

Почему вам

это нравится?

Наука и культура

музыкального вкуса

Нолан Гассер

Одна из тех редких книг, которыми могут наслаждаться как гики, так и неискушенные слушатели, сочетающая науку, искусство и чистый энтузиазм, чтобы объяснить, почему вы можете любить блюграсс, в то время как ваша вторая половинка предпочитает блюз.

Washington Post

Работа поразительной эрудиции и широты. Систематизируя реакции, которые вызывает музыка, Гассер определяет пик звукового удовольствия как фриссон, или мурашки, характеризующиеся острыми ощущениями, волнением и ознобом... Книга Гассера сама вводит читателя в это возвышенное состояние.

Economist

Настоящее энциклопедическое исследование искусства и науки о музыке, монументальное и насыщенное, как фуга Баха... Работа Гассера немного похожа на затею безумного ученого, и это привлечет фанатов теории музыки не меньше, чем нейробиологов, антропологов и психологов.

Kirkus Reviews

Доктор Гассер явно хорошо повеселился, пытаясь разобраться, «почему вам это нравится», а значит, его читатели тоже получают удовольствие. Ни сложная наука о музыкальных предпочтениях, ни тонкости музыкальной теории не мешают ему излагать историю музыкального вкуса простым, доступным и заразительно увлекательным языком.

Элизабет Хельмут Маргулис, музыковед, ученый-когнитивист

Доктор Гассер анализирует множество факторов, влиянию которых мы все подвержены, и на каждой странице ощущается его глубокая любовь к музыке.

*Уилл Глейзер, основатель и первый технический директор
компании Pandora*

Этой заставляющей задуматься книге суждено стать классической. Вдохновляющие идеи Гассера о музыке необходимо прочесть всем, кто не только любит музыку, но и хочет понять, почему она сопровождает наш биологический вид с таких древних времен.

Дональд Йохансон, палеоантрополог, доктор философии

Как бы сильно я ни любил музыку, она всегда озадачивала меня. Нолан Гассер великолепно объясняет восхитительные механизмы, стоящие за вашими любимыми песнями, не отнимая у музыки ее волшебства.

Конан О'Брайен, комик, телеведущий

Увлекательное исследование наших музыкальных вкусов от Рахманинова до Снуп Догга. Здесь каждый найдет что-то для себя!

Малкольм Макдауэлл, актер

Энциклопедическая и развивающая книга, а также увлекательный обзор развития западной музыки с захватывающими теоретическими интерлюдиями о музыке и эволюционной психологии.

The Wall Street Journal

Доктор Гассер берет нас за руку, мягко ведет по вселенной музыкальных знаний и предлагает множество идей о том, почему нас привлекают наши любимые произведения. Высший пилотаж!

*Майкл Газзанига, «отец» когнитивной нейробиологии,
автор книги «Инстинкт сознания»*

Nolan Gasser

Why You Like It

**The Science and Culture
of Musical Taste**

Нолан Гассер

Почему вам это нравится?

Наука и культура
музыкального вкуса



УДК 78./781
ББК 85.31
Г22

Nolan Gasser
WHY YOU LIKE IT
The Science and Culture of Musical Taste

Перевод с английского Алексея и Киры Михеевых

Гассер Н.

Г22 Почему вам это нравится? Наука и культура музыкального вкуса / Нолан Гассер; [пер. с англ. А. Михеева, К. Михеевой]. — М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2022. — 768 с.

ISBN 978-5-389-16541-0

Чем нас привлекает музыка и почему она оказывает на нас такое мощное воздействие? Как связаны музыкальные предпочтения человека и его психологические особенности, а также устройство его мозга? Почему некоторые песни вызывают у нас восторг, а другие повергают в уныние? Что такое музыкальный генотип и какой генотип у вас? Ответы на эти и многие другие вопросы о музыке вы найдете на страницах этой книги, написанной с максимальной научной глубиной, однако понятной не только профессиональным музыкантам или ученым, но и обычным любителям музыки. Нолан Гассер — композитор, пианист, музыковед, создатель «Проекта музыкального генома» стримингового сервиса Pandora, — привлекает в своем новаторском исследовании истоков музыкального вкуса точные и естественные науки, а также психологию, культурологию и социологию. Чтобы разобраться в «музыкальном генотипе» каждого из нас, автор погружает читателей в мир их любимых жанров: поп-, рок-музыки, джаза, хип-хопа, электроники, этнической музыки и классики, и анализирует широкий спектр произведений — от Тейлор Свифт, Led Zeppelin и Кендрика Ламара до Билла Эванса и Бетховена. Эта книга научит вас следить за музыкальным дискурсом произведения, лучше понимать и анализировать разные жанры, поможет стать более продвинутым и увлеченным слушателем, даст инструменты для совершенствования и расширения ваших музыкальных предпочтений и разовьет ваш музыкальный вкус. Вы никогда уже не сможете слушать музыку так, как прежде, — ваше удовольствие от музыки вырастет во много раз.

УДК 78./781
ББК 85.31

ISBN 978-5-389-16541-0

© Nolan Gasser, 2019

© Михеев А. В., Михеева К. А., перевод на русский язык, 2020

© Издание на русском языке, оформление.

ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2021

Колибри®

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	9
Введение. В ушах слушающего	12
Глава 1. Рождение и возрождение компании Savage Beast	23
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ДАР БОГОВ	
Глава 2. Под капотом музыкального мотора: задаем ориентиры	57
Глава 3. Мелодия: лицо музыки	61
Интерлюдия А. Эволюция музыкального вкуса: музыка и антропология	82
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ГРУППЫ В БАРАХ АНДРОМЕДЫ	
Глава 4. Гармония: внутренняя сторона музыки	105
Глава 5. Ритм: движение музыки	134
Интерлюдия Б. Это обертоны, дурень: музыка, математика и физика	166
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ЕДИНСТВО И РАЗНОРОДНОСТЬ	
Глава 6. Форма: телосложение музыки	191
Глава 7. Звук: личность музыки	236
Интерлюдия В. Поющие извилины: музыка и мозг	271
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ	
Глава 8. Музыкальный генотип	319
Глава 9. Генотип поп-музыки	329
Интерлюдия Г. На клеточном уровне: музыка и клеточная биология	354
ЧАСТЬ ПЯТАЯ. PARLEZ-VOUS ГАМЕЛАН?	
Глава 10. Генотип рок-музыки	383
Глава 11. Генотип джаза	405
Интерлюдия Д. Слушая с акцентом: культура и музыкальный вкус	431

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ. ВОПРОС ВСЕЯДНОСТИ

Глава 12. Генотип хип-хопа	465
Глава 13. Генотип электронной музыки (EDM)	491
Интерлюдия Е. Укрепляя связи: интракультура и музыкальный вкус	518

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ. КТО ТЫ ВООБЩЕ ТАКОЙ?

Глава 14. Генотип этнической музыки	555
Глава 15. Генотип классической музыки	585
Интерлюдия Ж. Музыка и сознание: психология и музыкальный вкус	637

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ. ВАШ ХИТ-ПАРАД

Глава 16. Музыкальный вкус: что и почему	681
Эпилог. Жизнь с музыкой	686
Благодарности	700
Словарь терминов	702
Примечания	718

Посвящается Линн, Камилле и Престону

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда мне было 23, мы с приятелем, Гленном Джорджиффом, продали все свое имущество и улетели в Париж, где следующие два года я провел, изучая композицию, играя джаз и ища ответы на вопросы, которые сам еще толком не осознал. К концу первого года у нас сложился очень хороший круг друзей, в основном таких же, как мы, иностранцев, но также и нескольких *bons parisiens* (славных парижан). Как-то во время обычного вечернего застолья одна из наших французских подруг после нескольких бокалов божоле встала и предложила игру: она будет ходить по комнате и подбирать каждому присутствующему тот литературный жанр, который соответствует его личности. Гленна, на тот момент слегка богемного начинающего прозаика, она назвала *un roman* (романом); одну девушку из нашей компании, довольно причудливую и яркую, — хайку. Затем она повернулась ко мне, некоторое время смотрела и наконец сказала: «Я поняла, ты... энциклопедия».

Честно говоря, я немного оскорбился: как единственный в компании практикующий деятель искусства, не заслуживал ли я сравнения с чем-то более романтическим, более художественным — не знаю, может, с сонетом или эпической поэмой? И хотя я все еще думаю, что свой литературный псевдоним получил несправедливо, должен признать, что в том была — и есть — правда. Помимо моих творческих устремлений, я всегда был склонен видеть более широкую картину, историю, стоящую за историей и порождающую нынешнюю реальность. Соответственно, как бы банально это ни звучало, данная книга создавалась буквально десятилетиями, — я воспользовался шансом побыть в кои-то веки энциклопедистом и постараться как можно глубже раскрыть тему, определившую мою жизнь с того момента, как в четыре года я впервые подобрал на пианино песенку «Three Blind Mice», — музыку.

За прошедшие после Парижа годы мне удалось успешно поставить множество вопросов, которые я не мог внятно сформулировать в юности. Я даже нашел несколько удовлетворительных ответов — о музыке да и о жизни в целом. Эта книга представляет собой наиболее полное доказательство предыдущего

утверждения: мне хотелось как можно лучше объяснить не просто что такое музыка, но и почему она важна для нас.

Вот несколько фактов, которые позволили мне набраться храбрости рассказать эту историю. Первый — проходящая через всю мою жизнь приверженность музыкальному образованию: официально через степени бакалавра в области фортепиано и композиции, магистра композиции и доктора философии в области музыковедения; неофициально же через постоянное самостоятельное изучение многочисленных дисциплин, пересекающихся с музыкой: истории, философии, физики, нейробиологии, социологии и психологии.

Второй источник этой храбрости — мой столь же эклектичный подход как композитора и пианиста к работе в разных стилях, или «видах», как я буду называть их далее, который замечен уже в самых ранних моих творческих попытках. Даже сегодня в своей композиторской и исполнительской деятельности я обязательно смешиваю разные стили — немного того, немного другого — в поисках некой новой музыкальной выразительности.

Третий, и, возможно, самый важный фактор, повлиявший на создание этой книги, — это удача, которая улыбнулась мне в 2000 году, когда меня назначили главным музыкальным специалистом технического стартапа — компании под названием Pandora. Тогда я даже представить не мог, что эта компания и ее «Проект музыкального генома» (Music Genome Project, MGP), разработчиком которого я стал, будут так широко использоваться любителями музыки в Соединенных Штатах и за их пределами и окажут такое влияние на цифровую музыкальную революцию начала 2000-х. Эта счастливая случайность, без сомнения, предоставила мне все необходимое, чтобы написать книгу о музыкальном вкусе. Говоря конкретнее, моя работа в Pandora позволила мне разобраться во всех музыкальных сферах гораздо глубже, чем я смог бы при других обстоятельствах; это побудило меня использовать совершенно новый подход к музыкальному анализу и музыковедению, и это непосредственно вывело меня на глубокую и таинственную проблему, о которой я даже не задумывался раньше: что такое музыкальный вкус и откуда он берется?

Эту книгу можно, по-моему, считать своего рода детективным романом — «музыкальным детективом» с разгадкой тайны в самом конце: только тогда вы действительно узнаете ответы на вопросы типа *что?* и *почему?* о своем музыкальном вкусе.

Моя книга действительно о музыкальном вкусе, но в ней затрагиваются и многие другие связанные с этим вопросом темы. Я люблю повторять, что обсуждение музыкального вкуса позволяет говорить о музыке в целом, так как каждый ее аспект — история, теория, практика, эстетика, наука, культура, психология и т. д. — влияет на то, какая музыка нам нравится и почему. Хотя это предоставляет потрясающие возможности для такого «энциклопедического» парня, как я, но подразумевает также и серьезные трудности — не в последнюю очередь пугающую необходимость обобщить и объяснить *всё*, что связано с музыкой. Именно поэтому в книге так или иначе затрагивается необычайно

широкий спектр тем. И в той степени, в которой мне это удалось, столь широкий охват будет весьма полезным для читающих эту книгу немусыкантов: они смогут не только лучше понять свой музыкальный вкус, но и усовершенствовать — и даже изменить — процесс слушания и восприятия музыки. При этом не важно, ограничены ли ваши вкусы поп-музыкой, роком, джазом, хип-хопом, электроникой, этнической или классической музыкой, или, как у меня, они выходят за рамки отдельных музыкальных областей.

Эта книга в первую очередь рассчитана на «обычного» любителя музыки, а не на профессионального музыканта. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что здесь замечен небольшой перекося в сторону тех, у кого есть хотя бы начальное музыкальное образование, например уроки фортепиано в детстве. Еще следует отметить, что в этой книге упоминаются многие и многие музыканты и композиторы разных эпох и жанров. Во многих случаях их имена будут сопровождаться кратким контекстуальным описанием, а в других — если человек безусловно известен в соответствующем жанре — нет. Если вы встретите какое-то незнакомое имя, не паникуйте: я просто любезно приглашаю вас почитать про него в Википедии и других источниках; в конце концов, узнать больше о знаменитых музыкантах — отличная цель для любого интересующегося вопросами музыкального вкуса.

Впрочем, будьте уверены: предварительная музыкальная подготовка не является необходимым условием. Эта книга также не адресована ученым или профессионалам в области антропологии, физики, нейробиологии, социологии или психологии, хотя некоторая общая осведомленность в одной или нескольких этих областях не повредит. В то же время я искренне надеюсь, что профессиональные музыканты и профессора точных и естественных наук, социологии и психологии почерпнут из книги что-то ценное — как это удалось мне самому в ходе моего исследовательско-творческого процесса.

У профессиональных музыкантов — в том числе композиторов — существует конечно же богатая традиция создания книг для читателей-неспециалистов. Становясь в этом отношении в один ряд с такими гигантами, как Леонард Бернстайн («Радость музыки» [The Joy of Music], «Вопрос без ответа: шесть бесед в Гарварде» [The Unanswered Question: Six Talks at Harvard], Аарон Копленд («К чему прислушиваться в музыке» [What to Listen for in Music]) и Вирджил Томсон («Искусство судить о музыке» [The Art of Judging Music]) — не говоря уже о таких выдающихся ученых, как Дэниел Левитин, Элизабет Хельмут Маргулис и Дэвид Гурон, — я преклоняюсь перед ними и слегка столбенею. Я изо всех сил старался учиться их великолепному умению сочетать технические дискуссии с четкими примерами, личными историями и юмором.

Однако мои опасения не соответствовать такой высокой планке сменились азартным желанием поделиться историей музыки и музыкального вкуса с теми, кто решит взяться за эту книгу. В течение многих лет я говорил и друзьям, и незнакомым что-то вроде: «Однажды я напишу большую книгу о музыке». И вот это «однажды» наконец настало.

Введение

В УШАХ СЛУШАЮЩЕГО

В рецензии на долгожданный концерт Нью-Йоркского филармонического оркестра один известный музыкальный критик написал следующее:

[Эта] музыка — унылейшая дрянь. Неужели кто-то хоть на мгновение сомневается, что [композитор] не стал бы писать такие хаотичные, бессмысленные, какофонические, неграмотные вещи, если бы мог сочинить мелодию?

На кого намекает этот оскорбленный музыкальный критик: на Арнольда Шёнберга — отца атональной и двенадцатитоновой музыки? На Карлхайнца Штокхаузена — основоположника послевоенной авангардной классики? На Джона Кейджа — гуру экспериментальной музыки 1950-х годов? На Фрэнка Заппу — бунтаря в области рока и звукового коллажа? ... Можете ли вы поверить, что критик говорил о Клоде Дебюсси — почитаемом композиторе и авторе «Лунного света» (Clair de lune)? Тем, кто знаком с «Лексиконом музыкальных инвектив» (Lexicon of Musical Invective) Николая Слонимского, занимательной антологией критических нападок на музыку «великих мастеров», известно, что таким злобным атакам в прошлом довольно часто подвергались композиторы и произведения, которые сегодня считаются наиболее признанными и всеми любимыми. В данном случае «глава» нью-йоркских музыкальных критиков Генри Кребиль разнес симфоническую поэму Дебюсси «Море» (La Mer) после ее премьеры в Америке в марте 1907 года. «Лексикон» Слонимского полон таких сочных эпитетов, что сегодня мы в недоумении качаем головой: симфонии Бетховена называют «омерзительными», «вредными» и «варварскими»; музыку Брамса клеймит как «распутную», «утомительную» и «невыносимую» не кто иной, как Джордж Бернард Шоу; произведения Малера именуют «гротескными», «примитивными» и «громоздкими» (1).

Помимо утешения, которое эти теперь уже считающиеся «богохульными» упреки предоставляют получившему язвительный отзыв современному компо-

зитору, они также демонстрируют общую для социума тенденцию отвергать все новое и незнакомое. «Музыка — это искусство в процессе развития», — писал Слонимский, и то, что сегодня считается странным и неприемлемым, часто становится высоко оцененным завтра. Конечно, это касается не только классических произведений XIX и XX веков, но относится и к далекому прошлому, вплоть до Платона с его протестами против «развратной» игры на кифаре в IV веке до н. э. (2), и к современности с ее стабильным неприятием практически каждого нового музыкального течения последних ста лет, от джаза и рока до хип-хопа и т. д. Даже The Beatles были признаны журналом Newsweek в 1964 году «катастрофической, нелепой мешаниной романтических сантиментов из открытки на День святого Валентина» (3).

Однако вывод из сказанного не только в том, что критики часто ошибаются — а они это делают, — и не только в том, что время обладает свойством отбрасывать первоначальные критические оценки как до смешного недальновидные, хотя это тоже происходит часто. Еще один ключевой момент заключается в том, что мнения о музыке сильно разнятся: любимая музыка одного человека может казаться мусором другому по множеству причин. Возможно, в 1923-м, на смертном одре, Кребиль сожалел о своей опрометчивой оценке поэмы «Море» и признал-таки ее шедевром, а хулитель The Beatles из журнала Newsweek первым у себя в квартале побежал покупать «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», хотя этого мы, вероятно, никогда не узнаем. А вот Бернард Шоу и правда позже открестился от своих нападок на Брамса, назвав их «своей единственной ошибкой» (4).

И хотя наши предпочтения могут со временем меняться, каждый из нас обладает собственным, очень личным и глубоко ощущаемым музыкальным вкусом. В самом деле, сегодня многие — в том числе имеющие высшее музыкальное образование — не любят слушать Бетховена (слишком мелодраматично), или Брамса (слишком мрачно), или Малера (слишком сентиментально), даже если умом они признают их гениальность и историческое значение. Остроумное замечание Марка Твена «Музыка Вагнера лучше, чем она звучит», вероятно, можно применить к большинству из нас в плане того, какой музыкальный рацион мы предпочитаем: «Да, я знаю, что джаз — это круто, но я просто его не понимаю»; «Конечно, все любят Брюса Спрингстина, но мне никогда не нравились его песни»; «Все мои друзья любят хаус, а меня он раздражает»... Слышу, как вы, пока я печатаю это, добавляете собственную версию. И действительно, музыку следует считать по-настоящему «классной», если и вы лично считаете ее «классной», иначе это похоже на ситуацию с фильмом, которым все восторгаются, а вам он показался слабым: вы не удивитесь, если он получит «Оскар», но не захотите посмотреть его еще раз.

Несомненно, музыка имеет над нами огромную власть, и немногие из нас слышали, чтобы кто-либо говорил: «Я ненавижу музыку». Наша любимая музыка — это значительная часть того, кем мы являемся, и страсть, которую мы испытываем к нашим любимым песням, певцам, группам и композиторам,

может сравниться только с тем вниманием, что мы оказываем нашей семье и близким друзьям — а то и больше! Но почему так происходит? Почему одни музыкальные стили нам нравятся, а другие нет? Что может музыка, которую мы любим, поведать о нашей личности? Как найти больше музыки, которая нам подходит по всем параметрам? И почему от некоторых песен у нас мурашки по спине, а другие оставляют равнодушными или повергают в уныние?

Вот несколько интригующих вопросов об источниках, природе и значении нашего личного музыкального вкуса, которые я буду затрагивать в этой книге. В дальнейшем изложении я попытаюсь представить схему, с помощью которой мы начнем понимать, почему нам нравится та или иная музыка. Преследуя эту цель, я буду соотносить музыку с широким спектром связанных с ней тем — математикой, физикой, биологией, нейробиологией, эволюцией, культурой, социологией и психологией, — а также погружаться в анализ технических аспектов самой музыки. Такая задача может показаться пугающей как для автора, так и для читателя, но это необходимо, если мы надеемся правильно понять наш музыкальный вкус, постичь наше музыкальное «существо».

Так или иначе, вам будет предложено яркое и многослойное исследование богатого разнообразия музыки и ее удивительно глубоких связей с миром вокруг и внутри нас. А помимо просто интересной информации, я надеюсь, вы получите еще и объяснение, почему лучшее понимание нашего музыкального вкуса — это ключ к более здоровой и плодотворной жизни. Итак, начнем!

Что такое музыкальный вкус?

Прежде чем глубже погрузиться в анализ факторов, определяющих ваш музыкальный вкус, будет нелишним точно определить, что означает это выражение, по крайней мере в контексте данной книги. На поверхностном уровне «музыкальный вкус» связывают с той музыкой, которая соотносится с личными предпочтениями, поэтому иногда используется также более формальный аналог — «музыкальные предпочтения», особенно в академической литературе. Мы склонны слушать музыку, которая нам нравится, которая положительно влияет на нас на эмоциональном и/или интеллектуальном уровне, которая заставляет нас чувствовать себя хорошо, предпочитая ее той, что имеет противоположный эффект, — так, во всяком случае, мы хотели бы думать. И тем не менее значительную часть наших взаимоотношений с музыкой едва ли можно так прямолинейно увязать с нашими осознанными намерениями.

Согласно исследованиям социальных психологов Маттиаса Мэла и Джеймса Пеннебекера, среднестатистический человек слушает музыку около 14 % своей «бодрствующей» жизни — примерно столько же, сколько смотрит телевизор, и примерно наполовину меньше, чем проводит за разговорами (5). При условии восьмичасового сна это два с половиной часа ежедневно — или более пятнадцати часов в неделю; более того, для многих из нас в реальности

эти значения гораздо выше. Не вся эта музыка, конечно, выбирается нами сознательно и даже не вся нам нравится, то есть наш музыкальный барометр постоянно подвергается атакам и требует настройки.

Например:

Вы начинаете свой день занятиями на велотренажере в зале, потя под хип-хоп и поп-хиты Lil John, The Black Eyed Peas, Тейлор Свифт и Майкла Джексона; едете на работу и переключаетесь между радиостанциями, играющими классический рок вроде Eagles, Steely Dan и Lynyrd Skynyrd и альтернативный — Panic! At the Disco, The Killers и Imagine Dragons; в лобби на работе в вашу беседу встречаются традиционные хиты ритм-энд-блюза — Эл Грин, Отис Реддинг и Арета Франклин; быстрый забег в супермаркет преподносит вам «стандарты» Фрэнка Синатры, Майкла Бубле и Этты Джеймс; а ужин с друзьями в итальянском ресторане сопровождают старые добрые Луи Прима, Лучано Паваротти и Дин Мартин. И только когда вы возвращаетесь домой, то уже перед сном ставите диск или цифровой плейлист, который выбираете *сами*, — возможно, это Чайковский, Maroon 5 или Фела Кути.

Приведенный выше гипотетический сценарий иллюстрирует тот факт, что для большинства из нас музыка, которую мы слушаем каждый день, — это сложная смесь, возникающая в ходе произвольно или непроизвольно складывающихся ситуаций, связанных с разнообразными обстоятельствами жизни: среди прочих практическими (мотивация в зале), функциональными (по дороге на работу), окружающими (в продуктовом магазине), социальными (в ресторане) и досуговыми (выбор компакт-диска дома). Таким образом, наш музыкальный вкус в процессе повседневных дел и занятий постоянно поддерживается либо атакуется, понимаем мы это или нет. Это, в свою очередь, дает возможность лучше воспринимать и критически оценивать ту музыку, которая нас окружает, слушать ее более осознанно, а также анализировать факторы, влияющие на то, какая музыка нам нравится, а какая нет. Добиться, чтобы это происходило несколько чаще и в несколько большем объеме, чем это обычно бывает, — одна из основных задач этой книги. Иными словами, ее цель — не только рассказать о природе вашего музыкального вкуса, но и снабдить вас инструментами для его улучшения.

Хороший вкус против плохого

Следует отметить, что смысл, в котором здесь используется выражение «музыкальный вкус», отличается от другого общепринятого понимания — когда понятие «вкус» входит в область эстетики и имеет более объективные и точные коннотации. При этом считается, что «вкус» человека — музыкальный или любой другой — зависит от уровня его развития, культуры и воспитания, а также предполагает способность воспринимать в художественном объекте нюансы красоты и духовности.

Вера в то, что «истинные» произведения искусства обладают *объективными* качествами, которые способен воспринимать и которых должен придерживаться нравственный, образованный человек, уходит корнями в «Государство» Платона, но своего пика достигла в XVIII веке в работах Канта и Юма. В широко известном эссе «О норме вкуса» (Of the Standard of Taste, 1757) последний утверждал, что, хотя мнения о произведениях искусства могут быть субъективными, сами по себе произведения так или иначе соответствуют или не соответствуют стандартам того, чтобы быть действительно достойными. Эти стандарты строятся на наборе «правил», которые основаны на высоконравственных суждениях. Однако, учитывая, что обычный человек обращается к «более грубым и более осязаемым качествам объекта», только «истинный» критик может определить, является ли произведение искусства достойным. Юм признает индивидуальные и культурные предпочтения, но настаивает, что, только обладая достаточным опытом и практикой, можно развить «хороший» вкус (6).

Руководствуясь подобным взглядом на музыку, влиятельное британское издание The Musical World опубликовало в 1838 году статью под названием «О музыкальном вкусе». В ней анонимный автор, опираясь на предположительно объективные основания, взялся определить личность «величайшего» из всех композиторов. «Лучшая музыка, — пишет он, — сочиняется с целью возбуждения в наших умах самых благородных эмоций», а именно тех, «что связаны с преклонением перед Высшей Сущностью. Исходя из этого, величайшим композитором следует признать Генделя» (7).

Тот факт, что эмпирическая «истина» относительно ценности того или иного композитора — в данном случае мастера барокко Георга Фридриха Генделя — может быть точно определена, представляется этому автору бесспорным. И следовательно, все зависит от того, насколько успешно отдельный слушатель сумел развить свой «вкус», чтобы отличить в музыкальном искусстве «золото от мишуры» (8).

Хотя подобные жесткие требования единого вкусового стандарта уступили в наше время более широким представлениям о субъективном художественном суждении, идейные последователи Юма все еще пользуются расхожими представлениями о «хорошем» и «плохом» вкусе и о «высоком» и «низком» искусстве. В интеллектуальных рассуждениях на эту тему обычно от философии переходят к социологии и психологии: считается, что вкус полностью зависит от классовой принадлежности, уровня образования и благосостояния — и такой подход может неоправданно повлиять на то, как мы воспринимаем других и себя. Более подробно о том, как все это соотносится с музыкой, мы поговорим в интерлюдии Е.

И хотя сам я могу безоговорочно признавать более высокую художественную ценность некоторых музыкальных произведений относительно других: например, если взять крайний случай, превосходство «Страстей по Матфею» (Matthäus-Passion) И. С. Баха над «Gangnam Style» исполнителя PSY, — но при этом тут же соглашусь, что в конечном счете подобное суждение всего лишь *мое* мнение. То, что оно разделяется большим — возможно, подавляющим

и исторически подтверждаемым — числом других людей, делает его мнением общепризнанным, но вовсе не «истинным» в объективном, эмпирическом смысле; несомненно, среди миллиарда с лишним посмотревших известный видеоклип найдутся те, кто сочтет, что современная танцевальная кей-поп-песня с заразительными рифмами и бодрым грувом обладает более высокой эстетической ценностью, чем немецкая духовная оратория XVIII века с ее витиеватыми облигато и переливистыми ариями, — пусть даже мне хотелось бы на них за это прикрикнуть.

В то же время *можно* говорить о некотором объективном различии между музыкальными произведениями, если речь заходит о художественном мастерстве, технической изощренности, формальном масштабе и т. д. То есть поп-композиция в три с половиной минуты для одного певца и группы из четырех человек, использующих повторяющийся рисунок из 3–4 аккордов, явно *менее* замысловата, чем произведение на два с половиной часа для оркестра, хора и солистов, разделенное на множество частей, со сложными, постоянно меняющимися гармониями и поразительным контрапунктом (несколько голосов, движущихся одновременно). Тут Бах уложит PSY одной левой. Однако умение впечатлять отнюдь не является гарантом эстетической ценности.

Как бы то ни было, в этой книге подобные споры будут излишни. «Правда» в том, что каждый из нас в какой-то конкретный момент любит одни музыкальные произведения и не любит другие, и если сказать человеку, которому нравится «Gangnam Style», что у него «плохой вкус», то он, скорее всего, только разозлится, но своего мнения не изменит. Для каждого из нас будет полезней лучше понять природу наших собственных текущих предпочтений, а также лежащих в их основе музыкальных компонентов, чтобы наша музыкальная вселенная постоянно совершенствовалась и расширялась — вероятно, даже до любви к «Страстям по Матфею», хотя до этого может и не дойти.

Моя нерешительность выносить какое-либо «элитарное» суждение о чьих-то эстетических чувствах независимо от того, насколько я убежден в своих, несомненно, объясняется тем, что американской нации вообще свойственны эгалитарность и исторически сложившееся стремление к свободе мнений и самовыражения. Примером может служить отрывок из газеты середины XIX века The Spirit of the Times (Нью-Йорк, 1854), где автор по имени Вейл возражает тем, кто осуждает «отсутствие музыкального вкуса в Америке», отмечая: «Ни для музыки, ни для вкуса не существует стандарта. Это скорее ощущается, чем поддается объяснению. Все лучшее — негласно, и оно лежит глубоко в сердцах всех живых существ» (9).

Утверждение Вейла — это, несомненно, вариация на тему древней латинской идиомы *de distibus non est disputandum* («о вкусах не спорят»), подразумевающей, что вкусы каждого субъективны и поэтому обсуждать вопрос о том, что «правильно», а что «неправильно», бесполезно. Это не значит, что мы никогда не спорим и вообще не должны этого делать, однако подобные рассуждения вряд ли повлияют на чье-то мнение. Лучше обсудить с самим собой: каков мой нынешний музыкальный вкус и что я собираюсь с ним делать?

Определение

Теперь, после всей этой прелюдии, я готов представить свое, сформулированное специально для этой книги определение «музыкального вкуса»:

Музыкальный вкус — это сочетание всех музыкальных и культурных измерений — от макроуровня жанров, стилей и эпох до микроуровня определенных музыковедческих атрибутов, — которое в данный момент и в данной конфигурации соответствует предпочтениям человека и воспринимается им положительно.

Достаточно запутанно, надо признать, так что давайте немного притормозим, чтобы внести чуть большую ясность.

Под «сочетанием всех музыкальных и культурных измерений» я подразумеваю *каждый* возможный элемент или параметр песни или композиции, который придает ей индивидуальность*. С одной стороны, они включают в себя *метаданные* (данные о данных): жанр, стиль, эпоху, исполнителя, альбом, продажи, позиции в чартах и т. д., — которые дают информацию о контексте, но ничего не говорят о том, как музыка на самом деле звучит. С другой стороны, есть определенные *музыковедческие* элементы: звук, мелодия, гармония, ритм и т. д., — которые можно определить только путем анализа и которые часто противоречат или как минимум не очень хорошо соответствуют тому, что мы ожидаем от жанра, стиля и т. п. Обе стороны уравнения — и все промежуточные — влияют на то, что определяет и характеризует музыкальный вкус человека.

Это определение не предполагает и не провозглашает единый, однородный, неизменный вкус для всех, а скорее позволяет осознать: то, что считается «классной» и «идеальной» песней в одном случае — например, в тренажерном зале, — может оказаться «плохой» или «неподходящей» в другом — например, за ужином или дома перед сном. Отчасти это связано с уместностью музыкального содержания для определенного времени, места или деятельности, но это может быть и результатом того, как наши уши и мозг по ряду причин воспринимают и перерабатывают музыку в конкретный момент — то, что звучало приятно в 10 утра, внезапно раздражает в 9 вечера. В то же время мы сознаем, что наш музыкальный вкус на протяжении всей

* Я охотно признаю, что термин «песня» обычно используют (например, Pandora, Spotify, Apple и т. д.), чтобы обозначить *любое* музыкальное произведение, не важно, присутствует в нем пение или нет. Однако я предпочитаю придерживаться более строгого употребления: песня — это короткое *вокальное* произведение, будь то фолк, поп, классика и т. д. Термин как таковой, на мой взгляд, неуместно применяется к чисто *инструментальным* композициям (ноктюрн Шопена или трек Майлза Дэвиса) или к вокальной музыке, объем которой выходит за рамки скромного формата песни (например, в опере). Поэтому для последних я буду применять слово «композиция» (или «произведение») — как наиболее общее. Иногда мне нужно будет использовать оба термина вместе — «песни и композиции»; я предпочитаю такой вариант порой используемому, хотя такому же общему термину «музыка». — *Здесь и далее прим. автора, если не указано иное.*

жизни отнюдь не статичен: многое из того, что мы любили в детстве, во взрослом возрасте может показаться банальным, а значительную часть музыки, которую мы любим в свои 30–40 лет, мы бы сочли скучной и непонятной в свои подростковые годы и т.д. В самом деле, в силу развития, опыта, образования, мировосприятия наш музыкальный вкус постоянно эволюционирует и меняется — как и должно быть.

В конечном счете та или иная песня или композиция нас притягивает или отталкивает в силу комплекса причин, которые могут складываться в «любую конфигурацию» на макро- и микроуровне. То есть мы можем предпочитать ту или иную песню из-за того, что она ассоциируется у нас с любимым жанром, поджанром или эпохой — например, «Я люблю афро-кубинский джаз 1950-х годов»; или из чисто музыковедческих соображений, которые выходят за рамки жанра, — «Я люблю плотные вокальные аранжировки». Конечно, музыкальные предпочтения часто возникают из-за совокупности макро- и микрофакторов, например афро-кубинский джаз и синкопированная латиноамериканская перкуссия, музыка Бродвея и плотные вокальные аранжировки, — но не всегда. Так, кто-то может не любить хип-хоп, но при этом какая-то отдельная песня с интересным припевом или инструментальным риффом может ему нравиться; или кто-то может любить регги в целом, но не любить какую-то конкретную песню из-за ее непристойного текста или тривиальной мелодии. Именно поэтому ключевым для этой книги будет утверждение, что часто мы сами себе оказываем медвежью услугу, сводя наше представление о музыке к набору жанровых ярлыков, таких как «рок», «джаз», «классика» и т.д., — несмотря на удобство их использования.

Разумеется, песня, которая соответствует нашему музыкальному вкусу, нам нравится. Но определение «музыкального вкуса» в этой книге стремится соответствовать и более глубокой реальности, а именно тому, что в самой музыке есть что-то, вызывающее определенный тип восприятия — реакцию, даже бессознательную, в виде узнавания и одобрения. В последующих главах мы поговорим о том, что музыка действует на нас на эмоциональном уровне, но, чтобы по-настоящему нам понравиться, в ней должны присутствовать практические, технические и интеллектуальные компоненты, благоприятные для ее восприятия нашими ушами и мозгом, — независимо от того, может ли слушатель четко выразить или определить их. То есть если вы действительно хотите понять, «почему вам это нравится», вам также нужно знать — хотя бы в некоторой степени, — *что* вам нравится и *почему* вы это цените.

Предстоящий путь

Как уже было сказано, в этой книге предпринята попытка взглянуть на музыкальный вкус панорамно с использованием знаний, полученных из науки, социологии и психологии, а также из истории музыки, теории музыки и музыковедения. При этом, однако, повествование имеет не вполне стандартную последовательность и структуру.

На самом общем уровне в книге можно выделить две темы: собственно музыкальную и выходящую за пределы музыки, где обсуждаются те дисциплины (точные и естественные науки, социология, психология и т. д.), которые связаны не только с музыкой. Но, вместо того чтобы обсудить эти темы отдельно и последовательно, я решил их перемешать: после двух чисто музыкальных глав идет одна внемузыкальная. Такая структура позволит читателю увидеть, как тайны «детективного романа» о его музыкальном вкусе постепенно раскрываются через музыкальные и внемузыкальные темы — и это имеет смысл, поскольку в определении вкуса они играют взаимодополняющие роли.

Кроме того, разрабатывая конкретную последовательность чередования этих тем, я обнаружил элегантную и стройную логику, которую изначально не предполагал. Детали этой логики станут лучше понятны по ходу чтения, а сейчас, в предварительном обзоре, я представлю сложившийся порядок глав и «интерлюдий» — так называются главы, выходящие за пределы музыки.

С учетом порядка глав и интерлюдий книга состоит из восьми частей:

Первая часть, «Дар богов», начинается с двух глав, в которых представлена музыковедческая основа музыкального вкуса, то есть те детали музыкального дискурса, которые могут быть выявлены с помощью профессионального анализа и внимательного прослушивания — независимо от того, способны ли вы на самом деле непосредственно их «услышать». После краткого определения направления, в котором это исследование будет проводиться (глава 2), мы непосредственно приступим к анализу первого из пяти музыкальных параметров — мелодии (глава 3). Затем мы будем готовы к первому обсуждению за пределами музыки (интерлюдия А), в котором познакомимся с истоками музыкальности и нашего музыкального вкуса, а также затронем непростой вопрос о том, служила ли музыка одним из адаптивных инструментов в процессе эволюции.

Вторая часть, «Группы в барах Андромеды», продолжает пошаговый музыкальный анализ: в ней обсуждаются гармония (глава 4) и ритм (глава 5). Это — в особенности рассказ о гармонии — окажется затем полезным подспорьем для нашего второго выхода за пределы музыки (интерлюдия Б), рассматривающего тесные и налаженные связи между тем, что мы воспринимаем как музыку, и некоторыми базовыми реалиями математики и физики.

Третья часть, «Единство и разнородность», завершает аналитическую часть наших сугубо музыкальных глав; в ней обсуждаются параметры формы (глава 6) и звука (глава 7). Завершив наш музыковедческий обзор, мы будем готовы затронуть самую сложную тему за пределами музыки (интерлюдия В) — бурно развивающуюся в настоящее время область музыкальной нейробиологии, изучающую, как уши и мозг реагируют на звуковые стимулы, а также удивительные нейронные процессы, лежащие в основе прослушивания музыки.

Четвертая часть, «Музыкальные метафоры»: здесь знания, полученные в музыковедческих главах, помогут нам исследовать музыкальный вкус. Мы начнем с метафоры «музыкального генотипа», основанной на семи вымышленных меломанах, каждый из которых имеет склонность к определенной области

или «виду» музыки. За введением в концепцию генотипа (глава 8) последует наш первый пример, связанный с поп-музыкой (глава 9). Обсуждение распространенных повторений и шаблонов в поп-музыке плавно перейдет в нашу заключительную научную дискуссию за пределами музыки — о клеточной биологии (интерлюдия Г): в частности, мы исследуем, как наша неумная любовь к повторам — например, бесконечно повторяющиеся в поп-музыке риффы и аккорды — находит метафорическое отражение в том, как делятся и растут наши клетки. В совокупности эти четыре научные интерлюдии дадут вам большее представление не только о том, почему музыкальные произведения обладают теми или иными свойствами, но и почему *ваши* музыкальный вкус — так или иначе — довольно близок вкусам всех остальных людей.

Пятая часть, «*Parlez-vous** гамелан?», начинается со знакомства еще с двумя генотипами: рок (глава 10) и джаз (глава 11). Далее следует первое из двух обсуждений за пределами музыки, связанных с социологией (интерлюдия Д), где исследуется, как наша привычная культурная среда может влиять, явно или неявно, на то, к какой музыке мы естественно тяготеем с учетом «нормативных» аспектов нашего музыкального дискурса и языка.

Шестая часть, «*Вопрос всеядности*», посвящена двум наиболее определенным в социальном отношении генотипам, связанным с хип-хопом (глава 12) и электронной музыкой (глава 13). Их анализ позволит обеспечить идеальный переход ко второму обсуждению за пределами музыки, основанному на социологии (интерлюдия Е): мы заглянем на обратную сторону «культурной монеты» (лицевая сторона которой — интерлюдия Д) и рассмотрим более узкий аспект музыкальной субкультуры (или интракультуры, как мы ее назовем), где музыкальный вкус оказывается связанным с личностной идентичностью, а музыковедческие нюансы соотносятся с типом характера и определенной групповой приверженностью.

Седьмая часть, «*Кто ты вообще такой?*», завершает наш обзор семи генотипов двумя наиболее сложными примерами, связанными с этнической (глава 14) и классической музыкой (глава 15). Их изобилующий замысловатыми подробностями анализ подготовит читателя к заключительному обсуждению за пределами музыки (интерлюдия Ж), ведущему к финальному рубежу исследования музыкального вкуса — нашей индивидуальной психологии. Здесь мы рассмотрим природу музыкальных эмоций и отношения между нашей личностью, нашими слушательскими привычками и нашим музыкальным вкусом.

Восьмая часть, «*Ваши хит-парады*», подводит наш «детективный роман» к развязке в ходе двух обсуждений: глава 16 завершает тему генотипа и дает возможность определить, какое отношение описания этих вымышленных персонажей имеют к вам и вашему личному хит-параду. Осознав по дороге через все эти главы природу, истоки и следствия вашего музыкального вкуса, в эпилоге вы найдете размышления и рекомендации, как это понимание можно оптимальным образом

* Говорите ли вы?... (фр.) — Прим. ред.

использовать для того, чтобы действительно «жить с музыкой» и самыми разнообразными способами *развивать* и *совершенствовать* свой музыкальный вкус.

Просмотрев, что и в каком порядке представлено в этой книге, вы наверняка заметили еще одно ее положительное качество: читатель не подвергается перегрузке слишком большими объемами музыкального или немusического материала сразу. То есть воспринять 16 идущих подряд глав о теории музыки, истории и музыковедении может быть достаточно тяжело, особенно тем, у кого не хватает музыкальной подготовки; а периодические перерывы на интерлюдии за пределами музыки должны очистить ментальные рецепторы и вместе с тем расширить представление о нашем музыкальном вкусе. Точно так же чтение подряд семи глав, в которых исследуются пересечения музыки с антропологией, математикой, физикой, нейробиологией, клеточной биологией, социологией, субкультурными исследованиями и психологией, — без прямого обсуждения самой музыки — может оказаться испытанием тяжелым и даже раздражающим. А регулярное переключение туда и обратно позволит наилучшим образом усвоить обе темы — с точки зрения содержания и концентрации внимания.

Говорить о музыкальном вкусе не так просто, но, учитывая, что мы изо дня в день испытываем на себе его воздействие, приложенные усилия наверняка будут стоить того.

Однако, прежде чем углубиться в эту амбициозную программу, я хочу представить вам подтверждение того, что действительно могу быть проводником по такому многообразному ландшафту: исторический (с закулисными подробностями) экскурс во времена начала музыкальной деятельности компании, ныне известной как Pandora Radio, проведенный от моего лица в качестве главного ее музыковеда и разработчика «Проекта музыкального генома» (глава 1). История Pandora, надо признать, представляет собой самостоятельный сюжет и не так уж важна для нашего исследования музыкального вкуса, то есть вы можете пропустить ее, и это никак не помешает усвоить основные темы книги. Тем не менее, учитывая широкий интерес к компании и ее месту в нашей культуре, а также важную роль, которую она сыграла в том, как книга и многие идеи для нее появились на свет, с этой истории вполне можно начать.

Кроме того, обратите внимание, что в книге используется также полезная информация из надежного онлайн-дополнения — сопроводительного сайта (www.WhyYouLikeIt.com). Этот сайт содержит множество справочных материалов, эксклюзивных аудиопримеров, ссылок, плейлистов и т. д. Каждая аудиоссылка на сайте связана с определенным отрывком в книге, а электронная версия книги содержит встроенные в текст ссылки. Кроме того, на сайте www.WhyYouLikeIt.com размещены некоторые «экспертные» дополнения к основному тексту (иногда с прямой отсылкой, иногда — без), которые изобилуют даже большими подробностями, чем стандартные пояснения и библиографические цитаты в сносках или примечаниях в конце книги. В общем, у вас есть достаточно веские причины заходить на сайт www.WhyYouLikeIt.com снова и снова.

Глава 1

РОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ КОМПАНИИ SAVAGE BEAST

Рождение

В феврале 2000 года я полностью погрузился в изучение академической литературы, готовясь к серьезным квалификационным экзаменам, которые нужно было сдать, чтобы приступить к работе над диссертацией на соискание докторской степени. Это был мой шестой год учебы в Стэнфордском университете, я был в докторантуре по музыковедению, уже давно выбрал область работы — полифоническую музыку эпохи Возрождения — и даже написал несколько глав, где исследовалась связь между духовной музыкой и марианским богослужением в Милане эпохи Возрождения (отличная тема для хорошего еврейского мальчика).

А когда мое предэкзаменационное волнение достигло пика, по электронной почте мне пришло письмо: «Требуется музыкальный аналитик для новой компании музыкальных технологий».

Слегка заинтригованный, я послал анонимному отправителю общую информацию о себе:

Докторант по музыковедению в Стэнфорде; профессиональный пианист и композитор, разбирающийся во всех стилях классической и популярной музыки...

Прошло около месяца, и я познакомился с Тимом Вестергреном, одним из трех основателей компании, которую позже назвали Pandora Radio. Наша встреча состоялась в кофейне на территории кампуса Стэнфордского университета, где Тим много лет назад учился: он получил степень бакалавра в области политологии, а также посещал несколько музыкальных курсов. Мы обсуждали текущее состояние хаоса в музыкальной индустрии, политику «мертвой хватки», которую крупные лейблы вели при продвижении артистов, и перспективы технологии создания баз данных для кодификации музыковедческой информации. За несколько месяцев до этого у Тима состоялся важный разговор с его бывшим

однокурсником по Стэнфорду, Джоном Крафтом, и, что важно, с давним другом Джона — Уиллом Глейзером. Результатом этого разговора стало появление компании Savage Beast Technologies (10).

Острые проблемы и прозорливые решения

Чтобы объяснить, как эта состоявшаяся в ноябре 1999 года беседа между Тимом и Джоном привела к созданию революционного предприятия в области музыкальных технологий, нужно вспомнить предысторию. Следует более подробно рассказать о двух из трех ее основателях: Тиме, катализаторе деятельности компании, который станет ее публичным лицом, и Уилле, «теневом» изобретателе и технологе, который будет воплощать идеи в реальность (11).

Появлению Тима Вестергрена в неожиданной роли создателя технологического стартапа — как это часто бывает со многими исторически амбициозными проектами — предшествовала серия разочарований и неудач. Он с детства играл на фортепиано блюз и рок и в течение нескольких лет после окончания Стэнфорда в 1988 году безуспешно пытался добиться успеха как композитор и пианист с несколькими акустическими рок-группами — прежде всего с YellowWood Junction, когда-то названной «самой перспективной любительской группой Сан-Франциско» (12). Сполна хлебнув сложностей и горестей звукозаписывающего бизнеса, к 1995 году он переключился на выпуск дисков, сочинение коммерческих джинглов и саундтреков к независимым фильмам, в том числе к экспериментальной драме 1999 года «Последнее лучшее воскресенье» (The Last Best Sunday).

Именно в процессе этой деятельности Тим разработал несколько идей, которые впоследствии окажутся ключевыми. Обычно режиссер фильма дает композитору своего рода намек, предоставляя в качестве примера образец записи (называемый временной дорожкой) и сопровождая комментариями: «расслабленное», «страшнее» или «не так сентиментально». Поскольку я сам писал музыку для кино, могу сказать, что это в целом полезная стратегия — объяснять композитору, чего хочет режиссер, и при этом предлагать ему создать что-то оригинальное. Однако Тим взглянул на это совершенно с другой стороны: каким образом, задавался он в некоем недоумении вопросом, музыка действительно способна вызывать такие эмоции, как «расслабленность», «страх» и «сентиментальность»? Как ритм, гармония и инструментовка влияют на их переживание? И, что важно, есть ли способ разработать технологию, которая могла бы помочь увязать все это воедино?

По судьбоносной случайности, пока эти замысловатые идеи возникали в его голове, Тим прочитал в The New York Times статью «Что звукозаписывающей компании делать с Эйми Манн?» (11 июля 1999 года) — о профессиональных трудностях этой знаменитой, но постепенно оттесняемой в сторону исполнительницы альтернативных авторских песен (13). В статье обсуждались проис-

ходившие на переломе веков сложные демографические процессы и изменения в покупательских привычках, вызванные широким распространением интернета и высококачественных музыкальных видеороликов на каналах MTV и VH1; статья заканчивалась так: «Молодые люди сегодня не испытывают необходимости обладать музыкой, которую они слушают». В результате музыкальная индустрия все больше сосредоточивалась на таких популярных исполнителях хитов, как Бритни Спирс, Кристина Агилера, Рикки Мартин и Backstreet Boys, — и все меньше внимания уделяла самобытным, претендующим на «художественность» фигурам — как Эйми Манн.

Однако в статье говорилось, что свои проблемы Манн пытается решать сама. После нескольких хитов в 1980-х с группой новой волны 'Til Tuesday (в частности, «Voices Carry») Манн в 1993 году начала сольную карьеру и добилась заметного, пусть и не коммерческого, успеха; это сопровождалось борьбой с разными звукозаписывающими компаниями. «Она представляет собой пример артиста, которого музыкальный бизнес прожевал и выплюнул... Но проблема и в самой Эйми. Она уж точно не душа компании. Она никогда не позволяла себе сблизиться с кем-нибудь хоть на каком-то лейбле», — утверждал Дик Уингейт, который в свое время и заключил контракт 'Til Tuesday с фирмой Epic Records (14). Ситуация стала критической как раз в момент публикации статьи: Interscope Records, тогдашний лейбл Эйми, возглавляемый известным продюсером Джимми Йовином, отказался выпускать альбом, работа над которым продолжалась три года, потому что на нем не было подходящего сингла и потому что, если Манн не стремилась стать «звездой», все это просто не имело смысла, — даже несмотря на то, что было продано более 225 000 экземпляров двух ее предыдущих альбомов.

Читая это, Тим конечно же видел трагическую историю одаренной, но непонятой исполнительницы, которой было сложно найти выход на свою вполне значительную аудиторию просто потому, что она не «играла по правилам», а посмела стремиться к художественному совершенству. Как говорилось в статье: «Загадка существования Манн заключается в том, что она хочет уважения от индустрии, которая удостоивает уважения — и дает художественную свободу — только тем, кто зарабатывает много денег». Несомненно, Тим отчасти видел в истории Манн и свой собственный опыт: много лет он искал признания в индустрии, которая была на это признание не способна и не испытывала к нему никакого интереса. К более ранним его размышлениям о таинственных источниках реакции человека на музыку добавился вопрос о проблемах талантливых музыкантов в их стремлении найти путь к своей аудитории, что способствовало появлению идеи нового перспективного предприятия.

Но статья заканчивалась не тем, что Манн везде отвергали, а, напротив, на воодушевляющей и довольно прозорливой ноте. Манн смогла выкупить у Interscope свои мастер-записи и выпустить альбом «Bachelor № 2» на собственном лейбле SuperEgo. Еще более впечатляющим для Тима было сообщение о том, что с Манн связался Дик Уингейт, ставший исполнительным

директором Liquid Audio, и предложил ей продавать треки альбома непосредственно слушателям в виде загрузок; за несколько месяцев до этого Liquid Audio начала предлагать свои первые цифровые загрузки на сайте Amazon.com, благодаря которому к 1999 году интернет-торговля стала явлением более распространенным. Уингейт уверенно заявляет: «Эта технология должна давать возможность таким бесправным музыкантам, как Эйми... распространять свою музыку сразу после того, как она будет записана... Музыканты хотят, чтобы поклонники имели прямой доступ к их музыке». Похожие сайты, такие как MP3.com, также набирали обороты на рынке, что позволило Джонатану Ван Метеру, автору статьи в The New York Times, сделать вывод: «Парадигма меняется».

Можно представить себе *озарение*, постигшее Тима, когда он увидел, как объединяются эти отдельные идеи: развитие технологий, позволяющих сделать музыку доступнее, стремление помочь борющимся или «бесправным» музыкантам устанавливать контакт с поклонниками и растущие сдвиги в парадигме музыкального бизнеса, вызванные развитием цифровых технологий. Безусловно, назрела необходимость появления чего-то инновационного в пространстве «музыкальной технологии»: Napster, «мальчиш-плохиш» эпохи цифровой музыки, открыл в июне 1999 года свой децентрализованный файлообменный mp3-сервис — и новое поколение сразу овладело искусством скачивания музыки из интернета, причем объектом интереса стали отдельные песни, а не альбомы, бывшие до этого основным музыкальным форматом (15). Для музыкального бизнеса действительно наступила эпоха «Дикого Запада».

Идея запуска технологической компании для решения таких непростых проблем, как налаживание связи с музыкальными фанатами, была, безусловно, радикальной для обитателей района залива Сан-Франциско в конце 1999 года, когда «пузырь доткомов» все еще раздувался. Не зная, как приступить к делу, Тим обратился к своему старому приятелю по Стэнфорду Джону Крафту, который несколько лет назад продал основанную им компанию Stanford Technology Group компании Ascential Software. Джон, в свою очередь, подумал о своем друге и бывшем соседе по дому в Менло-Парк — Уилле Глейзере. И оказалось, что идея Джона обратиться к Уиллу была очень удачной.

В отличие от Тима, Уилл вырос в среде, где решение сложных научных проблем с помощью прорывных бизнес-решений было практически обыденностью. Его отец, Дональд А. Глейзер, был профессором физики и молекулярной биологии в Калифорнийском университете в Беркли и в 1960 году получил Нобелевскую премию по физике (16). Уилл явно унаследовал амбиции своего отца: например, в 1988 году он стал первым студентом Корнеллского университета, окончившим его сразу по трем специальностям: информатике, математике и физике. Однако, вместо того чтобы по стопам отца делать научную карьеру, он сразу погрузился в мир бизнеса. После работы инженером в нескольких технологических фирмах в заливе Сан-Франциско он в 1995 году открыл собственную,

Hydra Systems, занимавшуюся производством персональных компьютеров, на которых могло устанавливаться программное обеспечение Apple, что по тем временам было уникальной новацией. В 1997 году он продал компанию и стал востребованным техническим консультантом.

Действительно, в конце 1999 года и Джон, и Уилл были активно работающими консультантами, наслаждающимися сочетанием хороших заработков с отсутствием ответственности, которая лежит на руководителях компаний. Тем не менее, когда Уилл получил приглашение Джона встретиться с его другом Тимом и за бокалом обсудить возможный деловой проект, Уилл согласился. Тим изложил свою идею: Джон и Уилл помогают ему создать компанию, которая занималась бы проблемой вывода музыкальной индустрии за рамки жанрового формата и изучением того, что на самом деле определяет вкус каждого человека. Уилл был настроен скептически, но они вдвоем все же продолжили разговор в его квартире в Сан-Франциско. Именно там Тим, рассматривая коллекцию компакт-дисков Уилла, сделал проницательное наблюдение: увидев альбомы Эрика Клэптона и The Rolling Stones, Тим высказал мнение, что Уилл, вероятно, не очень любит гитариста Джеффа Бека, так как Бек, в отличие от Клэптона и Кита Ричардса, склонен к сложным виртуозным соло. Тим продолжил: «Держу пари, что вам также нравится Марк Нопфлер из Dire Straits, поскольку он ближе к более мелодичному стилю Клэптона и Ричардса». Это произвело на Уилла впечатление и, что более важно, побудило его вспомнить о своей специальной «Синей папке», в которой он хранил приходившие ему в голову в моменты вдохновения технологические и инновационные идеи, имевшие перспективу дальнейшего развития и заслуживавшие краткого описания и, возможно, некоторых математических расчетов. Большинство его идей так и не были воплощены в реальность, но «трюк» Тима напомнил Уиллу об одной из них, появившейся еще в 1995 году. Он назвал эту идею «алгоритм видеоблокбастера»: пользуясь ею, можно было бы решить известную проблему того, как рекомендовать кому-то видео, основываясь только на характеристиках фильма. По сути, Уилл хотел научить компьютер постигать множество нюансов, на которых основываются предпочтения человека в области сложного вида искусства, в данном случае кино: обдумыванию этой идеи он посвятил много дней, разрабатывая необходимый математический аппарат и выстраивая структуру рекомендательного алгоритма. И действительно, этот извлеченный из «Синей папки» прообраз «машинного обучения» со временем и с некоторыми изменениями и стал тем подходом, на базе которого Тим, Уилл и Джон начали выстраивать свою новую компанию.

Сделав глубокий вдох, сагитированные Тимом Уилл и Джон согласились пожертвовать преимуществами своей консалтинговой карьеры и приступить к созданию этого нового музыкального предприятия. Джон должен был заняться деловыми вопросами, а Уилл — разработкой технологий создания конечного продукта. Не имевшему ни технического, ни бизнес-образования Тиму предстояло курировать маркетинг и конечно же музыку, хотя в этой области ему,

к счастью для меня, вскоре понадобилась помощь. Джон назвал компанию Savage Beast Technologies, основываясь на часто неверно цитируемой строке из написанной в 1697 году пьесы Уильяма Конгрива «Невеста в трауре» (The Mourning Bride): «Music has charms to soothe a savage breast»^{*}; компания стала пользоваться технологией, которую Уилл в скором времени назвал «Проектом музыкального генома».

Что в имени? Часть 1

Реальной наградой за мои профессиональные усилия стало то, что технология, которую я помог разработать, «Проект музыкального генома», стала довольно известной — даже среди тех, кто не имеет технологической подготовки. Это действительно редкое явление. В то время как имена технологических компаний и их продуктов часто становятся именами нарицательными, отдельные технологии, на основе которых эти компании работают, практически неизвестны: кто слышал о Graph Search (Facebook), или PageRank (Google), или eBox (eBay), кроме нескольких технофилов и сотрудников этих фирм (17)? Но с Savage Beast всегда было по-другому — как и с ее современной преемницей, Pandora Radio. С самого начала суть деятельности компании определялась названием технологии — одной из тех, что в широком смысле увязывается, пожалуй, с крупнейшим научным проектом современности — «Геномом человека».

Работа над этим задуманным в середине 1980-х проектом была официально начата в 1990 году, и целью ее было определение последовательности ДНК всего генома человека с указанием места в ней каждого отдельного гена нашего биологического вида (18). То есть выражение «проект генома» витало, так сказать, в воздухе, и поэтому неудивительно, что Уилл, чей отец занимался молекулярной биологией (как академическими исследованиями, так и коммерческими разработками), предложил его для их с Тимом молодой компании. В конечном счете технология была призвана «взломать» музыку примерно таким же образом, как биологи «взломали» ДНК, к тому же это красиво звучало.

Меня как разработчика процедуры музыкального анализа в Savage Beast необычайно вдохновляли метафорические ассоциации с биологической конструкцией генома — то, что вся наша сложная *индивидуальная* человеческая идентичность может во всей своей полноте определяться специфической экспрессией *универсального* набора более чем из 20 000 одинаковых для всех генов (19).

^{*} «Чары музыки могут успокоить мятущуюся душу» (англ.). Неверное цитирование и игра слов связаны со сходством написания английских слов breast — «грудь» (переносно «душа», «сердце») и beast — «зверь»; название компании Savage Beast означает «Дикий зверь». — *Прим. перев.*

Да начнутся игры!

Однако во время той первой встречи с Тимом в стэнфордской кофейне в марте 2000 года до столь сложных размышлений было еще далеко. Тим произвел на меня впечатление своим страстным желанием создать бизнес, основанный прежде всего на музыкальном анализе, и я стремился к тому же, намереваясь использовать свои потенциальные способности в работе с самым широким кругом музыкальных тем. Важно отметить, что наш разговор также имел серьезный моральный аспект: мы были единомышленны в стремлении создать умный механизм, работающий с базой данных и рекомендующий ту или иную музыку рядовым любителям, что помогло бы избавиться от удушающей хватки лейблов и «спасти» музыкальную индустрию — почему бы и нет? Но при этом Тим, будучи опытным музыкантом, но в значительной степени самоучкой, нуждался в ком-то, обладающем глубоким опытом музыкального анализа и широкой палитрой музыкальных знаний, чтобы разработать MGR и начать деятельность новой компании.

«Офисом», в котором тогда располагалась компания, была арендованная квартира-студия в доме, где жил Уилл, в районе Потреро-Хилл в Сан-Франциско, — здесь спустя несколько дней я встретился с ним и с Джоном, а также с тремя недавно нанятыми сотрудниками — секретаршей Адрианой Ульоа и двумя блестящими инженерами, Джеффом Стернсом и Эриком Бешке, которые должны были помочь Уиллу в разработке программного обеспечения, лежащего в основе технологии. Именно в этом тесном пространстве Тим и Уилл познакомили меня с прототипом музыкального генома — расширенной Excel-таблицей, содержащей около полусотни музыкальных «генов», полученных путем анализа примерно 750 песен; эти гены были, по правде говоря, довольно примитивными: темп — быстрый или медленный; гармония — мажор или минор; танцевальный потенциал — от низкого до высокого — и множество других параметров. «Хотелось бы, чтобы вы помогли нам продвинуть работу над этим дальше», — объяснил Тим, иронично улыбнувшись. Взглянув на таблицу, я сразу понял, что задача эта увлекательная и при этом вполне решаемая, хотя трудно было сказать, как именно. Я напомнил Тиму об одном препятствии, которое мне придется преодолеть, прежде чем я смогу присоединиться к этой работе: пятинедельная поездка в Милан с целью исследований для моей диссертации, начинающаяся через три дня. «Не проблема, — ответил Тим. — Вы можете поработать над этим, пока будете в Италии». На следующий день, когда я ехал за своим паспортом, мне позвонил Джон: «Мы хотели бы предложить вам стать вице-президентом по музыке». Размышляя над тем, кто именно может при этом быть «президентом по музыке», и предвкушая неожиданный и захватывающий сдвиг в карьере, я глубоко вздохнул и просто сказал: «Согласен».

В течение следующих пяти недель я пытался совместить интенсивные академические занятия в библиотеке Сфорца, работу над совершенствованием прототипа музыкального генома и досуг с женой Линн и четырехлетней дочерью Камиллой. С помощью большого количества капучино, кьянти и пиццы

это было не так уж сложно. Собственно, прогулки по старинным извилистым улочкам и захватывающее дух великолепие кафедрального собора Милана, наверное, как нельзя лучше вдохновили и подготовили меня к размышлениям над перспективами «геномного» подхода к анализу музыки.

Как мне стало ясно еще до отъезда из Калифорнии, компания *Savage Beast Technologies* ориентировалась на получение прибыли, и поэтому наша первоначальная работа была сосредоточена на единственном секторе музыкального рынка, который по-настоящему «имел значение» — поп и рок, — а также на связанных с ним жанрах, таких как кантри, R&B, фолк и т. д. Действительно, только через несколько лет MGP обратится к симфониям Гайдна и балетам Стравинского, не говоря уже о мотетах начала XVI века; а пока он был нацелен на танцевальную поп-музыку группы ABBA и рок-гимны Брюса Спрингстина. И для меня это было прекрасно, поскольку я не только вырос преимущественно на рок-н-ролле, но и был уверен, что жесткие рамки аналитического музыковедения прекрасно подходят для выработки стандартизированного подхода к анализу поп-музыки. Я просто должен был понять, как это сделать.

В следующей главе я подробнее рассмотрю, как именно удалось увязать мое музыкальное образование с зарождающейся ролью «архитектора» MGP, а сейчас скажу только, что, когда я в начале мая вернулся в США, созданный Тимом первоначальный прототип из 50 генов в версии 0.5 расширился почти до 150; увеличение их числа позволяло проводить более детальный анализ музыки, выделяя гены, улавливающие контур мелодии, диатонические или хроматические аккордовые последовательности, интенсивность синкопирования ритма и т. д. Кроме того, у компании *Savage Beast* изменился и бизнес-профиль. За время моей итальянской поездки Джону удалось обеспечить стартовый этап финансирования — 1 500 000 долларов — за счет нескольких источников, в том числе 250 000 долларов от знаменитого венчурного капиталиста и основателя *Garage.com* Гая Кавасаки, а также инвестиций от различных друзей и знакомых. Благодаря этим финансовым вложениям и на волне оптимизма учредители арендовали небольшой офис в районе Сивик-центр в Сан-Франциско, наняли нескольких новых инженеров, а также талантливого дизайнера Дэна Литкотт-Хаймса, который будет отвечать за внутренний и внешний (пользовательский) дизайн компании в течение следующих 10 лет. И вскоре этот музыкальный стартап заработал!

В поисках своего пути

Те давние дни были слегка сюрреалистическими, особенно для меня, так как я никогда раньше не работал в офисе. На второй или третий день Джон бодро вел наше первое общее собрание, на котором сделал уверенное заявление: «Для того чтобы мы могли реально расти, я планирую найти необходимые для второго этапа работы 3 000 000 долларов; надеюсь, мы сможем сделать это в течение трех месяцев». Но ничего не получилось. Деньги в Кремниевой долине все еще

были — индекс NASDAQ достиг своего пика в начале марта 2000 года, — но грозовые тучи явно сгущались. После многих лет, когда переоценивались акции и повсеместно осваивались венчурные капиталы, инвестиционная дверь теперь готова была закрыться, причем плотно. Наверное, худшего для нас периода не было. К счастью, мы все были довольно безразличны к тому, насколько плохо нам может стать. И это, несомненно, было даже хорошо, потому что я просто закатал рукава и создал относительно новую единицу — корпоративный музыкальный отдел, ответственный за все: от сбора контента до комплексных процессов музыкального анализа и введения кодифицированной музыки в базу данных музыкального генома.

На той же неделе мы с Тимом начали совместную работу над MGR. Мои многочисленные предложения встречались радостно и с искренним энтузиазмом. В то же время Тим всегда стремился задавать жесткие вопросы и выдвигать обоснованные возражения. Действительно, за время моей работы в Savage Beast и Pandora у нас с Тимом сложились конструктивные рабочие отношения и тесная дружба. Недостаток формального музыкального образования он компенсировал естественной музыкальной интуицией, четко ориентированной на практические, коммерческие цели MGR, которые я учитывал не всегда, занимаясь прежде всего попытками как можно более точно анализировать музыку с использованием геномного подхода.

Главный геном

На музыкальном фронте предстояло сделать много чего. Сначала нам нужно было доработать новый геном поп- и рок-музыки, который с тех пор мы стали называть главным геномом, даже когда создавали другие. Постепенно в моем сознании зародилась философия построения музыкального генома: то, что мы пытались уловить, включало в себя не только музыковедческие *характеристики песен*, но и опыт *прослушивания* их людьми. Это привело меня, с одной стороны, к конструированию генов, которые могли бы охватить в целом весь спектр собственно музыкальных параметров песни (мелодическое построение, гармоническая активность, использование инструментов и т. д.), а с другой — к тому, чтобы разработать гены, которые суммировали бы то, *как* эти параметры влияют на слушателя. Именно этот подход навел меня, например, на идею создания категории генов, которую я назвал «Композиционное доминирование», то есть количественное определение того, какие параметры являются при прослушивании «доминирующими». И после нескольких недель непрерывного анализа мы наконец были готовы представить первый полноценный геном.

Следующей целью стала проверка работы «механизма сочетаемости», который должен был, используя мой недавно усовершенствованный геном, сочетать песни одну с другой таким образом, чтобы это имело музыкальный смысл. Вы можете анализировать песни вплоть до мельчайших деталей, но если вы не способны использовать полученные данные для убедительного сопоставления песен друг с другом, то зачем все это? И вот тогда как нельзя кстати пригодился алгоритм

Уилла из его «Синей папки»: используя разработанную им электронную таблицу Excel, благодаря которой Тим и я могли экспериментировать, мы выстроили «взвешивающий вектор», который стал стандартной настройкой для генома и его «механизма сочетаемости», работающего с любыми вводимыми данными. Не могу утверждать, что до конца понимаю природу стоящего за MGP алгоритма, но знаю, что те результаты «взвешиваний», которые я помог получить, в значительной степени повлияли на то, как происходит процесс сопоставления (20). Работа над обоснованием этих результатов включала в себя создание баланса между самыми общими музыковедческими параметрами (такими как темп, метр, стилистические условности, инструментовка и т. д.) и параметрами более «частными», эмпирическими (такими как вокальный тембр, инструментальные соло, хроматическая аккордовая последовательность и т. д.), а также много экспериментов.

Все подробности тех давних тонкостей сопоставлений и «взвешиваний» сейчас восстановить сложно, но одно результативное тестирование нашего алгоритма — в середине мая 2000-го — я помню до сих пор. Базовой для сопоставления была песня The Beatles «Eleanor Rigby», а самой похожей на нее, по данным нашей таблицы, оказалась «New York Mining Disaster 1941» группы Bee Gees. Обе эти песни были проанализированы за несколько месяцев до этого, The Beatles — мной, а Bee Gees — Тимом. Мы посмотрели на полученный результат и в один голос сказали: «Вот черт — это не работает». Увидев песню Bee Gees в качестве главной рекомендации, мы сразу подумали о пиковом периоде их популярности, около 1977 года, — во времена выхода фильма «Лихорадка субботнего вечера» (Saturday Night Fever), — что мы также проанализировали. Мы задавались вопросом, как могла диско-песня оказаться похожей на меланхоличную и утонченную «Eleanor Rigby»? Но потом мы прослушали эти песни одну за другой, и, к нашему удивлению, оказалось, что они прекрасно друг другу соответствуют! «New York Mining Disaster 1941» Bee Gees была не диско-песней, а балладой, записанной 10 годами раньше: это задумчивая песня в минорной тональности, с печальным повествовательным текстом, поступенной модальной мелодией и богатыми вокальными гармониями. То есть все наиболее ярко выраженные музыкологические характеристики оказались подобны тем, что обнаружились и в «Eleanor Rigby»; в конце песни Bee Gees даже появляется соло на виолончели — сродни струнному квартету, сопровождающему песню The Beatles. Это позволило нам сделать два ценных вывода: 1) не предполагайте, что вы можете оценить песню только по имени ее исполнителя, и 2) «Проект музыкального генома» *работает!*

Как наладить музыкальную деятельность

Мы увидели, что наша базовая технология работает вполне удовлетворительно, и теперь были готовы расширить производительность; поиск близких соответствий среди 750 песен — это хорошо, но недостаточно для того, чтобы бизнес процветал. Совершенствование технологии поиска, а также создание

необходимой для выхода на рынок базы данных требовало наличия команды аналитиков и регулярных поступлений подходящих для анализа песен. Именно в этот момент моя деятельность в качестве руководителя музыкального сектора стала более востребованной, поскольку Тим отошел от ежедневного участия в процессе анализа и переключился на более широкий спектр бизнес-задач, которые требовали оперативного решения. Чтобы собрать команду музыкальных аналитиков, я написал и разместил в музыкальных отделах различных колледжей, общественных центрах, музыкальных магазинах, студиях звукозаписи и репетиционных помещениях такое объявление:

Вниманию музыкантов Залива! Идеальная подработка ждет вас! Мы — новая, активно развивающаяся музыкальная интернет-компания, базирующаяся в Сан-Франциско, — приглашаем вас присоединиться к нашей растущей команде: получайте хорошие деньги за прослушивание записей, наслаждайтесь гибким графиком работы и совершенствуйте свое понимание популярной музыки. Звучит хорошо? Тогда звоните нам — но только если вы хорошо знаете популярную музыку, имеете опыт работы в качестве музыканта-исполнителя и основательную подготовку в области теории музыки.

Через несколько дней начались звонки нетерпеливых музыкантов самого разного рода. Со звонившими проводилось импровизированное собеседование, в ходе которого я выяснял, насколько кандидаты квалифицированы, какой имеют опыт в музыкальном анализе и хорошо ли знакомы с поп-репертуаром, — и в итоге у меня складывалось интуитивное представление о том, пригодны они для этой работы или нет. К концу мая у нас сложилась небольшая, но полная энтузиазма команда аналитиков, состоящая из активных в поп-рок-пространстве Залива музыкантов: Винса Литтлтона, Боба Кунса, Брайана Маккарти, Эллисона Лавджоя и Билла Катлера. Это была действительно «идеальная подработка», обеспечивающая всем стабильный ежедневный заработок и расширение музыкальных знаний; при этом вечера оставались свободными для концертов и выступлений. Начавшись в середине 2000 года, это продолжается и по сей день, а новые вакансии заполняются в течение нескольких дней после публикации объявления.

Компакт-диски также первоначально выбирались довольно случайным образом: мы отправлялись в соседний магазин Tower Records и собирали стопки «классических» и новых релизов в различных поджанрах поп- и рок-музыки. Мы также установили порядок, который сохраняется и по сей день: анализировать на компакт-диске не каждую песню, а только специально отбираемые — не только хиты, но и другие треки, которые по той или иной причине заслуживали внимания. Было странное, но заметное волнение, когда в наши руки впервые попадали для анализа диски знаменитого музыканта; между ними возникала своего рода конкуренция — и мы пришли к выводу, что брать нужно не кучу дисков сразу, а обращаться к новому только тогда, когда уже был проанализирован предыдущий. Вся аналитика совершалась на бумаге и проводилась по тому же завершенному Уиллом алгоритму — с использованием нашего с Тимом

механизма взвешивания. Через месяц количество песен, проанализированных с помощью моего нового генома, превысило 400.

Однако эти первоначальные усилия нашего молодого музыкального отдела также выявили необходимость разработки более официального протокола. В частности, благодаря критическим замечаниям инженеров я понял, что необходимо срочно сделать две вещи: во-первых, четко описать каждый отдельный ген, а также более крупные группировки («хромосомы», если хотите), в которые каждый ген входил; а во-вторых, разработать более строгую систему подсчета очков, чтобы каждая точка на нашей десятибалльной шкале имела четко определенное значение, а не представляла собой некий интервал с размытыми границами. Определение и закрепление этих параметров будет очень важным для обеспечения стандартизированного и последовательного подхода аналитиков к оценке *каждого* гена. Собранные вместе, эти принципы станут основой первого из серии «Руководств по проекту музыкального генома», которые по-прежнему служат для подготовки и обучения музыкальных аналитиков Pandora. Ранний набросок преамбулы к «Руководству...», датированный 17 мая 2000 года, гласит:

Цель процесса анализа песен заключается в том, чтобы выявить основные музыкальные и текстовые характеристики песен, используя критерии, которые являются общими для всех жанров и стилей популярной музыки. Подавляющее большинство категорий выстроены так, чтобы быть максимально объективными и избежать слишком больших субъективных различий между аналитиками. Чем более единообразны данные, тем более эффективной будет информация — с точки зрения не только понимания музыкальных взаимосвязей, но и лучшего представления о музыкальных предпочтениях отдельного слушателя.

По мере того как деятельность развивалась, я осознал еще одну потребность: необходим более упорядоченный способ обзаводиться компакт-дисками — возможно, даже получать их бесплатно. Чтобы обсудить это, я обратился к одному из наших аналитиков, Биллу Катлеру, — талантливому гитаристу-песеннику, чья карьера корнями уходила в эпоху Хейт-Эшбери (когда он сотрудничал с Джерри Гарсиа, Бобом Вейром и членами группы Jefferson Airplane), продолжающему активно работать в различных рок-стилях в качестве автора песен и продюсера; он наверняка кого-нибудь должен был знать. Так и оказалось: в середине июня Билл познакомил меня с одной из самых ярких личностей, которые когда-либо работали в Savage Beast, — Лу Брэми. Лу был грубым, иногда вспыльчивым парнем, старым ветераном — как музыки, так и войны во Вьетнаме — и занимал среди прочего пост директора по исполнительско-репертуарной части в компании Atlantic Records. Лу буквально вырос в среде звукозаписывающего и дистрибуционного бизнеса, как и его отец, Эл Брэми, который был в этой области пионером, — о том, как с начала 1960-х годов были организованы поставки товара из фирм звукозаписи в такие точки розничной торговли, как Tower Records, можно написать книгу. Лу, казалось, знал каждого в музыкальном бизнесе

и мог свести Savage Beast с крупнейшими деятелями этой отрасли. К компании он присоединился неофициально в сентябре 2000-го, а официально — в январе 2001 года, став впоследствии старшим вице-президентом по развитию бизнеса. В своем стремлении сделать компанию успешной Лу был креативным и неутомимым, и мы стали довольно близки. Однако он не был из тех, на чью сторону ты всегда захочешь встать, — и основатели скоро это поймут.

Новый свингующий геном

Дела шли, казалось, просто замечательно. Все подразделения компании — музыкальное, техническое, бизнес — расширялись, так что к концу июня мы покинули офис в Сан-Франциско. В начале июля Джон объявил всем, что мы переезжаем — в Окленд! Для меня лично это стало отчасти разочарованием, поскольку жить я привык в Сан-Франциско, — но были и плюсы: впервые в жизни у меня появился собственный офис!

Команда музыкальных аналитиков продолжала пополняться, причем теперь кандидаты сдавали письменный музыкальный экзамен; к сентябрю 2000 года у нас было около 20 аналитиков, в том числе те два новичка, Стив Хоган и Мишель Александер, которые 18 лет спустя все еще работают в компании, уже на руководящих должностях в музыкальном секторе! При таком большом объеме аналитики для обеспечения качества работы возникла необходимость разработать некие официальные протоколы: от двухнедельной программы обучения анализу до различных процедур корректировки данных при помощи разделения функций между рядовыми и старшими аналитиками. Постепенно составлялось «Основное руководство по геному» (The Main Genome Manual) и совершался переход от рукописного анализа к использованию компьютерного интерфейса — MGPI (Music Genome Project interface — интерфейс «Проекта музыкального генома»), который Уилл и инженерная команда разработали совместно с музыкальным подразделением, чтобы избавиться от проблем, связанных с анализом песен «вручную». Коммерческий бизнес тоже начал развиваться, и совместно с несколькими постоянными клиентами — включая Tower Records — была разработана онлайн-версия нашего рекомендательного механизма, названного Music Hunter («Музыкальный охотник»), чтобы сохранить тематическую связь с Savage Beast («Дикий зверь»).

Затем, в октябре 2000 года, состоялась наша первая большая сделка: мы получили приглашение от онлайн-подразделения компании Barnes & Noble разработать комплексное музыкальное приложение для... джаза! Что, простите? Последние полгода мы вовсю надрываемся, работая над поп- и рок-музыкой, а они хотят приложение для джаза, который, кстати, составляет не более 3 % рынка компакт-дисков?... Ну конечно же мы сделаем это! И фактически этот проект — интерактивное приложение Jazz Discovery — оказался для музыкального отдела Savage Beast подарком судьбы, поскольку позволил мне разработать

второй геном, посвященный музыкальному жанру, который в целом более сложен, чем его поп- и рок-аналог. Проектирование генома джаза дало мне возможность использовать знания об общем музыкальном «геномном процессе», полученные в течение последних шести месяцев: как можно постичь стоящую за музыкой «истину» через нюансы музыковедения и слушательского опыта.

Более того, лично я был крайне воодушевлен открывающимися перспективами: джазом я интенсивно занимался с юношеских лет; кроме того, динамика моих интересов в области этого жанра во многом совпадала с его исторической эволюцией — от регтайма, диксиленда и свинга до бибопа, кула и фьюжна; это, конечно, не весь джаз, но достаточно представительный для него ряд, и я хорошо знал его главных звезд и большинство второстепенных героев, а также разбирался в основных компонентах его разнообразного музыкального языка. Мне также пришла в голову мудрая идея вывести работу на новый уровень и собрать небольшую консультативную группу (чтобы с помощью мозгового штурма выявить важные для этой богатой, теперь уже вековой традиции гены) из одаренных и опытных джазовых музыкантов и друзей: альт-саксофониста Джона Хенди, вибрафониста Роджера Гленна, гитариста Рэя Обьедо и пианиста Маркуса Силвы, — а также побеседовать на эту тему с разными джазовыми певцами. После нескольких собраний, которые были богаты скорее на забавные истории из жизни, чем на аналитические выводы относительно генома, я все-таки собрал то, что мне было нужно, и смог начать свой «архитектурный» процесс.

Последовали семь месяцев интенсивной работы: безостановочное прослушивание и изучение компакт-дисков; постоянные добавления, удаления и изменения генов; консультации с джазовыми критиками; разработка визуального дизайна; лихорадочный анализ вновь поступающих компакт-дисков; составление руководства по пользованию; корректировка базы данных и пользовательского интерфейса, — и наконец 30 мая 2001 года приложение *bn.com Jazz Discovery* было официально запущено. Как говорится в пресс-релизе, это было интерактивное веб-приложение, призванное «познакомить людей с джазом и предоставить джазовым энтузиастам сложный и тонкий инструмент для навигации по джазовой музыке». Мы отобрали сотни джазовых композиций из разных жанров и эпох, сосредоточив внимание на всех основных джазовых инструментах и включив в базу десятки известных джазовых исполнителей и их культовые произведения. Пользователи с любым уровнем джазовой подготовки могут войти в приложение, просто нажав на ссылку, посвященную джазовому стилю, инструменту или настроению, или через историческую временную шкалу, размеченную по эпохам и музыкантам. С каждым кликом пользователи получали мгновенный набор рекомендаций для покупки на сайте B&N тех альбомов, которые по совокупности геномов соответствовали их предпочтениям.

Это была мечта джазового фаната, и она побудила меня продолжить увлекательную работу с джазовым репертуаром. Новый фундаментальный джазовый геном был также огромным шагом вперед в разработке нашей общей геномной методики: почти в два раза больше генов, чем в поп- и рок-жанрах, гораздо луч-

шие возможности учета изощренных нюансов мелодических, гармонических, ритмических и формальных аспектов широкого репертуара — от «традиционных» записей Луи Армстронга 1920-х до псевдоклассических оркестровок Гила Эванса и неистовых абстракций Орнетта Коулмана. Важно отметить, что джазовый геном также позволил детально исследовать природу, стиль и различные техники импровизации — неперемного условия джаза и важнейшего элемента, лежащего в основе персонального музыкального вкуса; более подробно об этом — в следующих главах. Наконец, в течение этого длительного периода исследований и разработок мы создали ряд других методов для выявления базовых основ музыкального восприятия и предпочтения. Наиболее важными оказались так называемые «фокус-признаки» — мы дали им броские имена, такие как «чувственный вокал», «виртуозное соло трубы» и «дикие гармонии», — а определялись они различными кластерами генов. Выявление «фокус-признаков» не только способствовало усовершенствованию механизма сопоставления, но и позволяло давать более разумные объяснения наших рекомендаций слушателю.

Безусловно, на момент запуска Jazz Discovery в анализируемом репертуаре (около 2000 треков) еще оставались значительные пробелы, из-за которых случайно могла возникнуть какая-либо странная рекомендация, но в целом с имеющимся контентом приложение работало довольно хорошо. Однако отсутствие широкого охвата материала в джазе, как и в других жанрах, при работе с потребителями представляло собой проблему до тех пор, пока мы не создали стратегию ее преодоления, не в последнюю очередь путем анализа большего количества контента, а также с помощью других методов, разработанных в течение нескольких месяцев после запуска. Тем не менее Barnes & Noble были довольны и уже обсуждали будущие приложения формата Discovery для других жанров, которые в результате так и не появились. Отзывы были положительными: например, в *The Los Angeles Times* (15 июня 2001 года) отметили: «По хитросплетенным лабиринтам и перекресткам Jazz Discovery бродить забавно. Более того, сайт потенциально может служить мощным образовательным инструментом» (21). Мы впервые осознали, что идем по правильному пути, и чувствовали себя достаточно уверенно.

Сгущаются грозовые тучи

Однако, несмотря на то что Jazz Discovery стало успешным для музыкального отдела Savage Beast и способствовало развитию MGR, а у компании появилось чувство гордости и уверенности в связи с ростом ее влияния в качестве важного поставщика музыкальных рекомендаций, финансовые итоги вовсе не радовали: за семь месяцев работы мы заработали всего 20 000 долларов! Неудивительно, что в работе случился кризис.

Сотрудники почувствовали, что у компании возникли финансовые трудности, когда в феврале 2001 года им впервые было предложено согласиться с «от-

срочкой» выплаты зарплаты на месяц. Столкнувшись с непрошибаемой стеной сопротивления со стороны инвестиционного сообщества, Джон и Уилл были вынуждены рыться в собственных карманах и брать для компании скромные промежуточные кредиты. С октября 2000 года я тоже старался найти какие-то источники инвестиций — и в итоге познакомил Джона с двумя друзьями из этой сферы, которые позже сыграют важную роль для будущего компании: Питером Готчером и Джином Д’Овидио. Но в данный момент деньги действительно текли только в одном направлении: наружу.

Еще более тревожная ситуация сложилась в июне 2001 года, когда на смену серии регулярных временных отсрочек пришло фактическое сокращение заработной платы, — и музыкальным аналитикам это не понравилось. Прожив в состоянии спада три месяца, в октябре 2001 года аналитики собрались вместе и в духе коллективной солидарности подготовили Тиму письмо, в котором выразили свое разочарование все более ухудшавшейся ситуацией. «Мы чувствуем, — заявили они, — что полагаемся больше на веру, чем на факты».

К сожалению, учредители мало что могли сделать. Продолжалось сокращение зарплаты, сопровождаемое отсрочками выплат по несколько месяцев. Поддерживать высокий моральный дух в музыкальном отделе было нелегко, и в конечном итоге мы потеряли нескольких хороших аналитиков. Другие составляющие работы также пострадали: иногда у нас буквально заканчивались компакт-диски, что вынуждало нас поручать аналитикам возвращаться к уже «обработанным» альбомам, а это означало, что теперь им приходилось анализировать на альбоме *каждую* песню, даже самую дрянную. В июне 2002 года Джон Крафт ушел с поста генерального директора; это не стало большим сюрпризом, учитывая, что все это время он продолжал ездить в офис из Лос-Анджелеса и в последние месяцы стал появляться все реже и реже. Маркетинг и развитие клиентской базы взял на себя Тим, в то время как Уилл стал контролировать рабочий процесс и финансы. А в конце того же месяца неожиданно пришла хорошая новость — промежуточный кредит на 650 000 долларов; это позволило Тиму и Уиллу выплатить сотрудникам часть отложенных денег, хотя при более чем миллионной задолженности это было лишь заплаткой. Терпение таяло, а раздражение перерастало в гнев: Тим и Уилл спорили о стратегии, а я даже поссорился с мисс Ульоа, тогдашним директором по музыкальным операциям (в сентябре 2002 года ее сменил Стив Хоган). Побывав однажды на вершине, Savage Beast теперь пел грустный блюз.

Игра продолжается

Тем не менее даже в эти трудные месяцы мы добились большого прогресса в выполнении миссии «Проекта музыкального генома». Работа над джазовым геномом и приложением Jazz Discovery побудила еще больше стандартизировать процедуры музыкальной деятельности во всех ее аспектах: найме и обучении сотрудников, выборе репертуара, приобретении компакт-дисков, анализе и контроле качества, разъяснении

наших рекомендаций пользователю и т.д. Компания постепенно становилась хорошо отлаженным механизмом: Лу Брэми в работе с различными крупными лейблами и дистрибьюторами использовал свои магические способности, чтобы получить предварительные копии новых изданий, скидки на «каталог» (то есть на более старую продукцию) или даже бесплатный каталог — как в случае с лейблом Blue Note.

Действительно, во второй половине 2001-го и на протяжении всего 2002 года Лу старался все больше и больше развивать бизнес, изобретая новые способы вывода на рынок продукции MGP — особенно через ближайшего делового партнера, Tower Records. С учетом чисто символического размера получаемых от партнеров выплат за разработку и еще меньших лицензионных сборов от установки онлайн-версий MGP была необходима альтернативная стратегия, что привело к развитию новой для компании бизнес-структуры — сети музыкальных киосков. Благодаря заключению серии партнерских соглашений — с фирмами Tower Records, CMJ (The College Music Journal), NCR (производителем киосков) и другими — Лу инициировал сделки и стал разрабатывать с Тимом и Уиллом стратегию размещения киосков Savage Beast через музыкальных ретейлеров по всей стране. Цель состояла в том, чтобы в сотрудничестве с крупнейшей компанией Music Discovery Network дать возможность владельцам Tower и впоследствии другим ретейлерам реализовывать наряду с известным неизвестный, но похожий ассортимент: песни можно было слушать, не открывая упаковку компакт-диска, что позволяло посетителям решать, стоит ли покупать его — и другие похожие на него диски. От каждого магазина Tower, в котором были открыты наши киоски, мы получали ежемесячную лицензионную плату.

Официально начало наших деловых отношений с Tower Records датируется апрелем 2001 года. Для музыкального онлайн-магазина Tower было разработано приложение Music Discovery — более простая версия Jazz Discovery, работающая с поп- и рок-музыкой и основанная на подборке «фокус-признаков» («фанки-бит», «повествовательная баллада», «громкий перегруженный звук» и т.д.). Таким образом, появление музыкальных киосков было довольно логичным шагом вперед. Сеть Music Discovery Network (MDN) была запущена в ноябре 2001 года, первоначально в трех магазинах Tower. Как и в случае с Jazz Discovery, это была крупная общекорпоративная структура, требующая работ по дизайну, развитию, тестированию и интеграции киосков — и конечно же большого количества музыкального анализа.

«Зверь» уходит в тень

Помимо отслеживания материала новых альбомов, проекту MDN необходимо было добавлять в ассортимент песни, которые попадали в известные недельные хит-парады журнала CMJ. В основном это были пластинки независимых исполнителей в различных рок- и поп-стилях, и работа с ними в целом не представляла для аналитической группы особых проблем. Но некоторые трудности все же были:

хотя геном поп- и рок-музыки номинально допускал включение таких «городских» жанров, как хип-хоп, рэп и электронная танцевальная музыка, на самом деле он плохо годился для того, чтобы грамотно различать разнообразные, свойственные этим стилям подходы к ритму, синкопированию, вокальной подаче и особенно лирическому содержанию. Я хорошо знал об этом аналитическом ограничении еще до проекта MDN и фактически стал постепенно работать над геномом рэпа и электроники еще в декабре 2000 года, как раз перед началом проекта Jazz Discovery. После его завершения и запуска в марте 2001 года появилась возможность начать соответствующие исследования в области рэпа и танцевальной музыки.

Хип-хоп и электроника, однако, точно не были жанрами, в которых я разбирался хорошо. Так что я сразу понял, что, помимо большой работы по самообразованию, мне нужна будет и профессиональная помощь — особенно с хип-хопом. Но вместо консультативной группы мне пришлось рассчитывать на сотрудничество только с одним экспертом — Дэйви Ди, — известным историком хип-хопа и диджеем, который также жил и работал в Окленде. В ходе наших многочисленных бесед Дэйви, принося стопки дисков, вспоминал ранние времена хип-хопа в Нью-Йорке и Окленде, рассказывал об эволюции хип-хопа в отношении стиля и производства, о суровом различии и ожесточенном противостоянии между рэпом Восточного и Западного побережий; о культуре и образе жизни рэп-звезд: Чака Ди, N. W. A, Тупака, Jaу-Z, Эминема (который в то время был очень популярен), Нелли и пр. Иногда Дэйви Ди приводил с собой одного или двух местных рэперов, и мы обсуждали исполнительские способы, методы сочинения рэп-текстов, а также вопросы, связанные с ритмом, звуковым оформлением и т. д. Вооружившись базовыми сведениями, я стал переслушивать десятки и десятки рэп- и хип-хоп-треков в поисках способов, позволяющих выявить те элементы, благодаря которым различаются рэп-треки, звучащие вроде бы — тем более для неподготовленного слушателя — одинаково: скорость речитатива, уровень колебаний вокального тона, наличие и уровень крика, ясность дикции, рэперская подача, роль фонового ритма, метрические единицы, звук бас-бочки, используемая лексика, тематика текстов, степень присутствия нецензурной лексики или упоминаний о насилии и т. д., и т. д.

Мой опыт во многом помог выделить здесь те виды музыкальных и культурных предпосылок, которые способны формировать наш музыкальный вкус и очерчивать его границы; я также осознал, насколько способно эволюционировать восприятие и понимание в результате непредвзятого отношения. Признаюсь, что до начала работы над геномом рэпа и электроники эта музыка вызывала у меня мало интереса или терпимости: это были не те стили, которые я хорошо знал или хотя бы хорошо понимал; короче говоря, это была не «моя» музыка. Но, погружившись во внимательное прослушивание, я пришел к пониманию, что в ней можно найти богатое творческое — музыкальное и лирическое — разнообразие, и обнаружил здесь новых для меня фаворитов: Public Enemy, Twista и Эминема.

Одновременно с работой над хип-хоп-сектором генома рэпа и электроники я глубоко погрузился и в танцевально-электронную музыку, с которой также

не был близко знаком. Поскольку музыкальный материал был здесь не столь специализированным и культурно обусловленным, как в рэпе, я смог разработать уникальные для танцевальной сферы гены без внешнего эксперта, полагаясь только на собственное интенсивное самообучение и развитие, чему способствовали наши аналитические учебные сессии, которые теперь при работе над геномом становились регулярными. Цель здесь также состояла в том, чтобы различать песни и композиции в пределах различных поджанров: хаус, техно, транс, трип-хоп, драм-н-бейс и др., — которые для новичка звучат одинаково. В первую очередь это означало определение подчас довольно сложной ритмической структуры: строения и длительности ритмического паттерна, ритмической плотности, количества различных паттернов, степени метрической различимости и т. д., — а также порой плотного и насыщенного звукового ландшафта, создаваемого при помощи различных синтезаторов и техник обработки звука. Как и в случае с рэпом — и даже в большей степени, — я открыл для себя богатство электронной музыки, соответствующей моему собственному музыкальному вкусу, и многих исполнителей, которых я никогда не знал раньше: Kraftwerk, The Chemical Brothers, Fatboy Slim, Talvin Singh и т. д.

Изначально эти два «городских» вида планировалось проанализировать с помощью одного и того же генома (рэп и электроника), но по разным причинам — как административным, так и музыкальным — мы решили разделить их на два, геном рэпа и геном электронной танцевальной музыки, каждый из которых содержит около 320 генов. Анализ обеих сфер стартовал в начале мая, и, хотя нам не нужно было искать новых аналитиков, специализирующихся конкретно в хип-хопе или танцевальной музыке, как это было с джазом, для рэпа требовалось нанять разбирающихся в материале «отборщиков песен» (таких как Дэйви Ди). Они не только отбирали песни, но также каталогизировали некоторые культурные «метаданные», посредством которых фанаты рэпа воспринимают музыку за пределами чисто музыкального дискурса: например, степень востребованности трека на рынке, имидж, уличный характер текстов, значимость продюсерского лейбла и т. д.

Наша последняя надежда

В результате этой работы к ноябрю 2001 года у нас было достаточно материала, чтобы уверенно запустить Music Discovery Network со множеством киосков и возможностью предлагать убедительные рекомендации для поклонников самых известных музыкальных жанров и стилей, таких как поп, рок, тяжелый металл, панк-рок, R&B, госпел, блюз, американа, фолк, кантри, блюграсс, джаз, хип-хоп, рэп, диско, электроника и др. Несмотря на то что фактическое число проанализированных нами песен нельзя назвать грандиозным — тогда их было около 250 000, — мы тем не менее разработали методики агрегирования информации по исполнителям и альбомам, гарантирующие потребителю, что его исходный

запрос не выдаст ошибку; будучи однажды распознанным, он неизменно будет выдавать пользователю рекомендации на основе нашего актуального анализа.

В течение нескольких недель, предшествовавших запуску этой сети, Лу — вместе с Тимом, Уиллом и другими сотрудниками компании, в частности соратником Лу Патриком Домингесом, директором по маркетингу, — упорно работал над проблемами расширения востребованности на рынке и в индустрии. На самом деле энергичная деятельность Лу в Savage Beast, особенно обеспечившая сотрудничество с фирмой Tower, была в чем-то символичной: 40 лет назад его отец, Эл, совершил революцию в области дистрибуции записей именно благодаря контактам с Tower; и теперь Лу старался внедрить цифровую дистрибуцию в виде Music Discovery Network также через связь с Tower. К сожалению — и для Лу, и для Tower Records, — этого не произошло: осенью 2006 года фирма обанкротилась.

Реакция на работу MDN была достаточно скромной, но в целом дела шли неплохо, что в долгосрочной перспективе помогло нам опередить многих конкурентов, с которыми мы столкнулись при работе в области музыкальных рекомендаций: MoodLogic (22), MusicBuddha (23), Mubu (24), Cantametrrix (25), MongoMusic (26), MusicGenome (27) и других (никто из них, я хотел бы отметить, больше не существует). Непосредственно перед запуском Music Discovery Network в издании New Media Music (14 октября 2001 года) появилась большая статья, где среди прочего говорилось:

Когда пользователь взаимодействует с системой Savage Beast, используя фокус-признаки и покупая или загружая песни, она адаптируется к его музыкальным предпочтениям и создает «портрет вкуса», который с каждым посещением совершенствуется. В результате все это работает невероятно хорошо (28).

Переломный момент

В течение 2002 года Music Discovery Network — и онлайн-версия, и киоски — стала главным направлением нашего бизнеса, помимо, конечно, деятельности по анализу музыки. Охват ее мы попытались расширить, создав для независимых, не связанных контрактами музыкантов сеть Network — она стала предвестником того типа продвижения, которое позже ляжет в основу популярности Pandora. Еще одной вспомогательной составляющей общей стратегии стало создание высокопрофессионального консультативного совета. Главным здесь стал опять же Лу, который привлек таких людей, как джазовый продюсер Оррин Кипньюс, маститые руководители звукозаписывающих компаний Джо Смит и Рон Голдштейн, знаменитый рок-журналист Бен Фонг-Торрес и руководитель Tower Record Стэн Гоман. Я тоже внес свой вклад в формирование совета, пригласив рокера Стива Миллера, с чьей группой в то время я периодически играл и записывался.

И все же слишком многое препятствовало «спасению» Savage Beast, даже Music Discovery Network или представительный консультативный совет не могли помочь. К осени мы во многом работали просто по инерции, и все ожидали, что «топор опустится» в любой момент. 3 ноября 2002 года на общем собрании было объявлено, что выплаты вновь будут отложены — на неопределенный срок. К этому времени у меня было двое детей, причем сыну Престону недавно исполнился год. Моя жена Линн в течение двух лет сохраняла стоическое терпение, но это стало последней каплей: на следующий день я пришел в офис Тима и с сожалением объявил о своей отставке — временной, как потом оказалось. Будучи джентльменом, Тим отреагировал достаточно любезно: «Я все понимаю, профессор, и надеюсь, что мы сможем вернуть вас, когда нам удастся справиться с трудностями». Лу Брэми, Патрик Домингес и несколько аналитиков ушли примерно в то же время, что и я, оставив большую часть музыкальной деятельности в состоянии застоя.

В последующие месяцы Тим и Уилл продолжали находить некоторые бизнес-возможности для Savage Beast: заключили лицензионную сделку с AOL Music и открыли пробный киоск в Best Buy, но ни то ни другое не принесло большого дохода. Мой собственный переходный период прошел довольно гладко: я уделял больше времени работе с онлайн-сервисом классической музыки Classical Archives, с которым периодически сотрудничал с июня 2002 года, а теперь стал кем-то вроде художественного руководителя на полставки (29); оставшееся же время я участвовал в концертах и писал музыку — что после долгого перерыва вновь стало центром моей музыкальной деятельности.

Однако в течение лета 2003 года Лу стал проявлять все более серьезную озабоченность состоянием дел в Savage Beast, росло его возмущение в связи с отсрочками выплат ему и другим сотрудникам. Выяснилось, что, если сотрудник продолжает работать в режиме полной занятости, такие отсрочки фактически противоречат трудовому законодательству Калифорнии. Поэтому Лу с несколькими другими бывшими сотрудниками собирался подать иск к Savage Beast и хотел, чтобы я и Патрик к ним присоединились. Мои долги на тот момент составляли около 80 000 долларов — достаточно существенная сумма для моей молодой семьи. И тем не менее из верности Тиму, а также в силу собственной непреклонной уверенности в том, что наши разработки в Savage Beast все еще имеют возможность преобразовать музыкальную индустрию, я отклонил приглашение Лу — и рад, что сделал это.

Но все это наверняка потрясло Тима и Уилла до глубины души, и можно представить, как они всерьез размышляли: «Не пора ли нам поставить точку?» (30)

Смена караула

Разумеется, ни Тим, ни Уилл не вышли из игры — во всяком случае пока. Они продолжили работу над тем, что считали своей миссией, — представить миру «Проект музыкального генома». Буквально все обстоятельства складывались против них: огромные личные и корпоративные долги, судебные иски, из-

расходованные кредиты, бесконечные отказы инвесторов, ничтожные доходы от бизнеса, но у них было то оружие, которое могло помочь все это преодолеть, — настойчивость! В начале 2004 года, предположительно с 349-й попытки, им как-то удалось убедить Ларри Маркуса из Walden Venture Capital открыть вторую стадию финансирования (которую Джон Крафт обещал еще в 2000 году) в размере 9 000 000 долларов. Это вливание денежных средств позволяло компании покрыть текущие издержки. В обеспечении нового финансирования была отчасти и моя заслуга, поскольку Маркус — тоже музыкант — был приглашен в компанию Джином Д’Овидио, которого, в свою очередь, за несколько лет до этого туда порекомендовал я. С появлением Маркуса и его масштабных инвестиций сразу возникла необходимость — и появилась возможность — некоторых существенных изменений: во-первых, компания должна была нанять нового генерального директора, а также, что более важно, пересмотреть текущую бизнес-модель. Может ли вообще бизнес получать прибыль, поставив в магазинах звукозаписи киоски?

Я впервые узнал о происходивших в 2004 году событиях, когда мне, как и большинству нынешних и бывших сотрудников, в конце года сообщили, что моя отсроченная зарплата будет наконец выплачена — в полном объеме! Тим позвонил, чтобы вкратце рассказать мне, как идут дела, а затем добавил: «Итак, профессор, как вы смотрите на то, чтобы вернуться и помочь нам завершить работу над геномом этнической музыки?» Я ответил не раздумывая: «Да, черт побери!» 6 января 2005 года я снова оказался в офисе, теперь уже в качестве «независимого сотрудника», удостоенного благородного титула главного музыковеда.

В первый день после возвращения я сразу увидел, что с моего ухода два года назад произошло несколько изменений: во-первых, довольно странная конфигурация офисных помещений, в которых компания размещалась в предыдущие годы, теперь была заменена одним большим пространством, составляющим единое целое. Еще более существенным было то, что у нас появились новый генеральный директор Джо Кеннеди, новый главный операционный директор Этьен Хэндман и новый технический директор Том Конрад, которого Уилл нанял в качестве вице-президента по проектированию за несколько месяцев до объявления о собственном уходе из компании в январе 2005 года. Ларри Маркус настойчиво лоббировал назначение Джо в июле 2004 года, особенно когда сделки с AOL и Best Buy провалились; совет директоров согласился. И это стало, по сути, блестящим ходом. Увлеченный музыкант-любитель со степенью магистра делового администрирования Гарвардской школы бизнеса, Джо обладал опытом и руководящей работы, и работы в сфере компьютерных технологий. До прихода в Savage Beast Джо был президентом и генеральным директором E-Loan, заняв этот пост вскоре после того, как компания стала открытым акционерным обществом. Джо, в свою очередь, пригласил Этьена, который ранее был главным информационным директором E-Loan.

«Зверь» покоряет мир

Идея построения генома, связанного с этнической музыкой — то есть огромным объемом музыки, которая создается за пределами Северной Америки или Англии вне традиционных «западных» жанров (поп, джаз и классическая музыка), — появилась, по сути, задолго до моего увольнения в 2003 году. Поскольку в первой половине 2001 года профиль Music Discovery Network расширился, мы почувствовали необходимость пополнить наш каталог. Поэтому Тим дал мне зеленый свет, чтобы начать научно-исследовательский процесс, нацеленный на создание генома этнической музыки. Как оказалось, мое музыковедческое образование не имело абсолютно никакой связи с этнической музыкой — в Стэнфорде не было ни кафедры, ни даже курсов по этномузыкологии, — и эта область не особенно привлекала мое внимание. Мне, безусловно, нравились многие западные музыкальные стили, особенно индийский, но чисто по-дилетантски. И вот теперь я отправился в увлекательное путешествие, сулившее музыкальные открытия, — за что я всегда буду благодарен.

Мое предварительное исследование стартовало в июле 2001 года, когда я начал составлять огромный документ с информацией о музыкальных практиках по всему миру. После нескольких недель безостановочного прослушивания, чтения и конспектирования я приступил к созданию первой версии генома этнической музыки. После еще одного месяца непрерывной работы по корректровке и усовершенствованию я собрал команду аналитиков, чтобы начать скрупулезное изучение разнообразного материала при помощи геномного теста. Наконец в конце октября, добравшись до 95-й версии, мы были готовы приступить к сотрудничеству с инженерами, чтобы включить в геном алгоритмические процедуры и затем начать анализ. Но именно тогда я получил записку от Тима: «Сейчас нет смысла завершать и сдавать работу по этническому геному... Учитывая возможности нашего небольшого коллектива аналитиков и прочие обстоятельства, стоит немного подождать». В результате работа, изначально рассчитанная на несколько месяцев, растянулась на годы — пока компания не вышла из кризиса.

Таким образом, когда в начале 2005 года я вернулся к работе, то мог продолжить просто с того места, где остановился три с половиной года назад. Благодаря новому финансовому оздоровлению компании мы смогли приобрести все хорошо продававшиеся компакт-диски этнической музыки, вышедшие за предыдущие 10 лет, а также сотни компакт-дисков, представлявших те стили и музыкальные культуры, которые на рынке США практически отсутствовали. После сделанного мной небольшого обновления и серии сессий с участием нескольких недавно нанятых аналитиков геном этнической музыки был наконец готов для инженеров, а также для официального обучения других аналитиков.

Геном включал в себя более 375 генов и был способен тонко определять музыковедческие и эмпирические характеристики практически всех стилей: от бразильской самбы до индийских раг, от кельтских джиг до болгарского жен-

ского хора, от тувинского горлового пения до мексиканского мариачи и т. д., и т. д. Геном, в частности, мог улавливать необычайно широкое разнообразие вокальных подач и мелодических особенностей, свойственную многим культурам интенсивную ритмическую сложность, а также богатство инструментов и инструментальных тембров. Ключевым был также эмпирический фактор — особенно для западного слуха: до какой степени, например, мелодический или вокальный стиль покажется среднему американскому слушателю необычным, странным или совершенно чуждым? Нет никаких сомнений, что геном этнической музыки стал на сегодняшний день самой сложной из разработанных нами конструкций. Постепенно я открыл для себя множество прежде незнакомых стилей и музыкантов, ставших моими личными фаворитами: среди прочих это играющий на инструменте уд нубийский певец Хамза Эль Дин, певица из Кабо-Верде Сезария Эвора, пакистанский духовный певец Нусрат Фатех Али Хан, Afro Celt Sound System, сенегальский певец Юссу Н'Дур и Klezmatics.

К июню мы завершили все «взвешивания» генов, а к июлю сформировали ряд фокус-признаков — с такими красочными названиями, как «дикая вокальная техника», «гудящие тона», «причудливый этнический трек» и «экстремальная радость». Таким образом, к августу 2005 года геном этнической музыки был построен и запущен — в нем была представлена музыка таких исполнителей, как Шакира, Из, Боб Марли, The Gipsy Kings, Рави Шанкар, The Chieftains и их менее известных собратьев со всей Земли, и мы были готовы дать рекомендации нетерпеливым поклонникам этнической музыки. Вопрос, однако, состоял в следующем: где они смогут эту музыку найти?

Возрождение

Как уже отмечалось, примерно в то время, когда Джо пришел в Savage Beast, сделки, с трудом заключенные с AOL Music и Best Buy, медленно сворачивались, что раз и навсегда продемонстрировало нежизнеспособность лицензионного подхода к MGP — будь то онлайн или в магазинах — в долгосрочной перспективе. Я уже давно говорил Тиму об этом: «Мы должны найти способ, позволяющий использовать эту технологию *непосредственно* любителям музыки!» И я был уверен, что многие разделяли такое мнение. Хорошо, но как это сделать? В то время я не знал, что учредители еще в первые годы работы обдумывали такую смелую идею использования MGP, как интернет-радио; но ограниченное финансирование компании и осторожный деловой климат того времени делали прямую связь бизнеса с потребителем невозможной. Однако теперь, с учетом существенных инвестиций Маркуса, эта идея вновь всплыла и была смело принята новым руководством: у компании появилось будущее.

Интернет-радио — то есть аудиопоток, работающий в интернете таким образом, что слушатель не может его записать или напрямую (не «по запросу») им управлять, — в той или иной форме существовало с 1993 года (31). По

мере того как базовая технология совершенствовалась, появляющиеся сервисы интернет-радио могли предложить более высокое качество аудиопотока для большего числа слушателей. В сентябре 2001 года был запущен сервис Live365, предоставляющий доступ к широкому спектру (более 260 «жанров») музыкальных станций. В 2005 году большинство технически подкованных людей, включая меня, по крайней мере слышали об интернет-радио, но перспективы его использования для поддержки развивающегося бизнеса были не слишком очевидны.

Пилотный радиoproдукт Savage Beast был назван, что неудивительно, в соответствии с именем компании: theBeast.fm. Человеком, который взял на себя инициативу в процессе нашего переключения на сферу радио, был Этьен Хэндман, главный операционный директор, который регулярно совещался со мной по вопросам развития; Этьен к тому же был классическим трубачом, и мы очень хорошо ладили. В рамках своих обязанностей он должен был научиться следовать негласным рекомендациям Федеральной комиссии по связи, регулирующим веб-трансляцию: не более трех песен одного и того же исполнителя в течение любого заданного трехчасового периода и т. д.; кроме того, ему нужно было определить, как с помощью нашего интерфейса Safari формировать плейлисты, начиная с любой песни или исполнителя, заданных в качестве «зерна». 15 апреля он дал мне возможность поработать с тест-драйвом двух «радиостанций»: у одной из них отправной точкой стал Боб Дилан, а у другой — группа The Police. От меня требовалось слушать и отмечать песни, которые были не вполне уместны, не обращая при этом внимания на случайные странности, такие как песни, повторяемые дважды подряд. После многочисленных корректировок компания в конце мая 2005 года, по словам Джо, «рванулась вперед, чтобы запустить новый продукт». В то же время многие сходились во мнении, что название theBeast.fm было слишком слабым. Но какое же имя нам выбрать?

Что в имени? Часть 2

В том же электронном письме, где говорилось о нашем «рывке вперед», Джо отметил, что одним из последних нерешенных вопросов относительно нового радиосервиса действительно было его название. На этапе разработки опробовали несколько названий, не только theBeast.fm, но и то, которое предложил сам Джо, записав его однажды на обратной стороне обложки журнала Billboard: Pandora. Большинство отреагировало отрицательно, так как все сразу подумали о ящике Пандоры из греческого мифа, где Зевс наказывает человечество после кражи Прометеем секрета огня, посылая на Землю первую женщину вместе с ящиком (на самом деле — с сосудом), который она из любопытства открыла и выпустила из него в мир всякие несчастья: зависть, ненависть, болезни, недуги и т. д. Как можно давать нашему замечательному новому сервису имя, ассоциирующееся с такой катастрофой?

Тим особенно надеялся, что хороший вариант найду я, и пришел ко мне в офис, чтобы спросить меня лично: «Может быть, есть имя, которое вы хотите предложить?» Не желая подводить Тима, я стал ломать голову над вариантами. Будучи музыкальным гиком, я мог думать только о названиях, по своей природе музыкальных, и в частности таких, в которых отражался бы потенциал MGR. Отказавшись от очевидных жанровых терминов типа «Ноктюрн» или «Ария» (оба они все равно были уже заняты), я стал искать другие мифологические имена с музыкальными ассоциациями, такие как Аполлон (греческий бог музыки) и Орфей (величайший музыкант греческой мифологии), ни одно из которых Тима особо не впечатлило. Еще более углубляясь, я пришел к имени, во многих отношениях абсолютно идеальному: исторический и мифологический персонаж, в котором — точно так же, как в MGR, — воплощается высшая степень синтеза музыки и науки; имя, которое по сей день пользуется величайшим уважением среди музыкантов и математиков, — Пифагор!

Проблема, однако, в том, что я пренебрег главным правилом, которое Джо установил, оценивая предлагаемые варианты: «Имя должно быть простым для написания». Ну да, проблема очевидна, ведь ни музыканты, ни математики не могут без труда написать по буквам слово Pythagoras, не говоря уже о широкой публике. И оказалось, что в этом отношении никто другой не смог придумать лучшего имени, чем Pandora, в котором, напротив, ошибку сделать трудно. Вспомнили также, что после того, как из сосуда Пандоры вышли все несчастья, в нем остался еще один предмет: надежда. В результате возражения поутихли.

Таким образом, имя Pandora было закреплено, и начались работы по запуску с 17 июля бета-теста для друзей и членов семьи. Обратная связь получилась очень позитивной и крайне полезной, в том числе для добавления новых функций — таких как текущая история прослушанных на каждой станции песен, возможность делиться станциями, оценивать песни, покупать их, и многих других. После пяти недель проверок на тысячах тестовых пользователей 1 сентября 2005 года Pandora была официально запущена для публики — оснащенная известной ныне системой оценок «палец вверх» и «палец вниз», благодаря которой база данных постоянно пополнялась информацией о личных предпочтениях слушателя с учетом фокус-признаков и отдельных генов. Первоначально сервис должен был называться «Radio Pandora на основе технологий Savage Beast», но вскоре стало ясно, что лучшим решением будет дать продукту то же имя, что и у компании. Адрес Pandora.com, принадлежавший киберсквоттеру, был легко выкуплен, и примерно 25 июля он стал главным сайтом, а вскоре и официальным именем компании. После более чем пяти бурных лет проб и ошибок, вдохновения и разочарований, роста и состояния близкой гибели мы наконец нашли платформу, на которой могли продемонстрировать работу нашего любимого MGR: благодаря Pandora «зверь» действительно возродился.

Борьба за финальный геном

Последним официальным днем моей работы над MGR было 11 августа 2005 года — в разгаре работы над бета-тестом Pandora. В последующие 13 лет мое участие в компании было, как правило, эпизодическим или даже менее того. Главное занятие в первые несколько лет после запуска Pandora — постоянные интервью в СМИ, где я выступал в качестве главного музыковеда и архитектора MGR, обсуждая с журналистами деятельность компании и ее базовую музыкальную технологию (32).

Однако самым значимым вкладом, который я внес в компанию с 2005 года, стало завершение работы над шестым, и последним, музыкальным геномом, посвященным классической музыке. Есть некоторая ирония в том, что вид музыки, благодаря которому я вообще был способен разработать MGR, стал последним обладателем собственного генома. Но, поскольку не искусство, а деньги заставляют мир вращаться, это неудивительно. Разговоры о разработке генома классики начались почти сразу после завершения работы над геномом этнической музыки, хотя до июня 2006 года я не слышал ничего конкретного; до этого у инженерной команды «было просто недостаточно ресурсов».

Когда Этьен наконец вернулся к этой теме и дал ей зеленый свет, это оказалось вовсе не тем, чего я ожидал: меня поразило, что классический геном, по его мнению, должен был представлять собой «гибридную комбинацию существующих метаданных, легкой аналитики и теговых рекомендаций для слушателя»; он полагал, что при помощи максимум 60 генов можно отличить, скажем, одну часть сонаты Бетховена от другой. Что?! Я сразу же выразил озабоченность и попросил о встрече с руководством, чтобы изложить противоположные доводы. Обоснованием выбора такой усеченной версии было то, что «классическая музыка — это лишь крошечный процент от всех музыкальных продаж» (примерно 2–3 %) и поэтому не стоит тратить на нее много времени и ресурсов. Тем не менее после долгих обсуждений в течение следующих трех месяцев мне все-таки удалось убедить Тима, Тома, Джо и Этьена, что, несмотря на небольшую долю в продажах, этот вид музыки представляет собой жизненно важный и драгоценный сегмент нашей культуры и заслуживает столь же комплексного подхода — от геномных исследований и разработок до найма и обучения аналитиков, проведения оценочных «взвешиваний» и выявления фокус-признаков и т. д., — который мы использовали в работе над другими сегментами. Ух!

Как и в случае с этнической музыкой, предварительная работа над классическим геномом фактически стартовала в ранний период работы Savage Beast — начиная с середины августа 2001 года, опять же в ходе долгой подготовки к запуску Music Discovery Network и всего через месяц после первых набросков генома этнической музыки. До конца сентября я много размышлял, подбирая варианты генов, чтобы создать первую версию, превратившуюся за несколько следующих месяцев в четвертую, и планируя собрать команду аналитиков для

тестирования материала, — и тут, опять же из-за наших финансовых проблем, Тим закрыл кран: новых геномов не будет.

Перенесемся в конец 2006 года: кран был вновь открыт. Я мог вернуться к работе над классическим геномом! Хотя мне не нужно было начинать с нуля, здесь все было разработано не так хорошо, как в геноме этнической музыки. Мне удалось выполнить достаточно большой объем оставшейся работы дома, включая взвешивание генов, определение фокус-признаков, а также завершение гигантского 82-страничного руководства по работе с геномом классики. Но некоторые операции требовали посещения офисов Pandora, в том числе для проведения десятков интенсивных сеансов проверки нового генома с командой классических аналитиков во главе с Мишель Александер, единственной из оставшихся поп-, рок-аналитиков, имеющих классическую подготовку.

Затем перед нами встала серьезная задача — составить подобающую классическую «библиотеку». Отбор репрезентативных и популярных альбомов для каждого генома был важной задачей, но в случае с классической музыкой возникали свои трудности: если до этого мы искали крупных продавцов, известных исполнителей и их компакт-диски, а также подходящих представителей менее распространенных стилей и жанров, то в классической музыке нужно было для каждого важного произведения выбрать «каноническую» версию исполнения — по крайней мере для начала. То есть в отношении классики речь шла не о разных исполнениях, скажем, фортепианного концерта Моцарта (например, Альфредом Бренделем или Рудольфом Сёркином и т. д.) или симфонии Брукнера (например, Венским или Берлинским филармоническими оркестрами и т. д.), а о произведении как таковом. Две версии песни Боба Дилана или Коула Портера должны анализироваться как два отдельных объекта в силу различающихся, как правило, исполнительских подходов, но когда два скрипача записывают ре-мажорный скрипичный концерт Чайковского, то различия — на «геномном» уровне — оказываются довольно незначительными. Мелодия, гармония, ритм, форма, инструментовка и т. д. от одного исполнения к другому не меняются (или не должны меняться); скорее различия только в интерпретации, и кому-либо, кроме самых опытных музыкальных критиков, было бы трудно четко определить их количество. Таким образом, все классические произведения предстояло проанализировать только один раз, хотя некоторые гены «исполнительской техники», возможно, позволили бы различать, скажем, концерт Баха в исполнении современного и «аутентичного» оркестров.

Поэтому прежде всего нужно было составить список важнейших произведений и их «канонических» исполнений — и эту работу я завершил к сентябрю 2007 года, обстоятельно исследовав среди прочих источников «Руководство по классическим записям издательства Penguin» (*Penguin Guide to Classical Recordings*). Анализ был начат еще до этого, в июне, после выстраивания вектора «взвешиваний», хотя работа над фокус-признаками завершилась только в январе 2008 года.

Можно с уверенностью сказать, что для этого потребовались большие усилия. Классический геном содержит более 350 генов, и им я действительно горжусь более всего — возможно, и потому, что он стал последним. Помимо того что с его помощью можно проследить радикальные сдвиги в музыкальном языке и музыкальной практике, начиная с появившегося в V веке григорианского пения до написанного в прошлый вторник алеаторического (основанного на случайном комбинировании) произведения, он также способен в достаточной степени охватить и эмпирическое измерение; я смог достичь этого, обратившись среди прочего к замечательному лексикону выразительных итальянских терминов: *cantabile* (певуче), *maestoso* (величественно), *agitato* (напряженно), *doloroso* (печально) и т.д., — которые прекрасно бы подошли не только для описания произведений, написанных в XVIII и XIX веках. Более чем за 1500 лет музыкального творчества в десятках стран мира (прежде всего, конечно, в Европе) сложился богатый и разнообразный классический репертуар, триумф человеческой изобретательности, и я признателен за то, что оказался в состоянии обработать его на геномном уровне для слушателей Pandora; он также предоставит нам множество тем для обсуждения в следующих главах.

А остальное уже история

Усиленная работа над классическим геномом увенчалась уникальным публичным событием — «Вечеринкой в честь запуска Классики», прошедшей 13 ноября 2007 года в театре Regency в Сан-Франциско. Это было комическое театральное представление, посвященное тому, как работает Pandora: я дирижировал оркестром из 24 человек с шестью вокалистами, исполняющими произведения Вивальди, Корелли, Баха, Моцарта, Гайдна, Стравинского и других, в то время как Тим, играя роль новичка в классической музыке, впервые обнаруживал существование «Pandora для классической музыки». Получившееся буйство было восторженно принято более чем 500 поклонниками Pandora, которым посчастливилось достать билеты. Отчасти это стало и своего рода свидетельством того, как далеко мы продвинулись за последние семь лет. Pandora быстро становилась именем нарицательным, на тот момент у нее было более 9 000 000 зарегистрированных пользователей.

Действительно, можно с уверенностью сказать, что никто, даже Тим и Уилл, не мог предсказать астрономический успех Pandora на рынке США. В каком бы месте Штатов я ни оказался в наши дни, я редко встречаю кого-либо, кто не знает — и регулярно не использует — Pandora. У этого успеха много секретов. В начальный период важную роль играли так называемые «встречи с общественностью», которые Тим устраивал в 2006 году, путешествуя по разным городам США и встречаясь с растущим числом поклонников Pandora в школах, общественных центрах и театрах, чтобы обсудить ее работу и получить обратную связь; во многом благодаря этим неофициальным собраниям,

которых набралось более 500, Тим и его компания завоевали расположение рядовых любителей музыки.

Однако самым важным маркетинговым средством продвижения для сервиса, безусловно, стал iPhone (а затем его конкуренты на Android), где начиная с 2007 года можно было установить Pandora в качестве мобильного приложения. В своем интервью, которое Тим дал на шоу Чарли Роуза в июле 2010 года, он отметил, что роль iPhone в успехе Pandora «невозможно переоценить» (33). На самом деле сотрудничество с Apple было в значительной степени взаимовыгодным, поскольку приложение Pandora помогло Apple продать много телефонов, — как отметил Тим в интервью журналу *Fortune* в июне 2010 года (34). Число зарегистрированных в США пользователей Pandora продолжало неуклонно расти, достигнув к 2014 году 250 000 000 — и это на 300 000 000 населения! Успеху способствовали также плодотворные усилия по интеграции Pandora с рядом других продуктов (помимо мобильных устройств): с социальными сетями, такими как Facebook, с бытовой электроникой и особенно с автомобильными развлекательными системами — сегодня насчитывается более 25 различных производителей. Слоган Тима «Pandora повсюду», впервые размещенный в его блоге в мае 2007 года, во многом действительно воплотился в реальность: Pandora можно услышать в ресторанах, магазинах, тренажерных залах и лифтах, не говоря уже об индивидуальных наушниках, динамиках и автомобилях. По состоянию на март 2018 года у Pandora 78 000 000 активных слушателей и более 1 000 000 000 коллективных часов прослушивания в месяц, что составляет более 9 % всех радиопрослушиваний в США и делает ее «радиостанцией» № 1 на 14 из 15 крупнейших рынках США; неплохо для компании, которая несколько раз буквально умирала.

Однако в момент запуска Pandora в 2005 году все было не так гладко, как хотелось бы. Высокие ставки роялти, которые начали беспокоить интернет-радио Live365 еще в 2002 году, Pandora стали досажать практически сразу. Они достигли критического уровня весной 2007 года, когда Совет по авторским отчислениям (федеральный орган, состоящий из трех судей, назначаемых директором Библиотеки Конгресса), под давлением организации SoundExchange, занимающейся авторскими правами компаний звукозаписи, сделал неожиданное заявление по поводу новых ставок авторского вознаграждения в период 2006–2010 годов: такие сервисы, как Pandora, должны будут осуществлять значительно большие, чем прежде, отчисления за использование каждой песни в расчете на каждого слушателя. Последствия ожидалось катастрофические: доходы упали бы более чем на 70 %, и, судя по всему, бизнес пришлось бы закрывать (35). Имея опыт преодоления кризисных ситуаций, в дело вступили и Тим, и все сотрудники фирмы, совместно с другими фирмами в отрасли была запущена кампания «Спасите интернет-радио», направленная на лоббирование интересов отрасли в Конгрессе и мобилизующая огромную аудиторию пользователей Pandora писать своим представителям. Даже я внес свой вклад, призвав нескольких друзей в Конгрессе принять меры для решения этого вопроса. В течение следующих

полтора лет прошла серия переговоров на высоком уровне, велись яростные споры и предлагались варианты законопроектов — и Конгресс в конечном счете проголосовал за принятие Закона о регулировании сетевого вещания (H. R. 7084), предоставляющего интернет-провайдерам возможность напрямую договариваться с SoundExchange о взаимоприемлемых ставках выплат. Не будет преувеличением сказать, что 30 сентября 2008 года Pandora была спасена — в очередной раз!

В последующие годы Pandora продолжала сталкиваться с разного рода проблемами. Отчасти это происходило из-за постоянного появления в пространстве интернет-радио конкурентов — или, как их выразительно называли СМИ, «убийц Pandora»: среди прочих Spotify Radio, iHeartRadio, Songza, Beats Music, Rdio (куплено Pandora в 2015 году) и Apple Radio. Запуск каждого из них сопровождался предсказаниями, что теперь доминированию Pandora раз и навсегда придет конец, чего с учетом сохраняющейся высокой доли компании на рынке (в настоящее время более 70 %) так и не произошло. Конечно, трудно быть первопроходцем в любой области, а в персонализированном радиопространстве Pandora, безусловно, была таковой; и вот поэтому, чтобы избежать опасностей, следовало не только не игнорировать новых конкурентов, но и отслеживать динамику потребительских предпочтений.

И все же самой большой проблемой, с которой когда-либо сталкивалась Pandora — и раньше, и сейчас, — остается проблема роялти и чрезмерно обременительных отчислений, которые она должна выплачивать звукозаписывающим компаниям через SoundExchange, — в настоящее время это более 50 % от общего дохода (36). Кроме того, из-за ситуации с роялти Pandora остается сервисом, работающим только в США*.

Общепризнано, что дебаты о музыкальных роялти — тема чрезвычайно сложная и спорная, и здесь мы на ней останавливаться не будем (37). Действительно, Pandora и лично Тим подверглись довольно резкой критике со стороны не только представителей индустрии, но и ряда музыкантов — от Берта Бакарака до Pink Floyd, — которые обвинили их в попытке нажиться на артистах (38). Я близко знаком с Тимом и знаю, что он глубоко привержен идее поддержки «среднего класса» музыкантов, поэтому мне было больно видеть такие нападки. Тем не менее Тим и Pandora ни в каких сожалениях не нуждаются; успех сервиса и его огромная пользовательская база позволили Pandora стать в 2011 году публичной компанией, что когда-то казалось невозможным.

Действительно, во всю эту историю мне как-то трудно поверить. В марте 2011 года, перед выходом компании на первичное размещение акций (ИПО), я был на выставке потребительской электроники в Лас-Вегасе, где получил вопрос от виртуального канала Кремниевой долины: «Каково это — создать что-то, что любят 100 000 000 человек?» — «Чертовски хорошо, — ответил я, — чертовски хорошо».

* С 2012 по 2017 год сервис был доступен в Австралии и Новой Зеландии, однако из-за растущих роялти доступ был закрыт.

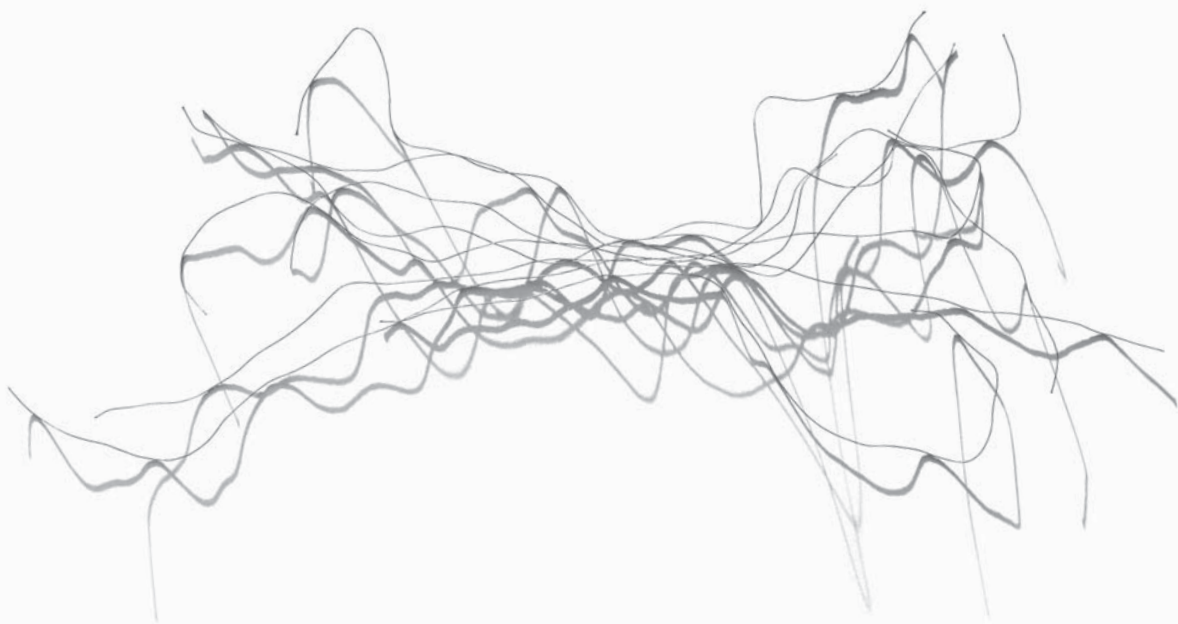
Я часто говорил, что считаю себя, возможно, самым удачливым музыковедом в мире — ну, или почти самым. Конечно, у меня нет иллюзий о важности моей роли в успешном продвижении Pandora; этого никогда бы не произошло, если бы не коллективные усилия Тима, Уилла, Джона, Джо, Тома, Этьена, Джеффа, Дэна, десятков талантливых музыкальных аналитиков, инженеров и других сотрудников, не говоря уже о мудрости таких инвесторов, как Ларри Маркус и мой друг Питер Готчер (который в 2005 году способствовал получению 12 000 000 долларов и до мая 2017 года был членом совета директоров). В то же время я знаю, что сыграл важную роль как главный (ныне в заслуженной отставке) музыковед этой компании, невероятным образом сменившей прежнюю парадигму.

Повторю, что сейчас я не играю в компании какой-либо роли и, следовательно, не несу прямой ответственности ни за особенности функционирования (положительные и отрицательные) Pandora Radio для слушателей, ни за многочисленные изменения в руководстве и кадровом составе за последний год. Самые существенные изменения — это неожиданный уход Тима Вестергрена с поста генерального директора в июне 2017 года и назначение на эту должность спустя два месяца Роджера Линча, основателя и генерального директора Sling TV; нельзя также не отметить давно назревший, на мой взгляд, запуск работающего «по запросу» сервиса Pandora Premium, способного напрямую конкурировать с сервисами типа Spotify. И пожалуй, самое важное — сделанное в сентябре 2018 года объявление о том, что бывший конкурент Sirius/XM собирается купить Pandora за 3 500 000 000 долларов (480 000 000 уже были инвестированы в 2017 году), — сделку планируется заключить весной 2019 года. Несомненно, к тому времени, когда эта книга увидит свет, произойдет еще много изменений.

Тем не менее, пока Pandora существует, «Проект музыкального генома» будет играть свою роль в создании плейлистов сервиса, поскольку, как уже отмечалось, все геномы, тестовые задания, практические руководства и другие создававшиеся при моем участии документы по-прежнему используются музыкальными аналитиками Pandora. В то же время «научный руководитель» Pandora Оскар Селма сообщил мне, что новое поколение плейлистов включает в себя абсолютно все «большие данные», основанные на миллиардах пользовательских оценок («палец вверх» и «палец вниз»), собранных на протяжении многих лет, а также множество других методов, связанных со сложными алгоритмами, кураторской деятельностью и машинным обучением (39). У меня, как у обычного пользователя, есть и критические замечания (например, частые разочарования из-за гегемонии хитов в эфире поп- и рок-ориентированных станций), и содержательные предложения (например, я бы охотно создал «трансгеномную» станцию, где от стартовой рок-композиции осуществлялся бы переход к геномно соотносимым с ней джазовым или классическим, и наоборот). И если они вдруг одобряют такую идею, то, возможно, позовут и меня, чтобы помочь разработать ее и убедиться, что все сделано правильно! Но как бы то ни было, сейчас все указывает на то, что Pandora останется на плаву и в дальнейшем будет только процветать.

Часть первая

ДАР БОГОВ



Глава 2

ПОД КАПОТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО МОТОРА: ЗАДАЕМ ОРИЕНТИРЫ

Дар богов

Свидетельством безусловной культурной престижности музыки служит то, что само это слово происходит от греческого прилагательного μουσική, отсылающего к творениям девяти муз. Музы — это мифические богини, покровительницы всех искусств и наук, олицетворяющие вдохновение и источник знаний в этих областях. Изначально греческий термин относился к любому произведению, связанному с широкой сферой влияния муз, но постепенно он стал ограничиваться звуковым искусством, которое мы теперь связываем со словом «музыка» — и с необычайно большим количеством ее разнообразных проявлений в Европе и за ее пределами. Эта широкая, почти универсальная связь с μουσική могла бы быть свидетельством негласного представления о превосходстве музыки над другими видами искусств. Как бы то ни было, она подтверждает важность положения, которое музыка занимает в жизни людей во всем мире, и поддерживает ощущение того, что в наших отношениях с музыкой есть нечто более глубокое — как внутри нас, так и вовне, — чем просто получение удовольствия. Доказательством этого мы и займемся далее.

Как и в случае с языком, музыкальные проявления человека сложным образом связаны с порождающей их индивидуальной культурой. Во всяком случае, культура подчеркивает, определяет и поддерживает те составляющие, которые в целом создают разнообразные, но самобытные — как теоретически, так и эмпирически — музыкальные идентичности. Американские народные песни звучат и ощущаются иначе, чем китайские, ганские, индийские или кельтские в зависимости от того, как их создатели и исполнители оперируют разными музыкальными элементами, лежащими в основе песен. И эти различия проявляются не только в языках общения, но и в музыкальных языках. Используемые в отношении мелодии, ритма и инструментовки подходы будут различаться в разных народных стилях, причем каждый элемент играет свою

роль в определении этой теоретической/эмпирической музыкальной идентичности. Задача **музыковедения** как дисциплины (и музыкального анализа как ее инструмента) — определить эту идентичность с практической и технической точек зрения. И именно к музыковедению и музыкальному анализу я впервые обратился, когда мне поручили работу по переосмыслению «Проекта музыкального генома».

Спустя несколько дней после вступления в новую должность в Pandora внезапное *озарение* подсказало мне, как можно модернизировать MGP: я решил применить инструмент, обычно используемый при изучении курса «Музыкальное восприятие», который я преподавал сначала как ассистент, а затем как внештатный профессор в Стэнфорде. Это была специфическая аббревиатура, предложенная музыковедом Яном Ларю в его «Руководстве по стилистическому анализу» (Guidelines for Style Analysis): **SHMRF** (произносится как «шмурф»), что означает Sound — Harmony — Melody — Rhythm — Form (*англ.*, «звук, гармония, мелодия, ритм, форма») (40). Это, конечно, не все составляющие системы музыкальных понятий, что признавал и сам Ларю, но они охватывают значительную ее часть. И что важно, это заставило меня задуматься над идеей группировки музыкальных генов по чисто музыковедческим принципам.

Единственный параметр, которого явно не хватало в аббревиатуре Ларю (и очень важный, по крайней мере, с точки зрения нашего намерения анализировать поп- и рок-песни), это слова или — в более широком смысле — текст. Поэтому я взял на себя смелость добавить к его неологизму «Т» (Text), получив таким образом **SHMRFТ** (произносится как «шмурфт»). Приходящим в Savage Beast новым музыкальным аналитикам я обычно объяснял, что их работа состоит в том, чтобы выявить все составляющие этой аббревиатуры в поступающих к ним песнях. Со временем к «геномному» протоколу добавились и другие музыкальные категории, что конечно же быстро сделало аббревиатуру непригодной.

Определение параметров

Так как основная цель этой книги — описать природу и источники нашего музыкального вкуса, ключевая задача состоит в том, чтобы определить элементы и параметры одного из его главных ингредиентов: самой музыки. Следующие пять глав — не считая внемузыкальных интерлюдий — предлагают вам заглянуть «под музыкальный капот» и познакомиться с основными музыкальными параметрами, которыми обладают слушаемые вами песни, с помощью определений и примеров во всем разнообразии стилей и подходов.

Задача не из легких, и нам предстоит ступить на вселяющее ужас поле **теории музыки**. «Оставь надежду, всяк сюда входящий!» — писал Данте в «Божественной комедии». Ладно, все не настолько уж страшно, хотя, надо признать, тема довольно непроста и известна тем, что глаза от нее периодически лезут на лоб. Так зачем же в это погружаться? Почему бы просто не дать краткое, сжатое до

одной небольшой главы изложение? Ну, во-первых, о каждом параметре есть столько разной информации, что решить, чем именно пожертвовать, было бы сложно. Во-вторых, я со временем понял, что с помощью этой книги получаю отличную возможность объяснить глубину, богатство и сложность музыки аудитории, которая по каким-то причинам испытывает недостаток в данной информации.

И наконец — и это главное, — я понял, что иначе в процессе соотнесения той или иной песни или композиции с музыкальным вкусом и слушательским опытом человека мне бы пришлось постоянно объяснять нюанс за нюансом. Как я могу прийти к заключению, что слушатель тяготеет к музыке, имеющей «хроматическую гармонию, синкопированные ритмы и сложный контрапункт», без четких определений «хроматического», «гармонии», «синкопированного» и «контрапункта»? И каждый раз такие определения были бы скомканными, не говоря уже о существенном замедлении повествования. Лучше уж дать тщательное и подробное описание каждого параметра заранее. Тогда читатель сможет понять суть теоретических рассуждений в соответствующих главах, обращаясь при необходимости к словарю терминов в конце книги.

Во всяком случае, так я объясняю тот факт, что далее последуют достаточно подробные рассуждения. Я прекрасно осведомлен, что уже существует множество книг по теории музыки, написанных для немусыкантов (41), и я охотно рекомендую вам с ними ознакомиться — разумеется, после прочтения этой. Действительно, в нашем изложении музыкальной теории что-то может быть упущено или недосказано, как это неизбежно происходит, когда касаешься тем, буквально не имеющих границ.

Тем не менее наше обсуждение имеет ряд преимуществ — по крайней мере, для книги, нацеленной на изучение музыкального вкуса. Во-первых, музыкальные понятия здесь объясняются преимущественно с учетом слушательского опыта немусыкантов. Поэтому иногда я даю историческую справку о том, как конкретные подходы или концепции в области музыкальной теории развивались с течением времени, чтобы лучше понять, *почему* музыка звучит именно так, а не иначе. Музыковед Дж. Питер Буркхолдер сказал: «Теория музыки хороша, когда она исторически осознана» (42). Кроме того, для объяснения каждого понятия здесь используется довольно эклектичный подход. То есть каждый параметр объясняется с точки зрения того, как его можно толковать в *разнообразных жанрах* или *видах*: в классической музыке, джазе, роке, хип-хопе, поп-музыке и т. д. В большинстве книг по теории музыки, напротив, все концепции сводятся исключительно к западному классическому репертуару, несмотря на то что большинство слушателей сегодня проводят большую часть времени совершенно в других местах.

Поскольку эта книга предназначена в первую очередь для немусыкантов, моей целью было свести к минимуму технический и узкоспециальный жаргон. Это мне удалось не до конца, поскольку, когда речь идет о музыкальной теории, избежать не всегда понятных слов трудно. Определения музыкальных

терминов и понятий будут даны лишь в том объеме, который необходим для надлежащего осознания своего музыкального вкуса. Если меня начинает заносить в глубокие технические дебри, я помещаю этот более сложный материал в примечания, которые можно бегло просмотреть либо пропустить, не теряя при этом основного смысла (а более детальные объяснения можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com). Полезным также может быть уже упомянутый словарь музыкальных терминов, расположенный в конце книги, — определения слов и выражений, выделенных в тексте **жирным шрифтом**. Для опытных музыкантов, с другой стороны, обсуждения в этих главах могут показаться элементарными, поэтому предлагаем их просто просмотреть.

В качестве дополнительных иллюстраций к нашему обсуждению я решил включить в основную часть текста довольно большое количество отрывков партитур (то есть «нот», написанных в **скрипичном ключе, октавном скрипичном ключе и басовом ключе**). Как уже говорилось, аудиопримеры всех этих отрывков можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com. Если вы никогда до этого не читали ноты, не волнуйтесь: чтобы понять темы, которые мы будем обсуждать, умения читать эти отрывки не требуется. Вам нужно всего лишь на них взглянуть. В то же время, даже если для вас это просто линии, точки и закорючки, я призываю вас задержать на них свой взгляд, особенно во время прослушивания аудиосэмплов, поскольку из графической природы музыкальной нотации можно почерпнуть много интересного.

В заключение скажу, что очередность раскрытия перед вами параметров музыкальной теории здесь будет отличаться от порядка, изложенного в упомянутой ранее аббревиатуре Ларю. Вместо звука мы начнем с обсуждения мелодии, затем перейдем к гармонии, ритму, форме и, наконец, к звуку (что описывается еще менее удачной аббревиатурой: **MHRFS**). Но как бы то ни было, я обещаю, что обсуждение музыкальной теории не будет для вас слишком тяжелым. Главное, что ни один поход на вечеринку больше не будет таким, как прежде!

Глава 3

МЕЛОДИЯ: ЛИЦО МУЗЫКИ

Как и было обещано в предыдущей главе, мы начнем наше пособие по теории музыки не со звука, а с мелодии. Конечно, есть много причин начать именно со звука, ведь без него мелодии не получится. Звуки порождают музыкальные тоны определенной высоты, из которых потом складывается мелодия, — так почему бы не начать с этого? Возможно, это не вполне оправданно, но я испугался, что, погрузив вас с самого начала в замысловатый мир звуковых волн, частот и обертонов, разбужу жуткие воспоминания о школьных экзаменах по физике. Поверьте, у нас еще будет возможность изучить будоражающие мозг концепции музыкальной теории, включая природу звука, так что я не собираюсь никого отпугивать, стартуя с самой сложной темы.

Книгу, посвященную пониманию сущности музыки, которую вы любите, лучше всего, на мой взгляд, начать с интуитивно более понятного параметра — мелодии. Действительно, для многих — и во многих случаях — мелодия является наиболее важным параметром, воспринимаемым в музыке. Это основное средство, с помощью которого мы доносим музыку друг до друга. И вряд ли от кого-нибудь когда-нибудь требовалось сыграть в игру «Угадай обертон».

В общем, начнем мы именно с мелодии и представим вам первое антропоморфное сравнение: мелодию можно уподобить... человеческому лицу. Как и лицо, каждая мелодия уникальна, со своим характером и отличительными чертами. У всех есть глаза, нос, рот, уши, брови, щеки, подбородок, но тем не менее лица бесконечно разнообразны, и мы можем уловить индивидуальные особенности, даже если виделись лишь мимоходом. Эта способность, известная как распознавание лиц, ключевой элемент наших нейронных механизмов, действующих с младенчества (43).

Точно так же мелодии опираются на ограниченное число основных элементов — 12 тонов в западной музыкальной традиции, а где-то и того меньше. Тем не менее мы каким-то образом можем распознать то, что слышали ранее, пусть даже всего однажды. Как и в случае с лицами, эта способность разви-

вается рано: младенцы в возрасте двух месяцев уже способны отличать одну короткую мелодию от другой (44). В этих сравнениях можно зайти далеко, но в любом случае становится понятно, что различные мелодии потенциально могут пробуждать в нас сильные и эмоционально заряженные ощущения так же, как мы связываем какое-либо лицо с определенной личностью, — мы можем ощутить себя счастливыми как увидев лицо любимого человека, так и услышав любимую мелодию.

Мелодия и слова. Часть 1: внимание, спойлер

Прежде чем мы начнем, боюсь, мне придется ошарашить вас спойлером:

В этой книге мы не будем заострять внимание на словах песен и вообще на любом тексте, имеющем отношение к музыке.

«Как это?! — слышу я ваши недовольные возгласы. — Ведь слова — самая важная часть песни. Как вы собираетесь объяснять музыкальный вкус, не принимая в расчет текст?» И правда, для многих слушателей слова в песне — это наиболее значимая часть. Однако для других слушателей текст в целом вторичен по отношению к музыкальному содержанию, даже если написан на родном для них языке. Признаюсь, что и я зачастую отношусь к последним. Тим Вестергрэн говорил, что есть «люди лирики», а есть «люди музыки». Многие являются и теми и другими и склоняются больше к музыке или тексту в зависимости от песни и от того, как именно они ее слушают. В одном исследовании, проведенном музыкальным терапевтом Валери Стрэттон, грустные тексты оказали на слушателей большее воздействие, чем сама музыка, то есть можно предположить, что слова сильнее влияют на настроение (45). Ну, может быть.

Несмотря на это, я не буду сосредотачиваться на текстах. Подразумевается, что в большинстве обсуждаемых в этой книге песен и вокальных произведений характер их текстов отображается с помощью одного или нескольких соответствующих параметров: настроения, тематики, поэтического метра и ритма, звучания и т. д. Разумеется, разные композиторы распоряжаются этой взаимосвязью по-своему — в зависимости от уровня мастерства, целей и предпочтений. Например, из соображений иронии автор песни может намеренно задействовать музыкальный стиль, противоположный настроению текста. Или оперный композитор специально напишет такую арию, которая будет противоречить ожидаемому содержанию.

Используемые в музыке тексты могут кардинально различаться по тематике, настроению, характеру, форме, поэтическому размеру, литературному замыслу, использованию грубых выражений и т. п. Рассматривая все эти факторы, мы бы глубоко погрузились в сложную область поэзии и тем самым невероятно удлиннили бы эту книгу. «Проект музыкального генома» учитывает некоторые

из этих элементов при выстраивании соответствий (вспомните букву «Т» в SHMRFT), но здесь они будут проигнорированы, раз уж мы поставили задачу определить факторы, лежащие в основе нашего *музыкального* вкуса. Уж простите.

Ладно, вернемся к намеченной нами программе...

Основы мелодии

Что такое **мелодия**? С технической точки зрения мелодия — это набор звуков разной **высоты** (также называемых **нотами** или **тонами**), расположенных в определенной последовательности в музыкальном времени. Этот поток звуков может двигаться строго ритмично, или свободно, или и так и так. Расстояние от одного звука до другого называется **интервалом**, и он может быть маленький или большой. Расстояние между самым низким и самым высоким тонами в рамках всей мелодии называется ее **диапазоном** или — более терминологически — **амбитусом**. Как правило, мелодии редко имеют диапазон больше, чем октава с четвертью, то есть располагаются они в рамках того, что большинство людей могут спеть.

Мелодия обычно состоит из определенных фрагментов, или **фраз**, различной длины — так же, например, абзац делится на отдельные предложения. Однако, в отличие от абзаца, нет ничего необычного в том, что одна мелодическая фраза повторяется в мелодии один или несколько раз (иногда очень много раз). Эти повторения могут следовать непосредственно друг за другом или разделяться каким-либо контрастным материалом (или и то и другое). Кроме того, приведенная параллель между мелодиями и абзацами подчеркивает естественное родство между музыкой и человеческой речью в целом.

Основные элементы мелодии мы покажем на примере известной детской песенки «Old MacDonald» (рис. 3.1) и заодно представим еще несколько понятий:



Рис. 3.1. «Old MacDonald» — основные элементы мелодии

Двигаясь дальше, мы можем описать интервалы (расстояния между нотами) с помощью изображения клавиатуры фортепиано (рис. 3.2). Начиная с ноты, отмеченной до, мелодия может перейти вверх или вниз на *другую* ноту, а может

повторить *ту же самую*, и это будет называться **прима**. Если же она движется в каком-либо направлении, то интервалу даются следующие названия: количественное — от секунды (две ноты) до **октавы** (восемь нот) — и качественное («оттенок») — **большой, малый** или **чистый**.

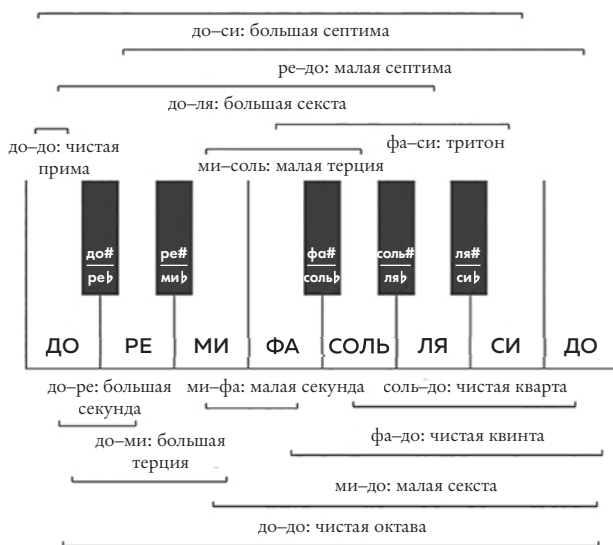


Рис. 3.2. Некоторые интервалы в рамках октавы на клавиатуре фортепиано

Конечно, интервал может также выходить за пределы октавы — от ноны (октава + секунда) до тридецимы (октава + секста), — однако он редко превышает эти значения в контексте реальной мелодии, которая поется или играется на инструменте.

Каждый интервал в мелодии имеет свой характер. Этот характер зависит от контекста и местоположения в мелодии, а также от взаимодействия с ритмом, гармонией и звуком. Говоря в общем, меньшие интервалы (прима, секунда, терция) производят довольно гладкий и легкий эффект при движении вверх и вниз, в то время как большие скачки (секста, септима, октава и т. д.) кажутся уху более угловатыми и резкими. Средние интервалы (чистые кварта и квинта) часто ощущаются как решительные, устойчивые, порой даже величественные — как в начальных нотах главной темы «Звездных войн» (Star Wars) (рис. 3.3).



Рис. 3.3. Главная тема «Звездных войн» — устойчивые интервалы (кварта и квинта)

Тритон (расстояние между тремя идущими подряд большими секундами), также называющийся увеличенной квартой или уменьшенной квинтой, — довольно необычный «зверь». В истории музыки он занимает яркое место: как минимум с IX века его из-за резкого звучания называли *diabolus in musica* («дьявол в музыке»). Эта оценка, однако, больше касалась тритона как гармонического интервала (с одновременным звучанием нот), чем как мелодического (с последовательным звучанием). Впрочем, мелодических тритонов также избегали, потому что их просто-напросто трудно петь. Лишь относительно недавно появилось несколько подобных примеров — здесь можно отметить начало песни «Maria» из «Вестсайдской истории» (*West Side Story*) (рис. 3.4). Изыди, дьявол!



Рис. 3.4. «Maria» (из «Вестсайдской истории») — мелодическое использование тритона

Опять же, говоря в общем, мажорные («большие») интервалы имеют более яркое, радостное звучание, а минорные («малые») — более темное, мрачное. Мы поговорим о том, почему интервал считается «совершенным» (или «несовершенным»), в интерлюдии Б.

Когда музыканты говорят о расстоянии в малую секунду (до–ре \flat), обычно используется термин **полутон**, тогда как большая секунда (до–ре) называется **целым тоном**, то есть состоит из двух идущих друг за другом полутонов (до–до \sharp , до \sharp –ре). Последовательность целых тонов и полутонов от одной ноты до этой же ноты на октаву выше (например, до–до \flat) образует, в свою очередь, **гамму**. Существует много различных типов гамм, а наиболее распространенными на Западе являются **мажорная**, **минорная** и **хроматическая**. Мажорные и минорные гаммы называются **диатоническими** (буквально «идущими по тонам»), то есть они представляют собой последовательность из семи нот, в которой плавно чередуются целые и полутона, — как если бы играть только по белым клавишам фортепиано от до до \flat (мажорная гамма) или от ля до ля \flat (минорная гамма). Хроматическая гамма, напротив, состоит исключительно из полутонов. Эти три гаммы изображены на рис. 3.5 (а–в):



Рис. 3.5а. До-мажорная гамма



Рис. 3.5б. До-минорная гамма



Рис. 3.5в. Хроматическая гамма от до

Можно с уверенностью сказать, что многие мелодии в вашем хит-параде частично или полностью состоят из нот в мажорной или минорной гамме — возможно, с несколькими эпизодическими хроматизмами, добавленными для пикантности.

Ну и как наши дела? Не слишком замучились, надеюсь? Поверьте: если в какой-то момент обсуждения в этих главах (3–7) по теории музыки вы почувствуете усталость, не стоит беспокоиться. Можете перечитать непонятный фрагмент, однако знайте, что вам совсем не обязательно целиком схватывать все аспекты каждого представленного понятия. Будет еще много возможностей приблизиться к этой цели. И с каждым разом вы будете все ближе и ближе к пониманию теоретической основы вашей любимой музыки.

Строительные блоки мелодии

Гаммы — или **лады**, как их еще иногда называют, — это фундаментальная составляющая теории музыки и музыкального анализа. Помимо мажорных, минорных и хроматических есть также много других, порой необычных гамм, которые характерны как для западной, так и для других музыкальных традиций. Как правило, специфическая тоновая структура гаммы, используемая в той или иной культуре, является важным фактором определения музыкальной идентичности этой культуры в целом. Кстати, не все гаммы имеют последовательную поступенную структуру, некоторые могут содержать интервальные скачки на малую терцию или больше.

Наиболее известным примером таких гамм является **пентатоника** (пять нот в октаве), в которой чередуются поступенное (по большим или малым секундам) и скачкообразное (по большим или малым терциям) движения. В разных культурах по всему миру используется множество вариаций распределения этих пяти интервалов по гамме. В то же время многие культуры, удаленные друг от друга географически, имеют похожую или даже одинаковую структуру пентатонической гаммы: **мажорная пентатоника**, которая звучит, если играть по черным клавишам пианино, например от ноты соль# (на рис. 3.6 показан пример от до), встречается в кельтской, западноафриканской, китайской, монгольской, древнегреческой музыке и др. (46). Тот факт, что одна и та же гамма распространилась по всему миру, говорит не только о древних миграциях человека и культурном обмене, но и о базовых элементах человеческой психологии (например, отображение естественных эмоциональных звуков вроде крика), о чем мы поговорим в интерлюдии А.



Рис. 3.6. Мажорная пентатоника от до

Существует также, что неудивительно, и **минорная пентатоника** — она звучит, если играть, например, по черным клавишам от ми^б (на рис. 3.7 — опять же от до); и она также широко распространена в отдаленных друг от друга Шотландии, Японии, Андах и т. д. Важно отметить, что у минорной пентатоники есть производный вариант — такой, если позволите, «отпрыск». Он хорошо знаком большинству из нас, так как часто встречается в популярной музыке, — речь о **блюзовом ладе** (рис. 3.8). Как можно заметить, он идентичен минорной пентатонике за исключением дополнительной ноты между третьей и четвертой ступенями (тритон от начальной ноты). Это «блюзовая нота», которая придает року и блюзу их характерный «терпкий» настрой.



Рис. 3.7. Минорная пентатоника от до



Рис. 3.8. Блюзовый лад от до

Гаммы представляют собой мелодические «строительные блоки», однако сами по себе они мелодиями не являются. Конечно, бывает и так, что мелодия состоит из полной (или почти полной) восходящей или нисходящей гаммы в одной или нескольких своих частях — например, в заключительных фразах песни «Do-Re-Mi» из «Звуков музыки» (The Sound of Music) (рис. 3.9).

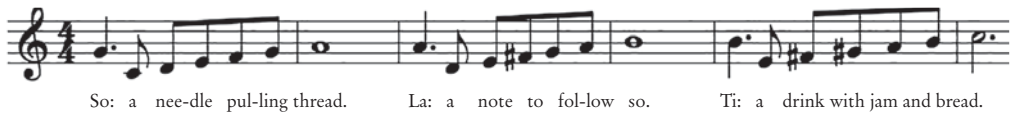


Рис. 3.9. «Do-Re-Mi» (из «Звуков музыки») — фрагменты восходящих гамм

Но таких примеров довольно мало. Большинство мелодий сочетают в себе как плавное восходящее и нисходящее движение по целым и полутонам гаммы, так и повторения одной ноты и скачки вверх и вниз на большие интервалы.

Учитывая бесконечное количество вариантов этих движений, число возможных мелодий тоже практически бесконечно — особенно если прибавить сюда ритмическую составляющую. Были предприняты попытки вычислить, есть ли у этого числа границы, но все привело к каким-то невнятным результатам*. В общем, в ближайшее время недостаток мелодий нам не грозит.

* Например, блогер ferrouslrepidoptera рассчитал всевозможные интервальные комбинации и шесть вариантов ритма для мелодии из 32 нот и пришел к колоссальному числу 123 511 210 975 209 861 511 554 928 715 787 036 возможных мелодий!

Интервальные примеры

Теперь я приведу в качестве примера еще несколько мелодических отрывков с краткими комментариями к каждому и попутно расскажу о некоторых других музыкальных понятиях. Эти примеры не предназначены для того, чтобы сформировать некий «репрезентативный образец» мелодии или предложить какие-либо «универсальные правила» ее построения. Они скорее представляют собой эклектичную подборку фрагментов известных (как правило) песен и композиций в разных стилях и демонстрируют некоторые *часто используемые* в мелодических построениях приемы и техники.

Как уже упоминалось, небольшие интервалы — в особенности последовательные большие и малые секунды — оказывают на слушателя плавное, легкое, естественное воздействие, и, действительно, их проще всего и играть, и петь. Поэтому большинство мелодий движется преимущественно по секундам и терциям. Вот несколько примеров:

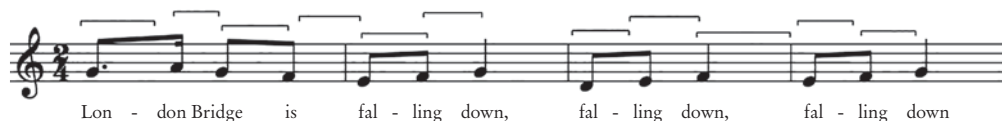


Рис. 3.10. «London Bridge is Falling Down» (народная) — движение мелодии по секундам



Рис. 3.11. The Doors, «People Are Strange» — сочетание в мелодии секунд и терций



Рис. 3.12. И. С. Бах, «Гольдберг-вариации» (Die Goldberg-Variationen), ария (такты 1–4) — движение мелодии по секундам со скачком между фразами

Во всех этих примерах преобладает поступенно-пошаговое интервальное движение с периодическими скачками на терцию или больше для достижения контраста или акцента, особенно между фразами. Лучше всего это видно на примере «Арии» Баха, где скачки от одной фразы к другой создают разительный контраст, что в действительности встречается не так часто.

Некоторые мелодии состоят из череды небольших скачков — чаще всего по терциям и квартам, — как показано на рис. 3.13 и 3.14:



Рис. 3.13. Билли Джоэл, «Just the Way You Are» — небольшие скачки в мелодии



Рис. 3.14. Hozier, «Take Me to Church» (припев) — небольшие скачки в мелодии

Если скачки на терции или кварты используются в качестве основного приема в мелодии, они, как правило, дополняются поступенным движением или повторением одной ноты, позволяя исполнителю и слушателям немного передохнуть (см. примеры выше).

Некоторые песни и композиции, напротив, отличаются тем, что акцентированно используют большие интервалы (сексты, септимы и октавы) в пределах одной фразы, нередко в самом начале, чтобы сразу подчеркнуть драматический характер — как в этих примерах:



Рис. 3.15. Фрэнк Синатра, «My Way» — большие интервальные скачки в мелодии



Рис. 3.16. Коул Портер, «I Love You» — большие интервальные скачки в мелодии

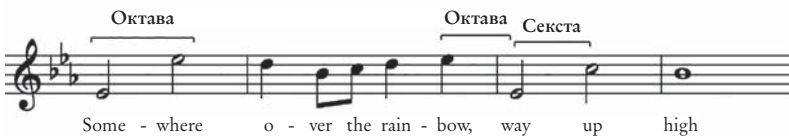


Рис. 3.17. Гарольд Арлен, «Somewhere over the Rainbow» — большие интервальные скачки в мелодии

И опять же, скачки обычно сопровождаются поступенным движением, особенно в вокальной музыке.

Дело в форме

Слово **контур** обычно используется в музыковедении для описания общей формы и структуры мелодий — например, восходящий или нисходящий контуры. Этномузыковед Бруно Неттл ввел ряд терминов для описания различных музыкальных контуров, часто используемых во всем мире: помимо двух упомянутых выше, Неттл предложил, например, «волнообразный» (сбалансированное сочетание восходящего и нисходящего), «маятниковый» (перемещение между двумя мелодическими областями при помощи больших скачков), «дугообразный» (подъем с последующим плавным спуском) и др. (47). Большинство приведенных примеров соответствуют одному из этих контуров, причем волнообразная мелодия является, пожалуй, самой распространенной. Вот еще несколько мелодий, подходящих под определение этих форм:

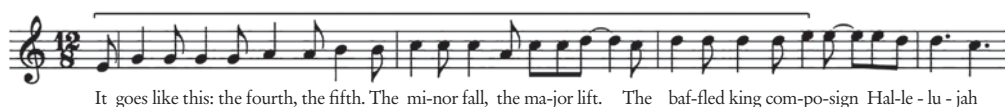


Рис. 3.18. Леонард Коэн, «Hallelujah» — восходящий контур



Рис. 3.19. Дюк Эллингтон, «Don't Get Around Much Anymore» — нисходящий контур

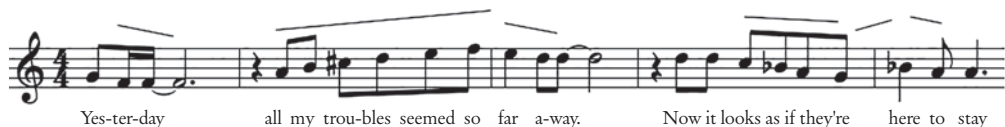


Рис. 3.20. The Beatles, «Yesterday» — волнообразный контур

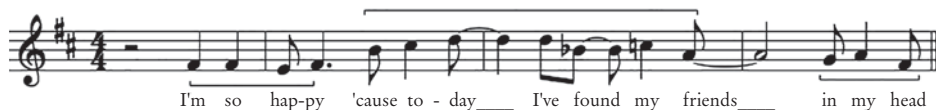


Рис. 3.21. Nirvana, «Lithium» (куплет) — маятниковый контур

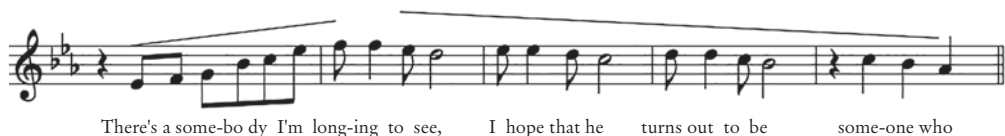


Рис. 3.22. Джордж Гершвин, «Someone to Watch Over Me» (рефрен) — дугообразный контур

Еще один распространенный контур — это статичная, «монотонная» мелодия, где главной особенностью является повторение одной ноты. Этот прием известен с древних времен и связан с проведением различных ритуалов, так как представляет собой нечто среднее между пением и разговорной речью (48). Во времена раннего христианства он использовался для чтения псалмов (рис. 3.23), а в классическую эпоху периодически встречался в оперном речитативе (певучая речь) и других произведениях, где применялся для достижения драматического эффекта: например, у Шуберта в песне «Смерть и дева» (*Der Tod und das Mädchen*), где таким способом передается безжизненная неподвижность смерти (рис. 3.24). Прием монотонной мелодии периодически встречался в 1950–1980-х годах, например у Боба Дилана в «*Subterranean Homesick Blues*» (рис. 3.25), и стал вновь широко использоваться с появлением хип-хопа и рэпа. Рэп обычно исполняется как декламация, будто бы вне тона, однако многие рэперы (например, Снуп Догг, Доктор Дре, Eric B. & Rakim и др.) берут тон определенной высоты (чаще всего связанный с основной гармонией) и придерживаются его как своего рода якоря — как в композиции «*Gin & Juice*», которую исполняет Снуп Догг (рис. 3.26).



Рис. 3.23. Григорианский хорал, «Confitebor tibi» (Псалом 110) — монотонная мелодия



Рис. 3.24. Франц Шуберт, «Смерть и дева» (Смерть) — монотонная мелодия



Рис. 3.25. Боб Дилан, «Subterranean Homesick Blues» — монотонная мелодия

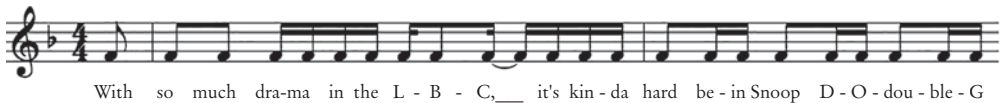


Рис. 3.26. Снуп Догг, «Gin & Juice» — монотонная мелодия (рэп)

Фраза за фразой

Как было сказано, целые мелодии обычно делятся на более мелкие фразы. Как эти фразы взаимодействуют друг с другом и как перетекают одна в другую — ключевой фактор, определяющий то, как мы идентифицируем и воспринимаем

мелодию. Иногда фразы имеют достаточно четкие очертания, а иногда с их точным разграничением не все так однозначно. Мы затронем этот вопрос, когда будем говорить о форме в главе 6. Длина фраз тоже может существенно варьироваться: от нескольких нот до нескольких десятков, — как показано в примерах выше.

Соотношения между фразами могут быть довольно строгими — в виде точных или варьированных повторений (рис. 3.27 и 3.29) или с помощью приема, известного как **секвенция** (рис. 3.28 и 3.29). Секвенция — это «более или менее точное повторение пассажа на другой высоте тона» (49). Ее используют в мелодиях практически каждой культуры и каждого стиля, так что это своего рода мелодический «архетип». Дело в том, что секвенция обеспечивает четкое и внятное повествование, так как состоит из двух или более (редко более трех) связанных между собой последовательных фраз, сочетающих в себе одновременно сходство и различие. Эти фразы способны зацепить наше внимание и помочь сосредоточиться на музыкальном содержимом. Секвенции были особенно распространены, например, в **эпоху барокко** (1600–1750) и часто встречаются в нашу эру популярной музыки. Вот несколько песен и композиций, использующих как повторение фразы, так и секвенции:

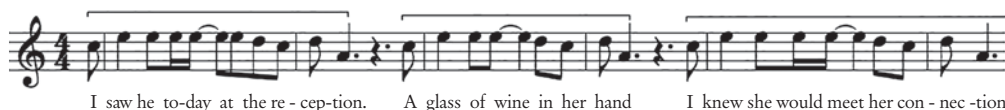


Рис. 3.27. The Rolling Stones, «You Can't Always Get What You Want» — повторение фразы



Рис. 3.28. Антонио Вивальди, «Зима» (L'inverno) из цикла «Времена года» (Le quattro stagioni), часть 2, Largo (такты 12–13) — секвенция



Рис. 3.29. Морис Равель, Струнный квартет, часть 2, Assez vif (такты 1–7) — повторение фразы и секвенция

Мелодия: быть или не быть

На протяжении всей этой беседы о мелодии мы обходили стороной один важный вопрос: в каком случае последовательный набор нот является не мелодией, а чем-то другим? Вопрос непростой, ведь то, что один слушатель считает

мелодической фразой, другому может казаться всего лишь ее фрагментом или паттерном.

В музыковедении есть ряд терминов для не совсем мелодических явлений, которые, в свою очередь, влияют на структуру и прочие качества песен или композиций. Главный среди них — **остинато** (в переводе с итальянского — «упрямый»), который описывают как «повторение одинакового музыкального паттерна, в то время как остальные музыкальные элементы меняются» (50). Прием остинато использовался на протяжении всей музыкальной истории и до сих пор сохранился в современной музыке в виде **риффов**, которые считаются наиболее известными и излюбленными приемами в рок- и поп-музыке. Рифф — это тот самый заразительно повторяющийся паттерн (как, например, в начале песни «Satisfaction» The Rolling Stones или в «Sunshine of Your Love» Cream), который неизбежно побуждает кого-то в комнате (возможно, вас самих) эффектно «сыграть» на воображаемой гитаре.

Другой распространенный квазимелодический термин — **мотив**. «Музыкальный словарь Гроува» (Grove Dictionary of Music and Musicians) — библии музыковеда — описывает мотив как «короткую музыкальную идею... самый маленький подраздел темы или фразы, который все еще содержит в себе некую мысль» (51). В классической музыке видные композиторы XIX века вроде Бетховена и Вагнера использовали короткие мотивы в качестве структурных и композиционных приемов, чтобы придать своим произведениям лучшую связность. Вот несколько примеров этих структурных «околомелодических» идей:

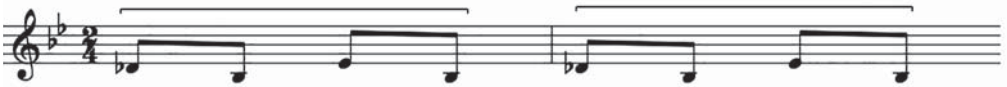


Рис. 3.30. Игорь Стравинский, «Весенние гадания» из балета «Весна священная» — остинато



Рис. 3.31. Биг Джо Тёрнер, «Shake, Rattle and Roll» — рифф (фортепиано)



Рис. 3.32. Cream, «Sunshine of Your Love» — рифф (гитара)



Рис. 3.33. Рихард Вагнер, тема Валгаллы из «Кольца нибелунгов» (Der Ring des Nibelungen) — лейтмотив (периодически повторяющаяся фигура)

Иногда бывает, что мы можем более определенно сказать, что та или иная последовательность нот *не* является мелодией, даже если ее можно назвать в каком-то отношении «музыкальной». Что это значит? Представьте себе простой басовый рисунок, единственная цель которого гармоническая и ритмическая поддержка (рис. 3.34), или последовательность нот, которые дополняют собой гармонию в хоровом многоголосии (рис. 3.35). Они могут быть «красивыми» или «ритмичными» в рамках общей фактуры, но сами по себе не содержат интересного — то есть мелодического — повествования. Чуть более сложный случай — использование «внутренней» линии в контексте **контрапункта**, когда несколько «мелодических» линий звучат одновременно: «внутренняя» нотная последовательность может поддерживать другие мелодии выше или ниже ее, но сама по себе не образует внятную мелодию (рис. 3.36).



Рис. 3.34. Эд Ширан, «Perfect» (куплет 3) — немелодическая линия баса



Рис. 3.35. В. А. Моцарт, «Ave verum corpus» — немелодический аккомпанемент (снизу)

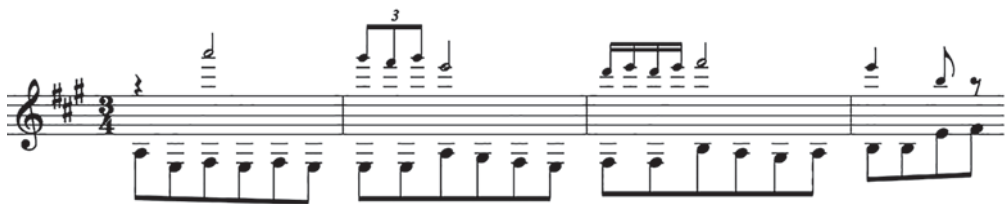


Рис. 3.36. Александр Бородин, Струнный квартет № 2, часть 3, Ноктюрн — немелодический контрапункт (снизу)

Наконец, в эту категорию попадают разнообразные **сольные** пассажи в джазе, роке, блюграссе и любом другом стиле или жанре, предусматривающем **импровизацию**. Импровизация предполагает спонтанность со стороны исполнителя, который (по крайней мере теоретически) создает «мелодию» в рамках заранее заданной последовательности аккордов или другой гармонической основы. Конечно, талантливые музыканты порой способны выдать в своих соло вполне мелодичные фразы, особенно если предварительно тренировались. И тем не менее, даже если у самых одаренных импровизаторов — от Луи Армстронга и Майлза Дэвиса до Слэша — сольные пассажи могут содержать в себе душу, дерзость и огонь, мелодиями в традиционном смысле их назвать нельзя. Вот несколько примеров соло этих конкретных музыкантов:



Рис. 3.37. Луи Армстронг, «West End Blues» — соло на трубе (начальная каденция)



Рис. 3.38. Майлз Дэвис, «All Blues» — соло на трубе (начало)



Рис. 3.39. Слэш, «Sweet Child o' Mine» — гитарное соло (начало)

Мелодии всего мира

Теперь мы обратим внимание на разнообразие типов мелодий, которые встречаются в различных практиках и стилях за пределами Запада. В большинстве незападных культур мелодия (наряду с ритмом) занимает довольно значительное место в определении характера всей песни или композиции. Это неудивительно, так как в традициях большинства этих культур так и не сформировалась система вертикальной (аккордовой) гармонии. С учетом специфических особенностей среды и исполнительских приемов возникли самые разные техники с особыми подходами к звучанию.

Мелодии могут сильно отличаться от культуры к культуре в зависимости от характера гамм, ладов и **строя** — системы, определяющей, как располагаются ноты в рамках гаммы или лада. К этому относятся различные звуковысотные показатели, которые выходят за пределы традиционного набора из 12 интервалов, описанного выше, — то есть **микротоны** (меньше малой секунды), а также различные экзотические гаммы, которые могут звучать странно для неподготовленного западного слуха. В «этнических» мелодиях также часто используются приемы **орнаментики** и украшений, как правило непохожие на западные. Все это включает в себя целый ряд эффектов и техник — таких как слайды, мультифоника (два тона, звучащие одновременно), обертоновое пение, мычание, щелканье, горловое пение и т. д. Нам всем как представителям Запада действительно стоит ознакомиться с богатством и разнообразием этнических мелодий и техник, начав хотя бы с примеров, доступных на сайте www.WhyYouLikeIt.com.

Связь между мелодическими практиками и культурной идентичностью — тема сама по себе увлекательная. На протяжении многих лет по ней было проведено много исследований и выдвинуто немало гипотез; широко известны работы Алана Ломакса, разработавшего в 1960-х годах метод под названием *кантометрия*, который соотносил мелодические характеристики с социальными обычаями носителей

той или иной культуры (52). У нас еще будет возможность рассмотреть незападные музыкальные практики и их связь с различными культурами далее. А пока — вот примеры народных мелодий пяти разных музыкальных традиций, упомянутых в главе 2:



Рис. 3.40. Американская народная мелодия (без слов): «Tom Dooley»



Рис. 3.41. Китайская народная мелодия (без слов): «Chun Jiang Hua Yue Ye»



Рис. 3.42. Ганская народная мелодия (без слов): «Tue Tue Barima»



Рис. 3.43. Индийская народная мелодия (без слов): «Ram ji ka bhaila»



Рис. 3.44. Кельтская народная мелодия (без слов): «Aryr is me 'r mo wogadyl»

Действительно, мелодии этих народных стилей и впечатления от них значительно отличаются друг от друга. И все же большинство мелодических характеристик, рассмотренных нами в этой главе, свойственны каждой из них: общее тяготение к пошагово-поступенному движению с периодическими пропусками и скачками; четкое разделение мелодии на отдельные фразы; выраженный общий контур; использование мотивоподобных паттернов; периодические секвенции и т. д. Несмотря на бесконечное разнообразие, в том, как люди создают мелодии, есть все-таки некая универсальность.

Мелодия и слова. Часть 2: текстовый расклад

Я уже признался выше, что вопрос лирики в этой книге останется в стороне, однако существует несколько моделей взаимоотношения музыки и текста, которые непосредственно касаются сферы музыковедения и поэтому заслуживают небольшого описания. Есть два разных способа, с помощью которых на мелодию

накладывается текст с точки зрения количества нот на каждый слог. Первый — **силлабика**, и он довольно очевиден, так как каждой ноте соответствует один слог:



Рис. 3.45. Стивен Фостер, «Oh, Susanna» — силлабический расклад текста

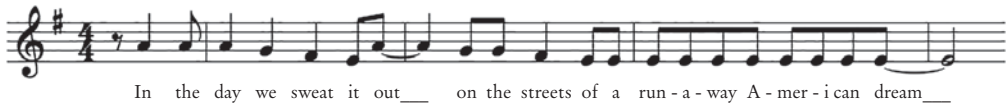


Рис. 3.46. Брюс Спрингстин, «Born to Run» — силлабический расклад текста

Как показывает пример Стивена Фостера (рис. 3.45), даже в песне с преимущественно силлабической структурой может оказаться слог, на который приходится две или три ноты. Как правило, они располагаются по соседству с первоначальной нотой (в пределах малой или большой секунды) и воспринимаются как легкий выразительный жест. Большая часть музыки, которую вы когда-либо слышали, вне зависимости от стиля обладает силлабической структурой текста полностью или частично. Что неудивительно, такой подход совершенно логичен для вокальной музыки, ведь, если на слог будет приходиться слишком много нот, будет непонятно, о чем поется.

Есть и другой способ, который носит вычурное название **мелизматика**. Слово «мелизм» имеет древнегреческое происхождение и означает просто «песня» или «мелодия». Теперь же оно ассоциируется с любым мелодическим пассажем, в котором один слог занимает несколько нот — пять, десять или даже больше. Классический пример — первый слог слова «Gloria» в рождественской песне «Angels We Have Heard on High» (рис. 3.47):



Рис. 3.47. «Angels We Have Heard on High» — мелизматический расклад текста

Эта витиеватая техника уходит корнями не только в Древнюю Грецию, но и среди прочего в еврейскую традицию *теамим* (кантиляция), и, возможно, она была связана с сосредоточенным, медитативным богослужением (53). Позже техника расцвела в григорианских песнопениях и иногда именовалась «юбиляцией» — так Блаженный Августин называл духовное ликование, которое он испытывал, распевая один слог на несколько нот (54).

В наши дни мелизмами называют любое применение этой техники. В западной классической традиции примечательны, например, органум школы

Нотр-Дам XI–XII столетий, французский шансон XIV века, барочные кантаты и оратории XVII–XVIII веков. Мелизматическое пение также довольно распространено во многих незападных культурах, особенно в арабской, североафриканской и индийской вокальной музыке. Если вы поклонник вокальной мелиматики, то все эти стили и традиции достойны вашего внимания.

Что касается западной популярной музыки, то мелизмы — довольно распространенный вокальный прием в афроамериканских жанрах вроде блюза, госпела и R&B. Они возникли в эпоху рабства вместе с песенными формами спиричуэлс и филд-холлер. Техника мелизмов вышла из афроамериканской церкви благодаря певцам госпел, таким как Махалия Джексон, и в 1960-х добралась до популярных радиостанций вместе с Джеки Уилсоном и Аретой Франклин. Затем большой всплеск мелиматики случился в музыке 1990–2000-х годов в связи с появлением в сфере R&B и поп-музыки целого ряда виртуозных, если не сказать «акробатических» вокалисток: Мэрайи Кэри, Кристины Агилеры, Уитни Хьюстон и Бейонсе. В последние годы это часто подвергавшееся критике движение пошло на спад, а исполнители вроде Кеши и Кэти Перри стали предпочитать, как выразилась *The New York Times*, «не столь устрашающую техническую виртуозность» (55). Включите любой хит-парад на радио или телешоу талантов «*The Voice*»^{*} — и вы услышите, что мелизмы до сих пор живы и прекрасно себя чувствуют. Вот несколько примеров из разных веков и стилей:



Рис. 3.48. И. С. Бах, «Ach wie flüchtig», BWV26, часть 2, «So schnell» — мелизматический расклад текста



Рис. 3.49. Джеки Уилсон, «Please Tell Me Why» — мелизматический вокализ (ритм приблизительный)



Рис. 3.50. Кристина Агилера, «I Got Trouble» — мелизматический вокализ (ритм приблизительный)

^{*} «Голос» (англ.). — Прим. перев.

Есть также вокальные произведения в совершенно разных стилях, которые балансируют между силлабическими и мелизматическими крайностями. Технически это иногда называют **невматикой**, однако найти практикующего музыканта, который использует это слово, будет довольно сложно*. Вот пара примеров такого промежуточного подхода:



Рис. 3.51. Гаэтано Доницетти, «Vieni! La mia vendetta» (из оперы «Лукреция Борджиа») — невматический расклад текста

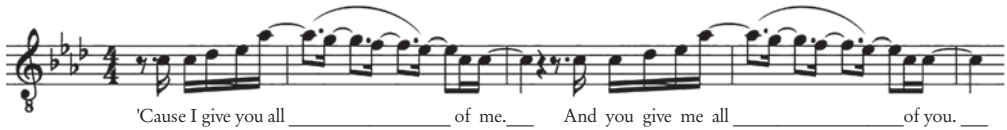


Рис. 3.52. Джон Ледженд, «All of Me» — невматический расклад текста

И наконец, есть особый прием, благодаря которому устанавливается связь между музыкальным содержанием и непосредственным *значением* текста. Я не имею в виду музыку, отражающую настроение или тематику текста в целом, — то, что немцы называют *Tonmalerei* («звукоизобразительность»). Как уже отмечалось, большинство композиторов в той или иной мере соотносят одно с другим: например, грустную лирику сопровождают медленным темпом, минорными аккордами и небольшими интервалами; а веселый текст, напротив, быстрым темпом, мажорными аккордами и интервальными скачками. Это, конечно, весьма примитивные примеры, но они говорят о том, что у композиторов в арсенале не так-то много способов для отображения текстового содержания.

Здесь же я хочу сказать о довольно специфической технике передачи семантического значения слова или фразы (явного или скрытого) с помощью подходящих для этого музыкальных средств, или, как это обычно называют, **звукописи**. В западной традиции эта техника имеет долгую и богатую историю, так как являет собой связь между музыкой и почтенным искусством риторики (56). Стандартные примеры: слова «поднимающиеся» или «падающие», сопровождаемые восходящими или нисходящими мелодиями; слова «торопливые» и «бегущие», сопровождаемые шквалом быстрых нот; числительные, исполняемые соответствующим количеством голосов, например «один» или «два», спетые соло или дуэтом.

* Происходит от термина «невма» — знак нотации, используемый в григорианском пении с IX в. «Невматическая» структура отсылает нас к форме невмы, которая состоит из двух или трех нот, написанных подряд, для пения одного слога.

Такие «изобразительные» примеры звукописи были характерны для эпохи Возрождения, особенно в светском жанре мадригала XVI века (рис. 3.53). Их с удовольствием использовали и в эпоху барокко, что можно видеть, например, в оратории «Мессия» (Messiah) Генделя (рис. 3.54), а затем во многих оперных ариях и песнях на протяжении XVIII–XIX столетий (рис. 3.55). В народной и популярной музыке этот прием используется довольно редко, тем не менее можно найти много примеров, — особенно когда в тексте используются слова up («вверх»), rise («подъем»), higher («выше»), down («вниз»), fall («падение»), lower («ниже»), fast («быстро»), slow («медленно») и т. п. (рис. 3.56).

Звукопись может показаться довольно банальным приемом, и со стороны музыкальных теоретиков разных веков ей доставалось немало критики. И все же теми, кто достаточно чувствителен и внимателен к подобного рода вещам, она может восприниматься как прием изысканный и творческий. Так что стоит держать ухо востро относительно звукописи в ваших любимых песнях — конечно, если вы понимаете их слова. А вот несколько примеров:



Рис. 3.53. Томас Уилкс, «As Vesta was» (мадригал) — звукопись



Рис. 3.54. Г. Ф. Гендель, «Ev'ry valley shall be exalted» (из оратории «Мессия») — звукопись



Рис. 3.55. Swing Low, «Sweet Chariot» (спиричуэл) — звукопись



Рис. 3.56. Muse, «Falling Away with You» — звукопись

Таким образом, «лицо» мелодии имеет множество форм, очертаний и эстетических характеристик. Как и в случае с людьми, поразительными могут оказаться как сходства, так и различия. И помните, что знакомство с новым лицом или новой мелодией порой бывает так же приятно, как встреча со старыми любимыми знакомыми.

А теперь несколько упражнений для проверки ваших знаний и того, как вы взаимодействуете с мелодиями:

1. Когда вы в следующий раз услышите хорошо известную вам песню, сможете ли вы проследить движение по восходящим и нисходящим интервалам в основной мелодии? Сможете ли распознать небольшие интервалы и поступенное движение по ним? А большие скачки: например, на сексту, септиму или октаву? А как насчет устойчивых кварты и квинты — или, может быть, «дьявольского» тритона?
2. Попробуйте в любой знакомой вам мелодии отследить разные фразы. Легко ли определить, когда заканчивается одна фраза и начинается другая? Вы слышите, как фразы повторяются? Насколько эти повторения определяют мелодию в целом?
3. Можете ли вы, слушая классические произведения Баха, Моцарта, Гайдна или Бетховена, определить те или иные используемые в них гаммы или их части? Можете ли вы определить пассажи, которые частично или полностью представляют собой мажорную, минорную и хроматическую гамму?
4. Когда вы в следующий раз будете слушать какую-нибудь народную или поп-песню, определите ее контур: он восходящий, нисходящий или смешанный? Насколько эта мелодия монотонна?
5. Можете ли вы распознать короткий повторяющийся рифф (остинато) в классической рок-песне? Насколько это определяет ее характер? А как насчет мелодических секвенций? Можете ли вы их определить и насколько активно они используются?

Следующим параметром, о котором мы поговорим в главе 4, будет гармония. Но прежде давайте перенесемся от технических вопросов к внемузыкальным истокам нашего музыкального вкуса. И начнется эта часть нашего путешествия с интерлюдии А, в которой мы рассмотрим антропологические истоки нашего коллективного пристрастия к музыке.

Интерлюдия А

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА: МУЗЫКА И АНТРОПОЛОГИЯ

Доктрина «универсальной» любви

Эта книга основана на предпосылке, что мы все любим музыку. Но при этом мы все можем любить разную музыку... Возможно, вам нравятся песни Адель — или вы ненавидите такую попсу; вы можете «тащиться» от хард-бопа Уэса Монтгомери — или вы просто не «врубаетесь» в джаз; вы можете ценить рифмы Лил Уэйна — или монотонность рэпа сводит вас с ума; вы можете обожать Бартока или считать современную академическую музыку уродливой... Нет двух людей, имеющих в музыке одинаковый вкус, но при этом любят ее все.

Хотя ладно, не совсем все. На самом деле немалая часть населения (около 4 %) страдает от состояния, известного как амузия, или, как его обычно называют, музыкальная глухота. Амузия может возникнуть вследствие естественной генетической вариации или травм, полученных в серьезной аварии, и имеет широкий спектр симптомов (57). В легкой форме амузия проявляется просто в равнодушии к музыке. В более ярко выраженных случаях может теряться способность правильно воспринимать высоту тона, ритм или звук. В самой тяжелой форме амузия способна привести к полному неприятию музыки. В книге «Музыкафилия» (Musicophilia) Оливер Сакс рассказывает о нескольких случаях — от кантора, который иногда пел ноты ужасно фальшиво, не замечая этого, до женщины, для которой музыка могла звучать как «кастрюли и сковородки, брошенные на пол» (58). Кроме того, не все страдающие амузией не любят музыку, хотя любой, кто не может «правильно» воспринимать музыкальные параметры, вероятно, будет иметь меньше причин любить ее.

И все же, как и в случае других редких физиологических отклонений, вызванных либо генетикой, либо несчастным случаем, носители амузии являются исключениями, которые доказывают правило. Иными словами, если не рассматривать нейрологические аномалии, шансы на то, что любой

житель нашей планеты любит музыку того или иного рода, довольно высоки. Ведь иначе они просто не могли бы веселиться на вечеринках! Таким образом, будем придерживаться вышеупомянутой предпосылки: мы все любим музыку (59).

И если этот вывод кажется вам разумным, вы не одиноки. Действительно, утверждение, что музыка — это «универсальный язык», давно стало расхожим. Одним из первых эту аксиому сформулировал американский поэт Генри Уодсворт Лонгфелло, размышлявший во время путешествия по Европе в 1835 году, почему это так: «Музыка — это универсальный язык человечества; поэзия — его универсальное развлечение и наслаждение» (60). Сами музыканты, что неудивительно, готовы с этим согласиться: и Питер Гэбриэл, и Алиша Киз, и западноафриканская певица и композитор Анжелика Киджо произносили в последние несколько лет похожие фразы — отмечая способность музыки «объединять аудиторию вокруг мира и любви», как в 2013 году выразилась Киз в *The New York Times* (61). Философы, психологи, социологи также ухватились за это представление об универсальности музыки — как языка, помогающего разным культурам разделять общие высшие ценности. Как недавно писала философ Кэтлин Хиггинс, музыка может быть «значимым инструментом межкультурной коммуникации... средством признания — и непосредственного переживания — нашей общности как человечества» (62).

Это жизнеутверждающее чувство, однако, несколько наивно и поверхностно, и поэтому стоит немного уточнить. Например, утверждение, что музыка любима всеми, не должно означать, что это единый, универсальный язык, который одинаково понимают все народы мира (63).

Действительно, у идеалистического представления Лонгфелло о музыке как «универсальном языке» оказалось довольно много критиков. Джордж Бернард Шоу, например, услышав сюиту Грига «Пер Гюнт» (*Peer Gynt*) в последовательном исполнении двух английских оркестров из разных регионов, язвительно заметил: «Хотя музыка и является “универсальным языком”, говорят на нем со всевозможными акцентами» (64). Музыковед Леонард Мейер, с которым мы будем часто встречаться в этой книге, в 1956 году повторил утверждение Шоу, заявив: «Музыка — это не универсальный язык: языков и диалектов у музыки много» (65). Этномузыковед Бруно Неттл был еще более категоричен — он советовал не ориентироваться на этноцентрический западный музыкальный «универсализм», а отдавать должное тем элементам, которые делают каждую музыкальную культуру уникальной. Хотя Неттл все-таки не отрицает существования некоторых универсальных музыкальных элементов или концепций, способных объединять различные культуры — особенно по сравнению с разговорным языком: «Музыка не является универсальным языком, — пишет он, — но музыка менее непонятна, чем речь» (66).

Далее мы остановимся на нескольких вопросах, связанных с темой музыкальных универсалий, но перед этим будет полезно привести один наглядный пример — из области нейробиологии. В исследовании 2001 года у 20 ис-

пытуемых была снята электроэнцефалограмма, на которой фиксировалась нейроэлектрическая активность мозга при выполнении трех различных видов деятельности: прослушивания виолончельной сонаты Баха, прослушивания литературного рассказа и решения в тишине задачи на пространственное воображение. Исследователи обнаружили, что *только* во время прослушивания музыки в различных удаленных областях мозга происходил процесс *универсального* и однородного масштабирования — или «синхронизации нейронов в их распределенных группах» — посредством так называемого «гамма-ансамбля», или паттернов нейронных колебаний в диапазоне частот от 25 до 100 Гц. Иными словами, при прослушивании музыки — в отличие от прослушивания разговорной речи или просто абстрактного мышления — удаленные участки мозга *каждого субъекта* были каким-то образом «универсально» взаимосвязаны и синхронизированы в рамках нормальной работы данной когнитивной функции (67).

И пусть это само по себе не доказывает, что все мы любим музыку, но на деле демонстрирует наличие в акте ее прослушивания чего-то особенного и сильнодействующего.

Лучшим доказательством всеобщей любви к музыке является простой факт, что практически каждое общество на Земле создает ее и использует в качестве основного инструмента самоопределения — или, как утверждает влиятельный культурный антрополог-этномузыковед Алан П. Мерриам, «в каждом обществе возникают ситуации, когда музыка служит сближению его членов и напоминает им об их единстве» (68). Ключевой вывод здесь не только в том, что каждое общество создает музыку, но и в том, что в этом участвует каждый *член* общества — в качестве исполнителя или слушателя. Действительно, когда речь заходит о музыкальности, нам следует быть осторожными, чтобы не попасть в ловушку привычного на Западе разделения на музыкальных «экспертов» и остальных. Как отмечает нейробиолог Изабель Перетц, «есть все больше доказательств того, что все люди имеют предрасположенность к музыке, особенно когда речь идет о восприятии (прослушивании), а не об исполнении. Распознавать мелодию и двигаться в такт музыке — навыки для большинства людей хотя и тривиальные, но в то же время для нашей музыкальности фундаментальные» (69).

Все это наводит на мысль, что в наших отношениях с музыкой есть нечто, произвольно доставляющее нам удовольствие, — иначе почему она воспринимается так универсально? Конечно, звуки и их последовательности, которые в одной культуре воспринимаются как музыка, вполне могут показаться представителям другой культуры странными или даже неприятными, но это не отменяет того факта, что те или иные музыкальные «высказывания», если использовать термин Неттла, воспринимаемы и любимы везде и практически всеми. Некоторые из таких культурных различий будут рассмотрены в интерлюдии Д, а пока давайте остановимся на нашем исходном тезисе: мы все любим музыку. Да, но почему?

Первые инструменталисты

Начать хорошо бы с вопроса, как вообще у нас появилась музыка: была ли музыкальность всегда свойственна нам как виду? Если нет, то когда и как мы начали создавать музыку? И, если уж на то пошло, почему? Конечно, на заре появления *Homo sapiens* — около 200 000 лет назад — ни магнитофонов, ни iPhone не было. Возраст археологических находок, которые даже в самых смелых предположениях можно связать с музыкой, — максимум 100 000 лет, а убедительные доказательства есть только для половины этого срока. То есть в области поиска истоков музыки существует множество тайн, что, в свою очередь, приводит к большому количеству спекулятивных соображений и острым научным дискуссиям. А это так интересно!

Археомузыкалогия — дисциплина на пересечении археологии и этномузыкалогии — возникла в 1970-х годах с декларируемой целью обнаружения и проверки музыкальных артефактов древних и доисторических обществ. Некоторые ученые называют «свисток», сделанный из фаланговой кости бизона около 100 000 лет назад и найденный в ливийской пещере Хауа-Фтеах, «старейшим из сохранившихся инструментов» (70), но значительно больше внимания уделяется другому кандидату на это звание: флейте из Дивье Бабе, вырезанной из бедренной кости молодого пещерного медведя 60 000 лет назад. Флейта была обнаружена в 1995 году Иваном Турком в словенской пещере среднего палеолита, известной в качестве места обитания как неандертальцев, так и кроманьонцев. После десятков тестовых проверок флейты возникли две конкурирующие гипотезы: споры велись о том, были ли отверстия в ней продуктом человеческих манипуляций или укусов хищников, — с убедительными доказательствами в пользу первой (71).

Еще более определенное человеческое происхождение имеют флейты и дудки, сделанные примерно 40 000 лет назад, — наиболее известна флейта из кости крыла белоголового грифа, найденная в пещере Холле-Фельс около Ульма в Германии. Изготовленные копии этой флейты показали, что на ней можно играть диатонические гаммы и даже такие «современные» мелодии, как «Amazing Grace» и главную тему из «Искусства фуги» (*Die Kunst der Fuge*) И. С. Баха (72). Примечательно, что флейта из Холле-Фельс была найдена рядом с другими артефактами, такими как женская фигурка, что позволяет предположить существование эстетически развитого общества, в котором присутствовали музыка и искусство.

Так что же все это значит? Во-первых, если говорить об историческом контексте, человечество в общем насчитывает около 200 000 лет, но только около 125 000 лет назад мы отважились выйти за пределы нашей колыбели в Восточной Африке, однако эта попытка была неудачной. По-видимому, наши самые ранние предки были еще недостаточно готовы к тому, чтобы вытеснить гораздо более сильных, хотя и менее разумных неандертальцев, так что пришлось отступить. Затем, около 75 000 лет назад, они снова попытались мигрировать, и на этот

раз им, набравшимся в каком-то отношении мудрости, удалось преуспеть. *Homo sapiens* (анатомически это были уже современные люди) 50 000 лет назад достигли Южной Азии и около 43 000 лет назад — Европы, в каждом случае постепенно заменяя неандертальцев, которые около 30 000 лет назад исчезли, добавив кое-что в процессе скрещивания в нашу ДНК (73).

Таким образом, мы можем видеть, что как минимум инструментальная музыка уже существовала у наших предков в тот период, когда они заселили Европу 40 000 лет назад, — а возможно, и еще раньше, во время нашей второй, успешной, миграции — либо у нас, либо у наших неандертальских «родственников» 60 000 лет назад. «Свисток» из Хауа-Фтеах следует тогда считать музыкальным свидетельством, относящимся к более раннему времени первой неудачной попытки миграции 100 000 лет назад. И конечно же, это только те музыкальные артефакты, которые сохранились! Археологи-музыковеды, как правило, уделяют больше внимания флейтам из слоновой или мамонтовой кости, потому что их легче идентифицировать, чем свистки или перкуссионные инструменты, такие как, например, «гуделка» — деревянная дощечка, вращаемая веревкой и издающая звук, похожий на вой волка. Кроме того, мы можем только предполагать, сколько еще более древних инструментов утрачено для нас, возможно навсегда, если изначально они были сделаны из таких недолговечных материалов, как дерево, шкура, тростник или раковины. Короче говоря, на достаточно раннем этапе своего развития мы, люди, несомненно, использовали музыкальные инструменты.

Первые певцы

Более того, широко распространено мудрое предположение: еще до того, как мы, люди, стали извлекать музыкальные звуки с помощью специальных инструментов, мы, вероятно, производили эти звуки, пользуясь нашим главным внутренним инструментом — голосом. Пение — сольное и хоровое — сегодня во всем мире распространено еще более, чем инструментальная музыка, и существует общепринятое мнение, что оно — наряду с перкуссией, создаваемой человеком при помощи хлопков, — представляет собой базовую форму музыкального самовыражения.

Одна из наиболее ярких, хотя и спорных теорий, связанных с нашей ранней певческой практикой, была предложена палеоантропологом Стивенем Митеном в книге 2005 года «Поющие неандертальцы» (*The Singing Neanderthals*). Хотя сам Митен не музыкант (он признается, что ему медведь на ухо наступил), он исследовал, как недавние находки ископаемых останков гоминид связаны с появлением у людей развитых когнитивных механизмов, в частности языка (74).

Ключевым для Митена было признание того, что неандертальцы и другие люди древних эпох обладали вокальной анатомией, подобной нашей: если мы можем петь, то и они могли. Из этого он вывел теорию, что, прежде чем у наших

предков появились как таковые язык и музыка, они использовали своего рода *протолингвистический* способ передачи информации и эмоций. Он назвал его изящным акронимом «Hmmmm» (да, пять «м»): *holistic, manipulative, multi-modal, musical and mimetic* (англ., единый, манипулятивный, мультимодальный, музыкальный и миметический). Для такого способа коммуникации, по утверждению Митена, были характерны «единые» фразы, варьируемые по высоте тона, ритму и тембру, а также включающие в себя жесты, звуки животных и даже танец. То есть каждый вокальный сигнал представлял собой музыкальную «единицу, которая заучивалась, произносилась и понималась как единая акустическая последовательность» (75). Митен датирует появление «Hmmmm» эпохой *Homo ergaster* (1 900 000 лет назад), после чего около 200 000 лет назад он разделился у *Homo sapiens* на самостоятельные режимы — музыку и язык.

Теория Митена, что неудивительно, была воспринята довольно критически. Возьмите одну из предложенных им вокализаций, которую гоминид предположительно мог породить 500 000 лет назад и которая означает: «Идите охотиться на зайца, которого я видел пять минут назад за камнем на вершине холма». И вся эта информация передается при помощи ритмического бормотания, смены тона, жестов и танцевальных движений? По словам лингвиста Мэгги Таллерман, такая семантическая сложность намного превышает возможности доязыкового разума; эта теория, по ее словам, «привлекательна, но ошибочна» (76). Когнитивный нейробиолог Филипп Либерман еще более прямолинеен: сославшись на недостаточное знакомство Митена с современными исследованиями обезьяньего языка, он называет его теорию «спекулятивными рассуждениями, украшенными причудливыми историями» (77).

В то время как частные детали теории «Hmmmm» Митена — включая поразительную идею, что наши предки полагались на идеальный слух, чтобы обмениваться едиными фразами (78), — сегодня воспринимаются в лучшем случае со скептицизмом, многих ученых продолжает привлекать его обширное предположение: прежде чем начали говорить, мы пели. Фактически Митен был далеко не первым, кто это заявил; аналогичные идеи можно найти среди прочего у Платона, Чарльза Дарвина и философа и композитора XVIII века Жан-Жака Руссо (79). Руссо, например, представлял себе «первый язык» состоящим только из гласных, пения и воя: «Поскольку разнообразные звуки и тоны природного происхождения предоставляют немного возможностей для их артикуляции... они будут скорее пропеты, чем произнесены» (80). Совсем недавно антрополог Иэн Морли подтвердил предположение Митена, что доисторические люди могли петь (учитывая наличие необходимой вокальной анатомии, а также соответствующих нейробиологических структур у живших 400 000 лет назад *Homo heidelbergensis*), а также согласился с тем, что протомузыкальность проложила путь для появления языка (81).

И все же даже это более скромное предположение — что *некая* разновидность музыки проложила путь к возникновению языка — имеет своих критиков. Например, всю жизнь исследовавший области пересечения языка и музыки нейро-

биолог Анируддх Патель, признавая привлекательность такой теории, находит ее полностью лишенной эмпирической основы (82). Однако независимо от того, действительно ли музыка дала начало осмысленному разговорному языку, мало кто спорит с тем, что музыкальная вокализация — пение — является естественным человеческим порывом или, по крайней мере, врожденной человеческой способностью, представляя собой наш самый ранний способ музыкального самовыражения. Основное доказательство этого утверждения — внутренняя музыкальность младенцев, у которых проявляется врожденное предпочтение пения перед речью и которые демонстрируют естественное умение распознавать и различать такие музыкальные элементы, как высота тона, ритм и тембр.

Первая мелодия

Все это возвращает нас к более глубокой тайне происхождения музыки: когда, как и почему она появилась? Фактически мы уже немного коснулись того, *когда*, — вероятно, еще в то время, когда человечество зарождалось, если не значительно раньше; и *как*, — вероятно, мы использовали голос для пения, прежде чем начали создавать инструменты. Так что же еще можно сказать о зарождении музыки: откуда прежде всего возник наш музыкальный вкус?

Для начала сделаем небольшой шаг назад, потому что такая формулировка подразумевает еще один вопрос — и вообще-то удивительно, что он еще не был поставлен: что именно мы подразумеваем под «музыкой»? К счастью для нас, определение этого слова почти так же противоречиво, как и вопрос, откуда музыка взялась. Самый обобщенный вариант мы можем найти в словаре Merriam-Webster:

Наука или искусство упорядочивания тонов или звуков в сочетаниях, комбинациях и временных соотношениях, позволяющих создать композицию, обладающую единством и последовательностью (83).

Для подавляющего большинства музыкальных произведений, слушаемых и создаваемых во всем мире, это определение является адекватным и всеобъемлющим, хотя и довольно расплывчатым. Песня Кенни Чесни, опера Яначека, свободная импровизация Орнетта Коулмана, песнопение тибетских монахов и миллионы других примеров, которые можно привести, действительно являются продуктами сочетаний фиксированных и/или импровизированных тонов, ритмов, звуков и тишины, разворачивающихся во времени от старта до завершения.

Тем не менее многие музыканты и ученые ощущали необходимость предложить новые определения музыки, которые расширяли бы ее сферу — и учитывали ранее незнакомые звуки, техники и слушательские практики. Некоторые из этих определений появились как реакция на работы, созданные

в рамках западной авангардной традиции начиная с 1950 года, примером может служить «4'33"» Джона Кейджа, где пианист сидит на сцене в течение четырех с половиной минут, так и не касаясь клавиатуры. Другие определения отражают более широкую, уходящую от европоцентризма открытость по отношению к огромному разнообразию музыкальных подходов, которые можно найти во всем мире: африканский говорящий барабан, тувинское горловое пение и т. д.

Результатом стало изобилие специфических, иногда абстрактных определений музыки, предлагаемых композиторами, музыковедами, музыкально ориентированными психологами и нейробиологами. Некоторые из них выглядят интригующе: среди прочих «организованное звучание» композитора Эдгара Вареза; «упорядоченное распределение звуков и тишины, значение которых является скорее образным, чем обозначающим» музыковеда Томаса Клифтона; и — глубокий вдох — «намеренно созданные неязыковые акустические события, структурированные во времени и произведенные в социальных контекстах» музыкального нейробиолога Эккарта Альтенмюллера (84).

С другой стороны, важно отметить, что во множестве языков — индейцев навахо, центральноафриканского народа хауса и других — для музыки либо вообще нет специального слова, либо для разных ее типов существуют отдельные слова, либо музыка называется одним словом вместе с другими художественными и социальными видами деятельности, которые нам на Западе даже в голову не пришло бы с ней связать. Как отмечает Бруно Неттл, «понятие музыки не универсально, и не везде под ней понимается одно и то же. Даже внутри одного общества определенный звук может оцениваться в одном контексте как музыкальный, а в другом как немusикальный» (85).

Суть нашей нынешней дискуссии заключается не в том, что нам нужно выбрать единое определение музыки и придерживаться его, а в том, что мы не должны иметь предубеждений относительно того, что именно наши предки из эпох среднего или верхнего палеолита могли рассматривать как музыку, когда она впервые появлялась. Это вполне могло бы быть чем-то совершенно отличным от наших сегодняшних представлений — точно так же, как сегодня то, что представители одной культуры называют музыкой, представители другой могут называть языком, просто звуками или даже шумом. На самом деле то же самое можно сказать и о представителях *одной и той же* культуры, о чем мы поговорим в следующих главах!

Итак, твердо держа в уме это гибкое, многомерное «определение», давайте попробуем представить себе самые первые музыкальные проявления: как это произошло, для чего это было нужно, почему после своего возникновения музыка продолжила развиваться и что случилось дальше?

Ну, вот чего почти наверняка *не* произошло:

Когда-то далеко, «в домузыкальную эпоху», один из наших пещерных предков в порыве необычайного вдохновения встал и исполнил, к удивлению и восторгу обитателей той же пещеры, первую «мелодию», после чего эта прак-

тика стала ошеломляюще быстро, как вирусная инфекция, распространяться по всей популяции гоминид.

На самом деле подобное фантастическое представление ничем не отличается от многих древних мифов о происхождении музыки, где она часто рассматривается как дар человеку от всемогущих и благожелательных богов в какой-то благоприятный момент в неопределенном прошлом. Конечно же такие исторические инновации, как появление музыки, редко представляют собой следствие мистериального откровения — или божественного одаривания. Это все-таки процесс — загадочный и многофакторный. Как объяснил антрополог Х.Г. Барнетт, культурные инновации возникают не на пустом месте, а в результате объединения двух или более уже существующих элементов в нечто новое: «Если использовать биологические аналогии, инновация подобна генетическому скрещиванию или гибридизации; получившийся результат полностью отличается от своих родителей, но на каждого из них он в чем-то похож» (86). Более того, инновации становятся результатом деятельности не одного человека, а, как отмечает психолог Кит Сойер, «сложной социальной и организационной системы» (87).

Наши предки-гоминиды, скорее всего, не создавали семантически сложные («Hmmmm») вокализации, прежде чем начали давать концерты у очага своей пещеры, но они, безусловно, пользовались для общения протомузыкальными вокализациями: протяжными адресными возгласами, ритмичным бормотанием, имитацией звуков, издаваемых животными, воркованием и сюсюканьем в процессе ухаживания или укладывания ребенка спать и т.д. Со временем, по-видимому, такие бессознательные вокализации трансформировались в нечто осознанное и намеренное: тонами и ритмами стали манипулировать для достижения самостоятельного эффекта. Постепенно наши предки преодолели инновационный порог, отделяющий бессознательную протомузыкальную вокализацию от сознательно создаваемой музыки, — наверняка даже не понимая, что они сделали это. По мере того как новая практика все более осознавалась, разрабатывалась и разделялась между племенами, наши предшественники, у которых увеличивался мозг, развивались когнитивные способности и рос уровень самосознания, начали обогащать ее все большим разнообразием и все более крупными формами. Нововведение прочно укоренилось во всей популяции, и появились первые «музыкальные культуры», каждая из которых соответствовала, как предполагает Неттл, собственным социальным, психологическим и эстетическим потребностям (88).

Материал для новой практики (в том числе базовые основы иерархии музыкальных тонов, которые будут рассмотрены в главе 3) окружал наших предков повсюду. Многие авторы указывают на повсеместное присутствие звуков животных — криков шимпанзе и обезьян — и особенно пения птиц. В частности, Дарвин в своем «Происхождении человека» (*Descent of Man*) уделил ему особое внимание как основному инструменту полового отбора: «Настоящие песни... у большинства птиц... исполняются во время брач-

ного сезона и служат знаками для привлечения внимания особей другого пола» (89). Эта сексуальная функция птичьего пения — наряду с брачными звуками различных приматов — рассматривается Дарвином, таким образом, как основной фактор доязыкового происхождения музыки, играющий важную роль в процессе выбора партнера: «Представляется вероятным, что прародители человека — либо самцы, либо самки, либо представители обоих полов, — прежде чем обрести способность выражать взаимную любовь в членораздельной речи, старались очаровать друг друга с помощью музыкальных тонов и ритмов» (90). Точно так же вездесущие ритмы естественного мира: стук дятлов, кваканье лягушек, стаккато падающих дождевых капель, шум воды в постоянном потоке или в разбивающихся волнах — становились источником безграничного вдохновения для свободных или следующих заданной схеме метрических манипуляций для создания ранних человеческих песен. Наконец, протомзыкальные вокализации — протяженные тона, сигнализирующие об опасности или передающие информацию, нежные тона ухаживания и материнской убаюкивающей речи — уже присутствовали в голосах наших предков и пребывали в ожидании того новаторского волевого усилия, которое преобразило бы их в песню.

Поэтому все, что нужно было для создания «первой мелодии», — это ментальный скачок, а точнее, тысячи случившихся приблизительно в одно и то же время скачков, которые привели к рождению новой звуковой сущности, представляющей собой уже не просто коммуникативные звуки, а нечто иное: музыку. И, появившись однажды, она так и осталась с ними, чтобы быть воспринимаемой и культивируемой по сей день. Но почему так произошло? Почему эта новая сущность стала поддерживаться и развиваться, а не была просто отвергнута как интересное, но скорее бесполезное упражнение? Что произошло со множеством других звуковых эффектов, которые мы, люди, способны порождать? Какие разумные обоснования имела музыка, чтобы оправдать свою жизнеспособность?

На самом деле, помимо предполагаемой дарвиновской роли музыки как средства выбора партнера, в рамках различных дисциплин учеными было дано множество ответов. Среди наиболее часто упоминаемых — ее использование для сопровождения религиозных ритуалов как наиболее подходящего и эффективного средства общения с богами и контакта со священными или сверхъестественными сферами. Безусловно, эта практика сохранилась и до нашего времени: многие религии сегодня включают в свою литургию пение или речитативы, находя это «более радующим Бога», чем обычная речь. Другие часто упоминаемые способы использования музыки включают в себя содействие лучшему запоминанию и пересказу историй или мифов, сопровождение ритуальных движений и танцев, средство подкрепления коллективной идентичности и групповой сплоченности, обеспечение индивидуального эмоционального комфорта, не в последнюю очередь с помощью успокаивающих песен и колыбельных. Реже упоминается, хотя и заслуживает внимания, использование музыки для защиты

территории, то есть запугивания вражеских захватчиков, — например, громкое пение в сопровождении ударных инструментов (91).

Конечно, мы не имеем ни малейшего представления, как часто музыка использовалась нашими древними предками в любом из этих качеств или в какие именно периоды нашего эволюционного развития это происходило, не говоря уже о том, как она для той или иной цели могла звучать. Однако мы можем с уверенностью сказать, что ко времени появления флейты из Холе-Фельс наши предки — охотники и собиратели — обладали навыками, мастерством, временем и мотивацией для создания вполне музыкальной флейты — предположительно, для использования в каких-то коллективных ритуалах. Эту эпоху верхнего палеолита (от 40 000 до 50 000 лет назад), по мнению многих антропологов, можно действительно считать переломным моментом нашего развития, когда совершился переход от простого «анатомически современного» человека к человеку «поведенчески современному» — через такие когнитивные и культурные вехи, как развитие абстрактного и символического мышления, ритуалов погребения и, конечно, постоянное использование музыки и изобразительного искусства. Кроме того, с этими внешними событиями связано предполагаемое появление внутренней эмоциональной жизни, мало чем отличающейся от той, которая присуща нам сегодня. Иначе говоря, концерт для флейты, сыгранный в пещере 40 000 лет назад, был способен вызвать столь же сильное эмоциональное переживание у наших предков, какое в прошлый вторник испытали в концертном зале мы.

Серьезные дебаты о музыкальной эволюции

Размышления над происхождением музыки и о тех давних эпохах, когда наши предки переходили от протомузыкальных вокализаций к созданию настоящей музыки, приводят еще к одному острому вопросу: предполагает ли наша способность создавать и развивать музыку и тем самым в конечном счете формировать индивидуальный музыкальный вкус — *врожденную* биологическую способность, позволяющую это делать? Или, говоря более конкретно, является ли музыка адаптивным признаком, сформированным в ходе естественного отбора? Итак, приготовьтесь: какими бы спорными ни были ранее обсуждавшиеся музыкальные вопросы, по сравнению с этим они бледнеют — теоретических моделей здесь почти столько же, сколько теоретиков, их формулирующих! Конечно, все любят хорошие дебаты, — для многих ученых они подобны боксерскому поединку между Мохаммедом Али и Джо Фрейзером.

Однако, чтобы правильно очертить поле боя, давайте убедимся, что мы разбираемся в аргументах. Чего они *не* касаются — это простого рассуждения о том, способны мы или нет «эволюционировать», чтобы стать музыкальными существами; это представляется несомненным. Вместо этого возникает более формальный вопрос: сформировался ли генотип человека в его нынешнем

состоянии — после адаптивной мутации в течение миллионов лет — явно и непосредственно благодаря нашим способностям к музыкальному творчеству? Тех, кто поддерживает представление, что мы, люди, обладаем «специфическим музыкальным генотипом», обычно называют *адапционистами*; тех, кто с этим не согласен, ожидаемым образом именуют *антиадапционистами*. Хотя, конечно, их индивидуальные аргументы никогда не бывают столь однозначными.

Чарльз Дарвин, как говорилось ранее, в своем «Происхождении человека» высказал радикально адапционистскую точку зрения. Утверждение о «песенной» основе полового отбора, четко сформулированное Дарвином применительно к птицам и обезьянам, использовалось для обоснования аналогичного утверждения и в отношении человечества. Как и современные обезьяны, утверждал Дарвин, наши предки посредством пения привлекали партнеров; а это, в свою очередь, навело его на мысль, что «голосовые органы использовались и *совершенствовались* в первую очередь для целей размножения вида» (92). Иными словами, музыка служила прежде всего инструментом полового отбора, а эволюция нашего вида как такового на протяжении тысячелетий сопровождалась среди прочего поисками эффективных способов использования музыки для успешного размножения — то есть для нашего выживания.

Однако всего 10 лет спустя влиятельный философ и психолог Уильям Джеймс возразил Дарвину, столь же твердо обозначив свою антиадапционистскую позицию. Это отчасти удивительно, так как Джеймс в большинстве случаев был преданным сторонником идей Дарвина, творчески применяя их к своим собственным философским и психологическим теориям. Тем не менее в своих «Принципах психологии» (*Principles of Psychology*, 1890) он открыто атакует мнение, что музыка служит целям естественного отбора, предполагая вместо этого, что музыкальные, как и другие эстетически близкие эмоции, являются просто «случайными» проявлениями наших инстинктов. Для Джеймса наша любовь к музыке — как и к другим видам искусства — эволюционировала не отдельно, будучи направленной на практическую полезность для вида, но вошла в наше сознание «через черный ход». Это примерно как реакция на укачивание, когда мы плывем на корабле, — наше недомогание объясняется не эволюцией, а «ситуацией», представляя собой продукт деятельности нервной системы: «Морская болезнь, любовь к музыке, действие одурманивающих веществ да и вся присущая человеку эстетическая жизнь должны рассматриваться как имеющие случайное происхождение» (93). То есть музыка в нашем выживании как вида никакой роли не играла.

И так продолжалось более столетия: два титана мысли XIX века дают противоречивые объяснения, почему мы любим музыку, не приходя практически ни к каким результатам (94).

А уже в 1997 году начался новый раунд дебатов — и вскоре они стали крайне бурными. Сначала на конференции в Массачусетском технологическом институте, а затем в своей книге «Как работает мозг» (*How the Mind Works*)

ученый-когнитивист Стивен Пинкер решительно и более радикально поддержал антиадапционистскую позицию Джеймса: «Если говорить о биологических причинах и следствиях, музыка бесполезна». Ой! А дальше более красочно: «Музыка, похоже, представляет собой чистую технологию удовольствия, коктейль из рекреационных препаратов, которые мы принимаем при помощи слуха, чтобы стимулировать сразу многие центры удовольствия» (95).

Согласно Пинкеру, музыка может быть приятной, но развивалась она, как мог бы сказать Джеймс, не ради пользы; музыка просто «заимствует ментальные механизмы» других навыков, не в последнюю очередь языка, чью просодию (последовательные изменения тона и ритма речи) она имитирует и усиливает. Почему же тогда сама музыка так важна для нас? На это Пинкер отвечает тем, что, несомненно, стало его самым известным высказыванием: «Я подозреваю, что музыка — это слуховой чизкейк, изысканное кондитерское изделие, изготовленное с целью пощекотать чувствительные точки... наших [адаптивных] ментальных структур» (96). Использование Пинкером метафоры чизкейка не было новшеством, — ранее он уже использовал ее при описании сомнительной адаптивной ценности всех чувственных удовольствий:

Мы наслаждаемся клубничным чизкейком не потому, что в ходе эволюции у нас развился вкус к нему. У нас развились механизмы, дающие возможность получить особое удовольствие от сладкого вкуса спелых фруктов, сливочного вкуса жиров и масел в орехах и мясе, а также от прохлады свежей воды. Чизкейк дает чувственные ощущения, не сравнимые ни с чем в природе, потому что в нем смешаны мегадозы приятных стимулов, и мы состряпали эту смесь с явным намерением стимулировать наши центры удовольствия. Похожую технологию удовольствия представляет собой порнография (97).

Ну вот так. Музыка подобна порнографии и жирному чизкейку, не говоря уже о биологической бесполезности. На мой взгляд, продуктивный — во всех отношениях — ответ на адапционистский вопрос сложился в последние два десятилетия как реакция на провокационный выбор Пинкером слова для своей аргументации. Низведение важнейшего и высоко ценимого во всем мире аспекта человеческой жизни до бесполезного чизкейка мобилизовало войска, готовые к контратаке. Музыковед Ян Кросс, например, явно имел в виду Пинкера, когда эмоционально провозгласил: «То, что музыка представляет собой для *некоторых* сейчас, — вовсе не то, чем музыка является для других, чем была для наших предшественников и наверняка будет для наших детей» (98).

Говоря о контраргументах по отношению к антиадапционистской позиции Пинкера, мы можем для начала вспомнить о Стивене Митене, для которого режим «Нmmmmm» представляет собой фундаментальную адаптивную характеристику человека, предшествовавшую языку: «Эволюционная история “Нmmmmm” показывает, что человеческий разум еще до появления языка достиг той степени развития, когда возникла возможность использовать в качестве

коммуникативных инструментов мелодию и ритм» (99). Если не брать в расчет умозрительную теорию Митена, другие нынешние сторонники адапционистского подхода опираются на один из трех обоснованных аргументов: половой отбор, социальную сплоченность и связь между матерью и младенцем.

Аргумент *полового отбора* убедительно представлен эволюционным психологом Джеффри Миллером — экспертом по роли полового отбора в эволюции человека. Миллер разделяет взгляд Дарвина на музыку как на средство сексуального ухаживания и развивает проведенные знаменитым натуралистом аналогии с животными, используя современные трактовки проблемы выбора партнера и эволюционной антропологии. Миллер вполне допускает, как Джеймс и Пинкер, что музыка не имеет для выживания непосредственной пользы, такой как поиск пищи или избегание хищников; ее роль в эволюции связана с репродукцией: она служит «индикатором» для организации лучшего полового отбора — «для демонстрации таких репродуктивно важных показателей, как возраст, здоровье, потенциал, статус и общая физическая форма» (100). Кроме того, Миллер добавляет сюда «индикаторы креативности», свидетельствующие о том, что потенциальный партнер «может развлекать их в течение длительных отношений, чтобы они не заскучали и им не пришлось понести неадаптивные издержки на расставание и поиск нового партнера» (101). В качестве явно провокационного примера он приводит рок-гитариста Джими Хендрикса, который, несмотря на саморазрушительный образ жизни, повлекший смерть в возрасте 27 лет, занимался сексом с сотнями женщин и стал отцом по меньшей мере троих детей. В рамки подобного стереотипа распутного рокера легко вписываются и такие фигуры, как Мик Джаггер и Джин Симмонс и даже классические виртуозы XIX века Ференц Лист и Никколо Паганини, прославившиеся многочисленными юношескими сексуальными похождениями (102). Как с такой женоненавистнической позиции объясняется высокая музыкальная продуктивность женщин, не говоря уже о безбрачных монахах и композиторах средних лет, остается неясным.

При рассмотрении аргумента *групповой сплоченности* такого рода неясностей не возникает; главным здесь оказывается фактор, используя термин музыковед Стивена Брауна, универсальной «групповой солидарности» в процессе создания музыки. Браун утверждает, что музыка способствует выживанию не из-за своей роли в процессе полового отбора, а благодаря «способности содействовать сотрудничеству, координации, сплоченности и сопереживанию, что приводит к увеличению как абсолютной, так и относительной устойчивости групп» (103). Согласно этой теории, появление музыки было связано с обширной эволюцией ритуалов наших предков; она использовалась как особая «система вознаграждения» для поддержки и укрепления группового благосостояния, а также в военных действиях. Рассуждая о еще более тонких нюансах, музыковед Ян Кросс связывает адаптивную способность музыки к сплочению группы с отсутствием у нее какого-либо конкретного смысла, то есть с ее, как он формулирует, «плавающей интенциональностью». В отличие от языка, утвер-

ждает Кросс, музыка не привязана к определенному семантическому значению; напротив, совместная музыка порождает «семантическую неопределенность», которая, в свою очередь, вызывает внутри группы «общую интенциональность»: там, где язык может легко привести к конфликту, музыка естественным образом способствует ощущению сопричастности и взаимопомощи (104).

Кстати, и Браун, и Кросс основывали свои теории групповой сплоченности на ключевом музыкальном феномене, к которому мы в этой книге будем часто возвращаться: **коллективная синхронизация (entrainment)** — это уникальная способность группы людей подстраиваться под регулярный, размеренный ритм, например коллективно считать под музыку: «Раз, два, три, четыре». Подобный феномен обеспечивает сотрудничество, совместные действия и общие намерения — даже если индивидуальные интерпретации музыки у разных членов группы могут различаться. Таким образом, Кросс приходит к выводу, что этот музыкальный феномен присутствует в нашей ранней гоминидной линии эволюции как своего рода «пропущенное звено», благодаря которому усовершенствовались наши способности к сотрудничеству и развитию культуры в целом.

Третий используемый адаптационистами ключевой аргумент основывается на врожденной музыкальности младенцев и в первую очередь на близкой *связи между матерью и младенцем* посредством музыки. Самый видный сторонник этого аргумента — психолог Сандра Трехаб, которая в серии исследований на шести- и десятимесячных детях продемонстрировала замечательную «предрасположенность к восприятию» музыки младенцами. В ходе своих экспериментов Трехаб выявила музыкальные навыки, «наличие которых очевидно в младенчестве, задолго до того, как они могли бы иметь какую-либо очевидную полезность», — то есть можно говорить о врожденной музыкальной предрасположенности (105). Эти навыки включают в себя поразительную способность распознавать вариации мелодии (музыкального параметра, который мы только что рассмотрели в главе 3), включая изменение тона в пределах последовательного мелодического контура и распознавание «фальшивых» нот в мажорных или минорных гаммах.

Еще более впечатляющи наблюдения Трехаб относительно универсальности «музыки, связывающей мать и младенца», будь то так называемый «материнский язык»^{*} или настоящие песни для детей — и то и другое «присутствует во всех культурах и исторических периодах» (106). Важно, что Трехаб отмечает их поразительную однородность с точки зрения музыковедения: высокий тональный центр, медленный темп и более чувственный вокал, чем в других типах пения,

^{*} Motherese, baby-talk, child-directed speech (англ.) — понятие современной психолингвистики: материнский язык, сюсюканье, язык, обращенный матерью к младенцу. Это культурная универсалия: независимо от родного языка по всему миру матери, обращаясь к своим младенцам, переключаются на более высокий тон, речь становится более медленной и певучей, гласные гиперартикулируются и растягиваются, фразы укорачиваются, упрощается синтаксис, появляется больше уменьшительно-ласкательных слов. — *Прим. ред.*

а также структурно простой и часто повторяющийся мелодический материал. Столь же универсальной является реакция самих младенцев на эти формы музыкальной коммуникации — более продолжительное внимание и снижение уровня возбуждения и тревоги. В совокупности эти факторы позволяют Трехаб предположить, что музыка, и особенно материнская песня, представляет собой адаптивный инструмент, который в древности мог «повышать выживаемость младенцев в трудных условиях» (107).

Обострение дебатов: подключаются нейробиологи

Итак, мы завершили обзор трех главных с точки зрения социальных наук аргументов, которые используют адапционисты: полового отбора, групповой сплоченности, связи между матерью и младенцем. Однако упомянутые выше антропологи, психологи и музыковеды — не единственные, кто сидит за этим покерным столом. Мы также должны принять во внимание опытных игроков, использующих для аргументации в этих дебатах *данные нейронаук*, и тем самым предварительно подготовить почву для более глубокого анализа этой темы в интерлюдии В.

Среди нейробиологов, поддерживающих позицию адапционистов, нужно отметить прежде всего Изабель Перетц и Дэна Левитина — одних из самых популярных авторов, пишущих на тему музыки и мозга. Левитин фактически посвящает вопросу музыкальной эволюции последнюю главу своей знаменитой книги «На музыке: Наука о человеческой одержимости звуком» (This Is Your Brain on Music), озаглавленную «Музыкальный инстинкт» (The Music Instinct), — неприкрытый намек на книгу Пинкера 1994 года «Языковой инстинкт» (The Language Instinct). Ссылаясь на высокий уровень связанной с обработкой музыки мозговой активности, в которой задействованы специализированные структуры мозга и специальные системы памяти, Левитин уверенно и решительно поддерживает адапционную позицию: «Эволюционное происхождение музыки можно считать доказанным» (108).

Перетц также склоняется в сторону адапционизма, хотя и стремится слегка подстраховаться. Главный вопрос, над которым она размышляет, связан с тем, насколько четко разграничены функции обработки музыкальной и языковой информации, то есть обладает ли мозг человека механизмами, специально предназначенными для обработки музыки, или, напротив, они представляют собой лишь часть механизма языковой обработки «общего назначения». Аргументом в пользу наличия отдельного, как она его называет, «модуля» обработки музыки является наша способность «придавать звуковысотности тональные значения» (тональное кодирование), то есть отличать одну ноту от другой (109). Она специально приводит пример пациента, который после несчастного случая мог распознать текст и речевую интонацию знакомой песни, но не ее мелодию. Для Перетц это служит иллюстрацией «строгой изоляции музыкаль-

ных модулей в структуре мозга», что, в свою очередь, «противоречит мнению о том, что все компоненты обработки музыки связаны с общими языковыми способностями» (110).

Однако, как уже отмечалось, Перетц, утверждая это, подстраховывается: хотя она и рассматривает эти нейробиологические выводы как «совместимые» с гипотезой об адаптивной функции музыки, но признает, что доказательства не являются «убедительными». Далее мы обратимся к другому знаменитому нейробиологу, Анируддху Пателю, который задался теми же вопросами и пришел к противоположным выводам. В своем всестороннем исследовании «Музыка, язык и мозг» (Music, Language, and the Brain) Патель также посвящает теме музыкальной эволюции большую главу, в которой он рассматривает, может ли музыка быть скорее «экзаптацией» (то есть следствием функциональных изменений, как в случае с перьями у птиц), чем адаптацией, управляемой естественным отбором (111). Используя строгую методологию (включающую принцип «нулевой гипотезы»: исходите из ее отрицания, пока не доказано обратное), Патель обещает принять адапционистскую позицию *только* в том случае, если сможет убедиться в верности трех утверждений: обработка музыкальной информации представляет собой особую область (не связанную с обработкой языковой), является у человека врожденной и встречается только у человека, — совокупно демонстрирующих, что музыка действительно возникла в ходе естественного отбора именно для целей нашего выживания.

Я не стану утомлять вас подробностями используемой им комплексной методологии, а просто приведу краткое изложение. Сначала он применяет свою «нулевую гипотезу» к языку, опровергая исходное отрицательное предположение и тем самым с блеском преодолевая тест на адаптивность (112). Но если говорить о музыке, то можно сделать вывод, что все обстоит иначе. Например, на аргумент Перетц о «тональном кодировании» Патель отвечает, что этот навык развивается медленнее, чем овладение языком, и, скорее всего, связан с теми же нейронными сетями мозга, которые кодируют просодию речи, — посредством того, что он называет «общим синтаксическим ресурсом интеграции» (113). Таким образом, общий вывод Пателя состоит в том, что в случае музыки, в отличие от языка, «нулевая гипотеза» не опровергается, то есть, как он выразился: «Имеющиеся данные показывают, что музыка, похоже, не является инструментом биологической адаптации» (114).

Но это вовсе не означает, что Патель готов поддержать Пинкера в дебатах о чизкейке. На самом деле он настаивает: утверждение, что музыка «принадлежит к другой категории», исходит из ложной дихотомии. Музыка, говорит Патель, представляет собой идеальный пример «преобразующей технологии» — такой же, как огонь, письменность, авиация и интернет, — которая, будучи однажды изобретенной, становится «тесно интегрированной в ткань нашей жизни» (115). Возможно, мы смогли бы, как предполагает Пинкер, выжить и без нее, но, если она уже изобретена и освоена, пути назад не будет. На протяжении многих лет Патель продолжал развивать свою теорию «преобразующих технологий

разума» (transformative technology of the mind, или ТТМ), в которой утверждается, что механизмы музыкального восприятия изначально были порождены другими функциями мозга, связанными прежде всего с использованием языка и слуха, — хотя, в отличие от других случаев, это могло привести к развитию специализированных областей головного мозга и таких функциональных возможностей, как тональное кодирование и основанная на ритме коллективная синхронизация (116).

Действительно, ТТМ Пателя — это всего лишь один из нескольких компромиссных вариантов («ни одно ни другое»), в которых отвергается дихотомия между адапционистскими и подобными пинкеровской антиадапционистскими позициями. Два наиболее известных из них — *теория ума* (theory of mind, другие названия — модель психического состояния, ментализация, теория сознания) и *теория смешанного происхождения музыки*; в каждой выдвигаются предположения, каким образом музыка могла изначально занять такое жизненно важное место в жизни человека без наличия в мозге особых музыкальных «модулей». В первой, предложенной в 1978 году психологами Дэвидом Премаком и Гаем Вудраффом, подчеркивается роль эмпатии, или, как Левитин его называет, «перспективного подхода» к нашему развитию и эволюции: они утверждают, что музыка играет важную роль в формировании эмпатии благодаря своей глубокой способности — как это происходит в ритуалах — инициировать общение и вызывать эмоции в себе и в других (117). Во второй, разработанной в 2013 году нейробиологом Эккартом Альтенмюллером, развитие музыки объясняется ее высокой способностью вызывать у нас сильные эмоции или мурашки. Возможно, такая яркая реакция на музыку изначально развилась, чтобы улучшить слуховое восприятие или консолидацию памяти, а позже стала цениться за ощущение общего «эстетического» благополучия, например отвлечения от жизненных тягот эпохи ледникового периода (118).

Новые ставки: а вот и мои два цента

Итак, что же нам со всем этим делать? Была ли музыка адаптивной или нет? Ну, при таком количестве связанных с этим вопросом теорий, из которых мы рассмотрели лишь небольшую часть, мне конечно же следует с большой осторожностью выносить свое окончательное суждение.

Учитывая все сказанное, я склоняюсь к тому, чтобы также занять некую среднюю позицию, — хотя скорее «и то и другое», чем «ни то ни другое». В частности, я считаю, что даже если *музыка* не может быть адаптивным свойством, то наша врожденная *музыкальность* может. Опять же, я не верю, что музыка — для чего бы она ни была предназначена — стала результатом осознанного изобретения, сделанного одним из наших уникально одаренных предков в один прекрасный весенний вечер после долгой охоты. Напротив, то, что стало «музыкой» — специально разработанным средством, использующим

звуковысотность и/или пульсирующий ритм, — было признано и начало как таковое культивироваться только *после* того, как его составляющие элементы уже бессознательно использовались, воспринимались и оценивались. Наше врожденное умение «кодировать» музыкальный материал с точки зрения нейробиологии действительно может быть связано с овладением языком и/или способностью локализовать звуки вокруг нас при помощи «слухового анализа окружения», по предположению психолога Лорела Трейнора. Точно так же наша способность генерировать устойчивый музыкальный ритм (коллективная синхронизация) может быть соотнесена — в широком смысле — с процессом овладения навыками общения при помощи звуков, как предположил Патель. В любом случае эти функции являются *значимыми механизмами нашей музыкальности*, то есть независимо от того, являются ли они производными от других функций или нет, их, несомненно, нужно признать адаптивной составляющей нашей эволюционной истории.

Представьте себе один прекрасный день в пещере — возможно, 40 000, или 100 000, или даже 200 000 лет назад: группа охотников-собирателей сидит вокруг пламенеющего костра, и кто-то из них полуосознанно раздражается последовательностью звуков на определенной высоте с устойчивой пульсацией; по мере того как внутренний ритм сохраняется, в момент спонтанного творческого порыва он внезапно поднимает высоту звука, а затем опускает — уже неким протохудожественным образом. Некоторые из слушающих ощущают внезапное удовольствие от идущих по спине мурашек и с нетерпением призывают его это «повторить». Или представьте себе мать с младенцем на руках, в те далекие времена занимающуюся поиском ягод; когда ребенок плачет и ерзает, мать голосом интуитивно воспроизводит определенную последовательность тонов — не просто звучащих, а «звучащих художественно», — захватывая внимание ребенка и убаюкивая его.

Можно ли считать эти моменты музыкой? Я бы сказал, что скорее нет, но все-таки они, безусловно, музыкальны. Ничего из этого: ни упорядоченной вокализации, ни устойчивого ритма, ни управления уровнем расслабления и возбуждения — не возникло бы, если бы наготове уже не было нейробиологических механизмов или особых «модулей», представляющих собой, несомненно, продукт гораздо более ранней адаптации.

Столь же адаптивным, что немаловажно, является тот самый творческий импульс, который вдохновил наших древних вокалистов превратить звук в нечто большее. Вот что писал Майкл Газзанига, «отец» когнитивной нейробиологии, о врожденной любви к искусству и красоте и нашей способности художественно фантазировать: «Оценка людьми чего-то как прекрасного не зависит от произвола или случая, а является эволюционным продуктом сенсорного, перцептивного и когнитивного развития гоминид на протяжении миллионов лет... чем-то, что позволило нам заниматься притворством [создавая нечто отдельное от реальности]» (119).

Израильский историк Юваль Харари в своей провокационной книге *Sapiens* также использовал подобный новаторский взгляд на творческое фанта-

зирование как на ключевое средство, с помощью которого мы смогли успешно мигрировать из Африки во второй раз, около 70 000 лет назад. Он называет этот сдвиг «когнитивной революцией», порожденной «случайными генетическими мутациями, [которые] изменили внутренние структуры мозга *Homo Sapiens*»; это наделило нас способностью создавать вымысел, при этом позволяя «не просто воображать вещи, но делать это коллективно». Это, утверждает Харари, сыграло первостепенную роль в том, что мы смогли успешно выйти из Африки и в конечном итоге завоевать планету (120). Харари предполагает, что творчество настолько адаптивно, что это может быть главной причиной, по которой мы все еще существуем.

Этот творческий импульс, будучи одним из компонентов «теории ума», речь о которой шла выше, представляется не только новаторским и практичным, но и привлекающим потенциального партнера. Прослушивание того, как наш древний пещерный вокалист творчески разворачивает «музыкальную» фразу, способно повысить его (или ее) привлекательность и тем самым увеличить вероятность дальнейшей передачи его специфически музыкальных генов, как утверждал Миллер. Левитин соглашается: «Люди, которым творчество показалось привлекательным, возможно, начали использовать свои креативные способности, чтобы становиться музыкантами и художниками, и — тогда еще неосознанно — повышали шансы своего потомства на выживание» (121). Точно так же младенец, успокоенный креативным пением своей матери, спустя годы будет продолжать ту же самую традицию благодаря генам, которые ее поддерживают. Таким образом, врожденная адаптивная музыкальность, поддерживаемая творческими импульсами, позволила выработать у наших древних предков полезный с точки зрения повышения привлекательности набор навыков, обеспечивший наше выживание вплоть до настоящего времени.

Но вернемся в пещеру, где наш пока еще неопытный вокалист будет пытаться «повторить это снова» — возможно, с успехом, возможно, нет. Как бы то ни было, в последующие десятилетия, столетия и тысячелетия эти проникнутые врожденным творческим устремлением вокальные упражнения обретут форму и эволюционируют до такой степени, что в какой-то момент будут признаны современниками — а теперь, возможно, и нами — музыкой, искусством. В этом сценарии, однако, музыка уже не адаптивная черта, а продукт культурной эволюции, «экзаптация» врожденных модулей чувствительности к музыке и творческого инстинкта. По мере своего развития истинная «музыка» будет использоваться как эффективный инструмент привлечения партнеров, формирования сильных групповых связей, эмоционального сопереживания и помощи в общем когнитивном развитии, а также способствовать улучшению и переформатированию специфических нейронных модулей, появившихся ранее. Возможно, возникновение осознанно создаваемого музыкального искусства действительно совпало с «когнитивной революцией» Харари, в которой оно использовалось, чтобы лучше оформить, запомнить и эмоционально закрепить «вымысел», созданный нашими древними первопроходцами на их пути из Африки.

Ну а мои два цента, опять же, заключаются вот в чем: даже если музыка и неадаптивна, то наша *музыкальность адаптивна*; а поскольку музыкальность порождает музыку, мы могли бы сказать, что музыка адаптивна опосредованно. Вообще-то в таком двойственном взгляде я не одинок: похожая точка зрения присутствует в недавно вышедшем сборнике статей под редакцией Перетц, Трехаб и других (122). Главная цель этих исследователей — определить «многокомпонентную перспективу» музыкальности, взаимоувязывая лежащие в ее основе когнитивные и нейронные механизмы развития. Методы сравнительной биологии применяются здесь, чтобы проследить ранние корни музыкальности — по возможности вплоть до древнейших видов (родственных приматам или птицам), развитие которых привело к нынешнему разнообразию.

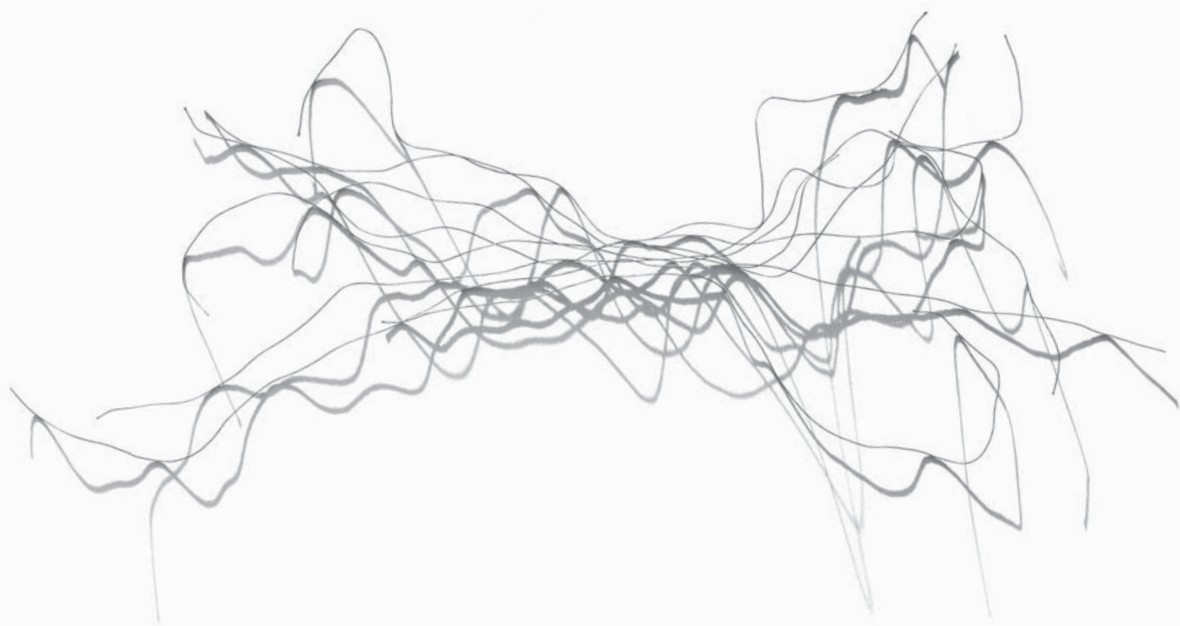
Правильна ли такая позиция? Конечно, мы никогда не сможем в этом удостовериться. Однако если сопоставить разные аргументы, то на самом деле не имеет большого значения, была ли музыка специально нацелена на естественный отбор (используя фразеологию Пателя) или нет. Например, мы никогда не узнаем, действительно ли язык предшествовал музыке или какой-то «музыка-язык» (как называет его Стивен Браун) предшествовал им обоим — что в рамках рассмотренных теорий представляется загадкой. Возможно, когда-нибудь мы откроем внутри нашей ДНК уникальный музыкальный ген, который станет доказательством эффективного влияния музыки на естественный отбор, но я бы не стал пока на это рассчитывать. И все же из того, что мы сейчас узнали, следует очевидный вывод: мы, *Homo sapiens*, действительно запрограммированы быть музыкальными существами независимо от того, произошло это путем естественного отбора или нет.

И теперь мы можем вернуться к вопросу, заданному много страниц назад: всегда ли мы как вид были музыкальными? Говоря коротко, да. Почему я просто не сказал это сразу и не отказался от изложения всех технических подробностей той или иной эволюционной теории? Ну, во-первых, это довольно интересно. Но самое главное, что по ходу дела мы ввели много ключевых понятий, связанных с пониманием не только музыки и ее места в нашей жизни, но и тех элементов и базовых факторов, которые в первую очередь определяют наш музыкальный вкус.

Вы можете справедливо заметить, что мы *не совсем* ответили на поставленный в начале этой интерлюдии вопрос: мы все любим музыку, но почему? Говорить, что мы любим музыку, потому что мы «всегда» любили музыку, — это, конечно, тавтология в квадрате, поэтому нам нужно будет все-таки постараться найти ответ — чем мы и займемся в следующих интерлюдиях. Но сначала давайте вернемся к главам, посвященным собственно музыке, и обратимся к следующему параметру: гармонии.

Часть вторая

ГРУППЫ В БАРАХ АНДРОМЕДЫ



Глава 4

ГАРМОНИЯ: ВНУТРЕННЯЯ СТОРОНА МУЗЫКИ

Из всех терминов, связанных с ключевыми музыкальными параметрами, «гармония» уникальна в силу своего широкого и неизменно положительного использования в немusical контекстах. Когда люди, правительства или идеи находятся «в гармонии» — в согласии и договоренности, — это хорошо; «гармоничное» положение дел приятно и желаемо. Термин происходит от греческого существительного *ἁρμονία* («согласие, соединение») и глагола *ἁρμόζω* («прилаживать, соединять»), и даже в Древней Греции он имел разные значения, как музыкальные, так и метафизические — как у Платона в его диалоге «Тимей»: «Тело неба можно увидеть, а душа — невидима и причастна рассуждению и гармонии» (123).

В древнегреческой музыкальной теории термин «гармония» имел различные теоретические и технические значения, не в последнюю очередь соотносился с сочетанием и сопоставлением тонов определенным и упорядоченным образом, как, например, в мелодических интервалах и гаммах, которые мы обсуждали в главе 3 (124). Такое многообразное и несколько абстрактное понимание «гармонии» наблюдалось и в Средневековье, и в эпоху Возрождения. Однако в XIX веке этот термин приобрел иную, более ограниченную коннотацию: *вертикальное*, или одновременное, звучание двух или более тонов, иными словами — **аккордов**. Понятие «гармонии» включает в себя не только то, как аккорды формируются и определяются, но и их *функциональность* по соседству друг с другом, в **аккордовой последовательности**. Именно в этом музыкальном контексте слово «гармония» наиболее часто понимается сегодня, и именно в этом смысле мы будем использовать его здесь (125).

В своих антропоморфических примерах я сравнил гармонию с «внутренностями». Почему? Ну, для большинства людей, не обученных музыке,

гармония — это элемент слушательских ощущений, который обычно не воспринимается так же четко и не лежит на поверхности, как, например, мелодия. Гармония — это то, что происходит «внутри» музыкального дискурса, но именно ее присутствие придает музыке связность и повествовательное движение. Обычному, нетренированному слушателю может быть трудно определить специфическую природу основных аккордов или аккордовых последовательностей песни, но эти детали, несомненно, имеют влияние и формируют впечатление от прослушивания.

Точно так же большинство из нас, не обучавшихся медицине, не сможет определить особенности опорно-двигательного аппарата, проанализировать функционирование органов и даже общее состояние здоровья другого человека, просто взглянув на него. И все же наше общее представление об этом человеке, несомненно, зависит от этих внутренних процессов. Обладая знаниями о том, как функционируют эти внутренние части тела, мы сможем глубже понять и воспринять человека, с которым сталкиваемся; точно так же, будучи более осведомленными о внутренних гармонических элементах, мы будем лучше понимать и получать большее удовольствие от песни, которую слышим. Ладно, признаюсь, сравнение довольно странное, но это не значит, что в нем нет логики.

Пойдем дальше. Как сказано выше, наше современное представление о гармонии тесно связано с *одновременным* звучанием двух или более нот — как в гармоническом интервале (например, в большой терции) или как в аккорде (например, в мажорном трезвучии) (рис. 4.1):



Рис. 4.1. Большая терция и мажорное трезвучие (фа мажор)

Но проявления **гармонии** и их изучение выходят далеко за рамки выстраивания интервалов и аккордов. Надо признать, что гармония — огромная тема, которая может оказаться сложной для немусыкантов, но, учитывая, как сильно она влияет на наш индивидуальный музыкальный вкус, я считаю, что стоит пробраться через тернии более технических определений.

Основы гармонии

Давайте начнем с того, что вернемся к нашей детской песенке «Old MacDonald» и взглянем на нее теперь с точки зрения гармонии. Мелодия, которую мы рассмотрели в главе 3, теперь сопровождается набором аккордов, в данном случае

постоянным чередованием трех устойчиво звучащих трезвучий (аккордов из трех нот): до мажор, фа мажор и соль мажор (рис. 4.2):



Рис. 4.2. «Old MacDonald» — основные гармонические элементы: мажорные трезвучия

Таким образом, простая мелодия сопровождается таким же простым гармоническим подходом: чередованием трех мажорных аккордов. Но даже в основе такого простого примера лежат разнообразные и замысловатые гармонические концепции.

Одно из основных понятий — различие между **консонансом** и **диссонансом**. На первый взгляд это разница между «приятным» и, соответственно, «неприятным» звучанием. Несомненно, существует субъективный, психологический аспект этого разделения, но есть также и аспект строго научный, в рамках которого рассматриваются соотношения, полученные в результате одновременного звучания двух тонов (частоты, или периодических колебаний звуковых волн), которые мы рассмотрим в интерлюдии Б. Поэтому неудивительно, что относительные различия между двумя этими категориями и внутри их с течением времени менялись.

В современной теории музыки различие между консонирующими и диссонирующими интервалами определено ясно и четко. Из 13 интервалов, возможных в пределах полной октавы, восемь — консонансы и пять — диссонансы. Консонансы делятся на две подкатегории: **«совершенные»** и **«несовершенные»**; причина, по которой используются эти довольно субъективные характеристики, родом также из Древней Греции и основана на числовых соотношениях, о чем мы опять же подробно поговорим в интерлюдии Б. А сейчас мы можем просто отметить, что совершенные консонансы — это прима, кварта, квинта и октава; несовершенные — большая и малая терции и большая и малая сексты. Диссонирующие интервалы — это тритон, большая и малая секунды, а также большая и малая септимы. Они изображены на рис. 4.3:



Рис. 4.3. Вертикальные интервалы — совершенные консонансы (СК), несовершенные консонансы (НК) и диссонансы (Д)

Наше эмоциональное и физиологическое переживание этой двойственности — например, мягкого звучания в сравнении с резким — касается не только интервалов, но и в целом аккордов и музыкальных созвучий. На самом деле именно постоянное чередование консонансов и диссонансов придает музыке ее движение, энергию и изюминку.

Прежде чем продолжить обсуждение этой темы, давайте рассмотрим еще несколько базовых аспектов гармонии. Одно из основных понятий — **тональность**, которая, в свою очередь, связана с соответствующим ладом. Проще говоря, тональность — это соответствие песни, произведения или музыкального отрывка одной из мажорных или минорных гамм (например, до мажору, фа мажору, си-бемоль минору, фа-диез минору и т.д.), это основа, с которой начинается и на которой заканчивается отрывок или произведение. В музыкальной нотации эти тонально-ладовые отношения обозначаются **знаками при ключе**, которые записываются в начале каждого нотоносца в виде одного или нескольких **диезов (#)** или **бемолей (b)**^{*}, — или их отсутствием в случае с до мажором и ля минором (рис. 4.4):



Рис. 4.4. Знаки при ключе — мажорные и минорные тональности (частичный перечень)

Как правило, песня или композиция — или их части — находятся «в» определенной тональности, которая в некоторой степени ограничивает возможность появления тех или иных нот в данном отрывке, а также аккордов, которые эти ноты сопровождают. Это уже демонстрирует нам взаимосвязь между гармонией и мелодией: как выразился уважаемый музыкальный теоретик Карл Дальхауз, «гармония включает в себя не только (“вертикальную”) структуру аккордов, но и их (“горизонтальное”) движение» (126).

^{*} К этим двум символам следует добавить знак бекар (♮), который либо отменяет предшествующий диез или бемоль, либо указывает, что нота не является ни диезом, ни бемолем, — как на белых клавишах пианино; вместе эти символы называются знаками «альтерации».

Сами аккорды бывают разных «вкусовых оттенков», каждый состоит из двух или более интервалов — обычно терций, — уложенных друг на друга. Существует шесть основных типов аккордов, в целом преобладающих в большинстве музыкальных произведений, которые мы слышим каждый день: мажорный, минорный, уменьшенный, увеличенный, доминантсептаккорд и уменьшенный септаккорд (рис. 4.5):



Рис. 4.5. Типы аккордов — шесть типов от до

Первые четыре известны как **трезвучия**, то есть они состоят из трех нот, скомпонованных из двух терций; из них чаще всего используются **мажорные и минорные аккорды**. Последние два — примеры **септаккордов**, среди которых бывают также и другие разновидности*. Мажорный или минорный лад, соответствующий тональности отрывка, определяет возможные ноты для диатонических (в рамках гаммы) аккордов, а аккорды, в которых появляются ноты, не входящие в этот лад, считаются хроматическими (рис. 4.6а и 4.6б):



Рис. 4.6а. Диатонические трезвучия — в до мажоре

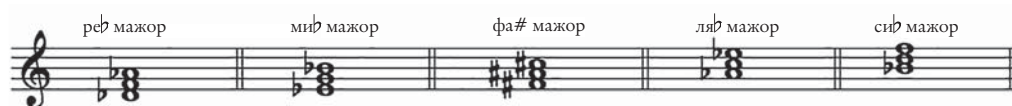


Рис. 4.6б: Хроматические трезвучия — в до мажоре (приведены только мажорные аккорды)

Тональность — это общая *регулирующая система* ладов и гамм, диатонических и хроматических аккордов, а также функциональных свойств

* Как показано на рис. 4.5 (и во многих других музыкальных примерах в этой книге), трезвучия, или аккорды, строятся от нижней, **основной**, ноты; про такие аккорды говорят, что они находятся в **основном виде** (до-ми-соль для до-мажорного аккорда), а если порядок нот аккорда перестраивается, это называют его **обращением**. Например, когда находится внизу средняя нота (ми-соль-до для до-мажорного аккорда), это называют его первым обращением; а если внизу оказывается верхняя нота (соль-до-ми для до-мажорного аккорда), говорят, что аккорд находится во втором обращении и т. д.

отдельных аккордов или аккордовых последовательностей; она правит большей частью западной музыки с середины XVII века. И хотя тональность устанавливает рамки, как композитор или исполнитель, скорее всего, будут пользоваться аккордами и аккордовыми последовательностями, фактическое разнообразие и потенциальный уровень сложности в использовании аккордов настолько велики, что определить эти рамки может быть трудно, если вообще возможно.

Тональность и движение диатонических аккордов

Чтобы внести немного ясности, давайте обратимся к нескольким музыкальным примерам. На одном конце тонального спектра находится простой гармонический пассаж, где все аккорды выстраиваются в диатонических рамках тональности, то есть мажорные и/или минорные аккорды строятся на нотах соответствующего лада, как в этом примере:

The image displays a musical score for Bob Dylan's song "Blowin' in the Wind", transposed into D major. The score is organized into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. Above the vocal line, the chords for each measure are labeled in Russian: до мажор (D major), фа мажор (F major), соль мажор (G major), до мажор (D major), фа мажор (F major), and до мажор (D major). The piano accompaniment line shows the corresponding chords in a simplified, block-like notation. The lyrics are: "How ma-ny roads must a man walk down... Be-fore she sleeps in the sand? the ans- wer is blow-in' in the wind." The key signature is one sharp (F#), indicating D major.

Рис. 4.7. Боб Дилан, «Blowin' in the Wind» (транспонировано в до мажор, текст частичный) — диатонические аккорды

Логика, управляющая выбором аккордов в этом примере, обусловлена не только заданной Диланом мелодией и его собственной гармонической чувствительностью, но и повествовательными возможностями самих аккордов. Аккорды в последовательности живут своей жизнью, и, хотя есть огромное количество вариантов, как аккорды могут следовать друг за другом, существуют и некие общепринятые правила и традиционные ожидания, сформированные звучанием самих аккордов.

Среди этих правил — то, как аккорды помогают привести мелодическую фразу к частичной или полной остановке, что называется **каденцией** (127). Музыкальную каденцию можно сравнить с пунктуацией в тексте: запятая (пауза), точка с запятой (небольшая остановка), точка (полная остановка) и т. д. На протяжении всей истории западной музыки композиторы и теоретики отмечали необходимость внятной музыкальной пунктуации: пауз или перерывов в музыкальном повествовании.

Способы музыкальной пунктуации за несколько веков значительно эволюционировали. В Средние века и в эпоху Возрождения каденция — пауза или остановка — представляла собой соединение двух последовательных интервалов, а именно переход из терции в приму или из сексты в октаву (рис. 4.8):



Рис. 4.8. Интервальные каденции — терция в приму; секста в октаву

Однако с возникновением тональной системы, во время так называемого **периода общей практики** (примерно с 1650 по 1900 год), под каденцией стала пониматься не столько интервальная, сколько аккордовая последовательность. Существует много типов аккордовых каденций, самые распространенные: **автентическая** (V–I)*, **плагальная** (IV–I) и **половинная** (с окончанием на V).

Римские цифры обозначают ступени диатонической гаммы, на которых строится аккорд, — от I (1) до VII (7). Использование римских цифр — общепринятый инструмент гармонического анализа, применяемый для обозначения ступеней гаммы и построенных на них трезвучий, причем мажорные аккорды представлены прописными цифрами, а минорные — строчными (I = мажор, i = минор и т. д.). Каждая ступень имеет свое собственное обозначение:

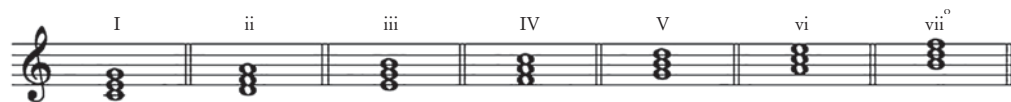


Рис. 4.9а. Диатонические трезвучия в до мажоре — римские цифры означают ступень гаммы

* Автентическая каденция также иногда называется «совершенной», но среди американских музыкантов и писателей больше распространен первый термин.



Рис. 4.9б. Диатонические трезвучия в до миноре — римские цифры означают ступень гаммы

Большинство из этих обозначений не особо для вас важны, за исключением трех: **тоники (I)**, **доминанты (V)** и **субдоминанты (IV)** (128). Эти аккорды определяют тональность: тоника — это «домашний» аккорд; доминанта и в чуть меньшей степени субдоминанта, так сказать, «близкие к дому», то есть они помогают установить и упрочить тонику в качестве «дома» или определяющего тональность аккорда. И наиболее это заметно именно в каденции, в момент гармонической пунктуации.

Как автентическая (V–I или V–i, если речь идет о минорной тональности), так и плагальная (IV–I) каденции приводят мелодический отрывок к завершению, или *разрешению*, — подобно точке. Из этих двух автентическая каденция сильнее в гармоническом плане и гораздо более распространена: почти в каждой песне, которую мы слышим, она встречается неоднократно. Важно отметить, что аккорд на V ступени в автентической каденции — это не просто трезвучие, а скорее доминантсептаккорд, обозначающийся V7, где его септовый тон разрешается в третью ступень тонического аккорда (например, фа в ми при движении от соль7 в до мажор — рис. 4.10б). Плагальную каденцию иногда называют «Amen», так как она появляется в конце многих традиционных христианских гимнов и евангельских песнопений; по сравнению с автентической плагальная каденция имеет более мягкое, несколько торжественное звучание. Наконец, половинная каденция (заканчивающаяся на V) приводит мелодический отрывок к промежуточной паузе, и, хотя музыкальная энергия приостанавливается, все еще ощущается потребность продолжить и в конечном счете «разрешить» более окончательной автентической или плагальной каденцией.

Половинная и автентическая каденции (здесь — как от V7 к I) показаны «в действии» на рис. 4.10а — б на примере некоторых частей песни Боба Дилана с рис. 4.7:

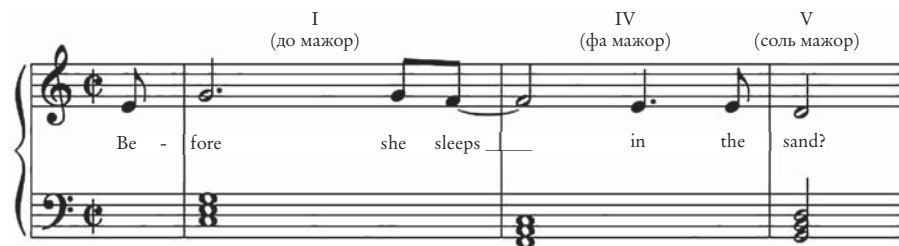


Рис. 4.10а. «Blowin' in the Wind» — половинная каденция (завершение на V)

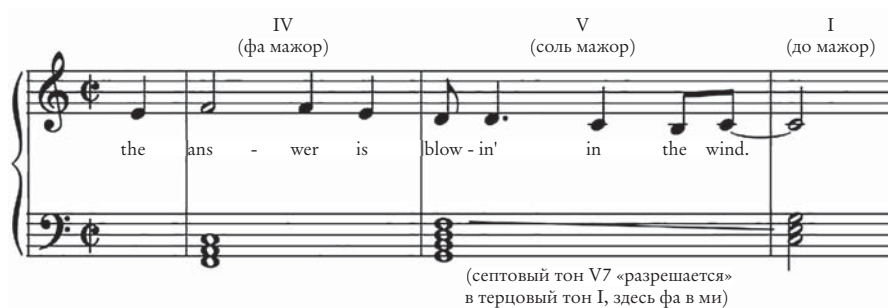


Рис. 4.106. «Blowin' in the Wind» — автентическая каденция (завершение на V7–I)

Еще один распространенный в западной традиции тип каденции — **прерванный**; он способен *обмануть* ухо слушателя. Так происходит, когда вы готовитесь услышать автентическую каденцию, но вместо перехода в тонику (до-мажорный аккорд в до мажоре) происходит движение к другому аккорду обычно на *vi* ступень (ля-минорный аккорд в до мажоре) или на IV ступень (фа-мажорный аккорд в до мажоре). Это привлекает внимание слушателя (сознательно или нет) как своего рода слуховой сюрприз или дразнилка, и тем самым такой прием (или его отсутствие) может определенным образом повлиять на ваш музыкальный вкус. Есть множество примеров прерванных каденций среди классических произведений, но их немало также и в поп- и рок-репертуаре, как мы можем видеть на этих примерах:

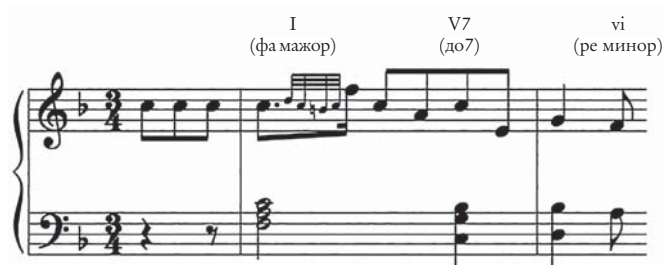


Рис. 4.11. В. А. Моцарт, Соната до мажор, К. 330, часть 2, Andante cantabile (такты 1–3) — прерванная каденция

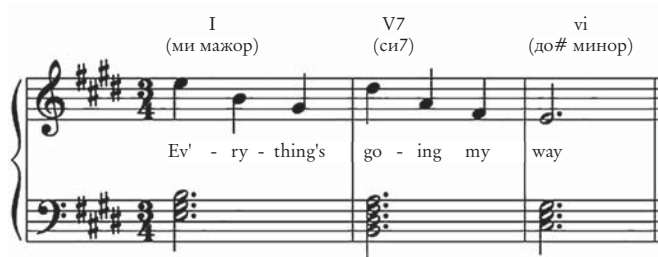


Рис. 4.12. Ричард Роджерс, «Oh, What a Beautiful Mornin'» из мюзикла «Оклахома!» (Oklahoma) — прерванная каденция



Рис. 4.13. The Beatles, «Ob-La-Di, Ob-La-Da» — прерванная каденция

Модуляция и гармонический импульс

В большом количестве музыки (но не во всей, как мы еще увидим) присутствует импульс энергетического стремления вперед, поэтому неудивительно, что гармония песни или композиции обычно движется от своей «домашней» тональности к другой, «чужой». Это гармоническое изменение называется **модуляцией** и в той или иной мере встречается в большинстве песен и композиций, которые вы когда-либо слышали. Модуляция может быть кратковременной или более структурной и продолжительной по своей природе; она может вести в близкую тональность (например, V или IV ступени) или в более отдаленную (например, iii, VI, bVII ступени и др.); она может происходить плавно и ненавязчиво или внезапно.

Чтобы понять, что имеется в виду под *близкими* и *далекими* тональностями, вам будет полезно познакомиться с важным — хотя и довольно непростым — элементом музыкальной теории: **квинтовым кругом**. Немного разобравшись в этом довольно заумном понятии, вы поймете, почему некоторые изменения тональности звучат легко, а некоторые — сложно.

Тональности связаны не только с ладами и аккордами, но и друг с другом — как близко, так и отдаленно. У каждой мажорной тональности (например, у до мажора) есть связанная с ней минорная, которая называется **параллельной тональностью** — для до мажора это ля минор. Они связаны, потому что и у до мажора, и у ля минора одинаковые знаки при ключе (вернее, их нет: ни диэзов, ни бемолей). Вот еще пара примеров: соль минор — параллельная тональность для си-бемоль мажора, так как обе они имеют два бемоля при ключе; фа-диез минор — параллельная тональность для ля мажора, потому что у них три диэза.

Помимо этого, мажорно-минорная пара тональностей гармонически *соседствует* с другой, если они отличаются всего на один диоз или бемоль: так, например, до мажор/ля минор (без диэзов и бемолей) наиболее родственен соль мажору/ми минору (с одним диозом) и фа мажору/ре минору (с одним бемолем), но менее, то есть *отдаленно* связан с ре мажором/си минором (два диэза) и с си-бемоль мажором/соль минором (два бемоля). На практике это означает, что модуляция из ре мажора (два диэза) в ля мажор (три диэза) или

из фа мажора (один бемоль) в си-бемоль мажор (два бемоля) относительно «легкая» и незамысловатая, в то время как переход из ми мажора (четыре диеза) в си-бемоль мажор (два бемоля) более сложный и «радикальный». Таким образом, для слушателя может оказаться почти незаметной модуляция из ре мажора в ля мажор, тогда как смена ми мажора на си-бемоль мажор, скорее всего, будет звучать немного «резковато». Вся эта конструкция — которую вам, разумеется, не нужно запоминать, — обычно отображается в виде реального круга, как показано на рис. 4.14:

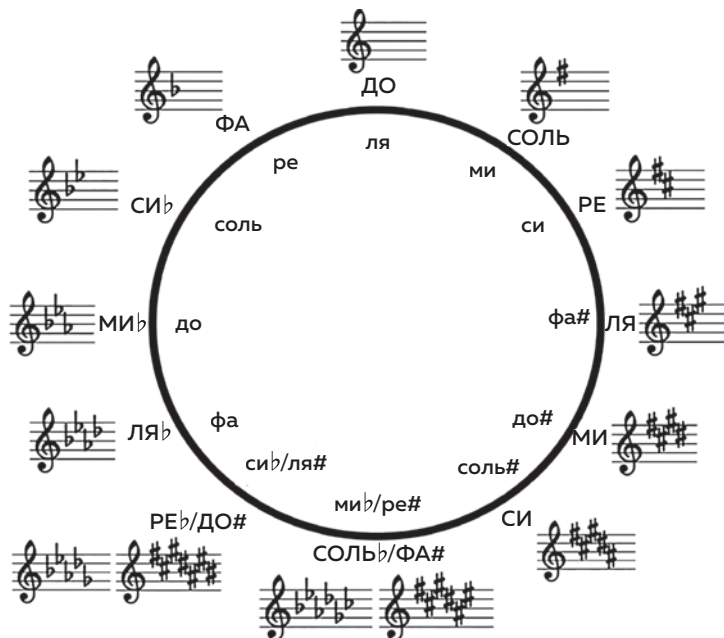


Рис. 4.14. Квинтовый круг: мажорные тональности — прописными буквами; минорные — строчными

В большинстве стилей западной музыки после модуляции из основной тональности обычно происходит возвращение в нее же, иногда путем многочисленных других — краткосрочных или долгосрочных — модуляций. Это похоже на путешествие в другую страну и возвращение домой с несколькими небольшими остановками по пути. Таким образом, создается эффект некоего напряжения и последующей разрядки: модуляция *из* какой-либо тональности порождает напряжение, которое может быть сброшено только возвращением *обратно*, к той же тонике.

Действительно, с середины XVII века в классической музыке начинает во многом преобладать широкий повествовательный посыл: установление **основной тональности** (например, до мажора), движение в другую (например, в соль мажор — доминантную) и затем возвращение обратно. На этом принципе основаны многие музыкальные формы, особенно сонатная (см. главу 6), которую

композитор Арнольд Шёнберг уподобил «живому организму», в частности за «органичные» процессы ее развития и повествовательную логику (129). Однако и многие популярные и джазовые жанры также следуют этому принципу. Мы рассмотрим гармоническую модуляцию с исторической, психологической и даже нейробиологической точек зрения, а пока вот вам несколько музыкальных примеров:

Автентическая каденция в соль мажоре Постепенная модуляция из соль в ре мажор Автентическая каденция в ре мажоре

соль мажор: V7 (ре7) I (соль мажор) ре мажор: V7 (ля7) I (ре мажор)

Рис. 4.15. Доменико Скарлатти, Соната соль мажор, К. 431 — модуляция в близкую тональность

Автентическая каденция в ми♭-мажоре Короткая модуляция: Автентическая каденция в соль мажоре

ми♭ мажор: ii (фа минор) V7 (си♭7) I (ми♭ мажор) соль мажор: V7 (ре7) I (соль мажор)

Рис. 4.16. Джордж Гершвин, «S Wonderful» — модуляция в далекую тональность

Плагальная каденция в ми мажоре Противопоставление: Автентическая каденция в фа мажоре

ми мажор: I (ми мажор) IV (ля) I (ми) фа мажор: IV (си♭ мажор) I (фа мажор) V (до мажор) I (фа мажор)

Рис. 4.17. Talking Heads, «And She Was» — модуляция в очень далекую тональность

Эти примеры не только иллюстрируют частое использование модуляции в различных стилях (в классической музыке, джазе и роке), но и показывают три довольно сильно различающихся способа ее осуществления (см. примечания к примерам выше). Пример Скарлатти демонстрирует *близкую* модуляцию между тональностями, которые находятся в квинтовом круге рядом: из соль мажора (один диез) в ре мажор (два диеза), — осуществляемую постепенно,

в течение нескольких тактов. В примере Гершвина показана *далекая* модуляция между тональностями, которые находятся по квинтовому кругу в четырех шагах друг от друга: из ми-бемоль мажора (три бемоля) в соль мажор (один диез) с помощью короткого, однотактового перехода. Пример же Talking Heads иллюстрирует *очень далекую* модуляцию в тональности, имеющие между собой по квинтовому кругу целых пять шагов: из ми мажора (четыре диеза) в фа мажор (один бемоль), — выполненную с помощью внезапного противопоставления. И хотя это всего лишь три случайно выбранных примера, они подчеркивают огромное гармоническое разнообразие и творческие подходы, которыми пользуются самые разные музыканты и которые мы, слушатели, можем ощутить на себе, просто включив радио.

Эффект паттерна

Один из наиболее эффективных способов, с помощью которых гармония воздействует на слушателя, — это повторяющиеся паттерны. Конечно, последовательность аккордов может задавать движение вперед и руководить повествовательным посылом, но может также и порождать ощущение равновесия, устойчивости и груза благодаря повторению определенного аккордового рисунка снова и снова. Гипнотический потенциал повторяющегося гармонического паттерна, несомненно, был открыт и использовался музыкантами с того самого момента, как две ноты впервые прозвучали вместе, и с тех пор проявляется бесконечным числом способов. Это неудивительно, ведь характер повторяющейся аккордовой последовательности может значительно различаться — по конструкции, длине, сложности и эффекту воздействия на слушателя. Простейший **аккордовый паттерн** представляет собой два чередующихся аккорда, например, как те, что гармонически поддерживают повторяющуюся в песне The Rolling Stones мелодическую фразу, показанную на рис. 3.27, — здесь она представлена в виде мелодии с надписанными сверху аккордами:

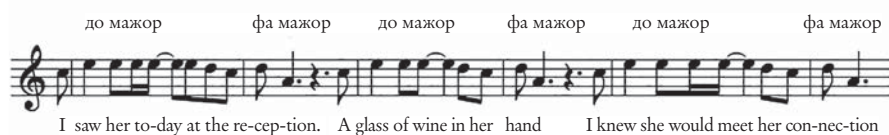


Рис. 4.18. The Rolling Stones, «You Can't Always Get What You Want» — чередующийся двухаккордовый паттерн

Постоянное перемещение туда и обратно между аккордами до мажор и фа мажор (диатонически — аккорды I и IV ступеней) создает ощущение легкости и расслабленности, будто раскачивание взад-вперед на качелях. Это во многом и формирует тот самый грув, который поклонники этой песни находят столь привлекательным (больше подобных примеров будет в главе 10). В то же время постоянные повторения наталкивают на ожидание того, что изменение вскоре

все-таки произойдет, — и это действительно происходит несколько тактов спустя, в припеве, на словах «But if you try sometime», что позволяет слушателю ощутить облегчение и движение вперед.

Однако различные повторяющиеся паттерны из трех и более аккордов распространены больше, чем двухаккордовые, так как они способны одновременно сочетать в себе и движение вперед, и гармоническое равновесие. Подобные паттерны встречаются во многих стилях классической, джазовой, популярной и этнической музыки, причем некоторые повторяющиеся последовательности аккордов получили особо широкое распространение и культурное признание — как в случае с примером I–V–vi–IV, показанным на рис. 4.22. Вот несколько вариантов часто встречающихся аккордовых прогрессий:



Рис. 4.19. Фолия (эпоха барокко) — типичный басовый (аккордовый) ход

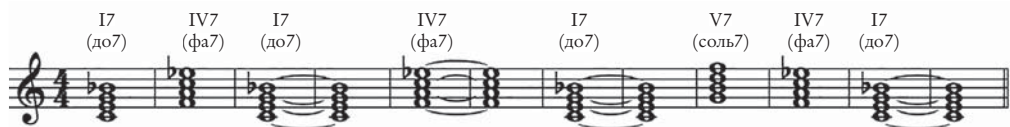


Рис. 4.20. 12-тактовый блюз (в до мажоре) — повторяющаяся аккордовая прогрессия

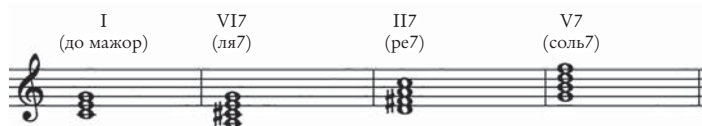


Рис. 4.21. I–VI–II–V (Rhythm changes) — распространенный аккордовый паттерн эпохи джаза



Рис. 4.22. I–V–vi–IV — распространенный паттерн в поп- и рок-музыке, кантри и регги

Впечатляющий перечень; однако это всего лишь небольшая часть часто используемых аккордовых прогрессий. Кроме того, существует множество повторяющихся последовательностей, которые не так широко распространены в песнях и композициях. Прогрессии могут повторяться дважды, прежде чем

перейти к чему-то еще, или повторяться более интенсивно, как бы закликиваясь — и тем самым усиливая описанный выше гипнотический потенциал. Вот два примера, демонстрирующие эти две крайности: первый — классическое произведение, в котором последовательность из четырех аккордов повторяется всего дважды перед тем, как продвинуться дальше; второй — рок-песня, на протяжении которой повторяется одна и та же трехаккордовая прогрессия:



Рис. 4.23. Роберт Шуман, «О чужих странах и людях» (из цикла «Детские сцены») — кратковременный аккордовый паттерн

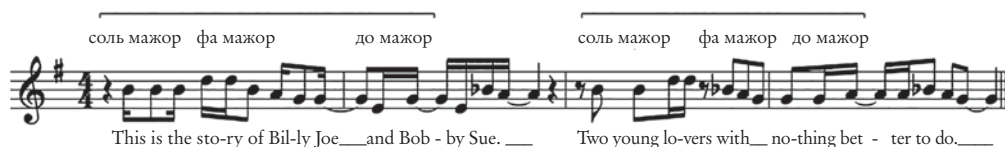


Рис. 4.24. Steve Miller Band, «Take the Money and Run» — продолжительный (на всю песню) аккордовый паттерн

Чем дольше длится повторяющаяся последовательность аккордов, тем меньше она рассматривается с чисто гармонической точки зрения, образуя собой определенную форму. Например, 12-тактовый блюз и классический паттерн на рис. 4.19 — это не только аккордовые последовательности, но еще и музыкальные формы — разновидности формы вариаций (см. главу 6) (130). И это не просто технические различия, так как более продолжительная аккордовая прогрессия может немного иначе повлиять на восприятие слушателя — менее гипнотически, но более повествовательно. В любом случае как *вовлеченный* слушатель вы должны замечать повторяющиеся аккордовые прогрессии в песнях, которые слушаете: они присутствуют повсюду. Композиторы, особенно в коммерческих жанрах, используют их постоянно, потому что это работает. И вероятно, эти последовательности играют большую роль в том, почему те или иные песни вам нравятся.

Гармонические причуды

В нашем пособии по гармонии мы уже довольно много поговорили об аккордах и о том, как они функционируют в мажорных и минорных тональностях. Мы рассмотрели структуру мажорных и минорных трезвучий, а также доминант-

септаккордов, их типичное применение и поведение в относительно простых диатонических сценариях. Эти базовые положения справедливы по отношению к реалиям коммерческой и популярной музыки, однако существуют песни, жанры и стили, для которых они не вполне подходят. Дело в том, что гармония даже в поп-музыке, роке и других коммерческих формах западной музыки, не говоря уже о джазе и многочисленных традициях классической и этнической музыки, часто бывает «хитроумной».

Открывая для вас гармонию с этой замысловатой стороны, я рискую чрезмерно нагрузить рядового читателя, поэтому для меня было бы проще — и даже мудрее — полностью обойти эту тему стороной. Но, если вы еще не заметили, я не склонен обращать внимание на подобные предупреждения. Напротив, я считаю, что уклонился бы от своих обязанностей, если бы не попытался описать для немусыканта по крайней мере несколько основных понятий «продвинутой гармонии», учитывая, насколько прямо они воздействуют на наши впечатления от прослушивания. Кроме того, знакомство с ними — хороший способ рассказать о некоторых знаковых тенденциях музыкальной истории. И обратите внимание, что вам не требуется овладевать этими понятиями сверх необходимого, так что можно просто быстро по ним пробежаться или вовсе пропустить, если ваши глаза вдруг полезут на лоб.

Чтобы добиться максимальной ясности, мы посвятим «продвинутой гармонии» три обширные темы: расширенные аккорды, хроматизм и атональность.

Начнем с **расширенных аккордов**. Как отмечалось ранее, типичные разновидности, или «вкусовые оттенки», аккордов (см. рис. 4.5) представляют собой составленные вместе терции, как в виде трезвучий (1–3–5) — мажорных, минорных, уменьшенных или увеличенных, — так и в виде септаккордов (1–3–5–7) — доминантного и уменьшенного. Однако иногда в этих составленных из терций аккордах в качестве дополнения или замены возникают другие ноты, которые образуют секунды, кварты, тритоны, сексты, ноны и т. д. Эти дополнительные ноты (иногда как часть мелодии, движущейся над удерживаемым аккордом) обогащают звучание, а в некоторых случаях могут даже сделать неясной природу основного аккорда. При звучании одновременно с «аккордовыми» тонами они, что логично, называются **неаккордовыми**. Однако часто они возникают *между* двумя тонами аккорда, и тогда они, что опять же логично, называются **проходящими**. Ниже приведены примеры этих двух часто встречающихся вариантов:



Рис. 4.25. Ирвинг Берлин, «Cheek to Cheek» — использование неаккордовых тонов (НТ)

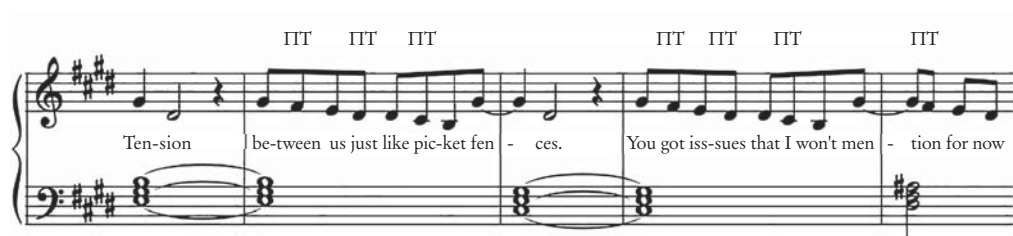


Рис. 4.26. Дрейк, «Passionfruit» — использование проходящих тонов (ПТ)

Другое распространенное проявление расширенных аккордов — добавление к доминантсептаккорду сверху терций (или кварт), чтобы построить новый, «усложненный» аккорд. Примеры расширенных доминантсепт- и прочих аккордов показаны на рис. 4.27а и 4.27б:



Рис. 4.27а. Часто используемые доминантсептаккорды



Рис. 4.27б. Другие септаккорды и расширенные аккорды

Сознательное использование этих составных аккордов началось в конце XIX века и было связано с постепенным расширением тональных возможностей; особенно это заметно у французских композиторов школы импрессионизма в 1880–1890-х годах, в частности у Клода Дебюсси, Мориса Равеля и Эрика Сати. То, что мы сейчас называем мажорными и минорными септ- и нонаккордами, а также доминантными нон-, ундецим- и терцдецимаккордами, использовалось как в силу «экзотического» звучания, так и для того, чтобы расширить тональность, при этом не выбиваясь из нее, — как видно на этих примерах:



Рис. 4.28. Клод Дебюсси, «Бергамасская сюита» (Suite bergamasque), часть 1, прелюдия (такты 1–3, 10) — применение расширенных аккордов



Рис. 4.29. Эрик Сати, «Гимнопедия № 1» (Gymnopédie no. 1) (такты 1–4) — применение расширенных аккордов

Стоит отметить, что затем, в 1920-х годах, эти «экзотические» аккорды постепенно внедрились в зарождающийся язык джаза и с тех пор остаются неотъемлемой частью этого вида музыки.

Действительно, использование составных аккордов — особенно основанных на доминантсептаккорде — является своего рода неперенным условием джаза, в частности появившегося после 1940-х годов. Насыщенное, «экзотическое» звучание, образующееся с помощью этих расширенных, «альтерированных» аккордов, — несомненно, главная причина, по которой эта музыка *привлекает* любителя джаза. И эта же причина, вероятно, *отталкивает* тех, кому джаз не нравится.

Вот пример использования этих составных аккордов в джазе:

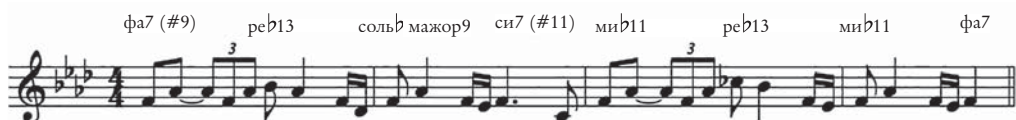


Рис. 4.30. Чарльз Мингус, «Goodbye Pork Pie Hat» — использование составных/расширенных аккордов в джазе

Расширенные аккорды вошли также в обиход других, более распространенных стилей, таких как поп-, рок-музыка, R&B и музыка Бродвея, хотя обычно в них используются только более простые септ- и нонаккорды, как в этих примерах:



Рис. 4.31. Chicago, «Colour My World» — умеренное использование расширенных аккордов в поп-, рок-музыке



Рис. 4.32. Стивен Сондхайм, «Send in the Clowns» — умеренное использование расширенных аккордов в музыке Бродвея

Далее мы переходим ко второй теме продвинутой гармонии: **хроматизму**. В отличие от ограниченного применения расширенных аккордов, хроматизм — более общий термин, который описывает любые гармонические явления, выходящие за рамки простых диатонических принципов. То есть любое использование необычным образом расширенных или альтерированных аккордов может представлять собой хроматизм. Однако чаще термин предполагает аккордовые *последовательности*, в которых задействованы аккорды, выходящие за пределы чистой диатоники или подразумевающие модуляцию между двумя тональностями, которые на квинтовом круге находятся друг от друга довольно далеко (см. рис. 4.16 и 4.17). Исходя из этих определений хроматизма, можно предположить, что впервые он появился вместе с возникновением тональностей в середине XVII века, однако есть несколько ярких примеров его использования в более ранние периоды — в частности, в шансонах так называемого периода *ars subtilior* («утонченное искусство») конца XIV века, а также в репертуаре итальянских мадригалов конца XVI века у таких композиторов, как Карло Джезуальдо (рис. 4.33). Так что, если вы любите сложные гармонии, взгляните на эти замысловатые примеры из эпох Средневековья и Возрождения:



Рис. 4.33. Карло Джезуальдо, «Resta di darmi noia» (1611) — редкий хроматизм эпохи Возрождения (обозначен *)

Если отбросить исторические аномалии, то хроматизм в большей степени относится к последним этапам периода общей практики — к **эпохе романтизма** (около 1800–1900), когда он стал инструментом усиления эмоциональной выразительности (131). Начиная с Бетховена и продолжая такими композиторами, как Шуберт, Шуман и Шопен, недиадонические аккордовые последовательности (прямое движение аккордов, далекие модуляции и др.) и другие формы хроматизма стали мощным средством усиления экспрессии и более интенсивного повествования, что было не под силу более простому диатоническому подходу.

Принципиально важный сдвиг произошел благодаря произведениям Рихарда Вагнера, который во многом раскрыл потенциал хроматизмов в достижении сверхинтенсивных эмоций и при этом расширил сами определения тональности. Вот два примера хроматизмов XIX века:



Рис. 4.34. Фредерик Шопен, Мазурка фа-диез минор, оп. 6, № 1 (такты 5–9) — хроматизм в классической музыке XIX века (обозначен *)



Рис. 4.35. Рихард Вагнер, «Тристан и Изольда» (Tristan und Isolde), прелюдия (такты 1–8) — хроматизм в классической музыке XIX века (обозначен *, включая Тристан-аккорд)

Возможности хроматизма, открытые композиторами XIX века, оказали колоссальное влияние на дальнейшее музыкальное творчество не только в области классики, но и в других стилях, особенно в джазе, роке и в некоторой степени в музыке Бродвея. Во многом джаз и рок возникли как реакция на возрастающую сложность предшествовавших им видов (классики и джаза соответственно). То есть джаз и рок имели поначалу относительно простую (диатоническую) гармоническую ориентацию. Но, как часто бывает, художественные течения развиваются и совершенствуются, и в этих стилях постепенно стали применяться более сложные хроматические приемы. В джазе это началось в 1950–1960-х годах с бибоба и постбоба, где изначальные относительно простые аккорды «стандартов» стали хроматическими с помощью «замены» и регармонизации — техник, часто применяемых в джазе и сегодня. В роке расцвет хроматизма пришелся на конец 1960-х и 1970-е годы, особенно в эру арт-рока. Вот два примера для джаза и рока:



Рис. 4.36. Джон Колтрейн, «Giant Steps» — хроматизм в джазе

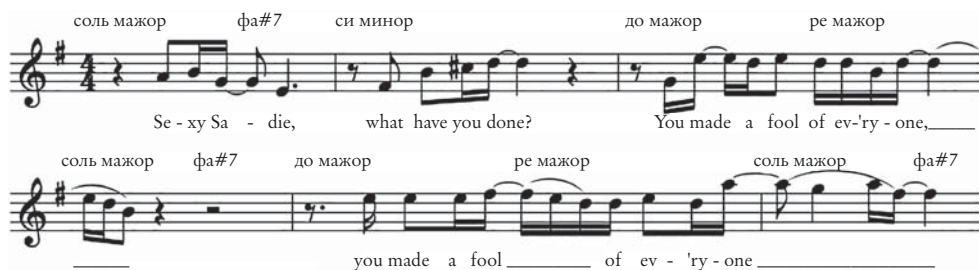


Рис. 4.37. The Beatles, «Sexy Sadie» — хроматизм в роке

Это, однако, не означает, что в рок-музыке сегодня активно используется хроматический подход; напротив, в основном рок-песни, появляющиеся в наши дни, откровенно диатонические и часто довольно простые (например, с незначительным количеством аккордов, составляющих повторяющийся паттерн); но есть и исключения в виде некоторых представителей альтернативного рока, таких как Muse, чью песню «Butterflies & Hurricanes» мы подробно рассмотрим в главе 10. И опять же ваша личная реакция на любую из этих песен во многом будет зависеть от вашей восприимчивости к характерному для них уровню хроматизма.

Переходим к нашей третьей «причудливой» теме: эксперименты с гармонией, имевшие место во второй половине XIX века и воплотившиеся в знаменитом вагнеровском Тристан-аккорде (рис. 4.35), не только открыли новые перспективы для композиторов, пишущих на языке тональности, но и стали угрожать его гармонической гегемонии. В последние десятилетия XIX века такие классические композиторы, как Лист, Малер, Штраус, Мусоргский, а также представители импрессионистской школы все чаще использовали хроматизм и расширенные аккорды, причем до такой степени, что трудно, если вообще возможно было определить, написан ли отрывок «в» какой-либо тональности. К началу XX века стало понятно, что такая нетональная — или **атональная** — ориентация имеет право на существование. Действительно, для таких композиторов, как последователь Малера Арнольд Шёнберг, переход к атональной гармонии был исторически неизбежен (132).

В течение нескольких последующих десятилетий прогрессивно мыслящие композиторы — Шёнберг, Стравинский, Барток и Берг — исследовали территории атональности с помощью широкого спектра хитрых гармонических приемов. К ним относятся причудливо звучащие неаккордовые построения, **полиаккордовые** или политональные техники, 12-тоновая («серийная») гармония, параллельные гармонии, недиафонические лады и т.д. (133). Вот пример:



Рис. 4.38. Арнольд Шёнберг, «Три пьесы для фортепиано» (Drei Klavierstücke), оп. 11, № 1 (такты 1–5) — атональная гармония начала XX века

Использование таких «диких» и часто сильно диссонирующих приемов также способствовало своего рода расколу между «академическими» композиторами и слушателями, который ощущим и до сих пор. Даже вы можете быть одним из тех, кто не любит или «не понимает» современную академическую музыку, в которой используются подобные гармонические подходы, предпочитая укрываться в диатоническом убежище более простых и популярных стилей. Но именно возросшая сложность классических произведений в 1910–1920-х годах и последующий раскол проложили дорогу другим, более «понятным» стилям (регтайм, джаз, блюз и др.). В середине XX века композиторы-авангардисты Булез, Штокхаузен, Лигети, Пендерецкий еще больше увеличили сложность гармонии с помощью **кластеров** (групп соседних тонов и полутонов, звучащих одновременно) и более нарочитых диссонансов. Вот два примера:



Рис. 4.39. Пьер Булез, «Двенадцать нотаций» (Douze notations), 2, Très vif — нарочитые диссонансы в середине XX века



Рис. 4.40. Бернард Херрманн, «Сцена в душе» (Shower Scene) из фильма «Психо» (Psycho) — нарочитые диссонансы в середине XX века

Неудивительно, что аудитория у произведений такого рода сравнительно невелика.

Это не означает, однако, что каждый академический композитор после 1920 года встал на атональную тропу. Некоторые композиторы 1930–1940-х годов: Копленд, Прокофьев, Воан-Уильямс — придерживались в своих работах

более тонального или хотя бы консонансного гармонического подхода, как видно на этом примере:



Рис. 4.41. Сергей Прокофьев, «Петя и волк» (такты 1–4) — тональная гармония в классической музыке XX века

Начиная с 1970-х годов композиторы Филипп Гласс и Стив Райх бросили еще более открытый вызов гармонической сложности предыдущих десятилетий благодаря своему «минималистскому» подходу. Произведения этого стиля представляют собой выдержанные и развернутые (порой в значительной мере) пассажи, состоящие из очень простых, диатонических аккордовых прогрессий, иногда просто трезвучий, как видно на этом примере:



Рис. 4.42. Steely Dan, «Peg» (интро) — хроматизм в роке

Сегодня «академические» композиторы — включая меня — могут пользоваться полным набором гармонических возможностей, от простых (диатонических) до крайне сложных (хроматических, атональных и т.д.), что может быть как благословением, так и испытанием.

Также неудивительно, что эти сверхсложные подходы к гармонии не нашли широкого применения в других, более популярных жанрах, в том числе в джазе и роке. Конечно, есть и исключения — например, течение фри-джаза во главе с Орнеттом Коулманом и поздним Джоном Колтрейном, а также прогрессивный рок Фрэнка Заппы и британской группы Gentle Giant. Но эти исключения лишь подтверждают правило: популярная музыка создана, чтобы приносить удовольствие публике, а слишком большая гармоническая сложность делает это затруднительным. Как мы вскоре увидим в интерлюдии Б, корни этого коллективного неприятия сверхсложной гармонии отчасти лежат в области естественных наук: в силу акустических свойств (частот, обертонов и т.д.), которые присущи диссонирующим интервалам, наша физиологическая реакция на них более негативна по сравнению с реакцией на консонирующие.

В то же время не только наука отвечает на вопрос о том, положительно или отрицательно мы реагируем на сложную гармонию, — и об этом мы будем говорить в интерлюдиях Д и Е. Важную роль играет также культурная подготовленность. Увеличение гармонической сложности на деле помогло шире «открыть уши» как композиторам, так и слушателям самых разных популярных жанров. Это объясняет терпимость к диссонансам и даже их принятие в небольших, контролируемых дозах — периодические кластеры в джазовых записях Телониуса Монка и Уинтона Марсалиса, иногда возникающие нетональные или диссонирующие элементы в песнях Джими Хендрикса, The Police и Foo Fighters, а также бесчисленные атональные пассажи в современных кинофильмах, особенно в моментах высокого напряжения.

Короче говоря, публика гораздо более терпима к сложным гармониям, чем это было, скажем, 50 или 100 лет назад, однако это не означает, что «все сойдет» для каждого.

Лады, бурдоны и стазис

В завершение нашего «введения» в гармонию мы коротко затронем аспект, совершенно противоположный только что рассмотренному: использование диатонических ладов, выдержанных бурдонов и гармонического стазиса. Все это можно назвать «более простой» стороной гармонии. И хотя их появление уходит корнями в раннюю — до XVII века — музыкальную историю, они до сих пор прекрасно чувствуют себя в музыке, которая сочиняется и слушается в наши дни. В самом деле, я готов поспорить, что в большей части вашей любимой музыки эти гармонические приемы так или иначе встречаются.

Вернемся немного назад. Тональная система основана на движении и функциональности аккордов и аккордовых последовательностей в пределах тональности и между ними. Однако до ее появления в середине XVII века композиторы использовали другую систему, по которой ноты размещались при совместном звучании: **церковные лады**. Ранее в нашем обсуждении мелодии мы уже упоминали лады как еще один термин для обозначения гаммы. Действительно, церковные лады — это ряд поступенных диатонических гамм, уходящих корнями в ладовые традиции Древней Греции и Ближнего Востока (134). Их история и теория довольно сложны и не имеют отношения к нашей беседе, но здесь важно отметить, что к концу IX века сформировалась система из восьми ладов, на которой основан обширный репертуар христианских хоралов, известных как григорианские песнопения (135). Хотя существовало восемь октавных ладов, они были парными, так как содержали всего четыре «тоники», или — как они терминологически грамотно называются — *фина-лиса* (рис. 4.43):



Рис. 4.43. Восемь церковных ладов (о = финалис)

Церковные лады изначально понимались с чисто мелодической точки зрения — набор из восьми «гамм», на базе которых создаются монодические (одноголосные) мелодии, например григорианские песнопения. Когда же в XI веке широко распространилась полифония (многоголосная музыка), церковные лады стали регулировать и гармоническую активность. То есть они использовались также для определения того, как отдельно движущиеся голоса должны соединяться вместе, чтобы формировать приемлемые вертикальные интервалы — особенно в каденциях. Так было во времена и позднего Средневековья, и эпохи Возрождения, когда полифония стала более изощренной и одновременно звучали четыре или более голосов.

Важно отметить, что в то время «аккорды» как самостоятельные концептуальные элементы еще не существовали. То есть композиторы Средневековья и Возрождения задумывали свою музыку *не* как переход от одного вертикального (гармонического) момента к другому, а как комбинированный поток независимых горизонтальных (мелодических) голосов, движущихся вместе взаимодополняющим и «гармоничным» образом, подчиняясь правилам контрапункта и формируя общее, приятное на слух музыкальное повествование. Это не означает, однако, что мы сегодня не сможем обнаружить в той музыке «аккорды», особенно в произведениях эпохи Раннего Возрождения (начало XV века) и далее; просто называть их так было бы анахронизмом. И действительно, если мы сегодня займемся анализом музыки Возрождения, то *будем* постоянно находить мажорные и минорные трезвучия, а также разные типичные аккордовые последовательности в контрапунктной (мультимелодической) фактуре. Но эти вертикальные созвучия опять же были не сознательно созданными элементами, а скорее случайным побочным продуктом самостоятельных контрапунктных голосов, звучащих вместе и основанных на правилах консонанса, диссонанса и «голосоведения», то есть приемов, используемых композиторами для написания гладко звучащих мелодий.

Несомненно, композиторы эпохи Возрождения, сочинявшие мотеты, мессы, **шансоны** и мадригалы (произведения основных жанров XV и XVI столетий), чувствовали, что эти созвучия обладают определенным качеством звука и приятны на слух, хотя и не знали, как их назвать. И слушатели воспринимали эти «аккордовые» звучания с большим пониманием и одобрением.

И действительно, в середине XVI века течение решительно свернуло в сторону новой, «гармонической» направленности и окончательного становления 24 мажорных и минорных тональностей (136). Опять же, это запутанная история, на которой мы останавливаться не будем. Но этот переход во многом можно рассматривать как постепенное приближение к тому, что композиторы — и слушатели — уже ощущали: представление гармонии как определенной конструкции вертикально звучащих «аккордов» нужно было осмыслить и усовершенствовать. То есть аккорды рассматривались как главная движущая сила композиции, благодаря которой создается вдохновляющая и доставляющая удовольствие музыка. Переход от модальности к тональности — долгая и мучительная история большей части XVII века — состоит не только в становлении аккордов, хотя, безусловно, они сыграли здесь ключевую роль.

Кстати, эти различия гармонических принципов между Средневековьем и эпохой барокко (начало XVII века) — также и основная причина, почему большинство «старинной» музыки может сегодня звучать для нашего слуха достаточно экзотично, — несмотря на диатоническую в значительной степени направленность (исключение — рис. 4.33), привычный поток аккордов и грамотно сформированные аккордовые последовательности там по большей части отсутствуют. Однако я надеюсь, что, несмотря на различия — или, лучше сказать, благодаря им, — те, кто незнаком с этой музыкой, найдут время, чтобы ощутить великолепие средневековой и ренессансной полифонии, такой, например, как у Гийома де Машо, Гийома Дюфаи, Жоскена Дебре, Орландо ди Лассо и Палестрины, — произведения последних троих достигают красоты столь высокой степени, которой (во всяком случае, по мнению вашего покорного слуги) с тех пор едва ли кто-то смог достичь.

Гармоническое использование **модальности** не ограничивается, однако, полифоническими произведениями Средневековья и Возрождения. В особенности это проявляется в использовании **бурдона** — выдержанного «гудящего» тона, звучащего на протяжении всего произведения или его части, в то время как одна или несколько мелодий возникают сверху или снизу.

Бурдоны — древний музыкальный феномен, представляющий собой своего рода музыкальный «архетип» первобытного происхождения (137). Как намеренную технику бурдоны изначально применяли в Азии, а затем их стали использовать на Западе в качестве инструментального эффекта для поддержания вокальной мелодии; в Европе они появились, вероятно, в раннем Средневековье, впрочем, будучи импровизационным аккомпанементом, они редко записывались. В Средневековье бурдоны выполняли функцию сопровождения отдельных мелодий, о чем мы можем судить по устройству инструментов, которые специально для этого созданы, — например, волынки или колесной лиры. Также этот прием отображен в продолжительных бурдоноподобных пассажах полифонических вокальных произведений конца

XII — начала XIII столетия, а именно в органуме школы Нотр-Дам (см. рис. 4.44):



Рис. 4.44. Леонин, «Alleluia Pascha nostrum» (конец XII века) — средневековое использование бурдона

Бурдон особенно ощутим как гармоническое явление в силу своего гипнотического свойства — неподвижности, или стазиса, якорного удерживания, которое окрашивает и обогащает мелодическое повествование, обычно протекающее над ним. Как выразился южноафриканский музыковед Питер ван дер Мерве, бурдон подобен «застывшему аккорду», формирующему любую мелодию, которую он сопровождает, «даже в отсутствие последующей гармонии» (138). Действительно, «гудящий эффект» завоевал популярность среди множества стилей и музыкальных техник по всему миру — от бурдонов танпуры (струнный щипковый музыкальный инструмент) в индийских рагах и трубного гудения в тибетских песнопениях до шотландской волынки и многих других. Мы еще поговорим о бурдонах, когда будем обсуждать фактуру в главе 7.

На Западе бурдон, известный также как **органный пункт**, проник в наш опыт повседневного прослушивания множеством способов* (139). Сюда входят бесчисленные «статические» пассажи, которые встречаются в классической музыке, джазе, фолке, роке и различных экспериментальных стилях. Некоторые популярные жанры и поджанры вообще почти полностью состоят из бурдонов, — к примеру, эмбиент (электроника) и нью-эйдж. Вот несколько примеров бурдонов (органного пункта) в разных стилях:



Рис. 4.45. И. С. Бах, «Хорошо темперированный клавир» (Das Wohltemperirte Clavier), том 1, прелюдия до мажор (такты 24–27) — использование бурдона в эпоху барокко

* Термины «бурдон» и «органный пункт» (или «педаль») будут использоваться в этой книге поочередно.



Рис. 4.46. Майлз Дэвис, «Milestones» — использование бурдона в джазе

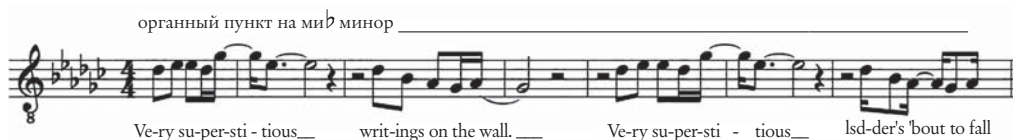


Рис. 4.47. Стиви Уандер, «Superstition» — использование бурдона в роке

И в заключение мы можем отметить, что приведенные примеры Майлза Дэвиса и Стиви Уандера наглядно иллюстрируют не только бурдоны, но и применение ладов и модальности в современном, основанном на аккордах контексте. Обычно это называют «модальным джазом» или «модальным роком». В этих случаях ощущение стазиса достигается, когда количество аккордов ограничено диатоническими рамками одного лада. Чаще всего в этом плане используются миксолидийский и дорийский лады (см. рис. 4.43): оба они лежат в основе блюза и блюз-рока с их постоянной опорой на доминантсептаккорды (см. рис. 4.20). «Модальные» песни и композиции в джазе и роке часто основываются на одном аккорде или на перемещении между двумя-тремя аккордами. Когда используются два или более аккорда, они, однако, не воспринимаются в тональном — то есть функциональном или основанном на тональности — отношении между собой, а скорее в отношении к ладу или ладам, которые лежат в их основе. Вот два известных примера:



Рис. 4.48. Херби Хэнкок, «Maiden Voyage» — аккордовые смещения в модальном джазе



Рис. 4.49. The Who, «My Generation» — аккордовые смещения в модальном роке

Ну ладно, я понимаю, что зашел слишком далеко, поэтому остановлюсь здесь. Надеюсь, я вас не потерял, — разве что ненадолго. Если так, не волнуйтесь: у нас будет еще много возможностей рассмотреть эти гармонические концепции в следующих главах — и тем самым помочь вам понять, насколько сильно гармония влияет на ваш музыкальный вкус.

Предлагаю несколько упражнений для проверки ваших новых знаний о гармонии:

1. В фолк-, поп- или рок-песне: сможете ли вы распознать разные типы аккордов: мажорные, минорные или доминантсептаккорды? А может быть, даже уменьшенные или увеличенные? Какие аккорды преобладают: мажорные или минорные? Можете ли вы отличить тонику от доминанты и субдоминанты или определить другие ступени гаммы, на которых звучат аккорды?
2. В классических произведениях Баха, Моцарта или Гайдна: прислушайтесь к гармонической каденции в конце фраз. Чувствуется ли преобладание автентических каденций? Слышите ли вы половинную каденцию или плагальную? А прерванную? Если да, то какой эффект она на вас производит?
3. В более сложной рок- или джазовой композиции: можете ли вы распознать модуляцию из основной тональности в другой тональный центр? Если да, то была ли смена гладкой или резкой?
4. В грувовой рок- или R&B-песне: можете ли вы определить повторяющийся аккордовый паттерн? Сколько в нем аккордов? Как он влияет на впечатление от прослушивания?
5. В менее мейнстримной музыке, например в классической, джазе или где-то еще: слышите ли вы, как гармония влияет на впечатления от музыки? Можете ли вы распознать сложные гармонические приемы: например, расширенные аккорды, хроматизм или даже атональность? Может быть, бурдоны? Вам нравится такая музыка? Можете ли вы сформулировать, какую роль играет гармония в том, как вы реагируете на музыку?

Глава 5

РИТМ: ДВИЖЕНИЕ МУЗЫКИ

Гармоническая природа песни обычно ускользает от неподготовленного слушателя, в отличие от ее ритмических характеристик. Включите радио или поставьте компакт-диск с музыкой любого стиля — и вы точно ощутите грув и будете притопывать ногой в такт музыке или же заметите, что ритм нечеткий или вообще отсутствует. Возможно, у вас даже есть родственник, у которого, как вы утверждаете, «совершенно нет чувства ритма!».

В отличие от гармонии и даже мелодии, ритм — это то, что мы понимаем интуитивно, поскольку он перекликается с нашей повседневной жизнью: темпом ходьбы, биением сердца, тем, как мы распределяем свой день; ритм связан с нашим врожденным стремлением определять время и его течение, чтобы упорядочивать свое взаимодействие с окружающим миром. Как писала философ искусства Сьюзен Лангер, ритм — это «самый простой способ абстрагировать движение от работы, которую оно непосредственно выполняет» (140). Иными словами, нам сложно воспринимать какое-либо взаимодействие с окружающим миром, включая прослушивание музыки, отдельно от ритмической «абстракции», которую мы ему придаем.

Зачастую ритм соотносят с сердцебиением, и на самом деле многие исследования показывают, насколько разнообразным может быть влияние музыкального ритма на биение нашего сердца (141). Но для антропологической метафоры, связанной с нашим опытом прослушивания музыки, этого недостаточно. Быстрая песня в стиле дэт-метал может быть условно соотнесена с учащенным сердцебиением, но напряженный драматизм медленного пассажа Шостаковича или музыки к фильму ужасов вряд ли можно сопоставить со спокойным, ровным пульсом. Более подходящим было бы сравнение с фактическими телодвижениями: интенсивностью движения рук, ног, головы и туловища (слабо или энергично, с изящной плавностью, судорожными рывками или едва-едва). Аналогия с танцем здесь очевидна, и возникла она неспроста: помимо того что танец является по отношению к музыке родственным искусством, это еще

и антропологический фундамент, на котором все культуры формируют свой музыкальный стиль (142).

Это соотнесение имеет также и исторический прецедент, а именно педагогический метод, известный как ритмика, разработанный в 1910-х годах швейцарским композитором и педагогом Эмилем Жак-Далькросом и представляющий собой обучение музыке и ее восприятие через движение и танец (143).

Как бы то ни было, здесь мы будем рассматривать параметр ритма с точки зрения его воздействия на наши впечатления от прослушивания музыки. Безусловно, эстетически разносторонняя тема ритма может оказаться довольно сложной, учитывая его многоуровневое пересечение с нашим психологическим и физиологическим восприятием времени как в активном, так и в фоновом режиме. Конечно же мы лишь слегка коснемся этих эстетических сложностей, поскольку наше восприятие ритма и его воздействие на музыкальный вкус лежит на самой поверхности музыки или чуть ниже. И все же, читая эту главу, вы должны быть очень внимательны — ведь, несмотря на наше интуитивное *ощущение* ритма, *объяснить* его порой не так-то просто.

Основы ритма

В широком смысле музыкальный ритм связан с измерением, описанием и организацией музыкальной длительности, или темпоральности, на каждом уровне и всеми способами. Это выражается в длительности нот (имеющих определенную высоту тона или нет) и их движении, определяемом «регулируемой последовательностью сильных и слабых элементов» (144). Это движение может быть обычным или не очень, постоянным или не очень, может задавать определенный счет или темп — или не очень. В таком понимании каждое музыкальное произведение обладает ритмической идентичностью, даже если под него нельзя танцевать.

Основным элементом ритма является **доля** (или **пульс**, или **тактус**), технически определяемая как «временная единица композиции» (145). Это элемент, относительно которого вы притопываете ногой, хлопаете в ладоши, щелкаете пальцами и раскачиваетесь, когда слушаете песню с ярко выраженным и приятательным ритмом или танцуете под нее. И даже если своим размеренным темпом музыка явно не приглашает вас подвигаться, этот элемент определяет ее движение вперед.

Доли обычно воспринимаются как сгруппированные в паттерн сильные (ударные) и слабые (безударные) единицы, обычно по две, три или четыре. Эта группировка называется **метром** или **размером**. Метр песни (например, 4/4, 3/4, 6/8 и т. д.) определяет уровень ожидаемости того, когда по мере течения музыки, скорее всего, возникнет сильная доля, а когда, скорее всего, нет.

Движение долей в рамках метра, в свою очередь, задает **темп** песни, понимаемый как скорость, с которой музыка исполняется (146). Песня считается

медленной, умеренной или быстрой, исходя из промежутков между ее долями, измеряемых с помощью **ударов в минуту**, или **bpm** (от *англ.* beats per minute). Основная часть музыки имеет темп в предпочтительном диапазоне от 60 до 150 ударов в минуту, за пределами которого наша когнитивная способность отслеживать доли значительно снижается.

На практике взаимосвязь между долями, метром и темпом может быть довольно сложной. Отчасти это связано с субъективным ритмическим восприятием каждого отдельного слушателя, а отчасти — с техническими деталями ритмической нотации и исполнения. Чтобы понять, что я имею в виду, давайте снова взглянем на нашу любимую детскую песенку «Old MacDonald» (рис. 5.1):



Рис. 5.1. «Old MacDonald» — основные ритмические показатели

В этой песне указан размер 4/4, и это значит, что в каждом **такте** (группа долей, разделенная вертикальной тактовой чертой) содержится четыре **четвертные ноты**, или четверти (♩).^{*} Темп, в свою очередь, определяется скоростью последовательных четвертных нот, в этом случае четверти должны быть спеты со скоростью 140 ударов в минуту (♩ = 140).

И хотя вы действительно можете притопывать ногой со скоростью четвертной ноты, также возможно, что вы естественным образом будете делать это на каждые две четверти, или **половинную ноту** (♪); вы можете даже хлопать в ладоши всего раз за целый такт — на протяжении четырех четвертей, или **целой ноты** (♩). А если вы чувствуете себя достаточно энергично, то можете обеими ногами отстукивать каждую половину четверти, или **восьмую ноту** (♩); это было бы особенно вероятно, если бы песня пелась в два раза медленнее (♩ = 70).

На рис. 5.2 показана карта деления нот на длительности, демонстрирующая простую арифметическую связь между ними:

^{*} Немного проясним обозначения размера: верхняя цифра всегда указывает на *количество* долей в такте, а нижняя — на *длительность ноты*, равную одной доле и основанную на арифметическом отношении к целой ноте; то есть 1 = целая нота, 2 = половинная, 4 = четвертная, 8 = восьмая, 16 = шестнадцатая, 32 = тридцать вторая и т. д. Вот несколько примеров: 3/1 = три доли в такте, каждую из которых занимает целая нота; 2/2 = две доли в такте, каждую из которых занимает половинная нота; 5/8 = пять долей в такте, каждую из которых занимает восьмая нота, и т. д.

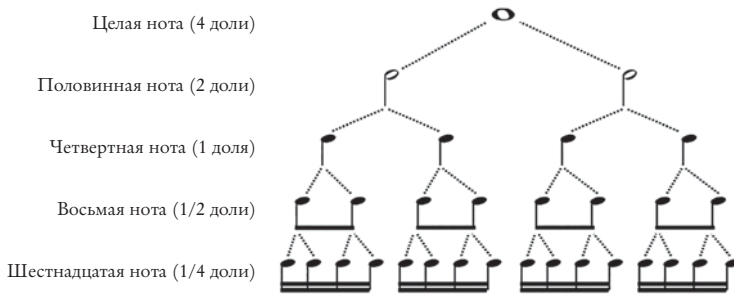


Рис. 5.2. Простое ритмическое деление — от целой ноты до шестнадцатой

Надо отметить, что понятие «доля» в песне или композиции не обладает онтологической универсальностью, а зависит от контекста и индивидуального восприятия. Нет ничего *неправильного* в том, чтобы хлопать в ладоши на четверть, половину, целую или восьмую ноту, — просто это может отличаться от того, как делаю я. Точно так же и темп, который вы ощущаете, может отличаться от моего, поскольку мы определяем его, исходя из разных нотных длительностей. Эти различия могут даже предполагать разные размеры: не только 4/4, но и 2/4 или даже 2/2. Как я уже говорил, все не так-то просто.

Разумеется, в большинстве случаев определение «основных» долей будет менее подвержено субъективной вариативности, особенно когда они воспринимаются в контексте группы, например слушателей концерта, что по сути своей способствует единообразному ритмическому восприятию.

Как отмечалось в интерлюдии А, способность группы людей при прослушивании музыки совместно вовлекаться в один и тот же ритм известна как коллективная синхронизация — нейробиологи, например Ани Патель, называли ее «фундаментальным когнитивным навыком», указывая на возможную эволюционную роль музыкального сознания (147). И хотя мы все можем отслеживать один и тот же ритмический ориентир, но также способны осознавать и более широкий диапазон иерархических отношений — выше и ниже одного ритмического уровня, — «соразмерный» с большей или меньшей структурной группировкой (148). Действительно, именно это потенциально многоуровневое восприятие и понимание одной и той же песни делает ритм фундаментальным компонентом воздействия на наш музыкальный вкус.

Единое многообразие метров

Учитывая человеческую склонность к коллективной синхронизации, неудивительно, что в большей части мирового музыкального творчества общие ритмические структуры весьма просты и незамысловаты. На практике это означает четкое ритмическое деление на группы по две, три или четыре доли — или, говоря на музыкальном языке, размеры 2/4, 3/4 и 4/4 (также обозначаемые

как е). Музыка, написанная в этих трех размерах, составляет большую часть того, что мы обычно слышим, особенно на Западе. Сами знаки нотации так и называются: **тактовые размеры**. В этих случаях одна доля равна четвертной ноте с двумя, тремя или четырьмя долями в такте соответственно (рис. 5.3):

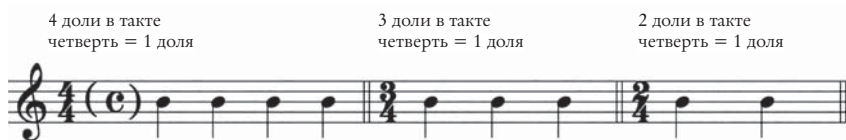


Рис. 5.3. Распространенные тактовые размеры

Основное различие здесь между **двухдольными** (2/4, 4/4) и **трехдольным** (3/4) метрами. Оба они довольно распространены, однако начиная с эпохи барокко двухдольный метр стал заметно преобладать среди песен, произведений и направлений в различных западных стилях. Это фактически отражает некоторую биологическую предрасположенность: исследования показали, что младенцы в возрасте от семи месяцев могут чувствовать как двухдольный, так и трехдольный метры, исходя из ритмических паттернов, однако лучшее распознавание (то есть способность выявить метрическую непоследовательность) было отмечено в случае с двухдольным метром (149). Тенденция к двухдольности особенно усилилась в популярной музыке прошлого века, когда та стала тесно связанной с молодежными танцами. По некоторым оценкам, 90% рок-музыки играется в размере 4/4, хотя, насколько мне известно, надлежащего исследования никто не проводил (150).

Пожалуй, самый типичный пример двухдольного размера — это военный марш*, а трехдольного — вальс (рис. 5.4 и 5.5):

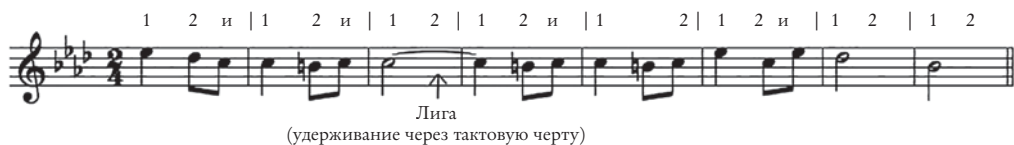


Рис. 5.4. Джон Филип Суза, «The Stars and Stripes Forever» — марш в двухдольном размере



Рис. 5.5. Иоганн Штраус (сын), вальс «На прекрасном голубом Дунае» (An der schönen blauen Donau) — вальс в трехдольном размере

* В оригинале пример Сузы написан в так называемом коротком счете (или алла бреве), который обозначается символом ϕ . Технически он равен 2/2, то есть две доли в такте, на каждую из которых приходится половинная нота; он характерен не только для маршей, но и для ранних джазовых песен.

В подтверждение этих различий приведем еще два примера, взятые из более современного репертуара:

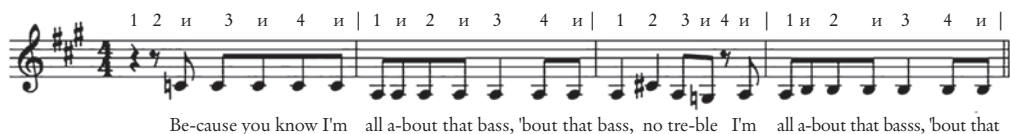


Рис. 5.6. Меган Трейнор, «All About That Bass» — поп-песня в двухдольном размере

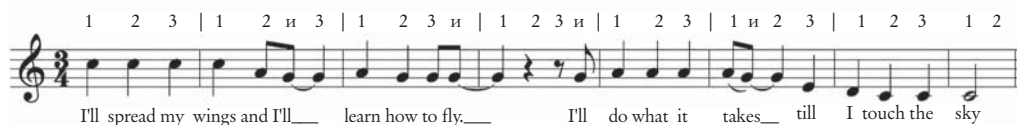


Рис. 5.7. Келли Кларксон, «Breakaway» — поп-песня в трехдольном размере

Приведенные примеры, помимо прочего, позволяют нам описать тонкое, но существенное различие в определении метров: между «простой» и «сложной» организацией. Все эти четыре примера — **простые**; это значит, что *каждая доля* делится на *две равные части*: то есть четверть делится на две равные восьмые (считается «1-и, 2-и» и т. д.). То есть 2/4 и 4/4 — это простые двухдольные метры, а 3/4 — простой трехдольный.

Но есть и еще одна разновидность метра: он может быть **сложным** — это значит, что *каждая доля* делится на *три равные части*, то есть одна четверть с точкой делится на три равные восьмые. Как и в случае с простыми, сложные метры тоже могут быть двухдольными или трехдольными: 6/8 и 12/8 — **сложные двухдольные** метры, а 9/8 — **сложный трехдольный**. Они представлены на следующих примерах:

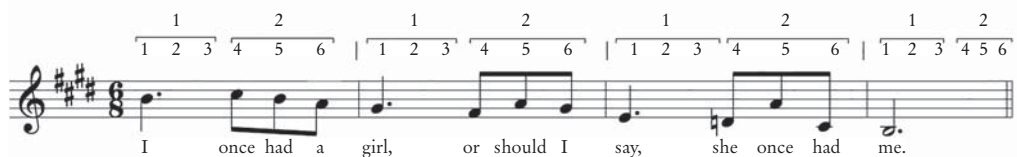


Рис. 5.8. The Beatles, «Norwegian Wood» (упрощенный ритм) — сложный двухдольный метр (6/8)



Рис. 5.9. И. С. Бах, «Jesu, bleibet meine Freude» (из кантаты BWV 147) — сложный трехдольный метр



Рис. 5.10. Эндрю Ллойд Уэббер, «Память» (Memory) из мюзикла «Кошки» (Cats) — сложный четырехдольный метр

В сложных метрах музыкальное полотно представляет собой довольно ритмичную «трехдольную» структуру, где можно легко сосчитать «1, 2, 3; 1, 2, 3» и т.д. Но в то же время каждая из этих групп по 3 входит в «более высокую» группу долей — по 2 (6/8), 3 (9/8) или 4 (12/8) за такт. Это обуславливает ритмическую многоуровневость довольно большой части музыки, которую мы слушаем, где двухдольность и трехдольность взаимно дополняют друг друга — как на уровне долей, так и на уровне тактов. Эти три многоуровневые группы показаны на рис. 5.11:

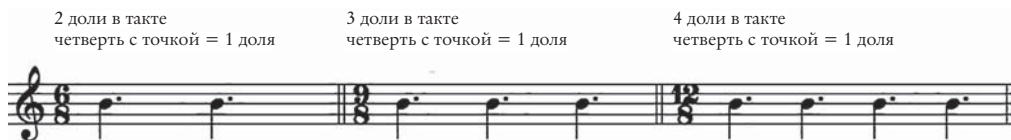


Рис. 5.11. Сложные метры — двухдольный (6/8), трехдольный (9/8) и четырехдольный (12/8)

Кстати, это объясняет, почему нам свойственно неоднозначно воспринимать на слух метры, основанные на трех долях, а также возможное противоречие между нашим слуховым восприятием и тем, как музыка записана в нотах. То есть деление одной доли на три равные части может быть записано разными способами: (1) в размере 6/8 (сложный двухдольный), где четверть с точкой делится на три равные восьмые; (2) в размере 4/4 (простой двухдольный), где обычная четверть делится на группу из трех равных восьмых, или **триоль** (см. рис. 5.12а и 5.12б). Триоли (обозначающиеся маленькой цифрой 3 сверху) иногда называют заимствованным делением, так как в пространство, которое обычно занимают две ноты, помещаются три.



Рис. 5.12а. Сложный размер (6/8) — «прямые» восьмые ноты

Рис. 5.12б. Простой размер (2/4) — восьмые триоли

В общем, все эти нюансы ритма и метра сильно влияют на наши впечатления от прослушивания, а значит, и на наш музыкальный вкус. Принимая во внимание все эти тонкости — как по отдельности, так и в комбинациях, — вы сможете найти свою ритмическую золотую середину.

Дьявол в деталях

Теперь, когда мы ознакомились с основными ритмическими понятиями: долями, темпом и метром, — мы можем начать исследовать то, как ритм проявляется непосредственно в области восприятия. По сути, обозначение метра, долевого строения и темпа песни или композиции похоже на выдачу инструкций импровизационной труппе: они предоставляют актерам своего рода рабочую схему действий, но без указаний, как именно нужно играть сцену; или, как выразился музыковед Джозеф Керман, «метр — это задний план, а ритм — передний» (151). То есть метр и темп образуют структуру, с которой ритм взаимодействует, иногда соответствуя, иногда контрастируя, порождая тем самым нюансы, придающие восприятию музыки во времени разнообразие, живость и энергию.

В некоторых случаях ритмическая активность в музыке тесно связана с тем, что мы предсказуемо ожидаем от ее метра с точки зрения акцентирования долей, нередко на первой, или *сильной*, доле — как в этих двух примерах:



Рис. 5.13. Джоаккино Россини, увертюра к опере «Вильгельм Телль» (Guillaume Tell) (начальная фраза) — предсказуемые ритмические акценты



Рис. 5.14. Джерри Бок, «Рассвет, закат» (Sunrise, Sunset) из мюзикла «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof) (куплет) — предсказуемые ритмические акценты

Здесь музыкальные ударения, или **акценты** (в музыке обозначающиеся знаком >), падают на сильные доли метра: на 1 и 2 в размере 2/4 (Россини); и только на 1 в размере 3/4 («Скрипач») — с ненавязчивым невыделением слабых долей. Это создает устойчивое и непрерывное течение музыки, похожее на езду на автомобиле по гладкой дороге с постоянной скоростью. Хотя это, безусловно, может быть привлекательным и доставляющим удовольствие, порой даже в довольно незамысловатой музыке встречаются ритмические вставки, бросающие вызов этим предсказуемым ожиданиям; и оба вышеприведенных произведения впоследствии начинают себя вести подобным образом:



Рис. 5.15. Джоаккино Россини, увертюра к опере «Вильгельм Телль» (вторая фраза) — неожиданные ритмические акценты



Рис. 5.16. Джерри Бок, «Рассвет, закат» из мюзикла «Скрипач на крыше» (припев) — неожиданные ритмические акценты

В этих отрывках появляются выразительные акценты (>), которые противоречат ожиданиям метра: на счет «и» в размере 2/4 (Россини); на 2 и 3 доли в размере 3/4 («Скрипач») — с более слабым акцентом на обычных сильных долях. Это, в свою очередь, создает немного рваное, обращающее на себя внимание отклонение музыкального течения, похожее на вилиание во время езды на велосипеде по той же гладкой дороге. Эти акценты и непредсказуемые ритмы делают музыку «живой» и часто становятся самыми запоминающимися и любимыми моментами. И действительно, именно взаимодействие между ожидаемыми и неожиданными ритмами является для песни или композиции очевидно определяющим; как правило, искусное сочетание этих качеств неожиданным, но естественным образом — признак «успешного» произведения.

Акценты на слабых долях — иногда их называют **оффбит** — в приведенных примерах, надо признать, ощущаются довольно гладко по сравнению с той непредсказуемостью, которую ритм вообще может создать. Технически подобное противоречие метрическим ожиданиям называется **синкопой**. Этот термин имеет по отношению к ритму несколько значений помимо указанного выше. Наиболее показательное определение — «периодическое смещение какой-либо доли в тактовом рисунке на *ту же величину* вперед или назад относительно ее обычного расположения в этом рисунке» (152). Эта техника, иногда называемая синкопой на слабую долю, применялась на Западе еще в Средневековье и в эпоху Возрождения (в контексте контрапункта) и с тех пор классическими композиторами активно использовалась. Вот два примера:

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

продолжительная синкопа на слабую долю (только в голосе тенора)

3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

Рис. 5.17. Жоскен Депре, «Ave Maria... virgo serena» (конец XV века) — синкопа на слабую долю

продолжительная синкопа на слабую долю

1 и 2 и 3 и | 1 и 2 и 3 и | 1 и 2 и 3 и | 1 2 3 |

синкопа на слабую долю

1 и 2 и 3 и

и т.д.

Рис. 5.18. И. С. Бах, Инвенция № 6 ми мажор, BWV 777 — синкопа на слабую долю

Подобные синкопы стали распространенным приемом в джазе, поп-, рок-музыке, блюграссе, а также других «популярных» стилях. Стабильные синкопы на слабую долю стали *определяющим* элементом для протоджазового стиля регтайм, который впервые появился в 1880-х годах, причем само его название происходит от английского слова rag, то есть «рваный» (или синкопированный) ритм; он преобладает в большинстве произведений этого стиля. Вот несколько примеров из джаза, поп- и рок-музыки:

стабильные синкопы

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2

Рис. 5.19. Скотт Джоуплин, «Maple Leaf Rag» — стабильное синкопирование в регтайме (ранний джаз)



Рис. 5.20. Оркестр Гленна Миллера, «In the Mood» — стабильное синкопирование в свинге (джаз)



Рис. 5.21. War, «Low Rider» (басовый рифф) — стабильное синкопирование в роке

Однако, говоря о музыкальном вкусе, мы рассмотрим синкопу в более широком смысле — как преобладающий конфликт между метрическими ожиданиями и ритмическими акцентами, которые смещены относительно привычных сильных долей. Это допускает бесчисленное множество вариантов, когда игра «в долю» может заменяться игрой «вне доли» — простым или сложным, последовательным или кажущимся произвольным, танцевальным или совершенно сбивающим с толку образом. И если проанализировать ритмическое своеобразие всех песен и композиций, написанных за последнее столетие, то те, в которых синкопа не встречается ни в каком виде, окажутся в подавляющем меньшинстве. Действительно, наше общество сильно пристрастилось к синкопированной музыке.

Синкопы заставляют нас двигаться под фанк или хип-хоп, вытаскивают нас на танцпол под диско и электронику, цепляют наше внимание в джазе и блюграссе — и это лишь несколько примеров. Мы можем любить разную музыку, но то, что сближает нас или отдаляет друг от друга в плане музыкального вкуса, во многом проистекает из того, как применяется в ней синкопа. Однако в целом можно сказать, что бросать вызов ритмическим ожиданиям хотя бы время от времени — это хорошо.

Вот несколько типичных примеров синкоп, использующихся в различных популярных стилях:



Рис. 5.22. Бенни Гудман, «Sing, Sing, Sing» — типичное синкопирование (помечено знаком >) в «популярных» стилях

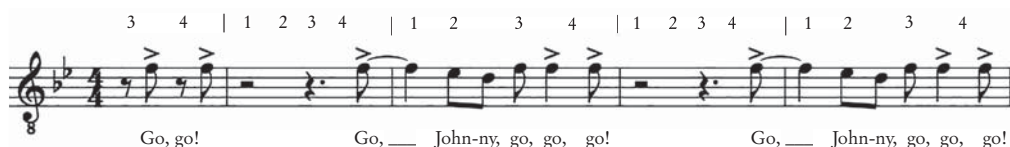


Рис. 5.23. Чак Берри, «Johnny B. Goode» — типичное синкопирование (помечено знаком >) в «популярных» стилях

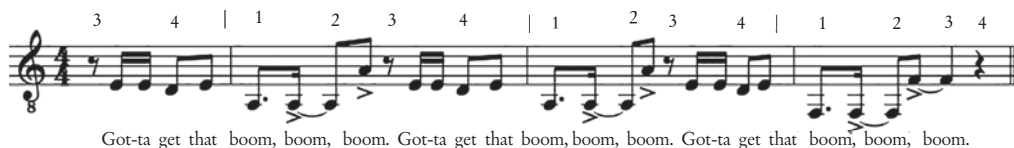


Рис. 5.24. The Black Eyed Peas, «Boom Bomm Pow» — типичное синкопирование (помечено знаком >) в «популярных» стилях

Записанные нотами примеры песен, практически не отражают ту ритмическую живость, которая возникает при исполнении синкоп на концертах. Особенно это заметно, учитывая гибкое и многослойное ритмическое взаимодействие всех участвующих инструментов. Синкопа, сыгранная на барабанах или перкуссии, во всех этих песнях (записанных перечисленными артистами) действительно составляет неотъемлемую часть наших слушательских впечатлений и сильно коррелирует с тем, почему эти песни вам нравятся или не нравятся.

В этом контексте мы выделим еще один из ключевых терминов нашего ритмического лексикона: **грув**. Слово используется довольно широко, и о нем, как и о многих воспринимаемых человеком сложных явлениях, проще говорить неформально, чем дать четкое определение. Большинство попыток довольно скудны и скромны, например эта, «осторожно» предложенная этномузыковедом Стивеном Фелдом:

Не поддающееся описанию упорядоченное ощущение чего-то, что поддерживается постоянным, определенным и привлекательным способом и притягивает внимание слушателя (153).

Независимо от каких-либо определений, в музыке существует стабильная и относительно последовательная ритмическая идентичность, в которую мы можем вовлекаться благодаря нашей врожденной способности к синхронизации, — и к этому, вероятно, в какой-то степени имеет отношение синкопирование и естественная подвижность. Грув — это ритмическое качество, которое захватывает нас, словно затягивая в воронку плавного и непрерывного потока. Когда мы действительно *чувствуем* его, в этом есть что-то опьяняющее, «приглашающее нас в мир звуков, который нам не хочется покидать», как сказал Дэн Левитин (154). Мы чувствуем не просто доли, но и всю ту «волну», которая течет вокруг и между ними, соединяя нас почти метафизически с «сердцебиением»

музыки. То есть разумно предположить, что основательная часть вашей любимой музыки заслужила этот статус благодаря тому, что обладает подходящим для вас грувом.

Это не означает, однако, что грув — продукт исключительно популярной музыки прошлого столетия. Многие из «шедевров» классической музыки заслужили этот титул благодаря тому, что их авторам удалось в той или иной степени создать то самое «дурманившее» ощущение, — или, по крайней мере, так считают их поклонники. Вот два моих персональных фаворита:



Рис. 5.25. И. С. Бах, Бранденбургский концерт № 3 (Drittes Brandenburgisches Konzert), часть 3, Allegro (такты 15–16) — грув в классической музыке




Рис. 5.26. Франц Шуберт, Симфония № 9, часть 4, Allegro (такты 158–173) — грув в классической музыке

IT DON'T MEAN A THING... Прямой ритм, свинг и шаффл

Помимо взаимодействия между метрическим ожиданием и ритмическим неповиновением — акцентированием сильных или слабых долей, — есть еще одно базовое понятие, затрагивающее большую часть музыки, которую вы слушаете. В Savage Beast/Pandora мы назвали его ритмическим ощущением, и вот три основные его разновидности: **прямой ритм**, **свинг** и **шаффл** (пунктирный ритм). С технической точки зрения они различаются расположением восьмых нот в размерах 4/4 и 3/4.

Прямой вариант, как вы можете догадаться, это разделение четверти на две равные восьмые ноты. Это стандартное расположение, или ощущение, принятое в западной музыкальной традиции. Кроме того, это ощущение присуще большинству песен поп-музыки, рока, R&B, кантри, фолка, музыки Бродвея, а также других стилей, возникших где-то около середины 1960-х годов. «Маленькая ночная серенада» (Eine kleine Nachtmusik) Моцарта, «Stop! In the Name of Love» Дайаны Росс и The Supremes, «Can You Feel the Love Tonight» из мультфильма «Король Лев» (The Lion King) и «Go with the Flow» группы Queens of the Stone Age — вот лишь несколько произвольных примеров прямого ритма.

Второе «ощущение» — свинг — совсем другой зверь: хотя он хорошо знаком слуху современного человека и его легко распознать, суть его не так проста. И даже самую ритмическую расстановку трудно выразить в числовой форме. Две свингованные восьмые все еще равны по длительности одной четверти, но не играют с одинаковой продолжительностью, как прямые восьмые; вместо этого первая восьмая немного удлинена, будто «отбирает» некоторое время у второй. Замысловатость этой ритмической конструкции подкрепляется еще и тем, что восьмые ноты записываются так, будто они прямые, — но подразумевается, что исполнитель не будет играть их именно так и знает, как свинговать. Иногда в нотах дается указание, например , но оно всего лишь приблизительное. Ритм свинга и правда довольно трудно постичь умом, поэтому в большинстве попыток дать ему какое-либо определение много внимания уделяется его неосвязаемости (155).

И все же, несмотря на абстрактность этого понятия, музыканты и слушатели всецело «понимают» его на интуитивном уровне — особенно те, кто знаком с разновидностями джаза и для кого такой рисунок является стандартным. И когда вы двигаетесь в такт песне «St. James Infirmary» Луи Армстронга, «In the Mood» Гленна Миллера, «I've Got You under My Skin» Фрэнка Синатры или «So What» Майлза Дэвиса, вы чувствуете свинг — осознаете вы это или нет.

Как уже говорилось, ритм свинга — один из основных элементов джаза, а фактически это также и отдельный поджанр — эра свинга 1930-х и 1940-х годов. Вместе с тем свинг практически отождествляется со всеми джазовыми подвидами — от новоорлеанского диксиленда 1920-х годов до сегодняшнего дня, — хотя есть и исключения, например латиноамериканский, или «мягкий», джаз, где восьмые играют преимущественно прямо.

Неизбежно возникает вопрос о происхождении и эволюции свингового ритма, что тоже довольно непростая тема, — и это требует небольшого исторического отступления. И я сделаю его, отчасти в угоду общему интересу, особенно поклонников джаза, но также и потому, что был крайне удивлен отсутствием качественных публикаций на эту тему.

Несомненно, важнейший источник возникновения свинга — это западно-африканские ритмические традиции, принесенные в Соединенные Штаты теми, кто был обречен на рабство; в частности, сложные трехдольные ритмы Западной Африки были встроены в двухдольные песни американского Юга XIX века, что привело к изменениям в манере их исполнения.

Конечно же африканское влияние на американскую музыку не ограничивается способами исполнения восьмых нот, оно охватывает и более широкие сферы исполнительской техники, духа и энергии, включая ставший характерным для джаза импровизационный подход. Но у перехода от прямых восьмых к свингованным были и другие источники, например завезенные в Америку шотландскими и ирландскими иммигрантами рил и джиги, обычно написанные в сложном двухдольном размере 6/8. Популярные (простые двухдольные) американские мелодии, исполняемые на скрипке и банджо, например «Turkey in the Straw» (рис. 5.27), иногда субъективно ощущались как трехдольные (156):



Рис. 5.27. Народная, «Turkey in the Straw» — протосвинговый ритм

Обе эти традиции, несомненно, сыграли большую роль в возникновении свинга и джаза в целом — равно как и африканский блюз, спиричуэлс и филд-холлер (157). Так называемый стиль банджо часто ассоциируется с регтаймом и его «рваным» ритмом. Но довольно часто словосочетанием «ритм свинга» называют и просто синкопирование. Вообще-то в регтайме используется последнее, но не первое, — во всяком случае, мы видим это в произведениях Скотта Джоплина и других прародителей этого стиля. То есть в регтайме свинга нет.

В то же время в самых ранних джазовых записях, сделанных Original Dixieland Jazz Band (1917), все-таки встречаются свингованные восьмые, так что уже с тех пор свинг стал чувством, присущим джазу и другой американской музыке следующих 40 лет. Почти на все популярные стили, будь то музыка для городских и сельских танцплощадок или для бродвейской сцены, чувство свинга оказало значительное влияние. Конечно же прямые восьмые не исчезли из хит-парадов полностью — взять, к примеру, сентиментальные любовные баллады или песни из бродвейских мюзиклов Роджерса и Хаммерстайна; но если вы случайным образом выберете 10 американских хитов, написанных между 1920 и 1960 годами, велик шанс, что в восьми-девяти из них будет присутствовать свинг.

Неудивительно, что, когда в середине 1950-х годов возникло новое молодежное музыкальное увлечение, впоследствии названное рок-н-роллом, оно также приняло свинговый подход в качестве основного. В частности, это объясняется тем, что истоки рок-н-ролла напрямую связаны с исполнителями ритм-энд-блюза и джамп-блюза 1940-х и ранних 1950-х годов, например Луи Джордан и Биг Джо Тёрнер в эпоху свинга на этом собаку съели. И в самых первых рок-н-рольных хитах: «Shake, Rattle and Roll», «Rock Around the Clock» и «Hound Dog» — имелось это чувство свинга.


В то же время в песнях первого поколения рок-н-ролла прямые восьмые все-таки иногда присутствовали. Например, в «Lucille» Литтл Ричарда или в «Great Balls of Fire» Джерри Ли Льюиса повторяющиеся аккорды, сыгранные прямыми

восьмыми нотами, задают ритмическое ощущение для всей песни. Другие примеры прямых восьмых: «Peggy Sue» и «Maybe Baby» Бадди Холли и «All I Have to Do is Dream» группы The Everly Brothers. У этих же самых исполнителей, однако, есть хиты и в свингованной манере: например, «Tutti Frutti» Литтл Ричарда, «Whole Lotta Shakin' Goin' On» Джерри Ли Льюиса, «That'll Be the Day» Бадди Холли и «Wake Up Little Susie» группы The Everly Brothers, — и это показывает, что к 1960-м годам в «популярных» (то есть противопоставляемых джазовым) песнях оба приема были одинаково жизнеспособны.

Этот гибкий подход к ритмическому ощущению затронул и первые годы «британского вторжения». Например, в творчестве ранних The Beatles есть некоторое количество свинговых песен: кавер-версия «Long Tall Sally» Литтл Ричарда и их собственные «Love Me Do», «All My Loving» и «Can't Buy Me Love». Конечно, у них были и песни с прямым ритмом, например «Please Please Me», «I Want to Hold Your Hand» и «I Saw Her Standing There», а также те, что в этом отношении находятся где-то посередине, как «She Loves You».

К 1964-му, а особенно к 1965 году рок-н-рольные песни на основе свинга в целом стали редкими и менее популярными, так что к середине 1960-х стандартное ритмическое ощущение в поп- и рок-музыке вернулось к прямым восьмым и остается таким до сих пор. Стилистическим исключением стало «классическое кантри» — Пэтси Клайн, Джордж Джонс, Хэнк Уильямс и Долли Партон, — где свинговый подход оставался традиционным до конца 1970-х годов; «современное кантри» 1980-х и 1990-х годов позаимствовало прием прямых восьмых, и это стало отличительной чертой Винса Гилла, Гарта Брукса и Тима Макгро.

История свинга, разумеется, гораздо богаче, чем представленный выше ее краткий обзор. Но ведь так любопытно понаблюдать, насколько глубоко внедрились свингованные восьмые в популярную музыку последнего столетия. И действительно, трудно представить, насколько скудным без них был бы американский музыкальный репертуар.

И наконец, третье ритмическое ощущение: шаффл, или пунктирный ритм. Этот термин также довольно неоднозначен. Здесь с технической точки зрения я определяю его как строгое и ритмически точное деление четвертной ноты на восьмую с точкой и шестнадцатую . Больше всего с шаффлом ассоциируются жанры буги-вуги, хонки-тонк, рокабилли и «шаффл-блюз». Во всех этих случаях партия левой руки пианино, ритм-гитара и/или линия баса образуют пружинящий пунктирный ритм, который двигает песню вперед (рис. 5.28).



«Lido Shuffle» Боза Скэггза (конечно же) и «Right Round» Фло Райда — и этот ритм действительно можно легко распознать. Однако во многих случаях бывает не так просто отличить шаффл от свинга; в музыкальном дискурсе эти два термина иногда взаимозаменяемы. В руководстве по «Проекту музыкального генома» я подтверждаю этот момент:

Можно отметить, что из этих двух шаффл более «труден» для исполнения, так как требует стабильности «пунктирных» или «видоизмененных» восьмых в отличие от более «расслабленного» свинга... И в некоторых случаях бывает трудно установить четкое различие между свингом и шаффлом...

И, хотя все это может казаться какой-то технической загадкой, я утверждаю, что описанные ритмические ощущения сильно влияют на слушательский опыт и, возможно, даже на более широкие аспекты вашего музыкального вкуса — осознаете вы это или нет. Так что, когда будете в следующий раз слушать какую-либо песню, обратите внимание на то, можете ли вы определить, какой ритмический прием в ней используется: прямой, свинг или шаффл — и как это на вас воздействует.

Ритмические причуды

Отличить свинг от шаффла может быть задачей не из легких, однако ритм, как и гармония, обладает порой еще более сложными характеристиками, которые могут значительно влиять на то, нравится вам музыкальное произведение или нет. Ритм глубоко встроен в нашу повседневную жизнь и в музыкальный язык многих культур, и неудивительно, что мы, люди, изобрели бесчисленное количество способов создавать замысловатые метры, ритмы и размеры.

Действительно, музыка многих культур — особенно в Африке, на Ближнем Востоке, в Индии, Индонезии и Восточной Европе — во многом характеризуется частым использованием сложных ритмов. У тех, кто вырос на стабильной диете западной коммерческой музыки, такие сложности могут вызвать любопытство, но могут также и сбить с толку или показаться отталкивающими. Если попробовать чуть лучше разобраться в этих сложностях, можно, в свою очередь, изменить свое восприятие и оценку более «неординарных» подходов. Более того, использование сложных ритмов ни в коем случае не ограничивается культурами за пределами Запада: различные «причудливые» техники известны со времен Средневековья, да и за последнее столетие у некоторых музыкантов они стали особенно популярны.

Предупреждаю, что этот раздел по ходу изложения будет становиться все более непроходимым и заумным, так что запасайтесь попкорном и постарайтесь сконцентрироваться.

Один из сложных ритмических подходов заключается в использовании **нерегулярных (или нечетных) метров**, где группирование долей немного

отличается от «обычных» двух, трех или четырех. Классический пример — «Take Five» Пола Дезмонда из альбома «Time Out», записанного в 1959 году квартетом Дейва Брубека. Песня написана в размере 5/4, где каждый такт состоит из пяти долей, в целом сгруппированных как 3+2 (рис. 5.29):

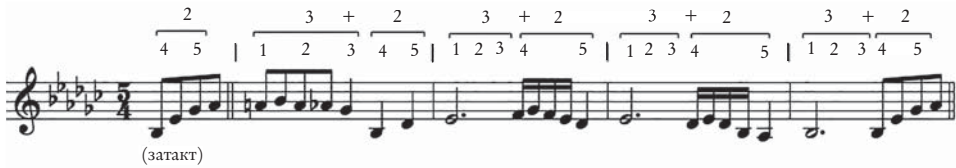


Рис. 5.29. Пол Дезмонд (квартет Дейва Брубека), «Take Five» — нечетный метр (размер 5/4) в джазе

Несмотря на нечетную метрическую группировку, в композиции образуется устойчивый и заразителный грув, не в последнюю очередь благодаря стабильному и непрерывному аккомпанементу фортепиано.

Первый трек с того же альбома Брубека, «Blue Rondo à la Turk», начинается и заканчивается фрагментом в размере 9/8, где доли группируются так: 2+2+2+3 | 2+2+2+3 | 2+2+2+3 | 3+3+3 — и каждый такт состоит из девяти восьмых нот (рис. 5.30):



Рис. 5.30. Дейв Брубек, «Blue Rondo à la Turk» — нечетный метр (размер 9/8) в джазе

Название может показаться отсылкой к «Турецкому рондо» (Rondo alla turca) Моцарта, но на самом деле оно связано с песней, которую Брубек услышал в исполнении уличных музыкантов во время своего концертного тура в Турции в 1958 году, и с ее сложным метрическим рисунком; когда он задал им вопрос о ритме, те ответили: «Этот ритм для нас значит то же, что для вас блюз» (158), — и это вдохновило его на название «Blue Rondo», а также, возможно, на создание той блюзовой прогрессии, что характеризует продолжительную импровизационную часть в середине песни.

И в «Take Five», и в «Blue Rondo à la Turk» используются нерегулярные метры, но тем не менее они довольно комфортны даже для слушателей, не привыкших к сложным ритмам. Это происходит в значительной степени благодаря повторениям, то есть даже в нечетном размере создается ощущение предсказуемости с помощью постоянно повторяющихся рисунков из двоек и троек. Иногда эти метры называют составными: в них нерегулярные группы долей, последовательно соединяясь, образуют более крупный рисунок (159).

Многие этнические культуры располагают широким спектром нерегулярных метров, например Турция, Болгария и Индия; благодаря обыденному использованию и последовательным повторениям различных рисунков из двоек, троек и четверок, даже сложных, такие размеры в конце концов становятся привычными и комфортными. Вот два примера:



Рис. 5.31. Турецкая музыка, «Badat Min al-Khidr» (без указания текста) — сложный метр (14/4)

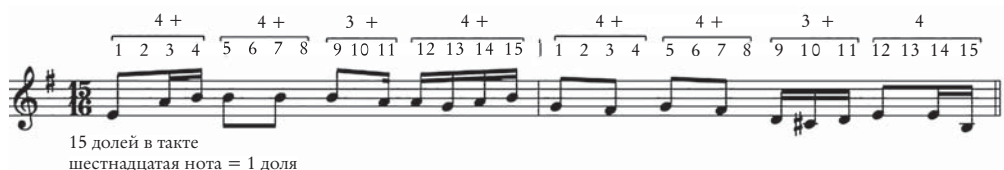


Рис. 5.32. Болгарская музыка, «Vucimish» (без указания текста) — сложный метр (15/16)

На практике, разумеется, эти ритмические рисунки подразумевают разнообразие и универсальность. Но, поскольку соответствующая аудитория способна прочувствовать и в такой структуре привычные элементы, подобное разнообразие не представляет большой проблемы — так же, как большое количество синкоп в размере 4/4 не так уж сильно отклоняет нас от ритмического центра тяжести. Напротив, именно это разнообразие, внедренное в знакомый нам ритмический поток, *цепляет* наше внимание и, возможно, позволяет нам — как и им — прочувствовать грув несколько глубже.

Джаз, кстати, не единственный западный стиль, способный создавать грув с помощью нерегулярных размеров; вот примеры из области классической и рок-музыки:



Рис. 5.33. Чайковский, Симфония № 6, часть 2, Allegro con grazia — нерегулярный метр (5/4) в западной музыке



Рис. 5.34. Pink Floyd, «Money» (басовый рифф) — нерегулярный метр (7/4) в западной музыке

Однако нерегулярные метры могут также бросать вызов привычным ожиданиям или будто намеренно расшатывать метрический центр тяжести. Это происходит, когда нерегулярные метры: $5/4$, $7/4$, $7/8$, $11/8$ — сочетаются с высоким уровнем синкопирования и/или использованием **особых видов ритмического деления**. Последние включают в себя не только триоли (например, три восьмые ноты, равные по длительности двум), но и любое количество нот больше или меньше стандартного деления доли — например, пять, семь или одиннадцать шестнадцатых нот, равных по длительности одной четверти и т. п. (рис. 5.35):



Рис. 5.35. Примеры особых видов ритмического деления

Такой децентрализующий прием в нерегулярных метрах особенно распространен среди академических композиторов эпохи модернизма и Новейшего времени, а также среди продвинутых джазовых и рок-музыкантов. В этих случаях композиторы решают освободиться от оков стабильной и предсказуемой пульсации — и ее порой действительно становится невозможно обнаружить. Вот два примера:



Рис. 5.36. Антон Веберн, Вариации для фортепиано, оп. 27 (такты 19–21) — непредсказуемая/неясная пульсация



Рис. 5.37. Карлхайнц Штокхаузен, «Контрапункты» (Kontra-Punkte) (флейта, такты 23–24) — непредсказуемая/неясная пульсация

Еще один прием, связанный с нерегулярными метрами, известен как **смешанные метры**, то есть сочетание более чем одного метра в рамках композиции или части более крупного произведения. Эти метры могут быть регулярными — когда совмещаются два или более размера, имеющие одну и ту же долевую пульсацию, например чередование $4/4$ и $3/4$ (у обоих доля равна четверти), или нерегулярными — когда два или более размера имеют разные долевые значения, например чередование $4/4$ (доля равна четверти) и $3/8$ (доля равна восьмой).

Каким бы безумным все это ни *могло* показаться, во многих случаях такая смена метров ощущается ровно и ненавязчиво — например, внезапное появление такта на 2/4 в преобладающем размере 4/4 (ненадолго создающее ощущение шестидольного такта). Это вовсе не отклоняет вас от основного ритма или грува и встречается чаще, чем вы могли бы подумать. Но, даже будучи едва заметными, эти метрические изменения привлекают наше внимание, и часто именно этот момент песни мы запоминаем и любим больше всего.

Вот несколько примеров смешанных метров, от относительно простых и незамысловатых до сложных и намеренно сбивающих с толку:



Рис. 5.38. The Beatles, «All You Need Is Love» — ненавязчивое использование смешанных метров



Рис. 5.39. Берт Бакарак, «Promises, Promises» — умеренное использование смешанных метров



Рис. 5.40. Дьёрдь Лигети, Струнный квартет № 2, часть 4, Presto furioso — крайне сложное использование смешанных метров

Если вы думаете, что на этом все способы, с помощью которых композиторы и музыканты придают своим произведениям ритмическую сложность, заканчиваются, то вы глубоко ошибаетесь, пусть вы и узнали уже довольно много. Вот еще две распространенные техники.

Гемиола (буквально: соотношение 3:2) — прием в инструментальной музыке эпохи барокко (начало XVIII века), написанной в размере 3/4, в основном используемый в каденциях. Согласно, эта техника может показаться довольно редкой, однако она присуща не только барокко, но встречается также в более поздних классических, джазовых и рок-произведениях, так что ее стоит упомянуть. Она возникает, когда три последовательные группы из двух долей (1–2, 1–2, 1–2) возникают в рамках двух трехдольных тактов (1–2–3, 1–2–3); обе эти комбинации равны шести долям, но кажется, будто метр на мгновение меняется с 3/4 на 2/4 — и звучит это, я вам скажу, очень круто. Вот пример классической гемиолы и гемиолоподобный прием в рок-музыке:



Рис. 5.41. Г. Ф. Гендель, Менуэт соль минор — гемиола (3 на 2)

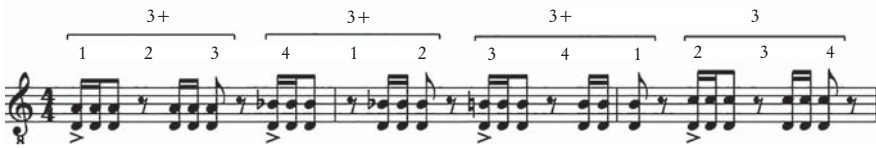


Рис. 5.42. Led Zeppelin, «Kashmir» — гемиолоподобный прием (3 на 4)

Полиритмия (иногда ее еще называют **кросс-ритм**) — «это наложение друг на друга разных ритмов и метров» (160). Появление сразу двух ритмов иногда встречается как в западных, так и в незападных музыкальных произведениях различных стилей. Гемиола, описанная выше, самый распространенный пример, но есть и множество других: 4 на 3, 7 на 2, 4/4 на 3/4 и др. Это похоже на упражнение, когда вы одновременно похлопываете себя по голове и поглаживаете живот, хотя музыкальный аналог этого может оказаться намного сложнее. Специализирующийся на ритме музыковед Джастин Лондон отметил, что, воспринимая полиритмию, мы слышим не оба ритма по отдельности, «а скорее объединенный ритмическо-метрический паттерн, и либо обращаем внимание только на одну линию музыкальной структуры (игнорируя другие), либо выстраиваем из различных линий смешанный ритм» (161).

Для многих незападных культур полиритмия — это фактически главный ритмический прием, например в Африке (к югу от Сахары) и в Индонезии, особенно в музыке гамелана (162).

Вот два примера — в западном и незападном ракурсах:



Рис. 5.43. Фредерик Шопен, «Фантазия-экспромт» (Fantaisie-Impromptu) — кросс-ритм (двухдольный на трехдольный)



Рис. 5.44. Африканская музыка, танец «Nyayito» (без указания текста) — сложная полиритмия

В действительности музыканты и композиторы в своих ритмических изощрениях ничем не ограничены. Некоторые западные музыканты всю свою карьеру выстроили вокруг ритмической сложности: например, классические композиторы Карлхайнц Штокхаузен и Дьёрдь Лигети, джазовые композиторы Дон Эллис и Стэн Кентон, рок-музыканты Бьорк и Фрэнк Заппа.

Вот что сотворил упомянутый последним бунтарь в середине 1970-х:



Рис. 5.45. Фрэнк Заппа, «The Black Page» (такт 15) — ультрасложный ритм

Что это за странные ритмические деления (7:6 и 5 при общем соотношении 3:2)? Где вторая, третья и четвертая доли? Заппа здесь явно не ставит себе цель заставить вас танцевать или прицеливать пальцами. Напротив, он собирается «пощекотать» вам мозг замысловатым и заумным делением времени. Как выразилась философ Сьюзен Лангер, «ритм — это движение звука сквозь время», и Заппа пользуется своим правом двигаться сложным и непредсказуемым образом. Вполне вероятно, что вы, как и большинство слушателей, услышав подобную ритмическую организацию, скажете, подобно Гомеру Симпсону: «Я этого не понимаю». Но где-то в темных углах есть любители музыки, которые едят такие штуки на завтрак, — и кто мы такие, чтобы заявлять, что их ритмические предпочтения имеют меньше прав на жизнь, чем наши? Погодите, а может, вы и есть тот самый любитель!

Вот что Заппа сказал о сочинении в подобных измерениях:

Любой отрезок времени можно разделить так, как вам нравится. Так происходит в нашей речи, потому что люди не говорят на 4/4, 3/4 или 2/4, — они говорят *по-всякому*. И если ритм того, что вы играете, соответствует естественной человеческой речи, у него должно быть совсем другое ощущение. С одной стороны, это звучит странно, с другой — абсолютно естественно. Все зависит от того, что в музыкальном произведении вы ожидаете услышать (163).

Растянутое, заимствованное и украденное время

Сравнивая музыкальный ритм с тем, что «происходит в нашей речи», Заппа также обращается к всесторонней взаимосвязи речи и музыки, о чем мы говорили в интерлюдии А. Если речь не представлена в виде какой-нибудь хоровой кричалки (например, на политическом митинге или футбольном матче), она, как правило, нетемпоральная (неметрическая), по крайней мере в прямом смысле. Так что отчасти удивительно, что строгое, метрическое отношение к ритму так распространено и даже преобладает во всем мире, не в последнюю очередь на Западе. Все это говорит о силе синхронизации наших организмов с внешними ритмами как определяющем процессе и в жизни человека, и в музыке. Это указывает также на изначально заложенную связь между изящными речевыми формами — то есть поэзией — и музыкой в качестве главного источника метрического ритма (164).

И все же, учитывая нашу природную склонность общаться в нетемпоральной манере, неудивительно, что во многих музыкальных произведениях строгий ритм в той или иной степени отсутствует. Экспериментальные исследования показывают, что даже там, где «строгий» метрический контекст предусмотрен, редкий исполнитель не допускает небольших отклонений от длительностей — если, конечно, темп не задается электронными средствами (например, драм-машиной). Слушатели, в свою очередь, естественным образом ожидают такого метрического разнообразия и, скорее всего, даже не заметят, если небольшие выразительные сдвиги возникнут в определенных местах музыкального повествования, например в конце фразы.

Как предположил исследователь музыкального восприятия Бруно Репп, «слушатели ожидают услышать *выразительную* музыку... [то есть] с почти постоянным отклонением от локального темпа... когда намерения исполнителя (часто подсознательные) состоят в том, чтобы “обыграть” иерархическую музыкальную структуру и таким образом донести ее до слушателя». Отсутствие же этой естественной подвижности, как выразился Репп, имеет «последствия, касающиеся не только эстетики, но и восприятия» (165). Таким образом, на ваше пристрастие к какой-либо песне или исполнителю может отчасти влиять то, насколько они кажутся вам «выразительными во времени», даже если подобное восприятие происходит неосознанно.

В большинстве «популярных» жанров — особенно танцевальных, например в свинге, диско, электронике и др., — ожидаемые «отклонения от локального темпа» могут быть незначительными или вообще отсутствовать, если используется драм-машина. Однако в некоторых других стилях и жанрах исполнители пользуются не столько легкими и неосознанными, сколько преднамеренными и ярко выраженными отклонениями от метра. Сюда относятся поп- и джазовые баллады, а также изрядное количество классической музыки — особенно эпохи романтизма. Технический термин для этих выраженных временных отклонений от общего метрического контекста — **рубато**, что с итальянского дословно переводится как «украденный». Оборот «tempo rubato» возник в начале XVIII века и обычно приводился в нотной записи как общее предписание исполнителю (обычно в начале раздела) без указания каких-либо конкретных ритмических изменений (166).

Идея рубато заключается в том, чтобы следовать естественному течению и потребностям музыки, когда исполнитель «обыгрывает» каждое *аччелерандо* (ускорение) и *ритардандо* (замедление) в соответствии с тем, что заложено в мелодической и гармонической музыкальных структурах. В XIX веке рубато служило хорошим дополнительным средством в общем эстетическом стремлении композиторов усилить выразительность наряду с возникновением в гармонии хроматических приемов, о которых мы говорили в главе 4.

«Лицо» рубато — это конечно же Шопен, который использовал этот термин в своих фортепианных произведениях 14 раз (167) и чья музыка в основном исполняется с ярко выраженными, будто само собой разумеющимися темпоральными отклонениями — и не только те произведения, в которых это специально помечено композитором. С другой стороны, нельзя сказать определенно, насколько такой подход соответствует ожиданиям самого Шопена; эксперт в области рубато Ричард Хадсон отмечает, что результат часто «совершенно отличается от того, что он подразумевал» (168).

Классический пример — знаменитая Прелюдия ми минор, оп. 28, № 4. Благодаря своей несомненной популярности это произведение стало предметом нескольких исследований в области восприятия и исполнения, а также впечатляющего выступления Бенджамина Цандера на конференции TED в 2008 году (169). На рисунке 5.46 показаны начальные четыре такта, где стрелками и линиями изображается типичный способ игры рубато. Как мы видим, исполнитель делает временную оттяжку в начале каждого такта, ускоряется к середине и замедляется к концу, образуя тем самым ритмический аналог напряжения-разрядки в гармонической каденции. Следует также отметить, что с помощью компьютерного анализа можно более детально измерить отклонения от темпа, что и было сделано во время выступлений музыкантов высочайшего класса, в частности пианистки Марты Аргерих (170).



Рис. 5.46. Фредерик Шопен, Прелюдия ми минор, оп. 28, № 4 — предположительные отклонения от темпа в процессе исполнения

Конечно, Шопен не единственный среди классиков вдохновитель и пространитель приема рубато. И. С. Бах, его старший сын К. Ф. Э. Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Лист и другие композиторы середины и конца XIX века также довольно часто его применяли, особенно в медленных, более выразительных произведениях. В XX веке Дебюсси, Стравинский и Барток иногда ставили в своих работах пометки «рубато», то же касается и американских композиторов Аарона Копленда, Вирджила Томсона и многих других.

Темп рубато по определению не может быть четко прописан в нотации. Всегда есть некоторая субъективность со стороны исполнителя, к тому же некоторые композиторы предполагают больший «коэффициент неопределенности», как это назвал специалист по восприятию музыки Дэвид Эпштейн, чем другие (171). Под эту категорию, например, попадает Моцарт. Именно подобным простором для разнообразия и объясняется такое большое количество записей одних и тех же произведений разными исполнителями: каждый из них может чувствовать рубато по-своему. И чье исполнение прелюдий Шопена из 28-го опуса вам понравится больше: Марты Аргерих или, скажем, Клаудио Аррау — будет, несомненно, зависеть от того, насколько вам близка та или иная трактовка рубато.

И все же это не означает, что при исполнении рубато «дозволено все». Исследования показали, что в рамках определенного пассажа существует некий оптимальный диапазон *аччелерандо* и *ритардандо*, который хорошо воздействует на слушателя, а если выйти за его пределы, то впечатление будет «менее музыкальным» (172). Возможно, вы бы описали это словами «жалостливый» или «слезливый».

Помимо рубато, существуют более четкие определения, с помощью которых композиторы (или редакторы) помечают отклонения от темпа по ходу музыкального произведения или его части. Чаще всего для обозначения изменения скорости используются итальянские термины *ritardando* (*rit.*), *accelerando* (*accel.*), *più mosso* (быстрее), *meno mosso* (медленнее), *rallentando* (*rall.*, замедляя или «расслабляя»), *stringendo* (*string.*, ускоряя или «напрягая»), *doppio movimento* (в два раза быстрее), *a tempo* (возвращение к исходному темпу) и др.

Вот пример из сонаты Брамса:



Рис. 5.47. Иоганнес Брамс, Фортепианная соната № 1, часть 2, Andante (такты 67–69) — четкие указания темповых колебаний

Как уже отмечалось, колебания темпа, обозначенные или подразумеваемые, характерны также и для неклассических жанров. Джазовые вокалисты и инструменталисты, а также музыканты других популярных стилей часто используют фразировку рубато по умолчанию. Обычно это подразумевает так называемый более ранний тип рубато, когда аккомпанемент остается в темпе, а мелодия движется более свободно (173). С такой «джазовой фразировкой» обычно ассоциируется Фрэнк Синатра, которого прославленный вокальный педагог Гэри Катона назвал «мастером рубато» (174), но он далеко не единственный: Элла Фитцджеральд, Мел Торме, Билли Холидей и Курт Эллинг лишь немногие из тех, кто знает, как грамотно «управлять» ритмом.

Еще один, более распространенный тип рубато — так называемый поздний, где меняется общий темп, — часто можно услышать в джазе, поп-музыке и бродвейских балладах, а также в песенных или инструментальных вариантах «стандартов».

Итак, как же воздействует исполнительская техника рубато на впечатления от прослушивания и в какой степени это влияет на музыкальный вкус? Как и в случае других музыкальных характеристик, здесь нельзя дать однозначный ответ типа «один размер подходит всем». Ощущения могут быть похожи на «плавание» по музыкальному времени, где темп нарушается, но не разрушается, а слушатель более явно переходит от состояния напряжения к состоянию разрядки, и наоборот. Выдвигались разные теории того, как это происходит; рубато соотносили с лежащим в его основе «граунд-битом», а также с законами физического движения: с так называемой «кинематической» точки зрения это сродни человеку, меняющему скорость движения во время бега (175). В конце концов, все тонкости и проявления рубато слишком индивидуальны, чтобы делать какие-то универсальные выводы; сюда входят в числе прочих нюансы мелодико-гармонической структуры, интуиция исполнителя и индивидуальная реакция слушателя. Безусловно, степень воздействия и вариативность рубато свидетельствуют о том, что ритм достаточно сильно влияет на наши впечатления от прослушивания и на музыкальный вкус.

Свободный ритм

Рубато может создавать плывущее, почти произвольное ощущение времени, но все же оно существует в рамках устойчивого метра и темпа — и даже в большой степени им подчиняется. А наша упомянутая выше врожденная нетемпоральная манера говорить нашла отражение в той музыке, которая также нетемпоральна — то есть вообще без какого-либо стабильного пульса и фиксированного темпа. Иногда это называют **свободным ритмом**; несмотря на то что словосочетание похоже на оксюморон, такой термин стал в научной литературе общепринятым, хотя и трудно найти ему единое определение (176).

Основной вопрос заключается в том, может ли ритм считаться свободным, если в нем все же присутствует некая периодическая пульсация. По словам этномузыковеда Мартина Клейтона, который изучил этот вопрос детально, ответ на него — «да», если подразумевается, что пульс воспринимается без «периодической организации» (177). Так происходит потому, что в большей части музыки, которую ощущаем как «свободную» или «неметрическую», мы все-таки когнитивно различаем некоторую пульсацию, хотя бы в те или иные моменты; но от «несвободного» ритма ее отличает отсутствие постоянства и какого-либо лежащего в ее основе метра.

На Западе свободный ритм используется довольно ограниченно. Самый наглядный пример — современное исполнение григорианских песнопений, обширного и по большей части анонимного репертуара одноголосных хоралов (или распевов), составленный примерно между VIII и XI веками для сопровождения богослужений католической церкви (178). Возможно, эти песнопения изначально исполнялись в некотором метроритме: например, каждая нота имела длину или пропорциональное соотношение (1:2, 1:3 и т.д.), соответствующие ударениям в словах, — и это тема некоторых научных дискуссий о том, как нужно их правильно петь (179). Наиболее распространенный способ исполнения в наши дни — тот, что поддерживается учеными монахами-бенедиктинцами Солемского аббатства на севере Франции, чья *Liber Usualis* (Обиходная книга) — наиболее широко распространенный сборник григорианского репертуара. Во введении к ней редакторы описывают ритм хорала так:

...Движение голоса, при котором он упорядоченным образом поднимается и опускается. Это свободное чередование двойных и тройных нотных групп, настолько хорошо уравновешенное, чтобы передать и создать в сознании ощущение порядка среди разнообразия. Мы постоянно встречаем это упорядоченное разнообразие во всех видах искусства, да и в самой природе. Это улада для сознания.

Ритм всякого рода движется шаг за шагом, но не обязательно с фиксированной механической регулярностью. Все, что для него необходимо, — пропор-

циональность, равномерное движение и успокоение, подъем и спад, должное соотношение и взаимозависимость частей, образующих гармоничное целое. Таков свободный ритм, ритм хора (180).

Во многом именно это отсутствие «фиксированной механической регулярности» придает григорианскому пению медитативность и одухотворенность (к которым слушатель способен тяготеть или нет) вне зависимости от религиозного контекста. Однако это не означает, что ощутимая пульсация полностью отсутствует в процессе исполнения, скорее она возникает «среди разнообразия».

Благодаря маркетинговым гениям запись с простым названием «Chant», сделанная в 1973 году бенедиктинскими монахами Санто-Доминго-де-Силос в Испании и выпущенная на Angel Records в 1994-м, стала коммерческой сенсацией, достигнув третьей позиции в топе Billboard и разойдясь по всему миру тиражом 6 000 000 копий. Свободная ритмическая природа григорианского репертуара (спетого в солемских традициях) сумела найти отклик среди современной аудитории в 1994 году и остается актуальной до сих пор (181). Вот типичный пример:

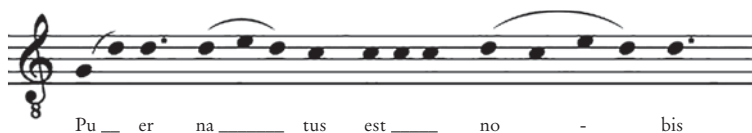


Рис. 5.48. Григорианское пение, «Puer natus est nobis» (рождественский распев) — свободный ритм

Свободный ритм продолжал господствовать на Западе вплоть до XIII века, когда стал преобладать полностью «мензуральный» подход (с измеренной пульсацией) — в основном из-за появления полифонии (нескольких партий, звучащих одновременно). Объяснение этому очевидно: при монодии (одна мелодия) можно легко обойтись без четкой пульсации, но, когда у вас две или более мелодии, движущихся одновременно, ритмическая точность — строгий метр — становится более необходимой (182). И действительно, почти вся западная музыка с XIV по XIX столетие имела метрическую организацию — даже если исполнялась в технике рубато.

Однако есть одно важное исключение из этой метрической организации, существовавшей в те века: **каденция** — импровизационный или похожий на импровизацию записанный нотами пассаж, обычно помещаемый ближе к концу концерта (произведения для солиста с оркестром), во время которого солист может продемонстрировать свою виртуозность. Пассажи каденций обычно исполняются вне строгого метра и даже выписываются в отдельные такты.

Вот пример прописанной каденции из произведения Моцарта:



Рис. 5.49. В. А. Моцарт, Шесть вариаций на тему «Salve tu, Domine», К. 398, часть 1, Allegro — пример сольной каденции (свободный ритм)

Каденции — и еще несколько определенных музыкальных форм, например оперный речитатив или «импровизационные» фортепианные формы эпохи барокко (фантазии и др.), — все же находятся немного в стороне, так как большая часть западной музыки с XIV до начала XX века в основном сочинялась метрически или «в темпе», даже если метрические параметры в рамках песни или произведения могли меняться. В середине XX века в области ритма, как и во многих других аспектах музыкального статус-кво, произошла революция, поскольку некоторые композиторы стали экспериментировать со временем — не только с помощью описанных выше сложных метрических приемов, но и снова вводя в оборот **свободный**, или неметрический, **ритм**. Как и прочие «причудливые» ритмические техники, эти неметрические эксперименты, как правило, отражают интеллектуальный тип мышления и поддерживают музыкальный дискурс, недоступный многим слушателям. Особенно это касается авангардных академических композиторов Витольда Лютославского и Джона Кейджа — и самобытных техник, которые они изобрели, таких как алеаторическая, или «случайная», музыка, графическая нотация и т. д.

Однако современная неметрическая музыка не всегда подразумевает такую откровенную интеллектуальность. Напротив, в некоторых современных жанрах — особенно в нью-эйдже и электронных разновидностях музыки эмбиент — неметрический подход больше связан с эмоциональными, чувственными, медитативными и трансовыми состояниями, при которых интеллектуальная составляющая намеренно отодвинута на дальний план. Музыка, созданная композиторами жанра нью-эйдж (Янни, Энией, Майком Олдфилдом и Стивеном Халперном), обычно свободно плавающая и неметрическая, с ограниченным количеством диатонических гармоний и продолжительными мелодиями, с помощью чего возможно пробудить внимание к немusикальным темам внутренней гармонии, космоса, природы и грез. Вы наверняка слышали что-то подобное во время вашего прошлого сеанса массажа. Музыка эмбиент тоже медитативная и расслабляющая, хотя и нацелена она явно на культурно более продвинутые социальные группы, что мы исследуем более подробно в главе 13.

Если в западном каноне свободный ритм занимает незначительное место, то во многих мировых музыкальных культурах он довольно распространен.

Мартин Клейтон в своем исследовании этого вопроса выделил около 70 распространенных на всех континентах (особенно в Азии) жанров, в которых постоянно используется свободный ритм. Эти жанры охватывают самые разные музыкальные контексты: религиозные ритуалы (в христианской, иудейской, исламской, индуистской, буддистской, синтоистской и других традициях), художественную музыку (индийскую, китайскую, японскую и в особенности стран арабской культуры — от Северной Африки, Ближнего Востока и Турции до Центральной Азии) и народную музыку (например, в Румынии, Монголии, на острове Ява и т. д.) (183). Неудивительно, что такое разнообразие способов применения свободного ритма выходит за пределы стилистического контекста или области какой-либо формы, включая и то, в какой степени пульсация вообще распознается в музыке.

Большая часть такой музыки — вокальная, но есть также и многочисленные инструментальные неметрические примеры, из которых, возможно, наиболее известен псевдоимпровизационный алап (вступительная часть) в традиции классической североиндийской раги, как можно видеть здесь:



Рис. 5.50. Рави Шанкар, «Raga Maru Bihag», алап (вступление) — свободный ритм (импровизация)

Ритм: заключительные соображения

Все, что мы обсудили выше, показывает, насколько проявления ритма в музыке безграничны, а также какое огромное влияние он оказывает на восприятие нами каждого музыкального произведения. Ритм немного похож на само время, окрашивающее все окружающее своим присутствием, даже если мы едва замечаем, как оно проходит: ритм воздействует на ноты мелодии, на ход аккордов, на колебания звука и движения, на структуру музыкальной формы и т. д. Музыканты упоминают мелодический ритм, гармонический ритм и просто ритм сам по себе, но также и его философские и физиологические значения, так как он воздействует одновременно на нескольких уровнях.

Действительно, ритм может считаться главным параметром, по которому слушатель получает интуитивное представление о музыке в целом. Многомерные, иерархические и интерактивные свойства ритма дают информацию обо всем музыкальном дискурсе — от уровня фразы, темы, раздела до всей песни или композиции в целом. Ритм — это контекст, в котором формулируются музыкальные идеи. Таким образом, ваши впечатления от музыки — и вкус — неотделимы от ее ритма (184). Так что следите за ним!

Вот несколько упражнений для проверки ваших знаний о ритме:

1. Когда вы в следующий раз услышите ритмичную поп- или рок-песню, подумайте, на какую долю вы бы стали естественно прихлопывать в ладоши; а теперь попробуйте хлопать другим способом. Насколько это влияет на ваше впечатление от песни? Сколькими разными способами вы можете хлопать?
2. Когда вы в следующий раз услышите быстрое, ритмичное классическое произведение, сможете ли вы определить, двухдольное оно (две или четыре доли в такте) или трехдольное (три или шесть долей в такте)? А теперь сравните его с более медленным, менее ритмичным произведением: какие отличия вы замечаете, когда сильные доли (четверти) делятся на несколько частей (на восьмые или шестнадцатые ноты)?
3. Когда вы в следующий раз услышите ритмичную джазовую, R&B или хип-хоп-песню, сможете ли вы четко определить синкопы? Присутствуют ли они постоянно или возникают лишь иногда? Или встречаются оба приема? Каким образом синкопирование влияет на грув песни? Ритм ощущается как прямой, свинг или шаффл?
4. Когда вы в следующий раз услышите ритмически сложное классическое, джазовое или рок-произведение, сможете ли вы определить, насчитывается ли в тактах три или четыре доли, или же присутствует нечетное количество долей? Вне зависимости от этого насколько ритмическая сложность влияет на ваше впечатление? Вам нравится это произведение? Какую роль в том, как вы ответили, сыграл ритм?
5. Когда вы в следующий раз услышите выразительную классическую пьесу или композицию в стиле нью-эйдж, сможете ли вы определить рубато или свободный ритм? Как это влияет на ваше восприятие музыки и на ваше настроение? Вы все еще можете четко отсчитать все доли?

Вскоре мы вернемся к нашему музыкальному пособию и в главе 6 поговорим об очень важном параметре — форме. А пока давайте переключим наше внимание на следующую внемузыкальную главу, которая фактически вытекает из всего, что мы узнали в предыдущих музыкальных обсуждениях. В интерлюдии Б истоки нашего коллективного музыкального вкуса — и их непосредственную связь с принципами, лежащими в основе гармонии, интервалов и аккордов, — мы исследуем прежде всего через призму математики и физики.

Интерлюдия Б

ЭТО ОБЕРТОНЫ, ДУРЕНЬ: МУЗЫКА, МАТЕМАТИКА И ФИЗИКА

Музыкальные молоты

Для большинства студентов западных музыкальных колледжей историческая часть их курса начинается с красочного рассказа, который выглядит примерно так:

В один прекрасный день около 550 года до н.э. на солнечном греческом острове Самос великий философ-математик Пифагор во время прогулки услышал отчетливый звон, доносившийся из местной кузницы. Заглянув внутрь, он обнаружил нечто завораживающее: два дюжих кузнеца стучали молотами по наковальням, отчего их удары порождали два звука, различавшиеся в точности на октаву. Кто-то может подумать, что он был пьян, но Пифагор просто был музыкантом: он играл на лире — популярной в Древней Греции струнной арфе — и поэтому мог определить октаву на слух. В ходе дальнейшего исследования он обнаружил, что молот, рождавший звук нижней октавы, был ровно в два раза тяжелее рождавшего звук верхней — 12 мин (около 5,5 килограмма) и 6 мин соответственно. Но это не все: затем он услышал два других знакомых музыкальных интервала — чистую квинту и чистую кварту, возникающие после ударов по наковальне двух других крепких кузнецов. Квинта, как он обнаружил, звучала, когда молот весом 6 мин стучал вместе с молотом весом 9 мин, а кварта — когда молот весом 6 мин работал в паре с молотом весом 8 мин. Ну ладно, выпил он несколько бокалов лемноского вина, но ведь в этом действительно что-то есть... (185)

Давайте попробуем разобраться, о чем говорят все эти числа. И для начала позвольте заметить, что восприятие математических и физических понятий в этой интерлюдии вполне может потребовать некоторой интеллектуальной концентрации. Тем не менее, поскольку нам предстоит увлекательный анализ

связи нашего музыкального вкуса с фундаментальными принципами математики и физики, а также влияния их исторических открытий на сам процесс эволюции музыкального творчества, вполне возможно, стоит избавиться от болезненных воспоминаний о школьной алгебре — по крайней мере, ненадолго. Итак, вернемся к исследованию музыкальных молотов Пифагора.

Октава, которую Пифагор якобы слышал при ударе двух молотов, отражалась в *числовом* соотношении веса между молотами весом 12 и 6 мин: 12 к 6, или 2 к 1 (2:1). Квинта также отражала простое численное соотношение веса, в данном случае 9 к 6, или 3 к 2 (3:2); кварта — отношение 8 к 6, или 4 к 3 (4:3). Иными словами, каждый из этих устойчивых музыкальных интервалов в точности соответствует простым числовым соотношениям — или пропорциям, — что, в свою очередь, увязывается с весом разных бьющих по наковальне молотов: октаве (например, от до к до) соответствует пропорция 2:1; чистой квинте (например, от до к соль) соответствует соотношение 3:2; а чистой кварте (например, от до к фа) соответствует соотношение 4:3. Ну, не так-то уж и сложно, верно?

Но постоите, здесь есть загвоздка: как теперь утверждает наука, эти интервалы не могут быть порождены благодаря соответствиям, основанным на весе или массе таких объектов, как молоты. Реально о них можно говорить только тогда, когда рассматривается соотношение длин струн — например, на гитаре или скрипке. Однако, как уже отмечалось, Пифагор действительно играл на лире, вероятно семиструнной; он к тому же якобы изобрел однострунный инструмент, канон, который использовал главным образом для теоретических экспериментов (186). Таким образом, он вполне мог прийти к своим умозаключениям, даже не выходя из дома. Позвольте мне объяснить...

Играя на своем каноне, он дергал открытую струну и слышал ноту — назовем ее до; если он зажимал струну пальцем точно на середине ее длины (между порожком и струнодержателем — двумя концами, куда крепятся струны), возникал звук ровно на октаву выше до; таким образом, отношение всей длины (2) к ее половине (1) равно октаве (рис. Б.1а). Аналогично, если Пифагор делил струну канона на три равные части и зажимал палец на двух третях длины, звук становился на квинту выше звука открытой струны, то есть соль; таким образом, отношение полной длины (3) к двум третям длины (2) соответствует квинте (рис. Б.1б). Наконец, если он решал разделить струну канона на четыре равные части и зажимал палец на трех четвертях длины, звук становился на кварту выше звука открытой струны, то есть фа; таким образом, отношение полной длины (4) к трем четвертям длины (3) соответствует кварте (рис. Б.1в). И в этом случае мы фактически получаем *тот же* результат, что и в апокрифической истории о кузнецах: три ключевых музыкальных интервала возникают из простых числовых соотношений — октава из 2:1; квинта из 3:2; кварта из 4:3.

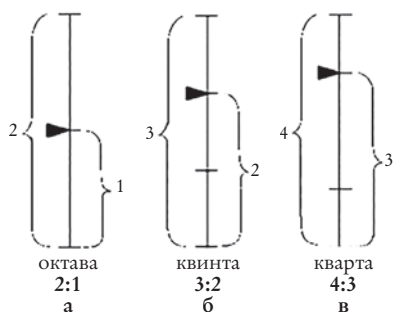


Рис. Б.1. Простые числовые соответствия ключевых музыкальных интервалов

Уверен, что вся эта история выглядит для вас неожиданно. Если нет, пусть пройдет некоторое время — и вы действительно осознаете удивительную корреляцию между простыми математическими отношениями и основными интервалами, используемыми практически в каждой музыкальной культуре. Но, прежде чем двигаться дальше, давайте вернемся назад и расскажем немного больше об этом дергающем струну парне.

Пифагор (ок. 570 — ок. 495 года до н. э.), которого читатель может вспомнить в связи с моей неудачной попыткой заменить имя Pandora, — это полумифическая фигура, которой приписывают великие достижения в области математики, философии и музыки. Родившись на греческом острове Самос, он много путешествовал, прежде чем поселиться в области под названием Великая Греция на юге Италии. Наиболее известен он, конечно, носящей его имя геометрической теоремой, в которой утверждается, что сумма квадратов катетов прямоугольного треугольника равна квадрату его гипотенузы, то есть $a^2 + b^2 = c^2$. Однако, учитывая то, что описание его жизни было сделано позже (не сохранилось ни одного оригинального документа), мы не можем быть полностью уверены, автором каких идей был он сам, а каких — его современники или последователи, известные как пифагорейская школа.

Как бы там ни было на самом деле, пифагорейская мысль в значительной степени основывается на вере в то, что весь физический мир имеет числовые основания — и может быть полностью объяснен при помощи числовых соотношений. Музыка была так важна для пифагорейцев отчасти потому, что она предлагала непосредственные (пусть и частные) возможности для подтверждения этого положения, особенно в силу только что отмеченной нами связи между математическими соотношениями и музыкальными созвучиями (приятными звуками). Октава, квинта и кварта уже были широко признаны (и использовались при создании музыки) как основные и фундаментальные интервалы, а обоснованность «совершенными» пропорциями придавала им в умах пифагорейцев поистине космическое значение.

Особенно значимой была корреляция между этими «совершенными» интервалами и тетраксисом — треугольной фигурой, предположительно придуман-

ной также Пифагором. Этот мистический символ, на котором пифагорейцы давали клятвы, содержит четыре ряда из одной, двух, трех и четырех точек соответственно (рис. Б.2):

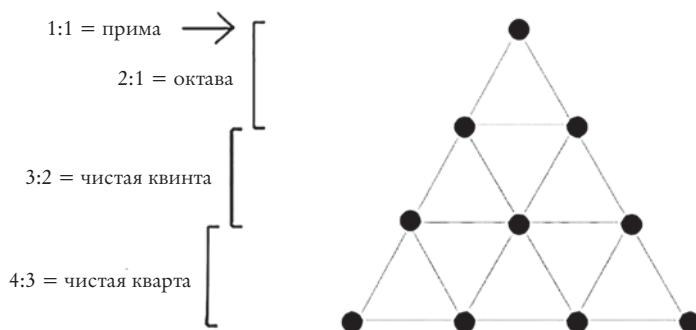


Рис. Б.2. Пифагорейский тетраксис, содержащий совершенные интервалы

Эти ряды обычно соотносили с четырьмя классическими стихиями (огнем, воздухом, водой и землей), а то, что в сумме они составляли 10, позволяло считать тетраксис элементом высшего порядка. Но наиболее символичным было воплощение в нем «совершенных» музыкальных интервалов, соотношения которых были получены именно из этих чисел: примы (1:1), октавы (2:1), квинты (3:2) и кварты (4:3). Что означают эти интервалы и как они используются мелодически и гармонически, мы отчасти объяснили в главах 3 и 4.

Более того, именно эта мистическая космическая корреляция привела к появлению в пифагорейской мысли более широкого понятия: гармонии сфер. Проще говоря, «совершенные» музыкальные интервалы порождаются теми же математическими соотношениями, или пропорциями, которые определяют расстояния между Землей и небесными телами (Солнцем, планетами и видимыми звездами), а также скорости, с которыми они вращаются вокруг Земли. В «Тимее», например, Платон описывает в иносказательном плане «создание Мировой Души», то есть души или разума, которые «Бог» («породивший» Вселенную) помещает в живой мир:

Бог, соответственно, поместил между огнем и землей воду и воздух, после чего установил между ними возможно более точные соотношения, дабы воздух относился к воде, как огонь к воздуху, и вода относилась к земле, как воздух к воде. Так он сопряг их, построив из них Вселенную, видимую и осязаемую. На таких основаниях и из таких составных частей числом четыре родилось тело Вселенной, упорядоченное [гармоничное] благодаря пропорции (187).

В этой же работе Платон выдвигает другие предположения о происхождении космоса — например, выравнивание орбит небесных тел, их скоростей и направлений в соответствии с точными «музыкальными» пропорциями: октавой (2:1), квинтой (3:2) и квартой (4:3), а также с другими пифагорейскими соотношениями, к анализу которых мы вскоре перейдем (188).

К счастью, детали космических описаний Платона и их точную связь с гармонией сфер Пифагора не так уж важно осознавать до конца — если это вообще можно полностью осознать (189). Более важно знать, что, согласно Платону, Вселенная — и, следовательно, вся природа — самое что ни на есть реальное продолжение «совершенства», обнаруженного в музыкальных интервалах, особенно в трех «совершенных», полученных из тетраксиса Пифагора: октавы, квинты и кварты. Но почему это должно быть так? Почему, возможно, величайший мыслитель Древнего мира — и отец западной философии — сделал такой вывод? Это просто мистический фокус-покус, выросший из пьяной истории о музыкальных молотах, или в этом действительно что-то есть?

Универсальная звуковая сила интервальных отношений малых целых чисел

В предыдущей интерлюдии (А) мы коснулись темы «музыкальных универсалий» — представления о том, что аспекты музыкального дискурса, структуры и/или восприятия могут быть общими для народов всего мира. Однако, как мы видели, понятие универсалий в музыке часто оспаривается, и среди музыковедов уже давно присутствует скептицизм даже в отношении того, чтобы выдвигать такое представление (как и в случае «биологического детерминизма» и этноцентризма). Однако недавно сложился более широкий и благосклонный подход к теме музыкальных универсалий, который принес с собой новое понимание нашей общей музыкальности. Одна из самых непротиворечивых универсалий — это, по сути, наше коллективное признание роли пифагорейских «совершенных» интервалов — октавы, квинты и кварты — как в создании музыки, так и в ее восприятии.

Например, в вышедшем в 1962 году знаменитом обзоре мировых музыкальных практик известный этномузыковед Курт Закс отметил универсальность «октавной эквивалентности». То есть в Китае, Африке, Микронезии, Индии, Европе или на Ближнем Востоке можно найти группы людей, поющих мелодию на одном уровне тона и *одновременно* на том же уровне тона на *точную* октаву выше. Сакс объясняет эту универсальную практику тем, что «на Востоке, как и на Западе, голоса мужчин, женщин и детей находятся на естественном расстоянии друг от друга» (190). Иными словами, когда мужчины и женщины поют *одну и ту же* мелодию, сама их физиология располагает (хотя и не предписывает) брать ноты, отстоящие друг от друга на октаву. И, хотя это может показаться не столь примечательным, давайте вспомним, что этот универсальный, физиологически обусловленный интервал, октава, также представляет собой самое малое — и самое простое — из пифагорейских соотношений целых чисел — $2:1$ ^{*}.

^{*} Если быть более точным, то $2:1$ — это, конечно, самое маленькое соотношение после примы (той же ноты), где соотношение составляет $1:1$.

Но это еще не все. Два оставшихся пифагорейских интервала, квинта и кварта, также считаются фундаментальными для музыки, создающейся во всем мире. Закс, по сути, зашел так далеко, что в том же исследовании утверждал: «Пятая и четвертая параллели встречаются почти так же часто, как октавы». И хотя в этом все-таки есть небольшое преувеличение, но действительно в культурах всего мира — от таких крупных регионов, как Китай и Индия, до небольших племен Меланезии (Океания), не говоря уже о западном мире в целом — многократно отмечалось использование квинты и в меньшей степени кварты как *основных элементов* их музыкальной теории и практики (191). Применительно к западной музыке мы отчасти раскрыли теоретическую основу этого утверждения в главах 3 и 4.

Таким образом, особое внимание, которое Пифагор и Платон уделили октаве, квинте и кварте, отражает музыкальную реальность, простирающуюся далеко за пределы греческого мира: практически в *каждой* музыкальной культуре те интервалы, которые возникают из «отношений малых целых чисел» — $2:1$, $3:2$, $4:3$, — представляют собой своего рода универсальную звуковую силу, активно воздействующую как на слух, так и на мозг. Поэтому неудивительно, что как древнегреческие, так и средневековые теоретики называли их «совершенными» созвучиями, как сегодня это делаем и мы.

Еще в начале XVII века ученые стали искать эмпирические объяснения для этих «совершенных» созвучий, чтобы понять, почему все мы так благоприятно воспринимаем простые интервальные отношения малых целых чисел. Галилей в 1638 году впервые предлагает физиологическое обоснование, согласно которому «приятные созвучия... воздействуют на слух с определенной закономерностью». Он продолжает: «Импульсы, порождаемые двумя тонами [то есть теми, которые находятся на расстоянии октавы, квинты или кварты друг от друга]... должны быть сопоставимы по размерам, чтобы не держать барабанную перепонку в постоянном напряжении» (192). Здесь Галилей имеет в виду недавно на тот момент обнаруженную связь между музыкальным тоном, с одной стороны, и частотой (или скоростью) звуковых волн — с другой. Иначе говоря, он утверждает, что интервалы, образованные простым соотношением их частот ($2:1$, $3:2$, $4:3$), обеспечивают желаемую стабильность и комфорт для слуха и, таким образом, звучат устойчиво; подробнее тему музыкальной частоты мы обсудим позже.

И действительно, интуитивные соображения Галилея относительно нашего физиологического влечения к интервалам малых целых чисел были позднее подтверждены современной наукой — в том числе с помощью нейробиологии, исследований восприятия животных (193) и исследований восприятия младенцев. Например, Сандра Трехаб продемонстрировала, что младенцы запоминают мелодии на основе квинты и кварты лучше, чем те, которые основаны на тритоне. Для Трехаб это предпочтение подразумевает, что наша эстетическая реакция на такие интервалы не представляет собой следствие простого воздействия, но демонстрирует «предрасположенность к восприятию тонов, связанных с отношениями малых целых». Она заходит и еще дальше, называя эти три

интервала «перцептивными якорями», которые облегчают решение различных фундаментальных задач восприятия музыки (194).

В общем, наука свидетельствует, что наша любовь к октавам, квинтам и квартам основывается на базовых механизмах слухового восприятия, развивавшихся в ходе всей нашей эволюционной истории, — то есть это не просто продукт «общего образования» или культурного влияния. Кто бы мог подумать, что ваш музыкальный вкус имеет такую сильную математическую основу?

Группы в барах Андромеды

Ну хорошо, так к чему же мы ведем? Мы потратили много времени, обсуждая то, что древние греки, этномузыковеды и современные ученые говорили о трех общих — и действительно универсальных — музыкальных интервалах. Почему это так важно? Помните, что эти три интервала представляют собой звуковое проявление простых и фундаментальных математических принципов, связанных с логарифмическими пропорциями, которые, в свою очередь, базируются на основных числовых соотношениях. Октава, квинта и кварта устойчиво воздействуют на наш слух и представляют собой основу мировых музыкальных практик, потому что они *действительно* устойчивы по своей природе, будучи построенными на простых и «чистых» математических конструкциях. Наша слуховая нейрофизиология эволюционировала, чтобы позитивно реагировать на то «совершенство» пропорциональных отношений малых целых, которое природа — автоматически — уже обеспечила звуку. В какой-то степени природа просто ждала появления жизненной формы, обладающей нейронной способностью не только распознавать устойчивость этих трех интервалов, но и использовать их в качестве основы для построения музыкального языка.

Иными словами: представьте себе, что однажды в далеком будущем мы, люди, изобрели способ путешествовать в самый центр галактики Андромеда, располагающейся от нас на расстоянии 2 500 000 световых лет. Мы держим путь к планете Златовласка, на которой обнаружены явные свидетельства разумной жизни. Мы совершаем посадку на песчаном пляже и с дружелюбным любопытством приветствуем представителей здешней формы жизни. Используя невероятную межзвездную коммуникацию, гостеприимные аборигены проводят для нас экскурсию по своей прекрасной планете, включая посещение места отдыха, которое напоминает бар. Когда мы входим в заведение, среди звуков странного языка мы слышим что-то знакомое, хотя и экзотическое: музыка! Инструменты, мелодии и вокальные техники непривычны и, возможно, слегка неприятны для наших ушей, музыковед из нашей группы отмечает, что в основе этой экзотической музыки лежат три очень знакомых интервала: октава, квинта и кварта. Подобное, я предполагаю, неизбежно: даже на планете далекой Андромеды музыка *должна* была бы создаваться на основе этих «совершенных» созвучий; ведь законы математики и физики едины для всей Вселенной, и, таким обра-

зом, уши (или иной слуховой аппарат) андромедян развивались бы так, чтобы иметь возможность услышать эти «совершенные» созвучия как основные или фундаментальные так же, как их слышим мы (195).

Конечно, мы никогда не сможем доказать эту гипотезу, поскольку, к сожалению, никогда не услышим, как внеземная группа играет в баре рок всю ночь напролет. Но, несмотря на это, мы пришли здесь к важному выводу: музыкальный вкус — у всех нас — на каком-то фундаментальном уровне основан на трех «совершенных» созвучиях, которые около 2500 лет назад обнаружили в сомнительной истории про кузнецов с молотами. И что бы вы ни предпочитали — трехминутную песню модного поп-идола, грязный двенадцатитактовый блюз, изысканную классическую симфонию, духовную индийскую рагу или любую другую музыку, — вы чувствуете силу и получаете удовольствие от гармонической и мелодической структуры октавы, квинты и кварты. Таким образом, мы можем *наконец* начать отвечать на этот назойливый вопрос «почему вам это нравится?»: причина хотя бы отчасти в том, что интервалы малых целых чисел так нам велели!

Строй, температура и вкус

Как предполагалось в предыдущей части этой интерлюдии, знакомство с математическими и физическими концепциями музыки требует концентрации — и нередко заставляет чесать затылок всех, кроме самых математически одаренных (к которым я, конечно, не принадлежу). Похожим образом дело обстоит и при работе с такими темами, как строй и температура. Чтобы уменьшить риск перегрузки, мы представим здесь только конспективную версию, а чуть более подробную информацию (для тех, кто любит вызовы) можно найти в примечаниях (и на сайте www.WhyYouLikeIt.com). Разобраться глубже было бы полезно, поскольку это поможет объяснить нашу врожденную любовь к трезвучиям, а также эволюцию модальной и тональной гармонии.

Для начала некоторые основные определения: под «строем» я *не* имею в виду процесс настройки вашей гитары с помощью электрического тюнера или вызова настройщика пианино с целью наладить его «расстроенные» клавиши накануне вашей очередной вечеринки. Нет, строй связан здесь с *процессом определения размера и звука одновременно звучащих интервалов* (терции, кварты, квинты и т. д.) в соответствии с их точными соотношениями или пропорциями. Например, большая терция не является абсолютно фиксированным интервалом, а может быть «настроена» по-разному — шире или уже — в зависимости от используемой для его создания *системы*; каждая система (например, пифагорейская, чистая, равномерно темперированная и т. д.) обладает, как мы вскоре увидим, собственным «рецептом» определения соотношений, по которым настраиваются отдельные интервалы. Иными словами, использование разных строев делает *одну и ту же* музыку звучащей *по-разному*, пусть даже различия

будут едва заметными. «Темперацией» же именуется *общая система, с помощью которой регулируются соотношения между всеми интервалами*, часто формирующаяся в процессе экспериментирования.

Важно отметить, что эти изменения в строе и температуры отражают не просто отвлеченные упражнения математиков и физиков. Как будет показано далее, модификации этих систем буквально преобразовали характер звучания и, соответственно, создания и исполнения музыки в последние 500 лет (или около того). По существу, изменение «рецептов» строя большой терции и температуры системы в целом оказало глубокое влияние на ваш музыкальный вкус, — независимо от того, насколько легко это влияние можно оценить количественно, оно значительно больше, чем та настройка пианино, которая происходит в последнюю минуту перед вашей очередной вечеринкой.

Итак, нагруженные этими определениями и уточнениями, мы движемся дальше...

Первая система строя, которую мы рассмотрим, возвращает нас к Пифагору и его трем «совершенным» интервалам: октаве (2:1), квинте (3:2) и кварте (4:3). Как оказалось, система, которую он и его последователи разработали для определения «совершенных» интервалов, позволила им определить также и другие, «несовершенные» интервалы музыкальной гаммы — при помощи системы, известной как *пифагорейский строй*. В целом, увязывая уже определенные интервальные соотношения с теми, которые еще не определены, можно вывести пифагорейские соотношения для всех 12 нот хроматической гаммы (то есть всех белых и черных клавиш фортепиано от до к до октавой выше) — это выглядит следующим образом (рис. Б.3) (196):

Малая секунда (до–ре♭)	256:243	Чистая квинта (до–соль)	3:2
Большая секунда (до–ре)	9:8	Малая секста (до–ля♭)	128:81
Малая терция (до–ми♭)	32:27	Большая секста (до–ля)	27:16
Большая терция (до–ми)	81:64	Малая септима (до–си♭)	16:9
Чистая кварта (до–фа)	4:3	Большая септима (до–си)	243:128
Увеличенная кварта (до–фа♯)	729:512	Октава (до–до)	2:1

Рис. Б.3. Пифагорейский строй — соотношения всех интервалов

Однако независимо от того, как эти соотношения получены, вы в любом случае отметите, что приведенный список выглядит не очень красиво: большинство этих «несовершенных» интервалов соответствуют довольно «иррациональным» соотношениям, далеким от простого изящества, которым обладают соотношения 2:1, 3:2 и 4:3. Например, соотношение для большой терции — 81:64 — вряд ли можно назвать «простым» соотношением малых целых чисел. Единственное частное исключение: соотношение для большой секунды — 9:8, — которое, как и «совершенные» интервалы, включает в себя два стоящих рядом небольших целых числа.

Что еще более важно, пифагорейский строй имеет фундаментальный недостаток: если кто-то пытается играть (или петь) песню, используя все или даже несколько из его 12 нот, то некоторые из них звучат ужасно фальшиво. Большая терция, например, будет звучать довольно «мрачно» по сравнению с тем, как она звучит на современном пианино. Точные причины этого связаны в первую очередь с тем, как «несовершенные» интервалы были математически выведены (197).

Вы, наверное, уже задаетесь вопросом, какое отношение это имеет к музыкальному вкусу, — да, я это почувствовал. Ну, позвольте мне для начала удивить вас, заметив, что, несмотря на свои мрачные ноты и иррациональные соотношения, пифагорейский строй сохранялся как основное средство, с помощью которого музыканты на Западе настраивали свои инструменты и голоса почти до конца XIV века. Это относится не только к одnogолосым (монодическим) песнопениям, но и к ранним полифоническим произведениям таких крупных композиторов, как Перотин и Гийом де Машо. И вот именно это и связано с музыкальным вкусом — особенно той эпохи: ведь из-за этих «иррациональных» соотношений и мрачного строя такие интервалы, как терция и секста, считались «диссонирующими». Таким образом, композиторы избегали писать музыку, где оба звука терции или сексты возникали одновременно, позволяя им появляться только *проходяще*; напротив, «совершенные» интервалы: октава, квинта и кварта — были «истинными» консонансами, которые композиторы могли акцентировать, удерживать и с помощью которых завершали свои произведения более устойчиво.

Таким образом, музыкальный вкус человека в Средневековье был отчасти сформирован особенностями пифагорейского строя: вам бы нравились квинты, кварты и, возможно, другие проходящие интервалы, если бы они не слишком отклонялись от основной гаммы или лада, к которому вы привыкли. А музыка, в которой преобладали терции или сексты, вам бы, скорее всего, *не* нравилась, потому что они звучали как-то резко и неприятно. И по тем же самым причинам вы вряд ли могли услышать именно такую музыку: ведь средневековым композиторам жесткое звучание не нравилось так же, как и слушателям. Так формировались рамки вкуса; проще говоря, предпочтения любителя музыки, например, середины XII века были сильно подвержены влиянию как соотношений пифагорейского строя, так и специфических нот и ритмов, использовавшихся в произведениях композиторов той эпохи.

Но это, конечно, еще не конец истории. А поскольку как историк я тенденциозен, далее последует просто конспективное резюмирующее описание западной музыки от позднего Средневековья до XIX века, изложенное с точки зрения систем строя. Эти постоянно сменяющие друг друга системы создавали своего рода звуковое поле, в котором пребывали композиторы и слушатели, и формировали их коллективный музыкальный вкус; и, что, возможно, еще более важно, они повлияли на саму музыку, которая создавалась на протяжении этих веков.

Начиная с середины XIV века музыканты, особенно в Англии, начали подвергать сомнению предубеждение против терций и секст. Они поняли, что, если корректировать, или *темперировать*, строй этих интервалов (то есть делать их немного уже или немного шире, чем в стандартной пифагорейской структуре), они действительно могут звучать вовсе не мрачно, а довольно красиво. Такие композиторы, как Джон Данстейбл (ок. 1390–1453), начали экспериментировать с новыми строями терций и секст и в итоге *непреднамеренно* сформировали то, что мы *сегодня* называем мажорными и минорными трезвучиями. Как это было описано в главе 4, мажорные и минорные трезвучия образуются из составленных терций, которые становятся секстами при обращении, как показано на примере фа-мажорного трезвучия на рис. Б.4:

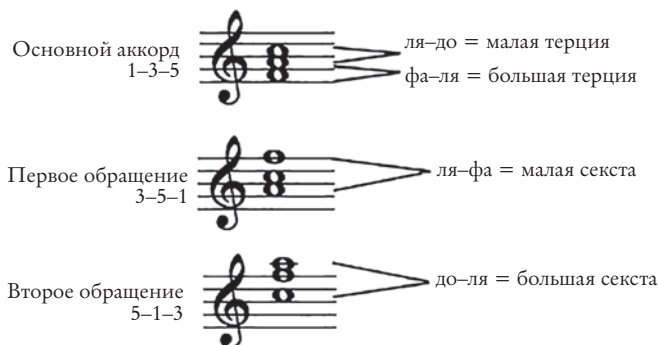


Рис. Б.4. Фа-мажорный аккорд в основном виде и обращениях — обращенные терции становятся секстами

Этот английский стиль во многом положил начало музыкальному языку эпохи Возрождения, отмеченному большей свободой работы со звучанием и использованием того, что мы сегодня называем мажорными и минорными трезвучиями. В теоретическом отношении это повлекло за собой поиск математических средств для упрощения этих «иррациональных» отношений — например, путем замены пифагорейских отношений большой и малой терции (81:64 и 32:27) отношениями малых целых чисел (соответственно 5:4 и 6:5) (198).

Со временем на базе этих неформальных корректировок возник новый формальный строй — более простой и «чистый» в силу использования более рациональных интервальных соотношений. Он был назван «чистым строем» (то есть «простым») и стал в эпоху Возрождения преобладающим. В нем простые соотношения использовались для всех интервалов, и особенно для помечаемых теперь как «несовершенные» консонирующих терций и секст (рис. Б.5):

Малая терция (до–ми♭)	6:5	Малая секста (до–ля♭)	8:5
Большая терция (до–ми)	5:4	Большая секста (до–ля)	5:3

Рис. Б.5. Чистый строй — соотношения «несовершенных» консонансов

Влиятельный теоретик Джозеффо Царлино (1517–1590) даже расценил чистый строй как систему, наделенную мистической силой, в которой цифры от 1 до 6 обладали уникальным «полнозвучием», благодаря чему с их помощью можно воспроизводить «все» возможные консонансы (199). Таким образом, на музыкальный вкус снова повлияла система строя: поскольку терции и сексты теперь были санкционированы и практикой, и теорией, композиторы и слушатели получили возможность коллективно предаваться восприятию их «благозвучных сочетаний», представленных шедеврами Жоскена Дебре, Палестрины и других. Эти «несовершенные» консонансы действительно стали наиболее заметными гармоническими созвучиями той эпохи, а «совершенным» интервалам: октаве, квинте и кварте — были теперь отведены прежде всего структурные роли. Семена тональности — гармонического языка большинства нынешних музыкальных произведений — были посажены благодаря стойким потокам мажорных и минорных трезвучий.

И все же, как нетрудно догадаться, система чистого строя, решая некоторые проблемы, создавала новые, не в последнюю очередь накладывая дальнейшие ограничения на то, насколько «далеко» за пределы лада композиторы могут выйти. Начиная примерно с 1600 года «гармонически прогрессивные» композиторы, такие как Клаудио Монтеверди и Карло Джезуальдо, стали испытывать растущее напряжение из-за ограничений, накладываемых чистым строем, что привело к потоку экспериментов и поиску новых систем строя. К ним относятся различные темпериации: небольшие, совершающиеся по мере необходимости сознательные корректировки настроек любого интервала, в том числе «совершенной» и священной чистой квинты (200). Как следствие, коллективный музыкальный вкус на протяжении XVII и XVIII веков неуклонно эволюционировал в сторону «экспериментальной» инструментальной музыки и смелых гармонических модуляций (изменений тональности). Вспомним один известный «эксперимент»: не кто иной, как И. С. Бах, использовал необычную «хорошо темперированную» систему строя в двух своих знаменитых сборниках из 24 прелюдий и фуг, что позволило ему охватить все 24 тональности (как мажорные, так и минорные) в одном произведении.

Заключительный этап этой непростой истории — **равномерная темпериация**. Это наиболее широко используемая сегодня система строя (например, на современном пианино), где каждый полутон (например, до к до#) имеет *точно такую же пропорциональную длину*, как и любой другой. Иными словами, равномерная темпериация делит октаву на 12 равных частей — каждый полутон составляет 12-ю часть от 2, соответствующую соотношению где-то между 18:17 и 107:101. Таким образом, этот строй нарушает старые пифагорейские соотношения для каждого интервала, кроме прима (1:1) и октавы (2:1): например, квинта теперь немного шире, чем расстояние 3:2 пифагорейской «совершенной» квинты (201). Так в чем же здесь преимущество? Ну, если каждый интервал представляет собой результат точного деления октавы на 12 равных частей, можно легко перейти от одной тональности к *любой* другой — даже на

самый отдаленный конец квинтового круга, например от до мажора к фа-диез мажору, — без опасения услышать «мрачные» ноты.

Идея равномерной темперации медленно набирала обороты с XVII века, став стандартной лишь около 1750 года — года смерти И. С. Баха. Важно отметить, что у нее также были свои недоброжелатели, которые жаловались на потерю «естественной» красоты, порождаемой пифагорейскими и чистыми интервалами. К середине XIX века, однако, равномерная темперация распространилась практически повсеместно, особенно на Западе, и не в последнюю очередь благодаря трудам физика Германа фон Гельмгольца (1863). Теперь композиторы могли свободно, не опасаясь жестких или мрачных нот, переходить от одного аккорда или тональности к любым другим, и не случайно начало развития после 1850 года ярко выраженного «хроматизма» (гармонической сложности), например в музыке Иоганнеса Брамса и Рихарда Вагнера, совпало с полным расцветом равномерной темперации. Без равномерной темперации такие гармонические «революции», как увертюра к «Тристану и Изольде» Вагнера, звучали бы невыносимо фальшиво. И снова мы видим, что изменение строя повлекло за собой серьезные изменения музыкального вкуса как среди музыкантов, так и среди слушателей.

В то же время устранение равномерной темперацией любых гармонических ограничений имело и другие, непредвиденные последствия как для музыкальной практики, так и для музыкального вкуса. Ничем не сдерживаемая возможность сочетать любую ноту с любой другой открыла в XX и XXI веках дорогу «эмансипации» диссонанса, что мы обсуждали в главе 4. Когда композиторам больше не нужно беспокоиться о гармонических решениях, основанных на ограничениях строя, они могут позволить своему воображению работать необузданно и использовать диссонанс ради самого диссонанса, как это делают многие музыканты: от Шёнберга и Булеза, Колтрейна и Зорна до Заппы и группы The Jesus Lizard — и это лишь некоторые. То есть музыканты больше *не должны* полагаться в своей музыке ни на «совершенные» октавы, квинты и кварты, ни даже на «несовершенные» терции и сексты. Для одних это означает освобождение, а для других — не так чтобы очень...

Научная революция в звуке: поиски частоты

Именно в ходе эволюционного развития музыкального строя были сделаны и другие фундаментальные выводы о природе музыкального звука и нашем его восприятии. Среди них, в частности, более точное понимание музыкального тона и любопытный феномен гармонического (или обертонового) звукоряда. Как и в случае со строем и темперацией, эти открытия начали совершаться примерно с 1600 года в силу возросшего стремления к знанию, вызванного научной революцией (1550–1700). Говоря более конкретно, эти выводы стали следствием постепенного перехода от объяснения высоты тона

и интервалов при помощи арифметического (пифагорейского) догматизма и схоластической метафизики к использованию экспериментальных, физически детерминированных наблюдений — то есть к тому, что мы сегодня называем физикой.

Объяснение звуковысотности или обертонов с физической точки зрения может оказаться даже более трудоемким, чем в случае с пифагорейскими интервалами или сменяющимися друг друга системами строя. Но все же, как и в любых других научных исследованиях, подобные наблюдения демонстрируют замечательную способность человека неуклонно двигаться по пути прогресса с целью разгадать глубинные тайны природы. А если иметь в виду конкретно наши цели, получаемые результаты убедительно свидетельствуют об их поразительной актуальности для вопроса о нашем музыкальном вкусе.

Представление о том, что описание звука — в том числе музыкального тона — выходит далеко за рамки анализа простых длин струн и пропорциональных соотношений, было интуитивно принято еще Аристотелем, который писал в своем трактате «О душе» (Περὶ Ψυχῆς), что «звук — это особое движение воздуха» (202). Эта концепция звука, основанная на его движении или волне, была расширена в I веке до н. э. римским архитектором Витрувием, который предположил, что звук распространяется «по кругу, как рябь, созданная брошенным в пруд камешком» (203). Даже Боэций (ум. в 524), авторитетный пропагандист пифагорейской теории музыки на Западе, согласился с этой аналогией с волнами на воде. Однако только во второй половине XVI века началось серьезное исследование истинной природы звука, которое полностью было завершено только спустя почти три века.

Одно из ранних открытий в этой сфере принадлежит математику Джамбаттисте Бенедетти, который в 1563 году предложил прогрессивному композитору Чиприано де Роре идею, что звуки попадают в ухо в виде серий быстрых «импульсов», посылаемых некоторым источником «вибрационных возмущений», таких как вибрирующая струна: чем выше частота вибрации, тем выше тон. Он даже описал это математической формулой, придя к верному выводу, что длина струны обратно пропорциональна частоте ее колебаний: например, импульс с частотой 200 колебаний в секунду будет звучать на октаву выше, чем импульс с частотой 100. Затем, в 1590-х годах, Винченцо Галилей успешно продемонстрировал, что любой интервал может быть получен, исходя из разнообразных соотношений, в зависимости от того, какие характеристики измеряются.

Тем не менее, как и в случае со многими научными открытиями, только позже, в начале XVII века, эта проблема стала разрабатываться глубже — благодаря сыну Винченцо, Галилео. Не зная о наблюдениях Бенедетти, он провел множество экспериментов, хотя и довольно примитивных, чтобы объяснить результаты наблюдений своего отца. Среди них был проведенный в 1638 году «случайный» эксперимент с медной пластиной, которую царапали острым железным зубилом; если это делалось достаточно быстро, получался свистя-

щий звук; кроме того, Галилей заметил, что царапины оставляли на пластине «длинный ряд тонких параллельных полос на одинаковом расстоянии друг от друга» (204). При дальнейшем рассмотрении он обнаружил, что два звука, отличающиеся на квинту, оставляют соответственно 45 и 30 полос, что равно пифагорейскому соотношению 3:2.

По результатам подобных экспериментов Галилей сделал ряд примечательных заключений, в том числе подтвердив выводы Бенедетти 1563 года: «Звуки производятся и слышатся нами, когда... частая вибрация сотрясаемого крошечными волнами воздуха приводит в движение определенный хрящ барабанной перепонки в нашем ухе... Чем чаще вибрация, тем выше высота тона; чем реже, тем ниже» (205). Здесь нужно заметить, что Галилей не только провидчески описывает связь между высотой тона и звуковыми волнами, но и признает необходимость вибрации барабанной перепонки для восприятия звука. Он продолжает: «Я утверждаю, что соотношение музыкального интервала не определяется автоматически ни длиной, ни размером, ни натяжением струн, а скорее отношением их частот, то есть количеством импульсов воздушных волн, ударяющих в барабанную перепонку, заставляя ее также вибрировать с той же частотой». Эти наблюдения, в свою очередь, привели к развитию упомянутой выше новой теории консонанса: почему «некоторые пары нот дают приятное ощущение, другие — менее приятное, а третьи — неприятное»; это связано с тем, что в первом случае частоты двух тонов обладают «определенным соответствием», во втором — «расходятся во времени», а в третьем — являются «несоразмерными» (то есть их соотношение не может быть выражено дробью двух целых чисел) (206).

Поисками экспериментального доказательства утверждений Галилея и определения точной, или абсолютной, частоты тона занялись следующие поколения блестящих ученых. За дело взялись такие умы, как Рене Декарт и Исаак Ньютон; в 1676 году Ньютон сформулировал (хотя и не совсем точно) тезис о ключевой роли скорости звука (207). Главным среди следующего круга новаторов был ученик Галилея Марен Мерсенн, который первым вывел математический закон, описывающий скорость вибрации, или частоту отдельного тона (208). Хотя «закон Мерсенна» (предложенный в 1637 году) ограничивался определением частоты натянутой струны, он заложил основу для более поздних экспериментов, которые проводились такими фигурами, как Роберт Гук, Жозеф Совёр, Иоганн Бернулли и Леонард Эйлер, и увенчались в итоге появлением тонометра Иоганна Шейблера (209). Он представлял собой набор из 45 камертонов, при помощи которых Шейблер в 1834 году смог точно определить частоту каждого тона между ля малой октавы и ля первой, что, кстати, привело к фиксации последнего на 440 Гц (колебаниях в секунду), стандартному сегодня строю ля.

Теперь, конечно, распространение звука представляется не в виде импульсов воздуха, как предполагали Бенедетти и Галилей, а скорее в виде волн, движение которых описывается четырехчастной моделью: из начальной точки (0) до

конечной точки в одном направлении (1), возвращение в исходную точку (2), затем в конечную точку в противоположном направлении (3) и новое возвращение к исходной точке (4); и далее по той же схеме (рис. Б.6):

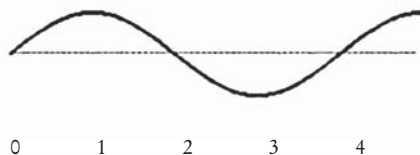


Рис. Б.6. Модель звуковой волны

Однако, как верно заметили Бенедетти и Галилей, чем быстрее скорость этого распространения, тем выше тон: точная частота обратно пропорциональна времени, необходимому для прохождения описанного цикла, и измеряется в колебаниях (циклах) в секунду, или герцах (Гц), названных в честь физика Генриха Герца. То есть если для завершения цикла требуется $1/100$ секунды, то частота составляет 100 Гц.

Безусловно, в более поздние годы благодаря «современным» наукам: акустике, механике, физиологии, информатике и т.д. — более тонкие детали музыкального тона были конкретизированы и даже материализованы. Так, в 1840-х годах Чарльз Уитстоун для динамической визуализации звуковых волн использовал конструкцию из деревянных движков и шариков на проводах, а в 1876 году Рудольф Кёниг создал расширенный тонометр с использованием 670 камертонов для определения «полного» диапазона человеческого слуха от 20 Гц (самого нижнего на пианино фа#) до 4096 Гц (самого верхнего на пианино до), что с тех пор было скорректировано до 20 000 Гц и выше; в 1965 году был разработан компьютерный алгоритм быстрого преобразования Фурье (fast Fourier transform — FFT), используемый для конвертации любого звукового сигнала в его частотное представление; и хотя это далеко не все, многие другие описания мы здесь гуманно опустим (210).

Это обертоны, дурень!

В ходе исследований, начиная с Бенедетти и далее, эмпирически подтвердилось то, что 2500 лет назад Пифагор открыл нам о «совершенных» интервалах, и кое-что еще, конечно. Как бы ни было интересно узнавать все это, но, только лишь поняв связь музыкального тона с абсолютной частотой звуковых волн, мы не получим ответа на вопрос, как это влияет на наш музыкальный вкус, — уж извините. А вот ответвление данной линии исследования об этом, безусловно, говорит — и связано оно с гармоническим, или **обертоновым**, звукорядом. Действительно, я практически слышу, как музыкальный двойник

политтехнолога Джеймса Карвилла кричит мне: «Это обертоны, дурень!»* Я мог бы возразить, что переход к теме обертонов без дополнительного объяснения истинной природы музыкального тона будет запутанным и трудным... но он все равно будет кричать!

Как и в случае с интервалами, любая серьезная попытка объяснить обертоны неизбежно предполагает некоторые исторические расчеты и математические объяснения — этого просто невозможно избежать. Я по мере сил старался сделать последующее обсуждение понятным и не слишком напрягающим, хотя сложность тут, к сожалению, в самой природе явления. Но в любом случае исследование обертонов должно не только стать увлекательным, но и помочь объяснить — на научной основе, — почему мы так любим звук мажорных, минорных и доминантсептаккордов.

Осознание того, что тон, звучащий на определенной высоте, порождает над собой другие, более тихие тоны, появилось еще во времена Аристотеля, но только в XVII веке этот феномен был изучен эмпирически. Мерсенн, который, как мы помним, первым разработал закон музыкальной частоты, сделал первый шаг; в ходе исследований, проводившихся в 1630-х годах, он тоже обнаружил это странное явление: когда дергал струну, то слышал над наиболее слышимым, или **основным**, тоном тихие нотки — он назвал их *«маленькими сыновьями»*. Как ему представлялось, он фактически слышал до шести более высоких тонов одновременно. Он достиг этого путем целенаправленного экспериментирования, отметив: «Чтобы воспринимать их, необходимо находиться в полной тишине, хотя это не обязательно, когда человек обладает тренированным слухом» (211).

Важно, что эти шесть *маленьких сыновей*, которые слышал Мерсенн, были не случайны, а располагались, последовательно повышаясь, в соответствии с пифагорейскими и другими «чистыми» интервалами: на октаву выше основного тона (например, до–до), затем выше на квинту (соль), затем на кварту (до), затем на большую терцию (ми), затем на малую (соль) и, наконец, на слегка нестройно звучащую малую терцию (немного ниже си^b). Что, черт возьми, происходит? Чтобы найти ответ, Мерсенн связался с несколькими уважаемыми учеными своего времени — включая Декарта, — ни один из которых не смог дать ему удовлетворительного ответа (212). И в какой-то момент Мерсенн сам вывел правильный ответ: *маленькие сыновья* могут на самом деле быть естественно появляющимися артефактами основного тона; однако, заметив, что такие инструменты, как колокола или органные трубы, ведут себя по-другому, отверг его, так как это было «невозможно себе представить».

Дело продвигалось неважно до второй половины XVII века, когда английский математик Джон Уоллис выяснил, что на вибрирующей струне есть точки, или

* Джеймс Карвилл прославился во времена предвыборной кампании Билла Клинтона в 1992 году, сделав одним из лозунгов фразу «Это экономика, дурень!». — *Прим. ред.*

узлы, которые *не* вибрируют, — он обнаружил это, прикрепив вдоль струны, вверх и вниз, маленькие бумажные полоски. Уоллис определил арифметическое положение этих узлов выше основного тона — $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$ и т. д. — от длины струны, но все же не смог связать их с *маленькими сыновьями*, которых слышал Мерсенн. Завершать это довелось около 1700 года считавшемуся отцом акустики Жозефу Совёру, который внес вклад в сагу о частоте тона. Совёр также идентифицировал узлы, но при этом указал, что каждый из них соответствует одному из, как он их называл, «гармонических сыновей»: «Каждая вторая, третья, четвертая части струны производят свои особые вибрации, и в то же время струна вибрирует целиком» (213).

Теперь задача состояла в том, чтобы более точно понять связь между основным и более высокими «гармоническими» тонами и таким образом определить, как именно природа влияет на эту любопытную динамику. Важными стали, например, сделанные в середине XVIII века наблюдения Эйлера и Бернулли, которые представили основной тон как простую синусоидальную волну с единым, «ровным» колебанием или повторяющимся звуковым рисунком (как уже было показано на рис. Б.6), которую верхние «гармоники» *накрывают* по принципу «суперпозиции», следуя арифметической схеме $1X$, $2X$, $3X$, $4X$ и т. д. То есть индивидуальный «гармонический» тон порождает *суперпозицию* нескольких волн, *одновременно* возникающих из одного основного тона, где скорость каждой следующей накрывающей волны равна, соответственно, двум, трем, четырем и т. д. скоростям основной (см. рис. Б.7):

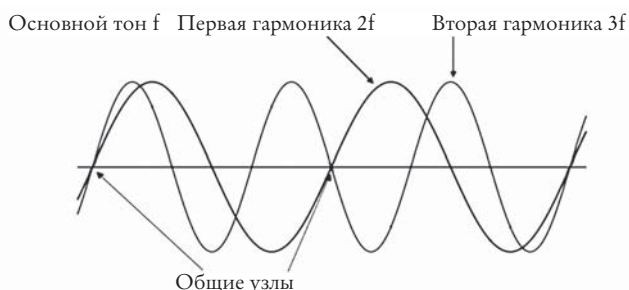


Рис. Б.7. «Суперпозиции» гармонических тонов, порождаемые несколькими волнами ($1X$, $2X$, $3X$)

Эта «суперпозиция», как отметили ученые, возникает независимо от того, производится ли основной тон вибрирующей струной или же духовым инструментом: например, флейтой или трубой. В то же время они признали, что не все музыкальные звуки (не говоря уже о немusical sounds) порождают арифметические или «гармонические» тоны выше основного. К ним относятся колокола, барабаны и другие ударные инструменты, которые не производят единого основного тона своим «резонансным телом» — как, например, струна скрипки или флейта, — а вместо этого образуют «негармонические» обертоны, генерируемые из нескольких основных тонов сразу (214).

Ну хорошо, хорошо, я чувствую, что у вас уже глаза на лоб полезли, поэтому здесь мы остановим наше хронологическое повествование и сосредоточимся на том, что из всего этого в конце концов получается: что вообще представляют собой **обертоны**?

Если коротко, происходит вот что: всякий раз, когда музыкальный инструмент или человеческий голос издает звуковой тон, природа повелевает ему вибрировать, то есть повторять волновую модель на многочисленных частотах — то есть тонах — одновременно. Например, когда вы нажимаете клавишу до первой октавы на пианино, ваш мозг может воспринимать только одну частоту (тон). Но вместе с ним десятки других, более высоких тонов также звучат в то же время, при этом гораздо тише. Преобладающий, или воспринимаемый, тон, обычно самый низкий, называется основным и представляет собой частоту, на базе которой генерируются более высокие тона. Эти более высокие тона, в свою очередь, называются обертонами.

Для нас с вами, пожалуй, наиболее важно знать, что в «музыкальных» случаях — то есть когда музыкальный инструмент или голос порождают единый и устойчивый основной тон — обертоны являются «гармоническими». Под этим мы подразумеваем, что они следуют снизу вверх в соответствии с принципом (более или менее) *целых кратных* основной частоты (f): $1Xf$, $2Xf$, $3Xf$, $4Xf$, $5Xf$, $6Xf$, $7Xf$ и т. д. Это «суперпозиция», которую Эйлер и Бернулли открыли в середине XVIII века, — в том виде, как она выглядит на рис. Б.7.

Предположим, например, что вы играете ля большой октавы на фортепиано, что создает основную (f) вибрацию на частоте 110 Гц ($1Xf$). Одновременно «верхние призвуки», или обертоны, будут звучать с частотой 220 Гц ($2Xf$), 330 Гц ($3Xf$), 440 Гц ($4Xf$), 550 Гц ($5Xf$), 660 Гц ($6Xf$) и 770 Гц ($7Xf$). Эти частоты, в свою очередь, соответствуют последовательно повышающимся нотам ля, ми, ля, до \sharp , ми и немного расстроенным соль.

Важно отметить, что эти же семь «гармонических» обертонов соответствуют *консонирующим интервалам*, которые мы обсуждали на протяжении всей этой интерлюдии: октаве, чистой квинте, чистой кварте, большой терции и малой терции. Именно в силу простых арифметических соотношений, или выстроенных коэффициентов, мы переходим от одного «верхнего призвука» к следующему: 2:1 (например, от 220 Гц к 110 Гц), 3:2 (например, от 330 Гц к 220 Гц), 4:3 (например, от 440 Гц к 330 Гц), 5:4 (например, от 550 Гц к 440 Гц), 6:5 (от 660 Гц к 550 Гц), 7:6 (от 770 Гц к 660 Гц) и т. д.

Что я имею в виду? Ну, взгляните на эти только что перечисленные арифметические соотношения: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5 и 7:6. Нетрудно, надеюсь, заметить, что за исключением 7:6 они представляют собой пифагорейские и «чистые» соотношения, которые обсуждались выше. Вот теперь что-то начинает проясняться. Наиболее распространенный способ визуализировать эти отношения — изобразить вибрирующую струну и ее «гармонические» узлы, как это сделано на рис. Б.8:

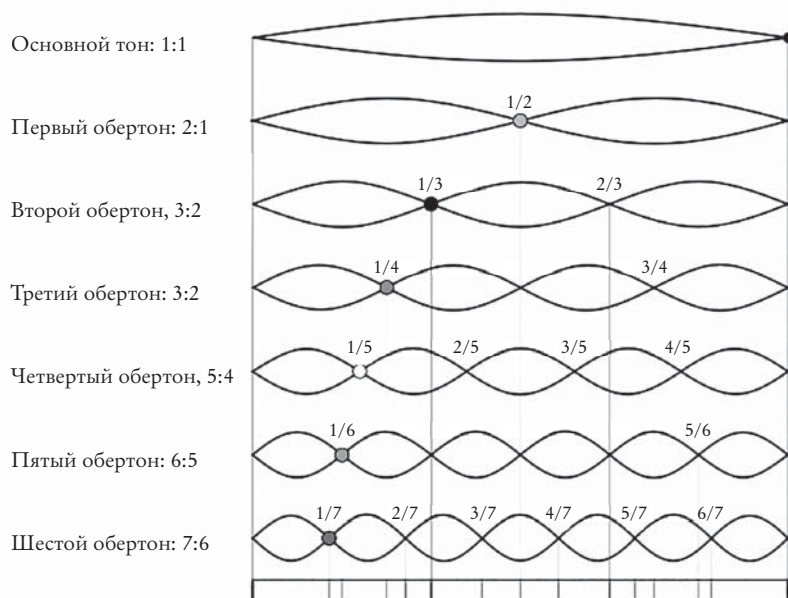


Рис. Б.8. Серии обертонов, представленные как узлы вибрирующей струны

По мере того как обертоновый ряд продолжается: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5, 7:6, 8:7, 9:8, 10:9, 11:10 и т. д., — целый ряд интервалов, как консонирующих, так и диссонирующих, появляется над предшествующим обертоном и, соответственно, над основным тоном. Первые три (2:1, 3:2, 4:3) — это, разумеется, октава, квинта и кварта пифагорейского ряда, образующие в свою очередь тоны на октаву, квинту и кварту выше основного. Следующие два, 5:4 и 6:5, являются «чистыми» соотношениями, которые сначала были интуитивно освоены английскими композиторами, такими как Данстейбл, а затем обоснованы такими теоретиками, как Зарлино, для большой и малой терций соответственно, и они в свою очередь образуют большую терцию и квинту от основного тона. Следующий оберто́н (7:6) образует ту слегка «расстроенную» (заниженную) малую терцию, которая близка к малой септимере от основного тона. И так далее...

И наконец, более наглядный пример обертонового звукоряда, разложенного на фортепиано, где основным тоном служит до большой октавы — и вплоть до 15 обертона выше основного (рис. Б.9)*:

* Будучи порожденными в виде целых, кратных основной частоте (7:6, 8:7, 9:8 и т. д.), некоторые из этих начальных 15 обертонов звучат «фальшиво» по сравнению с нотами, которые можно извлечь, например, на хорошо отстроенном современном фортепиано. В частности, 7, 11 и 14-й обертоны — слегка заниженные; 13-й оберто́н — слегка завышенный. В иллюстрациях этой книги такое обычно отмечается стрелками вверх или вниз (для завышенных и заниженных обертонов соответственно) над нотами, но здесь и на рис. Б.10 стрелки удалены, чтобы избежать путаницы.



Обертон #: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Рис. Б.9. Обертоновый звукоряд — обертоны, образуемые до большой октавы

И сказал Бог: «Да будут трезвучия!»

Ну вот, поздравляю: теперь вы понимаете, что такое гармонический, или обертоновый, звукоряд — хотя бы в какой-то степени. Но почему же это важно и какое имеет отношение к нашему музыкальному вкусу? Ну, во-первых, имейте в виду, что, хотя рис. Б.9 изображает каждый обертон как последовательный шаг, на самом деле все они звучат *одновременно*. То есть когда вы нажимаете на пианино клавишу до большой октавы, ваши уши и мозг воспринимают не только этот основной тон, но и все его верхние призвуки, хотя и на гораздо меньшей громкости.

Действительно, нейробиологические эксперименты подтвердили, что каждый обертон воспринимается «тонко настроенными нейронами всей слуховой системы», как выразился музыкальный невролог Марк Трамо (215). То есть частота каждого обертона соответствует нейронному возбуждению частоты *точно такого же уровня* в слуховой коре: например, частота до первой октавы — четвертого призвука (третьего обертона) до большой октавы — не только порождает звуковую волну с частотой 261,6 Гц, но и запускает в мозге нейронную вибрацию того же уровня, как и в случае с каждым призвуком основного тона (65,4 Гц), имеющего большую интенсивность. Коллективные нейронные вибрации «синхронизируются», в результате чего мы воспринимаем все вместе как единый звук.

На нейровосприятие обертонов также четко указывает то, что называется «восстановлением недостающего основного тона», впервые утвержденное психологом Дж. К. Р. Ликлайдером в 1954 году: когда мозг может «слышать» основной тон, даже если звучат только его обертоны. То есть если звук конструируется таким образом, что в нем присутствуют обертоны с частотами 200, 300, 400, 500 Гц и т.д., мозг тем не менее «восстановит» недостающий основной тон с частотой 100 Гц, поскольку эти верхние обертоны определяют, что основной тон может быть *только* на этом уровне (216).

И именно эта общая реальность физических звуковых свойств обертонового звукоряда и соответствующей реакции мозга на каждый обертон лежит в основе нашего музыкального вкуса. Универсальное восприятие устойчивости октавы, квинты и кварты связано не только с пропорциональными соотношениями малых целых, но и с их важной ролью в обертоновом ряду. В свою очередь, примечательным следствием этого становится тот факт, что из музыкального звука проистекает еще один тип музыкальной конструкции — трезвучие, а именно: мажорное и минорное. Как уже предполагалось в главе 4, это, пожалуй, самые распространенные музыкальные

элементы, которые большинство из нас слышит на регулярной основе, независимо от того, какие музыкальные стили или подходы нам наиболее близки.

Так как же связаны трезвучия и музыкальный звук? Ну, если бы мы одновременно брали на фортепиано как один гигантский аккорд первые девять тонов (основной плюс восемь начальных обертонов) на базе *любого* основного тона, мы бы на самом деле услышали мажорное и минорное трезвучие, а также доминантсептаккорд. В частности, если бы мы брали этот «аккорд» от до большой октавы, мы бы услышали до-мажорное трезвучие, звучащее во всех обертонах до 6, а наиболее явно — в 4, 5 и 6 (до-ми-соль); мы бы услышали соль-минорное трезвучие в силу одновременного звучания обертонов 6, 7 и 9 (соль-сib-ре); и услышали бы доминантсептаккорд в силу одновременного звучания обертонов 4, 5, 6 и 7 (до-ми-соль-сib). Это хорошо видно на рис. Б.10:



Рис. Б.10. Обертоновый звукоряд — мажорное и минорное трезвучие и доминантсептаккорд, образованные обертонами от до большой октавы

Поскольку мажорное и минорное трезвучия составлены из консонирующих интервалов — квинты, большой терции, малой терции, — которые воспринимаются слуховой корой положительно, без диссонирующей жесткости, мы *неизбежно* отдаем им предпочтение. Иными словами, мы, люди, не «изобретали» мажорные и минорные трезвучия; это сделал Бог (или природа). Для нашего слуха они звучат правильно и приятно, потому что сами встроены в ткань звука с помощью обертонового звукоряда, который, в свою очередь, мы научились воспринимать и в конечном счете использовать в музыкальных произведениях.

Более того, благодаря обертоновому звукоряду я могу провозгласить следующую мистическую истину: Бог любит джаз! Как отмечалось в главе 4, доминантсептаккорд представляет собой структурную основу не только тональной гармонии — преобладающего языка западной музыки с XVIII века, — но также блюза, джаза и рока. Этот аккорд встроен в саму ткань звука, и можно неким мистическим образом предположить, что появление такого музыкального вида, как джаз, который в значительной степени построен на его использовании, было практически неизбежно. Итак, позвольте мне повторить: Бог любит джаз, и блюз, и рок, и тональную музыку, так что и мы тоже.

В то же время такое признание «неизбежного» предпочтения нами трезвучий и доминантсептаккордов может повлечь за собой неверное истолкование и преувеличение. В частности, обертоновый звукоряд использовался в качестве «обоснования» как западной системы тональной гармонии, так и «первенства» западных гамм. В качестве примера можно привести тщательно продуманную, хотя и ошибочную теорию, предложенную влиятельным французским композитором-теоретиком Жан-Филиппом Рамо в начале XVIII века, по которой с помощью обертонов можно было объяснить любой «естественный» аспект музыки. Хотя Рамо во многих своих утверждениях был не прав, он справедливо признавал, что обертоновый звукоряд сыграл важнейшую роль в происходившем тогда на Западе титаническом сдвиге: от контрапунктной (модальной) композиции к той, что основана на тональностях, аккордах и аккордных соотношениях — то есть тональной гармонии, которую мы проанализировали в главе 4.

По сравнению с Рамо мое утверждение менее высокопарно: просто природа обертонового звукоряда представляет собой строительные леса, на которых строится наше пристрастие к мажорным и минорным трезвучиям, а также доминантсептаккордам. Например, именно их «неизбежная» привлекательность побудила английских музыкантов в XIV веке экспериментировать со строем терций, которые позволили вывести звучание этих конструкций на передний план. Их функциональное использование, как ничто другое, характеризует нашу культурную идентичность и эволюцию — это мы обсудим в интерлюдии Д. Но тем, что мы так полюбили их — именно *этим*, я утверждаю, мы обязаны матери-природе! Если нам когда-нибудь удастся услышать пару мелодий той группы в баре Андромеды, мы, скорее всего, услышим не только структурные октавы, квинты и кварты, но и небольшое количество мажорных и минорных трезвучий и даже доминантсептаккордов. На вопрос, почему нам, людям, нравится, например, «Louie Louie», «The Music of the Night» или «Ave Maria» Шуберта, у нас есть по крайней мере частичный ответ: так велели обертоны.

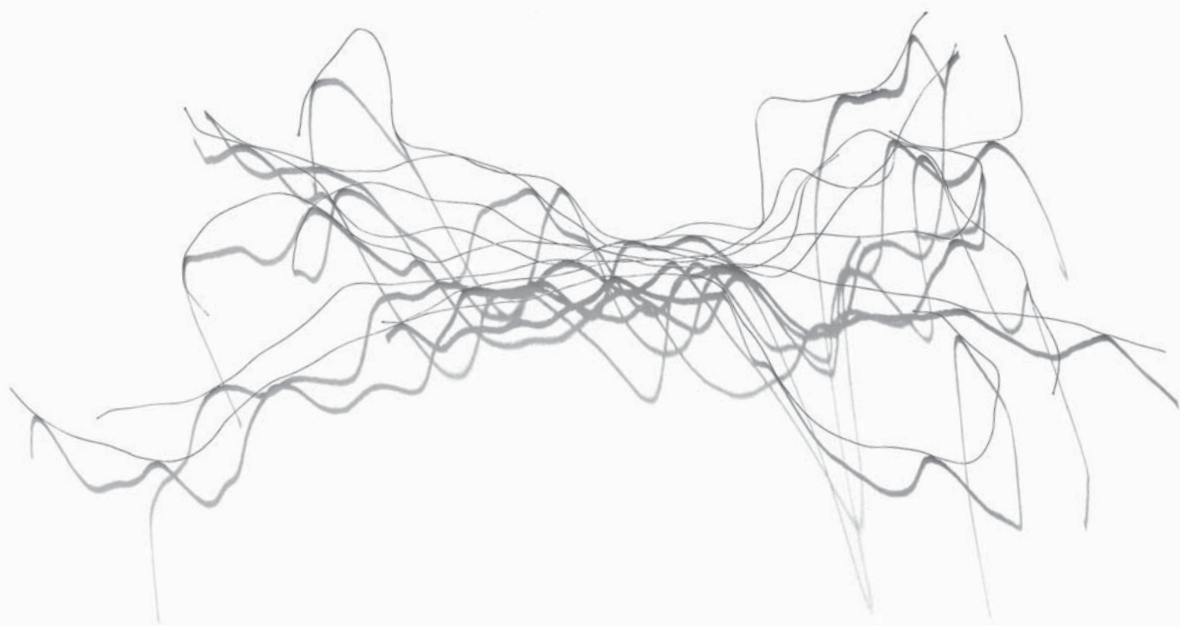
И два последних момента. Во-первых, мы должны помнить, что не все звуки имеют гармонические (кратные) обертоны; напротив, большинство звуков, которые мы слышим, порождают негармонические обертоны и не имеют определенной высоты тона. В то же время не только музыкальные инструменты образуют гармонические обертоны — подумайте о пении птиц или о том звуке, который слышен, когда ветер плавно движется сквозь ветви деревьев; то есть основа для нашего слухового восприятия трезвучий сложилась намного раньше, чем мы стали использовать их в музыке.

Во-вторых (и это очень важно), обертоны играют роль не только в гармонии, но и в непосредственном звучании или тембре инструментов, играющих музыку, которую мы слышим, включая и человеческий голос: относительная сила или громкость этих обертонов — это то, что отличает, например, звук фортепиано от фagота. В главе 7 мы продолжим это исследование, обратившись к теме «Музыка и мозг».

А теперь давайте сделаем перерыв во внемузыкальных изысканиях и вернемся к практическим вопросам самой музыки, чтобы рассмотреть два последних параметра: форму и звук.

Часть третья

ЕДИНСТВО И РАЗНОРОДНОСТЬ



Глава 6

ФОРМА: ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ МУЗЫКИ

В своем эссе-диалоге 1891 года «Критик как художник» (The Critic as Artist), восхваляющем критическое созерцание, Оскар Уайльд пишет:

Форма — это всё. Это секрет жизни. Найдите способ выразить печаль — и она станет вам дорога. Найдите способ выразить радость — и она усилится... Именно форма создает не только критический нрав, но и эстетический инстинкт, тот непогрешимый инстинкт, позволяющий человеку воспринимать вещи во всей их красоте. Начните поклоняться форме — и в искусстве не окажется тайны, которая бы вам не открылась... (217)

Для Уайльда наша способность постигать «тайны», заключенные в произведении искусства — будь то многозначительное переживание, заветный образ или эстетическое озарение, — предполагает, что сначала мы оцениваем его форму. **Форма** — это сосуд, который удерживает очертания произведения искусства, но также и то, с помощью чего мы различаем его структуру, замысел и дискурс. Поэт Роберт Хасс выразился похожим образом, сказав, что форма стихотворения — это то, что помогает найти «способ его понимания... не интонации, не образы, какими бы глубокими и искусными они ни были, не особенности содержания» (218). С этой точки зрения форма — это наше окно в истину, таящуюся в произведении искусства; это носитель его успеха или поражения; это господствующее начало, которому подчинено все содержание. А раз так, то для того, чтобы получить истинное впечатление от прослушивания песни или музыкального произведения — и задействовать свой музыкальный вкус, — нам необходимо встретиться с его формой.

Но будьте готовы: музыкальная форма — это большая и довольно абстрактная тема. В отличие от мелодии, гармонии и ритма вы не *слышите* форму, но ощущаете ее. Поэтому музыковеды говорят о ней иначе, чем о других, «осозаемых» параметрах: более философски, более методически и с более исторической точки зрения. Именно так будем здесь говорить и мы.

Ну хорошо, так что же такое музыкальная форма? Слово «форма» имеет множество значений как в искусстве, так и в других областях; словарь Merriam-Webster определяет его так: «Очертания и структура чего-либо, отличные от свойств его материи» (219). В том, что форма «отлична от» других вещей, по-видимому, и есть ее сущность: форма в отличие от функции, от материи, от содержания и т.д. И все же, хотя часто акцент делается на различиях, объединяющие факторы тоже важны. Как сказал Фрэнк Ллойд Райт, утверждение «форма следует за функцией» понимают неверно. Форма и функция должны быть едины, связаны в духовном союзе» (220). В музыкальных произведениях форма также не может быть полностью отделена от материала и содержания, которыми они наполнены, хотя она может — и, судя по всему, должна — обладать своими собственными правами. Главное — понимать, что форма без содержания всего лишь абстракция. Уайльд сказал: «Начните поклоняться форме», — но на этом движение к цели не заканчивается. Преклоняясь перед формой, важно осознавать бесконечное разнообразие деталей, с помощью которых композиторы могут вселить в нее жизнь.

В качестве антропоморфного сравнения форму легко можно уподобить телосложению. При встрече с кем-то мы по «фигуре и структуре» его тела: росту, весу, объему, конституции и т.д. — составляем о нем свое первое впечатление. По внешней форме можно узнать многое, но ни в коем случае нельзя составить полную картину. Ведь по телосложению невозможно определить художественные, умственные, духовные и даже физические способности. В то же время этих внутренних качеств не было бы без их внешней формы, так что они действительно связаны «духовным союзом».

Единство и разнородность

Вне всяких философских и поэтических абстракций форма понимается как «конструктивный или организационный элемент в музыке», основной план, которому следует ее «архитектура» (221). Музыкальная форма песни или композиции — это, по сути, последовательность их отдельных частей и то, как эти части соотносятся друг с другом от начала до конца. В этом контексте главная стратегия в понимании формы — определить наличие повторения, контраста и/или варьирования в рамках этих частей. Как мы увидим далее, это не все термины, характеризующие взаимоотношения между частями песни или композиции, но они описывают наиболее частые типы взаимодействия. В действительности музыкальная форма как бы балансирует между строгим повторением, с одной стороны, и бесконечной контрастностью — с другой, причем этому непрерывному процессу в той или иной мере подвержено каждое произведение.

В силу этих факторов возникает вопрос единства или согласованности в песне или композиции, установление чего часто представляет собой основную задачу музыкального анализа. В редких произведениях полностью отсутствует после-

довательная связь между частями. Главная характеристика формы — это способ и степень проявления этой связности: существенная и очевидная (например, повторяющийся припев с одинаковой мелодией и словами) или незначительная и едва заметная (например, варьированное повторение короткого мотива в симфонии). Сконцентрированность на единстве в музыковедении, не говоря уже о широких проявлениях связности в музыкальных произведениях, в особенности эпохи Возрождения, привела к возникновению постулатов не просто связной организации, но и «органицизма», утверждающего, что это единство сродни тому, что существует в живых организмах. Аналогия между музыкальными произведениями и живыми существами берет начало в трудах Платона и Аристотеля, который, например, в своей «Поэтике» (Περὶ ποιητικῆς), написанной около 350 года до н. э., сформулировал в отношении драмы следующее:

Трагедия — это воспроизведение действия цельного, законченного и имеющего определенную величину, ведь вещь может быть целой и при этом не иметь величины. Целое — это то, что имеет начало, середину и конец... Во всем прекрасном, будь то живое существо или любой организм, состоящий из частей, эти части должны быть не просто упорядочены, но и иметь собственную определенную величину; ибо красота состоит в величине и упорядоченном расположении (222).

Возвеличивание органического единства как меры художественного успеха впоследствии распространилось и на другие виды искусства, особенно в конце XVIII и в XIX веке (223). Среди знаменитых высказываний на тему органицизма в музыке есть одно, принадлежащее музыкальному теоретику XX века Генриху Шенкеру, который в своем трактате 1935 года «Свободное письмо» (Der freie Satz) написал — в своем типично вычурном стиле:

Каждая линейная прогрессия демонстрирует вечную форму жизни от рождения к смерти. Прогрессия начинается, живет своей жизнью, покуда звучит, и прекращается, когда достигает своей цели — все так же органично, как сама жизнь (224).

Что означает: каждое музыкальное творение, а именно его аналитическую суть, сведенную к единой мелодической линии всего произведения, можно уподобить органическому существу — от рождения через жизненные взлеты и падения до самого конца.

Однако у популярных идей музыкального органицизма также есть свои критики, в частности из-за того, что в этой теории недооценивается многообразие, уникальность и «неорганическая» разнородность, которые в каждом произведении могут проявиться с помощью особого материала и техник (225). Особенно это относится к классическим произведениям, написанным после 1950 года, но также применимо при рассмотрении — и прослушивании — произведений любого периода или стиля. Форма — это не формула, и, хотя многие песни и произведения легко можно отнести

к какому-либо устоявшемуся формальному шаблону, не менее важно определить, насколько каждое произведение отклоняется или не отклоняется от норм, характерных для этой формы. Тщательное размышление о «целом» действительно может помочь обнаружить органическое единство, но также и обилие разнородности — как в композиторской, так и в исполнительской области. Как писал другой теоретик, А. Б. Маркс (который, кстати, ввел в оборот термин «сонатная форма»):

Количество форм неограниченно, и нет совершенно никаких законов, диктующих, какую форму должна иметь та или иная композиция... [Форма — это] способ, которым содержание произведения: замысел, чувства, идеи композитора — обретает внешние очертания. Существует столько же форм, сколько и произведений искусства (226).

Основы формы

Прежде чем обратиться к основным способам определения разделов в песне или композиции, было бы нелишним объяснить, что же мы называем «разделом». Честно говоря, это проще сказать, чем сделать. В некоторых случаях определить, где начинается и заканчивается конкретный раздел, не представляет особого труда, в других же все не так просто. Как и в случае с определением на слух сильных долей, которое мы обсудили в главе 5, то, что один человек воспринимает как раздел, может расцениваться кем-то другим как два (или половина и т. д.), и, в сущности, они оба могут быть правы. Индивидуальное восприятие человека, а также определенные аналитические «взгляды» могут повлиять на оценку — так же и отдельный слушатель может признать допустимость одновременно двух или более точек зрения. Кроме того, со стороны слушателя и его музыкального вкуса само по себе разбиение формы на разделы гораздо менее важно, чем общее впечатление от формы: понятная она или озадачивающая, простая или сложная и т. д.

Давайте поразмыслим над формой — и над тем, как определить ее разделы, — вновь обратившись к проверенной песенке «Old MacDonald» (рис. 6.1):



Рис. 6.1. «Old MacDonald» — структура формы в общих чертах

Как мы видим, эту простую детскую песенку можно разделить на три части, третья из которых частично повторяет первую.

Двигаясь дальше, мы можем выделить несколько дополнительных уровней формального деления. Первичное «межсекционное» подразделение происходит на уровне фразы, что было рассмотрено с точки зрения мелодии в главе 3, где мы сравнили это с предложением*. Музыкальная фраза — это связная «реплика», выраженная или ограниченная, возможно, слабой или частичной каденцией, но это еще не законченное «заявление», не полноценный абзац. В музыковедческой терминологии фраза находится где-то между мотивом (как предложение) и разделом (как абзац). Фраза может включать в себя повторения так же, как поэтическая строка может содержать внутреннюю рифму, но все же не быть полностью сформулированной мыслью.

И вновь с нами песня «Old MacDonald», теперь уже рассматриваемая с точки зрения фразы (рис. 6.2):



Рис. 6.2. «Old MacDonald» — структура формы с точки зрения фразы

Когда две или более фразы соединяются вместе и образуют полноценное музыкальное высказывание, мы входим в область настоящего формального деления. Как уже отмечалось, мы будем использовать слово **раздел** для описания более высокого структурного уровня, хотя иногда также используется термин «период» (227). Согласно одному из определений раздела, он «длится, пока его гармоническое движение не прекратится», то есть не завершится устойчивой и ярко выраженной каденцией (228). Длина «законченного» мелодико-гармонического высказывания, разумеется, может варьироваться, но обычно такие отрывки состоят из 8, 12, 16 или 32 тактов, каждый из которых делится на две, три или четыре фразы.

Иногда также встречается симметрия, при которой раздел имеет две относительно равные части. В этом случае первая фраза обычно «открывающая»

* В русскоязычной музыкальной терминологии принято более подробное структурное деление: наименьшим элементом является мотив — короткая последовательность звуков с одним логическим акцентом; фраза состоит, как правило, из двух мотивов и имеет, соответственно, два акцента; две фразы образуют предложение — более заверченный по содержанию мелодический элемент; и, наконец, период — законченная музыкальная мысль, состоящая из двух предложений. Далее в этой книге все эти элементы будут обозначаться унифицированным термином «фраза». — *Прим. перев.*

(**антецедент**), а вторая — «завершающая» (**консеквент**) (229). Это можно также сравнить с вопросом и ответом, причем последний завершается четкой и устойчивой каденцией. Разумеется, как мы увидим, композиторы обладают бесчисленными возможностями для расширения, удлинения и усложнения разделов.

Но сначала приведем в качестве примера еще одну детскую песенку: «Mary Had a Little Lamb» — и рассмотрим ее с точки зрения антецедента и консеквента (рис. 6.3):



Рис. 6.3. «Mary Had a Little Lamb» — структура антецедента и консеквента

Как мы уже видели на примере «Old MacDonald», часто бывает (в народной, популярной и классической музыке), что два раздела, соединяясь, образуют целую песню, или композицию, или основные их части. Каждый из двух разделов может появиться один раз или (чаще всего) чередоваться — как в «Old MacDonald». Кроме того, эти два раздела могут быть контрастными или дополняющими друг друга в зависимости от своего музыкального содержания. Дополняющие друг друга разделы обычно образуют симметрию и иногда даже симметричны сами по себе. Так, например, происходит в поп- и рок-песнях, где **куплет** становится своего рода антецедентом для **припева**.

Для наименования разделов существуют различные условные обозначения. В одних случаях используются специальные термины, определяющие их роли: вступление, куплет, припев, экспозиция, кода и т. д. Однако более универсальный подход заключается в обозначении каждого раздела прописными латинскими буквами (А, В, С и т. д.); при этом строчными буквами (а, b, c и т. д.) обозначаются отдельные фразы (или подразделы) внутри каждого раздела. Чтобы понять, о каком разделе и о какой фразе идет речь, эти два уровня (раздел/фраза) могут упоминаться вместе, например А–а, В–b, С–c и т. д. *Точные* музыкальные повторения обозначаются одинаковыми буквами, контрастные разделы и фразы — разными буквами, *варьируемые* повторения (с некоторыми заметными изменениями) обозначаются буквами со штрихом (например, А', А'' — то есть два изменения); вот несколько примеров:

А–А — точное повторение одного музыкального раздела

А–А' — второй раздел повторяет первый с небольшими изменениями

А–В — два разных музыкальных раздела

А–а — А–b — один раздел (А), поделенный на две фразы (а и b)

А–а — А–b — В–c — А'–b' — три последовательных музыкальных раздела: первый (А) поделен на две фразы (а и b); второй (В) — контрастный раздел, состоящий из одной фразы (c); и третий (А') — варьированное повторение первого, состоящее только из видоизмененной второй фразы (b')

Я привожу здесь столь подобные объяснения, так как далее, в последующих музыкальных главах, буду пользоваться этими буквенными обозначениями. Не бойтесь, что все это превратится в алфавитный суп: музыкальные примеры, снабженные письменными описаниями, и постоянные повторения вскоре позволят вам понимать все на интуитивном уровне.

Приведем еще один простой пример: традиционная английская народная песня «Greensleeves», в которой иллюстрируются все принципы и концепции, изложенные выше:

The image shows a musical score for the song 'Greensleeves' in G major, 6/8 time. The score is divided into two main sections, A and B, each with two phrases. Section A (top staff) consists of phrase A-a (antecedent) and phrase A-a' (consequent). Section B (bottom staff) consists of phrase B-b (antecedent) and phrase B-b' (consequent). The score includes various musical notations: treble clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time signature. Below the staff, there are labels for cadences: 'ми минор: i' (mi minor: i), 'V (половинная каденция)' (V (half cadence)), 'i (автентическая каденция)' (i (authentic cadence)), and 'III' (III). There are also asterisks (*) and double asterisks (**) marking specific measures. The labels 'Раздел А, фраза а: А-а (антецедент)' and 'Раздел А, фраза а': А-а' (консеквент)' are placed above the first staff, and 'Раздел В, фраза б: В-б (антецедент)' and 'Раздел В, фраза б': В-б' (консеквент)' are placed above the second staff.

Рис. 6.4. «Greensleeves» — формальное устройство

Как мы видим, песня состоит из двух разделов, обозначенных А и В. Раздел А поделен на две фразы, где вторая повторяет первую с небольшим изменением — они обозначены А-а и А-а' соответственно. Также отмечено, что первая фраза А-а заканчивается половинной каденцией (си мажор в тональности ми минор), тогда как вторая фраза А-а' начинается так же, но заканчивается устойчивой автентической каденцией (в ми миноре). Раздел В также разделен на две фразы, где опять же вторая слегка измененно повторяет первую — они обозначены В-б и В-б' соответственно. И точно так же происходит переход от половинной каденции в конце В-б к автентической каденции в конце В-б'.

Таким образом, полная схема выглядит вот так: А-а — А-а' — В-б — В-б'.

Это и есть пример симметрии, где каждый раздел (А и В) поделен на две равные половины, которые закономерно уравнивают друг друга в виде антецедента (вопроса) и konsekвента (ответа). Кроме того, эти два раздела симметричны между собой: три последних такта антецедента и konsekвента в обеих частях гармонически и мелодически идентичны (то есть такты с 2-го по 4-й и с 10-го по 12-й одинаковы с тактами с 6-го по 8-й и с 14-го по 16-й, отмеченными на рис. 6.4 * и ** соответственно).

Основные функции: повторение, контраст и вариация

Наш анализ песни «Greensleeves» показал три основные функции формального различия: повторение, контраст и вариацию. Давайте теперь все разясним.

На одной части спектра находится **строгое повторение** — точный повтор музыкальной части либо сразу, либо немного позже. Если повторение происходит сразу, в нотах это обозначается двойной вертикальной линией с точками в начале и в конце, как на рис. 6.5:

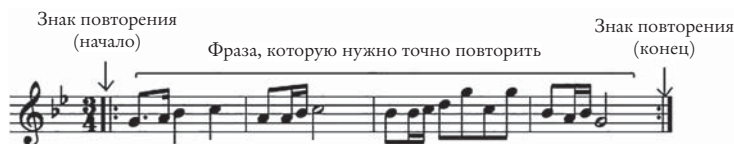


Рис. 6.5. И. С. Бах, Полонез соль минор (из «Нотной тетради Анны Магдалены» [Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach]) — строгое повторение

Многие классические музыкальные формы строятся на точном повторении уже услышанного нами музыкального материала — в том числе сонатная форма и форма рондо. В популярной музыке также довольно широко распространен точный повтор предыдущего раздела, в особенности повторяющийся «припев», или **рефрен**, содержащий одинаковые музыку и текст. Далее мы рассмотрим множество подобных случаев.

Конечно, повторения не всегда бывают точными и иногда могут иметь некоторые различия: иные вокальные украшения, добавление нового инструмента и т. д. Такой прием называется **варьированным повторением**. Весь основной материал — мелодия, аккорды, ритм и т. д. — сохраняется, и мы все еще воспринимаем это как повтор, однако замечаем, что что-то изменилось.

Так бывает, например, в поп-песне, когда певец добавляет некоторые мелодические украшения во втором, третьем или четвертом припеве или когда мелодия второго куплета слегка меняется, приспособившись под другой текст. Вот пример варьированного повторения в разных куплетах песни Адель (рис. 6.6):

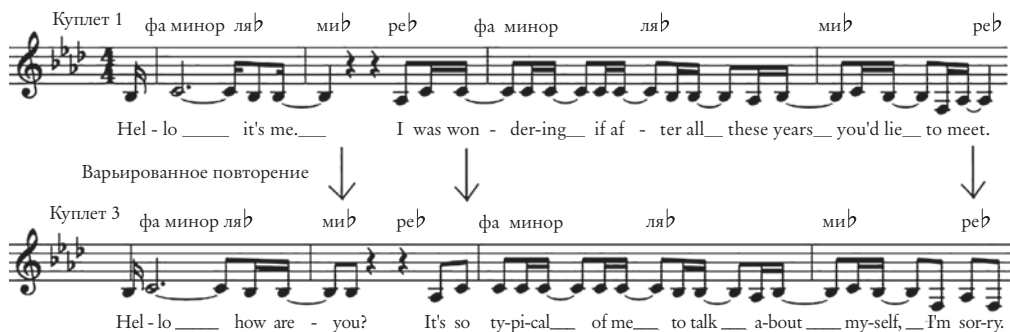


Рис. 6.6. Адель, «Hello» (начала куплетов 1 и 3) — варьированное повторение

Варьированное повторение — один из основных приемов создания музыки в любом стиле. Он одновременно удовлетворяет наше стремление к единству

и разнородности. Часто применяется, например, в роке, джазе и этнической музыке, так как в этих стилях уделяется особое внимание мелодическим украшениям и импровизации.

В классической музыке варьированное повторение может вдохнуть новую жизнь и придать повествовательный импульс последующим появлениям главной темы. Хороший пример — тема Ноктюрна ми-бемоль мажор Шопена (раздел А), которая возвращается дважды. На схеме эти три повторяющиеся части обозначены как А, А' и А'' (рис. 6.7):

(такты 1–2: А)

Варьированное повторение
(такты 5–6: А')

Варьированное повторение
(такты 21–22: А'')

Рис. 6.7. Фредерик Шопен, Ноктюрн ми-бемоль мажор, оп. 9, № 2 (три проведения главной темы) — варьированное повторение

Иногда варьированное повторение оказывается на слух особенно контрастным, если изменяемые элементы достаточно существенны: например, резко возрастающая динамика (громкость), регистр (звучеисотное располосение) и/или инструментовка. Примером всех трех перечисленных пунктов служит начальная часть кантаты «Carmina Burana» Карла Орфа (которую мы детально рассмотрим в главе 15), где наблюдается контраст между отрывком со словами «semper crescis» (такт 5) и его повторением на словах «Sors salutis» (такт 61):

Низкий регистр, слабая динамика (*p* = «piano» = тихо)
(такты 5–12)

sem-per cres-cis aut de-dres-cis; vi-ta de-te-sta-bi-lis

Высокий регистр, сильная динамика (*f* = «forte» = громко)
(такты 61–68)

Sors sa-lu-tis et ver-tu-tis; mi-chi nunc-con-tra-ri-a.

Рис. 6.8. Карл Орф, «О Fortuna» (из кантаты «Carmina Burana»), партия сопрано — варьированное повторение и акустический контраст

На противоположной стороне спектра музыкальной формы находится **контраст**. Как правило, песне или композиции естественным образом свойственна некая целостность, так что можно с большой вероятностью утверждать, что даже контрастным на первый взгляд отрывкам присуще некоторое «родство».

Однако на уровне поверхностного восприятия контраст так же важен для музыкального искусства, как и повторение. Один и тот же повторяющийся отрывок, каким бы красивым он ни был, в конце концов надоедает. Разумеется, так же можно утратить интерес, если не происходит возвращения к уже знакомому материалу. Именно взаимодействие повторения и контраста во многом задает форму большинства песен или композиций.

Контраст может иметь разные градации, от незначительного до абсолютного. С позиции слушателя иногда бывает трудно точно определить, *почему* что-то слышится контрастным, даже если мы уверены, что так и есть. Припев может быть очень схож мелодически, гармонически и/или ритмически по характеру с предшествующим куплетом, и все же мы можем безошибочно ощутить в нем что-то новое. Безусловно, играет роль тот факт, что припев имеет повторяющийся текст (в отличие от разных слов на одну и ту же мелодию в куплете). Но все-таки есть и еще что-то, некий «цепляющий» или выделяющийся в мелодии и/или аккордах момент, благодаря которому наши уши и мозг воспринимают припев как что-то отдельное.

Конечно же не каждый музыкальный контраст подразумевает «цепляющий» припев. Скорее контраст выполняет роль разграничителя между частями. Кроме того, контраст порой бывает довольно серьезным и влечет за собой существенные изменения одного или нескольких музыкальных параметров. Композиторы и исполнители используют резкий контраст, чтобы привлечь внимание слушателя, а также усилить общее акустическое воздействие музыки. Резкие контрасты чаще всего возникают между главными структурными частями или разделами песни и композиции. Вот два хорошо известных примера (рис. 6.9 и 6.10):

Раздел «1» (вступление): медленная, лирическая, выдержанная



Раздел «2» (такт 12 и далее): быстрая, ритмичная, перкуссионная



Рис. 6.9. Чик Кория, «Spain» — резкий контраст в последовательных разделах

Раздел «1» (куплет): мягкая, лиричная, в размере 3/4



Раздел «2» (припев): ритмичная, гимноподобная, в размере 4/4

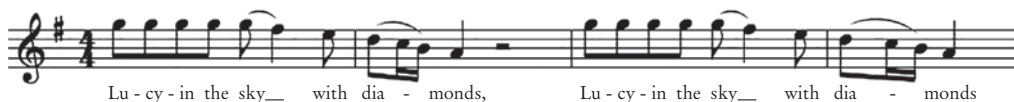


Рис. 6.10. The Beatles, «Lucy in the Sky with Diamonds» — резкий контраст в последовательных разделах

Чаще, однако, встречаются контрасты, которые находятся где-то между этими двумя крайностями: в последующем разделе появляется иное, новое содержание, но не слишком радикально отличающееся от предыдущего. С композиторской точки зрения дело заключается в том, чтобы ввести материал, звучащий по-новому и свежо, но при этом естественно и неизбежно вытекающий из предшествующего, чтобы музыкальное повествование было для слушателя осмысленным и убедительным. Вот несколько примеров, которые близки как к варьированному повторению, так и к резкому контрасту (последний пример уже использовался в главе 3):

Раздел «1» (куплет)

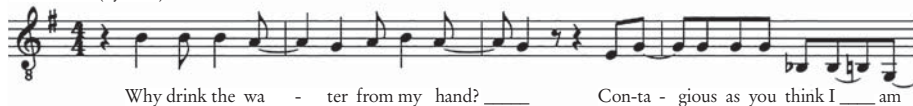


Раздел «2» (припев)



Рис. 6.11. Кенни Роджерс, «The Gambler» — пример, близкий к варьированному повторению в последовательных разделах

Раздел «1» (куплет)

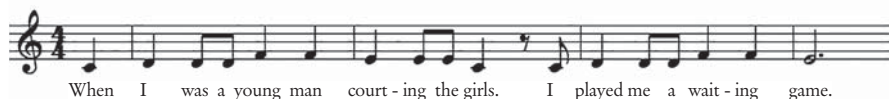


Раздел «2» (припев)



Рис. 6.12. Collective Soul, «December» — легкий варьированный контраст в последовательных разделах

Раздел «1» (куплет): ритмическая, игривая



Раздел «2» (припев): выдержанная, лирическая



Рис. 6.13. Курт Вайль, «September Song» — умеренный контраст в последовательных разделах

Раздел «1» (начало части): быстрая, ритмичная, пиццикато у струнных



Раздел «2» (с 22-й цифры): медленная, выдержанная, струнные играют смычком



Рис. 6.14. Морис Равель, Струнный квартет, часть 2, *Assez vif* — пример, близкий к резкому контрасту в последовательных разделах

Ну хорошо, теперь мы достаточно подготовлены для более сложного упражнения по анализу формы. В качестве следующего примера мы возьмем один из базовых начальных учебных материалов — «К Элизе» (Für Elise) Бетховена, — который, я уверен, многие из вас играли в детстве. Эта пьеса представляет собой отличное сочетание строгого и варьированного повторений, а также контраста в различной степени. Вдобавок мы можем наблюдать здесь многочисленные уровни формального деления. Так как не все из вас преисполнятся энтузиазмом, мы представим только первую, основную часть пьесы (такты 1–24), а остальному дадим лишь текстовый комментарий. Продолжение анализа с выдержками из нот представлено на сайте www.WhyYouLikeIt.com, так что вы можете удовлетворить любопытство, если сочтете нужным.

«К Элизе» открывается знаменитой главной темой, поделенной на две фразы (А-а — А-а'), которые точно повторяются в силу соответствующих знаков (рис. 6.15):



Рис. 6.15. Бетховен, «К Элизе» (такты 1–9) — схема формы начального раздела

После второго повторения темы А мы переходим к следующему разделу, который гармонически уводит нас из ля минора в до мажор — параллельную тональность, — а затем возвращаемся обратно к теме А (рис. 6.16):

Рис. 6.16. Бетховен, «К Элизе» (такты 10–24) — схема формы следующего раздела

Отрывок, начинающийся в 10-м такте, довольно схож с материалом темы А с точки зрения мелодического ритма и рисунка аккомпанемента, но все же в силу своих гармонических изменений и своеобразного мелодического контура воспринимается на слух как нечто новое — раздел В, как и указано. Он довольно короткий и содержит всего одну фразу (В-b), которая завершается половинной каденцией (на ми7) в «домашней тональности» ля минор (такт 13). Далее мы слышим точное повторение раздела А (обе фразы, А-а — А-а'). Весь раздел В и следующий за ним А затем вместе повторяются.

Таким образом, форма представляет собой следующую схему: А-А-В-А-В-А.

Но это, оказывается, *не* лучшая интерпретация того, что происходит в музыке, — по крайней мере, если тщательно разобрать всю пьесу в целом. На самом деле эти начальные 24 такта все вместе составляют лишь первую, более крупную часть А (А-а — А-а' — А-b — А-а' — А-b — А-а') в общей схеме А-В-А-С-А, которая соответствует классической форме рондо. Повторюсь для всех заинтересованных: дальнейший аналитический разбор «К Элизе» — с подробностями про форму рондо — можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com (дополнение к главе 6).

Третья основная функция формального деления — **вариация** — является своего рода промежуточным звеном между повторением и контрастом.

Понятие вариации используется как во многих научных дисциплинах, так и во многих видах искусства и в общих чертах определяется словарем Merriam-Webster как «нечто подобное чему-то, но немного отличающееся». Это архетипичное музыкальное направление, вероятно, возникло среди первобытных музыкантов с целью поддержать интерес слушателя (и исполнителя) при помощи импровизационного повторения заданной мелодии или ритма, о чем мы уже говорили, когда обсуждали варьированное повторение (230).

Поясню, что здесь я говорю о вариации как о функции или технике — о некотором изменении музыкального содержания, — но не о самой *форме вариаций* (или теме с вариациями), которую мы рассмотрим далее. Необходимое условие состоит в том, что какой-либо аспект, изначально присутствующий в музыкальном материале, меняется, в то время как другие остаются прежними. Таким образом, слушатель может распознать как повторное появление уже знакомого материала, так и возникновение нового. Новым или вариативным содержанием может быть что угодно: мелодические изменения или украшения; смена ритма, метра или темпа; гармонические изменения (регармонизация, смена лада и т. д.); перемены формы (длина пассажей, структура фразы и т. д.); изменения в инструментовке и др. — по отдельности или в целом. Количество возможных вариантов и уровней сложности не поддается измерениям.

Вот несколько примеров из классического репертуара, показывающих некоторые типичные вариационные техники, от легкой степени до крайних проявлений (рис. 6.17–6.19):

ТЕМА



ВАР. 2 Мелодия: в основном сохранена, с легкими украшениями



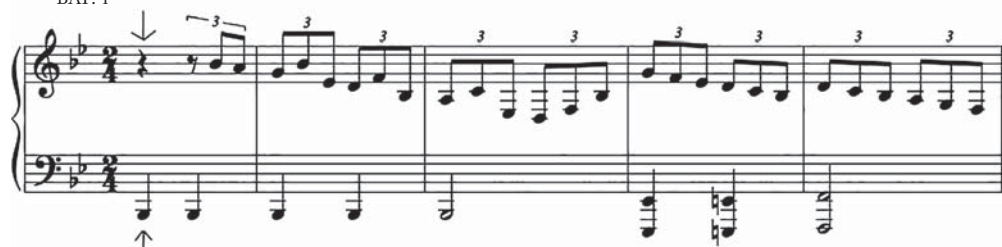
↑
Аккомпанемент: более активный ритм
Гармония и метр: сохранены

Рис. 6.17. В. А. Моцарт, Вариации на тему «Ah, vous dirai-je, Maman» (Die Zwölf Variationen über das französische Lied «Ah, vous dirai-je, Maman») (Тема, Вар. 2) — легкая вариация

ТЕМА



ВАР. 1 Мелодия: решительно иной по звуковысотности и ритму мелодический материал



Аkkомпанемент: более напряженный, выдержанный, с изменениями в ритме
Гармония: в основном сохранена, за исключением органного пункта в начальных тактах
Метр: сохранен

Рис. 6.18. Иоганнес Брамс, Вариации на тему Гайдна (Variationen über ein Thema von Haydn) (Тема, Вар. 1) — умеренная вариация

ТЕМА



*(начальная мелодическая фигура в вариации — это *инверсия* темы)



Мелодия: характер резко отличается — от ритмического в теме к лирическому в вариации
Гармония: резко контрастирующая — от минорной тональности темы к мажорной тональности вариации
Метр/ритм: меняется с 2/4 в теме на 3/4 в вариации; быстрый темп темы сменяется медленным в вариации

Рис. 6.19. Сергей Рахманинов, Равсодия на тему Паганини (Тема, Вар. 18) — вариация в крайней степени

По этим примерам видно, как вариации позволяют академическим композиторам поиграть своими «техническими мускулами». Один только пример Рахманинова показывает, насколько вариация может изменить исходный

материал и сделать его практически неузнаваемым — разве что с помощью тщательного анализа.

Повторюсь, что вариация — архетипичная композиционная практика, и поэтому она несколько не ограничивается репертуаром западной классической музыки. К примеру, джаз в значительной степени основан на вариации: джазовые музыканты обычно исполняют свою собственную (варьированную) версию общеизвестной песни или **стандарта**, изменяя мелодические, ритмические и гармонические детали оригинальной мелодии или **темы**. После исполнения темы участники джазового ансамбля по очереди играют импровизационные соло, основанные на той же аккордовой прогрессии, — и это типичная вариационная техника. В общем, без вариации джаз не был бы джазом.

Вскоре мы также увидим, что вариация — важнейшая часть поп- и рок-музыки, проявляющаяся, например, в варьированных повторениях куплетов и припевов. Но более универсальный вариационный подход встречается, когда один музыкант делает кавер-версию песни другого. Известный пример — кавер Джо Кокера на «With a Little Help From My Friends» The Beatles, где, помимо прочего, Кокер меняет размер с 4/4 на 3/4, в то время как основная мелодия и текст остаются относительно нетронутыми. Так что мы, слушатели, без труда распознаём их родство. Другой пример — версия «What a Wonderful World» Луи Армстронга, исполненная Израэлем «Изом» Камакавиивооле, где существенно изменен ритмический, гармонический и стилистический характер (рис. 6.20):

АРМСТРОНГ

I see trees of green, red-ro-ses too. I see then bloom for me and you.

ИЗ

Мелодия: схожая, хоть и с небольшими изменениями

Well I see trees of green and red-ro-ses too. I watch then bloom for me and you.

Гармония: схожая, но упрощенная (у Иза более диатоническая)
Метроритм: резко отличается — 12/8 у Армстронга и 4/4 у Иза; медленный, плавный, переливистый ритм у Армстронга и более быстрый, динамичный и перкуссионный у Иза

Рис. 6.20. Луи Армстронг/Израэль Камакавиивооле (Из), «What a Wonderful World» — вариации в кавер-версии

Стремление Иза и Джо Кокера — не говоря уже о Моцарте, Брамсе, Рахманинове и почти каждом джазовом музыканте в истории — внести разнообразие в содержимое песни или композиции, несомненно, связано с нашим желанием услышать что-то свежее и при этом знакомое. Можно даже сказать, что вариация — это мать всей музыки, ведь только с помощью изменения того, что уже существует, могут возникнуть новые музыкальные открытия, в том числе и для нашего музыкального вкуса.

Основные формальные шаблоны

Прежде чем дать краткое изложение некоторых часто используемых музыкальных форм, не будет лишним выделить несколько основных типов, или *шаблонов*, которые их образуют. Многие из них в той или иной степени уже описывались, хотя и не были обозначены явно.

Основные шаблоны формы: куплетная, двухчастная, трехчастная, рондо, вариации и сквозная. Мы поговорим и приведем примеры для каждой из них.

КУПЛЕТНАЯ

В **куплетной форме** всего один раздел (А) повторяется два или более раз с небольшими изменениями или без, образуя тем самым схему А–А–А–А и т. д. Обычно произведения в куплетной форме — вокальные, где каждая строфа или куплет поется на одни и те же основные мелодию, ритм и гармонию: мелодия может слегка меняться, подстраиваясь под слоговый счет. Если между последовательными частями возникают более заметные изменения, такая форма может называться вариационно-куплетной — со схематическим обозначением А–А'–А' и т. д. Модификация также может происходить за счет контрастной интродукции или контрастного перехода между куплетами.

Известные песни в куплетной форме: «Blowin' in the Wind» Боба Дилана, «Amazing Grace», а также традиционные рождественские гимны «Deck the Halls» и «Silent Night».

Типичные куплетные формы — гимн, ода, баллада, романс и многие народные песни различных культур. Куплетная форма — это также плодородная почва для инструментальной музыки, особенно популярной и джазовой: например, 12-тактовый блюз и джазовые «стандарты», где, помимо вступления и концовки (или *тэга*), каждый раздел основан на одной и той же аккордовой последовательности.

ДВУХЧАСТНАЯ

Двухчастная форма, как следует из названия, состоит из двух чередующихся частей — А–В или, если они повторяются, А–В–А–В и т. д. Эти части не обязательно должны иметь одинаковую длину или структурное значение, но они обе отвечают за своеобразие произведения и в некотором роде зависят друг от друга. В этом отличие, например, от куплетной формы с вступительным разделом, который появляется всего один раз.

Известные примеры: «Yellow Submarine» The Beatles, «Home on the Range» и современные рождественские песни «Silver Bells» и «Jingle Bells».

В классической музыке каждый раздел двухчастной формы нередко повторяется дважды: А–А–В–В. Особенно это касается форм, связанных с различными

видами танца (менуэт, гавот, гальярда и др.), а также ранних инструментальных сонат. В классических двухчастных формах между двумя разделами часто присутствует целенаправленное гармоническое движение. Первый начинается в «домашней», или основной, тональности и затем модулирует в «родственную» — обычно это тональность доминанты для мажора и параллельный мажор для минора; затем второй раздел завершает свой путь, модулируя обратно в тонику. Другие тональные или ладовые соотношения также возможны, как мы можем видеть на примере песни «Greensleeves».

В классических двухчастных формах также иногда бывает, что материал из раздела А вновь встречается в конце раздела В, иногда лишь частично — как мы видели в начальном разделе (А) «К Элизе» Бетховена. Такая форма называется **репризной двухчастной**, так как в разделе В повторяется некоторый материал из раздела А; поэтому разделы В обычно длиннее. Если же повторение какого-либо материала А не происходит, такая форма называется **простой двухчастной**. Репризными двухчастными часто бывают классические танцевальные формы (и даже иногда называются «формой менуэта»), а также некоторые популярные песни XIX века, например у Стивена Фостера (рис. 6.21):

КУПЛЕТ

Раздел А, фраза А-а (антецедент)

Раздел А, фраза А-а' (консеквент 1) | 1. | 2.

Раздел А, фраза А-а'' (консеквент 2 — начало) | Раздел А, фраза А-а'' (консеквент 2 — конец)

РЕФРЕН

Раздел В, фраза В-б | Раздел В, фраза В-а' (слегка варьированное повторение А-а'' — «реприза»)

Рис. 6.21. Стивен Фостер, «My Old Kentucky Home» (без указания текста) — схема репризной двухчастной формы (А-ВА)

Двухчастная форма или ее видоизмененные версии также стандартно используются и в современных поп- и рок-песнях — с чередованием куплетов (А) и припевов (В). Правда, в отличие от классических танцевальных форм, и куплет, и припев в поп-, рок-песнях, как правило, имеют одинаковую тональность.

ТРЕХЧАСТНАЯ

Трехчастная форма похожа на репризную двухчастную тем, что здесь в конце также появляется материал раздела А. Но отличие состоит в том, что раздел В совершенно контрастен и самодостаточен, а за ним раздел А возвращается

в полноценном виде — А–В–А. Как отметил музыковед У. Дин Сатклифф, трехчастная форма «возможно, самая фундаментальная из всех, так как основана на естественных принципах ухода и возвращения, а также тематического контраста и последующего повторения» (231). Это также значит, что оба раздела, как правило, гармонически «закончены» (или «закрыты»), так как песня или произведение завершается разделом А, но не В.

В качестве примера можно привести детскую песенку «Shoo Fly, Don't Bother Me» и главную тему «Звездных войн» Джона Уильямса.

Трехчастную форму стали часто использовать в **характерных пьесах** (обычно фортепианных) композиторы XIX века: Шопен, Шуман, Брамс и Григ, где раздел А, как правило, подвергался некоторой адаптации, А–В–А'. А вот поп- и рок-музыка в целом не приняла эту форму как должное. Правда, примеры трехчастной формы все же есть, скажем, «A Day in a Life» The Beatles, — впрочем, это больше похоже на то, как в одну длинную песню («I read the news today...») вставили другую, более короткую («Woke up, fell out of bed...»).

РОНДО

Как следует из полного анализа «К Элизе» (на сайте www.WhyYouLikeIt.com), форма **рондо** соответствует замыслу симметричного повторения и контраста, где начальный раздел (А) вновь повторяется в середине и в конце и перемежается двумя или более самостоятельными контрастными разделами — А–В–А–С–А. Раздел А иногда именуется рефреном и, как правило, находится в основной тональности; контрастные разделы называются **эпизодами** и находятся обычно в родственных тональностях. Постоянно возникающее повторение темы или раздела — довольно архетипичное явление, как и вариации, — знакомый и одновременно разнообразный материал, заключенный в закономерную и сбалансированную схему.

Пожалуй, самый известный пример подобной формы — «Турецкое рондо» Моцарта из Сонаты для фортепиано № 11 ля мажор, К. 331, а также несколько необычный поп-, рок-экземпляр — «Every Breath You Take» The Police*.

В эпоху барокко прием рондо пользовался популярностью как в вокальной, так и в инструментальной музыке и был известен как **ритурнель** (маленькое возвращение). Форма ритурнели использовалась в основном в быстрых частях концертов — произведений для солиста(ов) и оркестра, — например, в знаменитых Бранденбургских концертах И. С. Баха. Каждый рефрен или ритурнель исполняется всем оркестром, в то время как солисту(ам) отведены промежуточные эпизоды; срединные ритурнели обычно представляют собой лишь

* Структура формы здесь такова: припев (А) — куплет (В) — припев (А) — бридж (С) — инструментальное проведение припева (А) — куплет (В) — припев (А). Эта схема довольно близка к тому, что называется симметричным рондо, где раздел В также вновь повторяется: А–В–А–С–А–В–А.

фрагменты и играют в разных тональностях, тогда как в начале и в конце они предстают в полноценном виде и в основной тональности. В этом отличие от более поздней формы рондо, где каждый рефрен играет полностью и в тонике.

«Классическая» форма рондо берет начало в вокальной (особенно оперной) и инструментальной музыке Франции XVII века. Она получила широкое мировое признание в XVIII–XIX столетиях, особенно в качестве инструментальной части более крупной формы — как в «Турецком рондо» Моцарта. Популярность рондо естественным образом привела к его развитию и укрупнению. Сюда относятся появление двухчастных или трехчастных структур внутри каждого основного раздела, эксперименты с тематическим взаимодействием между ними и т. д. Главным среди этих изысканий стало встраивание рондо в сонатную форму и последующее возникновение рондо-сонаты (см. ниже), так любимой Моцартом, Бетховеном и Брамсом.

Следует отметить, что прием рондо встречается также в различной этнической музыке, например в народных и танцевальных песнях Нигерии, Болгарии, Палестины и др., где «эпизоды» часто имеют импровизационный характер.

ВАРИАЦИИ/ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Мы уже обсуждали техническую и эстетическую концепцию **вариаций**, а также их универсальное использование в качестве музыкального архетипа. С помощью небольших творческих усилий этот прием может превратиться в самостоятельную форму. Вариации чем-то напоминают куплетную форму, где один раздел (А) повторяется несколько раз и в каждом повторении некоторые музыкальные элементы каким-либо образом изменяются (А–А'–А''–А''' и т. д.).

На Западе эта техника берет свое начало в искусстве риторики и убеждения, например в средневековом (начиная с XII века) принципе *ars praedicandi* — то есть искусстве проповедовать, — когда священник сначала должен представить рассуждение из Священного Писания (А), а затем подтвердить его с помощью дополнения, развития и перефразирования (А'–А''–А''') (232). В музыкальном плане такой подход действительно может «убедить» и порадовать нас искусным сочетанием знакомого и контрастного; в то же время примитивная и лишь слегка приукрашенная последовательность вариаций может произвести пустое и бессвязное впечатление, если в ней не хватает должного повествовательного напора.

Музыкальные произведения с элементами вариаций — как сочетание техники и самостоятельной формы — встречаются еще в Средневековье и эпоху Возрождения как в духовной, так и в светской музыке. Например, многочисленные *cantus firmus* (взятые из григорианских песнопений) или «пародийные» мессы (на основе шансона или мотета) эпохи Возрождения представляли собой варьированные повторения одного и того же музыкального материала в каждой из своих пяти частей. В более строгом виде вариации используются в инструментальной музыке, особенно в танцевальной. Изначально последующие вариации какого-

либо раздела были импровизационными или представляли собой исключительно ритмические изменения — например, в два раза быстрее или медленнее.

Среди первых «циклов» сочиненных вариаций были испанские дифференции начала XVI века — инструментальные произведения на основе общеизвестных песен, мелодий или басовых/аккордовых паттернов, таких как, например, романеска, гармоническая последовательность, появляющаяся во второй половине песни «Greensleeves». В последующие годы появились и другие термины для обозначения либо небольшого цикла из одной или двух вариаций на основную тему, либо более крупной вариационной организации: «двойные», «партита», «диминуция», «mutanza» и «Veränderung» (изменение) и др. Последний термин ввел Бах для своих «Гольдберг-вариаций», — озаглавив их «Aria mit verschiedenen Veränderungen» (Ария с различными изменениями). Разумеется, также используются понятия «вариации» и «тема с вариациями».

Начиная с XVII века инструментальные вариации — особенно для клавишных инструментов — широко распространились, в большом количестве их писали Свелинк, Шейдт, Фрескобальди и Пёрселл. Они зачастую были композиционно сложными, стилистически разнообразными и виртуозными. Вариационная форма определенно служила вдохновляющим инструментом, с помощью которого композиторы могли проявить творческий потенциал, при этом вызывая интерес у публики.

Эта тенденция набрала обороты в барочный и классический периоды, особенно в вариациях Куперена, И. С. Баха, Генделя, К. Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена, которые еще более изощренными способами вводили вариации в более крупные формы, в том числе в симфонии. К началу XIX века вариации все больше превращались в малосодержательный набор показательных примеров (например, у Черни или Мошелеса), что, в свою очередь, вызвало презрительное отношение более «серьезных» композиторов, например Шумана (который, впрочем, сам написал несколько вариационных циклов). Брамс, напротив, решительно воспринял вариации как средство серьезной и глубокой композиторской деятельности (например, его Вариации на тему Гайдна), и это видение подхватили Элгар, Рахманинов (Рапсодия на тему Паганини) и Бриттен. Несмотря на предполагаемую тональную взаимосвязь (то есть все вариации должны быть в одной тональности или хотя бы в родственных), они пользовались популярностью даже среди более «продвинутых» композиторов XX века: Шёнберга, Веберна, Булеза и Кейджа (233).

В общем, немногие формальные шаблоны оказались для классических композиторов столь же плодоносными, как вариации — с их архетипичностью и способностью завладеть интересом слушателей.

Однако, несмотря на свою архетипичность в качестве музыкальной техники, вариации как разновидность формы (как вариационный цикл) довольно редко встречаются за пределами западной классической музыки. Термин «тема с вариациями» лишь иногда упоминается в описаниях этнической музыки, например в отношении ритмической (табла) и мелодической (ситар, сарод) составляющих индийской раги (234), но называть эти произведения вариационными циклами

было бы неверно. То же самое можно сказать о джазе и роке, где вариации как техника встречаются повсеместно, но как тип формы практически отсутствуют: «Вариации» для виолончели и рок-группы Эндрю Ллойда Уэббера — исключение, которое лишь подтверждает правило.

СКВОЗНАЯ

Наша последняя шаблонная форма, **сквозная**, довольно противоречива по своим свойствам: этот термин означает форму, которая не следует никакому заданному паттерну или формуле. Так как же это может быть шаблоном? Это определение имеет несколько значений, но в основном подразумевает неповторяющийся или, по крайней мере, нестереотипный поток музыкальных мыслей, где большая часть, а иногда и все музыкальные разделы содержат новый музыкальный материал. Классическим примером является сквозное переложение на музыку стихотворных произведений, например известная баллада Шуберта «Лесной царь» (*Der Erlkönig*), где каждой строфе соответствует частично или полностью новый музыкальный материал, в отличие от куплетной формы, где каждая строфа положена на одну и ту же музыку.

Это понятие может также использоваться для описания любого многочастного произведения классической музыки: песенного цикла, мессы, **сонаты, симфонии**, симфонической поэмы, оперы и др. Иногда этот термин подразумевает, что отдельные части все же имеют что-то связывающее, благодаря чему все произведение воспринимается более цельно — как «Фантастическая симфония» (*Symphonie fantastique*) Берлиоза (с повторяющейся мелодической темой, названной «*idée fixe*») или музыкальные драмы Вагнера с их **лейтмотивами** («ведущими мотивами»), когда одна тема вновь возникает на протяжении нескольких частей или разделов. И наконец, этот термин также относится к театральным постановкам, которые полностью музыкальны, *без* разговорных диалогов: это, например, отличает «сквозные» произведения «Иисус Христос — суперзвезда» (*Jesus Christ Superstar*) и «Отверженные» (*Les Misérables*) от большинства других бродвейских постановок, в которых песни чередуются с диалогами.

В нашем случае под «сквозными» мы понимаем многочастные песни или произведения, описанные выше, где по мере движения от одного раздела к другому возникает *постоянно новый, неповторяющийся* музыкальный материал — или как минимум не совсем то, что мы ожидаем, исходя из «стандартов» рассматриваемого нами музыкального вида.

Если не считать единичные сквозные песни вроде «Лесного царя», этот формальный шаблон стал распространяться в классической музыке только в XX веке. Особенно он характерен для послевоенных «авангардных» композиторов: Мессиана, Ксенакиса, Булеза и Штокхаузена, — хотя иногда встречается и в «эпизодических» произведениях модернистов: Стравинского (Симфонии духовых инструментов) и Шёнберга (Камерная симфония, оп. 9). Сквозная техника становится затем своего рода стандартным приемом среди композиторов

минималистской школы, начиная с абсолютно новаторской пьесы Терри Райли «In C». В главе 13 мы подробнее обсудим, как сквозная минималистская музыка разрабатывает и раскручивает одну или несколько музыкальных идей, в сущности не «повторяя» при этом ни один из предыдущих музыкальных разделов (235).

В джазе и роке сквозная форма практически отождествляется с экспериментальным или нетипично замысловатым подходом, поскольку большая часть песен в этих жанрах соответствует традиционным, повторяющимся структурам (см. ниже). В джазе эта форма представлена произведениями таких новаторов, как Чарльз Мингус (например, «Epitaph»), Weather Report (например, «Birdland»), Чик Кория (многочисленные работы, например фортепианный цикл под названием «Six Through-Composed Originals»), Пэт Мэтини, Уинтон Марсалис и многие другие.

В рок-музыке экспериментировать со сквозной формой изначально стали, что неудивительно, The Beatles — в их знаменитой «Happiness Is a Warm Gun», формальная схема которой представляет собой A–B–C–C’–D–E–F–E’–E”. Конечно, в некоторой степени здесь присутствует повторение и даже реприза: E представляет раздел «Happiness Is a Warm Gun», F — раздел «When I Hold You in My Arms», — и все равно общая форма явно движется вперед, не опираясь ни на какую повторяющуюся структуру **куплета-припева** или на возвращение начального материала в конце.

По мере того как рок вызревал в конце 1960-х — начале 1970-х, ряд других «прогрессивных» рок-исполнителей также стали искать способы раздвинуть существующие рамки куплетно-припевной формы — в том числе с помощью частично или полностью сквозных структур. Знаменитые примеры — «Bohemian Rhapsody» Queen, «Me and Sarah Jane» Genesis, а также еще более экспериментальные песни, например коллажеподобная «Brown Shoes Don’t Make It» Фрэнка Заппы (236). Следует, однако, отметить, что самостоятельная песня, имеющая сквозную форму, отличается от **попурри** из песен или их частей: например, «A Quick One, While He’s Away» The Who, «Suite: Judy Blue Eyes» Crosby, Stills & Nash или череда песен на второй стороне альбома «Abbey Road» The Beatles от «You Never Give Me Your Money» до «The End».

В более поздние, постмиллениальные годы рок-музыканты, играющие в различных экспериментальных поджанрах (например, пост-рок, мат-метал, нео-прог и др.), показали свое стремление к прогрессу, отчасти позаимствовав сквозную организацию формы. Более глубоко исследуя эту тенденцию, Брэд Осборн прослеживает тяготение к сквозной форме у Radiohead, Sleepy Eyes of Death и Emery, выделяя несколько различных подходов: одночастный монотематический, многочастный политематический и др., — что, в свою очередь, связано с тем поджанром рока, к которому относятся эти музыканты. Осборн также отмечает, что в каждом случае выбор сквозного композиционного подхода соответствует сознательному решению артиста дистанцироваться от коммерческого, «попсового» музыкального рынка (237).

В традициях мировой этнической музыки сквозной композиционный подход с постоянным развитием также довольно редок, поскольку глобальному процессу музыкального сочинения присуще серьезное коллективное участие.

Исключения иногда встречаются в более изощренных и ориентированных на «искусство» жанрах, таких, например, как китайские ансамбли «шелка и бамбука» или традиционный балийский гамелан (238). Но даже в этих случаях имеет место некая общность музыкального повествования в силу повторяющейся или развивающейся на протяжении всего произведения ритмической или мелодической идеи, так что «сквозной» характер тем самым сглаживается.

С точки зрения музыкального вкуса формальная сложность — и не только сквозная форма, но и любая сложная, многочастная структура — привносит особые слушательские ощущения. Музыкальный дискурс в этих случаях обширен, развернут и требователен по отношению к слушателю, от которого ждут повышенного внимания. Таким образом, то, насколько вас привлекают подобные песни или произведения, говорит многое о вашей склонности к «изощренным» музыкальным течениям в целом — независимо от того, знаете вы или нет, в какой форме то или иное произведение написано.

Четыре основных типа формы

И в заключение нашего знакомства с формой поговорим о ее четырех основных типах: блюзе, джазовом стандарте с 32-тактовым рефреном, секционной поп-, рок-песне и сонате, которые преобладают на музыкальных просторах джаза, поп-, рок-музыки (а также хип-хопа и электроники) и классики*. Конечно, это всего лишь горстка из всего многообразия форм, которые можно обнаружить в широких музыкальных реалиях, не говоря уже о том, что мы не затрагиваем область этнической музыки. Тем не менее как дополнение ко всему сказанному о форме они довершат рассказ о формальных измерениях, в которых существует преобладающая часть самой «популярной» в мире музыки.

В то же время важно иметь в виду, что форма и жанр — *не* одно и то же, хотя эти два понятия часто путают. Как мы уже видели, форма отвечает за структуру и «архитектурную» обработку материала. Напротив, жанр — это классификационный термин, объединяющий произведения на основе общепризнанных условностей и не обязательно соответствующий какому-либо формальному устройству или принципу. В более общем плане жанр предполагает общепринятые параметры масштаба, материала, состава, социальных обстоятельств, функциональности и т. д. в произведениях прошлого и будущего в конкретной среде (239). Именно из-за таких ограничивающих свойств некоторые авторы, например французский философ Жак Деррида, критиковали саму концепцию жанра:

* Мы специально проводим тонкую грань между шаблоном формы — паттерном или схемой, по которой строится движение разделов (например, трехчастная А–В–А), — и типом формы — специальным наименованием, принятым среди композиторов, которое не всегда может быть связано с конкретным шаблоном формы (например: блюз, как правило, имеет 12-тактовую куплетную форму, но, как мы увидим далее, не всегда).

Как только звучит слово «жанр», как только оно услышано, как только приняты попытки его осмыслить, вырисовываются границы. А когда границы установлены, недалеко до норм и запретов (240).

Более того, эти ограничивающие свойства жанра послужили движущим фактором разработки «Проекта музыкального генома» в Pandora, поскольку мы сознательно стремились избежать «смирительной рубашки», в которую жанр потенциально может облачить умы и ожидания слушателей, а также музыкальных аналитиков. Это делается не с целью отвергнуть пользу жанровых ярлыков для понимания контекста и представления того, как музыка может звучать, а скорее для того, чтобы осознать, что обозначение песни как «неосоул», «гранж» или «альтернативное кантри» не заменит нам понимания ни ее специфического музыкального характера, ни впечатления, которое она производит на конкретного слушателя. Вместо того чтобы давать музыкальные рекомендации, «группируя» песни под конкретизированными жанровыми ярлыками (как это делали и делают до сих пор многие наши конкуренты), мы стремились основывать их на том, что происходит «под капотом» у музыки за пределами жанра. О жанровых предубеждениях мы еще поговорим в главах 8 и 13.

Но это, однако, не означает, что жанр и форма никак не связаны. В некоторых случаях, например в **фугах** эпохи барокко, жанровое наименование произведения фактически предопределяло его конкретную форму. В других случаях жанр предполагал формальный шаблон, наиболее подходящий для того или иного произведения: например, гимн обычно имеет куплетную форму, классический менуэт и современная поп-баллада, как правило, двухчастные, ноктюрн эпохи романтизма — трехчастный и т. д. И все же жанр песни или произведения — не то же самое, что его форма, а исключения из правил неизбежны. Мы будем немного подробнее исследовать жанры в последующих частях книги, когда проведем всесторонний анализ различных самостоятельных произведений в широком спектре музыкальных стилей, соотнося музыку с более обширными вопросами индивидуального музыкального вкуса.

А пока что вот краткий обзор четырех типов формы, упомянутых выше: их типичная структура и часто встречающиеся отклонения от нее. Кроме того, в этих обзорах мы еще сильнее углубимся в предысторию и эволюцию каждой формы. Если вы любите историю музыки, ваш счастливый час пробил!

БЛЮЗ

Первый тип, **блюз**, мы уже встречали, проходя через ряд музыкальных измерений: мелодию, гармонию и ритм. Его форма довольно простая и, как правило, куплетная. Он охватывает собой различные сферы (и подсферы) джаза, рока, ритм-энд-блюза и многих других. Разумеется, блюз — это не только форма, но и манера исполнения, настроение и гармонизация. Он возник в среде афроамериканцев.

риканских рабов XIX века как разновидность таких музыкальных выразительных средств, как шаут и филд-холлер — так называлось пение тех, кто трудился в полях. Другие источники — афроамериканские песни, исполнявшиеся в тот же период на менестрель-шоу, спиричуэлс в форме «вопрос — ответ» и их различные западноафриканские предшественники.

Ранний блюз, возникший около 1900 года, имел различные формальные структуры. Среди них была конструкция из 12 тактов, из трех фраз по четыре такта каждая, где первые две идентичны по мелодии и тексту («вопрос — ответ»). Как правило, этот 12-тактовый паттерн следует определенной гармонической схеме, для которой характерно неизменное использование доминантсептаккорда — как было указано в интерлюдии Б, — даже в тонике (I). Эта схема настолько широко распространена, что ее стоит изложить подробно; с использованием системы римских цифр, рассмотренной в главе 4, она выглядит так: I7–IV7–I7–V7–I7. Чтобы стало понятнее, вот пример раннего блюза (рис. 6.22):



Рис. 6.22. У.К. Хэнди, «Memphis Blues» (без указания текста) — формальное и гармоническое устройство 12-тактового блюза

Для этого гармонического паттерна было и до сих пор есть огромное количество вариаций и усовершенствований (241), но, как правило, тот, что задается в первом «квадрате», сохраняется до конца песни. 12-тактовая структура стала широко распространенной, особенно после успеха «Memphis Blues» (1912), «St. Louis Blues» (1914) и «Livery Stable Blues» (1917).

Благодаря своим гибким возможностям эта форма нашла применение в целом ряде разнообразных стилей и жанров американской музыки: в регтайме («One o' Them Things: Ragtime Two-Step» Джеймса Чепмена), раннем джазе («West End Blues» Луи Армстронга), буги-вуги («Pinetop's Boogie Woogie» Кларенса «Пайнтопа» Смита), свинге («One o'Clock Jump» Каунта Бейси), бибопе («Billie's Bounce» Чарли Паркера), хард-бопе («Doodlin'» Хораса Сильвера), блюграссе («Bluegrass Special» Билла Монро), кантри («Folsom Prison Blues» Джонни Кэша), рок-н-ролле («Johnny B. Goode» Чака Бэрри), блюз-роке («Crossroads» группы Cream), соуле («Papa's Got a Brand New Bag» Джеймса Брауна) и т. д.

Конечно же, 12-тактовая структура была также основой и для блюза как самостоятельного жанра, который представляли среди прочих такие известные певцы и композиторы, как Блайнд Лемон Джефферсон, Роберт Джонсон и Чарли Пэттон в 1920–1930-х; Мадди Уотерс, Хаулин Вулф и Литтл Уолтер в 1940–1950-х;

Мемфис Слим, Джон Ли Хукер и Би Би Кинг в 1960–1970-х; Роберт Крей, Стиви Рей Вон и Бобби Раш в 1980-х и т. д. — этот ряд можно продолжать (242).

В то же время 12-тактовая форма — не единственная версия блюза. Три наиболее распространенных отступления: 8-тактовый блюз («Heartbreak Hotel» Элвиса Пресли), 16-тактовый («I'm Your Hoochie Coochie Man» Мадди Уотерса) и 24-тактовый («Slow Down» Ларри Уильямса, записанный The Beatles). Каждое отступление, в свою очередь, имеет свой набор гармонических вариаций и украшений.

Несмотря на все это, блюзовые структуры имеют общую *гармоническую траекторию*, которая лучше всего воплощена в 12-тактовой версии: стабильное движение от I7 (тоники) к IV7 (субдоминанте), затем к V7 (доминанте) и снова «домой» — в I7. В тональности до мажор это выглядит вот так: до7–фа7–соль7–до7. Какие-либо дополнительные или промежуточные аккорды лишь добавляют этой траектории разнообразия, не меняя ее сути.

Блюз часто превозносится как «американская музыка», и все благодаря универсальности и гибкости его формы (243). Это миниатюрный тип формы, в котором с помощью повторений образуется исключительно внятное музыкальное повествование, конкретно задаваемое изначальным гармоническим движением от I7 к IV7. Особенность тональности здесь в том, что мы могли бы назвать «доминантнизацией» тоники, то есть превращением тонического аккорда (I) в доминантсептаккорд (I7). Немного поясню: помните, в главе 4 мы говорили, что в традиционной тональной гармонии тоника (I) — это простое трезвучие (например, до–ми–соль), тогда как доминантсептаккорд обычно строится только на V ступени; но в блюзе тоника — сама по себе доминантсептаккорд (например, до–ми–соль–си^б) и поэтому обозначается I7.

Это явление, по-видимому, тоже уходит корнями в афроамериканский музыкальный диалект XIX века. Кроме того, такой гармонический уклон часто встречается в джазе, роке, кантри и связанных с ними жанрах, которые обязаны своим появлением и характером блюзу. В общем, достоин размышления тот факт, что революционная особенность, определяющая американскую музыку, — доминантнизация тоники — начинала свою жизнь как вынужденное творческое самовыражение людей, изначально привезенных в эту страну в качестве рабов.

ДЖАЗОВЫЙ СТАНДАРТ: 32-ТАКТОВЫЙ РЕФРЕН

Джаз обязан своим происхождением и характером отчасти блюзу, но также и другим афроамериканским, европейским и карибским музыкальным влияниям: регтайму, кейкуоку, маршам, европейской танцевальной музыке (польке, кадрили и др.), креольским песням, гимнам, спиричуэлс, менестрельским песням, хаба-нерам — всему, что около 1900 года можно было встретить в Новом Орлеане (244). Первые джазовые песни (1910–1920 годов) имели самые разнообразные формы. Некоторые были напрямую или видоизмененно блюзовыми, например «Memphis Blues» (1912) и «St. Louis Blues» (1914). Другие представляли собой

монический и т. п.); его часто называют «бридж» (bridge), а также «мидл эйт» (middle eight) или «релиз» (release). Пример такой формы показан на рис. 6.24:

Раздел А (8 тактов) + раздел А (8 тактов) — в силу знаков репризы

Раздел В (8 тактов)

Раздел А (8 тактов)

Рис. 6.24. Джордж Гершвин, «Oh, Lady Be Good» (без указания текста) — 32-тактовая форма времен Тин Пэн Элли (А–А–В–А)

Схема А–А–В–А действительно может рассматриваться как своего рода стандартная структура 32-тактового рефрена, особенно после 1925 года. Ей соответствуют такие часто исполняемые песни, как «Blue Skies» Ирвинга Берлина, «Can't Help Lovin' That Man of Mine» Джерома Керна, «Ain't Misbehavin'» Фэтса Уоллера, «My Funny Valentine» Ричарда Роджерса, «What Is This Thing Called Love» Коула Портера, «Georgia on My Mind» Хоги Кармайка, «In a Sentimental Mood» Дюка Эллингтона, «I Only Have Eyes for You» Гарри Уоррена и многие другие.

Конечно, среди жемчужин репертуара Тин Пэн Элли также можно найти и всевозможные варианты 32-тактового стандарта — все они задумывались и, скорее всего, воспринимались как творческие «отступления» от нормы. Сюда относятся знаменитые стандарты «Autumn Leaves» (А–А–В–С); «Yesterdays» (А–В–С–D) и «All the Things You Are» (36-тактовый А–А'–В–А') Джерома Керна; «I Got Rhythm» Джорджа Гершвина (34-тактовый А–А–В–А с добавлением в конце последнего А двухтактового тэга, часто пропускаемого джазовыми солистами); а также продолжительные песни «Speak Low» Курта Вайля (56 тактов) и «Begin the Beguine» Коула Портера (108 тактов). Более подробно обо всех этих песнях, а также о многих других, упомянутых в этой главе, рассказывается на сайте www.WhyYouLikeIt.com (дополнение к главе 6) — для тех, кто заинтересован.

И все же, как и в случае с 8-, 16- и 24-тактовым блюзом, форма этих вариантов джазовой песни лучше всего понимается, если исходить из ее «стандартных настроек». Подавляющее большинство популярных джазовых песен, написанных в период с 1920 по 1950 год, имеет 32-тактовую форму А–А–В–А. Этот тип и его варианты послужили вдохновением для сотен популярных песен самых продуктивных авторов того времени. Наследие этого репертуара настолько

живуче, что такие песни стали именоваться «стандартами». В последние 80 лет это «хлеб с маслом» вокальных и инструментальных джазовых записей, многие из которых стали «классическими» (247). Взглянув на джазовые и поп-джазовые записи последнего времени: альбомы Майкла Бубле, Кита Джарретта, Авишя Коэна и Тома Рейни, — мы заметим, что эта тенденция до сих пор не ослабевает. Велики шансы, что среди этих «стандартов» есть и ваши любимые песни.

Следует отметить один важный момент: в этих «стандартах», помимо рефрена, есть и кое-что еще. В ранние времена Тин Пэн Элли и Бродвея эти песни неизменно включали куплет, предшествующий рефрену, как правило всего один. В отличие от повторяющейся структуры рефрена, куплет обычно имел сквозную форму и исполнялся в манере рубато, художественным образом предвосхищая ритмический характер рефрена. Текст куплета был тоже довольно утилитарен по своей природе и задавал контекст настроения, которое будет выражено в рефрене. Поэтому неудивительно, что этот куплет обычно исполнялся всего один раз — или довольно часто вообще не исполнялся и не записывался, во всяком случае после первой выпущенной записи или сценического исполнения. Есть и несколько исключений, которые у всех на слуху: Гершвин (например, «Someone to Watch Over Me»: «There's a saying old, saying love is blind...») и Коул Портер (например, «Night and Day»: «Like the beat, beat, beat of the tom-tom...»), а остальное могут вспомнить только самые ревностные ценители.

Как бы то ни было, именно 32-тактовый рефрен определил золотую эру написания песен. Этот тип формы также повлиял и на последующие стили и жанры. К ним относятся более «прогрессивные» виды джаза: бибоп — «Donna Lee» Чарли Паркера (основанная на той же аккордовой прогрессии, что и «Indiana», — не редкость для музыкантов бибопа) и «Well, You Needn't» Телониуса Монка; кул-джаз — «So What» Майлза Дэвиса и «The Duke» Дейва Брубека; хард-боп — «Moanin'» Бобби Тиммонса; латиноамериканский джаз — «Tin Tin Deo» Диззи Гиллеспи и Чано Посо, «Girl from Ipanema» Антониу Карлоса Жобима и многие другие. Все эти песни написаны в форме 32-тактового рефрена А–А–В–А.

Все это примеры современных «стандартов», которые наряду со своими предшественниками эпохи Тин Пэн Элли до сих пор исполняются джазовыми музыкантами в клубах, на джем-сейшнах и вечеринках в любой точке мира каждый вечер. Прелесть этого репертуара в том, что музыканты, которые никогда прежде не встречались, могут объединиться на сцене, просто «назвать тему» — и каждый будет знать ее наизусть. Небольшой отсчет, и все следуют основной «рабочей схеме», которая также всем известна: тема (мелодия) — соло — тема, иногда с коротким вступлением и/или небольшим тэгом. *Характерное* проявление этой «рабочей схемы» (тема — соло — тема) можно встретить у квинтета Майлза Дэвиса (тенор-саксофонист Джон Колтрейн, пианист Ред Гарланд, басист Пол Чемберс и барабанщик Филли Джо Джонс), который в 1956 году записал песню «Just Squeeze Me» (А–А–В–А) Дюка Эллингтона:

Вступление — восемь тактов, только ритм-секция (пианино, бас, барабаны), на V7

Тема (мелодия) — Майлз и ритм-секция

Сольный квадрат 1 — Майлз и ритм-секция (A–A–B–A)

Сольный квадрат 2 — Колтрейн и ритм-секция (A–A–B–A)

Сольный квадрат 3 — Гарланд, бас и барабаны (A–A–B–A | A–A)

Тема (вторая половина мелодии) — Майлз, Колтрейн и ритм-секция (B–A)

Тэг — повторение последних четырех тактов со стандартной концовкой

Все соло, конечно, импровизационные и играют на ту же аккордовую последовательность, что и тема; иногда каждый музыкант играет по два и более сольных квадрата, особенно в быстрых песнях («Just Squeeze Me» — свинг-баллада в среднем темпе). Разумеется, оригинальная мелодия и аккорды музыкантами немного перерабатываются и становятся более «навороченными» — вот и здесь Майлз довольно свободно обращается с музыкой Дюка.

Примерно после 1950 года появилось еще одно музыкальное наречие — рок-н-ролл, бросившее вызов гегемонии джаза, и вместе с этим возник новый тип формы, о котором мы вскоре поговорим. Но форма 32-тактового рефрена при этом не исчезла. Наряду с блюзом и другими формами 32-тактовая схема A–A–B–A довольно часто встречалась в музыке 1950-х годов, например в поджанре ду-воп: «Why Do Fools Fall in Love» Фрэнки Лаймона и «The Great Pretender» The Platters — обе записаны в 1956 году. Есть также примеры среди предбитловских поп- и рок-песен — можно назвать «Will You Still Love Me Tomorrow» Джерри Гоффина и Кэрол Кинг (записанную в 1961 году группой The Shirelles). Эта схема и ее варианты также оставались популярными среди исполнителей кантри-музыки вплоть до 1970-х годов, например «Crazy» Вилли Нельсона (записана Пэтси Клайн в 1961 году).

Все перечисленные песни, написанные после 1950 года, находятся в художественном долгу перед традициями Тин Пэн Элли; они показывают, насколько прочно 32-тактовый рефрен, а особенно его разновидность A–A–B–A, укоренился в американском песенном творчестве. Но, когда в середине 1950-х случилась вспышка новой молодежной поп-музыки, появился другой тип формы, хотя он и был обязан своим возникновением тому, который был им вытеснен: секционная песня.

ФОРМА СЕКЦИОННОЙ ПОП-, РОК-ПЕСНИ: КУПЛЕТ, ПРИПЕВ, БРИДЖ И ПРЕХОРУС

Как и предшествующий ему джаз, рок-н-ролл изначально был смесью разнообразных музыкальных течений, которые лишь постепенно срастались в самостоятельный музыкальный язык. Среди этих течений были блюз, ритм-энд-блюз, кантри, госпел, буги-вуги и песни Тин Пэн Элли (248). Прямыми предшественниками стали записи так называемой «черной музыки»: джамп-блюз, кантри-буги и др., сделанные чернокожими музыкантами конца 1940-х и начала 1950-х годов, такими как Луи

Джордан. В конечном счете этот расистский термин уступил место понятию «ритм-энд-блюз». И правда, большинство прототипов рок-н-ролла: «We're Gonna Rock, We're Gonna Roll» Уайлда Билла Мура (1947), «Rock the Joint» Джимми Престона (1949) и «Rocket 88» Айка Тёрнера (1951) — это 12-тактовый блюз.

Так что неудивительно, что блюзовый формат — 12-тактовый и прочие варианты — с радостью переняли пионеры рок-н-ролла: Чак Берри («Johnny B. Goode», «Roll Over Beethoven»), Билл Хейли («Rock Around the Clock»), Литтл Ричард («Long Tall Sally») и Элвис Пресли («Hound Dog»). Однако также они переняли и другие существующие песенные формы, в том числе схему А–А–В–А — 32-тактовую и ее разновидности, — использованную в «All I Have to Do Is Dream» The Everly Brothers, «True Love Ways» Бадди Холли и многочисленных примерах упомянутого выше ду-вопа.

В то же время музыканты и авторы песен, в частности авторский дуэт Джерри Либера и Майка Столлера, которые написали, например, песню «Hound Dog», начали осваивать и другие формальные техники и подходы (249). Одной из главных новых разработок в области формы стала нацеленность на **хук** — ярко выраженную и цепляющую часть мелодии или текста, повторяющуюся несколько раз и, как правило, дающую песне ее название. Первоначально этот «рефрен» ограничивался одной строкой, например, в конце каждого раздела А в песне формы А–А–В–А («Treat Me Nice» Элвиса Пресли), или в каждом предложении 12-тактового блюза («Be-Bop-A-Lula» Джина Винсента), или в некотором сочетании («Oh, Boy!» Бадди Холли). Примеры первых двух песен показаны на рис. 6.25 и 6.26:



Рис. 6.25. Элвис Пресли, «Treat Me Nice» — одностроочный хук в ранних рок-песнях



Рис. 6.26. Джин Винсент, «Be-Bop-A-Lula» — одностроочный хук в ранних рок-песнях

В некоторых случаях хук занимает целый раздел песни, как, например, в культовом рок-н-рольном блюзе «Shake, Rattle and Roll», записанном Биг Джо Тёрнером (1954), Биллом Хейли (1955) и Элвисом Пресли (1957). Хотя песня имеет куплетную форму, в нее периодически вклиниваются одинаковые мелодия и слова («Shake, rattle and roll»), из-за чего повторяющиеся части воспринимаются как припевы, а неповторяющиеся — как куплеты. Среди теоретиков рок-музыки это называется *простая* куплетно-припевная форма, где в обоих разделах используется одинаковая формальная и гармоническая структура.

Вскоре тенденция выделять припев как отдельный раздел формы вышла за пределы 12-тактового блюза в направлении других гармоний и форм. Среди самых ранних экземпляров была песня Либера и Столлера «Poison Ivy» (записанная в 1959 году группой The Coasters). Технически она имеет структуру А–А–В–А с «рефреном», возникающим в конце каждого А. Но, в отличие от «Treat Me Nice», хук здесь не просто заключительная часть каждого раздела, но самостоятельный раздел из восьми тактов. Более того, хук гармонически контрастирует (vi) с предшествующей нехуковой восьмитактовой частью, тем самым разграничивая два раздела. Как мы видели на примере сложных форм классической музыки, например «К Элизе» Бетховена, более крупные части нередко могут сами по себе делиться на более мелкие подразделы: в случае «Poison Ivy» часть А на самом деле представляет собой А–а — А–b, где «а» — куплет, а «b» — припев; так строится *контрастирующая* куплетно-припевная форма (рис. 6.27):

КУПЛЕТ

ляб ляб сольб ляб ляб ляб сольб ляб

She comes on like a rose...

ПРИПЕВ (8 тактов)

ляб

фа минор до7

- vy, ... Late at

фа минор сиб минор фа минор миб7

night when you're sleep-ing poi-son i - vy comes a creep-ing all a - round.

Рис. 6.27. Либер и Столлер, «Poison Ivy» (куплет и припев, текст приведен частично) — структура куплетно-припевной формы: часть А

В соответствии со схемой более крупного масштаба А–А–В–А, пара «куплет и припев» (А) повторяется еще раз (А), затем следует контрастирующий восьмитактовый раздел (В), который также перемещается в другую гармоническую

область (IV). Следуя терминологии 32-тактовых песни времен Тин Пэн Элли, этот раздел, как правило, именуется **бридж** (или иногда «мидл эйт», особенно в Англии) (рис. 6.28):

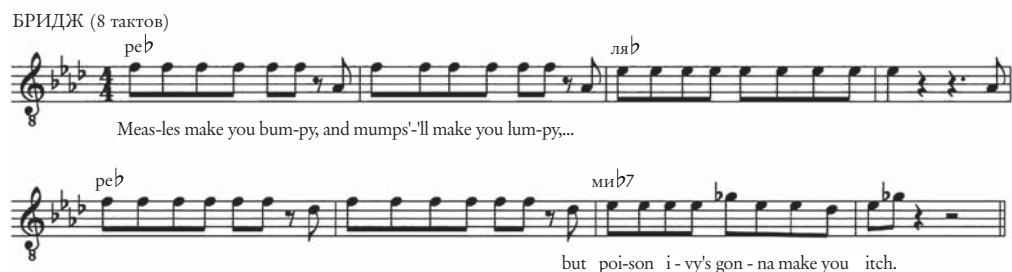


Рис. 6.28. Либер и Столлер, «Poison Ivy» (бридж, текст приведен частично) — структура куплетно-припевной формы 2

Затем следует возвращение крупного раздела А, вновь состоящего из пары «куплет и припев». И хотя общая форма многим обязана старой схеме А–А–В–А, воспринимается все немного по-иному, а именно как череда самостоятельных секций:

(вступление) — куплет — припев — куплет — припев — бридж — куплет — припев

Альтернативная структура песенной формы, возникшая в первые годы существования рок-н-ролла, подразумевала еще большую самостоятельность куплета и припева и полностью исключала бридж. По сути, это простая двухчастная форма с чередующимися разделами А и В — в отличие от А–А–В–А, которая является трехчастной А–В–А, где первый раздел А повторяется дважды. Ранний пример подобной куплетно-припевной формы — песня «That'll Be the Day» Бадди Холли, которая строится следующим образом:

(вступление) — припев — куплет — припев — куплет — соло (блюз) — припев — куплет — припев — припев

Важное отличие здесь в том, что песня начинается с хука, или припева, по сравнению с «Poison Ivy» и ее формой А–А–В–А, где хук появляется после куплета. По этой причине рок-теоретики определяют форму А–А–В–А как «куплетно-преобладающую» в противоположность «припевно-преобладающей» разновидности.

Но с точки зрения впечатлений от прослушивания большее различие здесь чувствуется между новым «секционным» подходом, появившимся в поп-, рок-песнях после 1950 года (куплет — припев — бридж и т. д.), и более «целостным», существовавшим до 1950 года в джазовых песнях Тин Пэн Элли (А–А–В–А,

всего с одним квадратом, или «припевом»). Главным источником этого развития было постепенное расширение отдельных разделов по длине и статусу. Также устанавливался все больший контраст между разделами при помощи изменений в гармонии, ритмической структуре и/или настроении.

В самом деле, оба этих поп-, рок-формата — А–А–В–А и куплет — припев — бридж — продолжают определять музыку и по сей день и вместе внесли свой вклад в количество хитовых песен. В то же время исторический тренд определенно перешел от формы А–А–В–А к куплетно-припевному формату (250). Вот по 10 примеров каждой из двух форм:

Поп-, рок-песни в форме А–А–В–А

- «I Want to Hold Your Hand» — The Beatles (1963)
- «(Sittin' on) The Dock of the Bay» — Отис Реддинг (1968)
- «Raindrops Keep Fallin' on My Head» — Берт Бакарак (1969)
- «Whole Lotta Love» — Led Zeppelin (1969)
- «You've Got a Friend» — Кэрол Кинг (1971)
- «More Than a Feeling» — Boston (1976)
- «New Amsterdam» — Элвис Костелло (1979)
- «Crazy Little Thing Called Love» — Queen (1979)
- «Smells Like Teen Spirit» — Nirvana (1991)
- «My Happy Ending» — Аврил Лавин (2004)

Куплетно-припевные поп-, рок-песни (с бриджем или без)

- «Mr. Tambourine Man» — Боб Дилан (1965)
- «Happy Together» — The Turtles (1967)
- «Penny Lane» — The Beatles (1967)
- «Daniel» — Элтон Джон (1973)
- «Can't Get Enough» — Bad Company (1974)
- «God Save the Queen» — The Sex Pistols (1977)
- «Little Red Corvette» — Принс (1983)
- «Material Girl» — Мадонна (1985)
- «Tears in Heaven» — Эрик Клэптон (1992)
- «Just the Way You Are» — Бруно Марс (2010)

Эти два списка, безусловно, можно было бы значительно расширить, но есть также много поп-, рок-песен, структура формы которых не попадает ни в одну из этих категорий и несколько неоднозначна: эта часть — отдельный припев или всего лишь продолжение куплета? Превращает ли смена гармонии и текста этот припев во второй бридж? Как именно мы разделяем по форме эти неоднозначные 16 тактов? И так далее (251). Как уже говорилось ранее, два человека могут по-разному воспринимать формальное деление какого-либо отрывка — и это не редкость среди рок-теоретиков, — и оба могут иметь веские аргументы. И все же, имея представление о некоторых общепринятых

oh, you're a loaded gun»); «Time Is Running Out» Muse (2003, со слов «Bury it, I won't let you bury it»); «You Belong With Me» Тейлор Свифт (2008, со слов «But she wears short skirts»), о которой мы поговорим в главе 9; «Someone Like You» Адель (2011, со слов «I hate to turn up out of the blue uninvited»).

Кроме того, во многих продвинутых рок-песнях встречаются сложноорганизованные и заслуживающие внимания вступления, коды (заключительные разделы), риффы, инструментальные проигрыши, импровизационные джемы и другие внутренние разделы, которые невозможно четко обозначить как куплет, припев, прехорус или бридж. Такие песни, как правило, довольно претенциозны по масштабу и, возможно, имеют отсылку к классическим и джазовым традициям и техникам, так что коммерческий успех обходит их стороной — хотя и не всегда. Вот несколько примеров различной степени сложности и формальной неоднозначности: «I Want You (She's So Heavy)» The Beatles, «The Court of the Crimson King» King Crimson, «The End» The Doors, «Stairway to Heaven» Led Zeppelin, «Bohemian Rhapsody» Queen, «Band on the Run» Пола Маккартни, «Someone Saved My Life Tonight» Элтона Джона, «2112» Rush, «Dark Star» The Grateful Dead (живые выступления), «Reba» Phish, «Lotus Flower» Radiohead и многие другие.

Неудивительно, что песни, имеющие сложную форму, также сложны и по другим музыкальным показателям — особенно гармоническим и ритмическим. И наоборот, песни, соответствующие более однозначной и традиционной формальной структуре (например, короткое вступление — куплет — припев — куплет — припев — бридж — припев), как правило, задействуют более простые и предсказуемые гармонические последовательности и паттерны, преднамеренно «цепляющие» мелодические хуки, незамысловатые метры и ритмы и т. д. И этот подход, разумеется, использовался в большинстве песен за последние 50 лет и, судя по всему, будет использоваться на протяжении и следующих 50. Зная параметры формы ваших любимых поп-, рок-песен (а именно: в каком виде проявляется их секционность), вы получаете полезное средство, помогающее понимать более широкие параметры вашего музыкального вкуса.

СОНАТНАЯ ФОРМА

Если секционная поп-, рок-песня — наиболее характерный тип формы для «популярных» композиторов последних 50 лет, то для «классических» композиторов (особенно инструментальных произведений) с середины XVIII до начала XX века это, несомненно, **сонатная форма**. Ни одна другая классическая форма не удостоилась такого пристального внимания со стороны музыкальных теоретиков и историков за последние 150 лет. Это, несомненно, связано с тем, что многие наиболее известные инструментальные произведения самых почитаемых композиторов написаны в сонатной форме — или в формах, возникших под ее влиянием. Если вы поклонник классической музыки, велики шансы, что многие из ваших любимых произведений имеют именно сонатную

форму. Поэтому стоит уделить время изучению основ и исторического развития этого типа формы.

Термин «соната» происходит от итальянского глагола suonare («звучать») и впервые был употреблен в конце XVI века в качестве общего названия для инструментальных произведений — в противоположность музыке, предназначенной для пения и называемой «кантатой» (от итальянского глагола cantare — «петь»). Как жанровое обозначение соната стала популярной в эпоху барокко, особенно среди произведений, написанных для одного или двух сольных инструментов (главным образом скрипки) с фортепианным аккомпанементом в виде цикла танцевальных или контрапунктных частей — сродни барочному жанру танцевальной **сюиты**.

Как тип формы соната стала восприниматься в **эпоху классицизма** (1750–1800) и впервые обрела формальный облик и устойчивое определение в 1760–1770-х годах в музыке Франца Йозефа Гайдна (253). Во многих отношениях сонатная форма провозглашает торжество тональности как гармонической системы, где периодические тональные сдвиги не только обуславливают повествовательную выразительность, но и раскрывают суть фундаментального архитектурного устройства.

Сонатная форма также олицетворяет зарождающийся дух Просвещения, который проник и в эстетику композиции эпохи классицизма: общение со слушателем через музыкальный дискурс и структуру в доступной и воздействующей манере. Как предвосхищал в 1728 году музыкальный теоретик Иоганн Хайнхен, высшей целью композитора было использование не столько своих интеллектуальных соображений, сколько своего мастерства и «хорошего вкуса», чтобы «сделать музыку приятной и любимой для широкой, образованной публики» (254). Сонатная форма с ее тщательно проработанным и универсальным планом утверждения — отступления — возвращения — с помощью как мелодических, так и гармонических средств — давала композиторам и слушателям превосходную возможность установить идеальные взаимоотношения, которые представлял себе Хайнхен.

Безусловно, путь к систематизированию Гайдном схемы сонатной формы был непростым и извилистым. Первые семена были посеяны в эпоху барокко, например двухчастные (А–В) танцевальные части (менуэты, гавоты и др.) французских сюит и партит И. С. Баха. Как и в случае с систематизированной сонатной формой, эти части сюиты имели широкую траекторию гармонического движения: от тоники к доминанте в разделе А и затем возврат — иногда через более «отдаленные» гармонические области — к тонике в разделе В. Другие характерные признаки, которые позже станут стандартными для сонатной формы: отчетливые и емкие главная и побочная темы, а также последующее возвращение побочной темы в основной тональности, — иногда встречаются в произведениях различных композиторов с разнообразным творческим почерком в начале XVIII века, особенно у Доменико Скарлатти в его 555 клавирных сонатах и у К. Ф. Э. Баха в его клавирных сонатах и симфониях.

Но именно Гайдн установил непреходящие принципы и правила сонатной формы. Благодаря его плодovitости она стала стандартной для первых частей «главных» инструментальных жанров XVIII и XIX столетий: сонат, струнных квартетов, симфоний и ряда других произведений. Эту практику переняли и укрепили Моцарт и Бетховен, также обнаружившие универсальность и широкие риторические возможности этой формы. После 1770 года среди композиторов стали писать первые части инструментальных произведений в сонатной форме, однако следует отметить, что ее фактическое определение появилось лишь во второй четверти XIX века — официально оно было дано теоретиком Адольфом Бернхардом Марксом в 1845 году, хотя ведущими композиторами того времени эти нормативные установки постоянно оспаривались и нарушались (255).

Полный анализ музыкальных составляющих и свойств сонатной формы выходит за рамки этой книги, но надлежащее представление мы можем получить, рассмотрев ее основные подразделения и их типичные свойства. По сути, сонатная форма состоит из трех основных разделов: экспозиции, разработки и репризы. Читая это описание, вы можете представить себе приключенческий роман, где перечисленные темы — это похождения главного героя. В своем рассказе я обращаюсь к хрестоматийному примеру в мажорной тональности — к первой части простой сонаты до мажор Моцарта, которая ниже будет использована в качестве иллюстрации.

В **экспозиции** *главная партия* представлена в *основной (главной) тональности*. Мелодический материал здесь четко выражен и хорошо запоминается, благодаря чему при повторном появлении его легко опознать. Затем следует связующая партия и гармонический переход из *тоники в доминанту*. После прибытия в новую тональность звучит *побочная партия*. Мелодический материал здесь, как правило, *контрастирует* с главной партией — например, лиричный, если главная партия была ритмичная и т. п. По окончании побочной партии экспозиция завершается устойчивой автентической каденцией в тональности доминанты*. Обычно это сопровождается *заключительной партией*, часто менее содержательной и по своему характеру более «подытоживающей». Примерно до 1800 года в большинстве случаев экспозиция повторялась, прежде чем продолжиться разработкой, и таким образом тематический материал (и гармоническое движение) становился для слушателя еще более знакомым. После 1800 года длина экспозиций стала увеличиваться, что сделало такое повторение непрактичным.

Раздел **разработки**, как следует из названия, посвящен «развитию» предыдущего материала — то есть главной, побочной и, возможно, заключительной партий экспозиции. Но более важная цель состоит в том, чтобы обеспечить

* Это стандартный переход для частей сонаты в мажорных тональностях; в минорных экспозиция обычно заканчивается в параллельном мажоре, например: если она начинается в ля миноре, то заканчивается в до мажоре.

контраст с повествовательным характером экспозиции, и во многих разработках (хотя далеко не во всех) на самом деле не происходит сильного развития предыдущих партий (вариации, обращения и т. д.), хотя бывает и обратное. Вне зависимости от этого в большинстве разработок *воспроизводится ранее услышанный тематический материал* и попутно вводится новый. Разработка, как правило, *гармонически относительно неустойчива*, она постоянно перемещается из одной тональности в другую и редко в какой из них задерживается надолго. Длина разработки может варьироваться от довольно короткой (в частности, до 1800 года — например, 65 тактов, или 60 % длины экспозиции, в Симфонии № 40 соль минор Моцарта) до существенной (после 1800 года — например, 241 такт, или 160 % длины экспозиции, в Симфонии № 3 Бетховена), но в каждом случае ее окончание *возвращает гармонический возврат в главную тональность*, иногда с выдержанным органичным пунктом на доминанте.

Возвращение основной тональности и в частности *главной партии* знаменует начало **репризы**. Термин происходит от французского *reprise* — «возвращение, повторение» и подразумевает «резюмирование, краткий пересказ», что на самом деле немного противоречит роли этого раздела в сонатной форме, так как в нем происходит не просто повторение, но и *разрешение*. Реприза начинается с проведения главной партии в основной тональности, за которой обычно следует та же связующая партия, что и в экспозиции. Но в отличие от экспозиции, вместо того чтобы модулировать в тональность доминанты, связующая партия меняет свою траекторию и *остается в тонике*, — в результате чего *побочная и заключительная партии* также звучат в главной тональности, а не в доминантовой. При этом в мелодическое содержание побочной и заключительной партий из-за отсутствия модуляции вносятся некоторые изменения. В любом случае в репризе происходит долгожданное *снятие «напряжения»*, созданного в экспозиции, с помощью проведения *всего тематического материала в главной тональности*, и тем самым произведение приводится к соответствующему эстетическому завершению.

Обобщенная форма в полном виде может быть схематически представлена следующим образом (рис. 6.30):

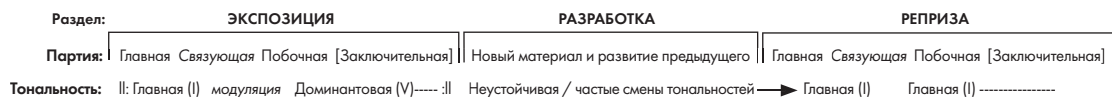


Рис. 6.30. Схема сонатной формы (для мажорной тональности)

Чтобы более наглядно проиллюстрировать этот тип формы и его повествовательный посыл, ниже приводится упрощенная схема первой части (*Allegro*) Сонаты до мажор Моцарта, К. 545 (рис. 6.31а, 6.31б, 6.31в). Но даже в этой простой сонате пластичность такого типа формы проявляется в том, что в репризе Моцарт проводит главную партию не в основной (I), а в субдоминантовой (IV) тональности:

ГЛАВНАЯ ПАРТИЯ — основная тональность



до мажор
(тоника) I

СВЯЗУЮЩАЯ ПАРТИЯ — модуляция



(модуляция в V)

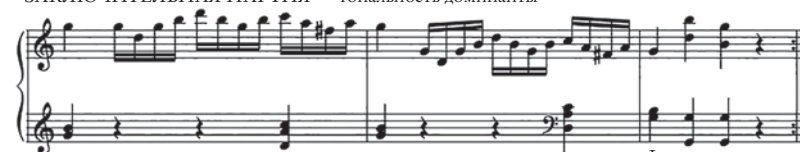
V7

ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ — тональность доминанты



соль I
мажор
(доминанта)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ПАРТИЯ — тональность доминанты



соль I
мажор
(доминанта)

V7 I
(автентическая каденция
в соль мажоре)

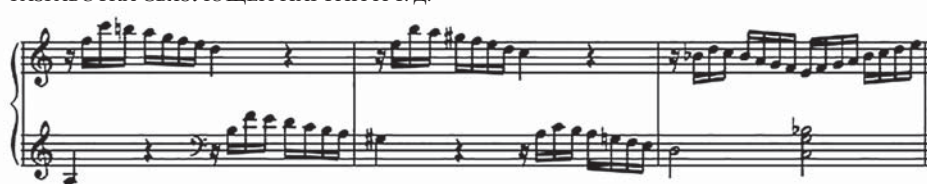
Рис. 6.31а. В. А. Моцарт, Фортепианная соната до мажор, К. 545, часть 1, Allegro — схема сонаты: экспозиция

РАЗРАБОТКА ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ ПАРТИИ — гармоническая неустойчивость



соль i
минор

РАЗРАБОТКА СВЯЗУЮЩЕЙ ПАРТИИ И Т. Д.



Гармоническая неустойчивость — быстрая смена тональностей

модуляция в IV (фа мажор): V7

Рис. 6.31б. В. А. Моцарт, Фортепианная соната до мажор, К. 545, часть 1, Allegro — схема сонаты: разработка

ГЛАВНАЯ ПАРТИЯ — тональность субдоминанты (IV) = отступление от нормы



и т. д.

фа мажор I
(субдоминанта)

(модуляция обратно в основную тональность)

V7

ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ — основная тональность



и т. д.

до мажор I
(тоника)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ПАРТИЯ — основная тональность



до мажор I
(тоника)

V7 I
(автентическая каденция в до мажоре)

Рис. 6.31в. В. А. Моцарт, Фортепианная соната до мажор, К. 545, часть 1, Allegro — схема сонаты: реприза

Для полноты картины следует также упомянуть еще два раздела, встречающиеся в сонатной форме: *интродукцию* и *коду*.

Интродукция, если она вообще есть, обычно непродолжительная и более медленная по сравнению с обычно бодрым (*allegro*) темпом остальной части. Ее главная цель — придать основательность всей части в целом, особенно если главная партия экспозиции — легкая и беззаботная. Известные примеры — Симфония № 104 Гайдна, Симфония № 7 Бетховена и Симфония № 1 Брамса.

Кода (буквально «хвост») также необязательна, следует за репризой и представляет собой еще более содержательное завершение части. Обычно

в ней уделяется внимание одной или двум предшествующим музыкальным идеям, особенно главной партии (как в произведениях Бетховена), с целью довести до конца развитие, если оно не было окончено. Как и у разработки, длина коды может варьироваться от довольно короткой, как у Гайдна и Моцарта, до достаточно продолжительной, как у Бетховена (например, в Симфонии № 5) и более поздних композиторов (например, финал Симфонии № 2 Шумана).

Музыкальные теоретики любят поспорить о том, к какой форме наиболее близка сонатная: к двухчастной (A–B), репризной двухчастной (A–BA) или трехчастной (A–B–A). На самом деле она объединяет в себе все три: по выражению музыковеда Джеймса Вебстера, «сила и совершенство сонатной формы заключается в этом синтезе трехчастной конструкции и двухчастной тональной структуры» (256). Схема действительно состоит из трех частей, где третья в значительной степени основана на материале первой, но при этом всецелое гармоническое движение — от тоники к доминанте и обратно — традиционная траектория двухчастной формы.

Однако для нас в большей степени важно выяснить, как сонатная форма воздействует на наши слушательские переживания. В значительной степени ответ кроется в богатой и необычной диалектике, выстроенной этой формой между композитором, исполнителем и слушателем. Сонатную форму следует понимать как своего рода чертеж — не фиксированную схему, а скорее, как назвал ее музыковед Джеймс Хепокоски, «совокупность нормативных и опциональных процедур, гибких в своей реализации» (257). Крупномасштабная структура «экспозиция — разработка — реприза» и гармонические ожидания, которые она предполагает, — это важные ориентиры, и все же каждая конкретная реализация требует индивидуальных решений. Это касается не только композиторов разных десятилетий, но и разных произведений одного и того же композитора.

Соотношение между ожиданиями от «чертежа» и его воплощением и есть то, что придает произведению в сонатной форме его уникальную выразительность. Это то, что влияет на художественные решения исполнителей и в конечном счете на переживания слушателя: как именно главная партия гармонически перетекает в побочную; есть ли заключительная партия и как она применяется; какие партии экспозиции задействуются в разработке и каким образом; как композитор в итоге производит гармоническое разрешение в репризе и т. д., — все это вопросы, которыми по мере развития музыкального действия задается подготовленный слушатель. Это похоже на детективный роман: вы знаете, что следователь в конце концов раскроет дело; загадка в том, как именно он это сделает.

Сонатная форма имеет в истории классической музыки настолько важное значение в силу своей универсальности и вдохновения, которое она дарила композиторам, а также благодаря своим эстетическим и философским значениям, которые исследуются до сих пор. Трехэтапный путь развития сонатной

формы часто используется как метафора для внемузыкальных явлений, например человеческой деятельности или даже самой жизни. Она оказывала ощутимое влияние на инструментальную композицию в течение примерно 150 лет. Это был «чертеж» для фортепианных сонат, камерной музыки, симфоний, увертюр, **концертов**, серенад и многих других жанров — не только для их первых частей, но часто и для медленных, и для финалов (где она иногда сочеталась с элементами формы рондо, образуя рондо-сонату).

Однако со времен Гайдна всяческие исключения из правил и модификации стали обычным делом: экспозиция без побочной партии; экспозиция с тремя тематическими группами; реприза, в которой главная и побочная партии не в основной тональности; реприза, полностью обходящаяся без главной партии, и т. д. и т. п. Именно поэтому Чарльз Розен говорил о «сонатных формах» во множественном числе (258). На протяжении XIX века количество модификаций только увеличивалось (например, в произведениях Берлиоза, Шопена, Брамса, Малера и Сибелиуса), так как симметричные и «абстрактные» структуры формы во многом противоречили более эмоциональным и литеральным направлениям эпохи романтизма.

Несмотря на то что в XX веке, особенно после Второй мировой войны, сонатная форма стала употребляться все реже — не в последнюю очередь из-за отказа от тональности как таковой, — ее отголоски до сих пор ощущаются в работах многих инструментальных композиторов. И если ваш музыкальный вкус тяготеет к таким классическим «боевикам», как симфония «Юпитер» (Jupiter) Моцарта, Патетическая соната (Sonata Pathétique) Бетховена, квинтет «Форель» (Die Forelle) Шуберта, Фантастическая симфония (Symphonie fantastique) Берлиоза и «Жизнь героя» (Ein Heldenleben) Штрауса, то вы ощутили на себе свойственные сонатной форме широкие возможности и драматургию, даже если об этом и не подозревали.

Форма: заключительные соображения

Вряд ли детали формальной структуры и ее развития находятся в центре вашего внимания, когда вы — вне зависимости от вашей музыкальной подготовки — слушаете любимые песни или произведения. Форму вы ощущаете во многом лишь опосредованно и неосознанно. И все же, как мы увидели в этой главе, для музыкальной идентичности форма имеет огромное значение. Таким образом, осмысленно воспринимая ее элементы и их закономерное развитие в отдельно взятых музыкальных произведениях, вы лишь обогатите свое понимание музыки и повысите свою *вовлеченность* как слушателя.

Нам не обязательно нужно следовать совету старого мистера Уайльда и «начинать поклоняться форме», но ее почитание в ежедневных музыкальных обрядах может быть очень полезным для наших слушательских переживаний и их совершенствования.

Вот несколько упражнений, чтобы проверить ваши знания в области формы:

1. Когда вы слушаете блюз, обратите внимание на форму: насчитали ли вы 12 тактов? Есть ли в песне рефрен и — если есть — появляется ли он ближе к концу куплета или как самостоятельный припев?
2. Когда вы слушаете джазовый «стандарт» в исполнении Фрэнка Синатры или Эллы Фитцджеральд, слышите ли вы структуру А–А–В–А или какую-то другую схему времен Тин Пэн Элли? Если это инструментальная версия стандарта, то сколько всего квадратов отведено музыкантам-солистам?
3. Когда вы слушаете рок-, поп-, кантри-, R&B- или хип-хоп-песню, на какие секции можете ее поделить? Соответствует ли она общепринятым стандартам (например, куплет — припев — куплет — припев — бридж — припев) или ее форма менее очевидна?
4. Когда вы слушаете симфонию или сонату Гайдна, Моцарта или Бетховена (особенно их первые части), слышите ли вы, когда заканчивается экспозиция? Какие части экспозиции «разрабатываются» в разработке и каким образом? Можете ли вы определить возвращение в репризе главной партии? А побочной?
5. Когда вы слушаете *любое* музыкальное произведение, попробуйте сконцентрироваться только на структуре его формы. Каким образом в музыке достигается контраст? Слышите ли вы вариации? Точное или варьированное повторение? Простая эта форма или сложная?

Глава 7

ЗВУК: ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКИ

Мы завершаем наш краткий курс теории музыки первым параметром из аббревиатуры Яна Ларю: звуком. Как я уже объяснял в главе 2, мое решение поместить его в конец, а не в начало было продиктовано нежеланием начинать с трудоемких тем звуковых волн и частот. Это так, но есть и другая причина, столь же существенная, как и педагогическая.

Параметры, которые мы обсуждали ранее — мелодия, гармония, ритм и форма, — по сути, абстрактны *до тех пор*, пока не становятся конкретными посредством звука. Эти четыре понятия похожи на детальный сценарий фильма: все персонажи, их реплики и характеры, декорации, сцены, спецэффекты могут быть ярко описаны на бумаге, но только когда фильм снят и показан, мы можем по-настоящему воспринять их. Ведь порой мы ощущаем что-то находящееся за пределами сценария, особенно если говорить о нашей эмоциональной реакции. Точно так же звуковое воплощение всех музыкальных элементов дает им жизнь. Читая или размышляя о продолжительной мелодической секвенции, циклическом гармоническом паттерне, обильно синкопируемом груве или поп-песне с необычной секционной структурой, мы можем быть заинтригованы, но настоящая музыка — и магия — возникает, когда они звучат!

Именно поэтому я антропологически сравнил звук с личностью. Каждый из нас обладает широким спектром умственных, психологических и физиологических свойств и способностей, но лишь когда мы раскрываем их через нашу личность — наш «дух», — другие получают возможность их воспринимать. Как гласит старая пословица, не так важно, *что* ты говоришь, важно, *как* ты это говоришь. Вы можете быть чертовски умны и добры как мать Тереза, но если общаетесь в холодном или язвительном тоне, то вряд ли заведете много друзей (ну разве что в Twitter). Также и мелодия может быть по своей сути нежной и лирической, но, если она исполняется на перегруженной электрогитаре или заключена в плотную звуковую подложку, она, скорее всего, не произведет должного умиротворяющего эффекта.

Решая, нравится нам человек или нет, мы, конечно, не оцениваем чьи-либо характерные черты изолированно, основываясь на каких-либо объективных критериях; мы оцениваем то, как они проявляются в его личности в целом, и только потом выносим свое суждение. Так же и со звуком: чтобы определить, нравится нам музыкальное произведение или нет, не столь важна объективная оценка той или иной мелодии или ритма в отдельности; важно, как эти элементы проявляются в конкретной музыкальной подаче: через голос Адель, тенор-саксофон Стэна Гетца, барабан табла Закира Хуссейна, группу струнных инструментов Лондонского симфонического оркестра и т.д., — и это помогает нам определить, насколько песня или композиция соответствует нашему музыкальному вкусу.

Именно поэтому нам будет непросто использовать для объяснения параметров звука нашу «универсальную» песенку «Old MacDonald». Во-первых, звук не запишешь нотами. Но еще более важно: то, как вы слышите эту детскую песенку (и нравится она вам или нет), будет зависеть от множества различных факторов, — какие инструменты и голоса ее исполняют, сколько их, громкие они или тихие, однородные или разрозненные, высокие или низкие, играется только одна мелодия или с аккомпанементом, и т.д. Если ее споет знакомый вам ребенок, пусть даже мимо нот, она может вам понравиться, а если ее громко сыграт симфонический оркестр или хеви-метал-группа, то, возможно, не очень...

В этой главе мы рассмотрим несколько важных вопросов, касающихся звука и его составляющих в музыке, которую мы слышим. Сюда входит природа самого звука, определяемая его высотой, динамикой, тембром и т.д., музыкальные инструменты и фактура.

Природа звука

Начнем с самого трудного вопроса: что такое звук? Как вы помните, мы довольно много говорили об этом в интерлюдии Б — о высоте тона, частоте и обертонах. Здесь мы подведем краткий итог и более детально рассмотрим природу звука и высоту тона с точки зрения непосредственно музыкальной теории и слушательского опыта.

Звук — это вибрация, распространяющаяся в какой-либо среде — как правило, по воздуху, так как мало кто из нас слушает музыку под водой (259). Вибрацию порождает кинетический источник — барабанная палочка, бьющая по тарелке, гудящий столб воздуха, проходящий через трубу, войлочный молоточек, ударяющий струну пианино, и т.д. Это создает сотрясение воздуха вокруг: его молекулы буквально сталкиваются друг с другом, двигаясь вперед и назад относительно своего изначального положения. Эти изменения воздушного давления, хоть и незначительные, распространяются от источника не сами по себе, как молекулы воздуха (масса), а скорее как энергия, движущаяся особым образом в виде сферической волны — **звуковой волны**. По мере

своего движения — во всех направлениях со скоростью звука (340 м/с) — эта волна так же задевает все молекулы воздуха на своем пути, тем самым продвигая (распространяя) звук дальше.

Хотите реальный пример звуковых волн, возмущающих молекулы воздуха по всем направлениям? Вспомните тот момент у светофора, когда из машины, остановившейся на красный свет рядом с вашей, доносились гулкие басы, пробирающие до костей, — и это с поднятыми стеклами! Очевидно, что-то иное, чем материя, перемещает звук из этих ревущих динамиков через металл и стекло прямо в ваши уши.

Высота звука

Когда формируется звуковая волна, молекулы воздуха начинают вибрировать с определенной скоростью. Эта скорость называется **частотой**, и именно она придает звуку его высоту — ноту, которую мы слышим, когда играем или поем. Как отмечалось в интерлюдии Б, частота зависит от скорости *периода колебаний* звуковой волны, от положительного значения к отрицательному и обратно к положительному, как было показано на примере синусоидальной волны на рис. Б.6.

Частота обычно измеряется тем, сколько колебаний волна совершает за одну секунду, — колебаниями в секунду, или герцами (Гц), названными в честь Генриха Герца, немецкого физика XIX века, который был первым, кто неопровержимо доказал существование электромагнитных волн, первоначально предложенных в теории Джеймсом Клерком Максвеллом в 1865 году. Конечно, не все звуковые волны образуют хорошо различимую высоту: хлопающая дверь, аплодисменты, шумный динамик не обладают конкретной звуковысотностью. Так происходит оттого, что вибрации неоднородны и изменения в давлении воздуха в результате этого также нестабильны. Музыкальный же звук образуется, когда давление воздуха меняется равномерно, с повторяющейся последовательностью, то есть непрерывно на одной и той же частоте, например 261,6 Гц для до первой октавы на фортепиано. В отличие от этого хлопающая дверь автомобиля или шумный динамик производят более сложную вибрацию с резко меняющимися частотами, которую ухо не может обработать как одну самостоятельную высоту, — звук становится, одним словом, «шумом», даже если сам по себе он не неприятен. Но все это вы уже знали!

Кроме этого, человеческое ухо ограничено в диапазоне частот, которые способно слышать: примерно от 20 Гц (на чистую кварту ниже, чем самая низкая нота на фортепиано) и почти до 15 000 Гц (на две октавы выше самой высокой ноты фортепиано)*. Интересный эксперимент, проведенный в 2003 году, по-

* Верхний предел человеческого восприятия может достигать 20 000 Гц. Однако по опыту мы знаем, что способность воспринимать эти более высокие частоты с возрастом снижается.

казал, что люди могут «ощущать», хоть и с некоторой тревожностью, звуки частотой ниже 20 Гц (так называемые инфразвуки), даже если на самом деле они их не слышат (260). На практике, однако, диапазон нашего музыкального слуха значительно более ограничен: звуки ниже самого низкого соль на фортепиано (49 Гц) — довольно «мутные», звуки выше самого высокого соль (3136 Гц) — «дребезжащие», и поэтому их трудно различить. Это диапазон всех инструментов в оркестре; таким образом, диапазон, в котором большинство из нас различают музыкальную высоту, — примерно от 40 до 3000 Гц. Собаки, как известно, могут слышать звуки выше 45 000 Гц, в то время как слоны, судя по всему, ниже 12 Гц. Только представьте, как бы звучал джем-сейшн собаки и слона, если бы они умели джемить!

Следует отметить, что мы до сих пор обходили вниманием каверзный, но крайне важный вопрос, как именно наши уши и мозг *слышат* эти вибрации, волны и молекулярные сотрясения в виде звуков определенной высоты. Дело в том, что звуковые волны сами по себе не производят звук. Как сказал Дэн Левитин, «звук — это ментальный образ, создаваемый мозгом в ответ на вибрацию молекул»: когда волны достигают наших ушей, они могут (если их устойчивая частота соответствует диапазону, описанному выше) вызвать нейрохимическую цепную реакцию, которая создаст «внутренний ментальный образ, который мы называем высотой звука» (261). Мы охотно поговорим обо всем этом подробнее в интерлюдии В.

Динамика

Высота тона, разумеется, не единственное свойство, которым обладает музыкальная звуковая волна. Также очень важна **динамика**, или громкость. Уровень громкости звука оказывает значительное влияние на его характер. То же касается динамических изменений — **крещендо** (постепенное усиление громкости) и **диминуэндо** (постепенное ослабление). Динамика играет огромную роль в нашей эмоциональной реакции на музыку — особенно в контексте исполнения.

Повторюсь: звуковая волна образуется, когда молекулы воздуха сталкиваются друг с другом. Скорость, или частота, с которой они скачут взад и вперед вокруг своего изначального местоположения — своей «точки равновесия», — определяет высоту звука. А расстояние или смещение от этого изначального местоположения определяет громкость: чем шире смещение, тем громче звук. Когда нажимается клавиша пианино или дергается струна гитары, молекулы, распространяемые волной, начинают с относительно широкого смещения, которое постепенно становится все меньше и меньше, пока не исчезнет совсем. Этот процесс соответствует тому, что звук постепенно становится тише и тише, пока не наступит тишина. Важно отметить, что, хотя смещение (также называемое амплитудой смещения) изменяется по мере того, как звук становится громче или тише, *скорость*, с которой молекулы отталкиваются друг от друга, остается

постоянной. При нажатии до первой октавы на пианино молекулы начинают отскакивать на определенное расстояние, которое постепенно уменьшается, но частота этих отскакиваний остается неизменной на уровне 261,6 Гц.

Динамика — это элемент не только звукообразования, но и музыкального исполнения, что мы обязательно примем во внимание, когда будем обсуждать целые песни и произведения в главах 9–15.

Тембр

Третье принципиально важное свойство, которым обладает звуковая волна, — это **тембр**, который, если коротко, определяет, *как* звучит тон (262). Тембр отвечает за «окраску», или тональные свойства звука. Этот аспект позволяет отличить, например, пианино от скрипки или трубы, даже если все три инструмента будут играть одну и ту же ноту с одинаковой громкостью; или отличить Тони Беннета от Нэта Кинга Коула, если они оба споют «Fly Me to the Moon». Чтобы объяснить, что при этом происходит, нам, как вы, наверное, догадались, предстоит вернуться к физике звука — и, к счастью, к той теме, которую вы теперь уже понимаете: к обертонам.

Немного освежу вашу память: когда кинетическое действие (например, нажатие клавиши до первой октавы) вызывает распространение звуковой волны, образуется не только наиболее слышимый *основной* тон, но и множество гармонических (целых кратных) *обертонов*, или верхних призвуков, звучащих одновременно. Именно в таком целостном, многосоставном виде мы слышим звуковую волну, когда нажимаем до первой октавы: не только основную частоту (в нашем случае 261,6 Гц), но также и *все* интервалы пифагорейского и «чистого» строя, образующие трезвучия, доминантсептаккорд и другие интервалы, описанные в интерлюдии Б и показанные на рис. Б.9. Конечно, вряд ли кто-то в действительности слышит какой-либо из этих верхних призвуков, поскольку они обычно звучат значительно менее насыщенно, чем основная частота. Вот почему мы однозначно слышим *один-единственный тон* — до первой октавы, — а не аккорд или кластер (263).

Однако обертоны отвечают не только за физические причины нашего пристрастия к мажорным и минорным трезвучиям и доминантсептаккордам; они также придают инструментам и голосам их собственный, уникальный тембр. Как? Несмотря на то что мы почти не слышим эти верхние призвуки как отдельные ноты, они очень сильно влияют на *звучание* основного тона, который мы слышим. Это происходит потому, что каждый инструмент немного по-разному *распространяет* свои обертоны, так как они имеют *разную интенсивность*. Иными словами, каждая музыкальная — то есть гармоническая — волна производит ряд обертонов, всегда в одинаково целно-кратном распределении (см. рис. Б.9), однако некоторые призвуки громче и интенсивнее других — именно это и придает каждому инструменту свое уникальное звучание.

Например, кларнеты образуют сильные молекулярные вибрации на каждом обертоне *через один* от первого (то есть основного) — на первом, третьем, пятом и т. д. У труб, напротив, интенсивность обертонов распределена более равномерно, хотя они обычно усиливаются с первого по шестой или седьмой, а затем затухают. Струна скрипки, на которой играют смычком, как правило, имеет пик интенсивности на первом и втором обертонах с дальнейшим постепенным затуханием и т. д. (264). Даже удивительно, как мы можем знать такие нюансы отличий одного инструмента от другого, но это чудо цифровых технологий; ниже приведены обертоновые распределения кларнета, трубы и скрипки с использованием быстрого преобразования Фурье (рис. 7.1):

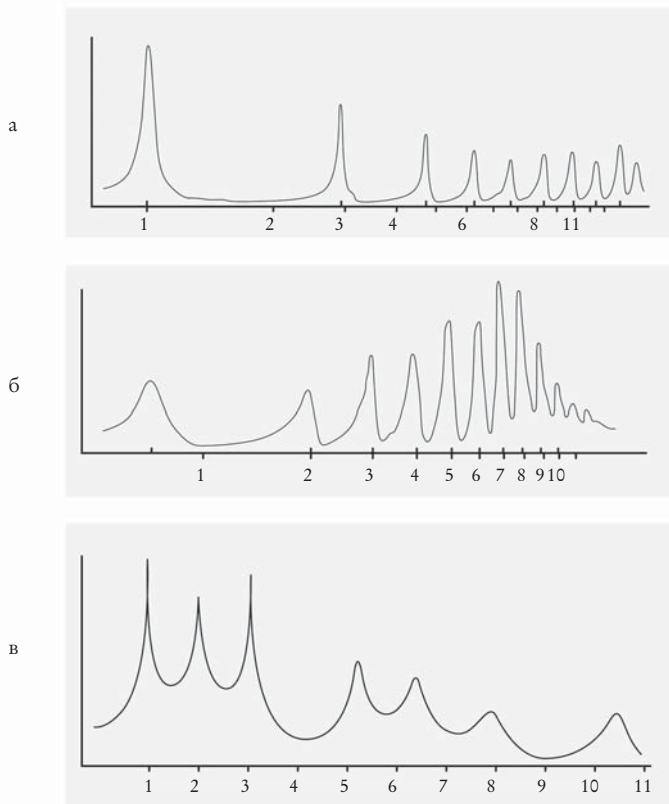


Рис. 7.1. Тембровые различия в зависимости от обертоновых распределений: а — кларнет, б — труба, в — скрипка

Суть в том, что каждый инструмент имеет свою гармоническую характеристику (или несколько характеристик), — и это одна из главных причин, по которой вы можете отличить кларнет от трубы, а также от скрипки или флейты. На то, как разные инструменты приобретают свое собственное обертоновое распределение, влияет целый комплекс факторов, в который входят форма

и плотность используемого материала, конструкция самого инструмента и способ, которым извлекается звук.

Например, гармоническая характеристика скрипки зависит от особенностей формы и материала, из которого сделаны ее корпус, подставка, струнодержатель, колки, гриф и смычок; металлических струн; конского волоса смычка; расположения звуковых отверстий; плавности движений смычка, заставляющих струну вибрировать, и т. д.

Современная флейта состоит из золотых, серебряных или медных головки, корпуса и колена, и ее гармоническое распределение зависит от места расположения клапанов и отверстий, размера цилиндрической трубки, «препятствий» на пути воздуха, который создает вибрацию, и еще от многого другого.

На певческий голос влияют мышцы, кости, ткани горла и лица; особенности строения трахеи, гортани и голосовых складок и т. д.; то, как воздух из легких сжимается в гортани и заставляет голосовые складки вибрировать, образуя звук (с устойчивой основной частотой и остальными гармоническими призвуками), и многое другое.

И наконец, еще два фактора, определяющие тембр инструмента: атака и спад. Поскольку ни один инструмент, включая наш голос, не заставляет молекулы подпрыгивать мгновенно, неизменно есть период *перед* так называемым устойчивым состоянием, когда полноценная, многосоставная звуковая волна приобретает характер своего распределения. Эта вводная фаза называется фазой атаки, в которой формируется исходный набор негармонических (некратных) призвуков, уникальных для каждого инструмента. Затем, когда громкость звука уменьшается, образуется еще один набор негармонических призвуков, также уникальных для каждого инструмента: спад. Эта полная траектория — от атаки до устойчивого состояния и спада — называется звуковой «огибающей», и именно богатство параметров и вариантов ее расположения придает каждому инструменту его звуковую идентичность.

В конце 1940-х годов музыкально ориентированные ученые применили все эти премудрости на деле: создали «синтетические» версии акустических инструментов, смоделировав их фазу атаки, гармоническое распределение, параметры спада и т. д. Такие процессы, как аддитивный синтез, субтрактивный синтез, ФМ-синтез, синтез физического моделирования и тому подобные, привели к созданию множества типов *синтезаторов*, способных не только имитировать акустические инструменты, но и порождать новые, порой экзотические звуки (265). Синтезаторы и связанные с ними «инструменты» играли активную роль в создании музыки с момента своего появления: сначала, в 1950-х, их использовали «авангардные» композиторы, например Милтон Бэббит и Отто Люнинг. С 1960-х годов синтезированные звуки — акустических инструментов и не только — распространились и в какой-то степени стали доминировать в области популярной музыки, особенно в роке и электронике.

Все это говорит о бесконечно гибких возможностях тембра и его огромном эстетическом влиянии на звук, а значит, и на наши слушательские впечатления.

Звуковые волны формируются с помощью разных музыкальных инструментов самым хитрым образом, зависящим от их конструкции и средств звукоизвлечения, а также от того, как именно музыканты на них играют. Наши уши и мозг на удивление способны уловить эти невероятные тонкости, так что мы можем не только услышать разницу между скрипкой и фортепиано, но и отличить одного скрипача от другого.

Одному слушателю нравится, как Скрипичный концерт Мендельсона играет Хилари Хан, а другому — Анне-Софи Муттер, и это зависит как от *звучания* их скрипок — их тембра, — так и от особенностей фразировки и исполнительских решений. Это отчасти связано с различиями в материале и конструкции между двумя инструментами, на которых они играют: у Хан скрипка 1864 года французского мастера Ж. Б. Вийома, а Муттер играет на инструменте 1710 года Lord Dunn-Raven Антонио Страдивари, несомненно, самого известного скрипичного мастера. Но разница также, безусловно, зависит от бесчисленных нюансов того, как каждый музыкант трактует музыку, например знаменитую начальную тему (рис. 7.2):



Рис. 7.2. Феликс Мендельсон, Скрипичный концерт, часть 1, Allegro (такты 2–8) — начальная тема скрипки

Как сильно задействуется смычок для игры каждой ноты? Насколько много вибрато? Каков способ **артикуляции** — то есть играют ли они *легато* (связно) или *стаккато* (отрывисто)? Где делаются акценты и насколько они сильные? Насколько выражены динамические изменения (тише или громче)? Вот всего несколько факторов, влияющих на тембр скрипки, пока она играет тему. Это как если бы каждый скрипач рисовал своей игрой звуковую волну: усилить один призвук здесь, приглушить другой там, слегка подправить ноту, чтобы вызвать случайные негармонические призвуки даже во время «устойчивого состояния» и т. д. А наша реакция на музыку похожа на созерцание полотна, на котором рисуют в реальном времени: скрипачи удивляют и увлекают нас по мере того, как цвета и узоры нот и фраз обретают форму прямо перед нашими ушами. Каждое тембральное полотно уникально, и это отчасти объясняет, почему продолжают появляться новые записи одних и тех же произведений, даже если мелодии, гармонии, ритм и форма в них остаются неизменными.

Тембр — также основная причина, по которой нам нравятся или не нравятся те или иные певцы. В «Проекте музыкального генома» аналитики кодифицировали в каждой песне певческий тембр, определяя, в какой степени там присутствуют различные параметры — например, «гладкий», «придыхательный», «гнусавый», «шероховатый» и т. д. Это похоже на обучение живописи: голос Шадэ определяется преимущественно как «гладкий», голос Бьорк — «при-

дыхательный», Боба Дилана — «гнусавый», Тома Уэйтса — «шероховатый». И все же у каждого из этих певцов помимо этого присутствуют «штрихи» и «мазки» многих других тембральных оттенков. В общей сложности эти оттенки определяют окраску голоса певца как минимум в отдельной песне. Это стало прекрасным способом сопоставлять певцов между собой и гораздо шире анализировать вкусы слушателя с поправкой на вокальное звучание. А какие оттенки тембра предпочитаете вы?

Как я только что показал, метафорическая связь между музыкальным тембром и видимым цветом возникает довольно часто. Это удобный способ концептуально охарактеризовать огромное разнообразие тональных свойств, которыми обладают различные инструменты и голоса. Эта связь активно эксплуатировалась, особенно в прошлом веке, так как композиторы и авторы песен экспериментировали с различными комбинациями инструментов, их применением и техниками. Пример тому — *Klangfarbenmelodie* (мелодия звуковых красок), термин, придуманный Арнольдом Шёнбергом в начале 1900-х (266). Техника подразумевает распределение нот мелодии между разными инструментами и создание тем самым многомерного тембрового аспекта, или тоновой окраски, мелодической линии. Такой прием часто сравнивают с пуантилизмом в живописи (267).

Тонально-визуальная связь также отображается непосредственно в названиях произведений, где тембр играет важную роль, например в «Образах» (*Images*) Дебюсси и «Цветах Града небесного» (*Couleurs de la Cité céleste*) Мессиана. После Второй мировой войны композиторы все больше внимания уделяли тембру как выразительному средству в своей музыке — в отличие от предшествующих столетий, когда главенствовали мелодия, гармония и ритм. Влиятельный музыковед и философ Леонард Б. Мейер рассматривал эту тенденцию, которую назвал переходом от «первичных» параметров (мелодии, гармонии и ритма) к «вторичным» (темпу, динамике, тембру), как наиболее определяющую в послевоенной музыке (268).

Но здесь кроется более глубокая истина: во многом тембр — это суммарное воплощение того, как звучит песня или произведение. Когда мы слушаем «*Holiday in Cambodia*» *Dead Kennedys*, «*Goodbye Pork Pie Hat*» Чарльза Мингуса, «*All That Jazz*» из мюзикла «Чикаго» (*Chicago*) или «*E lucevan le stelle*» из оперы Пуччини «Тоска» (*Tosca*), первое, с чем мы сталкиваемся, — это общее «звучание» музыки: ее собирательный тембр. Электрогитара с перегрузом, унисон тенор-саксофонов, дребезжащее пианино, высокий и гладкий голос тенора в этих записях превращаются в музыкальные краски, которые сливаются с другими оттенками композиции и образуют полную палитру цветов на холсте, который изменяется по мере звучания музыки. И наши уши, разумеется, могут — и должны — погружаться в музыку глубже, чтобы ухватить все удивительные и разнообразные музыкальные детали, которые мы рассмотрели. Каждая запись, каждый альбом, каждый музыкальный жанр обладают своим самобытным тембром, который в какой-то степени влияет на то, нравится вам это или нет.

Так заканчивается наш визит в тернистое пространство свойств звука и его составляющих. Надеюсь, вы согласитесь с моим решением отложить его до тех пор, пока мы не ознакомимся с другими музыкальными параметрами. Как бы то ни было, вы успешно справились, и теперь мы можем перейти к технически менее требовательной теме — музыкальным инструментам.

Инструменты, часть 1: краткая историческая справка

В разговорах о тембре мы так или иначе упоминали целый ряд инструментов, их комбинации и синтезированные звуки. Благодаря тембру мы можем отличить один инструмент от другого и распознать каждый из них, если они играют вместе, — хотя бы в какой-то степени. Удивительно, как наши уши могут обработать такой сложный массив разнообразных частот, основных тонов, гармонических и негармонических призвуков, динамических колебаний и т. д., что мы можем различить гитарный рифф, аккомпанирующий рок-вокалисту, аккордовые удары фортепиано в составе джазового ансамбля или соло виолончели на фоне звучания целого оркестра. Инструменты и голоса играют решающую роль для нашего слушательского впечатления, даже если мы не можем должным образом идентифицировать их на записи или во время живого исполнения. Так что важно получить общее представление о том, как инструменты появились, как классифицируются и как помогают вдохнуть жизнь в нашу любимую музыку.

Под музыкальным инструментом в широком смысле понимается любой предмет или приспособление, способное намеренно производить музыкальный звук (269). В буквальном смысле сюда относится и человеческий голос: пение, скэт, речитатив и свист. Влиятельный средневековый философ и музыкальный теоретик Боэций считал человеческий голос *единственным* полноценным проявлением «инструментальной музыки» (*musica instrumentis*) в своей знаменитой тройственной классификации музыки (см. эпилог). Более широкий смысл этого термина в наши дни подразумевает использование некоего внешнего объекта — и, соответственно, не включает в себя «телесную перкуссию», например хлопки и удары по щекам.

Далее следует краткая историческая справка о появлении и развитии инструментов на протяжении веков, в частности на Западе. Рассматривать инструменты с точки зрения их исторического контекста, на мой взгляд, лучший способ понять их сегодняшнюю бытность.

Как было сказано в интерлюдии А, люди использовали музыкальные инструменты с самых ранних времен, вероятно даже еще до появления *Homo sapiens* около 200 000 лет назад. Коротко напомним, что самое раннее археологическое свидетельство относится к периоду около 60 000 лет назад: флейта из Дивье Бабе, сделанная из бедренной кости медведя и найденная в пещере на северо-западе Словении, — задолго до неолитической аграрной революции (14 000 лет

назад), но вскоре после так называемой когнитивной революции (70 000 лет назад) и возникновения у людей способности создавать «вымысел».

Конечно же флейте из Дивье Бабе и другим ранним археологическим находкам предшествовало бесчисленное множество менее долговечных инструментов, сделанных из «даров природы» (ракушек, костей, рогов животных, палок и т.д.). Более систематические археологические описания появились лишь с расцветом цивилизаций неолита (Аккадской, Вавилонской, Шумерской и других империй) в 2-м тысячелетии до н. э.

Прежде всего история музыкальных инструментов наглядно показывает огромное воздействие межкультурного обмена на больших расстояниях, так как миграция людей неизбежно сопровождалась обменом технологиями изготовления и использования инструментов (270). Самыми ранними распространенными типами инструментов, помимо разнообразной тоновой и нетоновой перкуссии, были арфы, флейты, цитры и трубоподобные инструменты. Предшественники скрипок, лютней и гобоев также встречаются среди древних месопотамских, египетских и израильских артефактов и изображений, а также в Ветхом Завете.

Несмотря на то что в области музыкальной теории Древняя Греция была великим новатором, самые примечательные инструменты той эпохи — лира (струнный щипковый инструмент), кифара (усложненная, «профессиональная» разновидность более простой, народной лиры), авлос (духовой инструмент из двух тростей) и сиринга (флейта Пана) — были изначально завезены из других регионов. В то же время, по мнению таких философов, как Платон и Аристотель, возможности этих инструментов превосходили чисто музыкальные свойства и имели огромное воздействие на человеческий характер. Способность музыки вызывать эмоции означала, что некоторые сугубо «профессиональные» инструменты, в частности авлос и кифара, должны были использоваться умеренно и только в определенном контексте; иначе восторженные эмоции, вызванные виртуозным инструментальным исполнением, могут увлечь молодых слушателей и наставить их на морально сомнительный путь. Как пишет Аристотель в своей «Политике», авлос «не должен вводиться в систему образования, так же как кифара и любой другой профессиональный инструмент». А вот бесстрастная лира, утверждает он, «сделает их внимательными учениками» (271).

Разделение инструментов по социальному классу их исполнителей (например, музыкантов, играющих для развлечения, и виртуозов, обучающих будущих граждан) существовало не только в Древней Греции. Аристотель вторил давним запретам, уходящим корнями во времена Древней Месопотамии. В Шумере, например, профессиональные музыканты считались простыми рабочими наряду с каналщиками, каменщиками и плетельщиками корзин — какое безобразие! (272). И правда, профессиональные музыканты были объектами подозрений и со стороны ученых людей Средневековья. К счастью, в наши дни к ним относятся с большим уважением.

До 1400 года в Европе наиболее распространенными инструментами были те, которые завозили из Индии, Византии, Персии и Аравии. Разумеется, они

подвергались некоторым изменениям, подстраиваясь под местные музыкальные обычаи и требования — средневековые жанры секвенций, мотетов, трубадурского шансона и *эстампы*. Главные инструменты, изображенные на рисунках рукописей и описанные в летописях: скрипки (виела, ребек и др.), арфы, переносные органы, цимбалы, лютни, флейты, гобои, волынки, колесные лиры (механический струнный инструмент с возможностью одновременно играть мелодию и бурдон), а также разнообразные колокола и барабаны. В основном использование инструментов ограничивалось танцевальной музыкой и сопровождением вокальных произведений. Правда, в письменных источниках того времени практически не встречалось указаний на то, какие именно инструменты следовало использовать для этих целей. Это, в свою очередь, объясняет большое разнообразие инструментов, с помощью которых исполняется и записывается средневековая музыка в наши дни.

Учитывая непоколебимый авторитет и влияние таких теоретиков, как Боэций, на художественное творчество — и особенно господство христианской церкви и ее литургии, — доминирующим «инструментом» эпохи Возрождения (XV–XVI века) продолжал оставаться человеческий голос. Дух гуманизма породил период изысканного музыкального творчества с использованием замысловатых техник полифонии (см. ниже) в таких духовных хоровых жанрах, как месса и мотет, и в светских — шансоне и мадригале. И все же этот массив хоровых полифонических произведений оказал огромное влияние на общественное признание музыкальных инструментов, а также на расширение возможностей их использования и выразительности. Поначалу инструментальная музыка сводилась лишь к **переложению** вокальной музыки — как для сольных инструментов (лютни, органа, клавесина и других клавишных), так и для различных *консORTов* (то есть ансамблей) струнных (виолы) и духовых (блокфлейты). Однако конкретная инструментовка, как правило, не указывалась, особенно для консORTов.

В середине XVI века композиторы изменили вектор мышления и стали писать непосредственно для инструментов, например Адриан Вилларт и его «*Ricercari da musica nova*» (1540). Характер музыки все еще оставался преимущественно вокальным, и инструментовка обычно не указывалась, но все же стремление к более раскрепощенному использованию инструментов было уже не остановить. Композиторы и издатели все больше внимания уделяли инструментальной, особенно танцевальной музыке: в ней можно было выявить исполнительские возможности и характерные особенности инструментов (273). К 1600 году многие из инструментов: скрипка, виолончель, гобой, фагот и труба — начали приобретать известную нам по сей день форму и конструкцию.

Этот освободительный процесс лишь ускорился в эпоху барокко (1600–1750), когда инструментальная музыка поначалу соперничала с вокальной, а затем взяла над ней верх. Композиторы стали специально указывать необходимые инструменты и все больше выделяли их уникальные исполнительские качества. Это привело к появлению чисто инструментальных жанров: концерта, сюиты и сонаты. Инструменты стали чаще объединяться в ансамбли и оркестры, которые подразделялись на группы струнных, деревянных духовых, медных духовых и ударных.

Новые инструменты — валторна и тромбон — приняли современный вид, а уже признанные — скрипка, виолончель, гобой, флейта и гитара — достигли новых высот в качестве звука и внешнем облике. Струнные инструменты, созданные в Италии в конце XVII — начале XVIII века — особенно Страдивари, Амати и Гварнери, — до сих пор самые востребованные (и дорогие) в мире.

В течение следующих двух столетий — в эпоху классицизма и романтизма — появилось несколько новых инструментов, в том числе кларнет, туба и саксофон, а также народные инструменты, такие как аккордеон, гармоника и банджо. Примечательно, что фортепиано (изначально — пианофорте) заменило клавиесин в качестве основного домашнего инструмента; первоначально оно было спроектировано Бартоломео Кристофори около 1700 года как *«arpicembalo che fa' il pian, e il forte»* (клавиесин, который играет и тихо, и громко), однако признание оно получило лишь после 1760 года. В течение следующего столетия фортепиано совершенствовалось в конструкции и мощности звука и обрело свой нынешний вид к 1870-м годам (274). Растущий интерес к возможностям тембра в XIX веке привел к довольно сильному расширению оркестра (иногда достигающему сотни и более участников), а также включению в его состав «альтернативных» инструментов. К ним относятся пикколо, корнет, английский рожок, контрафагот, а также редко используемые инструменты, например вагнеровская туба, которая звучит как смесь тромбона и валторны.

К 1900 году большинство акустических инструментов, которые мы слышим в западной музыке, обрели свой нынешний облик. Американские «популярные» стили — регтайм, блюз и ранний джаз — изначально опирались на инструменты, уже зарекомендовавшие себя в других стилях: пианино, гитару, гармонику, барабаны, тубу, трубу, кларнет, тромбон и др.

Грандиозный переворот случился, когда для усиления и изменения звука акустических инструментов, прежде всего гитар, стали применяться электрические средства. В 1931 году Жоржу Бошаму и Адольфу Рикенбекеру удалось усилить колебания струн стил-гитары (разместив электромагнитный звукосниматель, в котором ток проходил через катушку индуктивности, намотанную на магнит), хотя поначалу это позволяло гитарному звуку лишь пробиться сквозь плотное звучание духовых, пианино и барабанов. Но технологии электрогитары развивались, и вскоре, помимо функции простого усиления, возникло множество звуковых эффектов, особенно в 1960-х годах (фидбэк, дисторшн, хорус, дилэй, реверберация и др.). Аналогичные принципы были применены и в отношении клавишных инструментов — органа и пианино, — в результате чего появилось множество новых инструментов и звуков, которые взяли на вооружение джазовые и рок-музыканты. И наконец, как уже было упомянуто, за последние несколько десятилетий появилось целое множество использующих аналоговые и цифровые электросхемы и микрочипы промышленных синтезаторов, которые стали господствовать во многих поп- и рок-направлениях.

Если говорить о народной и традиционной музыке вне Западной Европы и Северной Америки, количество и разнообразие инструментов ошеломляет

(275). Как и в случае с языком, одеждой, танцами и другими способами культурного самовыражения, музыкальные инструменты отображают качества, присущие народу и региону, откуда они происходят, не говоря уже о музыкальных стилях и языках, выработанных веками и тысячелетиями. Некоторые инструменты имеют такую тесную связь с региональной и национальной идентичностью, что практически становятся символами самих культур: ирландская арфа, японский кото (цитра), китайская пипа (лютня), индийский ситар, диджериду (деревянная «труба») австралийских аборигенов и т. д. Учитывая упомянутый выше межкультурный обмен, многие этнические инструменты являются своего рода «кузенами» тех, что существуют на Западе: разнообразные скрипки, арфы, флейты, свирели, рожки, цимбалы, цитры, лютни, волынки и в особенности перкуссия. Мы еще поговорим о некоторых из этих инструментов в главе 14.

Инструменты, часть 2: типы и классификация

Широкий ассортимент материалов и техник звуковоспроизведения, используемых для создания музыки по всему миру на протяжении многих лет, подарил нам удивительное разнообразие инструментов. Эти материалы и техники, в свою очередь, отвечали за богатство и разнообразие оттенков того, как присущие музыке параметры мелодии, гармонии, ритма и звука задействовались с течением времени и от места к месту.

Из прагматических соображений такое широкое разнообразие инструментов и их типов привело к попыткам создать некую универсальную систему классификации. Было предложено много таких систем, но здесь мы вкратце упомянем три из них.

Самая простая основана на регистре, и в ней используются те же обозначения, что и для вокального диапазона. Вот они, от самого высокого до самого низкого: **сопрано, альт, тенор, баритон и бас**. В некоторых случаях этими терминами обозначаются сами инструменты, если они относятся к одному классу или связаны между собой: например, семейство саксофонов или бас-гитар (а струнный инструмент среднего диапазона так и называется — альт). Поскольку многие инструменты имеют довольно широкий диапазон (даже больше, чем у человеческого голоса), такая классификация недостаточно практична.

Еще один способ классификации — уже упомянутые четыре группы, связанные с оркестром эпохи барокко: *струнные* (скрипка, альт, виолончель, контрабас), *деревянные духовые* (флейта, кларнет, гобой, фагот), *медные духовые* (труба, тромбон, валторна, туба) и *ударные* (барабаны, цимбалы, гонг, маримба и др.). Сюда еще обычно добавляется пятая группа: *клавишные* (рояль, орган, аккордеон и др.). В традиционной системе из четырех категорий рояль считается ударным инструментом из-за системы молоточков, ударяющих по струнам. Однако из-за наличия струн полностью отнести его к этой категории затруднительно.

Как бы то ни было, эта система из четырех (или пяти) категорий наиболее актуальна среди практикующих музыкантов, будь то классический оркестр, джаз-бэнд или даже рок-группа. Есть и различные подкатегории: например, струнные бывают смычковые и щипковые — к последним относятся гитары. Покупая инструменты в интернет-магазине, вы можете увидеть разделение на дальнейшие подкатегории: на гитары и бас-гитары, барабаны и другие ударные, пианино и синтезаторы.

Ограниченность двух этих систем и возможные противоречия между ними привели ученых к поиску более «научного» метода классификации. Сегодня наиболее широко распространена система Хорнбостеля — Закса, названная в честь немецких этномузыковедов Эриха Морица фон Хорнбостеля и Курта Закса, опубликованная в 1914 году и с тех пор постоянно совершенствующаяся. Она обязана своим происхождением нескольким предыдущим системам и имеет корни даже в древнеиндийском трактате «Натьяшастра» (Nāṭyaśāstra, ок. 200 года до н. э. — 200 года н. э.). Система напоминает десятичную классификацию Дьюи с различными категориями, подкатегориями, подподкатегориями и т. д., каждая со своим многокомпонентным кодовым номером (276). Вот пять ее основных уровней:

1. *Идиофоны*: источником звука является вибрация всего тела инструмента (а не только мембраны, струны или столба воздуха), которая создается посредством удара (прямого или косвенного), щипка, трения или дуновения. Примеры: тарелки, ксилофон, калimba, музыкальная пила, стеклянная гармоника.
2. *Мембранофоны*: источником звука является вибрация туго натянутой мембраны, возникающая посредством удара (прямого или косвенного), тряски, щипка, трения или дуновения. Примеры: литавры, малый барабан, бубен, тамбурин, казу.
3. *Хордофоны*: источником звука является вибрация одной или нескольких струн, натянутых между неподвижными точками. Бывают простые и составные (где резонирующее тело — необходимая и неотъемлемая часть инструмента). Примеры: цитра, рояль, клавесин, скрипка, акустическая гитара, арфа, лира.
4. *Аэрофоны*: источником звука является вибрация столба воздуха, как свободного (не постоянно заключенного в инструменте), так и несвободного (большинство духовых инструментов). Примеры: сирена, аккордеон, флейта, кларнет, гобой, труба, тромбон, фагот.
5. *Электрофоны*: звук воспроизводится с использованием электричества, как с помощью электронного воздействия или усиления, так и с помощью электронных средств для непосредственного звуковоспроизведения. Примеры: электрическое пианино или орган, электрогитара, терменвокс, синтезатор.

Красиво структурированная и радушно принятая этномузыковедами и органологами (незавидное название тех, кто изучает музыкальные инструменты), среди рядовых музыкантов эта система практически не используется. То есть

я никогда не слышал, чтобы дирижер, композитор, исполнитель или заядлый меломан говорил: «хордофоны были слишком громкими» или «в этом произведении интересно использованы идиофоны» и т. д.

Таким образом, для того чтобы лучше понять и упорядочить роль, которую инструменты играют в формировании вашего музыкального вкуса, вы можете придерживаться простого разделения на струнные, духовые (деревянные и медные), ударные и клавишные. Конечно, чем лучше вы сможете отличить на слух один «экземпляр» от другого: скрипку от альты, трубу от валторны, гобой от кларнета, тарелку от тамбурина, рояль от клавесина, лютню от гитары или даже ситар от пипы, — тем лучше для вас.

Фактура

В наших музыкальных беседах мы периодически ссылались еще на один важный элемент звучания, так и не объяснив до сих пор, что он значит: **фактура**. Такое запоздание уместно, поскольку этот термин вбирает в себя все, из чего состоит музыкальный звук: совокупность мелодии, гармонии, ритма, тембра и инструментовки. Или, как говорит словарь Гроува, «термин, используемый при отсылке к звуковым аспектам музыкальной структуры». Интересно, что, в отличие от большинства музыкальных терминов, в других европейских языках практически нет эквивалента «фактуры»; в итальянском есть слово «тесситура», но оно относится совсем к другому, а именно к определенному диапазону, или **регистру**, голоса. Пожалуй, наиболее близким по смыслу является немецкое слово *Klangstruktur* (звуковая структура), однако оно встречается редко. В английском языке используется термин *texture*, и, так как это слово подразумевает множество разнообразных параметров и было принято для обозначения данного понятия сравнительно недавно, отсутствие единогласия среди европейских языков на этот счет вполне объяснимо (277). В любом случае музыкальная фактура играет настолько важную роль в восприятии музыки, что заслуживает того, чтобы в ней разобраться.

В широком смысле фактура охватывает несколько свойств музыкального произведения: плотность звучания, диапазон от самых высоких до самых низких нот, количество инструментов и голосов и их функциональное назначение, особенности вертикального и горизонтального расположения, соотношение материалов переднего и заднего планов, «толщину» аккордов, ритмическую насыщенность, характер инструментальных тембров и многое другое. При таком обилии разнообразных факторов неудивительно, что не во всех языках есть прямой аналог.

К счастью, существует более универсальный смысл, который музыканты вкладывают в понятие фактуры: различные способы, с помощью которых соединяются отдельные музыкальные партии и голоса. Общеприняты четыре разновидности: монодическая, гетерофонная, полифоническая и гомофонная. Приготовьтесь к тому, что объяснение каждой из этих фактур требует небольшого исторического экскурса.

МОНОДИЯ

Моно́дия («звучание в одиночку») — музыка для одного голоса или мелодической линии. Дженнифер Хадсон, поющая гимн США на игре Yankees, — пример монодии: ни аккомпанеента, ни аккордов, ни дополнительных мелодий. Хор Мичиганского университета, исполняющий в октавный унисон песню «The Victors», как и первые шесть тактов Симфонии № 4 фа минор Чайковского, — также примеры монодии (рис. 7.3):



Рис. 7.3. Петр Чайковский, Симфония № 4 фа минор, часть 1, *Andante sostenuto* — вступительная монодическая мелодия

Исторически монодическая фактура связана с самым ранним западным классическим каноном, обычно называемым григорианским пением. Как упоминалось ранее, это литургический материал христианской церкви — более правильно называемый григорианским «распевом», чтобы обозначить отличие от мензуральной или полифонической музыки, — берущий начало в VIII веке. А вот понятие «гармония» — с точки зрения аккордов и линий контрапункта — появилось в Европе лишь в IX–X веках.

Монодическая фактура преобладала в европейской музыке и на протяжении XII века, например в шансоне трубадуров и труверов (рис. 7.4):



Рис. 7.4. Раймбаут де Вакейрас, «*Kalenda maya*» (конец XII века, без указания текста) — монодическая мелодия трубадурской песни (возможная ритмическая реализация)

К этому времени, однако, полифония стала все сильнее прельщать более продвинутых композиторов, например тех, что играли в новом парижском соборе Нотр-Дам. Тем не менее повсеместно распространенная литургическая практика григорианского пения сохранила свое монодическое звучание, привычное для европейских слушателей, вплоть до XVII века. Однако в последующие столетия начала преобладать аккордовая гармония, и мелодии, не сопровождаемые аккомпанементом, становились все большей редкостью — за исключением некоторых, предназначенных для особых случаев, например «Happy birthday», сигналов горна или государственных гимнов. Конечно, есть и более затейливые исключения, например сюиты и сонаты без аккомпанеента для скрипки и виолончели И. С. Баха (рис. 7.5):



Рис. 7.5. И. С. Бах, Сюита № 1 до мажор для виолончели, часть 1, Прелюдия — монодия в классической композиции

Но в целом монодия так редко звучит на Западе (успех альбома «Chant» представляет собой исключение), что сегодня она во многом кажется нам странной и пустой. И очень жаль, так как всего одна мелодия без аккомпанемента в действительности может вызвать у слушателя тонкие и глубоко духовные переживания.

При этом подобная сила воздействия не утрачена во многих незападных культурах, в которых монодическая фактура до сих пор преобладает, как в случаях китайской, ганской и индийской народных мелодий, представленных на рис. 3.41, 3.42, 3.43.

Однако в некоторых случаях чистая монодия, или монодическая музыка, относится скорее к теории, нежели к практике. Как в западной, так и в незападной традициях одноголосная мелодия, как правило, сопровождается не аккордом или контрмелодией, а выдержанным низким тоном, или бурдоном, о котором мы говорили в главе 4. Там отмечалось, что бурдон — это древнее архетипичное музыкальное явление, и оно могло довольно сильно варьироваться, принимая те или иные формы, которые мы сегодня можем только предполагать. Многие незападные песенные традиции объединяет использование бурдона в качестве фона для основной мелодии. Трудно сказать, насколько часто бурдоны сопровождали монодические мелодии на Западе в Средневековье (даже в распевах), хотя по часто встречающимся описаниям и изображениям бурдонных инструментов мы можем сказать, что это не было чем-то исключительным. Современные толкователи средневековой музыки, несомненно, очень любят добавлять бурдоны к мелодиям, которые доходят до нас лишь в монодической форме, как, например, «экстатические» секвенции Хильдегарды Бингенской (рис. 7.6):

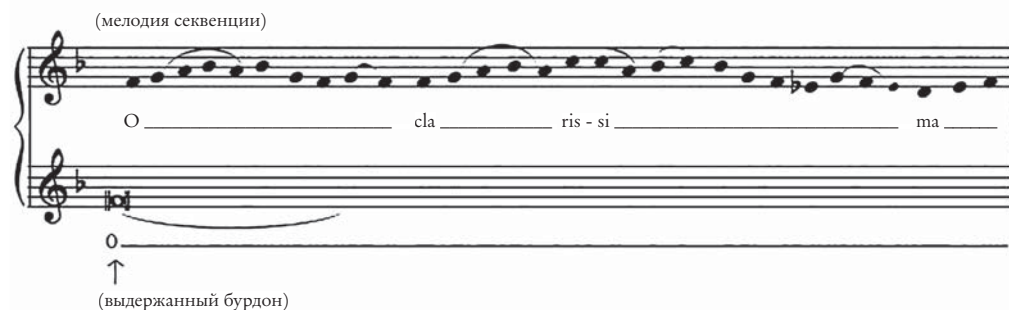


Рис. 7.6. Хильдегарда Бингенская, «O, clarissima mater» (XII век) — монодия с выдержанным бурдоном

Кроме того, бурдон не обязательно должен быть выдержанным, чтобы произвести должный «эффект», он может быть также реализован и как стойкий поток повторяющихся нот, нередко в том же ритме, что и сама мелодия, — как в интерпретации еще одной секвенции Хильдегарды Бингенской (рис. 7.7):

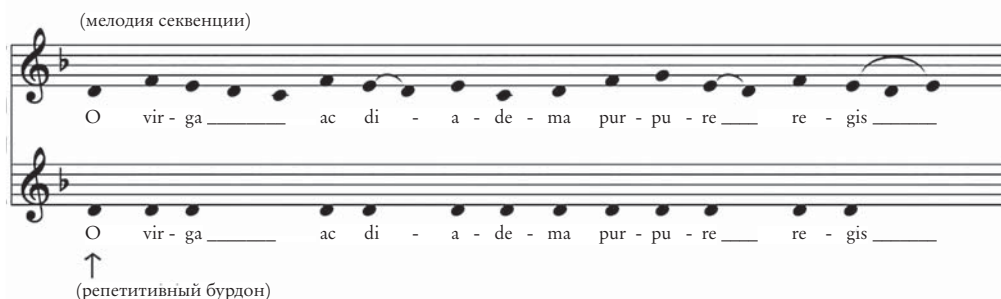


Рис. 7.7. Хильдегарда Бингенская, «O virga ac diadema» (XII век) — монодия с ритмическим бурдоном

Такая монодически-бурдонная фактура иногда называется «бифонической», хотя чаще она понимается как общепринятое (часто импровизационное) дополнение к монодической музыке. Как бы то ни было, этот тип фактуры вызывает у слушателя волнующие и духовные переживания, и это объясняет, почему он настолько долговечен и продолжает использоваться во многих музыкальных стилях по всему миру.

ГЕТЕРОФОНИЯ

Второй тип фактуры, **гетерофонный**, встречается в сегодняшней музыке (особенно западной) еще реже, если вообще выделяется как самостоятельный. Этот термин буквально означает «звучание по отдельности» (или «звуковое расхождение»), хотя такое толкование не вполне корректно. Это не столько обособленное звучание — как в случае с введением другой, контрапунктной мелодии, — сколько совместная вариация *одной и той же* мелодии. Например, если бы Дженнифер Хадсон и Бейонсе вместе запели гимн США в унисон и без аккомпанемента, при этом каждой из них было бы позволено свободно добавлять всяческие украшения, в результате получилась бы одна и та же мелодия, спетая одновременно в двух вариациях. Ваши уши наверняка восприняли бы это как единую мелодию, но более многомерную, чем если бы они обе пели совершенно одинаковые ноты в одном ритме. Термин «гетерофония» известен как минимум со времен Платона, который описывал ее как расхожую, хотя и «неприемлемую» практику играющих на лире, воль-

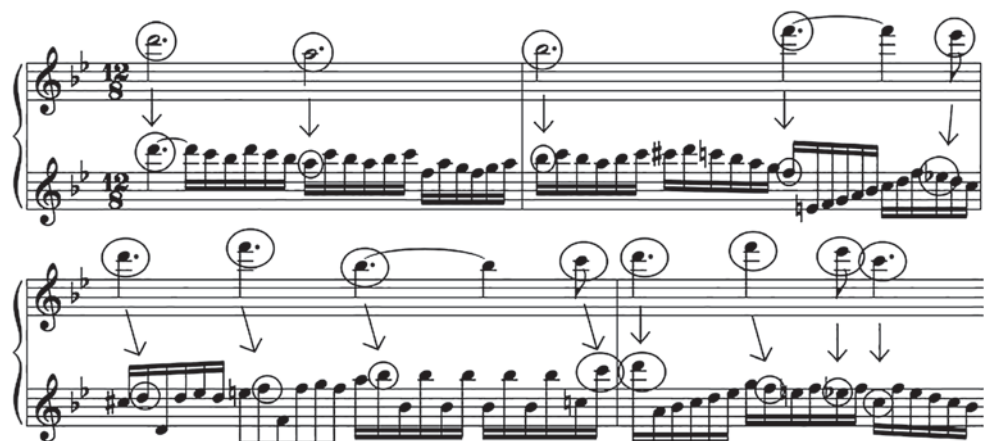
ным образом аккомпанирующих «чистой» мелодии, которую одновременно с ними исполняет певец (278).

Гетерофония, несомненно, была привычным явлением во всем Древнем мире и во времена Платона, а также встречается во многих музыкальных культурах и в наши дни. Действительно, даже там, где изощренная монодия является преобладающей фактурой, гетерофония также довольно распространена. Своими замысловатыми техниками гетерофонии славятся арабская, персидская, восточноевропейская, японская, тайская, филиппинская и китайская традиции, а также гамелан. Порой разница между двумя одновременными вариациями может быть весьма существенной, но все же их соответствие основным структурным нотам предполагает, что они все-таки представляют собой интерпретации одной и той же мелодии, а не две разные. Вот пример гетерофонной фактуры в китайской инструментальной музыке (рис. 7.8):



Рис. 7.8. Китайская народная песня «Zhonghua Liuban» — гетерофония в исполнении эрху (скрипки) и сяо (флейты); транскрипция записи живого исполнения

Хотя, возможно, эти причудливые примеры гетерофонии основываются на псевдосочиненных или традиционных шаблонах, по большей части они были импровизационными. И вообще гетерофонию можно считать в первую очередь импровизационной фактурой. Более того, именно поэтому гетерофония редко встречается в западном классическом каноне. С появлением в IX веке нотной записи практика импровизации ушла в тень и уступила место подробному прописыванию партий. Конечно, музыканты продолжали импровизировать, ведь это естественное музыкальное стремление и главное средство, с помощью которого появляются и развиваются музыкальные стили. Но в результате на смену гетерофонии пришли другие фактуры, в первую очередь полифония. Таким образом, в классическом репертуаре до XX века можно встретить довольно мало примеров гетерофонии. Редкий пример гетерофонического подхода встречается в Адажио Девятой симфонии Бетховена, где неспешная мелодия деревянных духовых одновременно звучит в измененном виде у струнных с добавлением витиеватой орнаментики (рис. 7.9):



(обведенные кругом ноты = унисон или октавный унисон между двумя инструментами)

Рис. 7.9. Бетховен, Симфония № 9, часть 3, Adagio — гетерофония между духовыми и скрипками

Хотя нотные экземпляры в Европе довольно редки, появление звукозаписи в определенной степени повысило статус гетерофонии. Например, если вы внимательно послушаете запись Марии Каллас, поющей арию «O mio babbino caro» из оперы Пуччини «Джанни Скикки» (Gianni Schicchi), то услышите, что она пропевает мелодию немного иначе, чем ее играют скрипки, — несмотря на то что в нотах они прописаны идентично; различия незначительны, но все же этого достаточно, чтобы придать ее исполнению силу и эмоциональность. Также гетерофония выходит на арену, когда Эрл Скраггс на своем банджо и Пол Уоррен на своей скрипке «в унисон» играют мелодию классики блюграсса «Cripple Creek»; когда Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи мчатся сквозь «Be-bop»; или когда мы внимательно следим за взаимоотношениями между вокалом Джона Леннона и ситаром Джорджа Харрисона в «Norwegian Wood». Конечно, ничто из этого, включая Бетховена, не является буквальным примером гетерофонии, поскольку такие «одновременные видоизменения» мелодии происходят и в более насыщенной гомофонной фактуре. Тем не менее стоит ознакомить свой слух с этой фактурной техникой, так как она может быть существенной частью музыки, которую мы слышим, а следовательно, и впечатлений, которые мы от нее получаем.

В отличие от монодии и гетерофонии, следующие два типа фактуры более близки западному слушателю. Они также отражают общее развитие музыкальной композиции от Средневековья до эпохи классицизма XVIII века.

ПОЛИФОНИЯ

Полифония буквально означает «многоголосие» и подразумевает, что каждый голос или партия в определенной степени независимы. Продолжая наш предыдущий пример: если бы исполнение Дженнифер Хадсон гимна

США сопровождалось импровизационной контрмелодией трубача Уинтона Марсалиса, в результате получилась бы двухголосная полифония, или контрапункт. Стоит отметить тот удивительный факт, что наши уши и мозг могут обрабатывать одновременно две (или более) отдельные мелодии, воспринимая их по отдельности и вместе, — то есть мы можем следовать за мелодическим потоком нот и ритмов Марсалиса, при этом не теряя нить того, как Хадсон поет национальный гимн. В этом отличие от когнитивного хаоса, который бы возник, если бы Хадсон и Марсалис одновременно произносили разные тексты, в результате чего «смысл» был бы практически утрачен.

Другой простой пример полифонии — канон, например «Row, Row, Row Your Boat». В группе из трех певцов с каждым новым вступлением мы слышим несколько «независимых» линий,двигающихся гармонически одновременно, — несмотря на то что на самом деле все они одинаковы (рис. 7.10):



Рис. 7.10. «Row, Row, Row Your Boat» — контрапункт, образованный посредством канона

Развитие полифонии и многоголосия — это история западной музыки с IX по XVII век. Они, скорее всего, естественным образом возникли в монастырях и кафедральных соборах раннего Средневековья, где певцы импровизировали партии аккомпанемента к литургическим распевам, исполняемым ими ежедневно, — возможно дополняя партии статичных и меняющихся бурдонов.

Как бы то ни было, к середине IX века эта практика распространилась на севере Франции так широко, что анонимный музыкальный теоретик сумел ее задокументировать, классифицировать и дать ей название «органум». Примеры, приведенные в его *Musica enchiriadis* (Музыкальное пособие), были иллюстративными, а не «сочиненными» пьесами, в них описывались «надлежащие» способы импровизации новой мелодии (*vox organum*) относительно григорианского распева (*vox principalis*) в технике «нота против ноты» (279).

Подобные «правила» на протяжении столетий постоянно менялись, но в этом трактате представлены три основных типа контрапунктного движения двух одновременно звучащих голосов: **прямое** — оба голоса двигаются в одном направлении, иногда на расстоянии одного и того же интервала; **противоположное** — один голос движется вверх, а другой — вниз; и **косвенное** — один голос остается неподвижным, как бурдон, а другой при этом движется. Они показаны на рис. 7.11:



Рис. 7.11. Основные типы контрапунктного голосоведения

В течение нескольких столетий эти несложные техники контрапункта расцветут и станут образцами искусного сочетания одновременно звучащих, но при этом самостоятельных голосов, то есть настоящей полифонии. В позднем Средневековье появились различные полифонические жанры, например органум (который в XI–XII веках вырос в богатую полифоническую практику благодаря парижской школе Нотр-Дам), мотет и шансон. Произведения в этих жанрах создавались в основном для двух, трех и иногда четырех голосов и были, как мы уже говорили, преимущественно вокальными. Среди композиторов, сформировавших эти стили, были наиболее почитаемые фигуры того периода: Леонин, Перотин, Франческо Ландини, Филипп де Витри и особенно Гийом де Машо.

Решающее значение в развитии полифонии имели наработки в области нотной записи, благодаря которым композиторы могли обозначать не только определенную высоту тона, но и различные ритмы (что мы обсуждали в главе 5). Важный момент здесь состоит в том, что партия каждого голоса более или менее независима от других и имеет с ними хотя бы незначительные расхождения по ритму и мелодическим интервалам. Но это не означает, что каждый голос равнозначен, и даже не каждый голос можно корректно назвать мелодией. Многие второстепенные контрапунктные голоса на самом деле не имеют особой музыкальной самостоятельности (о чем мы говорили в главе 3). Именно верхний голос часто наиболее отчетливый и «складный», а остальные отвечают за поддержку и разнообразие.

Теоретики того периода на деле редко говорили о том, как голоса должны соотноситься композиционно, вне существовавших тогда правил «гармонии», означающих приемлемое течение консонанса и диссонанса. Главное внимание с точки зрения гармонической определенности уделялось не серединам фраз,

а их началу и концу, то есть каденции (см. главу 4). Это означало, что в некоторых фразах можно было нередко натолкнуться на проходящий диссонанс; отчасти из-за этого средневековая полифония может сегодня звучать для нас странно и даже «неправильно».

Но помните, что все это происходило задолго до появления аккордов и tonальной гармонии. Задача композиторов XI–XIV веков состояла не в том, чтобы перейти от одного трезвучия к другому или из одной тональности в другую. Они лишь следовали установленным для каждого момента правилам контрапункта, при этом создавая изящные самостоятельные линии голоса и богатые сочетания разнообразия и повторения. Итог всего этого может показаться странным или экзотическим для нашего современного слуха, но все же его стоит проверить на ваш нынешний музыкальный вкус. Вот два примера средневековой полифонии (рис. 7.12 и 7.13):



Рис. 7.12. Аноним, «De rupta rupescula» (XIII век, кондукт, без указания текста) — ранняя средневековая полифония



Рис. 7.13. Гийом де Машо, «Quant en moy» (XIV век, мотет, без указания текста) — поздняя средневековая полифония

С новой волной светского гуманизма в XV веке произошло «возрождение» некоторых концепций, которые непосредственно повлияли на искусство полифонии, и главными среди них были баланс и симметрия (280). В результате появилось новое понимание того, как голоса могут и должны соотноситься друг с другом. В отличие от средневековой полифонии, где

партии голоса редко имели совместный мелодический материал, композиторы эпохи Возрождения разрабатывали все более сознательный подход к внедрению контрапункта.

Все началось с мотетов, месс и шансона Дюфаи и Окегема в XV веке и достигло апогея в произведениях Жоскена Дебре и его современников в начале XVI века. Термин, используемый сегодня для обозначения этого приема, — **имитация**, или имитационный контрапункт, когда каждый голос играет в музыкальном повествовании относительно равноценную роль, так как фраза или ее часть перетекает из одного голоса в другой — словно диалог между равноправными партнерами. Вот пример такого приема (рис. 7.14):

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Sta - bat Ma - ter

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

(обведенные кругом ноты = начало имитационной контрапунктной фразы)

Рис. 7.14. Жоскен Дебре, «Stabat Mater» (начало XV века, мотет) — имитационная полифония раннего Возрождения

Такой интеграционный подход к полифонии сделал музыкальную фактуру более прозрачной. В то же время стали чаще использоваться обсуждавшиеся в главе 4 и интерлюдии Б «несовершенные» консонансы (терции и сексты), что сделало гармонический язык более привычным для нашего слуха. Напомним, что композиторы тех времен не думали о мажорных и минорных трезвучиях как таковых, даже если мы анахронично можем распознать их среди фактуры. Задачей композиторов было создание красивых вертикальных созвучий с помощью искусного контрапунктного письма. Тем не менее в результате этого растущего гармонического чутья отдельные партии голосов стали брать на себя более «функциональные» роли, особенно в каденциях. Вот пример из мотета конца XVI века (рис. 7.15):

Men-tes tu - o - rum vi - si - ta men - tes tu - o - rum vi - si - ta.

Men-tes tu - o - rum vi - si - ta men - tes tu - o - rum vi - si - ta.

Men - tes tu - o - rum vi - si - ta.

Men - tes tu - o - rum vi - si - ta.

(обведенные кругом ноты = начало псевдоимитационных контрапунктных фраз)

каденционный оборот — в ре

Рис. 7.15. Палестрина, «Veni Creator Spiritus» (конец XVI века, мотет) — полифония позднего Возрождения

С середины XVI века строгая имитация уступила место более свободному полифоническому подходу и стала лишь одним из возможных приемов. Многогранную полифоническую фактуру можно обнаружить в духовных хоровых произведениях великих мастеров Высокого Возрождения: Уильяма Бёрда, Орландо ди Лассо и Палестрины — последний стал образцом того, что позже было названо *stile antico* (старинный стиль).

После 1600 года гегемонию этого полифонического *stile antico* стали оспаривать иные, более тонкие фактуры из одного-двух мелодических голосов с простым вспомогательным аккомпанементом. Это веяние шло рука об руку с более осознанным использованием вертикальных «аккордов» и «аккордовых последовательностей», которые позже станут определять тональность. Зерна этого так называемого *stile moderno* (современный стиль) посеяли композиторы мадригалов конца XVI века: Чиприано де Роре, Жьяш де Верт и Лука Маренцио. Затем они решительным образом проросли в светских произведениях Клаудио Монтеверди, — который дал этому название *seconda pratica* (вторая практика). Она отличалась более свободным использованием диссонансов, которые соответствовали эмоциональности текстов. Вот пример из мадригала Монтеверди 1630 года (рис. 7.16):

ТЕНОР 1

e all' hor fat-to-ar - di - to i' non pa - ven-to-gri-dar-soc-cor so, soc-cor - so, non pa-ven-to, non pa-ven-to gri

ТЕНОР 2

Soc-cor-so non pa-ven-to, non pa-ven-to gri

ГЕНЕРАЛ-БАС (аккомпанемент)



Рис. 7.16. Клаудио Монтеверди, «Ardo e scorpor» (такты 32–40, из 8-й книги мадригалов, 1630 год) — полифония раннего барокко

Полифония разного уровня строгости: *antico*, *moderno* и *misto* (смешанная) — продолжала играть главенствующую роль в музыке на протяжении всей эпохи барокко. Флагманом полифонического жанра/формы периода позднего барокко стала инструментальная fuga, достигшая своей вершины в музыке И. С. Баха (281). Здесь периоды строгой имитации чередуются с «эпизодами» более свободной полифонии, как в этом примере (рис. 7.17):

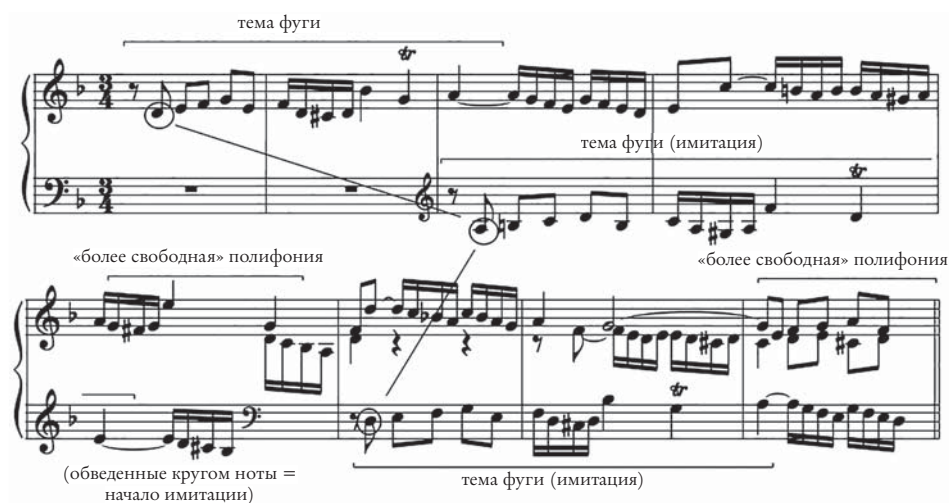


Рис. 7.17. И. С. Бах, Фуга ре минор («Хорошо темперированный клавир», том 1) — полифония позднего барокко

К этому времени, разумеется, тональная гармония переживала расцвет. Конtrapунктный процесс теперь осуществлялся по конкретно заданным правилам: установление «домашней тональности», модуляция в другие, родственные, и затем возвращение «домой». Фуги И. С. Баха, а также Генделя, Букстехуде и других — виртуозные образцы витиеватого полифонического искусства позднего барокко. И все же эта самая вычурность в начале и середине XVIII века стала вызывать отторжение — в пользу более легкого для восприятия стиля. Этот более простой

подход назывался «галантным», и именно его К. Ф. Э. Бах (сын Иоганна Себастьяна) противопоставлял и предпочитал «ученому» — полифоническому — стилю поколения его отца. В результате сформировался стиль эпохи классицизма, в котором стал преобладать гомофонный склад фактуры, о чем мы вскоре поговорим.

Разумеется, полифония осталась жить в классическом репертуаре на долгие столетия и живет до сих пор — в фугах и контрапунктных разделах произведений Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Брамса, Верди, Шостаковича, Стравинского, Мессиана, Лигети, Эллиота Картера и многих других. Однако строгая, сугубо полифоническая фактура стала после 1750 года скорее исключением — например, всего в одной части крупной сонаты или струнного квартета. Два известных примера — Большая fuga Бетховена (оп. 133) и 24 прелюдии и фуги Шостаковича (оп. 87).

Вне западной классической традиции «истинная» полифония, где каждый голос *самостоятелен* и играет относительно «главной» мелодии не только аккомпанирующую роль, встречается сравнительно редко. Большинство примеров основано исключительно на устной традиции. Примеры среди музыки коренных народов — традиции бушменов в Юго-Западной Африке, племени мбути в Конго и знаменитая балийская традиция гамелана. Такая полифония, как правило, строится на главной мелодии с бурдонным или гетерофонным аккомпанементом или же состоит из набора коротких паттернов, которые повторяются и совмещаются различными, порой ритмически сложными способами, как мы видели в примере африканской музыки, приведенном на рис. 5.44.

«Истинная» полифония также довольно редко встречается и в западных неклассических стилях, например в джазе и роке. Единственным джазовым стилем, в котором присутствовала согласованная полифония, был самый первый — новоорлеанский. В нем труба обычно играет главную мелодию в начале и в конце, а кларнет и тромбон в это время импровизируют вокруг нее. Это, несомненно, возникло из легкого контрапунктного приема, часто используемого в маршах того времени, например в знаменитом соло флейты-пикколо во время главной темы в «Stars and Stripes Forever» Джона Филипа Сузы (рис. 7.18):

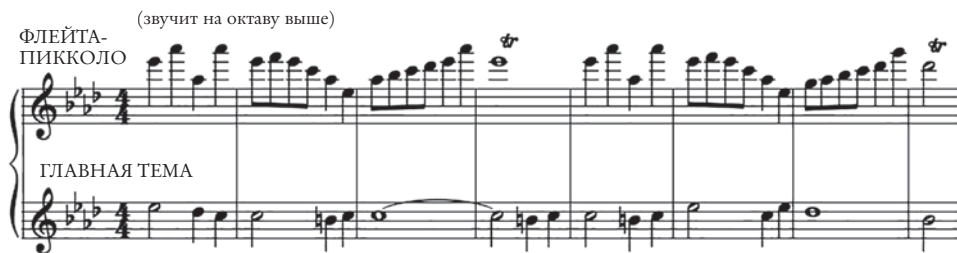


Рис. 7.18. Джон Филип Суза, «Stars and Stripes Forever» (такты 110–117) — полифония в марше конца XIX века

В то же время центром внимания в новоорлеанском джазе все же является главная мелодия трубы, а кларнет с тромбоном обеспечивают простую, довольно стандартную поддержку. Когда в 1930-х годах началась эра свинга, в джазе стала

преобладать более простая гомофонная фактура, а более продвинутые произведения Дюка Эллингтона, Стэна Кентона, Дейва Брубeka и Уинтона Марсалиса были редкими исключениями.

И в рок-музыке полифония тоже встречается редко, обычно появляясь лишь в небольших фрагментах, например в «Eleanor Rigby» The Beatles (рис. 7.19) и в заключительной части «Black Water» The Doobie Brothers (рис. 7.20):



Рис. 7.19. The Beatles, «Eleanor Rigby» (заключительный раздел) — редкий пример полифонии в рок-музыке



Рис. 7.20. The Doobie Brothers, «Black Water» (кода а капелла) — редкий пример полифонии в рок-музыке

Как было сказано выше, обозначить четкую границу между поддерживающим и «по-настоящему» независимым голосами может быть довольно трудно, и мнения разных слушателей на этот счет могут различаться. В рок-музыке преобладают риффы и остинато, поэтому столь тонкую линию провести сложно. На самом деле большинство произведений поп- и рок-музыки включают в себя несколько партий одновременно, благодаря чему музыка становится интересной и энергичной: ведущая вокальная мелодия, четко выраженная линия баса, активное гитарное остинато, духовое или синтезаторное **облигато** (независимая линия), контрмелодия бэк-вокала и т. д. В большинстве случаев почти все эти партии исключительно сопровождают основную мелодию и поэтому не попадают под наше определение полифонии — несмотря на то, насколько они могут быть заразительны и какую важную роль играют в нашем восприятии музыки.

ГОМОФОНИЯ

Под термином **гомофония** понимается ведущая мелодия с одной или несколькими партиями аккомпанемента. Это может вызвать некоторую путаницу, так как понятие «гомофония» буквально означает «одинаковое звучание». Что же может быть «одинакового» у ведущей мелодии и отличных от нее партий аккомпанемента? Для большей части западной музыки, написанной за последние 250 лет, ответом будет — гармония. Как только прочно закрепился тональный принцип и композиторы переключились на более простую фактуру мелодии и аккомпанемента, все партии стали существовать в рамках *одной и той же* аккордовой последовательности.

На самом деле это всего одна из двух фактур, попадающих под определение гомофонии. Другая, о которой мы поговорим ниже, более наглядна, в ней каждый голос движется в одном и том же ритме. Из-за этого она часто именуется «аккордовой» (или «моноритмической») гомофонией, в то время как первый вид иногда называют **гомофонией с главной мелодией**. Именно так, кстати, мы и различаем их в «Проекте музыкального генома».

Как бы то ни было, фактуру, представляющую собой мелодию с аккомпанементом, в музыковедении принято называть гомофонной. Вот два примера из классического репертуара (рис. 7.21 и 7.22):



Рис. 7.21. Гайдн, Фортепианная соната № 3 ми-бемоль мажор, часть 2, Adagio cantabile (такты 21–24) — гомофония с главной мелодией в классической музыке



Рис. 7.22. Модест Мусоргский, «Старый замок» (из цикла «Картинки с выставки») — гомофония с главной мелодией в классической музыке

Причиной появления этого типа фактуры было не только становление тональной системы и переход в начале XVIII века к «галантному» стилю. Многие произведения Средневековья, Возрождения и раннего барокко имеют фактуру, состоящую из одной главенствующей мелодии и одного, двух или трех «аккомпанирующих» голосов — менее интересных с мелодической и ритмической точек зрения и имеющих очевидно вспомогательную функцию.

Ранние примеры, повлиявшие на возникновение этой гармонической гомофонии, — это итальянские монодические произведения начала XVII века. Монодией (не путать с типом фактуры) также называли разновидность вокальной музыки, состоящей из мелодии и сопровождающей линии баса (282). Такие песни встречались среди мадригалов Монтеверди и Винченцо Галилея (отца Галилео) и оказали на музыку невероятное влияние. Они не только способствовали появлению гомофонной фактуры, но и помогли сформироваться тональной системе, а также жанру оперы (283). Вот пример из мотета Монтеверди (рис. 7.23):



Рис. 7.23. Монтеверди, «Pulchra es, amica mea» (такты 30–35, из «Вечерни 1610 года» [Vespers]) — ранняя гомофония с главной мелодией

Укрепившись к середине XVIII века, гомофония с главной мелодией стала стандартной для большинства западных жанров и стилей, в том числе джаза, рока и связанных с ними направлений. Каждая инструментальная или вокальная партия, звучащая в записи или во время живого исполнения, может

представлять собственный интерес и иметь некоторую степень мелодической и ритмической независимости, но основная ее «задача» — поддержать главную мелодию и соответствующие ей гармонии. Вот пример типичной для рок-музыки гомофонной фактуры (рис. 7.24):

The image displays two systems of musical notation for Coldplay's song "Yellow". Each system consists of a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:

- Vocal line: "Look at the stars. Look how they shine for _____ you." (The blank space is under "you").
- Piano accompaniment: Labeled "си мажор" (C major) and "фа# 6" (F#6). The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

System 2:

- Vocal line: "Ev - 'ry thing you do. _____ Yeah, they were all _____ yel - low." (The blank spaces are under "do." and "yel - low").
- Piano accompaniment: Labeled "ми мажор 7" (D major 7). The right hand plays chords, and the left hand continues the eighth-note bass line.

Рис. 7.24. Coldplay, «Yellow» — гомофония с главной мелодией в поп- и рок-музыке

Различие между этим типом многокомпонентной гомофонии и «истинной» полифонией во многом заключается в функциональном восприятии и самостоятельности партий: есть ли единственная главная мелодия, руководящая музыкальным дискурсом, или эта роль распределяется между несколькими более самостоятельными линиями? Как сказал Леонард Мейер, «фактура определяется по тому, как одновременные музыкальные стимулы группируются в голове в единые фигуры» (284). Некоторые «единые фигуры» воспринимаются как совместно несущие основное повествование, другие могут восприниматься лишь как вспомогательные для этого повествования, а некоторые — как и то и другое. И далеко не во всех случаях этот вердикт будет единодушным.

Но эта дискуссия представляет собой один из самых важных инструментов, с помощью которого вы сможете тренировать свой музыкальный вкус. Следите за музыкой, которую вы слушаете, и наблюдайте, как вы можете охарактеризовать партии, которые слышите в каждый конкретный момент: какие из них главные, какие вспомогательные и почему. Человеческая способность воспринимать

на слух несколько одновременно звучащих музыкальных голосов — один из самых удивительных аспектов искусства и нашего восприятия его, тем более когда наш слух натренирован и вовлечен в этот процесс.

И в заключение мы кратко расскажем еще об одной разновидности гомофонной фактуры — той, где все партии движутся в *одинаковом* (или почти одинаковом) ритме и иногда называемой моноритмической. Классические примеры такого аккордового подхода можно найти среди 371 четырехголосного хора И. С. Баха, с помощью которых практически каждый студент-музыкант тренирует свое понимание тональной гармонии (рис. 7.25):



Рис. 7.25. И. С. Бах, «Ermuntre dich» (хорал), BWV 43 — аккордовая гомофония эпохи барокко

Однако аккордовая, или моноритмическая, гомофония существовала задолго до появления тональности — еще в таких ранних полифонических жанрах Средневековья, как органум. Среди многих известных примеров добаховских времен — некоторые части «Мессы Нотр-Дам» (Messe de Nostre Dame) Машо, особенно моменты выдержанных пропеваний «Jesu Christe» и «ex Maria Virgine», с помощью которых подчеркивается религиозная значимость этих священных имен (рис. 7.26):



Рис. 7.26. Гийом де Машо, «Месса Нотр-Дам» (середина XIV века) — ранняя аккордовая гомофония

Аккордовая гомофония во всем многообразии встречается в каждом периоде классической музыки и, вероятно, у каждого композитора. Вот пример из финальной части балета «Жар-птица» Стравинского (рис. 7.27):

(переложение всех оркестровых партий)



Рис. 7.27. Стравинский, сюита «Жар-птица», Финал (цифра 206) — аккордовая гомофония в классической музыке XX века

Такая фактура также часто встречается в джазе и роке — например, в начале «Bohemian Rhapsody» группы Queen (рис. 7.28):

(голос а капелла)



Рис. 7.28. Queen, «Bohemian Rhapsody» (вступление) — аккордовая гомофония в рок-музыке

Примеры строгой гомофонии — особенно двух- и трехголосной — можно также иногда встретить в незападной музыке, у коренных народов Африки, Индонезии и Китая. Вот переложение двухголосной вокальной композиции из Танзании (рис. 7.29):



Рис. 7.29. Танзанийская народная песня «Kitandoli matala» (без указания текста) — редкий пример аккордовой (двухголосной) гомофонии в этнической музыке

Фактура, на мой взгляд, заслуживает всесторонней дискуссии, так как сквозь ее призму можно оценить совокупность всех музыкальных процессов в песне или произведении. Умение определять, какая фактура присуща музыке в тот или иной момент ее звучания — например, сначала монодическая или гомофонная, затем моноритмическая, следом полифония, затем гомофония с главной мелодией и т. д., — задает определенные рамки, с помощью которых вы можете более точно оценить другие музыкальные параметры. Через фактуру музыка становится в нашем сознании картиной, своего рода метафорой повседневной жизни: вот первый план, вот второстепенный, вот взаимодействие и т. д. Это то, как проявляются эти взаимоотношения: через определенное мелодическое построение,

гармоническую последовательность, ритмический рисунок, структуру формы, инструментальный тембр и др. — абсолютно все, что характеризует музыку и восприятие ее нами. Как мы помним, цель состоит не только в том, чтобы слушать музыку, но главным образом в том, чтобы *включиться* в нее. Умение различать и понимать фактуру — хорошее средство для достижения этой цели.

Вот несколько упражнений для проверки ваших знаний о звуке:

1. Когда будете слушать классическое произведение, прислушайтесь к звучанию (тембру) инструментов. Насколько четко вы можете отличить один от другого? Слышите ли вы, как меняется тембр по мере того, как инструменты объединяются, особенно если они из разных семейств (струнные, деревянные духовые, медные духовые и т.д.)? Как разные тембры инструментов воздействуют на ваше восприятие музыки в целом?
2. Когда будете слушать произведение любого жанра или стиля, прислушайтесь к общему тембру. Как бы вы охарактеризовали этот стиль, исходя из отдельных и смешанных тембров? Можете ли вы понять, какую роль играет собирательный тембр в том, нравится вам музыка или нет?
3. Когда будете слушать произведение средневекового периода, прислушайтесь к сочетанию монодии и полифонии. Как часто встречается каждая из них? Как действует на вас полифония — нравится или не нравится?
4. Когда вы слушаете произведение Гайдна, Моцарта или Бетховена, слышите ли вы гомофонную фактуру (с главной мелодией)? Что делают другие инструменты, чтобы поддержать основную мелодию (и гармонию)? Можете ли вы четко различить каждый голос и его функциональное назначение?
5. Когда услышите поп- или рок-песню, просто прислушайтесь к фактуре. Слышите ли вы примеры полифонии? А гетерофонии (например, между голосом и инструментом)? Сколько отдельных партий вы слышите и какова их «функция» по отношению к основной вокальной мелодии?

В этих пяти главах музыкальной теории мы охватили довольно большой круг вопросов. Надо признать, что это непростой материал, и не страшно, если какие-либо из понятий остались для вас размытыми. У нас еще будет возможность разобраться с ними подробнее в следующих главах. К тому же вы всегда можете вернуться назад. При желании вы можете проверить свои знания изложенных в этих главах принципов музыкальной теории с помощью теста на сайте www.WhyYouLikeIt.com. Если тесты — не ваша тема, ничего страшного. Суть в том, что наш музыкальный вкус (впрочем, как и сама сила музыки) основывается не на теоретических объяснениях и выборочных отрывках, а на всеобъемлющих впечатлениях от полноценного музыкального исполнения, живого или в записи. Для подтверждения этого мы вскоре приступим к исследованию целых песен и композиций — в контексте музыкального вкуса отдельного слушателя.

Но сначала немного проветрим голову и перейдем к следующей интерлюдии — исследованию занимательных взаимоотношений между музыкой и мозгом.

Интерлюдия В

ПОЮЩИЕ ИЗВИЛИНЫ: МУЗЫКА И МОЗГ

Механизмы обработки музыки

Само собой разумеется, что любые представления относительно нашего музыкального вкуса, которые мы можем извлечь из математики или физики, были бы бессмысленны, если бы у нас не было способности воспринимать и понимать музыку. К счастью, наши уши и особенно мозг представляют собой настоящие механизмы для обработки музыки — органы, чье непосредственное функционирование определяет ключевые параметры нашего коллективного и индивидуального музыкального вкуса. Исследования в области музыкальной нейробиологии активно велись в течение последних двух десятилетий, открывая все новые и новые факты о том, как и где в мозге обрабатывается музыка и как наше восприятие музыки и реакция на нее связаны с другими аспектами нашего познания.

Музыкальная нейробиология — это одно из направлений когнитивной нейробиологии, которая, в свою очередь, находится на стыке различных дисциплин: физиологии, неврологии, экспериментальной психологии, компьютерных наук и др. (285). Когнитивная нейробиология как научная область возникла в начале 1960-х годов в результате новаторских исследований Роджера Сперри, Джозефа Богена и Майкла Газзаниги, изучавших в Калифорнийском технологическом институте когнитивное поведение пациентов с так называемым «расщепленным мозгом», у которых было рассечено мозолистое тело — сплетение нервных волокон, соединяющее два полушария мозга. В новой области, естественно, использовались многочисленные результаты более ранних исследований человеческого мышления, поведенческой психологии и нейроанатомии, такие как детальное отображение мозга, выполненное Полем Брока и Корбинианом Бродманом в 1860–1870-х годах. Цель когнитивной нейробиологии, по словам Газзаниги, всего лишь (ни много ни мало) «понять, как работает мозг» (286).

Таким образом, музыкальная нейробиология (или «когнитивная нейробиология музыки», как она официально называется) стремится исследовать разнообразные функции процесса познания и лежащие в их основе механизмы

мозга, включающиеся, когда мы слушаем или исполняем музыку. Благодаря технологиям сканирования мозга, разрабатываемым с 1990-х годов, в частности фМРТ (функциональной магнитно-резонансной томографии), которая позволяет исследователям практически непосредственно наблюдать мозговую активность в зависимости от изменений уровня кислорода в крови (blood-oxygen-level dependent — BOLD) во время обработки музыки, — многое было сделано на пути к определению того, как именно работает музыкальный мозг. Конечно, остается много тайн, разгадкой которых занимаются исследователи и аспиранты выдающихся нейробиологических лабораторий по всему миру. Действительно, когнитивная наука в целом и музыкальное познание в частности входят в число самых активно развивающихся дисциплин в университетах всего мира. Мозг, похоже, горячая штучка!

В интерлюдии А мы уже имели возможность упомянуть некоторые результаты исследований в области музыкальной нейробиологии. Они связаны с источниками врожденной амузии (которые вызываются нарушениями в лобной доле или слуховой коре) и использованием нейробиологических доказательств как для поддержки, так и для отрицания адаптивной роли музыки в эволюции; мы познакомились с такими интересными понятиями, как специализированные структуры мозга, локализация и модули. Мы также коснулись вызываемого музыкой эффекта мурашек: активного взаимодействия эмоций, нейромедиаторов и симпатической нервной системы. Теперь мы продолжим рассматривать эти вопросы, чтобы представить более широкий обзор того, как восприятие и обработка музыкального материала связаны с музыкальным вкусом, и попутно затронем некоторые исторические факты для иллюстрации контекста.

Мозг: форма и функция

Любое детальное обсуждение процесса обработки музыки неизбежно предполагает упоминание тех или иных областей мозга: долей, коры, извилин, мембран, — эти и другие анатомические термины для неспециалиста быстро становятся абракадаброй. Несмотря на то что тщательный обзор анатомии и функциональной деятельности мозга, а также связанных частей сенсорной и центральной нервной систем выходит далеко за рамки этой книги (не говоря уже о рамках моего гонорара), хотя бы минимальное ознакомление с этой сферой необходимо, чтобы более или менее разбираться в контексте.

Один из самых сложных аспектов нейроанатомии — многоуровневые иерархии и подразделения, при помощи которых могут быть описаны отдельные области мозга. Например, особая область, височная плоскость (*лат. planum temporale*), связана с так называемым абсолютным слухом — редкой способностью музыкантов уметь определять без инструмента, какая нота играет или поется. Особенно часто абсолютный слух встречается, когда височная плоскость в правом полушарии от природы меньше нормы (287). Эта зона ча-

стично расположена в слуховой коре головного мозга, которая, в свою очередь, находится в пределах верхней височной извилины, находящейся в корковой (поверхностной) зоне височной доли, которая является частью коры больших полушарий, самой большой части конечного мозга, который, в свою очередь, основная часть головного мозга. Все понятно?

Немного отступая назад, отметим, что человеческий мозг (кстати, только человеческий мы здесь и обсуждаем) в целом обычно принято делить на три основные части:

Конечный мозг — самая большая часть мозга, где происходят сложные процессы обработки информации, а также осуществляется интеграция сенсорных и когнитивных функций.

Мозжечок — небольшая отдельная структура, расположенная под конечным мозгом и служащая для контроля движения и координации.

Мозговой ствол — самая нижняя часть головного мозга, соединяющая его со спинным мозгом. В мозговой ствол входят отделы, управляющие основными жизненными функциями, такими как дыхание и сердцебиение.

То, что имеет отношение к нашему музыкальному вкусу, располагается преимущественно в конечном мозге. Поэтому давайте немного углубимся в его структуру и функции с помощью карты относительной локализации (рис. В.1):

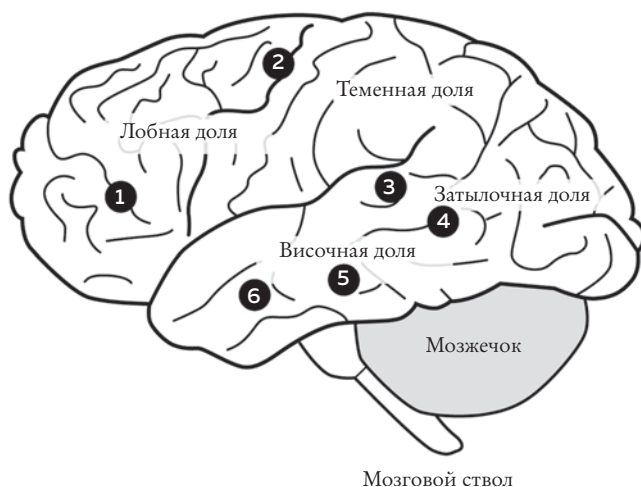


Рис. В.1. Карта мозга

Конечный мозг — это передняя (фронтальная) часть головного мозга, расположенная сразу под черепом и составляющая две трети общего веса мозга. Она делится на две половины, или два полушария: правое и левое. Хотя два полушария в целом представляют собой зеркальные отображения друг друга, между ними наблюдается выраженная асимметрия в отношении размеров — как

в случае с уже упомянутой височной плоскостью, отвечающей за абсолютный слух (288). Эта асимметрия связана с различием некоторых функций, и в первую очередь с тем, что более крупное левое полушарие обрабатывает прежде всего языковую информацию, — хотя стереотипное представление о том, что левое полушарие является «логическим», а правое — «творческим», настолько же достоверно, как опросы в Facebook. Обе стороны участвуют в большинстве когнитивных и моторных процессов, в том числе связанных с музыкой. Жизненно важная связь между двумя полушариями осуществляется через мозолистое тело — сплетение нервных волокон, расположенное глубоко внутри мозга.

Кора головного мозга (кортекс), толщиной от двух до четырех миллиметров, — место, где происходит основной процесс когнитивной обработки «на высоком уровне». Большая часть коры — примерно 90 % — развилась в ходе эволюции относительно недавно, поэтому ее называют «новой корой» (неокортексом); это то самое сильно сморщенное серое вещество, вид которого (если мы смотрим на реальный мозг) многих из нас заставляет поеживаться. Как показано на рис. В.1, кора головного мозга разделена на четыре доли (области):

Лобная доля связана с решением задач, речью, движением, социальным взаимодействием, а также с различными аспектами нашей личности.

Височная доля связана со слухом, пониманием языка, памятью и эмоциями.

Теменная доля связана с чувствами вкуса и осязания, а также с обработкой языковой информации и пространственным восприятием.

Затылочная доля связана с обработкой визуальной информации.

Кора больших полушарий головного мозга, как известно, весьма рельефна, и конкретные нейронные процессы происходят в морщинистых гребнях и канавках, называемых соответственно извилинами и бороздами. Так, например, термин «верхняя височная извилина» означает «извилина, расположенная в верхней части височной доли». Ну как, уже легче?

Кроме того, есть несколько областей, расположенных *внутри* каждой из четырех долей, которые, учитывая их размер и значение для всего мозга, сами идентифицируются как разные виды коры головного мозга. Для процесса обработки музыки особенно важны следующие (цифры в скобках относятся к их расположению на рис. В.1):

Лобная доля:

- префронтальная кора (1) — связана с нашей личностью, планированием, решением задач;
- двигательная кора (2) — связана с контролем и управлением произвольными движениями тела.

Височная доля:

- слуховая кора (3) — связана с обработкой звука, включая звуки речи и музыкальный слух.

Наконец, есть несколько подкорковых областей, расположенных в глубине четырех долей коры головного мозга и играющих заметную роль в обработке музыки. В их число входит, в частности, гиппокамп (4) и миндалевидное тело, или амигдала (5), — оба расположены в височной доле, — а также вентральная часть полосатого тела (вентральный стриатум) (6), часть базальных ганглиев, расположенная у основания конечного мозга. Три эти области — гиппокамп, миндалевидное тело и вентральная часть полосатого тела, — в свою очередь, образуют часть *лимбической системы*, совокупности структур головного мозга, связанных прежде всего с эмоциями, а также с памятью и поощрением. То есть без лимбической системы не было бы музыкального вкуса!

Процесс обработки музыки (как и любой другой обработки сигналов), который происходит в мозге, крайне сложен, и здесь мы гуманно упростим его описание. Он связан с функционированием клеток мозга — нейронов, которых в мозге около 86 миллиардов (289). Каждый нейрон может соединяться с тысячами других через синапсы — контакты, посредством которых они весьма замысловатыми способами в огромных количествах отправляют и принимают электрические или химические сигналы. Дэн Левитин приводит подходящую метафору: процессы взаимодействия нейронов в нашей нервной системе подобны телефонному разговору одновременно с тысячами друзей, у каждого из которых свое настроение и свое мнение (290). В совокупности группы связанных нейронов образуют нейронные сети, или пути, которые становятся активными во время когнитивной обработки. При достаточном уровне возбуждения нейрон отправляет свой сигнал через синапс, в ходе чего высвобождается нейромедиатор — биологически активное химическое вещество, такое, например, как дофамин, — который запускает цепную реакцию активирования соседних нейронов; другие типы нейромедиаторов (например, серотонин) в свою очередь подавляют активацию связанных нейронов и приводят мозг в состояние покоя. Далее мы увидим, что к обработке музыки — и к тому, как ваш музыкальный вкус определяет ваши предпочтения, — имеют отношение как возбуждающие, так и тормозящие нейромедиаторы.

Мы, конечно, лишь слегка затронули тему формы и функции мозга, но, чтобы перейти к анализу некоторых особенностей обработки музыки, сказанного должно быть достаточно (291). Ну, почти достаточно... Ведь мы забыли одну довольно важную вещь: ухо.

Ухо и предварительная обработка музыки

Неким волшебным образом на протяжении плюс-минус миллиарда лет ушная раковина эволюционировала с одной главной целью: фиксировать происходящие во внешнем мире изменения молекулярного давления, то есть вибрации, и сообщать о деталях этих изменений мозгу (292). Без этой информации мы, например, были бы легкой добычей для любого хищника, достаточно умного,

чтобы, притаившись, преследовать нас. Именно эта чувствительность к молекулярному давлению позволяет нашему уху не только воспринимать звук, но и удерживать равновесие, необходимое для поддержания вертикального положения, — благодаря сложному сочетанию плоти, костей, мембран и жидкости. Чтобы определить роль уха в обработке звука, включая, конечно, и музыку, нужно рассмотреть всю эту структуру. Так что приступим к нашим играм!

Ухо, как и мозг, можно разделить на три части. Наружное ухо — это те самые плотные образования конической формы по обе стороны вашей головы — состоит из ушной раковины (видимая часть уха), наружного слухового прохода и барабанной перепонки. При обсуждении темы слуха наружному уху не всегда уделяют большое внимание, но оно волшебным образом — при помощи многочисленных бугорков и углублений — собирает, локализует и фильтрует входящий звук, передавая его дальше в глубь уха. Оно способно уловить не только низкочастотные, но и высокочастотные звуки (до 6000 Гц, примерно на квинту выше самой высокой ноты фортепиано, и даже выше), которые могут не восприниматься из-за короткой длины волны; мы, вероятно, не можем на таких высоких частотах различать тоны, но благодаря верхним призвукам обертоновых звукорядов мы можем на глубинном уровне воспринимать различия в музыке, которую слышим.

Роль среднего уха — заполненной воздухом полости по ту сторону барабанной перепонки — состоит в том, чтобы принимать звуковые волны, улавливаемые наружным ухом, и передавать их во внутреннее ухо, где они могут быть преобразованы в электрические сигналы, которые мозг умеет читать. Проблема, однако, в том, что внутреннее ухо заполнено жидкостью, которая очень плохо проводит звук (просто попробуйте покричать что-нибудь другу, находясь под водой). Для решения этой проблемы в среднем ухе имеются три маленькие косточки: молоточек, наковальня и стремечко, соединенные с барабанной перепонкой и друг с другом. И вот такая рычагово-поршневая система из трех косточек способна получать, передавать и примерно в 20 раз усиливать звуковые волны! Без этого удивительного звукоусиливающего инженерного устройства мы воспринимали бы только 10 % поступающих из внешнего мира звуков — как если бы, например, слушали музыку, погрузив голову в ванну (293).

Успешно избежав этой печальной ситуации, внутреннее ухо берет на себя первый реальный этап предварительной обработки звука. Форма и структура внутреннего уха настолько сложны, что его называют костным лабиринтом; затейливая конфигурация из плотных костей и заполненных жидкостью каналов творит чудеса, чтобы защитить наш слух от опасностей, грозящих из внешнего мира, — хотя это не значит, что мы не можем испортить его громкой музыкой и промышленными звуками. Внутри этой костной полости находится улитка, соединенная со средним ухом овальным окошечком. А в извилистой внутренности улитки расположен кортиев орган, названный в честь физиолога Альфонсо Корти, который обнаружил его в 1851 году, — именно здесь, собственно, происходит процесс слушания.

Кортиев орган простирается вдоль всей улитки и располагается между двумя тугими мембранами: базилярной (нижней) и текториальной (верхней). Звуковая

волна далее усиливается кортиевым органом, работающим как микрофон, позволяющий базилярной и текториальной мембранам реагировать на движение, возникающее в трех заполненных жидкостью полостях, или каналах, — вестибулярной, барабанной и улитковой, — по которым проходит звук.

Но вот где все налаживается: на базилярной мембране сверху имеется равномерная линия волосковых клеток (ресничек), которых насчитывается в общей сложности 3500. Когда усиленная звуковая волна проходит через овальное окошко, она заставляет вибрировать базилярную мембрану, а вместе с ней и волосковые клетки. Однако мембрана — и соответствующие ей волосковые клетки — вибрирует *только* в тех местах вдоль нее, которые соответствуют определенным частотам этой звуковой волны. Это возможно, так как базилярная мембрана различается по своей ширине и натяжению: от узкой и тугой у основания до более широкой и эластичной у вершины. Это очень похоже на струны гитары: низкая струна ми — довольно дряблая и податливая, в то время как высокая струна ми — тугая и упругая; аналогично жестко натянутое основание мембраны улавливает высокие частоты (ближе всего к среднему уху, чтобы минимизировать потери), а по мере движения к вершине улавливаются все более низкие частоты. То есть вы можете представить это как своего рода перевернутое и изогнутое пианино с высокими нотами внизу и низкими вверху, где в соответствующих местах клавиатуры по клавишам бьют «пальцы» движущихся звуковых волн. Здорово, правда?

Но подождите, это еще не все: каждая из 3500 волосковых клеток на базилярной мембране содержит подмножество более мелких волосков, расположенных сверху группами от 80 до 300 каждая и называемых стереоцилиями, — в общей сложности около 20 000 волосков по всему кортиеву органу. Когда отдельная волосковая клетка подвергается воздействию звуковой волны, стереоцилия сгибается и отклоняется в сторону текториальной мембраны, которая, в свою очередь, высвобождает нейромедиаторы, преобразующие определенную частоту (а также определенную амплитуду, или громкость) звуковой волны в электрический сигнал — в ходе процесса, называемого трансдукцией (294). Затем этот электрический сигнал получает возможность пройти от внутреннего уха по улитковому (или слуховому) нерву к мозговому стволу, а затем к слуховой коре, где он окончательно обрабатывается. То есть эти стереоцилии работают как своего рода аналого-цифровой усилитель-преобразователь, подобный тем, что встречаются в дорогих студиях звукозаписи. Да-да, именно так: то, за что лучшие студии платят десятки тысяч долларов, в вашу голову инсталлируется при рождении бесплатно!

Полное описание роли уха в обработке музыки, конечно, выглядит гораздо сложнее, но для начала и это неплохо. Просто представьте себе, как загружены эти маленькие улитки в тот момент, когда каждая частота речи или музыки (включая обертоны) воздействует на определенные волосковые клетки базилярной мембраны, чтобы стимулировать только нужные стереоцилии для адекватного отображения звука, исходящего из внешнего мира. А что, если играет целый симфонический оркестр? Так что стоит подумать, прежде чем подвергать наш слух неоправданному риску, — ведь эти 3500 волосковых клеток

после повреждения не восстанавливаются. Вот почему пожилые люди слышат хуже, чем молодые: они потеряли часть своих волосковых клеток (а не только волос на голове), особенно у основания улитки, где обрабатываются высокие частоты. К сожалению, молодые люди сегодня часто ведут себя легкомысленно, слушая громкую музыку в наушниках, — они не подозревают о вреде, который могут нанести своему внутреннему уху, и не думают о том, останется ли у них в будущем способность воспринимать музыку (295).

И тут мы подходим к первому выводу относительно обработки музыки и нашего музыкального вкуса. Итак, у нас есть 3500 волосковых клеток и 20 000 стереоцилий (в каждом ухе), отслеживающих и преобразующих частоты во всем воспринимаемом человеком звуковом диапазоне, между 20 Гц и 20 000 Гц или около того. Неудивительно, что крайние участки этого диапазона даже подростками воспринимаются не так хорошо, как те, что находятся в середине. Частоты ниже 30 Гц и выше 6000 Гц обрабатывать непросто: слишком низкие неприятно колотят по нашему телу (вплоть до того, что могут вызвать тошноту), а слишком высокие могут восприниматься как неприятный свист; так что фактически на частотах ниже 50 Гц и выше 2000 Гц люди предпочитают октавы слегка меньше или больше, чем 2:1, что свидетельствует о нейроперцептивной компенсации за «ограниченность» диапазона нашего слуха (296). Большая часть музыки, которую мы слышим, звучит на частотах между 50 Гц (самая низкая нота на фортепиано) и 4000 Гц (верхняя нота фортепиано), не считая обертонов, что примерно соответствует диапазону от тубы до пикколо. Для справки: мужчина обычно говорит на частотах между 85 Гц и 180 Гц, а женщина — между 165 Гц и 255 Гц.

Тем не менее все эти диапазоны — мелочь по сравнению с теми, что встречаются вокруг планеты Земля: от около 3 Гц, вызванных возмущениями в ее магнитном поле, до 3 000 000 Гц (3 МГц) и выше у попадающих в нашу атмосферу радиоволн внеземного происхождения. Даже другие животные в этом отношении устроены лучше — возможно, вы задумывались об этом, когда ваша собака лаяла по необъяснимой причине, хотя вы сами ничего не слышали: собаки могут воспринимать частоты до 45 000 Гц, кошки — до 65 000 Гц, летучие мыши — до 110 000 Гц, а дельфины — до 150 000 Гц. С другой стороны, слоны слышат звуки на частоте 14 Гц, и даже золотая рыбка может легко различить 16 Гц. В общем мы, люди, как отмечает специализирующийся на аудиовосприятии нейробиолог Сет Горвиц, имеем «довольно посредственный слух» по сравнению с другими позвоночными (297).

Таким образом, с самого начала уши определяют границы того, что составляет для нашего музыкального вкуса «безопасную частотную зону», за пределами которой мы склонны терять интерес к музыке (и способность ее воспринимать), — примерно от 50 Гц до 4000 Гц. Но представьте себе, какую музыку мы могли бы слышать, если бы в наших улитках было не 3500, а 35 000 волосковых клеток, способных воспринимать звуки от 40 000 Гц и выше; или если бы у нас таких клеток было только 350, что, возможно, ограничило бы наш диапазон рамками от 1000 Гц до 2000 Гц, — тогда мы попрощались бы с записями Барри

Уайта, не говоря уже о большинстве когда-либо выпущенных альбомов хип-хопа. В то же время благодаря наличию 3500 волосковых клеток и 20 000 стереоцилий мы способны чувствовать различия в музыкальных звуках гораздо лучше, чем любое фортепиано, — то есть реально воспринимать целых 70 «микротонов» между двумя соседними нотами (например, между до и ре), в целом около 1400 различных тонов в рамках всего слышимого диапазона! Это, в свою очередь, помогает объяснить, почему у нас, людей, есть на выбор так много различных музыкальных гамм. И приходится только гадать, каким диапазоном частот могли бы обладать наши музыканты из бара в галактике Андромеда...

Мозг и музыка: обработка на низшем уровне

Благополучно пройдя через костный лабиринт, обобщенная информация о нашей звуковой встрече с внешним миром — теперь закодированная «в цифре» — может продолжить свой путь по слуховому нерву прямо к нашему звуковому командному центру: мозгу. Конечно, эта информация включает в себя не только гармонические (целочисленные) частоты музыкального тона, но и негармонические частоты речи, шелеста листьев, шума автострады и других разнообразных шумов. Важно отметить, что эта информация также включает в себя еще одну ключевую составляющую — ритм, будь то регулярный и «пульсирующий», как в большей части музыки, которую мы слышим, или нерегулярный и случайный, а также все промежуточные их разновидности. Обработка частоты и ритма создает для нашего музыкального восприятия строительные блоки, то есть дает исходный материал, который в конечном итоге определяет наш музыкальный вкус.

Есть много способов подступиться к анализу процесса обработки музыки в мозге, — для неспециалиста эта тема практически необъятна. Одну более или менее ясную модель, ставшую популярной в последнее десятилетие, впервые предложили в 2005 году немецкие музыкальные нейробиологи Штефан Кёльш и Вальтер Зибель: это «нейрокогнитивная модель восприятия музыки» (298). Хотя она вовсе не является полной, но дает подходящую основу для нашего собственного обзора, который мы дополним небольшой выборкой из десятков тысяч работ под вывеской «музыкальная нейробиология».

Модель Кёльша и Зибеля (далее — просто Кёльша) построена на концепции музыкальных модулей. Как вы помните из интерлюдии А, этот термин был использован Изабель Перетц для описания процесса, при котором отдельные области мозга работают *вместе*, чтобы выполнять определенную когнитивную функцию. В целом модель обработки музыки Кёльша включает в себя десять модулей, которые мы здесь разделим на две обширные фазы.

Первая фаза, иногда называемая «обработкой на низшем уровне», включает в себя отдельные блоки обработки музыки и состоит из трех модулей Кёльша: выделения слуховых характеристик, формирования гештальта и анализа интервалов. Итак, давайте начнем.

ВЫДЕЛЕНИЕ СЛУХОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

Когда звук поступает в ухо, он преобразуется в улитке в электрические, или нейронные, сигналы. Эти сигналы проходят вглубь по слуховому нерву в слуховые отделы мозгового ствола, а затем в область, расположенную в самом центре мозга и называемую таламусом. Таламус также представляет собой часть лимбической системы, напрямую связанную с миндалевидным телом, благодаря чему мы эмоционально реагируем на музыку еще до того, как осознали, что слушаем. Из таламуса нейроинформация «проецируется» непосредственно в слуховую кору головного мозга. Именно здесь детальная информация о частоте тона, закодированная стереоцилиями, отображается и обрабатывается — работает своего рода ретрансляционная станция, посредством которой воспроизводится «перевернутое фортепиано» базилярной мембраны улитки и регистрируются частотные данные.

Музыкальные психологи используют для описания музыкального тона два термина, которые музыканты часто принимают как само собой разумеющееся: хроматика тона и высота тона. Хроматика — общий уровень тона — определяет, соответствует ли он какой-либо ноте, которую мы можем воспроизвести на фортепиано, или же он находится где-то между этими клавишами; высота — это конкретный регистр или октава, в которой звучит нота, — например, в низком, среднем или высоком диапазоне фортепиано. Каждое из этих свойств, по сути, обрабатывается в разных частях слуховой коры (299). Однако, объединяясь вместе, они не только сообщают нам, как найти ту или иную ноту на фортепиано (или на тромбоне, скрипке и т. д.), но также играют ключевую роль в отделении одного источника звука от другого. Технически это называется «анализ слуховых сцен» — нейронный механизм, благодаря которому мы можем слышать пять звуков одновременно: тиканье часов, дуновение ветра, проезжающий мимо нашего дома автомобиль, скрип своего стула и песню, передаваемую по радио, — и различать их как физически, так и пространственно (300). Это также механизм, благодаря которому мы можем четко отличить в прослушиваемой рок-песне басовую линию от мелодии певца, особенно когда обращаем на это внимание. Эта способность начинается со способности слуховой коры различать хроматику и высоту тона — и не существует без нее.

Удивительно и даже трудно себе представить, что это происходит с *каждой* нотой, которая звучит в музыкальной композиции — на концерте или в записи. Когда в следующий раз вы услышите, как Эдди Ван Хален, Оскар Питерсон или Лан Лан выдают каскадные потоки стремительных нот (что они имеют обыкновение делать), можете быть благодарны своей слуховой коре за фиксацию каждой из них — конечно, если вам это нравится. Причем обрабатывается информация не только о хроматике и высоте тона, но и об интенсивности и тембре каждой ноты. Обе эти характеристики сложны и многомерны, и неудивительно, что в их измерении задействованы разные части мозга.

Особенно трудно измерить интенсивность — это не просто громкость, хотя и ее составная часть (301). Ваше восприятие музыкальной громкости, по

сути, субъективно и зависит от множества факторов: частоты и плотности нот, тембра звучащих инструментов, уровня возникающего диссонанса, чувствительности вашего слуха и т. д. Измерить интенсивность наилучшим способом можно при помощи показателя *амплитуды* звуковой волны, то есть *высоты* ее колебания в противовес *скорости* колебания, которая определяет его частоту, или звуковисотность (см. рис. В.2). Суть, вообще говоря, в том, что чем интенсивнее звук, тем больше амплитуда и тем громче он будет для нас звучать (если по отношению к источнику звука мы находимся в одинаковых позициях): нота до первой октавы, играемая на сотне волюнок в маленькой комнате, будет иметь значительно большую амплитуду и поэтому покажется громче, чем если бы мальчик пел ее голосом сопрано в чистом поле; но не пытайтесь повторить это дома.

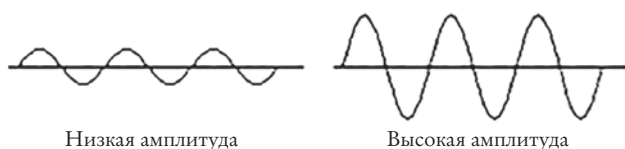


Рис. В.2. Амплитуда (интенсивность) звуковой волны (низкая и высокая)

Как и в случае с тоном, базилярная мембрана улитки определяет интенсивность — шаг за шагом — благодаря различным смещениям волосковых клеток и, следовательно, различным уровням срабатывания нейромедиаторов. Эта информация тоже передается вглубь и затем измеряется в слуховом нерве. Данные об интенсивности каждого тона обрабатываются далее в слуховой коре, а также в некоторых других областях, которые связаны с вниманием и концентрацией (302).

Аналогичным образом в процессе выделения слуховых характеристик декодируется тембр, или окраска, звука. Как вы помните из главы 7, тембр в значительной степени является производным обертонового звукоряда и основывается на различной интенсивности, или амплитуде, обертонов, которые в совокупности создают для каждого звука уникальный спектр. Именно благодаря этим различным спектрам мы, опять же, можем отличить скрипку от трубы, если они играют одну и ту же ноту. Как обсуждалось в главе 7, на тембр, однако, влияет также то, как звук возникает (атака), как он затихает (спад) и как отдельные обертоны постепенно меняются по ходу естественного процесса порождения звука, называемого спектральным потоком.

Вся эта тембральная информация первоначально обрабатывается в тех же областях слуховой коры, что и высота тона и интенсивность, поскольку волосковые клетки в улитке определяют частоты и амплитуды не только каждого основного тона, но также и их обертонов, создавая таким образом нейронную основу для различения, например, тромбона и тубы. Тем не менее, как уже упоминалось, выделение тембра звука также требует обработки и других тем-

бральных элементов: атаки, спада, спектрального потока, полноты и яркости тона и т. д., а также их общей структуры (303). Поэтому неудивительно, что с выделением тембральной информации связана деятельность десятка разных областей мозга — в обоих полушариях (304)*.

Кроме того, способность идентифицировать звук как тромбон или тубу зависит также от воспоминаний, основанных на предыдущем опыте восприятия этих звуков, — даже тех, возможно не очень приятных, которые связаны с пребыванием в летних лагерях. Здесь включается гиппокамп (центр управления памятью), который, в свою очередь, воздействует на вашу эмоционально-ориентированную лимбическую систему. Неудивительно, что между этими различными стадиями обработки тембра есть определенные задержки (от целых секунд до нескольких миллисекунд), каждая из которых возникает в своем «отдельном канале» мозга, прежде чем происходит интеграция через память. И все это лишь для того, чтобы распознать звук тромбона!

Завершают процесс выделения характеристик данные о ритме. Используемый в музыке ритм действительно является сложным параметром, включающим не только наличие или отсутствие устойчивого пульса (тактус), но и его скорость (темп), организацию по группам и подгруппам (размер), регулярность или ее отсутствие (синкопа, нечетные метры и т. д.), общее ритмическое ощущение (грув) и многое другое (см. главу 5). Легко принять как должное наше врожденное умение следовать за ритмом: хлопать в ладоши, постукивать ногой, щелкать пальцами или танцевать под ритмичную музыку; но даже такие элементарные действия требуют огромных когнитивных, моторных и прогностических способностей. Как же получается, что мы можем слышать отдельные тоны или ударные звуки и точно предугадывать, когда возникнет следующий, не говоря уже о том, чтобы организовывать их в паттерны или следовать за ними по мере того, как они ускоряются или замедляются? Высота тона, интенсивность и тембр, по крайней мере, имеют *объективные* физические свойства (частоты, амплитуды звуковых волн, обертоны), которые мозг может непосредственно воспринимать и интерпретировать. Ритмический пульс, напротив, представляет собой «нейрофеномен» — это означает, что его восприятие *субъективно* и происходит *внутри* мозга, иногда лишь под небольшим фактическим воздействием исходной акустической информации; иными словами, ваша способность воспринимать устойчивый ритм не обязательно означает, что сама звуковая волна по мере ее прохождения четко определяется регулярными импульсными всплесками амплитуды (громкости). Так откуда же берется эта способность?

Технически способность вовлекаться в постоянный устойчивый ритм называется коллективной синхронизацией; как говорилось в интерлюдии А, она, вероятно,

* Подробным обсуждением конкретных областей мозга, участвующих в обработке музыки, здесь, как уже говорилось в этой интерлюдии, мы заниматься не будем; заинтересованный читатель может обратиться к сайту www.WhyYouLikeIt.com (где есть дополнение к интерлюдии В).

была для наших предков одним из адаптивных признаков, развившихся с целью улучшить возможности для сотрудничества и установления социальных связей. Хотя этот вопрос все еще остается открытым, синхронизация, похоже, уникальный человеческий навык, что добавляет аргументов в пользу позиции адаптационистов.

Как бы то ни было, когда ваш слух воспринимает песню с устойчивым ритмом (скажем, «Twist and Shout»), нейронные сигналы, отправляемые волосковыми клетками вашей улитки, передают данные не только о различных частотах и обертонах каждого тонального и ударного инструмента, но и о *продолжительности и интенсивности* каждого из них. Когда эти данные достигают мозга, они инициируют сложную и точную по времени коммуникацию между слуховой корой и различными моторными областями мозга — особенно мозжечком, премоторной и дополнительной моторной корой и подкорковыми базальными ганглиями. Благодаря такому «диалогу» все эти колебания каким-то образом синхронизируются с различными частотами и обертонами. И тогда — вуаля: в голове возникает устойчивый ритм. Однако вопрос о том, *как именно* происходит этот переход, является предметом некоторых споров. Согласно разработанной Анируддхом Пателем и Джоном Иверсеном теории симуляции действия для гипотезы слухового прогнозирования (Action Stimulation for Auditory Prediction hypothesis — ASAP), синхронизация включает в себя процесс темпорального планирования в моторных областях мозга с помощью такого *моделирования* периодического движения, посредством которого нейронные сигналы могут *предсказать* момент следующего удара, а также распознать тот факт, когда это предсказание не сбылось (305).

Несмотря на сложности, связанные с кодированием информации о ритме, теперь мы можем объяснить, как происходит выделение *всех составляющих*, необходимых для обработки музыки: высоты тона, интенсивности, тембра и ритма. Это прекрасно, но это еще не всё. Потому что, если бы наш мозг на этом остановился, мы услышали бы просто множество хорошо артикулированных звуков: отдельные ноты, определенные инструменты, устойчивые удары и т.д. Напротив, никакой реально ясной и осмысленной *музыки* мы бы не услышали. Если бы наш мозг остановился на этом, мы не смогли бы отличить друг от друга никакие две песни или два стиля. Это было бы похоже на попытку оценить и сравнить две порции чили на кулинарном конкурсе только по *отдельным ингредиентам*: пробуя бобы, лук и специи, вам было бы трудно сказать, какой вкус имеет *чили* — или чем одна порция отличается от другой.

ФОРМИРОВАНИЕ ГЕШТАЛЬТА

К счастью, этим дело не заканчивается. На втором шаге первой фазы модели Кёльша возникает «формирование гештальта», что предполагает группирование или сортирование всей обработанной информации в единое, но дискретное «целое» (*гештальт*): ноты складываются в мелодии, гаммы и контуры; интен-

сивности — в категорию сильной или слабой громкости, тембры — в группы или семьи инструментов; ритмы — в метры, остинато или паттерны и т. д. Сама по себе теория гештальта — заметное направление психологии, история которого начинается в конце XIX века, с работ Христиана фон Эренфельса и далее Макса Вертгеймера, Курта Коффки и Вольфганга Кёлера. В ее основе лежит представление о том, что мы воспринимаем мир не столько как ряд отдельных сущностей, сколько как обобщенную глобальную конструкцию, будь то попытка идентифицировать видимый объект как дом или лицо, а слышимый — как голос друга или знакомую песню. Иначе говоря, она выводится из нашей естественной склонности организовывать мир в группы и структуры. Для Кёльша и других формирование музыкального гештальта подчиняется тем же ключевым принципам, что и гештальта зрительного: близости, сходства, симметрии и непрерывности, то есть тем принципам, которые вообще являются определяющими для нашей повседневной жизни (306).

У всех нас довольно легко формируется музыкальный гештальт, когда мы слышим и узнаем знакомую мелодию, независимо от инструмента, на котором ее играют, тональности или темпа, в котором она исполняется. Вспомните «For He's a Jolly Good Fellow» или любую другую знакомую песню, которую поют в баре, на свадьбе или у костра. Мы можем принять к сведению различия между теми или иными вариантами исполнения (и, соответственно, сформулировать вкусовые предпочтения), но нам не нужно будет проводить подробный анализ последовательности звуков, чтобы идентифицировать ее как песню, которую мы уже знаем, — понимая, что в любом случае она достаточно близка к оригиналу. Вместо этого мы говорим: «Эй, я знаю эту песню» — и, возможно, начинаем подпевать. Именно эти когнитивные способности, связанные с формированием гештальта, позволяют нам распознавать знакомые и отчетливо идентифицировать другие музыкальные конструкции: мелодическую гамму (контур), звук струнного квартета (тембр), темп вальса (размер), ритм гитары Бо Диддли (остинато) и т. д.

В мозге формирование гештальта происходит на базе своего рода слуховой памяти низкого уровня, или эхоической памяти, которая локализуется в слуховой коре и связанных с ней областях височной доли. В этом процессе участвуют также несколько областей лобной коры, которые связаны прежде всего с обработкой языка. Помимо этого, однако, они также связаны с вниманием и рабочей памятью, что, в свою очередь, указывает на ключевую роль формирования гештальта при анализе слуховой сцены. Однажды я присутствовал на музыкальном фестивале на открытом воздухе, где в пределах доступности мог слышать сразу три проходящих одновременно выступления: исполнение на фортепиано «Лунного света» Дебюсси, играющую Джерри Ли Льюиса рокабилли-группу, а также вокальное соло из «Отверженных»; просто переключая свое внимание, я мог отчетливо следить попеременно за каждым из них, каким-то образом блокируя другие. За эту замечательную способность мы должны быть хотя бы отчасти благодарны формированию гештальта.

ИНТЕРВАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Согласно Кёльшу, процесс обработки на низшем уровне завершается довольно специфической музыковедческой задачей: проведением «детализированного анализа» музыкальных интервалов и аккордов — тех, которые «тесно связаны» с формированием гештальта. Известно, что нейробиологи сегодня не очень хорошо понимают, как именно нейронные сети участвуют в обработке интервалов и особенно аккордов. Кёльша более всего интересуют такие проблемы, как наша способность идентифицировать оттенок аккорда — мажорный, минорный, доминантсептаккорд и т. д., — а также его расположение: находится ли его основная нота внизу, как это обычно бывает, в середине или в верхней части аккорда. Самые достоверные из имеющихся данных свидетельствуют о том, что эти функции, вероятно, требуют участия как височной доли, так и префронтальной коры в тех их областях, которые связаны, помимо прочего, с обработкой гласных звуков и вниманием.

Но все же, как отмечает Горовиц, главный этап этой обработки — восприятие консонансных и диссонансных интервалов — происходит, по-видимому, как в механизме улитки, так и в отделах мозга. В частности, эти 20 000 выступающих над волосковыми клетками стереоцилий, которые приводят в действие базилярную мембрану, делятся линейно на отдельные группы, или полосы. Каждая группа, которая активируется в одном и том же общем диапазоне (или полосе) частот, называется критической полосой; то есть мы воспринимаем 440 Гц и 450 Гц как примерно один и тот же тон (ля первой октавы), потому что обе эти частоты лежат в пределах одной полосы. Здесь важна прежде всего абсолютная ширина каждой критической полосы — выраженное количественно расстояние между ее самой низкой и самой высокой частотами, которое изменяется по мере движения полос вдоль базилярной мембраны: от узкой в низких частотах (у вершины) до широкой в высоких частотах (у основания). Это позволяет нам очень хорошо различать тоны в привычном диапазоне музыки и речи (до 4000 Гц), но более слабо — по мере приближения к 20 000 Гц, границе человеческого слуха; вот почему мы можем четко определить высоту ноты до первой октавы на фортепиано (261 Гц), но затратим на это больше времени в случае самой верхней до (4186 Гц).

Но именно относительная ширина проходящих через улитку критических полос влияет на то, насколько хорошо наш мозг воспринимает интервалы. В известном эксперименте Пломпа и Левелта слушателям музыки было предложено оценить различные интервалы — консонансные или диссонансные. Интервалы, в свою очередь, различались по тому, в каком месте критических полос располагались их отдельные ноты: например, около 125 Гц (до малой октавы) или около 1000 Гц (до третьей октавы). Важно, что относительная ширина каждой критической полосы — интервала между минимальной и максимальной частотами — изменяется по мере того, как вы продвигаетесь вдоль базилярной мембраны: в данном случае от широких на низких частотах (чистая квинта на частоте 125 Гц) к узким на более высоких (малая терция на частоте 1000 Гц). Если две ноты интервала в эксперименте Пломпа и Левелта удалены

друг от друга *менее* чем на ширину полной критической полосы, слушатели практически всегда определяли ее как диссонанс; при большем, чем полная критическая полоса, расстоянии они чаще оценивали ее как консонанс (307). На практике это означает, что наше восприятие большой терции (например, от до к ми) будет варьироваться: оно будет звучать грубо на частоте 125 Гц — меньше ширины критической полосы на этом уровне частот (чистая квинта) — и гладко на частоте 1000 Гц — больше ширины критической полосы на этом уровне частот (малая терция); вот почему до-мажорное трезвучие, взятое от до большой октавы, звучит «грязнее», чем взятое от до третьей октавы.

В свою очередь, это различие отражается на том, как наш мозг обрабатывает эту информацию: удаление менее чем на полную критическую полосу вызывает меньший уровень нейронной активности — что создает ощущение диссонанса, а удаление на более чем полную критическую полосу приводит к большей нейронной активности — что создает ощущение консонанса.

Обсуждая все эти сложности, мы хотим показать, что способность мозга идентифицировать высоту тона, воспринимать мажорные или минорные трезвучия или в общих чертах различать консонансы и диссонансы очень сильно зависит от деятельности внутреннего уха, как это всегда бывает при совместной работе! Конечно, следует также помнить, что консонанс и диссонанс в конечном счете представляют собой понятия субъективные — факт, который в начале XVII века привел Декарта к решению вообще отказаться от их научного изучения, поскольку, к его сожалению, это был всего лишь вопрос не поддающегося измерению «вкуса» (308).

Надо сказать, мы уже обнаружили достаточное количество замысловатых задач обработки музыки на этих «низших уровнях». И все же способности, лежащие в основе нашего реального восприятия и понимания музыки, не говоря уже о наших индивидуальных предпочтениях, пристрастиях и вкусах, не возникли бы, если бы наш мозг не был оснащен также и механизмами перехода на те «высшие уровни» обработки музыки, к рассмотрению которых мы сейчас и обратимся.

Мозг и музыка: обработка на высшем уровне

Я вырос, что неудивительно, в семье, любящей музыку. Насколько мне известно, до меня никто из родственников не стремился к музыкальной карьере, хотя мой дядя Джерри (брат мамы) в подростковом возрасте выступал с фортепианными концертами, а когда ему было слегка за 20, даже играл на органе в рок-группе. И конечно, именно от Джерри мне передался интерес к широкому и глубокому репертуару классической музыки. У него было более тысячи пластинок классики, и он мог назвать имена дирижеров, солистов, композиторов и оркестров, представленных на любой пластинке, которую я случайно вытягивал с полки, — лишь с самой небольшой подсказкой. Дома у нас стоял старенький спинет, на котором иногда играла моя мама, Мэриан, и на котором мы со старшим братом

практиковались в игре. Мой брат Говард постоянно менял инструменты (фортепиано, труба, бас), пока в свои 25 лет не забросил выступления. И только я был достаточно сумасшедшим, чтобы заняться музыкой профессионально.

Более того, в этом вопросе у меня не было выбора. Действительно, я не могу вспомнить то время, когда музыка еще не стала моей главной страстью. Согласно семейным преданиям, однажды моя мама сидела с подругой на нашей кухне, и обе они услышали, что из гостиной доносится мелодия песенки «Three Blind Mice»; мама предположила, что это Говард учит свой еженедельный урок, но, когда ее подруга заглянула в гостиную, она воскликнула: «Это не Говард, это Нолан!» Пораженная и воодушевленная этим, мама взяла меня на следующее занятие Говарда у Нормана Крейна — единственного педагога по фортепиано в моем родном городе Ла-Мирада в Калифорнии. Но, вместо того чтобы порадоваться, мистер Крейн сухо сказал: «Приводите его, когда ему исполнится шесть». Это может показаться досадным (поскольку, безусловно, противоречит обычной сегодняшней практике), но я все же думаю, что такое решение оказалось оправданным: в течение двух полных лет, пока не начались мои собственные занятия, я, если хотел играть музыку, должен был усиленно развивать свой слух. К счастью, у меня, похоже, были к этому способности от природы, поскольку за короткое время я на слух выучил достаточно большой — и эклектичный — репертуар песен. Как я расскажу далее, в начале интерлюдии Д, этому умению и склонности к эклектике предстояло сослужить мне очень хорошую службу в моей начинающейся музыкальной карьере.

И все же самым необычным в музыкальном отношении членом моей семьи был отец, Джек. Возможно, он страдал легкой формой амузии, так как был совершенно не способен вести мелодию. Хотя этот факт (если амузия у него действительно была) никак не ограничивал его страсть к музыке, он, возможно, был связан с его довольно нетипичным подходом к прослушиванию музыки: он снова и снова воспроизводил одну и ту же запись, не испытывая потребности в каком-либо разнообразии. Хотя на протяжении нескольких десятилетий его внимание порой переключалось с одного музыкального объекта на другой, каждый отдельный период мог длиться месяцами или годами. Когда я рос, это были поп-альбомы, такие как «The Nat King Cole Story», «The Lonely Bull» Херба Алперта и The Tijuana Brass, «All-Time Greatest Hits» Джонни Мэтиса, а также ряд классических произведений, в том числе такие довольно продвинутые «тяжеловесы», как «Весна священная» Стравинского и «Весна в Аппалачах» (Appalachian Spring) Копленда. В последнее десятилетие своей жизни он был заиклен на моем собственном «Всемирном концерте» (World Concerto), — похоже, в конце концов я выиграл конкурс.

Но тем увлечением моего отца, которое оказало наибольшее влияние на меня лично, была Девятая симфония Бетховена. С моих 11 до примерно 13 лет этот колосс классического репертуара неустанно воспроизводился на дешевой звуковой системе в спальне родителей, расположенной рядом с моей. Как и все в нашей семье, я иногда сходил с ума от бесконечного повторения четырех частей

симфонии, но уклониться было невозможно: хозяином в доме был отец, и такой была его терапия после долгого дня работы школьным психологом. Он никогда не использовал Девятую симфонию как повод для открытия чудес других восьми симфоний Бетховена, или Шуберта, или Брамса: только на Девятую симфонию (исполняемую Берлинским филармоническим оркестром под управлением Герберта фон Караяна) в музыкальном автомате моего отца поступал постоянный заказ.

Несомненно, в четырех длинных частях Девятой симфонии Бетховена было много моментов, которые сразу привлекли мое внимание и обострили слух, поскольку в противном случае я сосредоточился бы в своей комнате на бейсбольных карточках или комиксах; в подсознание молодого музыканта могут, конечно, просачиваться и гораздо худшие музыкальные произведения, чем это. Но один момент, который всегда захватывал меня, находился ни в яркой начальной части (как можно было бы ожидать), ни во второй, ни в знаменитом «финальном хоре», а скорее в спокойной в целом и абстрактно лирической третьей части, *Adagio molto e cantabile*; это обширный и сложный цикл вариаций, отличающихся длинными, витиеватыми (мелизматическими) линиями, особенно у скрипок. Однако в заключительной и наиболее продолжительной вариации Бетховен взрывает предшествующую безмятежность двумя громкими боевыми фанфарами с ритмичными трубами, звучащими в октаву, резко выделяющимися на фоне остального лирического материала.

Для того чтобы правильно понять нейробиологическое значение этого момента, нам нужно будет ненадолго вернуться к некоторым представлениям о гармонии и каденциях, обсуждавшимся в главе 4. Готовы? Итак, обе фанфары имеют здесь *половинную каденцию* в тональности *си^б*; опять же, половинная каденция — это пунктуационный переход к аккорду V ступени (фа мажор в *си^б*), приводящему к *временному* ощущению покоя, такому, который в конечном счете должен разрешиться автентической каденцией в аккорд I. Напомню вам традиционные формы этих двух типов каденций — половинной и автентической (рис. В.3):

ПОЛОВИННАЯ КАДЕНЦИЯ			АВТЕНТИЧЕСКАЯ КАДЕНЦИЯ		
ми ^б мажор	си ^б мажор	фа мажор	ми ^б мажор	фа мажор	си ^б мажор
					
си ^б мажор: IV I V			IV V I		
(половинная каденция: на V)			(автентическая каденция: V-I)		

Рис. В.3. Половинная и автентическая каденции (в *си^б* мажоре)

В своей первой фанfare Бетховен следует показанной выше схеме половинной каденции, в которой затем происходит небольшое отклонение в виде перехода из аккорда фа мажор (V) в аккорд фа минор. Этот переход от мажора к минору слегка

шокирует слух. Конечно, Бетховен делает это искусным образом — посредством нот фа, звучащих в октаву, и изменений в динамике, так что переход к аккорду фа минор происходит более гладко, как это показано на рис. В.4:

ми♭ мажор си♭ мажор mi♭ мажор си♭ мажор фа мажор фа минор

си♭ мажор IV I IV I V i (займствованный минор)

(половинная каденция: на V)

Рис. В.4. Бетховен, Симфония № 9, часть 3, Adagio — фанфара 1 (половинная каденция)

Однако во второй фанfare Бетховен начинает с тех же трех аккордов (ми♭–си♭–фа), а затем резко и *внезапно* переходит к громкому — **фортиссимо** — аккорду ре♭ (аккорд ♭III) на сильной доле. То есть там, где мы можем ожидать разрешения через автентическую каденцию в си♭ (I), мы получаем вместо этого прерванную, как она называется, каденцию, которую невозможно неверно истолковать или проигнорировать (рис. В.5):

ми♭ мажор си♭ мажор mi♭ мажор си♭ мажор фа мажор ре♭ мажор

си♭ мажор IV I IV I V ♭III

прерванная каденция на ♭III

Рис. В.5. Бетховен, Симфония № 9, часть 3, Adagio — фанфара 2 (прерванная каденция)

Я представляю этот анализ бетховенских каденций не только для того, чтобы рассказать любопытную историю из своего детства, но и для того, чтобы продемонстрировать наши замечательные способности обработки музыки «на высшем уровне» — во второй фазе модели Кёльша. Хотя своим 12–13-летним умом я конечно же не понимал всего теоретического значения этих каденционных фрагментов из Девятой симфонии Бетховена, но эта вторая каденция *всегда* привлекала мое внимание как нечто удивительное и волнующее — так же, как и сегодня. Почему?

Обработка музыки на низшем уровне включает в себя несколько этапов, в ходе которых воспринимается и фиксируется исходный музыкальный мате-

риал, который мы слышим: среди прочего ноты, гаммы, мелодии, интервалы, аккорды, инструменты, ритмические рисунки, устойчивые ритмы и метры. Но только в ходе невероятно сложных процессов обработки музыки на более высоком уровне эти исходные характеристики обретают значение, помещаются в общий контекст и (что, возможно, более важно) могут наполняться сильными эмоциями и переживаниями.

В модели Кёльша высшие уровни обработки музыки (фаза 2) разбиты на шесть модулей, хотя мы сосредоточимся на рассмотрении только трех из них: музыкального синтаксиса, значения и эмоций и памяти. Четвертый модуль высшего уровня, телесные реакции, мы в целом прибережем для эпилога книги. Именно благодаря этим модулям музыка имеет для нашей жизни такое огромное значение и, как утверждают некоторые, играет важнейшую роль в нашем развитии — как личностей, как общества и даже как вида.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Первый из них, музыкальный синтаксис, представляет собой модуль, при помощи которого могут восприниматься и различаться в первую очередь описанные выше музыкальные каденции. Когда большинство из нас слышит слово «синтаксис», сразу конечно же думает о языке. Синтаксис — это правила, условия и иерархии, которые определяют *структуру* языка, обеспечивая управление тем, как слова и фразы могут быть правильно объединены в предложения. Синтаксис говорит нам, где должны располагаться существительные, глаголы или предлоги, и тем самым позволяет осознавать, когда эти правила нарушаются. По определению Ноама Хомского, революционера современной лингвистики, синтаксис — это лишь один из компонентов грамматики языка, наряду с семантикой, изучающей смыслы, и фонологией, изучающей правила сочетания звуков (309). Синтаксические способности развиваются у нас в младенчестве, когда, *воспринимая речь*, мы можем по частоте употребления тех или иных структурных языковых моделей понимать, какие из них типичны, а какие нет (310).

Музыка тоже обладает ярко выраженными синтаксическими признаками. Как и в случае с разговорной речью, младенцы усваивают фразы на своем родном музыкальном языке и с помощью аналогичных статистически усвоенных показателей постепенно вырабатывают правила, условия и иерархии того, как «должны» или «не должны» разворачиваться музыкальные структуры. Действительно, исследования Сандры Трехаб и других показали, что всестороннее овладение музыкальным синтаксисом развивается параллельно с овладением синтаксисом языковым: в обеих сферах в возрасте с 2 до 3 лет появляются базовые способности, которые в возрасте с 10 до 12 лет достигают взрослого уровня (311). Кроме того, овладение музыкальным синтаксисом развивается *независимо* от того, получает ли ребенок формальное музыкальное обуче-

ние, — хотя такое обучение может естественным образом влиять на скорость и уровень этого процесса.

Итак, каковы же правила, условия и иерархии музыкального синтаксиса? Теоретические детали мы уже обсуждали в главах с 3-й по 7-ю, а теперь кратко резюмируем: они включают в себя огромное множество способов, с помощью которых обрабатываемые «на низком уровне» музыкальные элементы, обсуждавшиеся ранее, — высота, тембр, ритм, — будут или не будут *объединены* в целостные песни и другие музыкальные произведения. Важно при этом, что оценка вероятности такого объединения основывается на *ожиданиях* нашего родного музыкального языка. Отдельные тона складываются в «приемлемые» гаммы, аккорды, тональности и лады; тембры — в «приемлемые» инструменты и их семейства; ритмы — в «приемлемые» метры и паттерны и т. д.

Объектом большинства нейробиологических исследований, что неудивительно, стали синтаксические ожидания, связанные с западной тональной (после XVIII века) музыкой: мажорные и минорные гаммы, двухдольные и трехдольные метры, западные группы инструментов и т. д. Но ведь и девочка, выросшая в деревне северного индийского штата Уттар-Прадеш и овладевшая синтаксическими знаниями в языке хинди, параллельно овладевает и синтаксическими знаниями в области северной индийской музыки, для которой характерны гаммы с микротонами (интервалами между полутонами), тембры ситара и табла, асимметричные (кратные 5, 7, 11 и т. д.) метры и т. д. Все они будут казаться ей отнюдь не экзотическими, а нормальными и «приемлемыми», позволяющими сформировать синтаксис на основе соответствующих ожиданий.

Благодаря фанфарам бетховенского *Adagio molto e cantabile* к 12 или 13 годам я прослушал так много западной музыки — включая классическую, — что мой синтаксический модуль уже «знал» звуки и ожидания стандартных каденций, в том числе половинные и автентические каденции. Возможно, я еще не мог идентифицировать вторую фанфару (рис. Б.5) как «прерванную каденцию, ведущую к аккорду \flat III ступени», но я знал, что она каким-то образом нарушает ожидаемые синтаксические правила.

Конечно, это не обязательно было плохо — на самом деле совсем наоборот. Это было похоже на превращение существительного в глагол, как во фразе «погугли это»: сначала она могла резать нам слух как неправильная, но теперь звучит отлично. Для тех из нас, кто вырос на Западе, музыкальный синтаксис означает, что мы ожидаем от наших песен выдержанности в одной определенной тональности или плавной смены тональностей через автентические и половинные каденции, а также звучания в последовательных ритмических объединениях, кратных двум или трем — а не пяти или семи. Например, если мы слушаем блюз, то ожидаем, что в нем будет 12 тактов «квадрата» и доминантсептаккорд (I7) в качестве «базового» и т. д. Опять же, нарушение правил музыкального синтаксиса не заставляет нас возмущаться или срывать с отвращением наушники, но эти нарушения фиксируются в сознании, определенным образом настраивая

наш слух, и в разной степени влияют на оценку того, насколько «неправильные» песни совместимы с нашим музыкальным вкусом.

Обратимся к нейробиологическому аспекту: нарушения музыкального синтаксиса вызовут в нашем мозге реакцию только *после* того, как характеристики исходного музыкального материала будут обработаны и интегрированы — в ходе описанной выше первой фазы обработки «низшего уровня». Не могу не познудствовать: это происходит между 180 и 350 миллисекундами после завершения первой фазы. Основываясь на исследованиях мозга, проведенных Кёльшем, Пателем и Левитиным, можно утверждать, что активируемые музыкальным синтаксисом области располагаются прежде всего в лобной коре — в тех ее областях, которые связаны с обработкой языка, пониманием и принятием решений (например, в нижней лобной извилине). В большинстве этих исследований измерялась активность мозга при обработке нарушений мелодического и гармонического синтаксиса — например, при восприятии «необычных» аккордов.

Вас может удивить тот факт, что области лобной коры мозга, связанные с отслеживанием музыкального синтаксиса, связаны также с обработкой синтаксиса языкового. Как было сказано в интерлюдии А (где обсуждались вопросы музыки и эволюции), взаимодействие между музыкой и языком представляет собой заметную, а порой и спорную тему нейробиологии — прежде всего в том, что касается синтаксиса; действительно, музыка и язык — это в модели Кёльша отдельный (и завершающий) модуль. Неоспорим тот факт, что оба типа синтаксической обработки используют пересекающиеся между собой нейронные ресурсы — независимо от того, является ли один или другой процесс в данный момент приоритетным. И действительно, точно так же, как мы *говорим* с акцентом на любом языке, который не изучали в детстве, мы *слышим* «акцент» в любой музыке, чьи характерные звуки и синтаксические правила отличаются от нашего родного музыкального языка.

ЗНАЧЕНИЯ И ЭМОЦИИ В МУЗЫКЕ, ЧАСТЬ 1: МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Регистрация синтаксических нарушений является, несомненно, когнитивно значимой, но действительно «высшего» уровня обработка музыки достигает тогда, когда эти нарушения (или вообще любые музыкальные сигналы) не только воздействуют на распознавание, но и затрагивают сферы значений и особенно эмоций. Темы значений и эмоций в музыке — вместе и по отдельности — занимают большое место в литературе не только по музыкальной нейробиологии, но и по традиционному музыковедению. И действительно, учитывая тот факт, что в рамках этой дисциплины могут рассматриваться любые проблемы значений и эмоций в музыке, стоит для начала потратить немного времени на рассмотрение этих тем с чисто музыковедческой точки зрения.

Приступая к этой задаче, я сразу вспоминаю курсовую работу, которую когда-то написал, будучи докторантом в Стэнфорде. Это было в рамках семи-

нара по фортепианной музыке Фредерика Шопена, композитора — символа романтической эпохи, сочинявшего во времена, когда усиливалось представление о том, что в музыке есть «значение», выходящее за пределы нот, не говоря уже о ее большом эмоциональном наполнении. Семинар проводился блестящим, хотя и наводящим страх профессором Каролем Бергером и предполагал чтение больших объемов философских работ таких авторов, как Жак Деррида, Каролин Аббат и Сьюзен Лангер, — внушительный ряд, скажу я вам. Нас попросили использовать в своих работах метод *нарратологии* применительно к произведению Шопена по нашему выбору, то есть мы должны были выстроить для этого произведения «литературное» повествование, основанное только на музыке и связанных с ней текстах (письмах и т. д.). Я выбрал Балладу № 3 ля бемоль (оп. 47) Шопена и сочинил для нее такую историю: Шопен бежит со своей разрушенной войной польской родины и отправляется в манящий Париж, однако затем (хоть и лишь в своем воображении) возвращается домой, в Польшу. Уточню, что история эта была представлена не в виде устного рассказа, а лишь в нотах. Хотя за работу мне удалось получить пятерку, профессор Бергер на последней странице заметил: «Всегда есть тонкая грань между недоинтерпретацией и переинтерпретацией», — имея в виду, без сомнения, мое посягательство на последнее.

Как и в случае с синтаксисом, существует очевидная связь между лингвистической и музыкальной семантикой, хотя имеются и некоторые значительные различия. Музыкальные значения не могут быть признаны «истинными» или «ложными», то есть здесь нет такого, как в языке, выбора между «да» и «нет»; никто не может «перевести» фрагмент инструментальной музыки как текст «ученик-хулиган сдал, к удивлению своего учителя, зачет по математике» — или как минимум не может ожидать, что другие слушатели с этим согласятся. Но это не значит, что музыка не может содержать никаких семантических значений. Этот вопрос действительно порождал активные музыкальные дискуссии в течение длительного времени, особенно в конце XIX века в ходе так называемой «войны романтиков». Часто это приводило к радикальному расколу между, с одной стороны, теми музыкантами (например, композиторами Иоганнесом Брамсом и Кларой Шуман, скрипачом Иосифом Иоахимом, критиком Эдуардом Гансликом и т. д.), которые отстаивали позицию «абсолютной музыки», где, как отмечал Ганслик, «музыкальная форма есть ее собственное содержание, она означает саму себя», и, с другой стороны, представителями лагеря «программной музыки» (композиторами Ференцем Листом и Рихардом Вагнером, обозревателями «Новой немецкой школы» (Neudeutsche Schule) и т. д.), которые считали, что музыка, безусловно, способна обладать внемузыкальным значением, как, например, в лейтмотивах опер Вагнера или симфонических поэмах Листа. В начале XX века композитор Игорь Стравинский, несмотря на создание ряда успешных балетов, высказал свою поддержку «абсолютной» позиции, заявив: «Если музыка кажется выражением чего-то, это только иллюзия, а не реальность» (312).

Движение в сторону более гибкой позиции по отношению к проблеме музыкальной семантики стало заметно в середине XX века, особенно в трудах психологов-теоретиков, таких как Сьюзен Лангер, которая в своей знаковой книге 1942 года «Философия в новом ключе» (*Philosophy in a New Key*) пишет:

Выделение [музыкальных] значений — это постоянно меняющаяся, калейдоскопическая игра, совершающаяся, возможно, на уровне ниже порога осознания и, несомненно, выходящая за рамки дискурсивного мышления. Реагирующее на музыку воображение является личностным, ассоциативным и логическим, окрашенным эмоцией, телесным ритмом, мечтанием, но это воображение *имеет дело* со всем богатством формулировок для всего богатого бессловесного знания, всего знания эмоционального и органического опыта, жизненных импульсов, равновесия, конфликтов — всего *многообразия* переживаемых человеком чувств (313).

Эта позиция далее закрепились в музыковедческих кругах благодаря трудам Леонарда Мейера, особенно в его работе 1956 года «Эмоции и значения в музыке» (*Emotion and Meaning in Music*), где понятия гештальтпсихологии увязывались с новаторскими трудами по семиотике — исследованию знаков — Чарльза Сандерса Пирса. Синтетический подход Мейера привел его к опровержению более ранних, восходящих к Платону представлений о резкой дихотомии между значением и эмоцией и выводу, что *и то и другое* основано на нашем восприятии: «Мышление и чувства не должны рассматриваться как полярные противоположности, но как различные проявления единого психологического процесса» (314). Предвосхищая более поздние открытия в области познания, Мейер, таким образом, осознал, что значения и эмоции в нашем сознании не разделены, а взаимосвязаны. Мейер, кстати, не отрицает перспективы музыки, несущей и внемузыкальные значения, хотя она интересует его меньше, чем внутримузыкальные источники музыкальных значений (315). В последующие годы, однако, общепринятой стала более широкая позиция: музыка действительно *может* предусматривать богатство значений и эмоций, получаемых как из внутренних, так и из внешних источников; более того, позиция эта все более укреплялась благодаря, как мы увидим далее, эмпирическим открытиям в нейробиологии.

С эмпирической точки зрения это подразумевает, что музыка может воздействовать на слушателя разными способами. Наиболее естественными и, возможно, не подлежащими сомнению являются семантические моменты, непосредственно вытекающие из самого музыкального дискурса: внутримузыкальные приемы, эффекты, последовательности, смещения и переходы от одного музыкального момента к другому. Действительно, описанные синтаксические детали: каденции, аккордовые прогрессии, мелодические контуры, ритмические конфигурации, тембральные оттенки и т. д. — определяют дискурс музыкального произведения. Благодаря этим моментам в музыке появляются напряжение, расслабление, целостность, лиризм, резкость или — как во второй

бетховенской фанfare — изменения. Такие моменты уже не просто *распознаются* как соответствующие синтаксическим ожиданиям или нарушающие их, но наполняются *значениями и смыслами*, формирующими и определяющими эстетический опыт слушателя. При этом они, безусловно, требуют некоторой интерпретации — осознания того, что «необычные» аккорды, изменение темпа и т. д. могут что-то означать. Как таковые эти характеристики по сути своей субъективны и могут варьироваться от слушателя к слушателю, даже если они попадают в некоторый узкий диапазон потенциальных значений: например, «в этом отрывке ощущается напряжение» или «этот отрывок внезапно становится довольно медитативным» и т. д. То есть они никогда не будут рассматриваться как средства такого «перевода» музыкального синтаксиса, который обладал бы точностью перевода художественного — скажем, с английского на испанский.

Еще лучше это наблюдается, когда мы переходим от чисто синтаксического значения к значению внемузыкальному, или референциальному, к которому Мейер относился настороженно. С 1980-х годов, когда семиотика получила распространение в музыковедении, представление о трех типах знаков, впервые введенное в 1903 году Пирсом в рамках его теории знаков, стало использоваться в музыковедческих работах, например в известной книге Роберта Хаттена «Значения в музыке Бетховена» (*Musical Meaning in Beethoven*). Знаки могут быть индексальными, иконическими и символическими — эта типология появилась также и в музыкальной нейробиологии, в том числе в рамках модели Кёльша.

Индексальные знаки — это те, которые *указывают* на что-то другое и поэтому могут фактически не быть похожими на то, что обозначается; например: дым *указывает* на огонь. Таким образом, индексальное значение в музыке возникает тогда, когда изменение музыкального синтаксиса и других характеристик *указывает* на изменение настроения или психологического состояния. Примером может служить вторая бетховенская фанfare: изменение синтаксиса с использованием прерванной каденции указывает на изменение настроения, а именно на усиление драматизма и даже на предчувствие триумфа. Индексальные моменты часто основываются на аспектах музыкального развития, энергии или звучания, и именно они часто описываются вычурным поэтическим языком: тема Гайдна — «радостная» и «величественная»; последовательность аккордов Леонарда Коэна — «чарующая» и «мистическая»; соло Чарли Паркера — «нервное» и «запредельное» и т. д. Конечно, на самом деле в любой последовательности частот и ритмов нет ничего «радостного», «чарующего» или «нервного». И все же эти настроения могут легко вызываться в нашем сознании и становиться естественным способом *описания* данной песни или отрывка, будь то для нас самих или для кого-то еще. Это не означает, что мы обязательно *испытываем* одни и те же (недолговечные) эмоции или (более длительные) настроения, так же как мы не обязательно испытываем радость, когда видим счастливого человека.

Иконические знаки — это те, которые действительно *изображают* или *напоминают* что-то другое, обладая, видимо, некоторыми из тех же качеств, физически или как-то иначе; например: фотография *изображает* человека.

Таким образом, иконическое значение в музыке более явно переносит нас в соответствующую референциальную, или внемузыкальную, сферу. Иконические моменты — это те, где мелодические контуры или приемы, ритмическая артикуляция, гармонические последовательности и т. д. будто бы *напоминают* что-то во внешнем мире: мелодический контур арии «Ev'ry Valley Shall Be Exalted» из оратории Генделя «Мессия» напоминает горный хребет; начало «Over the Rainbow» напоминает прыжок в небо; стаккато скрипок Бернарда Германа из саундтрека к фильму Хичкока «Психо» звучит пугающе, как удары ножом, и т. д. Первые два представляют собой примеры звукописи, а последний — своего рода музыкального звукоподражания; и то и другое входит в категорию иконических приемов. Самый известный объект иконического изображения в классическом репертуаре — это, безусловно, гроза: она присутствует среди прочего во «Временах года» Вивальди («Лето» [L'estate]), в Пасторальной симфонии (Pastorale Synfonie) Бетховена, в Фантастической симфонии (Symphonie fantastique) Берлиоза, в увертюре к «Вильгельму Теллю» Россини — и неизменно исполняется в минорной тональности с использованием струнных, играющих громко и в стремительном темпе.

Следует отметить, однако, что даже в тех случаях, которые кажутся нам очевидными, определение значения музыкального момента — индексального или иконического — в конечном счете субъективно. Повторю: в музыке нет «истинного» или «ложного», а семантические описания — это не «перевод». Всегда важен контекст, и обычно речь идет о некоем уровне понимания культурных или исторических отсылок. То есть мало кто из первых слушателей однозначно услышал бы «гром» во «Временах года» Вивальди или Пасторальной симфонии Бетховена, если бы они не знали названий их частей или хотя бы не сопоставили их с другими примерами «бурь» в классической музыке. Это же, безусловно, относится к «симфоническим поэмам» или оперным лейтмотивам: если бы кто-то не знал, например, либретто вагнеровской «Валькирии» (Die Walküre), то для него «Волшебная музыка огня» (Feuermusik) была бы просто яркой и хроматической, но не звучала бы как «волшебный огонь». Еще более субъективны значения, которые мы приписываем музыке произвольно или через специфические ассоциации, когда отдельный музыкальный маневр может в определенный момент напоминать, например, водопад или прогулку — по пляжу или по парижским улицам.

Наконец, существуют знаки символические, которые в музыке, как и в языке, являются наиболее произвольными из всех; они основаны исключительно на условностях и культуре, и этим знакам нужно обучиться; например, знак «&» — это символ для союза «и». Наиболее очевидные примеры в музыке — это национальные гимны, которые в «звуковом» плане символизируют ту или иную страну не более ощутимо, чем другие исконные песни этих народов. То есть американец встает при звуках «Звездно-полосатого флага» (The Star-Spangled Banner) не потому, что эта музыка обладает каким-то особым «вертикальным» качеством, а скорее потому, что по взаимной условности песня означает: «Будь

патриотом, встань»^{*}. Точно так же религиозная музыка может обладать прежде всего духовными качествами, однако «Silent Night» просто заставляет вас думать о Рождестве, потому что она в музыкальном отношении символизирует этот праздник.

Все это немного похоже на фильм «Фантазия» (Fantasia) — оригинальный фильм 1940 года с Леопольдом Стоковским, а не его бледный ремейк 2000 года. Фильм начинается с Токкаты и фуги ре минор И. С. Баха; барочную фугу, вероятно, можно считать убедительным примером «абсолютной музыки». И действительно, мультипликаторы выстраивают семантику исключительно на внутримызыкальном дискурсе: контрапунктные мелодические линии, напряженные последовательности аккордов, прерванные каденции и т. д. сопровождаются абстрактными линиями, формами и туманными образами, повторяющими «синтаксическую драму» музыки. Третий эпизод фильма, основной источник вдохновения для Диснея, представляет противоположный полюс в «войне романтиков» — «Ученика чародея» (L'Apprenti sorcier) Поля Дюка; это симфоническая поэма (программная музыка) по одноименному стихотворению Гёте, в которой композитор разработал особые иконические музыкальные знаки для иллюстрации того, как ученик, блестяще изображенный в фильме как Микки-Маус, наивно заколдовывает метлу, чтобы та выполняла его работу. Наконец, завершается фильм фантазией «Ночь на Лысой горе» Модеста Мусоргского, где с помощью индексальных, внемузыкальных средств передается темная и зловещая атмосфера, в которую мультипликаторы творчески вплетают фантастическую сказку о демонах и злых духах. В «Фантазии» нет конкретных символических знаков, но вы понимаете: музыкальные значения возникают в зависимости от многих (в том числе и субъективных) факторов.

Ну хорошо, мы выяснили, что из музыки можно извлечь семантические значения. А как насчет эмоций? Вы наверняка представляете, что в науке тема связи музыки и эмоций сильно заезжена — не в последнюю очередь в той ее части, которая затрагивает музыкальный вкус. Лангер и здесь бросила вызов «абсолютистской» позиции Ганслика и Стравинского, назвав ее «глупой выдумкой» и отметив, что музыка воздействует на воображение не только при помощи ассоциативной логики, но и благодаря «эмоциональному переживанию». Затем планку поднял Мейер, заявив, что отделить значения от эмоций практически невозможно, поскольку они представляют собой части «единого психологического процесса».

Для Мейера, как и для большинства современных нейробиологов, главным источником эмоций при прослушивании музыки является элемент неожиданности: отклонение от привычного течения музыкального дискурса, основанного на обычае и традиции, то есть на усвоенных синтаксических ожиданиях.

^{*} В рамках недавно возникшего среди американских футболистов движения «Преклони колено» эта же песня может символизировать призыв к патриотической форме протеста, например против полицейского произвола.

Например, порождение синтаксического значения прерванной каденцией сопровождается эмоциональной реакцией, в результате чего мы будем более внимательны к другому такому «сюрпризу» в будущем. В качестве другого часто упоминающегося источника внутримузыкальных эмоций выступает так называемое снятие напряжения, почти клишированное выражение, означающее, что какая-то музыкальная составляющая: темп, мелодический контур или последовательность аккордов — может использоваться для создания напряжения, похожего на сжатую пружину, которая в тот момент, когда ее отпускают (при помощи каденционного, гармонического или мелодического «разрешения»), может породить волну положительных эмоций, что также способствует усилению нашего внимания к таким синтаксическим последовательностям в будущем. Именно в этом контексте у нас могут появляться мурашки, представляющие собой своего рода вознаграждение за разрешение предшествующего музыкального напряжения.

Однако я хотел бы подчеркнуть, что внутримузыкальные, или синтаксические, источники эмоциональной реакции, включая мурашки, не должны быть связаны *только* с моментами удивления или с разрешением напряжения, воспринимаемого в музыке. Многие из наиболее эмоционально ощутимых музыкальных переживаний, во всяком случае для меня, возникают просто благодаря появлению — или непрерывному потоку — музыкально цепляющих фрагментов: назовем их «прекрасным приходом». Вполне возможно, что в музыкальном дискурсе в этот момент не будет ничего ложного или нарушающего правила, напряженного или удивительного, а лишь то, что нас поражает его совершенная красота: отчетливая мелодическая фраза, плавная гармоническая секвенция, чарующее использование контрапункта, мощный органнй пункт, заразительный грув и т. д. В музыкальном анализе для обозначения наивысшего в эмоциональном отношении момента, наступающего, как правило, когда прозвучало примерно три четверти произведения, используется термин «кульминация». Эти «приходы», безусловно, представляют собой продукты синтаксического дискурса (не говоря уже о композиционном мастерстве), но возникают не обязательно тогда, когда нарушаются «правила» или создается напряжение, хотя и так может быть. Во всяком случае, такие моменты, похоже, играют важную роль в определении нашего музыкального вкуса. Приведу два своих примера: каскад гармонических секвенций в разделе разработки первой части моцартовского Концерта для фортепиано с оркестром № 21 до мажор, К. 467, и наполненные грувом басовые линии ближе к концу песни «Carry on» группы Crosby, Stills, Nash & Young — ни в одном из них нет того, что обычно называют музыкальными нарушениями или напряжением, и все же каждый раз у меня мурашки по коже.

Эмоции также могут появляться благодаря моментам с внемузыкальными значениями. Наиболее очевидны индексальные случаи, когда настроение или психологическое состояние ощущается как нечто исходящее от музыки. Конечно же, восприняв музыкальный отрывок как торжественный, меланхолический или

сердитый, слушатель не обязательно будет *испытывать* эти же эмоции; скорее он будет просто *воспринимать* его как представляющий аффективные намерения композитора или исполнителя — так же, как хороший актер изображает в пьесе торжествующего, меланхолического или сердитого персонажа, следуя задумке автора. И все же, воспринимая эти музыкальные *намерения* — отчасти в силу нашей способности к эмпатии, — мы вполне можем вызвать в себе соответствующие эмоции: «радостная» музыка действительно может вселить в нас чувство радости (особенно когда мы двигаемся или танцуем), в то время как «печальная» или «меланхолическая» музыка способна нас огорчить и, возможно, даже заставить плакать; и, конечно, «пугающая» музыка в фильмах ужасов может сама по себе вызывать у нас страх — особенно когда камера движется вдоль темного коридора.

Немного сложнее точно определить, как именно эмоции возникают под воздействием иконических музыкальных моментов: горного силуэта, грозы или волшебной метлы — без учета факторов личной памяти или индивидуальных ассоциаций. Кёльш называет это «музыкальным» значением (не в медицинском понимании этого термина, связанном с вызываемыми музыкой эпилептическими припадками), когда мы что-то слышим и благодаря памяти или ассоциациям (или тому и другому) наше настроение становится ностальгическим, меланхолическим или каким-то иным. Это феномен слезящихся глаз, — когда вы слышите любимую песню своей бабушки или ту, что играла по радио, когда вас бросила подруга из колледжа. Не так давно я услышал мощный финал Девятой симфонии Бетховена в документальном фильме о падении Берлинской стены в 1989 году; вызванной этим фрагментом ассоциации с освобождением (в музыкальном отношении более чем буквальной) было вполне достаточно, чтобы довести меня до слез, — это стало в моем сознании ярким символом борьбы человека против угнетения. Здесь источник эмоций действительно связан с символическим внемузыкальным значением: когда на церемонии награждения играет национальный гимн, олимпийский чемпион начинает рыдать не потому, что эта музыка особо эмоциональна синтаксически, но в силу личных — усвоенных ранее — ассоциаций со страной и ощущения гордости за нее.

Более глубоко связь между музыкой и эмоциями мы рассмотрим в интерлюдии Ж, а сейчас давайте вернемся к главной теме этой интерлюдии: мозгу.

ЗНАЧЕНИЯ И ЭМОЦИИ В МУЗЫКЕ, ЧАСТЬ 2: НЕЙРОПСИХОЛОГИЯ

Значения и эмоции считались отдельными предметными областями не только в философских кругах, но и в нейропсихологических, где независимо друг от друга исследовались, соответственно, процессы когнитивные и аффективные. Эта дихотомия наиболее явно прослеживается в известном «эффекте прямого воздействия», или «эффекте знакомства с объектом», открытым психологом

Робертом Зайонцом и состоящем в том, что наши предпочтения или симпатии зависят от прямого (докогнитивного) восприятия объекта (316).

Этот эффект был продемонстрирован в многочисленных экспериментах — с использованием слов, форм, лиц и звуков — и с тех пор стал находкой для рекламной индустрии. Наша способность выражать предпочтение автоматически, без предварительного познания, привела Зайонца к следующему предположению: «Аффект и познание находятся под контролем отдельных и частично независимых систем» (317). Утверждение Зайонца — в виде афоризма «Предпочтения не нуждаются в рассуждениях» — первоначально было одобрено в узких нейробиологических кругах, но в начале 2000-х годов, после серии исследований визуализации мозга, появилось встречное предположение о том, что «как семантические, так и аффективные признаки совмещаются в единой... сети, при этом семантическая информация имеет существенный приоритет» (318).

Представление о познании и эмоциях как о нейробиологически отдельных, но равнозначных сферах первоначально считали верным отчасти из-за обособленности их сетей и протекающих в них процессов. Познание включает в себя такие понятия, как внимание, планирование, язык и память; широко известно, что они связаны с корковыми областями мозга, то есть с четырьмя долями коры. Эмоции, напротив, включают в себя более размытые понятия мотивации, динамики, вознаграждения и наказания; как таковые они в основном рассматриваются в качестве инструментов эволюционной адаптации, своего рода нейрохимических реакций на действия и ощущения, которые с давних пор благоприятствовали или угрожали нашему выживанию: любовь к потомству, страх перед хищниками и т. д. Преобладающая точка зрения заключается в том, что эмоции в основном обрабатываются в подкорковых областях — особенно в более «примитивной» лимбической системе: миндалевидном теле, вентральной части полосатого тела и гипоталамусе. В результате последних исследований познание и эмоции, как уже отмечалось, рассматриваются уже не как сферы нейробиологически обособленные, а скорее как взаимосвязанные. Основной движущей силой является миндалевидное тело — «эмоциональный центр мозга», чьи нейронные сети непосредственно связаны с лобными и теменными долями. Таким образом, наши эмоциональные реакции (радость оттого, что мы слышим голос любимого человека, тревога оттого, что он злится) — оказывают влияние на наше внимание и действия. Иначе говоря, формирование значений с помощью органов чувств порождает эмоции, которые, в свою очередь, порождают процесс дальнейшей и более тонкой когнитивной обработки.

Этот симбиоз, конечно, работает также и тогда, когда мы слушаем музыку. Благодаря исследованиям, проведенным музыкальными нейробиологами — не в последнюю очередь Стефаном Кёльшем и его коллегами, — мы теперь знаем, что семантическая обработка происходит примерно через 100–150 миллисекунд *после* синтаксической обработки. Кёльш проследил процесс внутримышечной обработки в обоих полушариях мозга, а также в лобной и височной

долях — например, в верхней височной борозде, — области, в первую очередь связанной с нашей способностью обрабатывать языковые значения. Кёльш также обнаружил, что наша способность определять немзыкальные или референциальные значения (например, через индексальные или настроенческие знаки) коррелирует с языковой обработкой, приводя в действие те же самые области мозга и сигналы.

Все становится еще интереснее, если мы посмотрим на процесс порождения и обработки эмоций, вызванных прослушиванием музыки. Непосредственная эмоциональная реакция (в отличие от более общего психологического настроения, возникающего через некоторое время) — это те самые ощущаемые благодаря музыке мурашки, или фриссон. Эти благословенные моменты связаны с миндалевидным телом, особенно когда вырабатывается нейромедиатор дофамин. Говоря чуть более технически, мурашки запускаются в расположенной в глубине мозга области — вентральной части полосатого тела, которая, как отмечалось ранее, находится у основания мозга и вместе с миндалевидным телом образует часть лимбической системы; если конкретнее, мурашки активируются в зоне вентральной части полосатого тела, называемой прилежащим ядром (ПЯ). Не случайно как раз эта область мозга связана с сексом, а также с наркотической зависимостью. Именно благодаря таким исключительным свойствам Дэн Левитин называет ПЯ «центром мозговой системы вознаграждения» (319).

Напротив, устойчивое настроение или чувства, возникающие при восприятии индексальных музыкальных фрагментов — возбуждающие или успокаивающие, — похоже, появляются вследствие работы нескольких корковых областей, особенно на стыке лобных и теменных долей, а также в лобной коре, в зонах, участвующих не только в языковой обработке, но и в обработке музыки на низшем уровне (формирование гештальта). Кроме того, наша способность испытывать от музыки устойчивые чувства оказалась связана с так называемой системой зеркальных нейронов лобной доли и мозжечка. Это сенсорно-моторные взаимодействия, истоки которых восходят к раннему этапу нашей эволюции и которые лежат в основе нашей способности общаться, подражать и сопереживать другим. В сущности, как предполагают такие исследователи, как Иштван Молнар-Сакач и Кэти Овери, мы усваиваем и *имитируем* настроение музыки, воспринимая его как исходящее из *намерения* композитора или исполнителя (320).

Левитина особенно поражает вероятная связь моторной координации с переживанием музыкальных эмоций, что он подробно описывает в своей работе «На музыке: Наука о человеческой одержимости звуком». Исследуя роль мозжечка в процессе обработки музыкальных эмоций, ученый прослеживает его связь не только с музыкальными параметрами ритма и метра, но и с центрами мозга, ответственными за эмоции и внимание: миндалевидным телом и лобной долей. Движение и эмоции, отмечает он, имеют эволюционную связь, поскольку непроизвольная эмоциональная моторная реакция (например, бегство в страхе от медведя) повышала шансы на выживание. Как пишет Левитин, «те из наших

предков, кто был наделен эмоциональной системой, непосредственно связанной с их двигательной системой, обладали более быстрой реакцией и таким образом могли выживать, чтобы воспроизводить и передавать свои гены следующему поколению» (321). В дальнейшем они вместе с Винодом Менонем обнаружили, что эта примитивная связь музыки, движения и эмоций в мозжечке стабильно и подспудно сопровождает *весь* цикл от (1) выделения музыкальных параметров на низшем уровне в слуховой коре до (2) обработки музыкального синтаксиса и семантики на высшем уровне в лобной доле и до (3) порождения эмоций в миндалевидном теле и — если они достаточно сильны, чтобы вызвать мурашки, — в ПЯ (322). Иными словами, музыка обладает поразительным свойством приводить в действие практически весь мозг.

ПАМЯТЬ И МУЗЫКА, ЧАСТЬ 1: ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

Мозжечок, конечно, не единственный орган, непрерывно действующий в процессе обработки музыки; есть еще и наш заключительный — и самый сложный — модуль: память.

В знаменитом отрывке из цикла романов Пруста «В поисках утраченного времени» главный герой Шарль Сван во *второй* раз слышит сонату для скрипки и фортепиано вымышленного композитора Вентейля. Сван впервые услышал ее на званом обеде годом раньше; уже тогда Сван был очарован музыкой — не в последнюю очередь «короткой фразой» фортепианного аккомпанемента, — но был скорее в недоумении, не совсем понимая, что именно он слышал, и оценивая «лишь материальное качество звука, который порождали те инструменты... не в состоянии придать какую-либо четкую форму или дать название тому, что ему нравилось». Однако после второго прослушивания все изменилось — и не только потому, что соната зародила в нем растущее увлечение не совсем подходящей ему Одеттой. Как объясняет прустовский рассказчик, именно сила памяти теперь придавала музыке ясность: «Это [первоначальное] впечатление продолжало обволакивать своей текучестью, беспрестанными пересечениями, мотивами, что время от времени возникают, едва различимые... Не наша ли память, как рабочий, который трудится над закладкой прочного фундамента под шум волн... позволяет нам сравнивать и сопоставлять их с теми, что вслед наплывают... так что, когда то же самое впечатление внезапно возвращается, его уже невозможно не пережить снова» (323).

Память действительно является главной, доминирующей темой эпопеи Пруста, и иллюстрацией этого среди прочего становится обретенная Сваном одержимость «короткой фразой» Вентейля (ассоциирующейся с нездоровой одержимостью Одеттой). Как и для Свана, для всех нас память представляет собой необходимую составляющую любого потенциального музыкального впечатления, которое может возникнуть, не говоря уже о долговременной оценке того или иного музыкального произведения. В главе 15 мы, кстати,

поговорим о том, кто стал возможным прототипом Вентейля и его скрипичной сонаты.

В том, что касается музыки, каждый из нас практически ежедневно подвергается воздействию памяти: когда вы слышите любимую песню по радио и подпеваете; когда слышите кавер известной песни в совершенно отличном от оригинала стиле и не имеете ничего против него; когда вас сводит с ума безвкусный, но застревающий в голове, как «ушной червь», джингл телерекламы; когда слезы наворачиваются на глаза при звуках любимой бабушкиной песни, заставляющей вспомнить вашу последнюю встречу, и во многих других случаях. Тема силы и загадочности музыкальной памяти стала в последние годы популярной благодаря увлекательным рассказам Оливера Сакса о людях, страдающих глубокой амнезией, при этом все же полностью сохраняющих способность к восприятию музыки, или трогательным историям пациентов с болезнью Альцгеймера, которая как будто ненадолго отступает, когда они слышат песню из своей юности (как в документальном фильме 2014 года «Живые внутри» [Alive Inside]) и т.д. Но откуда именно берется эта таинственная и мощная способность и как она проявляется?

Неспециалисту достаточно сложно проанализировать нынешние представления о том, как работает память, когда мы слушаем музыку, — учитывая прежде всего множество подходов к обсуждению этой темы. И мне представляется, что для понимания устройства музыкальной памяти надо сначала выяснить, что такое память и как она работает. В огромном количестве дискуссий о музыке и памяти предполагается, что их участники уже обладают основательными познаниями о механизме человеческой памяти, без которых дискуссии становятся размытыми и затруднительными. Я же выбрал другой подход: предварить нашу дискуссию о музыкальной памяти кратким обзором того, как понимается память в целом, представив различные ее теории, модели, типы, подтипы и процессы. При этом я сделал все возможное, чтобы упростить этот обзор, отправив технические детали в примечания (и частично — на сайт www.WhyYouLikeIt.com, в дополнение к интерлюдии В).

Мы начнем с краткого обзора того, как память понималась на протяжении веков, и вспомним также о некоторых интересных фактах из сферы музыковедения.

Попытки систематического определения памяти восходят по крайней мере к Платону, который называл ее находящейся в нашем сознании «восковой доской»: продолжительность, а также достоверность любой памяти, объясняет Платон, зависит как от опыта, так и от глубины и устойчивости этой «восковой доски», то есть индивидуального сознания (324). Аристотель также принял восковую метафору, указав на главную роль чувств в инициации воспоминаний как «картин» или «чувственных образов». Как мы увидим, эта метафора воска, или хранилища, как ее часто называют, 2400 лет назад стала провидческой — в утверждении о том, что воспоминания оставляют что-то вроде следа для будущего их возвращения (325). В более поздней Античности

было проведено различие между памятью «естественной» и «искусственной» — последняя «укрепляется благодаря тренировкам и системе дисциплины» (326). Понятие «искусственной памяти» затем полноценно развилось в *ars memorativa*, или мнемоническое искусство, ставшее в Средневековье господствующим. Действительно, философы схоластической традиции (XIII–XIV веков), такие как Фома Аквинский, считали усердное развитие памяти моральным долгом: как отметила исследователь памяти Мэри Каррутерс, демонстрация умелого запоминания была не просто проявлением личного мастерства, а прежде всего знаком моральной добродетели и хорошего характера (327).

Представление о памяти как добродетели в эпохи Средневековья и Возрождения возымело глубокие последствия и для музыки — с точки зрения не только педагогической, но и творческой. Как уже отмечалось, основополагающим репертуаром западной музыки был огромный корпус религиозных песен — григорианских песнопений, — создававшийся в основном с V по IX век. Важно отметить, что только в IX веке была разработана система музыкальной нотации — с помощью класса символов, называемых невмами; это означает, что до 800 года устная передача и запоминание были *единственным* средством создания и сохранения этого огромного репертуара. Невменная нотация, однако, никогда не была предназначена для замены памяти, а использовалась только как мнемонический инструмент: по словам влиятельного теоретика музыки XI века Гвидо д'Ареццо, монаху требовалось 10 лет, чтобы овладеть «только несовершенным знанием пения» (то есть знанием репертуара), и он надеялся, что его нововведение, ноты, поможет сократить этот срок до одного или двух лет (328).

Действительно, концепция *ars memorativa* была прочно укоренена в широкой музыкальной культуре на протяжении всего средневекового периода. Например, несмотря на несколько сохранившихся до сегодняшнего дня имен: Леонин, Перотин, Гийом де Машо, — музыка в эту эпоху воспринималась *не* как вдохновенные творения отдельного гения, а как хорошо продуманный «парафраз» или «перекомпоновка» существующих формул, *тщательно сохраняемых* в «архиве памяти», как называет его музыковед Анна Мария Буссе Бергер. Только в эпоху Возрождения можно наблюдать постепенный переход от коллективного музыкального гения к индивидуальному, и лишь в начале XIX века, особенно начиная с Бетховена, индивидуальное творчество одержало решительную победу над коллективным (329).

Усиленное внимание к самому факту запоминания в раннее Новое время привело к тому, что предпринимались лишь минимальные усилия, чтобы понять, *как* на самом деле работает механизм памяти. Это начало меняться в XVII веке, когда такие философы, как Декарт и Локк, постепенно — и не совсем точно — попытались увязать функционирование памяти с нашими мыслями, эмоциями, воображением, личностной идентичностью и нервной системой (330). Но только в конце XIX и первой половине XX века благодаря эмпирическим исследованиям таких психологов и философов, как Уильям

Джеймс и Людвиг Витгенштейн, память начали обсуждать в контексте, близком нашему собственному пониманию.

Попробуем приблизительно представить себе это современное понимание, кратко упомянув две широко известные теории: причинно-следственную теорию памяти и теорию множественных следов.

Причинно-следственная теория памяти (ПТП), предложенная Ч. Б. Мартином и Максом Дойчером в 1966 году, по сути, утверждает следующее: получить какое-то жизненное переживание — значит перейти в особое «ментальное состояние»; это состояние, в свою очередь, порождает набор «следов» — индивидуальных и коллективных аспектов переживания, сохраняющихся в мозге даже после того, как оно завершилось. Когда мы впоследствии вспоминаем это переживание или его аспекты, следы, находящиеся в *причинно-следственной* связи с первоначальным переживанием, восстанавливаются — отсюда и название теории. Хотя в целом эта теория широко признана, у ПТП есть недостаток: она не учитывает различие между *конкретными* фактами (например, где именно вы были 11 сентября 2001 года) и более *абстрактными*, а также другими характеристиками (например, каким было общее настроение того дня, что это событие означало исторически и т. д.) (331).

Теория множественных следов (ТМС), введенная в когнитивную психологию в 1986 году Дугласом Хинтцманом, а затем в нейробиологию в 1997 году Линном Наделем и Моррисом Московичем, восполняет эти пробелы, обращаясь к проблеме того, как мы можем одновременно хранить и *абстрактные* знания, и *конкретные* детали, связанные с отдельными воспоминаниями. В частности, ТМС предполагает, что сами сохраненные следы содержат оба типа признаков: фактические детали, контекст (время и пространство), эмоции и т. д. Важно, однако, что следы не просто хранятся в одном месте мозга, а *каждый* след отражается сразу в нескольких категориях, или ментальных конструкциях. В каждой категории, в свою очередь, содержатся *все* следы, которые имеют *общие* признаки (например, «трагические события», «11 сентября», «Нью-Йорк», «небоскребы» и т. д.). Поскольку каждый след обладает разными признаками, он будет находиться в нескольких категориях, отсюда и название теории. А поскольку каждое переживание порождает новые следы, наполнение этих категорий никогда не остается «фиксированным» (332).

Ну хорошо, давайте отвлечемся от обсуждения общих теорий и применим их к конкретному музыкальному примеру. Представьте, что вы впервые слышите запись Майлза Дэвиса 1961 года «Someday My Prince Will Come». По мере прослушивания в памяти остаются следы со множественными признаками, включающими музыкальные характеристики трека, контекст, в котором вы его слышали, эмоции, которые вы испытывали, и т. д. С учетом вашего предыдущего опыта прослушивания джаза эти следы — во всей их многомерной красоте — распределяются по нескольким категориям различных типов и измерений: «музыка», «джаз», «Майлз Дэвис», «труба с сурдиной», «ритм вальса», «диснеевские песни», «начало 1960-х годов», «Джон Колтрейн», «Уинтон Келли» и т. д.; возможно,

также по таким контекстуальным категориям, как «зимняя пора», «дождливые дни», «меланхоличное настроение» и т. д. Когда спустя некоторое время памятьотреагирует на какой-то стимул и включится (например, вы услышите другой трек с сурдинной трубой Майлза, увидите образ Белоснежки — песня была написана для мультфильма «Белоснежка и семь гномов», — начнется дождь, вы впадете в меланхолию и т. д.), *абстрактные* качества воспоминаний будут отчасти обусловлены ранее полученным опытом прослушивания «Someday My Prince Will Come», так же как и любые *конкретные* детали будут извлечены из него и/или из других, ранее сформированных следов памяти.

ПТП и ТМС — это только две из многих существующих сегодня теорий памяти, и здесь они описаны лишь частично. И все же их описание должно способствовать интуитивному пониманию того, что теоретически может происходить, когда включаются механизмы памяти (333). Однако, чтобы лучше понять, как мы на самом деле запоминаем музыкальное произведение, нам нужно погрузиться немного глубже, выйдя за пределы теории, и рассмотреть некоторые *практические* механизмы, при помощи которых, как было показано, работает память.

Первый практический пример касается хранилищ, в которых память размещается в мозге, и связан с моделью «мультихранилища», разработанной в 1968 году Ричардом Аткинсоном и Ричардом Шиффрином. Каждое хранилище определяется *продолжительностью времени*, в течение которого воспоминания хранятся в мозге, а также ролью, которую оно играет в общей структуре памяти (334). Хранилищам человеческой памяти соответствуют компьютерные «банки памяти», представляющие собой сочетание оперативной и долговременной памяти и совместно работающие в процессе извлечения сохраненных данных для последующего использования.

В нашем случае каждая песня или симфония, каждая мелодия, рифф, аккордовая последовательность, ритмический рисунок или экзотический инструментальный тембр, которые мы держим в нашей памяти, присутствуют там потому, что в *той или иной момент* они вошли в *каждое* из ее хранилищ.

Процесс начинается в самом небольшом предварительном хранилище, известном как сенсорная память (СП). Здесь настоящая «память» играет лишь небольшую роль, поскольку СП в основном связана с *бессознательной* обработкой первичных данных, поступающих от наших органов чувств. После поступления в наш мозг эти первичные перцептивные данные остаются *за пределами* актуального переживания — лишь на протяжении нескольких секунд они присутствуют, после чего распадаются и исчезают навсегда, *если не были зафиксированы каким-либо другим образом* — или «отработаны» — в нашем сознании. Каждое чувство (слух, зрение, осязание и т. д.) имеет свою собственную «модальность» сенсорной памяти, и музыка обрабатывается при помощи эхоической памяти, называемой так потому, что она действует в мозге как эхо. На этом этапе не затрагиваются никакие следы памяти или категории.

Следующее, промежуточное, хранилище памяти является темой оживленных дискуссий. С одной стороны, есть те, кто в соответствии с традиционной моде-

лью Аткинсона — Шиффрина поддерживает существование кратковременной памяти (КП) как своего рода «промежуточной станции» между сенсорной и долговременной памятью. С этой точки зрения первичные данные, хранящиеся в СП, будучи достаточно хорошо обработанными, соединяются в «блоки» — до девяти в любой момент времени, — которые затем входят в «активированное» сознание. С другой стороны, есть те, кто рассматривает кратковременную и долговременную память как части единого и цельного хранилища. В этом сценарии «промежуточная станция» понимается скорее как рабочая память (РП), — где необработанные блоки данных не просто хранятся, но активно участвуют в процессе, помогая выполнять сложные задачи: рассуждать, изучать новый материал или анализировать и усваивать музыкальное произведение (335).

Присутствуют ли блоки памяти в КП или, как это все чаще представляют, в РП, в любом случае они еще не перемещены в ментальные категории для последующего извлечения. За этот процесс отвечает область конечного хранилища — долговременная память (ДП). Процесс *помещения* следов памяти в категории может занимать недели или месяцы, но, как только следы там появляются, они теоретически могут сохраняться вечно — и в потенциально неограниченных объемах. Как говорилось ранее, вы можете представить свою ДП как жесткий диск компьютера (с неограниченным объемом памяти), а РП — как оперативную память, доступную для немедленного использования. Как и хранящиеся на жестком диске файлы, следы памяти, находящиеся в вашей ДП, будут пребывать в пассивном, бессознательном состоянии, если их не откроют с помощью сильного сенсорного или когнитивного стимула — определенного запаха, юмористической истории, знакомой мелодии и т. д. Безусловно, не каждый блок становится следом памяти, хранящимся в нескольких категориях: он либо должен быть достаточно тщательно обработанным, либо должен обладать особенно ярким, оригинальным или эмоциональным качеством. В конечном итоге ДП — это место, где наши воспоминания хранятся и обретают для нас богатый и сложный смысл.

Вернемся к нашему примеру с Майлзом Дэвисом: в тот первый раз, когда вы слышали «Someday My Prince Will Come», ее характеристики (ноты, тембры, ритмы и т. д.) были подсознательно обработаны эхоической частью вашей сенсорной памяти. По ходу того, как вы внимательно прислушивались к таким составляющим композиции, как разные соло, гармонии, звуковые параметры и т. д., она временно сохранялась в вашей рабочей памяти, благодаря чему вы могли узнать ее свойства и сопоставить с другими известными вам джазовыми песнями. Если вы больше никогда не услышите эту композицию, а особенно если джаз не был частью вашего обычного музыкального меню, то, скорее всего, ее следы никогда не войдут в вашу долговременную память. Если, с другой стороны, вы слышали ее часто — даже на протяжении лишь одного периода вашей жизни, — то ее следы, сохраненные в различных категориях, могут находиться в вашей ДП постоянно и появляться в сознании вследствие воздействия любого количества сенсорных или когнитивных стимулов.

Далее ДП можно разделить на два различных типа: эксплицитную и имплицитную. Эксплицитная, или декларативная, память — это то, что большинство из нас считает собственно памятью: факты и события, которые мы намеренно и сознательно вспоминаем, когда благодаря сильному стимулу они выходят из пассивного, бессознательного состояния: «Я помню встречу с ней в прошлом году», «Ринго Старр играет на ударных» и т. д. Эксплицитную память часто называют памятью типа «я знаю, что». Имплицитная, или процедурная, память, напротив, представляет собой память типа «я знаю, как», или «память о навыках»: это не факты, которые можно вспомнить, а скорее *умения*, которыми человек обладает, обычно на телесном уровне, такие как езда на велосипеде, завязывание шнурков на обуви или игра на пианино.

Эксплицитная память, в свою очередь, делится на два основных подтипа: эпизодическую и семантическую; их выделил и придумал для них термины Эндель Тульвинг в 1972 году. Именно в этих подтипах «колеса встречаются с дорогой» всякий раз, когда память обрабатывает музыку или что-либо еще. Эпизодическая память — это «автобиографические события», как их называет Сакс; они связывают наше настоящее с событиями и переживаниями прошлого во всех их разнообразных измерениях, представляющих множество категорий: кто, что, где — применительно к действиям, их причинам и следствиям. Семантическая, или схематическая, память, с другой стороны, связана с общими знаниями о событиях: это коллективная, культурная, историческая и контекстуальная память, благодаря которой автобиографические события приобретают семантическое значение. Еще раз обращаясь к нашему примеру с Майлзом Дэвисом: эпизодическая память позволяет вспомнить тот тоскливый дождливый день, когда вы впервые услышали «Someday My Prince Will Come»; семантическая память позволяет вспомнить среди прочего, что Майлз — это один из самых знаменитых трубачей и что в 1961 году этот трек был записан *между* периодами его первого (1955–1958) и второго (1964–1968) «классических квинтетов» (см. главу 11).

И наконец, в завершение нашей вводной экскурсии по памяти упомянем два основных процесса, которые специалисты идентифицируют как участвующие в запуске нашей ДП, то есть в перенесении следов памяти и категорий из бессознательного в сознательное состояние: распознавание и припоминание. Распознавание включает в себя, как и следует ожидать, распознавание чего-либо при восприятии знакомого стимула, будь то конкретный или абстрактный элемент эпизодической или семантической природы. Как правило, распознавание предполагает какого-либо рода запускающий сигнал (увиденное лицо, услышанная песня и т. д.); чем сильнее сигнал, тем более вероятна и активизация памяти. Припоминание, напротив, включает в себя нашу способность «заново перерабатывать» те данные, которые мы когда-то уже получили, и может варьироваться по качеству от полного до отрывочного. В последний раз вспоминая наш пример с Майлзом: распознавание — это когда вы можете узнать «Someday My Prince Will Come», просто услышав середину соло Майлза; припомина-

ние — это способность назвать эту композицию, когда кто-то спрашивает, какая джазовая диснеевская песня у вас любимая.

Теперь вместе с этим багажом знаний мы можем во всеоружии подступить к теме музыки и памяти.

ПАМЯТЬ И МУЗЫКА, ЧАСТЬ 2: ЗАПОМИНАНИЕ МУЗЫКИ

Безусловно, музыка полностью опирается на память, поскольку она представляет собой искусство темпоральное, то есть разворачивающееся во времени. На самом базовом уровне наше восприятие музыки опирается на память, чтобы понимать то, что мы слышим, позволяя каждому новому музыкальному стимулу «пребывать в режиме онлайн, чтобы иметь возможность увязывать один элемент с другим, который возникает вслед за ним», как это сформулировала Изабель Перетц со своим коллегой Робертом Заторре (336). Говоря на языке памяти, это наша РП в действии, ведущая постоянное активное отслеживание от четырех до девяти различных музыкальных элементов по нескольким параметрам: мелодия, гармония, ритм, тембр и т. д. Именно в этом контексте Леонард Мейер решительно заявляет: «Без мышления и памяти не может быть никакого музыкального переживания» (337).

Ранее мы уже касались вопроса о том, как музыкальная память работает в рамках моделей причинно-следственной теории и теории множественных следов, используя пример с «Someday My Prince Will Come». Немного конкретизируем эти теоретические размышления: представьте, что вы слушаете один из ваших любимых треков Тома Уэйтса — «Jersey Girl» — сразу после того, как вы расстаетесь со своей девушкой, или слышите, как струнный квартет играет на открытии художественной выставки аранжировку «Purple Haze» Джими Хендрикса. В обоих случаях разумно предположить, что эти переживания оставят в вашей ДП разного рода следы, каждый из которых отразится в нескольких категориях, как старых, так и новых. «Jersey Girl», уже довольно знакомая, будет находиться рядом с более ранними воспоминаниями о песне в таких категориях, как «песни Тома Уэйтса», «вокалисты с хриплым голосом», «рок-баллады» и — если вы достаточно осведомлены в гармонии — «песни I–IV–V» и т. д.; однако в будущем песня, скорее всего, вызовет также и печаль, поскольку нынешний след займет заметное место в недавно сформированной категории «мой недавний разрыв». Также и композиция «Purple Haze» не только присоединится к другим следам в уже существующих категориях, таких как «кавер-версии “Purple Haze”», «струнные квартеты» и т. д., но и в новых, таких как «классические аранжировки рок-песен» и «музейно-выставочные песни».

По сути, эти теории говорят, что каждый раз, когда мы слышим музыкальное произведение, которое вследствие повторения или новизны обращает на себя внимание, достаточное, чтобы войти в нашу ДП, его разнообразные элементы — музыковедческие детали, сопутствующие контексты и эмоции и т. д. —

кодируются как *конкретные* следы памяти внутри *абстрактных* измерений ментальных категорий, в которые они попадают. Вот так в нашей музыкальной памяти происходят повседневные чудеса: мы слышим одну песню и в то же время вспоминаем другие, похожие по звучанию; узнаем знакомую песню, несмотря на незнакомую инструментовку; ассоциируем музыку с временами, местами и настроениями нашего прошлого и т. д. Для Левитина организация отдельных музыкальных следов в отдельные музыкально-ориентированные категории решает вопрос о том, как мы можем опознать песню, несмотря на различные ее исполнения: «Наша система памяти включает в себя некоторые формулы или алгоритмы, которые позволяют опознавать песни вне зависимости от разного рода их трансформаций» (338). То есть, например, наша система памяти позволяет нам выделить аранжировку Хендрикса квартетом как *конкретный* элемент: «“Purple Haze”, версия квартета», — опознав его в более широкой, *абстрактной* категории «“Purple Haze”, песня».

Эти теории, кстати, также помогают объяснить богатые и яркие воспоминания, которые посещают меня самого всякий раз, когда я слышу третью часть Девятой симфонии Бетховена и особенно те самые яростные фанфары ближе к концу. Такие воспоминания проявляются как следы, сформированные тем, что я сотни раз прослушал это произведение (на концертах и в записи) как музыкант и композитор; таким образом, они хранятся во множестве чисто музыкальных категорий: «Девятая симфония», «Бетховен», «эпоха романтизма», «прерванные каденции», «форма вариаций» и т. д. Но они находят свое место также и в контекстно ориентированных категориях крайне личного характера, таких как «отец», «мое детство», «моя комната» и т. д. Поэтому неудивительно, что восприятие этой музыки не только пробуждает во мне множество *конкретных* и *абстрактных* воспоминаний, но и порождает взрыв эмоций.

Более того, отношения между следами и категориями предполагают, что в мозге также присутствует категория, посвященная нашему «хит-параду», где вне зависимости от музыковедческих, стилистических, культурных, исторических и автобиографических различий представлена группа песен и произведений, играющих роль «жемчужин» с точки зрения нашего музыкального вкуса — по крайней мере в данный момент. Это означает, что всякий раз, когда мы слышим новую песню или произведение, которое тем или иным образом похоже на следы, составляющие коллективную идентичность этой категории, наши когнитивные центры внимания оживляются, что, в свою очередь, увеличивает шансы песни когда-нибудь войти в эту группу. В некотором смысле тем же занимается и «Проект музыкального генома» — это попытка выявить музыкальные признаки, в целом определяющие категорию вашего «хит-парада». Разумеется, ни один искусственный алгоритм не может сравниться с изощренностью нашего мозга и процессом работы его памяти, когда не только звучание, но и контекст, эмоции и биография встроены в след каждого претендента.

Возвращаясь от теории к практике, далее давайте рассмотрим, как музыка взаимодействует с различными хранилищами памяти, от сенсорных до долговременных. Как уже отмечалось, модальность СП, посвященная музыке, называется эхоической памятью, в которой исходные перцептивные данные остаются лишь на короткое время. Именно благодаря этому несформировавшемуся состоянию перцептивной памяти главный герой Пруста, например, в сонате Вентейля оценивал «только материальное качество звука» и слышал «едва различимые» мотивы. При этом из эхоической памяти данные практически беспрепятственно переходят в модули обработки низшего уровня выделения характеристик и формирования гештальта, где происходит то, что иногда называют формированием блоков. Далее эти блоки конечно же готовятся к использованию нашей РП, чтобы процесс обработки музыки продолжился.

Когда исходные звуки и ритмы складываются в блоки и *укрепляются* в сознании, они входят в нашу ДП, что, следуя Прусту, можно сравнить с «рабочим, который трудится над закладкой прочного фундамента под шум волн». Согласно Перетц и Заторре, эти слуховые фрагменты, в свою очередь, становятся следами памяти, вследствие чего *конкретные*, или *поверхностные*, параметры песни — характерные ей мелодия и ритм — размещаются в нашей ДП. Благодаря именно этому даже немусыкант может, как показал Левитин, спеть знакомую песню в правильной тональности и соответствующем темпе (339). В то же время слушатель способен «следовать за произведением в процессе абстрагирования и организации», чтобы уловить его «суть» — то, что позволит опознать песню, даже если он услышит ее в *другой* тональности и/или в другом темпе (340). Это, в свою очередь, обеспечивает нейробиологическую поддержку теории множественных следов: подтверждается, что как *конкретные* (поверхностные), так и *абстрактные* музыкальные элементы одновременно сохраняются в нашей ДП.

Разумеется, различные хранилища памяти никогда не работают изолированно, а поддерживают постоянную связь при помощи гигантской петли обратной связи. При этом сами сохраненные музыкальные следы, содержащие как *конкретные*, так и *абстрактные* элементы, в каждый конкретный момент либо полностью неосознаваемы, либо воспринимаются отчасти осознанно или полуосознанно. Будет ли некоторый музыкальный след, хранящийся в вашей ДП, извлекаться из моря бессознательного и переходить в область сознательного, участвуя в процессах распознавания или припоминания, в значительной степени зависит от силы этого стимула: его сходства с музыкой, которую вы слышите сейчас, его сопоставимости с внемузыкальными переживаниями, которые вы испытываете сейчас (окружающие люди, место, еда, настроение и пр.), и т. д. В общем, довольно впечатляющий объем работы памяти выполняется в нашем мозге всякий раз, когда мы включаем радио, встречаемся с друзьями или нажимаем на наших смартфонах кнопку play.

Что касается типов ДП, прослушивание музыки — это практически исключительно область эксплицитной («знать, что») памяти, тогда как исполнение

музыки включает в себя как эксплицитную, так и имплицитную («знать, как») память — по крайней мере если исполнитель надеется сделать музыку выразительной и волнующей. Выше мы разделили эксплицитную память на эпизодическую (автобиографические события) и семантическую (общие знания), но эти подтипы распространяются также и на чисто внутримызыкальные различия. В этом отношении эпизодическая память позволяет вспомнить названия отдельных песен, их конкретные мелодии, ритмы и звуки, в том числе нюансы конкретного исполнения: вокальные интонации Фрэнка Синатры в «The Lady Is a Tramp», восклицания Майкла Джексона в «Billie Jean», подпевание Гленна Гульда в «Гольдберг-вариациях» и т.д. Семантическая память, также называемая памятью коллективной, обеспечивает более широкий музыкальный контекст — необходимый как слушателям, так и исполнителям, чтобы понять, что они слышат, — включая общие для похожих песен и композиций формальные и гармонические правила, и таким образом опирается на музыкальный синтаксис. Семантическая память, например, позволяет нам догадаться, как могла бы продолжаться поп-песня, если бы ее внезапно оборвали; она также объясняет, почему даже профессиональным музыкантам трудно запомнить атональную музыку, поскольку она по определению менее зависит от правил, не говоря уже о том, что ее труднее петь.

Завершая обсуждение *процессов* музыкальной памяти: при прослушивании музыки, несомненно, доминирует распознавание, проявляясь всякий раз, когда музыка, которую вы слышите сейчас, кажется знакомой или похожей на некоторые ранее услышанные следы, хранящиеся в вашей ДП. Способность узнавать ранее услышанную музыку появляется в младенчестве, даже в утробе (так называемая «инфантильная амнезия» Фрейда): новорожденные реагируют на музыку, которую они слышали в чреве матери. Действительно, младенцы в возрасте семи месяцев могут узнавать такую сложную музыку, как темы фортепианных сонат Моцарта, через две недели после прослушивания (341). Опять же, распознавание включает в себя не только *конкретные* детали отдельной записи, но и ее *абстрактные* параметры, позволяя вам идентифицировать, например, экспериментальный танцевальный ремикс знакомой песни, базирующийся только на общих ее элементах: тембре голоса певца, мелодическом контуре, яркой последовательности аккордов и т.д. Классические и джазовые композиторы часто используют эту способность, сознательно включая в произведения знакомый материал в измененном — при помощи вариаций, инверсий, ракоходов (в обратном порядке) и т.д. — виде и рассчитывая на то, что распознавание доставит слушателю особого рода эстетическое удовольствие. Кроме того, как замечает Левитин, *абстрактное* музыкальное распознавание может распространяться на общее звучание жанров (например, хеви-метал, диксиленд-джаз, регги) и исторических периодов (например, клавишинная музыка эпохи барокко или реверберирующая гитара сёрф-рока 1960-х). Как уже отмечалось, распознавание обычно приводит к точной идентификации, хотя и не всегда, особенно в случае инструментальной музыки. Вспомните,

сколько раз вы спрашивали друга: «Что это за вещь я сейчас услышал? Там такой мотив — лааа-ти-да-да-диини-дааа»^{*}.

В то время как распознавание прочно связано с прослушиванием музыки, другой процесс памяти — припоминание — непосредственно связан прежде всего с исполнением, когда исполнитель должен сыграть уже известную музыку «наизусть», пусть даже немного импровизируя. Конечно, многие музыканты полагаются на ноты, чтобы точнее вспомнить, что играть; исследования, однако, показывают, что музыканты редко вчитываются в каждую ноту, а используют их периодически в качестве вспомогательного мнемонического инструмента, как и их средневековые предшественники, демонстрируя тем самым силу *абстрактного* знания при вспоминании *конкретных* деталей. Однако и прослушивание музыки также предполагает припоминание, когда мы воспроизводим песню в нашем сознании, чтобы вспомнить, как она продолжается, или когда в наших головах застревает этот чертов «ушной червь» телевизионного джингла. Кроме того, и распознавание, и припоминание проявляются более явно, когда исходный след памяти содержит сильный эмоциональный триггер, будь то ассоциация с эмоциональным внемузыкальным переживанием или эмоциональная реакция, положительная или отрицательная, на саму музыку. Я полагаю, что мой дядя Джерри так хорошо помнил имена конкретных дирижеров и солистов из своей богатой коллекции классических альбомов во многом благодаря своей глубокой любви к произведениям, которые они исполняли: симфониям Сибелиуса, концертам Бартока, фортепианным сонатам Скрябина.

Потрясающая «альбомная» память Джерри, конечно, впечатляет, но она довольно заурядна по сравнению с фантастической музыкальной памятью, проявляющейся в случаях серьезных заболеваний, описанных такими исследователями, как Оливер Сакс. Есть женщина с болезнью Альцгеймера, «крайне забывчивая и беспомощная», которая тем не менее каждый день часами играет по памяти на фортепиано; или обладатель тяжелой амнезии Вуди, который «не имеет понятия, кем он работал, где сейчас живет или что делал 10 минут назад», однако может по памяти петь а капелла баритоновые партии, которые он пел 40 лет назад; или страдающий от герпетического энцефалита (редкая мозговая инфекция) уважаемый английский музыковед Клайв Веринг, который, несмотря на дрящущую у него всего несколько секунд эпизодическую память, сохраняет знание большого фортепианного репертуара (342). Подобные случаи могут подкрепить утверждения нейробиологов, таких как Перетц и Заторре, которые говорят, что модули познания музыки отличаются от модулей, связанных с языком или другими типами памяти. В то же время можно утверждать, что игра на фортепиано или пение по памяти, особенно когда другие свойства эксплицитной памяти утеряны, могут представлять собой активизацию имплицитной/процедурной («знать, как») памяти — как при сохранении памяти

^{*} Для тех, кому интересно: это начало темы, используемой Иоганнесом Брамсом в его Вариациях на тему Гайдна.

о процессе бритья; и все же наблюдатели отмечали впечатляющее присутствие выразительной фразировки и даже импровизации в выступлениях («наполненных интеллектом и чувством», как выразился Сакс) этих музыкантов, предполагающее также активное использование и эксплицитной/декларативной памяти.

И наконец, в музыкальной памяти в последние годы были обнаружены процессы, вызывающие заметную и *специфическую* нейронную активность головного мозга. Крайне интересно представить себе, как именно в мозге появляются воспоминания, когда некая осознаваемая мысль возникает в результате воздействия косвенного сенсорного стимула или даже вообще без стимула. Как уже отмечалось в начале этой главы, распознавание происходит, когда нейроны соединяются друг с другом, посылая через синапсы химические сигналы и высвобождая нейромедиаторы, которые связывают их вместе. Когда возникают воспоминания, этот химический заряд *сохраняется за пределами* восприятия стимула — и каждый нейрон может быть в этом задействован. Высказывались предположения, что память хранится в той же самой нейронной сети, которая в первую очередь обрабатывает переживания (343), но такое представление было отвергнуто после доказательства того, что процесс работы памяти фактически включает в себя сразу несколько областей мозга.

Представление о том, что память затрагивает несколько областей мозга, действительно хорошо согласуется с теорией ТМС, которая, как мы помним, утверждает, что следы памяти распределяются в мозге по нескольким категориям. Например, согласно ТМС, эпизодические (автобиографические) следы памяти хранятся как в гиппокампе (часть подкорковой лимбической системы), так и в других областях головного мозга. Если углубляться в подробности: исследования показывают, что музыкальная эхоическая память (часть хранилища сенсорной памяти) обрабатывается в слуховой коре, а также в различных областях лобной доли. Рабочая память, со своей стороны, включает в себя *несколько* корковых, а также подкорковых областей, которые в совокупности связаны с языком, пространством, вниманием и движением; это неудивительно, учитывая интенсивный объем происходящих в РП процессов контроля, планирования и сенсомоторного кодирования.

Хотя до точного понимания нейронных процессов, стоящих за работой долговременной памяти, конечно, еще далеко, однако мы знаем, что в них основательно вовлечены височная доля левого полушария, префронтальная кора и височная плоскость (связанная, если помните, с абсолютным слухом). И в этом есть смысл, так как эти же области также тесно связаны с языком, включая нашу способность соотносить слова с объектами, которые мы воспринимаем. Кроме того, ДП также задействует подкорковую область гиппокампа, особенно в процессах извлечения воспоминаний из памяти. Неудивительно, что миндалевидное тело также вовлечено в ДП, особенно если воспоминания окрашены эмоционально. Наконец, имплицитные, или основанные на навыках, воспоминания (завязывание шнурков, игра на фортепиано и т. д.) соотносятся с более «примитивными» и надежными областями мозга: базальными ган-

глиями и мозжечком. Это, в свою очередь, объясняет, почему даже пациенты с прогрессирующей деменцией, амнезией или болезнью Альцгеймера все еще могут, как показал Оливер Сакс, играть на фортепиано и скрипке или петь баритонные партии.

Музыка у вас в голове

Я верю, что, несмотря на безусловную сложность этой темы, вы убедились в том, какое чудо представляет собой процесс обработки музыки, и согласились с заявлением, которое я сделал вначале: наш мозг — это настоящая машина для обработки музыки. И, хотя существуют небольшие различия в структуре и функционировании нервной системы музыкантов и нем музыкантов, должно быть также понятно, что каждый из нас от рождения наделен одной и той же богатой способностью обрабатывать музыку. Конечно, музыкальное обучение может помочь оптимизировать или развить способности выполнять различные задачи: распознавать тембральные различия между инструментами, синтаксические закономерности и закономерности, внутримызыкальные семантические значения, измененные варианты песен, хранящихся в вашей памяти, и т. д. Но именно поэтому вы читаете эту книгу, верно?

Книга эта, конечно, в основном о музыкальном вкусе, и поэтому стоит спросить, что мы благодаря всей этой информации о музыке и мозге узнаём о том, почему нам нравится та или иная музыка. Как минимум характер связи музыки и мозга подтверждает то, что мы уже узнали в интерлюдии А: мы — музыкальный вид, эволюционировавший в том направлении, чтобы больше любить музыку и извлекать из нее пользу. Каждый модуль процесса обработки музыки подтверждает роль музыки в нашей эволюции: выделение характеристик, необходимых для овладения языком и улучшения социальной интеграции (через тональное кодирование и ритмическую синхронизацию); формирование гештальта для различения безопасных и опасных звуков (через анализ слуховой сцены); синтаксис для предвидения будущих результатов (через обыкновенные и прерванные каденции и т. д.); семантические значения для усиления абстрактного мышления (через индексальные интерпретации напряжения, расслабления и др.); эмоции для создания позитивного настроения, личного и коллективного; и память для сохранения знаний, идентичностей и эмоций. Для таких авторов, как Кросс, Гурон и Левитин, использование нашим современным мозгом при обработке музыки значительных ресурсов не только означает ее роль в эволюции, но фактически свидетельствует о том, что музыка решающим образом определяла то, *как именно* мы развивались. Левитин пишет: «Музыка дает мозгу возможность исследовать, упражнять, обыгрывать и тренировать умственные, физические и социальные мускулы, необходимые для формирования и сохранения общества, каким мы его знаем» (344). В сущности, мы любим музыку, потому что от нее зависит само наше выживание.

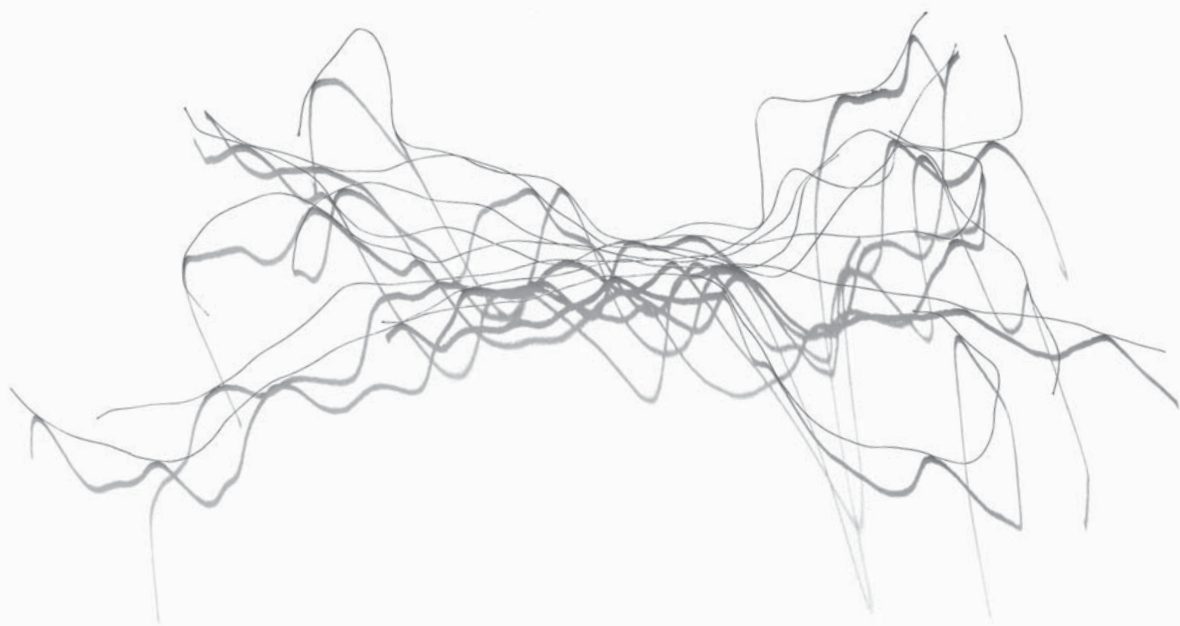
Ну хорошо, а что же с нашим *личным* музыкальным вкусом? На самом деле я бы сказал, что природа обработки музыки сама по себе мало влияет на индивидуальный музыкальный вкус. Конечно, есть некоторые особые *коллективные* параметры вкуса, определяемые тем, как обрабатывают музыку наши уши и мозг: конкретный диапазон частот (50–4000 Гц), нами, людьми, адекватно воспринимаемый, ограничивает пределы диапазона тонов и виды инструментов, которые могут нам нравиться; параметры скорости обработки звука ограничивают объемы нот и ритмов, которые мы могли бы различить; наши нейронные реакции на совершенные и несовершенные интервалы определяют диапазон нашей гармонической чувствительности; есть и некоторые другие параметры.

И все же когнитивная музыкальная нейробиология не объяснит в точности, почему мы как индивиды любим Хэнка Уильямса больше, чем Мерла Хаггарда, или группу Lumineers больше, чем Blink-182, или Лин-Мануэля Миранду больше, чем всех названных. Наш мозг сам устанавливает границы, условия и варианты, прежде всего влияющие на формирование личного музыкального вкуса. Наши нейрокогнитивные способности определяют диапазон музыкальных элементов, которые могут (или не могут) быть восприняты и обработаны; они устанавливают порядок, при котором музыкальные ожидания могут оправдываться или нет; они позволяют разграничить способы, при помощи которых музыка может (или не может) обретать семантическое значение; они предоставляют возможность для появления сильных эмоций и физиологического удовольствия; и они помогают встроить в память очень много музыкальной информации, помещенной в самые разнообразные контексты, для последующего распознавания и припоминания. Короче говоря, наш мозг поставил перед нами шведский стол музыкальных вариантов, из которых можно выбирать. И именно теперь благодаря каждому отдельному — и к тому же уникальному по структуре, размеру и синаптическому потенциалу — мозгу его владелец может сделать тот выбор, который соответствует его конкретной культурной, субкультурной и психологической идентичности.

Далее мы продолжим путь и выйдем на следующий уровень исследования, но сначала давайте развернем наш уже обновленный мозг в сторону чисто музыкальной области — и совершим первую вылазку в открывающийся перед нами мир музыкальных генотипов.

Часть четвертая

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ



Глава 8

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГЕНОТИП

Знакомство с вашим музыкальным генотипом

Теперь, когда вы одолели предыдущие пять глав, посвященных музыкальным параметрам, вам больше не нужно смущенно объяснять музыкантам, которых встречаете, что «просто любите музыку, но ничего в этом не понимаете». Возможно, сдавать экзамен по теории музыки вы еще не готовы, но вполне должны быть способны со знанием дела и пониманием поговорить о процессах, происходящих «под капотом» музыки, которую вы любите или терпеть не можете. И сможете намного больше, подкрепив свои свежеприобретенные знания дальнейшим анализированием и *вовлеченным* прослушиванием. И к счастью для вас, оба эти приема мы используем в последующих разделах книги, затрагивая множество музыкальных областей.

Более того, мы выйдем за рамки обособленных теоретических концепций, по которым песню или композицию можно разложить на несколько музыкальных параметров. Мы будем рассматривать эти произведения в целом, чтобы понять их общую «геномную» сущность (345).

В Pandora мы используем термин «фокус-признаки», по которым отдельные гены объединяются и группируются в более крупные музыкальные профили. Они используются для того, чтобы обозначить для пользователей музыкальные свойства широкого порядка, например с помощью понятий «модальная гармония», «сложносочиненная инструментальная партия», «неторопливый темп» и т. д. Более того, база данных «Проекта музыкального генома» использует их, чтобы выявить главные аспекты песни или композиции. Вкратце, фокус-признаки — это совокупность таких ключевых «активированных» генов среди различных музыкальных параметров, которые действуют согласованно и благодаря которым песня или композиция с музыкальной и эмпирической точки зрения «срабатывает». Пользователи обеспечивают обратную связь, ставя оценки «палец вверх» или «палец вниз» и тем самым обучая базу данных тому, какие характеристики в данном плейлисте соответствуют или противоречат их музыкальному вкусу. Таким образом определяется, какие песни подходят или не подходят вашей персональной радиостанции.

В более широком смысле каждая песня или композиция могут определяться как совокупность своих фокус-признаков — характеристик по каждому ключевому музыкальному параметру, которые мы рассмотрели. В свою очередь, ваша положительная или отрицательная реакция на эти собирательные характеристики, присутствующие в музыкальной вселенной, формирует то, что мы можем назвать вашим **музыкальным генотипом**. Дать вам возможность определить и *прочитать* свой музыкальный генотип — ваш музыкальный вкус — и есть главная цель этой книги.

В предыдущих пяти главах, посвященных музыкальной теории, я привел более 400 примеров песен и композиций всевозможных видов и подвидов. И это без учета множества перечисленных композиторов, артистов и жанров, чья музыка не была представлена. Разумеется, это лишь малая толика той музыки, которую читатели этой книги смогут оценить по достоинству — или не оценить. Поэтому, как я уже отмечал, мне хотелось бы сосредоточиться в основном на хорошо известной музыке. Тем не менее примеры будут представлены достаточно разнообразные, и они смогут соответствовать даже самым специфическим музыкальным предпочтениям. Так что, если среди приведенных примеров не окажется ваших музыкальных любимцев, вы наверняка заметите большое количество их «родственников», обладающих признаками, схожими с вашим музыкальным генотипом. А если нет — снимаю шляпу, ваш музыкальный вкус достаточно уникален.

Музыкальный «день из жизни»

В следующих семи главах, посвященных музыке, будет предложено мысленное упражнение с использованием этих примеров в качестве критериев, по которым можно определить несколько воображаемых музыкальных генотипов. Хотя ни один из них, разумеется, не будет *вашим* генотипом, все они помогут лучше понять, как вы можете определить свой — с учетом того, как ваш музыкальный вкус пересекается с различными характеристиками и фокус-признаками. И как бы то ни было, мы продолжим обсуждать всякую интересную музыку с профессиональной точки зрения.

Моей задачей было описать семь гипотетических меломанов, каждый из которых проживает музыкально насыщенный «день из жизни». Каждому субъекту соответствуют четыре его любимые песни или композиции в различных стилях, которые в целом представляют собой его личный хит-парад, а также отображают музыкальные виды, с которыми они в какой-то степени связаны; а для особо любознательных на сайте www.WhyYouLikeIt.com к определению каждого генотипа добавлена еще и пятая песня — в дополнениях к главам 9–15. В этих главах день каждого субъекта будет разделен на четыре части (из возможных пяти), когда он слушает свои любимые песни: (1) во время утренней зарядки в спортзале или на открытом воздухе; (2) по дороге на работу; (3) по дороге

домой с работы; (4) в ресторане, клубе или на концерте тем же вечером; и (5) дома перед сном; сегмент, отсутствующий в книге, представлен в дополнениях к соответствующей главе на сайте.

Рассказ о каждом генотипе будет начинаться с краткого исторического и музыковедческого обзора рассматриваемого вида, а также списка из 10 «образцовых» песен или композиций, олицетворяющих его в широком смысле, — если угодно, стереотипов. После этих формальностей мы перейдем к песням хит-парада. При создании хит-парада каждого субъекта я брал одну из песен (в обсуждении не указывается, какую именно) в качестве «зерна», или основного ориентира; остальные же песни или композиции были взяты из запасов прочих примеров или из каких-то других фрагментов музыкальной вселенной — в зависимости от того, что было наиболее подходящим для завершения списка. При выборе песен и композиций для каждого списка я полагался на различные критерии — от чисто музыковедческих аспектов и до предпочтений, обнаруженных у реальных слушателей Pandora и других персонализированных сервисов.

Цель, опять же, состоит в том, чтобы научиться определять элементы музыкального генотипа человека и характеристики его музыкального вкуса в целом. Конечно, пять песен не составляют музыкальный генотип, особенно учитывая, что это воображаемые персонажи. Правда в том, что полностью определить чей-либо музыкальный генотип практически невозможно: все, на что мы можем рассчитывать, — это набор проверенных признаков и выводов, с помощью которых можно начать определять, понимать и более умело укреплять свой музыкальный вкус. Я надеюсь, что, анализируя «итоги», которые будут подведены для каждого из этих семи воображаемых любителей музыки, вы в какой-то степени познаете себя и в результате сделаете некоторые персональные умозаключения.

По мере рассмотрения «хитов» семи меломанов мы сопроводим каждую песню или композицию некоторой предысторией и подробным музыковедческим анализом. Сначала эти обсуждения будут довольно короткими, с небольшим историческим обзором и неглубокой аналитикой, но постепенно они станут длиннее и подробнее: когда мы дойдем до финального меломана (любителя классической музыки), обе части будут более обстоятельными и продолжительными. Такой вектор движения обусловлен отчасти аналитическими «мускулами», которые вы будете постепенно наращивать на протяжении этих глав, а отчасти необходимостью большего разъяснения, которого в последних главах будут требовать эти песни и композиции в силу своей большей сложности и предполагаемой непривычности. Я буду стараться сделать понятными для неподготовленного читателя даже самые тонкие музыковедческие нюансы, но наверняка возникнут моменты, когда ваши глаза ползут на лоб. Если так случится, не волнуйтесь: помните, что вы постепенно совершенствуете свое понимание музыки — и благодаря этому можете позволить себе перейти от простого прослушивания к *критическому*, особенно если это ваша любимая музыка.

Предположительный порядок действий таков:

1. Прочтите текст — и «Предысторию», и «Анализ», — проигрывая аудио-фрагменты, пока читаете.
2. Отложите книгу и просто послушайте песню или композицию целиком, пытаясь определить некоторые аналитические моменты, о которых вы только что прочли.
3. Перечитайте «Анализ» и прослушайте все целиком еще раз, пытаясь «обнаружить» упомянутые музыкальные элементы по мере их появления.

Даже если у вас не во всех случаях будет получаться, это принесет свои плоды.

В последующих семи музыкальных главах в общей сложности будут подробно рассмотрены 28 произведений семи видов — как и ранее, с периодическими перерывами на внемузыкальные интерлюдии. Разумеется, не все песни, которые мы обсудим, будут из тех, что вам в той или иной степени нравятся. Возможно, вам захочется пропустить или просто бегло просмотреть главы о поп-музыке, хип-хопе или классике, если они не задевают ваше воображение. Я разрешаю вам это сделать — но, разумеется, настоятельно не рекомендую. А по окончании обсуждения четвертой песни я радушно приглашаю вас проследовать на сайт www.WhyYouLikeIt.com и почитать предысторию и анализ пятого примера для этого генотипа. Знание — сила, и чем больше вы можете открываться незнакомым и нелюбимым видам — некоторым из тех, что представлены в этих обсуждениях, — тем больше у вас шансов найти свой новый хит. Или, по крайней мере, вы лучше узнаете историю музыки, которую не любите.

В общем, этот раздел, безусловно, продвинет вас дальше на пути к пониманию, почему вам нравится та или иная музыка. Если точнее, мы больше сосредоточимся на том, *что* вам нравится, а не на том, *почему*. Определив генотип отдельных произведений, которые в совокупности формируют общий музыкальный генотип слушателя, мы сможем сделать некоторые выводы о том, *почему* то или иное новое произведение этому слушателю может понравиться или не понравиться. А *в действительности* мы можем определить, *какие* элементы: синкопированный ритм, диатоническая гармония, повторяющиеся формы и т. д. — особенно характерны для вкуса этого слушателя, а какие нет. Более подробно мы рассмотрим эту хитросплетенную алхимию того, *почему* так может происходить, в следующих четырех интерлюдиях. И помните, что вы не можете сказать, *почему* что-либо происходит, до тех пор, пока не поймете, *что* именно происходит, верно?

Отклонение от маршрута: жанровая трясина

Прежде чем представить вам наших фантастических меломанов, я предлагаю немного задержаться на теме, множество раз упомянутой в предыдущих главах: жанре. Как уже отмечалось в главе 6, посвященной форме, жанр — тема хитрая и имеет

в «Проекте музыкального генома» несколько неоднозначный статус. Жанр — это не форма, а скорее система классификации песен и произведений по категориям в соответствии с общепринятыми условностями стиля, звучания, инструментовки, области применения, социальной функции и т. д. Это не внутренние, собственно музыкальные данные (хотя таковые тоже могут подразумеваться), а скорее внешние метаданные. Как говорится в «Музыкальном словаре Гроува», жанр — это «класс, тип или категория, утвержденные общими соглашениями» (346).

Жанровые классификации, бесспорно, важны в том, как мы понимаем музыку и взаимодействуем с ней и другими видами искусства. Когда мы встречаем такие понятия, как «полонез», «мягкий джаз», «панк», «рэп Западного побережья», «калипсо» или «транс», мы тут же получаем более содержательные ориентиры, чем если бы просто слышали термины «классика», «джаз», «рок», «хип-хоп», «этническая музыка» или «электроника» соответственно. Будучи более подробными, термины первого ряда несут в себе информацию не только о музыкальном содержании, но и о наших возможных эстетических впечатлениях, — гораздо большую, чем мы бы получили от последних. Без жанровых ярлыков многим из нас было бы трудно решить, стоит посещать концерт или нет, или, раз уж на то пошло, обсуждать наши музыкальные вкусы.

Потенциал и практичность жанровых классификаций горячо обсуждались и оспаривались музыковедами и эстетиками. В той или иной степени жанровые ярлыки помогают различать и классифицировать произведения, предсказывать и подтверждать музыкальное содержание, выделять «нормы» и «отклонения», подразумевать социальную функцию, делать выводы об ожидаемом восприятии и прочее. Ключевой концепцией современных дискуссий о музыкальном жанре является социальный контракт, или диалектика, которую жанр устанавливает между композитором и слушателем: вот то, что вы бы ожидали услышать, но не удивляйтесь, если получите что-то совершенно иное. Действительно, некоторые теоретики считают, что произведение искусства обязано выходить за пределы музыкальных и эмпирических ожиданий жанрового ярлыка. Влиятельный немецкий философ-музыковед Теодор Адорно, например, писал: «Произведению, которое попросту подчиняется жанру, не отдать должного. Более плодотворно, если между ними есть конфликт» (347).

И правда, как мы до сих пор наблюдали в наших исторических обзорах, композиторам и музыкантам естественным образом свойственно периодически отклоняться от ожиданий и установок — жанровых или каких-либо еще. Такова естественная эволюция искусства. Иногда такие отклонения всего лишь расширяют границы существующих жанров, а иногда приводят к образованию новых. Растущее стремление классических композиторов (начиная с XIX века) «конфликтовать» с устоявшимися жанрами и создавать уникальные, достойные особого анализа произведения привело, по мнению таких теоретиков, как Адорно и Карл Дальхаус, к упадку художественных жанров (348). Однако с учетом «диалектических» ресурсов они, несомненно, будут пригодны для классических композиторов еще многих последующих поколений.

В популярной и джазовой музыке жанры имеют огромное значение и силу притяжения — для музыкантов, поклонников и самой музыкальной индустрии. Играя на нашей врожденной склонности к классификации, жанровые ярлыки представляют собой удобный способ выявления общих черт и установления различий между разнообразными музыкальными подходами — с музыковедческой, текстовой, социальной и художественной точек зрения. Услышав название жанра, мы можем не только моментально представить себе, как песня или исполнитель могут звучать; мы получаем код, по которому музыканты и фанаты могут объединяться или разобщаться. Названия «современное кантри», «дэт-метал», «джем-рок» или «диксиленд» могут быстро разбить всех на разные лагеря еще до того, как прозвучит хотя бы одна нота.

Но здесь таится некоторая опасность: жанровые ярлыки часто бывают субъективны, расплывчаты, специфичны и даже противоречивы. Они могут поведать о музыке что-то «правдивое», но, как ни крути, они не рассказывают полной истории, а иногда даже откровенно вводят в заблуждение. Возьмем, к примеру, термин «инди»*: все ли песни, отнесенные к этой категории поклонниками, лейблами, концертными промоутерами и диджеями, действительно примитивны, дешево сделаны, забойны и рассчитаны на малоимущих ребяташек (349)?

Такие представления о рисках и выгодах непосредственно присутствовали в нашем сознании при оценке роли жанра в «Проекте музыкального генома». Мы чувствовали, что, слишком сильно полагаясь на жанры при определении песни или композиции, можем получить множество обобщенных и слабых соответствий. И, что еще более проблемно, несомненно, возникло бы множество соответствий, которые в корне противоречат музыкальному языку первоисточника: контрастирующий ритмический язык, противоположный вокальный или инструментальный стиль, совершенно другой гармонический подход и т. д.

В то же время, если обойтись полностью без них, могут возникнуть другие проблемы. Как вы помните, жанровые ярлыки могут сказать о песне или композиции нечто «правдивое» — и в какой-то степени необъяснимое. То есть две песни, обозначенные как «психоделический рок», «рокабилли», «техано» или «эйсид-джаз», будут иметь некое родство, которое каким-то образом выходит за рамки чисто музыковедческих данных.

Особенно часто так происходит, когда речь идет о том, что мы в Pandora называем «стилистическим влиянием»: песня написана преимущественно в одном жанре, скажем рока, но включает в себя элементы другого или нескольких других стилей, скажем джаза или кантри. Утверждать, что это происходит часто, было бы грубым преуменьшением. Действительно, не так много песен и композиций изначально находятся в пределах музыкальных, эмпирических и эстетических ожиданий лишь одного жанра. Так что «раскрашивание» песни различными стилистическими влияниями — каждой в подобающей степени — помогает поддержать и дополнить общий геномный анализ. Опять же, это не замена уже

* Сокращение от *англ.* independent — «независимый». — *Прим. перев.*

введенной музыковедческой информации, но обогащение ее содержанием, лежащим где-то вне этих исходных данных, — так же, как и наше сознание в какой-то мере выходит за пределы нервной деятельности.

Одним из аспектов жанра, делающих его комплексным, является способность функционировать на нескольких уровнях одновременно. Способность классифицировать и утверждать музыкальное содержание позволяет одному более общему жанру иметь собственные **поджанры**, или «жанровые компоненты», как их иногда называют. То есть поп-, рок-музыка, хип-хоп, электроника (иногда называемая электронной танцевальной музыкой, *electronic dance music* — EDM), джаз, классика и этническая музыка — это все жанры, состоящие из множества поджанров, которые, в свою очередь, тоже могут иметь свои собственные поджанры. С каждым уровнем появляются все новые уточнения того, что можно и чего нельзя ожидать от конкретной музыки. Жанровые ярлыки также могут определяться по иным критериям и образовывать новые категории: «инструментальная», «вокальная», «**камерная**», «оркестровая», «фортепианная», «хоровая», «авангардная», «праздничная» музыка и т. д. Просто взгляните на любой связанный с музыкой сайт: интернет-магазин, концертные анонсы или стриминговый сервис — и везде вы увидите огромное разнообразие и совмещение различных жанровых пометок.

Все это говорит о том, что жанры — это сложный, но в то же время мощный инструмент, который мы как поклонники и потребители музыки должны принимать в расчет. Было бы нецелесообразным перечислять здесь все жанры и поджанры, — впрочем, на сайте www.WhyYouLikeIt.com представлено несколько довольно «исчерпывающих» списков (в дополнении к главе 8) (350).

Например, в разделе английской версии Википедии «Перечень музыкальных стилей» (*List of Music Styles*) (частая альтернатива слову «жанр») содержится список из 1198 терминов, разбитый на 19 категорий, включая «Другое». Чтобы лучше разобраться в предмете, будет полезно частично рассмотреть этот и связанные с ним списки. Здесь он разделен на четыре уровня:

ПЕРВЫЙ УРОВЕНЬ

В первую очередь Википедия включает в себя все основные виды, которые мы рассмотрим в этой книге: поп-, рок-музыка, джаз, хип-хоп, электроника, этническая и классическая музыка.

ВТОРОЙ УРОВЕНЬ

Сюда входят поджанры более «широкого порядка», упоминавшиеся в предыдущих главах и в совокупности представляющие довольно существенную часть музыки, которую мы слушаем:

Поп/рок: поп, рок, блюз, кантри, фолк, R&B/соул, легкая музыка, нью-эйдж, авторская, бродвейская, госпел.

Джаз: регтайм, дикиленд/новоорлеанский, свинг/биг-бэнд, бибоп, кул, хард-боп, латиноамериканский джаз, фьюжн, мягкий джаз, эйсид-джаз, авангардный/фри-джаз.

Хип-хоп: хип-хоп, рэп, олдскул-рэп, хардкор-рэп, рэп Западного побережья, рэп Восточного побережья, гангста-рэп.

Электроника (EDM): техно, хаус, транс, драм-н-бэйс, трип-хоп, диско.

Этническая (неполный список): регги, калипсо, кельтская, уорлдбит, афробит, сока, рай, каджунская, зайдеко, фламенко, техано, мариачи, танго, самба, клезмер, индийская классическая, болливудская, гамелан, китайская классическая, гавайская гитара, песни коренных американцев, (другие) традиционные/народные песни, кей-поп, (другие национальные) популярные песни.

Классическая (неполный список): григорианское пение, секвенция, органум, шансон, мотет, месса, мадригал, оратория, опера, кантата, балет, увертюра, соната, симфония, струнный квартет, серенада, концерт, симфоническая поэма, вариации, песенный цикл, сюита, фуга, ноктюрн, прелюдия, экспромт, электронная музыка, музыка к фильмам и т. д.

ТРЕТИЙ УРОВЕНЬ

Далее список включает в себя множество поджанров и подподжанров, менее известных — по крайней мере, тем, кто не очень хорошо разбирается в деталях направлений, на которые делится тот или иной более крупный жанр. Из соображений краткости здесь приводятся неполные списки:

Поп/рок: софт-рок, эдалт контемпорари, рокабилли, фолк-рок, психоделический рок, хеви-метал, альтернативный рок, инди-рок, панк-рок, нью-вейв, гранж, прогрессив-рок, сатерн-рок, глэм-рок, джем-рок, блюграсс, современное кантри, альтернативное кантри, ду-воп, фанк, современный соул, дельта-блюз и др.

Джаз: цыганский джаз, модальный джаз, босса-нова, нео-боп, третье течение, джаз Западного побережья, джамп-блюз и др.

Хип-хоп: джаз-рэп, лирический хип-хоп, нью-джек-свинг, тёрнтейблизм и др.

Электроника: эмбиент, дабстеп, хардкор, хай-энерджи, даунтемпо, индастриал и др.

Этническая: хайлайф, чардаш, контрданс, кельтский рок, тувинское горловое пение, хота, нортеньо, меренге, дансон и др.

Классическая: антифон, градуал, кондукт, виреле, баллада, фроттола, плач, ричеркар, лютневая музыка, страсти, хорал, фантазия, чакона, токката, опера-буфф, опера-серия, зингшпиль, оперетта, дивертисмент, бельканто, экспромт, этюд и др.

ЧЕТВЕРТЫЙ УРОВЕНЬ

И наконец, есть целый ряд поджанров, или подподподжанров, которые, вероятно, известны *лишь* горстке ценителей. Я привел по два примера для каждого вида, в основном чтобы похихикать над креативностью этих названий:

Поп/рок: ковбойский панк, стоунер-рок.

Джаз: индо-джаз, машрум-джаз.

Хип-хоп: комедийный рэп, баунс.

Электроника: чиптюн, рагга-джангл.

Этническая: фалак, шидайцуй.

Классическая: лауда, дэнджер-музыка.

Не удивляйтесь, если вам встретились незнакомые термины, особенно на последних двух уровнях. Надо отдать вам должное, если вы узнали что-либо из четвертого уровня! Помните, что поджанры существуют, чтобы дифференцировать и конкретизировать. Знание и понимание этих узкоспециализированных жанров говорит о том, что человек «посвящен» в нюансы, направления, взаимное обогащение и т. д. более широких музыкальных реалий. Тем не менее просто ради забавы на сайте www.WhyYouLikeIt.com я добавил описание для каждого из этих жанров, так что вам не нужно больше задаваться вопросом, что же такое «машрум-джаз» или «дэнджер-музыка».

Тема жанра полезна не только в качестве общего фактора измерения нашего музыкального вкуса. Это также поможет нам в предстоящих упражнениях: в том, чтобы развернуть «дни из жизни» семи наших воображаемых меломанов. То есть для каждого субъекта его песни будут определяться, конечно, его музыкальным материалом, но также и жанром.

И вот еще несколько моментов, прежде чем мы начнем.

Во-первых, вкус каждого из наших семи субъектов будет в какой-то степени соотнесен с одним из семи жанров первого уровня: поп-, рок-музыкой, джазом, хип-хопом, электроникой, этнической и классической музыкой — в такой последовательности. Не все любимые песни каждого субъекта попадут под категорию одного-единственного вида, хотя это лишь заметно укрепит его музыкальный генотип.

Далее, не забывайте, что эти субъекты — не реальные люди, а вымышленные любители музыки, поэтому «логика» того, как музыкальный вкус кого-либо из них может охватить все пять представленных примеров, может вызывать вопросы. В свою очередь я прошу вас не раздражаться, если у определенного субъекта какая-либо песня вам понравится, но при этом у него же сильно не понравится другая. Теория, представленная здесь, заключается *не* в том, что для всех слушателей существует какая-то внутренняя вкусовая связь между двумя песнями или композициями: если кому-то нравится X, ему обязательно понравит-

вится Y. На самом деле книга посвящена противоположному предположению: если вам нравится X, вам вполне может не нравиться Y, и это нормально. То есть, понимая основные музыкологические параметры ваших любимых песен и композиций *как единое целое*, вы можете открыть окно в ваш собственный музыкальный генотип.

И наконец, я специально говорю довольно неопределенно о том, кто такие эти воображаемые меломаны. Каждый из них будет обозначаться исключительно как субъект 1, субъект 2 и т. д. Я не буду указывать их пол, возраст, место жительства, род занятий, экономический статус, уровень образования и другие показатели «культурного капитала», по выражению Пьера Бурдьё. Когда мы исследуем это и связанные с ним понятия музыкальной социологии в интерлюдии E, то увидим, что довольно часто выводы относительно музыкального вкуса и «личности» делают только по этим социальным и культурным атрибутам. Тем самым выстраиваются стереотипы о том, насколько от финансового благополучия и уровня образования может зависеть, предпочтет ли человек группу Pearl Jam или музыку Арво Пярта. Конечно, стереотипы существуют, потому что в них обычно есть доля правды. Но когда речь идет о музыкальном вкусе, никто не обязан придерживаться стереотипов. Мы еще поговорим об этом чуть позже, а пока достаточно сказать, что не станем ни способствовать, ни противодействовать такой возможности, прилагая к каждому субъекту его личный профиль. У вас может быть собственное видение (возможно, предвзятое) того, кем эти любители музыки могут быть, но все, что я вам о них расскажу, — это их музыкальный профиль.

Ну что ж, приступим!

Глава 9

ГЕНОТИП ПОП-МУЗЫКИ

Знакомство с субъектом 1

Субъект 1 просыпается рано и отправляется на пробежку. В наушниках звучит исключительно подходящая песня **«You Belong With Me» Тейлор Свифт**. По пути на работу по радио в автомобиле играет недавно найденная жемчужина **«Ex's & Oh's» Эль Кинг**. После работы, на вечеринке с друзьями музыкальный автомат включает старую добрую классику, **«Proud Mary» группы Creedence Clearwater Revival (CCR)**. И наконец, ложась спать, субъект 1 ставит диск «мягкой классической музыки», чтобы спокойно завершить день, и слушает излюбленную композицию **«It's Quiet Uptown»** из мюзикла **«Гамильтон» (Hamilton) Лин-Мануэля Миранды***.

По этому хит-параду можно предположить, что субъекту 1 в основном нравятся хорошо известные песни и композиции, довольно простые с точки зрения музыкальных ожиданий. В то же время этот набор поп-хитов довольно эклектичен, в какой-то степени он более «живой» и определенно менее «жвачкоподобный», чем то, что порой предпочитают многие другие поклонники этого вида. Прежде чем углубиться в данную поп-подборку, мы сделаем краткий обзор этого вида, в том числе приведем несколько эталонных примеров, которые определенно ничему не противоречат.

Поп-разновидность: краткий обзор

Из всех терминов, обозначающих музыкальные разновидности, «поп», безусловно, самый неопределенный. Слово, разумеется, является сокращением от «популярный», исходя из чего и «Щелкунчик» Чайковского, и «Sing, Sing,

* Пятая песня субъекта 1, которую он слушает по дороге с работы домой, — это «Georgia on My Mind», исполненная Майклом Бубле в 2009 году. Ее обсуждение можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнениях к главе 9.

Sing» Бенни Гудмена, и «Bamboléo» Gipsy Kings можно назвать поп-музыкой, поскольку все они хорошо известны, часто исполняются и имеют большой коммерческий успех. В нашем понимании это конечно же никакой не «поп», а образцы классической, джазовой и этнической музыки соответственно.

Чаще встречается разделение на популярную (поп-, рок-музыка, кантри, R&B и т. п.) и «серьезную» (классика, джаз и т. п.) музыку. Но это тоже весьма сомнительно, поскольку часто популярная музыка бывает достаточно серьезной, как и «серьезная» музыка порой может быть легкомысленной, — дилемма, к которой мы вернемся в главе 15. В общем, мы уже предвкушаем трясину, в которую нас могут затянуть жанры, а ведь мы еще даже не проанализировали ни одной песни!

Прежде чем продолжить, давайте рассмотрим список из 10 песен, которые с уверенностью можно назвать эталонными образцами и флагманами поп-разновидности. Вот они:

Бруно Марс, «That's What I Like» (2017)
Кэти Перри, «Roar» (2013)
Джастин Бибер, «Baby» (2010)
'N Sync, «Bye Bye Bye» (2000)
Бритни Спирс, «... Baby One More Time» (1998)
Майкл Джексон, «The Way You Make Me Feel» (1987)
Мадонна, «Like a Virgin» (1984)
ABBA, «Dancing Queen» (1976)
The Archies, «Sugar, Sugar» (1969)
Пол Анка, «Put Your Head on My Shoulder» (1959)

Хотя стилистика этих песен довольно разная, все они имеют общие качества, характерные и типичные для поп-музыки: прежде всего они в свое время были очень популярны. С музыкальной точки зрения все они имеют небольшую длительность (от двух до четырех минут) и объем, предсказуемую форму (куплет — припев); во всех используются цепляющие, повторяющиеся мелодии или хуки; все основаны на диатонических, простых гармониях; все в умеренно быстром темпе; все имеют глянцевое звучание и легкие для восприятия голоса и инструменты. Но, помимо этих общих утверждений, что же такое поп-музыка?

Критики и исследователи на протяжении десятилетий бились над проблемой определения «популярной» музыки. Типичное соображение высказал в 1950 году музыковед Говард Майер Браун: «“Популярная” музыка — это действительно трудное словосочетание. Все знают, что оно обозначает, но никто не может дать ему точное определение» (351). С другой стороны, влиятельный британский рок-критик и музыкальный социолог Саймон Фрит отметил возмущение, вызванное тем, что британский парламент в 1990 году предпринял попытку определить термин как «все виды музыки, для которых характерна сильная ритмическая составляющая и во время исполнения которых используются электронные

усилители» (352). В значительной степени определение популярной музыки зависит от того, кто его дает, и часто то, что *не имеется* в виду, так же важно, как и то, что *имеется*. Наше определение, например, отчасти основывается на использовании слова «поп» вместо «популярная», а также противопоставлении его шести другим основным музыкальным разновидностям, описанным в главах 10–15, — и в первую очередь року.

Исторически термин «популярная музыка» вошел в оборот в 1920-х годах в связи с возникновением первых записей, когда он означал музыку, которая имела «широкую привлекательность», но также и ту, что основывалась на народном (кантри, блюз, джаз), в отличие от художественного (классика, театр), музыкальном материале. Термин «поп» еще прочнее вошел в употребление с появлением в 1950-х рок-н-ролла и в особенности благодаря культурному засилью «поп-чартов», в частности Billboard, основанных на продажах синглов и ротации на радио. Новые грани этого понятия возникли, когда рок-музыка достаточно возмужала к середине 1960-х — и приобрела более конкретные эстетические, коммерческие и стилистические признаки (353). Противопоставление «попсы» и «не попсы» зачастую встречается и в наши дни, и это объясняет, почему определение британского парламента было признано столь неудобным для поклонников и для самой индустрии, ведь с его помощью невозможно было провести различие, например, между «жвачкоподобными» синглами для подростков и рок-альбомами для взрослых.

Так что же *мы* имеем в виду, говоря непосредственно о поп-музыке? Наши критерии можно разделить на две категории: социолого-эстетическую и музыковедческую. С точки зрения первой поп-музыка создается в первую очередь для коммерческих целей, или, как выразился Фрит, «из соображений предпринимательства, а не искусства» (354). Как и многие другие жанры, популярные в широком смысле, она не предназначена для того, чтобы глубоко проникать в личные или субкультурные пространства, а нацелена на сиюминутный, широкий и разнохарактерный общественный запрос: создать хит. Исходя из подобных коммерческих целей, неудивительно, что за поп-музыкой стоят крупные представители индустрии, непосредственно влияющие на ее производство и вектор развития: развлекательные компании Universal и Disney, телешоу American Idol* и The Voice — под руководством представителей индустрии в качестве судей и наставников: Саймона Коуэлла, Блейка Шелтона, продюсера Джимми Айовина и др.

По этому социологическому рецепту нетрудно вычислить и музыковедческие ингредиенты: содержание и композиционные возможности конвенциональны и консервативны. Прежде всего в поп-музыке поощряются предыдущие успешные примеры. Это воплощается в короткой, предсказуемой песенной форме: обычно она трехминутная, с куплетно-припевной структурой, простыми, «хуковыми» мелодиями и повторяющимися «взрывными» припевами.

* «Американский идол» (англ.). — Прим. перев.

Гармонизация, как правило, простая, диатоническая, консонансная и основывается на повторяющихся паттернах или двух- или трехаккордовых «стержневых» прогрессиях (355). Ритм равномерный, динамичный, симметричный и часто имеющий танцевальный грув. Качество звучания отшлифованное и профессиональное. И все же есть параметр, в котором это единообразие отсутствует, и он — по иронии — касается стиля или жанра. Когда речь заходит о стиле, поп-музыка становится в некоторой степени неопределенной: рок, кантри, хип-хоп, рэп, R&B, EDM и даже латиноамериканская музыка и джаз могут послужить хорошей основой для поп-песни — по отдельности или в различных комбинациях. *Успех порождает успех*, так что сочетание хип-хопа и рока, сделавшее песню хитовой в январе, несомненно будет продублировано в феврале. Поколение поп-музыки наших дней находится в основном под влиянием хип-хопа и EDM.

Как можно себе представить, граница между ожидаемой, стереотипной поп-песней и самобытной, оригинальной не-поп-песней часто размыта. То, что кому-то кажется легкомысленной попсой, для другого — «чистый» R&B, рок или кантри. Вот почему в музыкальной индустрии так часто встречается собирательное понятие «поп/рок» — и Pandora также использовала его в качестве названия своего генома, чтобы охватить всё: от поп-музыки до рока, фолка, кантри, R&B, панка и т. д. Кроме того, к поп-направлению и поп-генотипу может быть отнесено довольно много разнообразных жанров (даже джаз, классическая и этническая музыка) в силу их социологических и музыкологических особенностей и характера воздействия на слушателей. Кстати, это объясняет довольно эклектичную подборку песен и композиций в списке хитов субъекта 1, к которому мы наконец обращаемся.

Утренняя пробежка: «You Belong With Me» Тейлор Свифт

Мы начинаем с совершенно непротиворечивого примера поп-музыки, вполне соответствующего приведенным выше эталонным образцам. В данном случае стилистическая основа песни — это кантри с умеренным влиянием рока. Немногие артисты олицетворяют успех поп-музыки начала XXI века лучше, чем Тейлор Свифт, которая обрела огромное количество поклонников (называемых Swifties), преимущественно молодых белых женщин. Как и несколько других представителей ее поколения, Свифт проникла в дух сегодняшней поп-музыки и доказала это продажами своих записей. Ее успех, между прочим, затрагивает еще один важный момент, касающийся поп-музыки: если песня является поп-хитом, это не значит, что она не может быть при этом креативной и искусно сделанной. В конце концов, написать хит не так-то легко! Песни Свифт, такие как «You Belong With Me», могут быть в некоторой степени предсказуемы и конвенциональны, но при этом есть еще много такого, за что их можно похвалить.

СВИФТ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Тейлор Свифт родилась в небольшом городке Вайомиссинг, штат Пенсильвания, в 1989 году. У нее рано проявился талант к пению и рассказыванию историй, а с 12 лет она училась игре на гитаре. Первое ощутимое влияние на нее оказали кантри-музыканты, особенно такие маститые авторы-исполнители, как Шанайя Твейн, Фейт Хилл и Dixie Chicks. Но наряду с убежденными кантри-певицами Свифт также привлекали поп-исполнители, например Бритни Спирс и Hanson. В 14 лет она переехала в Нэшвилл и благодаря сочетанию таланта, упорства и удачи получила контракт на выпуск альбома на лейбле Big Machine Records. Ее дебютный альбом был выпущен в 2006 году, и карьера была ознаменована признанием слушателей и критиков: в частности, песня «Our Song» достигла первой позиции в чарте «Горячие кантри-хиты Billboard» (Billboard Hot Country Singles), а также завоевала еще несколько крупных наград в области кантри-музыки. И все же с самого начала в ее музыке чувствовались поп-интонации: например, журнал Rolling Stone назвал альбом «похожим как на Бритни [Спирс], так и на Пэтси [Клайн]» (356).

С тех пор слава Тейлор взлетела до небес. Ее второй альбом, «Fearless» (2008), завоевал четыре премии «Грэмми» и содержал два хита, попавших в чарты, в том числе «You Belong With Me», который не только возглавил кантри-чарты, но и достиг второй позиции в хит-параде «Горячая сотня Billboard» (Billboard Hot 100). Следующие ее два альбома, «Speak Now» (2010) и «Red» (2012), также отлично продавались на поп- и кантри-рынках, а в последний вошла ее первая песня, достигшая первого места в «Горячей сотне Billboard»: «We Are Never Ever Getting Back Together». Если в первых четырех альбомах поп-влияние было довольно сдержанным, в двух более поздних, «1984» (2014) и «Reputation» (2017), оно ощущается в полной мере: в последнем «обрубаются все связи с ее нэшвиллскими корнями в пользу ревущего и гудящего попа, вдохновленного EDM», как выразились в The Guardian (357). В этих двух альбомах синтезаторы и драм-машины заменили периодически встречающиеся в ее ранних альбомах скрипки и банджо. А в двух относительно недавних хитах: «Bad Blood» из «1984» и «End Game» из «Reputation» — участвуют приглашенные рэперы Кендрик Ламар и Фьючер соответственно. Ее сочинительские таланты и стилистическое чутье идут ей на пользу, так как, помимо прочего, оба этих альбома легко возглавили хит-парад «Billboard Топ-200». Еще не достигнув 30 лет, Тейлор Свифт уже представляет собой мощную силу музыкальной индустрии, бросающую вызов и одерживающую верх даже над такими гигантами индустрии, как Spotify и Apple (358).

СВИФТ: АНАЛИЗ

«You Belong With Me» стала в карьере Свифт поворотным моментом. Вдобавок к достижениям в чартах и на радио в 2008 году на песню также был снят видеоклип, с которым связан скандально известный момент: во время получения

премии MTV Video Music Awards за лучшее женское видео ее речь была резко прервана рэпером Канье Уэстом — в своей эксцентричной тираде он утверждал, что награду должна была получить Бейонсе (359). Этот эпизод получил огромное освещение в прессе и помог Свифт упрочиться в качестве национальной и международной знаменитости.

В печатных изданиях и интернет-ресурсах эта песня обычно помечается как «кантри-поп» (360). Часть «кантри» в этом обозначении обусловлена тем, что в песне присутствуют банджо и слайд-гитара, слегка гортанный окрас вокала Свифт, да и все остальное, присущее самой композиции, тоже характерно для этого жанра. «You Belong With Me» в целом соответствует довольно типичной поп-, рок-схеме. Форма представляет собой куплетно-припевную структуру (в противовес поп-шаблону А–А–В–А), в которой отсутствует раздел бридж. Куплет и припев имеют ту же простую аккордовую последовательность, которую мы можем помнить по песне «Piece of My Heart» Дженис Джоплин; а между этими разделами, кроме того, есть прехорус (о нем мы упоминали в главе 6).

Эта аккордовая последовательность соответствует повторяющемуся паттерну I–V–ii–IV (в фа# мажоре: фа# — до# — соль# минор — си) — довольно типичная диатоническая прогрессия (рис. 9.1):

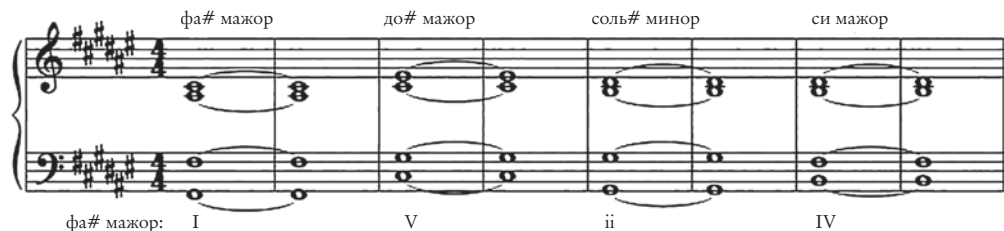


Рис. 9.1. Тейлор Свифт, «You Belong With Me» — аккордовая последовательность, используемая и в куплете, и в припеве

Прехорус также довольно прост гармонически, в нем используются те же аккорды, хоть и немного в другом порядке (ii–IV–I–V), и они сменяют друг друга каждый такт, тогда как в куплете и припеве каждый аккорд занимает по два такта. Ритмически песня движется в среднем темпе на 4/4, синкопирование очень небольшое, каждый раздел состоит из стандартных восьмитактовых фраз. Наиболее притягивающий внимание и самобытный момент во всей мелодии: с каждым разделом — от куплета к прехорусу и припеву — регистр постепенно повышается, и в припеве хук (на словах «If you could see») приходится на самую высокую часть диапазона. Также Свифт использует некоторые интересные вариации, например между первым и вторым куплетами (особенно начиная со слов «laughing on a park bench») и с ярко выраженными отличиями между первым и третьим прехорусами (рис. 9.2 и 9.3):

КУПЛЕТ 1 (минорная мелодическая вариация) фа# мажор

КУПЛЕТ 3 (минорная мелодическая вариация) до# мажор

— You're on the phone with your girl - friend, she's up-set, — she's go - ing off a - bout some-thing that — you said, Walk-ing the streets with you — and your worn-out jeans, — I can't help think-ing this is how it ough to be, —

— cuz she does-n't get your hu - mor like I do. — laugh-ing on a park bench think-ing to my - self: — hey, is-nt this ea - sy. — And

(мажорная мелодическая вариация)

Рис. 9.2. Тейлор Свифт, «You Belong With Me» — минорная и мажорная мелодические вариации между куплетами 1 и 3

ПРЕХОРУС 1 (минорная мелодическая вариация) соль# минор

ПРЕХОРУС 2 (мажорная мелодическая вариация) до# мажор

— She wears short skirts, I wear T-shirts. She's cheers cap-tain, and I'm on the blea-chers. Driv-ing to my house in the mid-dle of the night. I'm the one who makes you laugh when you know you're bout to cry. I

(обведены кругом аналогичные «опорные» ноты мелодии)

Рис. 9.3. Тейлор Свифт, «You Belong With Me» — ярко выраженная мелодическая вариация между 1-м и 3-м прехорусами

В звуковом плане песни представляет собой типичное для поп- и рок-музыки сочетание электрической и акустической гитар, баса и барабанов. Вместе они составляют гомофонный аккомпанемент, поддерживающий ровный и придыхательный вокал Свифт — и ее многоголосие в припеве. И, как уже отмечалось, ритмичное брнчание банджо и периодические риффы слайд-гитары придают песне отчетливый кантри-статус. Я бы еще добавил, что отчасти статус кантри этой песне (как, впрочем, и почти всем работам Свифт, что является главной причиной ее успеха) придает повествовательный характер

ее текстов, полностью выстроенных и неизменно проистекающих из опыта ее собственной личной жизни, благодаря чему она имеет столь сильную связь с поклонниками.

По пути на работу: «Ex's & Oh's» Кинг

«Ex's & Oh's» Эль Кинг подтверждает пристрастие субъекта 1 к простым, доступным для понимания поп-песням, в том числе тем, что достигли своей основной цели — коммерческого успеха. Как и в случае с «You Belong With Me», в «Ex's & Oh's» сочетаются влияния и рока, и кантри, причем даже с более выраженным резким рок-звучанием, чем в песне Свифт. Да и другие стилистические моменты здесь ощущаются больше «западными», чем «кантри», как мы далее увидим. Таким образом, пока еще рано говорить о том, насколько неоднозначен поп-генотип субъекта 1 в жанрово-стилистическом отношении.

КИНГ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Эль Кинг, как и Тейлор Свифт, родилась в 1989 году, хотя нельзя сказать, что она добилась такого же успеха. Тем не менее дочь комика и бывшего постоянного участника шоу «Saturday Night Live» Роба Шнайдера и модели Лондон Кинг за последние несколько лет довольно прочно встала на ноги на рынке поп-музыки. После развода родителей Кинг росла в Южном Огайо и к 13 годам выучилась играть на гитаре. Ее ранние музыкальные увлечения не были ограничены привычными рамками поп-музыки: она слушала женскую панк-группу The Donnas, передовиков нью-вейва Blondie и пионеров хеви-метала AC/DC. Однако у нее были примеры для подражания также и в области соула (Арета Франклин, Отис Реддинг) и кантри (Хэнк Уильямс, Джонни Кэш, Эрл Скраггс). Последний, кроме того, вдохновил Кинг взять в руки банджо, которое она с охотой стала использовать в своих песнях и выступлениях. Результатом этой сборной солянки из разных влияний стал стиль, который иногда называют альт-рок или ретро-рок, а также инди-поп или поп-рок.

В ее дебютном одноименном мини-альбоме*, выпущенном лейблом RCA в 2012 году, не было коммерческих хитов, но все же он приобрел некоторую известность в профессиональных кругах: одна из песен, «Playing for Keeps», стала темой реалити-шоу «Mob Wives Chicago» на канале VH1. Определенно большой успех имел ее первый полноформатный альбом «Love Stuff» (2015) и особенно сингл «Ex's & Oh's», достигший 10-й позиции в «Горячей сотне Billboard» и получивший две номинации на «Грэмми». На этой волне Кинг завоевала большое общественное и медиапризнание, появившись на шоу Дэвида

* Альбом называется «The Elle King EP». — *Прим. ред.*

Леттермана и в передаче Austin City Limits. Своим бравурным стилем и дерзкой внешностью (со множеством татуировок) Кинг напоминает заправскую рокершу, хотя ее музыка несет в себе значительно более сдержанную эстетику поп-звезды.

КИНГ: АНАЛИЗ

Несомненно, «Ex's & Oh's» — песня, зарекомендовавшая Эль Кинг как национальную и интернациональную музыкальную фигуру. Песня была выпущена в сентябре 2014 года, за пять месяцев до выхода дебютного альбома «Love Stuff». Она попала во множество чартов Billboard, достигнув первой позиции в чартах «Горячие рок-песни» (Hot Rock Songs) и «Альтернативные песни» (Alternative Songs), а также заняв 10-е место в «Горячей сотне» (Hot 100). С учетом подобной родословной было бы странным считать ее поп-песней, а не чистым рок-хитом. Как было сказано выше, песня может быть и тем и другим, не только в силу своей популярности, но и по своему музыкальному содержанию. Эта плюралистская сущность видна и по жанровым ярлыкам, которыми пользуются различные ресурсы музыкальной индустрии: блюз-поп, ретро-рок, кантри-рок, поп-рок и др.

Песня сразу же заявляет о своем игривом настроении ярким и настойчивым остинато (повторяющимся паттерном) в басу. Ритм представляет собой прием, называемый **тресильо**: триолеподобная фигура, связанная с кубинской хабанерой (361). Впервые он появился в США, в частности в Новом Орлеане, во времена африканской и карибской работоторговли. Свингующий басовый ритм впоследствии прижился в различных популярных стилях XX века, в первую очередь в ритм-энд-блюзе и рокабилли, например в «Hound Dog» Элвиса Пресли. Отчасти это придает песне ее ретрозвучание (рис. 9.4):



Рис. 9.4. Эль Кинг, «Ex's & Oh's»; Элвис Пресли, «Hound Dog» — использование ритма тресильо в басовой линии

В песне Кинг басовый ритм тресильо в куплете ожидаемым образом чередуется между аккордами тоники (ми минора) и доминанты (си мажора), создавая энергичный, настойчивый грув. Как и в песне Свифт, в «Ex's & Oh's» есть прехорус, однако вместо гармонического контраста между куплетом и припевом он представляет собой более спокойный «брейкдаун» — только барабаны и вокал — с негласно продолжающейся «педалью» на ми миноре. Мелодия прехоруса похожа на мелодию куплета (в основном это арпеджио, обрисовывающее ми-минорное трезвучие), но она более монотонна (на ми).

За этим затишьем далее следует «взрывной» припев — опять же частый прием в поп-, рок-песнях, особенно где-то в последнем десятилетии. В припеве появляется новая аккордовая прогрессия в параллельном мажоре (соль мажор), которая поначалу представляет собой типичную фигуру (используемую, к примеру, в знаменитом каноне Пахельбеля) I–V–vi–III, затем ее прерывает контрастная и довольно неожиданная последовательность I–V–ii–IV, которая с помощью модуляции аккуратно возвращает нас в исходную тональность ми минор (рис. 9.5):

соль мажор ре мажор ми минор си мажор

Ex - es and the oh oh, oh's they haunt me, like gho - o - osts they want

соль мажор: I V vi III

соль мажор ре мажор ля минор до мажор ми минор

me, to make 'em all oh - oh, they won't let go, ex - es and oh's.

I V ii IV VI i

ми минор: iv VI i

модуляция из соль мажора в ми минор

Рис. 9.5. Эль Кинг, «Ex's & Oh's» — мелодия и гармония припева

Далее форма следует по стандартной схеме: три основных раздела, гитарное соло на аккорды куплета и заключительный сдвоенный припев.

Самое яркое впечатление — и, вероятно, то, что больше всего нравится субъекту 1 (и другим) в этой песне, — это ее «звучание». Песня начинается с мрачного, перегруженного, насыщенного реверберацией оstinato бас-гитары в сочетании с упругими барабанными томами, как у Джина Крупы, синтезаторным звуком, похожим на свист (и напоминающим саундтреки Эннио Морриконе к фильмам-вестернам), и другими ритмическими элементами. Но вскоре в звучании начинает преобладать хриплый и немного гнусавый вокальный тембр Кинг. Ее решительная вокальная подача в сочетании с соответствующим музыкальным материалом напоминает другие напористые песни, исполняемые женщинами, например «Fever» Пэгги Ли и «These Boots Are Made for Walking» Нэнси Синатры. Уровень перегруза усиливается по мере того, как партия электрогитары постепенно выходит на передний план, но это ничуть не разрушает легкий, задорный и заразительный грув песни.

В общем, «Ex's & Oh's» имеет характер рок-песни, но ее предсказуемое, незатейливое и доступное содержание позволяет целенаправленно поставить на ней штамп «поп-музыки».

Вечеринка с друзьями: «Proud Mary» группы CCR

«Proud Mary» группы Creedence Clearwater Revival может считаться поп-песней лишь постфактум, так как в 1969 году, когда она впервые вышла, она, бесспорно, относилась к жанру рока. Как бы то ни было, «Proud Mary» с тех пор и на десятилетия стала своего рода «поп-звездой» среди классического рока, повсеместно присутствуя в эфирах подобных радиоформатов, — не говоря уже о репертуаре свадебных кавер-групп. Ее простая, незамысловатая и цепляющая ткань придает ей ту доступную привлекательность, к которой стремится каждая поп-песня. В то же время стиль и звучание песни подтверждают особое пристрастие субъекта 1 к кантри и музыкальным веяниям американского Юга.

CCR: ПРЕДЫСТОРИЯ

Четверо ребят, которым предстояло стать Creedence Clearwater Revival (CCR), встретились в конце 1950-х годов во время учебы в средней школе в Эль-Серрито, штат Калифорния, недалеко от Сан-Франциско. Однако единственный участник, которого сегодня большинство людей — в том числе фанатов CCR — могут назвать по имени, — это Джон Фогерти, и это неспроста. Как вокалист, ведущий гитарист и основной автор песен, Фогерти и *был* CCR во всех смыслах и отношениях. И именно этот перекосяк в конце концов привел группу к распаду (362).

В 1967 году CCR подписали контракт с Fantasy Records, независимым джазовым лейблом под руководством легендарного музыкального и кинопродюсера Сола Зэнца; ранее эта компания завоевала успех, записывая местных джазовых музыкантов, таких как Дейв Брубек и Винс Гуаральди (363). В 1968 году CCR выпустили свой первый одноименный альбом, в который вошел небольшой хит (№ 11 в «Billboard Топ-40»), ремейк рокабилли-песни Дейла Хокинса 1956 года «Susie Q». Вдохновившись этим успехом, группа отправилась в Лос-Анджелес, чтобы записать свой второй альбом на студии RCA, где тремя годами ранее The Rolling Stones записали «Satisfaction». Альбом «Bayou Country» достиг седьмого места в «Billboard Топ-200», в то время как двойной сингл «Proud Mary» и «Born on The Bayou» занял вторую позицию.

В этом и в двух последующих альбомах, выпущенных в 1969 году («Green River» и «Willy and the Poor Boys»), сформировался отличительный звук CCR: прямолинейный, основанный на кантри и блюзе, под влиянием «южного» звучания, — иногда называемый «рутс-рок» или даже «свомп-рок» из-за частых лирических отсылок к байу, краю каджунов и реке Миссисипи. И это довольно неожиданно, учитывая, что сама группа родом из Северной Калифорнии. Тем не менее CCR и другие рок-команды конца 1960-х, Canned Heat и The Band, закладывают основу того, что в 1970-х станет «сатерн-ро-

ком» в лице групп The Allman Brothers и Lynyrd Skynyrd. CCR выпустили еще несколько хитов, вошедших в топ-10 (хотя ни один из них не достиг вершины): например, «Green River», «Down on the Corner» и «Have You Ever Seen the Rain», — прежде чем в 1972 году распались. Они в некотором роде поддерживали контркультурный дух времени (например, антивоенной песней «Fortunate Son» 1969 года) и даже выступали на фестивале в Вудстоке, хотя об этом мало кто сегодня знает, так как их выступление не вошло ни в фильм, ни в саундтрек.

CCR: АНАЛИЗ

По словам Фогерти, «Proud Mary» была написана в честь его выхода из армейского резерва Соединенных Штатов в 1968 году. Как и многие хиты CCR, она состоит из фрагментов нескольких старых песен и живых джемов — как в музыкальном плане, так и в плане текста. Коммерческий успех песни породил, в свою очередь, множество кавер-версий (на сегодняшний день более сотни), наиболее известную из которых исполнили в 1971 году Аик и Тина Тёрнер — и она сама по себе достигла четвертого места в «Billboard Топ-40». Как было сказано, обаяние версии CCR заключается в искусном слиянии различных стилистических веяний, включающих блюз, рок, кантри, госпел и соул. В результате получился спокойный, «простецкий» грув в среднем темпе на 4/4, которым песня славится на протяжении почти 50 лет.

Важной особенностью песни является ее начальный рифф — довольно синкопированная, как говорилось в главе 5, ритмическая фигура, основанная на нисходящей последовательности по терциям от до мажора до ля мажора (рис. 9.6а). По словам Фогерти, на создание этого риффа его вдохновил вступительный мотив Симфонии № 5 до минор Бетховена, хотя технически последний представляет собой октавный унисон, нисходящий и на большую, и на малую терции (рис. 9.6б), тогда как рифф «Proud Mary» состоит из аккордов, нисходящих только на малую.



Рис. 9.6а. Creedence Clearwater Revival, «Proud Mary» (вступление) — нисходящее движение аккордов по терциям



Рис. 9.6б. Бетховен, Симфония № 5, часть 1, *Allegro con brio* — октавный унисон, нисходящий по терциям

Несмотря на ритмически и гармонически активный вступительный рифф, песня вскоре переходит в более статичный режим — с выдержанным аккордовым педальным пунктом на тонике в ре мажоре. Этот гармонический стазис, в свою очередь, формирует общее музыкальное впечатление от песни, придавая ей тот расслабленный, простецкий грув, упомянутый ранее. Двухтактовый **вамп** в ре мажоре ведет к восьмитактовому куплету, в котором все время звучит тонический аккорд. За куплетом следует небольшой прехорус, придающий небольшое гармоническое разнообразие: переход в V ступень (ля мажор) и затем в аккорд *vi* ступени (си минор). А припев, состоящий из четырех тактов («Rollin', rollin', rollin' on the river»), возвращается в тонику, где и остается (рис. 9.7).

(ПРЕХОРУС)



(ПРИПЕВ)



Рис. 9.7. Creedence Clearwater Revival, «Proud Mary» — мелодическое и гармоническое движение из прехоруса в припев

Затем по форме следуют, как и ожидается, еще один куплет, прехорус и припев. После этого вступительный рифф возвращается, создавая архитектурное

оформление, а также поддерживая баланс между гармоническим стазисом и гармоническим движением. Песня продолжается и завершается последовательным и довольно традиционным сочетанием четырех элементов формы: гитарного соло (на месте куплета и прехоруса) — припева — риффа — куплета — прехоруса — повторяющегося припева (четыре раза, с постепенным затуханием). Эти последние четыре повторения припева составляют 16 тактов на устойчивой тонике!

Стоит задуматься, как песня, в которой столько времени тратится на один аккорд, способна прийти по вкусу стольким людям. Кроме того, помимо вступительного риффа и мелодии припева, основная часть песни совершенно не синкопирована. Конечно, есть несколько причин успеха этой песни, и у каждого слушателя причина, вероятно, своя. Главной из них, наверное, является то, как искусно рифф и прехорус прерывают гармонический стазис, ровно так, чтобы грув не утратил свежести. Также причиной может быть славно сложенная мелодия песни. Несмотря на достаточно малый амбитус (диапазон) — всего в квинту (си–фа#), причем больше всего задействован лишь верхний его участок, ограниченный терцией (ре–фа#), мелодия все время остается членораздельной и особенно «хуковой» в припеве с его повторяющимся, синкопированным фа#. Припев — это также единственная часть, в которой используется вокальная гармонизация, усиливающая его «хуковость». В звуковом отношении песня довольно традиционна: гитара, бас, барабаны и гнусавый, простонародный вокал Фогерти — все это подчеркивает ее «непритязательность». В конце концов, что-то, видимо, есть в этом простом груве байу, что заставляет его поклонников — в том числе субъекта 1 — возвращаться к нему снова и снова.

Спокойное завершение дня: «It's Quiet Uptown» из мюзикла «Гамильтон»

Наконец, эмоциональная баллада «It's Quiet Uptown» из бродвейского мюзикла Лин-Мануэля Миранды «Гамильтон», по-видимому, подтверждает наши подозрения, что вкус субъекта 1 в отношении поп-музыки довольно эклектичен и охватывает более широкую эстетическую сферу этого вида, чем подразумевают только лишь топ-чарты. Безусловно, песня сочетает в себе множество условностей, принятых в поп-разновидности: огромную коммерческую привлекательность, понятный музыкальный дискурс, простые гармонии и т.д., — и все же в ней обнаруживаются более замысловатые детали и процессы, которые выходят за рамки стереотипного «попа».

Однако выбор «It's Quiet Uptown» может предполагать и кое-что другое: субъект 1 — ярый поклонник Бродвея. Конечно, возможно, что субъект 1 впервые услышал эту песню в виде ремейка, исполненного в 2016 году Келли Кларксон — певицей, твердо ассоциируемой с поп-музыкой. И все-

таки субъект 1 выбрал для завершения своего дня версию из оригинального бродвейского альбома. Не увидев десяток-другой подобных примеров из хит-парада субъекта 1, например песни из шоу «Дорогой Эван Хэнсен» (Dear Evan Hansen), «Злая» (Wicked) или даже «Звуки музыки», делать такой вывод было бы преждевременным. Несомненно, альбом с записями из «Гамильтона» по праву стал «поп-сенсацией» в 2015 году, достигнув третьей позиции в «Billboard Топ-200». И все же, чтобы выбрать именно эту конкретную песню, нужно обладать некоторой осведомленностью в области мюзиклов.

Как бы то ни было, выбор «It's Quiet Uptown» дает нам возможность рассмотреть эту песню для отхода ко сну не только с музыковедческой точки зрения, но и обсудить ее исторический первоисточник, мюзикл «Гамильтон», а также его место в истории жанра музыкального театра. Надо признать, что, обсуждая два последних пункта, мы можем легко превысить допустимые объемы этой книги уже на данном этапе рассмотрения. Поэтому далее последует довольно скромный пересказ их исторического контекста, безусловно недостаточный для тщательного анализа баллады из хит-парада субъекта 1.

МИРАНДА: ПРЕДЫСТОРИЯ

Лин-Мануэль Миранда родился в 1980 году в нью-йоркском Инвуде, преимущественно испаноязычном районе на севере Манхэттена (364). Семья композитора имела пуэрто-риканские корни, поэтому его ранние музыкальные пристрастия основывались на латиноамериканских стилях: сальсе, меренге, латиноамериканской поп-музыке Шакиры, Марка Энтони и Рики Мартина. Когда он стал старше, нью-йоркские хип-хоперы: KRS-One, The Fat Boys, Digable Planets и Biggie Smalls (The Notorious B.I.G.) — стали еще одним источником влияния и вдохновили молодого Лин-Мануэля попробовать свои силы в фристайл-рэпе. В то же время в эту разнородную смесь добавился еще один тип «музыкального сопровождения»: альбом с записями из бродвейских мюзиклов, который его родители использовали как «музыку для уборки» после своих сальса-вечеринок. Помимо прослушивания семейных записей постановок золотого века, таких как «Человек из Ламанчи» (Man of La Mancha), «Камелот» (Camelot) и «Непотопляемая Молли Браун» (The Unsinkable Molly Brown), юный Лин-Мануэль посмотрел живьем три бродвейских шоу, которые произвели на него большое впечатление: «Призрак оперы» (Phantom of the Opera), «Кошки» (Cats) и особенно «Отверженные». Как позже сказал Миранда в интервью журналу The New Yorker, все эти музыкальные стили: латиноамериканская музыка, поп, хип-хоп и Бродвей — находились в его голове «в одной музыкальной папке» (365).

Обоюдная театральность Бродвея и виртуозного рэпа выявили в Миранде врожденные творческие наклонности и таланты шоумена. Он начал участво-

вать в постановках в старших классах — например, в «Пиратах Пензанса» (The Pirates of Penzance) Гилберта и Салливана; а на первом курсе Уэслианского университета регулярно занимался фристайлом со своей хип-хоп-группой. Также в университете он начал писать и исполнять свои собственные мюзиклы, включая те, что затем послужат основой для его первого прорывного хита — «На высотах» (In the Heights). Черновой проект, который объединял в себе рэп и хип-хоп с латиноамериканской музыкой и традиционной бродвейской партитурой, привлек внимание режиссера Томаса Кейла, самого в недавнем прошлом уэслианского выпускника. Вскоре после того, как и Миранда выпустился в 2002 году, они с Кейлом объединили усилия, чтобы переработать материал, задействовав новый сценарий Кьяры Алегрии Худес. Переименованный таким образом, «На высотах» вышел на Бродвее в марте 2008 года, завоевал три премии «Тони» (в том числе за «Лучший мюзикл»), получил «Грэмми» за «Лучший мюзикл-альбом» и был показан в крупном театре Ричарда Роджерса колоссальное количество раз — 1184 (366).

Во время отпуска в 2008 году, в разгар проката «На высотах», Миранда начал представлять себе, каким бы могло стать его следующее шоу; источником вдохновения послужило чтение на досуге биографии Александра Гамильтона, написанной в 2004 году Роном Черновым. Воплощением этих представлений стал конечно же «Гамильтон: американский мюзикл» (Hamilton: An American Musical) — самое успешное бродвейское шоу поколения (367). Из рекордных 16 номинаций на премию «Тони» было выиграно 11 (в том числе еще одна награда за «Лучший мюзикл»); получены премия «Грэмми» за «Лучший альбом музыкального театра» и Пулитцеровская премия «За лучшую драму», осуществлены множественные региональные постановки и туры по всей стране, установлены бесчисленные рекорды кассовых продаж с неизменными аншлагами начиная с премьеры в августе 2015 года без какого-либо намека на спад. «Гамильтон» установил планку бродвейского успеха, которую будет трудно, если вообще возможно преодолеть. Композитор, автор текстов, писатель и актер, игравший заглавную роль до июля 2016 года, Миранда сегодня по праву считается настоящей знаменитостью поп-культуры. Помимо прочего, его деятельность в последние годы включала в себя несколько актерских работ, в том числе в телешоу «Saturday Night Live», «Умерь свой энтузиазм» (Curb Your Enthusiasm), а также в фильме 2018 года «Мэри Поппинс возвращается» (Mary Poppins Returns); продюсирование нескольких телевизионных проектов и фильмов; а также написание музыки и текстов для различных проектов — в частности, для диснеевского анимационного фильма «Моана» (Moana) 2016 года. Можно с уверенностью сказать, что мир с нетерпением ждет его следующей крупной театральной работы.

Из всей этой предыстории естественным образом вытекает вопрос: что делает «Гамильтона» таким уникальным и потрясающим явлением? И вслед за этим: что говорит «It's Quiet Uptown», душещипательная баллада из второго акта, о музыкальном мастерстве, которое стоит за этим успехом?

МИРАНДА: АНАЛИЗ

Изначально «Гамильтон» задумывался не как театральная пьеса, а как самостоятельная запись: «Гамильтон-микстейп» (The Hamilton Mixtape). Именно в таком виде Миранда исполнил раннюю версию рэп-песни «Alexander Hamilton», ныне открывающую шоу, в мае 2009 года в Белом доме перед Бараком Обамой. Однако песня и ее неожиданное содержание вызвали такой восторг, что Миранда вскоре сформировал более масштабное видение своего «микстейпа»: полноформатный мюзикл о жизни и смерти одного из самых видных отцов-основателей, соавтора «Записок Федералиста» (Federalist Papers) и первого министра финансов (368). И что важно, изначальное стремление Миранды писать бескомпромиссно сложные в текстовом плане песни, чтобы их можно было слушать снова и снова и понимать все лучше и лучше, нигде не исчезло, несмотря на то что музыкальная палитра шоу вышла за пределы хип-хопа. В песнях, основанных на рэпе, Миранда демонстрирует ошеломительный уровень мастерства в написании текстов (словно это современный ответ «(Ya Got) Trouble» из мюзикла «Музыкант» (The Music Man) Мередита Уилсона), и этим он подражает акробатике рифмы и ритма своих рэп-кумиров: Тупака Шакура, Big Pun, Jay-Z, Ракима, Эминема, Biggie и других (369).

И все же пристрастие Миранды к рэпу повлияло не только на его тексты, но и на то, что стало движущим элементом всей партитуры «Гамильтона»: использование гармонических петель. В интервью The New Yorker Миранда описывает процесс написания текстов так: «Я пишу 8 или 16 тактов музыки, которую считаю захватывающей или интересной... затем надеваю наушники, иду выгуливать собаку и разговариваю сам с собой». Учитывая гармоническую форму приличного числа из 46 номеров, кажется вероятным, что эти «8 или 16 тактов музыки» представляют собой повторяющиеся петли из двух или четырех аккордов (370). Повторяющиеся аккордовые паттерны, несомненно, являются, как отмечалось в главе 4, важным элементом в музыке почти всех видов и эпох; и все же техника Миранды тесно связана с той, что используется в хип-хоп песнях, на которых он вырос, — как, например, в «Brenda's Got a Baby» Тупака, песне, на которую Миранда ссылается как на отображающую «гамильтоновский» вид риторического мастерства (371). Эти заикленные петли придают партитуре гипнотическую энергию и, что важно, позволяют Миранде выдумывать всевозможные ритмические и — для вокальных номеров — мелодические вариации. Примером может служить петля из открывающего номера «Alexander Hamilton», которая затем видоизменяется в нескольких других песнях (рис. 9.8)*:

* Другие песни, в которых используется аккордовая последовательность из «Alexander Hamilton»: «A Winter's Ball», «Guns and Ships», «What'd I Miss», «The Adams Administration» и «Burn».



Рис. 9.8. Лин-Мануэль Миранда — заикленная аккордовая последовательность из песни «Alexander Hamilton» и еще нескольких других номеров этого мюзикла

Как уже отмечалось, партитура «Гамильтона» отнюдь не ограничивается языком рэпа и хип-хопа: она охватывает также джаз («The Room Where It Happens»), R&B («Helpless»), брит-поп («You'll Be Back») и многие другие жанры. Но тем не менее, даже сочетая все эти стили, Миранда все еще придерживается, как мы увидим далее, «петлевого» подхода к гармонии и форме, хотя в нескольких песнях он все-таки применяет расширенные схемы*. Действительно, главный секрет успеха «Гамильтона» заключается в его переменчивой и разноплановой эстетике, а также не в последнюю очередь в использовании элементов, основанных на богатых традициях Бродвея. Это проявляется, например, в явном цитировании постановок былых лет, в том числе «Юга Тихого океана» (South Pacific) и «1776», но в большей степени — во включении нескольких типичных бродвейских «тропов», в частности повторного проведения мелодических или текстовых фрагментов предыдущих песен для создания повествовательной связности и эмоционального усиления. Этот лейтмотивный прием часто использовался на протяжении всей истории Бродвея: в мюзиклах «Плавучий театр» (Show Boat), «Вестсайдская история», «Суинни Тодд» (Sweeney Todd), «Призрак оперы», «Злая», «Веселый дом» (Fun Home) и многих других. Однако самым непосредственным источником вдохновения для Миранды были, несомненно, «Отверженные», — он так выразился: «У меня в этой партитуре действительно получились свои «Отверженные», так как в ней очень толково продуманы моменты, где стоит вновь провести тему» (372).

Это хитроумное переплетение хип-хопа, джаза, R&B, поп-музыки и бродвейских традиций вызывает вопрос о том, какое место занимает «Гамильтон» в обширном бродвейском каноне. И хотя мы не ставили себе цель давать полную оценку, на ум приходят слова Леонарда Бернштейна в 1956 году на лекции по истории музыкального театра: сравнивая «опереттоподобную» постановку (например, «Карусель» [Carousel]) и «музыкальную комедию» (например, «Парни и куколки» [Guys & Dolls]), Бернштейн отметил суще-

* Среди песен, не основанных на петлях: «The Story of Tonight», «The Schuyler Sisters», «You'll Be Back» (и все ее последующие исполнения королем Георгом III), «Hurricane» и «Blow Us All Away».

ственное использование в последней современного обиходного музыкального языка (373). В 1950-х годах это означало джаз, с конца 1960-х — рок (начиная с тепло принятого на Бродвее мюзикла 1968 года «Волосы» [Hair]), ставший к 1990-м стандартом (например, в «Богеме» [Rent]). Сегодня, разумеется, наша обиходная музыка — это хип-хоп.

Будучи, безусловно, революционным, «Гамильтон» всего лишь актуализирует достопочтенную форму музыкально-театрального искусства, раз и навсегда показывая, что, если все сделано правильно, просторечие рэпа и хип-хопа может считаться в бродвейской постановке вполне допустимым — хотя, возможно, не в *каждой* песне на протяжении всего трехчасового шоу.

К примеру, «It's Quiet Uptown» вовсе не хип-хоп, а поп-баллада. Она появляется примерно в третьей четверти второго акта и становится эмоциональной кульминацией шоу: Филип Гамильтон, 19-летний сын Александра и его бывшей жены Элайзы, только что убит на дуэли — так он защищал честь своего отца. Поглощенная горем пара сбегает в тихий район в верхней части Манхэттена, а Александр, оболочка его прежнего «я», просит прощения у Элайзы за свои прошлые неблагодарные поступки.

В этот тяжелый эмоциональный момент Лин-Мануэль Миранда решает открыто не поднимать тему смерти мальчика или непреодолимого родительского горя. Вместо этого он раскрывает тягость момента, облачая песню в основном в повествовательную форму: куплеты, в которых описывается их новая одинокая жизнь, исполняются попеременно сестрой Элайзы Анжеликой и мужским и женским хором горожан и чередуются с мольбами самого Александра, обращенными напрямую к Элайзе. В музыкальном плане композитор использует три основных приема для поддержания драматизма и таким образом руководит нашими слушательскими переживаниями.

Первый прием — тот, что возникает в начале песни в виде выразительного двухтактового вступления, — это всего лишь нисходящая арпеджированная фигура на солирующем фортепиано (рис. 9.9):



Рис. 9.9. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — арпеджированное облигато (вступление и далее)

Эта фигура встречалась ранее в первом акте — как короткий жест, завершающий песню «That Would Be Enough», в которой Элайза просит Александра уменьшить свои амбиции и проводить больше времени дома со своей семьей. Однако в «It's Quiet Uptown» эта фигура становится настойчивым аккомпанирующим облигато, периодически возникающим на протяжении всей песни: у фортепиано, у цимбал, у арфы и у скрипки. Облигато в аккомпанементе,

безусловно, частая практика на Бродвее, которая также используется, например, в песне «Finishing the Hat» из мюзикла «Воскресенье в парке с Джорджем» (Sunday in the Park with George) Стивена Сондхайма, а здесь, очевидно, символизирует настойчивое присутствие Элайзы в сознании Александра.

Второй прием связан с решением Миранды снова выстроить песню почти исключительно на повторяющейся четырехтактной аккордовой петле. Эта петля соответствует тому же аккордово-ритмическому расположению, что и в «Alexander Hamilton», а также во многих других песнях мюзикла: по одному аккорду в каждом из трех первых тактов и два аккорда, делящие четвертый такт, причем последний аккорд является доминантным (V). Здесь эта последовательность в фа мажоре и выглядит так: I–iii6–IV–vi–V* (рис. 9.10):

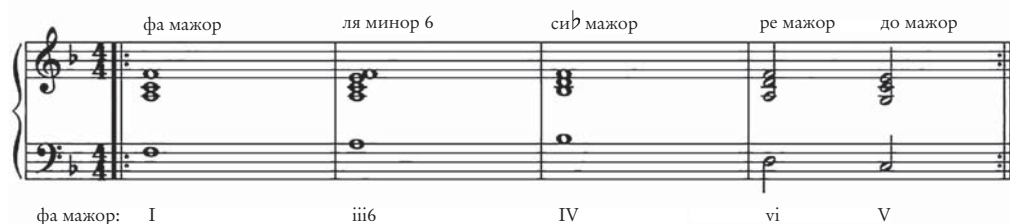


Рис. 9.10. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — петлевая аккордовая последовательность (основной паттерн)

Кроме того, поп-чувственность песне придает именно эта аккордовая петля: «мягкая» прогрессия, используемая в десятках поп-, рок- и R&B-песен, начиная с 1970-х годов, — в том числе в «Live and Let Die» Пола Маккартни, «Take My Breath Away» группы Berlin и «I Can Love You Like That» All-4-One. Как и в случае с другими аккордовыми петлями в «Гамильтоне», эта становится фундаментом, на котором Миранда выстраивает почти непрерывное разнообразие. То есть в «It's Quiet Uptown» *не* используется одна и та же мелодия в каждом куплете, как в обычной песне куплетной формы; вместо этого в ней представлены пять различных тем, распределенных по 15 циклам петли. Каждая тема разнообразна по своему особому контуру, ритму, вокальному назначению, а также в силу периодических цитат из предыдущих песен, а именно: строчки «You knock me out, I fall apart» (6-й цикл) из «Dear Theodosia»; «That would be enough» (7, 8 и 10-й циклы); и «Look around» изначально из «The Schuyler Sisters» (12-й цикл). Вот наложение этих пяти мелодических тем на последовательную аккордовую петлю (рис. 9.11):

* Гармоническое разнообразие на протяжении всей песни в некоторой степени создается с помощью периодического изменения второго аккорда основной петли (ля минор 6), например на фа/ля или до/ми и др., что, однако, является не столько преднамеренным гармоническим сдвигом, сколько следствием инструментальной аранжировки.

КУПЛЕТ 1 (Анжелика, также куплеты 2 и 13)

There are mo-ments that the word's don't reach. There is suf-fer-ing too ter-ri-ble to

КУПЛЕТ 3 (Гамильтон, также куплеты 4 и 14)

I spend ho-urs in the gar-den. I walk a-lone to the

КУПЛЕТ 5 (Хор + Гамильтон, также куплеты 6, 11 и 12)

If you see him in the street, walk-ing by him-self, talk-ing to him-self have

КУПЛЕТ 7 (Гамильтон, также куплеты 8 и 10)

Look at where we are. Look at where we start-ed.

КУПЛЕТ 15 (Хор)

For-give-ness. Can you i-ma-gine?

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПЕТЛЯ

фа мажор: I iii6

name. You hold your child as tight as you can and push a-way the un-im-a(-gineble)

store. And it's qui-et up-town. I ne-ver liked the qui-et be-fore.

pi-ty. (Phi-lip you would like it up-town, it's qui-et up-town.) He is work-ing through the un-im-a(-gineable)

I know I don't de-serve you, E-li-za. But here me out. That would be-e-nough.

For-give-ness. Can you i-ma-gine?

IV vi V

Рис. 9.11. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — многочисленные мелодические темы на постоянной гармонической петле

Далее Миранда вводит другой контрастный гармонический паттерн, тем самым создавая еще один элемент разнообразия. Он появляется после восьмого цикла основной петли и сопровождает предпоследний сольный куплет Александра — в разгар его эмоциональной мольбы о прощении, обращенной к Элайзе. Этот паттерн и его резко восходящая мелодия — на октаву и кварту — также взят из песни «That Would Be Enough», хотя здесь он немного изменен и заканчивается на хроматическом смещении из сib мажора в сib минор, после чего следует возвращение к основной петле. Вот эта самая последовательность и ее мелодия (рис. 9.12):

фа мажор (2 обращение) ре минор

фа мажор: I vi

фа мажор (2 обращение) си♭ мажор (1 обращение) си♭ минор (1 обращение)

I IV iv

Рис. 9.12. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — контрастный гармонический паттерн (куплет 9)

А третий композиционный прием — совершенно иной. Он заключается в использовании всего одного слова, которым Миранда резюмирует трагедию, пережитую Александром и Элайзой: *unimaginable**. Это слово появляется в семи (из шестнадцати) полных куплетах песни в конце тем А и С (см. таблицу 9.1). Приемом это становится благодаря уникальной ритмической расстановке этого слова: сильно синкопированный рисунок, который пересекает собой сильную долю следующего цикла петли, в результате чего он ярко выделяется на слух, то есть вы его замечаете. Было бы чересчур заявлять, что только композитор, полностью погруженный в хип-хоп, мог разместить это слово именно таким образом, однако нет никаких сомнений: «виртуозная» ритмическая чувствительность Миранды имела к этому некоторое отношение (рис. 9.13):

выделяемая синкопа

the un - im - a - gi - na - ble. ____

фа мажор: vi V I

Рис. 9.13. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — сильно синкопированный хуковый ритм («unimaginable»)

* Невообразимо (англ.). — Прим. перев.

Все эти три приема в своей архитектурной совокупности — наряду с их тематическим и вокальным распределением — превращают то, что могло бы быть обычной песней в куплетной форме, в богатую и сложную структуру. Итоговая форма может быть отображена в виде следующей диаграммы (таблица 9.1):

Номер куплета	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Гармоническая петля	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1
Мелодическая тема	A	A	B	B	C	C	D	D	E	D	C	C	A	B	F	C
Вокальная партия	АС	АС	АГ	АГ	Ж	М	АГ	АГ	АГ	АГ	О	О	АС	АС	О	О
Облигато	X	X				X						X		X		X
«Unimaginable»	X	X			X						X	X	X			X

АС = Анжелика Скайлер (сестра Элайзы); АГ = Александр Гамильтон; Ж = женский хор; М = мужской хор; О = общий хор

Таблица 9.1. Лин-Мануэль Миранда, «It's Quiet Uptown» — суммарная диаграмма и использование трех основных приемов

И наконец, мы не можем завершить столь подробный анализ, не упомянув заключительный элемент, который существенно влияет на наши впечатления от прослушивания песни «It's Quiet Uptown»: оркестровку. Как это обычно бывает в бродвейских мюзиклах, Миранда не делал ее самостоятельно, а обратился к профессиональному аранжировщику — Алексу Лакамуару, который делал оркестровку также и для мюзикла «На высотах» (374). Лакамуара часто называют правой рукой Миранды, так как он помогает композитору реализовать и улучшить его идеи с помощью не только оркестровки, но и гармонических украшений, решений относительно формы и т. д. Таковы бывают отношения между бродвейским композитором и аранжировщиком — порой трудно провести грань между песней и ее аранжировкой (375).

Для «It's Quiet Uptown», которую Лакамуар назвал «одной из самых совершенных песен Лин-Мануэля», он выбрал палитру из мягких оркестровых тембров: фортепиано, струнные, арфа, гитара и экзотический струнно-ударный инструмент — цимбалы. Он использует эти инструменты с разнообразием и прозрачностью: например, только лишь скрипка и виолончель сопровождают сольные моменты Александра в саду (куплет 3). Оркестровка Лакамуара играет важную роль в кульминации песни (куплет 14): от полнообъемного, довольно ритмичного звучания он возвращается к двум тихим, выдержанным аккордам на фортепиано: ре минору и до мажору, причем второй является своего рода диатоническим «кластером» (с третьей, четвертой и пятой ступенями одновременно). В этот момент Элайза поет свою единственную строчку в песне («It's quiet uptown»), опосредованно сообщая Александру о своем прощении, которое затем становится более явным в исполнении хора в следующем, предпоследнем, куплете.

Трудно сказать, сколько из этих хитроумных деталей смог распознать субъект 1, особенно если песня вызывает у него сонливость. Здесь можно было бы задаться вопросом, как такая грустная песня может быть подходящим сопровождением для отхода ко сну. Эту тему мы поднимем в интерлюдии Ж при обсуждении «парадокса негативных эмоций». Хотя, конечно, спокойный темп песни, циклические, но при этом разнообразные куплеты, а также мягкий оркестровый тембр вполне подходят для того, чтобы посоветовать субъекту 1 включить ее в свой поп-хит-парад.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 1

Какие же выводы мы можем сделать о музыкальном генотипе субъекта 1, исходя из песен и композиций, которыми был отмечен его музыкальный «день из жизни», — четырех, рассмотренных здесь, и пятой («Georgia» Майкла Бубле) на сайте www.WhyYouLikeIt.com? В широком смысле субъекта 1, судя по всему, больше всего привлекают довольно незамысловатые и конвенциональные разновидности музыкального дискурса в рамках общего «поп-формата»: четко определенные, симметричные формы (куплетно-припевная, А–А–В–А, псевдокуплетная), преимущественно диатоническая гармонизация и простые ритмические структуры (размер 4/4, умеренное синкопирование), а также традиционные принципы звучания и фактуры. Немного углубляясь, можно обнаружить еще несколько характерных предпочтений: пристрастие к музыке, находящейся под влиянием кантри и жанров американского Юга; склонность к ярко выраженным хукам и остиinato (и вокальным, и инструментальным); любовь к устойчивому, заразительному груву (вне зависимости от жанра) и петлевым аккордовым прогрессиям. Кроме того, иногда встречаются и некоторые нестереотипные проявления: использование необычных созвучий или инструментов (банджо, перегруженной гитары, оркестровых инструментов, хриплого голоса) и даже в меру сложных элементов (контрапункта, умеренного хроматизма, облигато в аккомпанементе).

Следующий логически возникающий вопрос включает в себя предположение о том, какие еще песни и композиции могли бы стать кандидатами на попадание в хит-парад субъекта 1. Здесь мы возьмем для сравнения только четыре песни, которые обсуждались в этой главе. Это также может происходить на нескольких уровнях. Очевидно, что субъекту 1, скорее всего, очень понравятся песни, которые наиболее близки к тем «зернам», что образуют изначальный список. Сюда, разумеется, входит схожий материал уже упоминавшихся музыкантов и композиторов: «Love Story» (Свифт), «Under the Influence» (Кинг), «Bad Moon Rising» (CCR), «That Would Be Enough» (Миранда). Это могут быть также песни других артистов или из других музыкальных постановок, существующих в тех же музыкальных пространствах, что и «зерна» из списка: «Fallin' for You» Коулби Кэлей и «Breakaway» Келли Кларксон (Свифт); «365 Days» ZZ Ward

и «Written in the Water» Джин Вигмор (Кинг); «Time Was» Canned Heat и «The Weight» The Band (CCR); «Bring Him Home» из «Отверженных» и «Left Behind» из «Весеннего пробуждения» (Spring Awakening) (Миранда).

Двигаясь еще дальше, можно обнаружить песни и композиции тех, кто повлиял на перечисленных музыкантов и композиторов, а также тех, кто является их преемниками: Долли Партон и Хейл Стайнфелд (Свифт); Эми Уайнхаус и Адель (Кинг); Боб Дилан и The Fabulous Thunderbirds (CCR); Стивен Сондхайм и Роберт Лопез (Миранда). И наконец, по отдельным музыкологическим элементам можно предположить еще более отдаленных кандидатов: Хэнк Уильямс и Эрл Скраггс (влияние кантри); Доктор Джон и Фэтс Домино (синкопирование на основе тресильо); «Superstition» Стиви Уандера и «Birdland» Weather Report (продолжительный педальный пункт); «Brenda's Got a Baby» Тупака Шакура и «Канон в ре мажоре» Иоганна Пахельбеля (аккордовые петли) — и это лишь некоторые исполнители. Конечно, есть много факторов (музыкальных и иных), которые объясняют, почему эти кандидаты могут быть приняты или отвергнуты субъектом 1, но таков уж путь исследования музыкального вкуса: вы можете обнаружить новый для себя хит там, где меньше всего этого ожидаете.

Интерлюдия Г

НА КЛЕТОЧНОМ УРОВНЕ: МУЗЫКА И КЛЕТОЧНАЯ БИОЛОГИЯ

Непростой запрос

В конце 2009 года я получил неожиданное приглашение от доктора Роберта Махли выступить на встрече с общественностью в Институтах Гладстоуна в Сан-Франциско. Институты Гладстоуна — это независимая биомедицинская исследовательская организация, связанная с Калифорнийским университетом в Сан-Франциско и занимающаяся трансляционной моделью медицины, в рамках которой от исследований переходят *непосредственно* к практике. Работы ведутся в четырех областях: сердечно-сосудистые заболевания; вирусология и иммунология; неврологические заболевания, в первую очередь болезнь Альцгеймера; и технологии стволовых клеток. Именно в этой последней области Институты Гладстоуна получили наибольшее международное признание, особенно благодаря работе Синъи Яманаки, который разработал технологию индуцированных плюрипотентных стволовых клеток. За этой впечатляющей формулировкой стоит технология, посредством которой клетка кожи взрослого может быть «перепрограммирована», чтобы стать плюрипотентной (обладающей разнообразным потенциалом), действуя тем самым как эмбриональная стволовая клетка, причем без связанных с последней этических проблем. За свою революционную работу доктор Яманака получил Нобелевскую премию по физиологии и медицине в 2012 году.

На ноябрьском собрании под названием «Наука для жизни» Боб Махли — директор института с момента его основания в 1979 году до своего выхода на пенсию в 2010 году — попросил меня присоединиться к их небольшой команде, чтобы прочесть сообществу 20-минутную лекцию. Конечно, в составе команды был и доктор Яманака, который рассказал аудитории о некоторых своих новых работах по индуцированным плюрипотентным стволовым клеткам. А я туда попал, потому что?..

Я много думал, о чем мог бы сказать в своей лекции. Можно было сделать ее тематически широкой, обсудив мою работу в Pandora, а также в качестве автора

нескольких музыкальных произведений, связанных с наукой, в том числе двух по заказу NASA: прелюдии для духового квинтета GLAST* (GLAST Prelude for Brass Quintet) (в связи с запуском космического телескопа гамма-излучения Ферми) и «Космических размышлений: симфонии-рассказа» (Cosmic Reflection: A Narrated Symphony) (о полной истории Вселенной!). Но что-то заставило меня задуматься о том, какое на самом деле отношение к клеточной биологии может иметь музыка. Я никогда раньше не рассматривал такую тему и не задумывался слишком глубоко о всепоглощающей связи музыки и науки — кроме основных связей музыки с математикой и физикой, знания о которых приходят с докторской степенью в области музыковедения. Как я сказал аудитории в начале своего выступления, мой опыт в биологии состоял в основном из добросовестного просмотра нескольких последних сезонов «Анатомии страсти» (Grey's Anatomy). Но первые умозаключения, к которым я пришел в ходе подготовки своей лекции в Институтах Гладстоуна, посеяли, так сказать, семена моей последующей одержимости связью музыки с наукой, а следовательно, и этой книги.

В предисловии я сравнил эту книгу с детективным романом, в котором раскрывается тайна нашего музыкального вкуса. И именно тот скромный экскурс в область клеточной биологии в 2009 году на самом деле заставил меня задуматься о тех внемузыкальных силах, которые — таинственным образом — определяют истоки наших музыкальных предпочтений, не столько для нас как индивидов, сколько на более широком, общечеловеческом уровне. В частности, здесь я рассмотрю корреляции между некоторыми важнейшими принципами клеточной биологии и четырьмя универсальными принципами музыкальной организации: повторением, развитием, вариацией и симметрией.

Я, однако, не утверждаю, что такие корреляции подразумевают прямые причинно-следственные связи, они скорее носят характер абстрактный и метафорический. То есть я не говорю, что музыка обладает определенными организующими качествами *вследствие* их естественного преобладания в природе: здесь не обсуждаются причины и следствия. Я лишь предполагаю, что открытые нашими биологами фундаментальные принципы содержат показательное и заставляющее задуматься *отражение* того, как мы, люди, склонны конструировать музыку. Неким загадочным образом, я думаю, и клеточные, и музыкальные проявления проистекают из общего импульса, вообще присущего жизни, органической или художественной, — то есть повторением, развитием, вариацией и симметрией музыка изобилует не случайно.

Чтобы аргументировать эту точку зрения, чем я занимался в ходе многих выступлений на протяжении долгих лет, я обязательно должен немного затронуть исходный материал этой метафоры: клеточную биологию. Я понимаю, что вы, вероятно, *не* для этого купили мою книгу и от мысли о том, как я читаю лекцию о митозе, вас начинает слегка подташнивать. Будьте уверены, однако,

* GLAST — Gamma-ray Large Area Space Telescope (англ.) — космический гамма-телескоп Ферми. — Прим. ред.

что я ограничился только теми чисто биологическими деталями, которые необходимы для моих музыкальных рассуждений, а более частные научные подробности (для тех, кто хочет с ними ознакомиться) вынесены в примечания (и на сайт www.WhyYouLikeIt.com).

Наконец, я хотел бы добавить, что на эту интерлюдия меня вдохновили труды архитектора и теоретика дизайна Кристофера Александера, который в своем четырехтомном труде «Природа порядка» (*The Nature of Order*) выдвинул в некотором роде похожее предположение о том, что создаваемые человеком архитектурные структуры часто (хотя и не всегда) отражают «живые природные структуры»; в частности, он утверждал, что слишком большая часть архитектуры XX века эстетически *неудачна*, поскольку игнорирует эти «живые» принципы, заменяя их «неживыми» и в итоге создавая объекты «вне класса живых структур», или, как он их называет, «монстров» (376). Можно сказать, что и многие музыкальные произведения XX века в какой-то степени не соответствуют организационным принципам, открытым клеточной биологией. Я не утверждаю, подобно Александеру, что они по этой причине эстетически неудачны; я просто говорю, что в таких произведениях отражаются возможности и импульсивные намерения человека так или иначе обойти общие и представляющиеся универсальными музыкальные законы. А добивается ли кто-либо при этом успеха или терпит неудачу — это вопрос личного музыкального вкуса.

В то же время эта интерлюдия, как и архитектурные эссе Александера, посвящена в основном абстрактным, теоретическим основам музыки — в частности, как я уже говорил, организационным принципам повторения, развития, вариации и симметрии. На первый взгляд может показаться, что такое обсуждение имеет мало отношения к *вашему* музыкальному вкусу. Однако я категорически не соглашусь: я утверждаю, что любая музыка, которую вы любите — от самой обычной до самой малопонятной, — в большой степени базируется, вероятно, на этих принципах. Действительно, можно было бы утверждать, что я использовал эту убедительную, как я полагаю, немusicalную метафору в основном в качестве предлога для разговора о них. Во всяком случае, я утверждаю, что вы просто не можете надеяться понять или «развить» свой музыкальный вкус без хотя бы некоторой осведомленности об этих принципах музыкальной организации. Надеюсь, вы согласитесь со мной.

Клеточная биология для чайников

Как вы помните, клетки — это «строительные блоки жизни», те крошечные единицы живого организма, которые создают каждый сантиметр вашего тела, а также всех животных, растений, грибов, слизевиков, бактерий и архей, начиная с первой живой клетки, возникшей более 3,5 миллиарда лет назад. В клетках происходит целый ряд процессов, в том числе связанных с метаболизмом, синтезом белка, коммуникацией и восстановлением, но наиболее важным для

поддержания жизни является клеточное *деление*, посредством которого организм растет и передает свой наследственный материал следующему поколению. Этим наследственным материалом конечно же является ДНК, или дезоксирибонуклеиновая кислота, в которой хранится вся биологическая информация. ДНК располагается внутри удлинённых структур, называемых хромосомами: большинство клеток человека содержат 46 хромосом, сгруппированных в 22 «гомологичные» (похожие) пары, и одну пару половых хромосом — всего 26 пар, по одному набору от каждого родителя.

Первичный процесс деления клеток называется митозом. В ходе митоза одна материнская клетка делится на две дочерние — и обе становятся обладателями одного и того же полного набора из 46 хромосом. Полный процесс состоит из семи этапов, первый и последний из которых находятся вне собственно митотического деления. Первый из них, интерфаза, имеет, однако, решающее значение: это состояние клетки *между* делениями, на фоне которого — во время так называемой S-фазы — каждая из 46 хромосом «распаковывается» и реплицируется в две сестринские хроматиды (так эти хромосомы временно называют) (377).

Полный процесс митотического деления осуществляется в нашем организме постоянно — с целью как роста, так и регенерации. Но клетки могут делиться только после того, как старт всему процессу дает первая из них, которая называется зиготой. В свою очередь, зигота может появиться только благодаря второму клеточному процессу: мейозу. Мейоз — это процесс, в ходе которого появляются гаметы: мужской сперматозоид и женская яйцеклетка, — каждая из которых имеет только 23 хромосомы. Это похоже на митоз (с теми же семью шагами), но проходит свой цикл дважды: одна материнская клетка делится на четыре дочерние, каждая с 24 хромосомами (378). И конечно, когда яйцеклетка встречается со сперматозоидом, вуаля: создается зигота!

Вооруженная необходимыми инструкциями ДНК из обоих наборов 23 хромосом, эта одноклеточная зигота теперь запрограммирована на активное и результативное увеличение числа клеток путем митотического деления. Но запрограммирована она также и на что-то еще: на то, чтобы дать возможность некоторым из этих ранних митотических делений порождать все те *дифференцированные* типы клеток, которые нам, людям, нужны для роста и развития.

Клетки, способные к дифференцированию, называются стволовыми. Во-первых, эти стволовые клетки тотипотентны — это означает, что они могут превращаться в любой тип клеток внутри или снаружи растущего эмбриона. Те, которые находятся внутри эмбриона, называются эмбриональными стволовыми клетками и являются плюрипотентными — это означает, что они могут трансформироваться во *многие* виды клеток. И наконец, именно эти плюрипотентные стволовые клетки в течение следующих недель и месяцев будут разделяться на многочисленные специализированные совокупности клеток, которые у нас есть: сердечную мышцу, красные кровяные тельца, скелетные мышцы, нейроны головного мозга и т. д. В конце концов они порождают наши 40 триллионов клеток (примерно) — и все они опять же получены из одной клеточной зиготы (379).

Ну хорошо, лекция окончена! Надеюсь, она вызвала не слишком много неприятных воспоминаний о школьных уроках биологии. Но еще раз зададим вопрос: какое это имеет отношение к музыкальному вкусу?

Я утверждаю, что процессы, заложенные в делении клеток человека, и «потенциал» эмбриональных стволовых клеток, по сути, отражают фундаментальные и универсальные способы формальной и структурной организации музыки. Говоря более конкретно, я предполагаю, что два архетипических музыкальных метода: повторение и развитие мотива — наряду с производными принципами темы, вариации и симметрии — представляют собой эстетические воплощения этих биологических механизмов. Понятно, что музыканты в своих создаваемых на протяжении тысячелетия песнях и композициях не подражали сознательно поведению клеток, тем более учитывая тот факт, что нюансы клеточной биологии были изучены только около 100 лет назад. И все же наше естественное тяготение к их музыкальным «аналогам» представляет своего рода метафизическое отражение, или признание: эти музыкальные методы и техники кажутся нам естественными потому, что они буквально закодированы в нашей ДНК.

Стазис и изменение

В трактате «Элементы гармоник» (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα) древнегреческий философ и теоретик музыки, ученик Аристотеля Аристоксен (IV век до н. э.) впервые, пожалуй, обратился к вопросам музыковедения, связав форму искусства не только с метафизикой, но и с практическим опытом и восприятием. Он смело отошел от пифагорейских норм, заявив, что природа интервалов «лучше всего открывается благодаря чувствам» вне зависимости от лежащих в их основе математических правил. Его рассуждения о мелодии, интервалах, гаммах и ритмах действительно представляют собой необычайно яркий обзор теории и практики древнегреческой музыки. Обобщая размышления о ключевой роли восприятия в «познании» музыки, Аристоксен сделал следующее проницательное наблюдение:

Но для изучающего музыкальную науку точность чувственного восприятия является фундаментальным требованием; ибо если его чувственное восприятие несовершенно, то для него невозможно успешно решать те вопросы, которые в целом лежат вне сферы чувственного восприятия... И мы должны иметь в виду, что музыкальное познание подразумевает *одновременное познание постоянных и изменчивых элементов* и что это относится без ограничений и оговорок к каждому ответвлению [параметру] музыки (380).

Таким образом, даже среди самых первых «музыковедов» существовало представление о двойственном феномене повторения и развития — как в музыкальном дискурсе, так и в восприятии: одни вещи «постоянны», другие «изменчивы». Действительно, две эти техники, как мы далее увидим, тесно связаны. Сначала

мы рассмотрим музыкальное повторение как метафорическое отражение того «повторения», которое происходит во время стадии S-фазы интерфазы, когда наши хромосомы «распаковываются» и реплицируются в ходе непосредственной подготовки к митозу, благодаря чему мы можем расти и развиваться как человеческие существа.

Музыкальная S-фаза: повторение

Повторение присутствует в музыке повсюду. Без него ваш хит-парад, несомненно, выглядел бы совсем по-другому. Представьте себе, что нет повторяющихся припевов в «Sweet Caroline» Нила Даймонда или повторяющихся гитарных риффов в «Satisfaction» The Rolling Stones — тогда и сами песни, и переживания, которые они вызывают, будут совсем другими. Действительно, трудно представить себе какую-то поп- или рок-песню, которая не опиралась бы в значительной степени на повторение своего мелодического, гармонического, ритмического и/или формального материала как на определяющий качественный параметр. То же самое относится и к большой части джаза, хип-хопа, классической и этнической музыки всех типов и разновидностей. А электронная музыка? Забудьте, — этот вид без повторения вообще бы не существовал.

«Понимаемость в музыке представляется невозможной без повторения», — писал композитор и теоретик Арнольд Шёнберг. И это лишь одно из десятков таких высказываний выдающихся музыкальных мыслителей, которые я мог бы привести. Повторение настолько свойственно музыке, которую вы слышите, что вы, вероятно, не обращаете внимания на то, как часто оно происходит. Более того, повторение в музыке так распространено — и необходимо, — что стоит рассмотреть его более формально.

Во-первых, чтобы сориентировать вас, давайте вернемся к детской песне «Twinkle, Twinkle, Little Star», частично цитировавшейся на рис. 6.17 (под ее французским названием «Ah, vous dirai-je, Maman»), для демонстрации форм вариаций (рис. Г.1):



Рис. Г.1. «Twinkle, Twinkle, Little Star» — крайняя степень использования повторения

Как показано на рисунке, повторение происходит в песне постоянно и на нескольких уровнях. Эту короткую строку можно разделить на шесть фраз, из которых последние две (e и f) являются точным повторением первых двух (a и b); третья и четвертая фразы (c и d) также точно повторяют друг друга. Кроме того, помимо этих точных повторений, есть несколько частичных повторений: во всех шести фразах повторяется тот же ритм (шесть четвертных и последующая половинная); в третьей и четвертой фразах (c и d) используется одна и та же поступенно нисходящая форма (контур), как и во второй и шестой (b и f). Есть даже прямое повторение каждой ноты в каждой фразе, за исключением последней ноты. То есть без повторения песня практически не существует.

Повторение, как видно на примере «Twinkle, Twinkle», может проявляться на различных уровнях: мелодическом, гармоническом, ритмическом и формальном. Наверное, наиболее наглядное музыкальное повторение встречается на уровне форм — например, когда припев или рефрен повторяется сразу после каждого куплета в поп-, рок- или фолк-песне.

Многие классические музыкальные формы также характеризуются регулярным использованием повторений; в качестве примеров можно привести формы двухчастные (A–A–B–B), трехчастные и **арию da capo** (A–B–A), а также рондо (A–B–A–C–A) (см. главу 6). Стандартизированное формальное повторение было менее распространено в эпохи Средневековья и Возрождения, хотя оно, несомненно, присутствовало в исполнениях. В эпоху барокко, однако, почти универсальной практикой стало секционное повторение, где повторяющиеся разделы часто использовались в качестве основы для импровизационных или прописанных вариаций. Строгое формальное повторение в классической музыке начало ослабевать в XIX веке и уступило место более сложным и сквозным композиционным техникам.

Однако в XX веке секционные повторы взяли реванш, вернувшись в джаз и популярную музыку. Действительно, суть джаза состоит в том, чтобы многократно повторять — гармонически и формально — рефрен композиции, во время которого музыканты могут показать свое мастерство мелодической импровизации; поп-музыка всех разновидностей с 1950-х годов также преимущественно построена на воздействии повторяющегося рефрена или припева.

И все же, как уже отмечалось, формальное повторение — это всего лишь один тип повторения; другой широко известный его тип — повторение гармоническое, то есть цикл повторяющихся аккордов. Без музыкального образования (или, по крайней мере, без чтения этой книги) будет трудно разобраться в нем полностью с первого раза. Однако, как мы уже говорили в главах 4 и 9, аккордовое повторение постоянно встречается во многих музыкальных стилях — особенно в поп-музыке и джазе, хотя далеко не только в них. Для иллюстрации приведем только один пример: в одной из «петлевых» песен мюзикла «Гамильтон» — «My shot» — в течение пяти с половиной минут повторяется, по сути, одна и та же последовательность аккордов: соль минор–сib–до минор–миb–ре; просто возьмите и послушайте это.

Более просто распознаваемой на слух формой музыкального повторения является мелодическая: отдельная тема, мотив или фраза повторяются время

от времени или даже непрерывно в пределах одного формального раздела, как мы видели на примере с «Twinkle, Twinkle». Практически нет такого стиля или жанра музыки, в котором не использовалось бы того или иного рода мелодическое повторение, — или, по крайней мере, нет жанра, который без такого использования мог бы претендовать на заметный слушательский интерес.

Мы не будем тратить здесь много времени на подтверждение этого факта, однако можем кратко напомнить о существенной роли мелодического повторения в джазе и поп-, рок-музыке с момента их возникновения. Наиболее ярким типом использования, как уже отмечалось, является рифф — короткая мелодическая идея, многократно повторяемая на протяжении всей песни — вокально и/или инструментально, — для создания энергичного и заразительного ритмического движения, или грува. Риффы появились в истории джаза рано, в композициях времен Тин Пэн Элли, таких как мелодия Ирвинга Берлина «Alexander's Ragtime Band» (1911), а по-настоящему широко распространились в эпоху свинга (в 1930-х и 1940-х годах), где они зачастую использовались в качестве аккомпанирующих рисунков, таких как в записи «Opus № 1» Томми Дорси (1944). Затем они начинают господствовать в стилях ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, а затем и в рок-музыке. В качестве одного из многочисленных примеров можно привести гитарный и басовый рифф в «Day Tripper» The Beatles; вот эти только что приведенные примеры (рис. Г.2, Г.3, Г.4):



Рис. Г.2. Ирвинг Берлин, «Alexander's Ragtime Band» — повторяющийся мелодический рифф



Рис. Г.3. Оркестр Томми Дорси, «Opus № 1» — повторяющийся мелодический рифф



Рис. Г.4. The Beatles, «Day Tripper» — повторяющийся гитарный/басовый рифф

По мнению таких этномузыковедов, как Джон Чернофф и Ингрид Монсон, широкое использование риффов и мелодических повторов в джазе, поп- и рок-музыке свидетельствует о всепроникающем влиянии африканской диаспоры на эти

родившиеся в Америке виды. То есть повсеместное присутствие риффов в джазе, блюзе и роке отражает широкое использование мелодического повторения в традиционных для различных народов Африки к югу от Сахары конструкциях типа «вопрос и ответ», где мелодические фразы повторяются при переходе от одной группы певцов к другой; эта традиция хорошо сохранилась в музыке госпел (382). Такие социальные теоретики, как Генри Луис Гейтс-младший, сопоставили повторение, свойственное культуре хип-хопа, с выстраиванием социальных связей внутри афроамериканской культуры при помощи таких методов, как «означивание», где сленговые фразы или музыкальные петли с общим значением постоянно повторяются, чтобы либо похвалить, либо раздражить предполагаемого адресата (383).

Впрочем, повторяются в музыкальном дискурсе не только риффы и формальные разделы. Самое полное описание техники повторения можно найти, что неудивительно, в области теории музыки — в том темном уголке музыкальной науки, где обитают неизлечимые аналитики. Большинство видных музыкальных теоретиков в течение последнего столетия отмечали глобальное присутствие повторения в музыке, хотя обычно и сосредотачивались только на одном или двух параметрах — таких как форма, мелодия/тон или ритм (384).

Возможно, ни один музыкальный теоретик не был более амбициозным и даже уникальным в своем стремлении показать преобладающую роль повторения в музыке, чем Адам Окельфорд, разработавший так называемую зигоническую теорию. Название теории образовано от греческого слова ζυγόν — «ярмо, хомут», то есть то, что связывает или соединяет две вещи (385). Подражание — это суть теории Окельфорда, утверждающего, что оно повсеместно присутствует во *всей* музыке и глубоко влияет на процесс ее когнитивной обработки — осознаваемый или нет. В двух словах: Окельфорд утверждает, что мы, люди, живем во Вселенной, «основанной на сходстве и идентичности вещей» (386). Ключевым здесь является то, что подражание означает не только строгое повторение, но и множество различных степеней сходства или приближения, включая развитие и вариацию.

Чтобы изложить свою теорию, Окельфорд разработал сложную систему обозначений, с ее помощью он мог проследить различные формы «зигоничности», то есть типы подражания (тон, мелодия, контур, гармония, ритм, тембр и другие), которые лежат в основе музыкального произведения. Говоря об этих типах подражания, Окельфорд делает особый акцент на «зигонических отношениях», определяющих общую структуру произведения. Частные детали теории Окельфорда, однако, для нас менее важны, чем его убедительное и изощренное признание главенствующей роли, которую подражание играет в музыке всех стилей и на всех уровнях от отдельных нот и фраз (на переднем плане) до общей формы и структуры произведения (в своей основе). Самое главное вот в чем: Окельфорд определяет зигоничность как существенную категорию для нашего непосредственного музыкального *переживания*, будь то позиция «дилетантская» (случайная, неэкспертная), когда многие подражания могут быть невосприняты, или «продвинутая» (сознательная, экспертная). Несомненно, из-за сложности своего нотационного подхода зигоническая теория Окельфорда

не оказала должного воздействия на академические музыкальные круги; и все же его наблюдения о распространенности и влиянии повторения/подражания представляют собой любопытную пищу для размышлений.

В общем, даже на уровне тайных и фундаментальных глубин аналитической музыкальной теории повторение рассматривается как неотъемлемая часть, так сказать, музыкальной ДНК. Но почему это так и какое отношение повторение имеет к нашему музыкальному вкусу? Прежде чем обратиться к этим вопросам, следует отметить, что не все в позитивном ключе оценивали повсеместную одержимость музыкальным повторением.

Наиболее цитируемый критик — философ и композитор Теодор Адорно, особенно его эссе «О джазе» (*On Jazz*, 1936) и «О популярной музыке» (*On Popular Music*, 1941). Адорно, некоторое время обучавшийся с Альбаном Бергом, с резкой критикой обрушился на зависимость популярной «хитовой музыки» (то есть джаза) от повторения — как в том, что касается самих песен (формальные и мелодические повторы), так и в отношении непрекращающихся повторов одних и тех же хитов в эфире радиостанций. Он утверждал, что безудержное музыкальное повторение отражает потерю индивидуальности, бессмысленную стандартизацию и потребительство индустриальной эпохи, а также свидетельствует о детском, примитивном и истерическом поведении: «Популярную музыку слушают не только потому, что ее навязывают промоутеры, но и как бы в силу самой природы этой музыки, основанной на системе механизмов реагирования, полностью противоположной идеалу индивидуальности в свободном и либеральном обществе» (387). Но не расстраивайтесь, поклонники поп-музыки: подвергал критике Адорно также и многочисленные повторения в музыке Моцарта, Дебюсси и особенно Стравинского, чьи мелодические и ритмические повторы (например, в «Весне священной») он расценивал как инфантильные, психотические и даже напоминающие «структуру кататонических состояний» (388).

Презрение Адорно к музыкальному повторению частично основано на возвышенных философских установках — с явной антитезой «органическому» росту и развитию, изначально присущим литературе. Тем самым Адорно поддерживал общую эстетическую озабоченность, появившуюся в конце XIX века, когда, например, преданный Вагнеру Фердинанд Прегер задал (в 1882 году) вопрос: «Может ли поэт подумать о том, чтобы повторить половину своего стихотворения, драматург — целый акт, романист — целую главу? Такое предположение было бы сразу отвергнуто как ребячество. Почему же с музыкой должно быть иначе?.. Ведь любое повторение в поэзии цельных фрагментов было бы отвергнуто как ребячество или как проявление нездорового ума» (389).

Неблагоприятные философские и эстетические следствия «побуждения к повторению» в музыке еще более подробно исследуются в знаковой работе музыковеда Питера Киви «Изящное искусство повторения» (*The Fine Art of Repetition*). Название, конечно, ироническое, так как именно из-за тяжелой зависимости от повторения Киви провокационно отказывает музыке в статусе «изящного искусства» (390). Следуя в русле более ранних аргументов Прегера,

Киви указывает, что ни в какой пьесе первый акт не будет повторяться после второго; и когда мы говорим, то не повторяем постоянно одни и те же истории или аргументы: «Люди не делают такого рода вещи. Они не повторяют дословно сказанное только что всего через минуту после того, как сказали это». Точно так же, утверждает Киви, жизнь (включая эмбриональную стадию) развивается и разворачивается, и это действительно может напоминать развивающийся мотив сонаты Бетховена, но он не повторяется: мы не проживаем два детства. По этой причине Киви переопределяет музыку не как искусство изящное, основанное на «органических» принципах, а как «декоративное» — подобное мозаике, — где искусное использование повторения широко распространено. Действительно, Киви заходит так далеко, что называет музыку «тональными обоями», хотя быстро добавляет, что в руках такого гения, как Бетховен, это могут быть *великие* обои.

Если не учитывать провокационный характер эстетических классификаций Киви, его посыл проистекает из попытки лучше объяснить особую зависимость музыки от повторения. И заметим, что он говорит прежде всего о сонатах и симфониях XVIII и XIX веков: представьте, как бы он охарактеризовал навязчивое повторение разделов и мелодий в современной поп-музыке, не говоря уже об электронике.

Однако в свете метафоры, использованной в этой интерлюдии, можно серьезно возразить на ключевую предпосылку в аргументации Киви, а именно: частое повторение не позволяет включить кандидатуру музыки в его модель «организма». И пусть верно, что у живых организмов временные фазы жизненного цикла не повторяются, но также верно — как мы видели — и то, что повторение для каждого живого организма представляет собой реально происходящий и *существенно важный* процесс. Полная и непрерывная репликация хромосом, где хранится ДНК организма, является основой, на которой возникает, растет и развивается *вся* жизнь. Иначе говоря, нет репликации генетического материала — нет жизни. Таким образом, было бы совершенно неверно утверждать, что повсеместное использование повторения в музыке дисквалифицирует ее по отношению к модели «организма» Киви, в результате чего он оценивает ее как «обои». Напротив, я бы сказал, что «изящное искусство повторения» серьезно подкрепляет аргумент о том, что музыка на самом деле «органична» и поэтому (согласно теории Киви) представляет собой полноправный и уникальный вид изящных искусств.

В последние десятилетия пренебрежительное (и даже враждебное) отношение к музыкальному повторению уступило место растущему признанию его внутренней эстетической ценности, а также ключевой роли, которую повторение играет в нашем общем восприятии музыки и музыкальных вкусах, как отмечалось в нашем обзоре зигонической теории Окельфорда. Конечно, многие музыкальные критики все еще не одобряют чрезмерное использование секционного или мелодического повторения в поп-песнях, называя его «детским» или «примитивным»; и действительно, у всех нас есть свой порог вкуса по отношению к разного рода повторениям в различных контекстах. И все же, как утверждают поп- и рок-музыковеды, например Ричард Миддлтон, повторение в «хитовых песнях» не может быть просто сведено до уровня «политической экономии

производства популярной музыки», как он это называет; по его мнению, оно также отражает другие, более позитивные социальные функции, включая так называемую «психическую экономию», когда постоянные мелодические риффы в поп- и рок-песнях могут довести слушателей до своего рода коллективного «гипнотического отрешения», что, в свою очередь, приводит к блаженной потере сознательного индивидуального «я» (391). Поп-музыковед Луис-Мануэль Гарсия идет еще дальше, находя в безостановочном циклическом повторении в рамках электронной музыки (а также минимализма) средство получения удовольствия — через фактический *процесс* распознавания и отслеживания постепенных изменений повторяющихся многослойных паттернов вне зависимости от звучания самой музыки или связанных с ней танцевальных движений (392).

Хотя, конечно, не все из вас найдут удовольствие в гиперзакольцованном статизме многократных повторений электронной танцевальной музыки или минимализма, тем не менее безусловно верным является тот факт, что активное мультимодальное музыкальное повторение связано с удовольствием внутри нас — иначе оно не было бы столь универсальным в отношении как стилей, так и географии. Эта универсальность находит дальнейшее подтверждение в ряде исследований с участием детей младшего возраста и лиц, не являющихся музыкантами. В одном эксперименте Джон Кратус предложил 80 детям без музыкальной подготовки в возрасте от 5 до 13 лет сочинить на клавишах собственные мелодии в соответствии с двумя правилами: мелодии должны были начинаться с трех нот (до–ре–ми) и могли использоваться только белые клавиши (393). Хотя в построении мелодий было отмечено разнообразие, связанное с возрастом, Кратус обнаружил, что мелодическое повторение «довольно часто встречалось в песнях всех возрастных групп».

Для того чтобы музыка воспринималась как музыка, в ней, по-видимому, должна присутствовать определенная степень повторения. Как отмечает Элизабет Маргулис, даже немзыкальные звуки, например произносимую фразу, в закольцованных повторах мы воспринимаем как «музыкальные» (394). Маргулис в последние годы стала действительно влиятельным и популярным экспертом по музыкальному повторению, уделяющим особое внимание тому, как оно влияет на прослушивание, восприятие и оценку. Она, например, упоминает «эффект простого воздействия» как частичное объяснение того, почему музыкальное повторение нас радует: наша оценка растет после прослушивания одной и той же мелодии, ритма или аккордовой прогрессии три или четыре раза; с каждым повторением, как она справедливо отмечает, у нас есть возможность услышать то, что мы пропустили в предыдущий раз.

Эти наблюдения и утверждения лишь небольшая часть тех, которые вошли в монографию Маргулис 2014 года по этой теме, озаглавленную «На повторе» (On Repeat), самую известную из ее многочисленных работ о феномене музыкального повторения (395). Они были созданы в процессе ее работы в качестве музыковеда и исследователя в области когнитивных наук, включавшей в себя проведение в течение десятилетия инновационных экспериментов в области восприятия и воздействия этой техники. Как и в этой книге, Маргулис похожим образом привлекает для исследования данной темы различные дисциплины:

музыковедение, теорию музыки, этномузыкологию и культурологию, — дополняя их солидной дозой когнитивных исследований, направленных на анализ наших психологических реакций. Действительно, она описывает повсеместное присутствие музыкального повторения (которое она называет «отпечатком человеческого намерения») с точки зрения глубоко укоренившейся универсальности, утверждая, что наши «основные психологические... и перцептивные тенденции», сходные в разных культурах, помогают определять формы нашего взаимодействия с музыкой (396). То есть наше «стремление к повторению» возникает из врожденного перцептивного импульса, который делает повторение желательным в музыке, даже если оно нежелательно в других областях, особенно в литературе, что, как мы видели, обсуждалось в других дискуссиях.

Маргулис указывает также на важность контекста в том, как повторение воздействует на нас. Окельфорд также отмечает, что мы никогда сознательно не фиксируем в музыкальном произведении всех повторений и восприятие их зависит не только от уровня наших музыкальных знаний и концентрации нашего внимания, но и от того, сколько раз мы слышали это произведение: неоднократное прослушивание, как отмечал Адорно, представляет собой еще одно яркое проявление нашей одержимости повторением. И независимо от этого Маргулис утверждает, что влияние повторения невозможно переоценить: она называет это «псевдомагическим посредником музыкализации», когда, просто услышав повтор фразы, ритма или раздела, мы вовлекаемся в «вообразительное» взаимодействие с музыкой, невозможное с помощью лишь одного высказывания; повторы дают нам возможность не просто слушать музыку, но участвовать с ней в совместном процессе (внутреннем или внешнем, когда мы отбиваем ритм, покачиваемся или подпеваем), потому что по крайней мере на каком-то уровне мы знаем, что будет дальше.

Что касается вопроса, почему у нас, людей, эта одержимость преобладает, Маргулис предлагает несколько объяснений: прежде всего это «тезис телесности» — представление о том, что наше познание непосредственно связано с аспектами и возможностями нашего тела. То есть прослушивание повторяющейся музыки — особенно повторяющихся ритмов и ритмических паттернов — проявляет себя также в руках и ногах, отчего, например, благодаря базальным ганглиям и моторной коре в мозге могут возникать приятные эмоции: «Мы воспринимаем музыку как сознанием, так и телом... представление о том, что мы “чувствуем музыку”, может быть ближе к истине, чем представление о том, что мы ее “осмысливаем”» (397). Это также помогает объяснить универсальную роль музыки в социальных ритуалах (см. интерлюдия Д), когда насыщенная повторениями музыка помогает сосредоточить сознание на официальных действиях церемоний и литургий (398).

Отвечая на вопрос о том, почему мы любим повторения в музыке (как и в случае с вопросом, почему мы любим музыку), можно попасть в бесконечный замкнутый круг объяснений: мы любим музыку, которую мы слышим несколько раз, из-за «эффекта простого воздействия», который, в свою очередь, проистекает из врожденных «психологических тенденций» человеческого сознания, которые, в свою очередь, связаны с возможностями человеческого организма, которые, в свою

очередь, предполагают связь с более общей «органической моделью» музыкального искусства, которая, в свою очередь... Не можем ли мы, таким образом, соотнести феномен повсеместного присутствия и универсальности музыкального повторения с чем-то фундаментальным внутри нас, когда повторение, инициируемое *каждым клеточным делением*, в каком-то загадочном и метафизическом смысле определяет то, как мы создаем, воспринимаем и оцениваем музыку?

Возможно, хотя мое предположение о связи между S-фазовой хромосомной репликацией во время митоза и музыкальным повторением гораздо менее важно, чем ключевой вывод из этого обсуждения: независимо от нюансов вашего музыкального вкуса — нравится ли вам западноафриканский формат «вопрос — ответ», или джаз периода Тин Пэн Элли, или симфонии Брамса, или электронная танцевальная музыка, или ничего из перечисленного — высоки шансы, что ваши любимые произведения буквально переполнены повторениями.

Музыкальный митоз: мотивы и развитие

Если повторение представляет собой неперенное условие музыкального дискурса, то же самое касается и его онтологического напарника — **развития**. Речь идет, конечно, о том «изменяющемся» элементе, который, согласно Аристотелю, овладевает нашим музыкальным сознанием наряду с «постоянным», или повторяющимся, элементом. Оба действительно являются необходимыми средствами поддержания музыкального интереса: большинство из нас вскоре его потеряло бы, если бы либо повторение, либо развитие было единственной составляющей процесса, — это случилось бы с поклонниками и электронной танцевальной музыки, с одной стороны, и академического авангарда — с другой. Более того, они вовсе не являются взаимоисключающими, а часто взаимодействуют множеством интересных способов.

С теоретической точки зрения, а также с точки зрения восприятия музыкальное развитие не так прямолинейно, как повторение. В то время как в большинстве случаев можно вынести объективное суждение о том, точно ли повторяется музыкальный элемент, восприятие развития часто более субъективно: то, что один слушатель воспринимает как развитие предыдущей идеи, другой может счесть совершенно новой идеей. Тем не менее есть и некоторые обоснованные утверждения, которые мы можем здесь привести.

Для начала скажем, что, когда музыканты говорят о развитии, они часто имеют в виду все, что связано с «мотивом». Как мы уже отмечали в главе 3, в «Музыкальном словаре Гроува» мотив определяется так: «короткая музыкальная идея». Наиболее часто он используется как *мелодический* элемент, а именно представляет собой «самый короткий фрагмент темы или фразы, который все еще сохраняет свою идентичность как идея» (399). Таким образом, это своего рода фундаментальная единица мелодии, и иногда для ее описания или, по крайней мере, для описания ее аспектов действительно используется термин «клетка» (400).

Прежде чем продолжить, давайте вспомним, как мелодические мотивы выглядят и звучат: вот шесть снабженных примечаниями мотивов, которые охватывают широкие проявления разнообразных техник в музыкальной вселенной (рис. Г.5а–е).

Рис. Г.5а. Бетховен, Симфония № 5, Allegro con brio

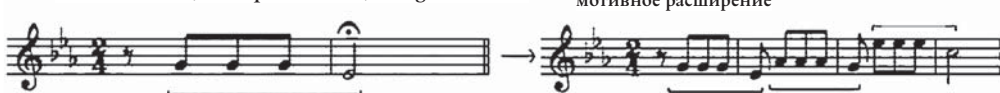


Рис. Г.5б. Дюк Эллингтон, «Satin Doll»

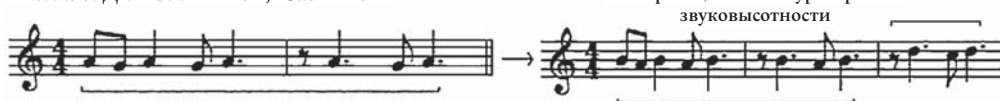


Рис. Г.5в. Ван Моррисон, «Moondance»

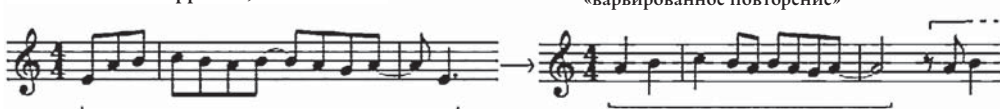


Рис. Г.5г. Стравинский, «Русский танец» из «Петрушки»

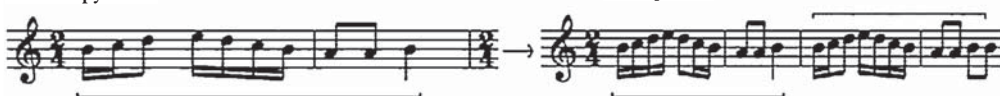


Рис. Г.5д. Сонни Роллинс, «St. Thomas» (соло)

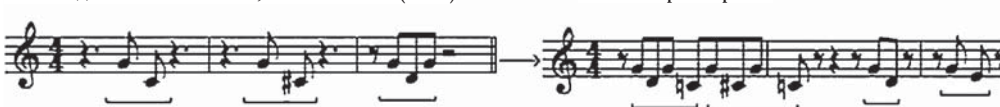


Рис. Г.5е. Народ эве (Западная Африка), «Agbekor» (танцевальная песня)



Рис. Г.5а–е. Шесть мелодических мотивов и распространенных типов мотивного развития (с помощью разнообразных музыкальных средств)

В этих шести примерах можно обнаружить несколько распространенных средств **мотивного развития**, в том числе «классическое» мотивное расширение (рис. Г.5а и Г.5д); мелодическую секвенцию (то есть повторение мелодических контуров на другой высоте тона, рис. Г.5б); и варьированное повторение (рис. Г.5в, Г.5г, Г.5е). Последний прием — повторение идеи с незначительными изменениями — действительно очень распространен: это, возможно, самый простой способ развить «суть» ранее заявленной музыкальной идеи. Конечно, чтобы обеспечить адекватное восприятие, этот музыкальный парафраз должен, в отличие от

устного или письменного языка, *точно повторять* некоторые элементы оригинала (ноты, ритмы, контур и т. д.). Таким образом, в музыке может быть повторение без развития, но не может быть развития без хотя бы некоторого повторения — так же, как не может быть митотического клеточного деления без репликации ДНК...

Независимо от того, как мотив может быть определен музыкально, предполагается, что в композиции в целом он играет какую-то значимую или структурную роль. С учетом этого неудивительно, что главный мотив появляется в самом начале композиции или близко к нему, тем самым утверждая себя в качестве определяющей и даже порождающей сущности. Очевидно, что мотив может быть точно повторен, но сам термин опять же подсказывает, что он также должен и развиваться. Это означает, что какой-то его элемент изменяется — комбинируется, варьируется и т. д. Однако очевидно, что ни один из аспектов мотива не может развиваться в значительной степени, иначе тот утратит связь с оригиналом. Таким образом, здесь мы видим пересечение аристоксенских принципов постоянства и изменения. Иными словами, требуется, чтобы развивающийся мотив оставался в той или иной степени похожим на исходный.

Само собой, музыкальное развитие, подразумевающее сходство с предшествующим материалом, не ограничивается в композиции одним мотивом. Во многих работах, особенно западной классической традиции, встречается несколько характерных «мотивных» идей. Точно так же мелодическая тема или ее часть может быть в произведении один или несколько раз изменена, не будучи фактическим мотивом, — например, как варьированное или орнаментированное представление мелодии или фразы. Аналогичным образом отдельно взятый ритмический или гармонический паттерн — даже общая последовательность аккордов песни — может быть «развит» с помощью ощутимых сдвигов, изменений или модификаций, сохранив при этом сходство со своей более ранней версией. Короче говоря, музыкальное развитие — это во многих отношениях изумительное явление, с которым мы в этой книге еще неоднократно столкнемся.

В широком смысле музыкальное развитие — это появление одного или нескольких вариантов музыкальной идеи, которые похожи на более раннюю версию, но не идентичны ей. Таким образом, развитие столь же универсально и повсеместно, как и повторение. Почти в каждой поп- и рок-песне с куплетно-припевной структурой будут от куплета к куплету присутствовать мелодические и ритмические варьирования в силу разнообразного текста; и, если певец не будет чересчур однообразным (или изначальная версия просто будет «скопирована и вставлена» далее по ходу трека), последующие припевы также будут включать в себя некоторое «развитие». А в джазе и блюзе варьирование изначальных мелодии, ритма и гармонии как для певцов, так и для инструменталистов вообще обязательно: каждое повторение одной и той же фразы неизменно будет включать в себя элемент импровизированной вариации, иначе исполнитель будет освистан и изгнан со сцены! Эта предрасположенность к развитию в англо-американском роке, джазе и блюзе, как и в случае с повторением, уходит корнями в африканскую диаспору, проистекая из «культуры импровизации и воображения в эстетической

вселенной поработанных», как выразился культурный антрополог Клинтон Хаттон (401). Вопросно-ответный формат, например, часто предполагает наличие «лидера песни», импровизирующего мелодические вариации на традиционную мелодию, в то время как группа повторяет ее более точно (402).

Конечно, именно в классической музыке вариативность в целом и мотивное развитие в частности особенно культивируются. Начиная с эпохи Возрождения композиторы стали использовать короткие мелодические мотивы, которые периодически переходили от одной голосовой партии к другой (с помощью техники имитации), при этом последующие версии *варьировались* в деталях звуковысотности и/или ритма. В эпоху барокко один из популярных жанров, фуга, был полностью выстроен вокруг одного мотива, или заявленной в начале темы, которая затем постоянно повторялась в *различных* версиях, например в разных тональностях. А сонатная форма, господствовавшая на протяжении XVIII и XIX веков, также в значительной степени определялась мотивным и тематическим развитием, и, начиная с Бетховена, этот процесс приобретал все большее философское измерение. И это лишь небольшая часть тех многочисленных путей, по которым идет развитие классической музыки в целом.

Как и в случае с повторением, музыкальное развитие было общим поводом для размышлений среди теоретиков классической музыки и музыкально ориентированных философов; при этом обычно рассматривались отдельные аспекты мотивного развития: мелодические интервалы, контур, тембр и др. (403). Кроме того, многие авторы считали ключевым назначением музыкального развития его способность придавать единство и согласованность произведению в целом, особенно в эпоху романтизма (около 1800–1900-х годов).

Кратко остановимся на трех таких размышлениях. Первое — это понятие Арнольда Шёнберга *Grundgestalt* (основная форма): вводимое в начале композиции сочетание интервалов, ритмов и гармоний, которое в руках великого композитора формирует ее объединяющий «зародыш» (404). Во-вторых, есть часто цитируемое суждение Леонарда Мейера о музыкальной согласованности: он утверждал, что мотивное развитие наряду с другими приемами может наилучшим образом способствовать получению слушателем интеллектуального и эмоционального удовольствия.

И в-третьих, есть радикальные слова Теодора Адорно, этого сурового критика повторения. Действительно, его презрение к музыкальному повторению как воплощению трансформации и потери личности в современном обществе сопровождается противоположной, положительной, оценкой *развития* в творчестве старых мастеров. Адорно говорит о его использовании не только с социологической, но и с философской и органической точек зрения. В частности, он проводит четкую границу между статическим состоянием *Sein* (бытие) и органическим состоянием *Werden* (становление). Как и следует ожидать, простое «бытие» проявляется в повторении, тогда как трансцендентное «становление» обнаруживается в «разработке» музыкального материала. Однако и здесь Адорно выносит довольно суровое суждение: признавая, что И. С. Бах

достиг высокопрофессионального уровня в области «разработки», только Бетховен, по мнению Адорно, добился уровня «истинной реализации» этой техники. Неудивительно, что Адорно не любил джаз и популярную музыку.

Главное в этой высокопарной теории, конечно, не только академические суждения о замечательной практике мотивного развития в классической музыке XIX века, как бы это ни было интересно. Напротив, благодаря этой теории можно вернуться к той точке зрения, что музыкальное развитие — изменение, берущее начало из предшествующего материала, — это не только краеугольный камень музыкальной практики, но и элемент, говорящий о высшей эстетической сущности музыки. И хотя теоретики и философы приводят сложные формулировки на этот счет, на базовом, инстинктивном уровне нам понятно, что столпом общего музыкального вкуса является утверждение: развитие — это хорошо, так же как и повторение. Тот факт, что музыковеды в сфере популярных жанров относительно спокойны насчет мотивного развития, объясняется тем, что и поп-музыка, и рок-музыка, и джаз в целом построены более неформально (импровизационно) и базируются на менее обширных и «разработанных» в архитектурном отношении структурах, чем это обычно можно видеть в западной классике; но тем не менее некоторые авторы прослеживают мотивное развитие в более «разработанных» песнях таких прогрессив-рок-групп, как Genesis, Yes, Pink Floyd и Jethro Tull (405). Действительно, как мы уже видели, мелодическое развитие — через секвенции, варьированные повторения, фрагментацию и т. д. — в неклассических стилях встречается столь же часто, если даже не чаще.

Развитие, таким образом, представляет собой и естественную составляющую сочинения музыки, и качество, которое находит у нас отклик как нечто естественное и органичное. Несомненно, наша способность мысленно отслеживать в музыке не только статичные, но и изменяющиеся элементы восходит к нашим истокам как вида и, вероятно, выполняет адаптивную функцию, будучи тем «безопасным форумом», на котором мы можем оттачивать навыки распознавания тонких *изменений* в *статичной* среде, как утверждают Дэвид Гурон и Дэн Левитин.

Как мы видели, некоторые авторы часто обращались к этим естественным, органическим качествам музыкального развития, используя такие термины, как «семя» и «зародыш»; один из авторов, музыкальный феноменолог Альфред Пайк, пошел в своей биологической отсылке еще дальше, отметив, что мотивное развитие — это «динамический процесс генетического роста» (406). Уделяя пристальное внимание мотивным структурам композиции и «цепляясь» за них, утверждает Пайк, слушатель будет способен намного лучше воспринять ее общую форму — гештальт; то, что было туманным, становится более прозрачным.

Совсем недавно Александра Ламонт и Никола Диббен подключили когнитивную психологию к вопросу о том, как мы *воспринимаем* музыкальное развитие. Их исследование проверило способность как музыкантов, так и нем музыкантов распознавать «отношения подобия» в фортепианных произведениях Бетховена (тональные/менее сложные) и Шёнберга (атональные/более сложные) (407). Неожиданным итогом их исследования стало то, что во *всех* случаях на распознавание

музыкального развития наиболее сильно влияли «поверхностные» особенности музыки: акценты, темп, инструментовка, динамика и т. д.; при этом все же, как и предполагалось, «глубинные» показатели развития лучше воспринимались музыкально более образованными и/или лучше знакомыми с музыкой слушателями.

Во многих отношениях такие выводы подтверждают идею, проходящую через всю эту книгу: прослушивание музыки — это не однородный и стабильный процесс; в зависимости от нашего музыкального опыта, концентрации внимания при прослушивании и знакомстве с произведением и стилем мы слышим разные вещи — как на поверхности, так и на «глубинном» уровне. Сначала мы можем не осознавать, в какой степени мелодическая фраза представляет собой результат мотивного развития или вариации, но мы, вероятно, *уловим* по крайней мере некоторую степень сходства, в каком-то отношении закладывая семена для потенциально более глубокого и более «аналитического» прослушивания в следующий раз. В самом деле, исследование Ламонт и Диббена действительно показывает, что при дальнейших прослушиваниях как музыканты, так и нем музыканты, участвовавшие в эксперименте, распознали эти «глубинные» (мелодические, гармонические, ритмические) мотивные сходства.

Таким образом, как и большая часть других особенностей нашего когнитивного восприятия музыки, распознавание музыкального развития опирается и на врожденные, и на приобретенные способности. Наш музыкальный вкус также управляется и стимулируется различными инструментами, позволяющими слышать сходство (будь то режим «прослушивания», или «аналитики», или где-то между ними), и даже варьируется в случае прослушиваний одной и той же музыки в разных ситуациях: например, на концерте с друзьями или дома в наушниках. Это, если угодно, мало чем отличается от способа анализа нашего клеточного состава: на поверхностном уровне мозг, нейроны, клетки сердечной мышцы, костные клетки и красные кровяные тельца представляются хоть и связанными, но отличными друг от друга; а при более внимательном изучении мы осознаём их «глубинную» связь — все они имеют тот же набор из 26 пар хромосом. Кроме того, в более общем плане мотивное/музыкальное развитие можно рассматривать как отражение постоянного процесса изменения и развития, происходящего с нашими клетками посредством митоза и используемого как механизм, при помощи которого наши тела формируются и созревают.

Прежде чем вы вынесете окончательное суждение о пригодности установленной мною метафорической связи между клеточной биологией и музыкальным вкусом, позвольте мне закончить довольно краткой отсылкой к двум дополнительным универсалиям музыкального вкуса: формальным принципам темы с вариациями и симметрии. Хотя обе универсалии представляют собой значительные и самодостаточные характеристики всех видов музыки и, следовательно, заслуживают глубокого изучения сами по себе, они являются также фундаментальными продуктами повторения и развития. Таким образом, здесь я приведу их краткие сводные данные, которые будут развернуты в дальнейшем обсуждении и приводимых примерах.

Плюрипотентная музыка: тема с вариациями

Мы, конечно, уже отмечали использование вариации как неотъемлемую функцию музыкального развития — как в варьированном повторении мелодической фразы, приведенной выше на рис. Г.5 и далее на рис. Г.6 и Г.8. В более широком смысле вариация может быть названа корневым элементом каждого примера музыкального развития, поскольку она по определению включает в себя изменение некоторых аспектов «прототипа» при сохранении других. И все же этот универсальный элемент — как внутренний процесс музыкального творчества, исполнения и восприятия — может быть и более *явно* представлен в музыкальной практике с помощью различных способов.

На одном полюсе находятся полностью формализованные, прописанные нотами композиции, подпадающие под рубрику «тема с вариациями» (или просто «вариации», «чакона», «бассо остинато» и т. д., все формы, в которых за исходным материалом следует цикл вариаций) в рамках западной классической традиции — с корнями, уходящими в средневековую риторику (см. главу 6). В этих случаях начальный раздел (А) в последующих повторениях описывается как вариация (А', А», А»' и т. д.), образованная путем добавления новых мелодий или ритмов к повторяющейся басовой линии или аккордовой прогрессии; иногда оригинальная мелодия в вариации четко слышна, а иногда нет. Примером могут служить известные вариации Моцарта на тему «Ah, vous dirai-je, Maman» («Twinkle, Twinkle», рис. Г.1), более полно представленные на рис. 6.17.

Понятие «тема с вариациями» также может быть применено к множеству менее формальных структур, особенно в случае импровизационной или полумимпровизационной музыки. Это видно, например, в танцевальной песне «Agbekor» западноафриканского народа эве (рис. Г.5е), где фиксированная мелодия (тема) намеренно подвергается новым вариациям каждый раз при повторении, причем в определенной степени импровизационно. Этот процесс, несомненно, лежит в основе структурного дискурса джаза, а также импровизационных соло в блюзе, роке и т. д. Как отмечалось в главе 6 и более подробно будет обсуждаться в главе 11, джаз в значительной степени основан на формальной схеме, где фиксированная мелодия и последовательность аккордов (А) сопровождаются новыми повторениями тех же аккордов, на фоне которых исполнитель импровизирует новую мелодию (А', А», А''' и т. д.); то есть каждый новый «квадрат» представляет собой своего рода вариацию на заданную тему — даже если этой изначальной темы вообще не было.

Подобные традиции встречаются во всем мире, например в индийской классической музыке, где полумимпровизационные вариации на фиксированных ритмических паттернах (талы) являются основой игры на барабанах табла, или в индонезийской музыке гамелана, где исполнители одновременно играют импровизированные вариации на заданную тему. В этих случаях фиксированный элемент становится тем, что Бруно Неттл называет «моделью», а музыкальный психолог Джефф Прессинг — «референтом»: «Лежащая в основе формальная схема или направляющая конструкция, специфичная для данного произведения

и используемая импровизатором для управления и редактирования импровизационным поведением» (408).

Теме с вариациями в этой главе я уделяю много внимания, так как именно это послужило первоначальным толчком для моих размышлений о метафорической связи между музыкальным вкусом и клеточной биологией. Помните, что опыт доктора Яманаки состоял в перепрограммировании взрослых клеток кожи, чтобы они вели себя как эмбриональные стволовые — те клетки ранней фазы, которые являются плюрипотентными, то есть способными превращаться в любой вид клеток. Учитывая мое волнение перед беседой с будущим нобелевским лауреатом, я, естественно, начал к ней готовиться. Размышляя над этим вопросом, я понял, что каждый из этих результирующих видов клеток отличается от исходных стволовых клеток и все же непосредственно *основан* на них, содержащих ту же ДНК; новые виды, по сути, представляют собой вариации на ту же тему. «Ага, — воскликнул я (своим внутренним голосом), — это так же, как и в известной музыкальной форме. Возможно, — размышлял я, — концептуальная связь между плюрипотентными стволовыми клетками и темой с вариациями предполагает более широкую аналогию между тем, как мы обычно структурируем музыку, и тем, как функционируют наши клетки». Во всяком случае, это было озарение, породившее множество исследований и в конечном счете интерлюдию, которую вы сейчас читаете.

Музыкальный цитокинез: симметрия в музыке

И наконец, мы коротко коснемся еще одной универсалии музыки, как, впрочем, и всех искусств и наук: симметрии. Это общее понятие, присутствующее в философии, математике, физике, биологии, химии, эстетике и многих других областях, несомненно, высоко ценится как некий идеал с самого начала нашей эволюции. Для древних греков симметрия была существенным компонентом красоты; как писал Аристотель в «Метафизике», «важнейшие виды прекрасного — порядок, симметрия и определенность» (409). В «Тимее» Платон отдавал приоритет четырем элементам из-за их симметричных форм: огню (тетраэдр), земле (куб), воздуху (октаэдр) и воде (икосаэдр) (410). Неудивительно, что древние считали симметрию наиболее явно выраженной в математике, будь то конкретная формула (например, золотая середина) или геометрические фигуры (например, евклидовы изометрии). В наше время физика выявила преобладание симметрии как в естественном мире, так и в законах физики — таких как законы сохранения (411); однако в природе совершенная симметрия встречается редко, если вообще встречается: даже в архетипически симметричных кристаллах снега обнаруживаются небольшие «искривления».

Говоря более конкретно, симметрия является основным элементом биологической жизни, которую мы видим вокруг: в симметрии «радиальной» (когда объект выглядит одинаково независимо от того, как вы его поворачиваете)

у растений и «двусторонней» (когда одинаково выглядят левая и правая стороны объекта, разделенные центральной линией) у большинства животных, включая нас самих. Как и большинство физических объектов, биологическая симметрия в некоторой степени неизбежно несовершенна, и, судя по серии жутковатых зеркальных портретов нескольких человеческих лиц, сделанной фотографом Алексом Бекон и озаглавленной «Обе стороны» (Both Sides Of), это к нашему же счастью (412). Любопытный вопрос: почему природа изобилует *почти идеальной*, или частичной, симметрией даже в рамках ее законов? Как отметил физик Ричард Фейнман, завершая свою лекцию «Симметрия в физических законах» (Symmetry in Physical Law), возможно, «истинное объяснение того, что в природе идеальной симметрии нет, заключается в том, что Бог создал ее законы таким образом, чтобы мы не завидовали Его совершенству» (413).

Однако такие частичные несовершенства мы на поверхностном уровне легко игнорируем или не обращаем на них внимания, потому что на самом деле мы, люди, очарованы симметрией; каждый из нас, как отмечает Фейнман в той же лекции, «любит объекты или узоры, которые в какой-то степени симметричны». Это одно из свойств нашей психологии, как отмечал уже Аристотель в своем определении красоты. В гештальтпсихологии симметрия является основой для одного из ее многочисленных законов, или принципов, «группировки»; эти законы объясняют способ, которым мы, люди, воспринимаем форму или структуру, то есть как мы собираем из отдельных частей и паттернов целые объекты. Закон симметрии гласит, что мы предпочитаем симметричные формы асимметричным и естественно тяготеем к восприятию объектов как симметричных относительно центральной точки, если это возможно. Восприятие симметрии позволяет нам интегрировать элементы в единое целое, посредством чего мы можем ассоциировать их с такими положительными характеристиками, как стабильность и баланс, — и при этом подразумевается, что симметричные элементы обладают похожими функциями.

Поэтому неудивительно, что симметрия занимает видное место в эстетике, не говоря уже о самих искусствах. Искусство, наиболее непосредственно связанное с симметрией, — это архитектура, в которой согласованы понятия красоты, порядка и пропорций. Как писал римский архитектор Витрувий в своем труде *De architectura*: «Симметрия... это надлежащая гармония, возникающая из деталей самой работы: соответствие каждой детали форме замысла в целом: как в человеческом теле, где локти, стопы, ладони, пальцы и другие мелкие части составляют симметричную эвритмию [гармонию пропорций]» (414). Мы видим, что этот идеал реализуется во всем мире не только в многочисленных произведениях архитектуры, но и в живописи разных эпох, а также в декоративно-прикладном искусстве, таком как мозаики и ковры; его можно найти даже в литературе, где используются поэтические формы или крупномасштабные структуры, выстроенные из тем и персонажей: можно вспомнить такие классические произведения, как «Гамлет» Шекспира, «Старик и море» Хемингуэя и «Божественная комедия» Данте (415).

В музыке симметрия проявляется по-разному — как теоретически, так и практически. Теоретический уровень включает в себя гаммы (например, целотонная гамма), аккорды (например, увеличенное трезвучие — симметрично составленные большие терции) и гармонические конструкции, такие как квинтовый круг. На практическом уровне музыкальная симметрия — иногда абсолютная — почти так же вездесуща, как повторение и развитие. Действительно, симметрию можно рассматривать как особую разновидность повторения, поскольку без повторения хотя бы какого-то элемента (с некоторым изменением) симметрии быть не может.

Как организующий принцип существуют, по сути, два типа музыкальной симметрии: на уровне фразы и на уровне общей формы.

Соседние фразы могут создавать симметрию, начинаясь одинаково, но заканчиваясь по-разному (например, предшествующая часть — антецедент — меняется местами с последующей — консеквентом); или начинаясь и заканчиваясь одинаково, но изменяясь в середине (принцип обрамляющей симметрии). В других, более сложных симметричных паттернах используются проверенные веками музыкальные техники: инверсия (интервалы первого проведения мелодии или ее части перевернуты во втором), ракоход (интервалы первого проведения мелодии или ее части движутся в обратном направлении во втором), палиндром (абсолютно одинаковая мелодическая линия, играемая в прямом и обратном направлениях) и другие. Эти три встречаются практически исключительно в классическом репертуаре, особенно в средневековом (например, изоритмические мотеты), барочном (например, каноны и фуги) и модерновом (например, серийные или двенадцатитоновые произведения) — как часть преимущественно сложных контрапунктных структур. Напротив, первые два типа, особенно «антецедент — консеквент», встречаются в большинстве музыкальных стилей: в своей традиционной форме фраза-антецедент уравнивается консеквентом, как своего рода «вопрос — ответ» или варьированное повторение. Примеры всех пяти типов симметрии фраз представлены здесь (рис. Г.6 — Г.10) (416):

The image displays two musical staves in G major (one sharp, F#). The first staff, labeled 'антецедент' (antecedent) above it, shows a phrase starting with 'фа мажор' (F major) and 'си♭ мажор' (C major), followed by 'фа мажор' and 'до мажор' (D major). Below the staff, Roman numerals I, IV, I, and V are marked, with a bracket under the last two labeled '(половинная каденция)' (half cadence). The second staff, labeled 'консеквент' (consequent) above it, shows a phrase starting with 'фа мажор' and 'си♭ мажор', followed by 'фа мажор', 'до7' (D7), and 'фа мажор'. Below the staff, Roman numerals I, IV, I, V7, and I are marked, with a bracket under the last two labeled '(автентическая каденция)' (authentic cadence).

Рис. Г.6. Народная, «Home on the Range» — симметрия, образованная с помощью баланса антецедента и консеквента

Вся песня, разнообразный материал посередине

ВСТУПЛЕНИЕ фа мажор ми^b мажор соль мажор до мажор КОНЦОВКА фа мажор ми^b мажор соль мажор до мажор

Рис. Г.7. The Beatles, «Something» — симметрия по принципу обрамления (один и тот же музыкальный материал в начале и в конце)

ТЕМА
ФУГИ (верхний голос)

восходящая октава поступенно нисходящая мелодическая линия

нисходящая кварта восходящая кварта

«ОТВЕТ» (средний голос)

нисходящая октава поступенно восходящая мелодическая линия

Рис. Г.8. И. С. Бах, «Искусство фуги» (Die Kunst der Fuge), Фуга (контрапункт) 13 — инверсивная симметрия

ПАРТИЯ «ТРИПЛУМА»

Начало...

ПАРТИЯ «КАНТУСА»

...Конец

Рис. Г.9. Гийом де Машо, «Ma fin est mon commencement»^{*} — ракоходная симметрия

ГОБОИ

Рис. Г.10. Гайдн, Симфония № 47, часть 3, Менуэт с трио (раздел менуэта) — строгая палиндромная симметрия

^{*} Машо демонстрирует в этой композиции симметрию самим названием (и текстом): «Мой конец — это мое начало».

Музыкальная симметрия обычно более различима и, безусловно, более впечатляюща на уровне формы. Типичной симметричной формой в музыке является трехчастная со схематической структурой А–В–А. В огромном количестве музыки разных стилей по всему миру используется эта структура формы в прямом или немного измененном виде: начать с определенного музыкального дискурса, затем отойти от него, а завершить возвращением начального материала. По общей стратегии это соответствует тому, что Мейер называет «законом возврата» (вариант закона симметрии в теории гештальта), который он выражает так: «При прочих равных условиях лучше вернуться к любой исходной точке, чем не возвращаться» (417).

Примеры из классического репертуара (многие из которых мы рассматривали в главе 6) включают менуэт с трио из симфонии XVIII века; арии *da capo* из опер эпохи барокко; фортепианные «миниатюры» XIX века (например, многие прелюдии, ноктюрны и вальсы Шопена; «характерные пьесы» Шумана); а также более старые формы, такие как мессы, в частях «Kyrie» и «Sanctus» и многие другие. Во многих из этих случаев повторяющийся раздел А в некоторой степени изменяется — как импровизационно (например, в ариях *da capo*), так и с помощью прописанных элементов. Более сложные формы симметрии встречаются в сонатах, где тройственная структура образует в целом трехчастную форму в соответствии с диалектическим процессом (тезис — антитезис — синтез), а также в рондо — как из пяти частей (А–В–А–С–А), так и из семи (А–В–А–С–А–В–А).

В менее строгом варианте трехчастная форма является также основной структурной схемой в джазе и поп-музыке; в этих стилях она, как правило, осуществляется через «несовершенную» симметрию, где «возвращение» происходит с изменениями — либо импровизируемыми, либо заранее запланированными. Это включает в себя форму классических джазовых «стандартов» со схемой А–А–В–А; хотя это и «асимметричный» вариант симметрии, он все же подчиняется закону возврата. Если брать более широко, формат джазового исполнения по умолчанию соответствует трехчастной структуре: тема — соло — тема. Этот же тип «несовершенной» симметрии распространен в сфере поп- и рок-музыки: например, куплет/припев — бридж — куплет/припев, как мы описали это в главе 6. Наконец, трехчастные и рондоподобные «циклические» формы — обычное явление в различных стилях этнической музыки, таких как зулусская традиция Южной Африки, инструментальная (рага) и вокальная музыка Индии, индонезийская (гамелан) музыка, где открывающий фрагмент или рефрен неоднократно повторяется после каждого контрастирующего с ним раздела.

Далее на этих страницах у нас еще будут возможности раскрыть многообразные воплощения музыкальной симметрии, но и вышесказанное, как мы надеемся, свидетельствует о том, что «законы» симметрии и возвращения были интуитивно приняты музыкантами всех жанров как естественная и востребованная техника. И точно так же, как природа редко довольствуется совершенной симметрией, музыканты часто прибегают к некоторого рода «искажениям», обогащая возвращаемое свежим материалом, чтобы иметь возможность, по словам Дэвида Гурона, «позволять ожиданиям возникать и ими управлять» (418).

Неудивительно, что наша тяга к симметрии оказывается биологически обоснованной, поскольку ту или иную симметрию можно увидеть в повседневном поведении различных видов — от ухверток (жуков с клешнями) до человека; это проявляется и в выборе партнера, и в других поведенческих реакциях, например в предпочтении, отдаваемом медоносными пчелами симметричным цветкам. Объяснения варьируются от того, что симметрия отражает потенциально положительные качества наблюдаемого объекта (более подходящая пара, более сладкий цветок и т.д.), до того, что она представляет собой побочный продукт наших общих систем распознавания, отражая, например, стратегию глобального визуального кодирования (419). Действительно, нейробиологические исследования показали, что младенцы могут распознать симметрию после всего лишь мимолетного взгляда (420), а эстетические суждения о красоте при восприятии симметрии порождают активность в лобной коре, а также в теменной доле — особенно в областях, связанных с обработкой социальных и моральных сигналов (421).

Все это говорит о том, что любовь к музыкальной симметрии глубоко укоренена в нашей человеческой идентичности, отражая врожденную тенденцию, которая постоянно развивается и корректируется через обучение и опыт. Иными словами, симметрия находится внутри нас: в наших костях, нашей крови, нашем мозге, нашем сердце и нашей коже. Она проявляется во всем нашем теле посредством митотического деления наших клеток, инициированного при формировании нашей изначальной зиготы. Говоря более конкретно, пятичастный процесс полноценного митоза завершается так называемой телофазой, в течение которой исходная одиночная клетка делится на симметричные половины, каждая со своим полным набором из 46 хромосом, вокруг которых теперь формируются новые мембраны; окончание телофазы накладывается на заключительную (постмитотическую) фазу цитокинеза, после чего две половины полностью разделяются и каждая становится почти совершенным, *симметричным* варьированным повторением другой.

Может быть, симметрия, которой часто наполнена слушаемая нами музыка и которая так органично сочетается с нашим музыкальным вкусом, представляет собой своего рода метафизическое отражение этого биологического процесса? Если это так, то данный факт добавится к другим фактам наших музыкально-клеточных связей: *повторению* как отражению репликации S-фазы хромосомы, *мотивному развитию* как отражению наших общих митотических процессов и *теме с вариациями* как отражению поведения плюрипотентных стволовых клеток.

Хорошие новости

Итак, на этом я завершаю свои упорные попытки убедить вас в связи (которая может быть нелинейной, метафорической и метафизической) между процессами и событиями, происходящими с нами на клеточном уровне, и процессами и событиями, связанными с нашим музыкальным вкусом. А хорошие новости

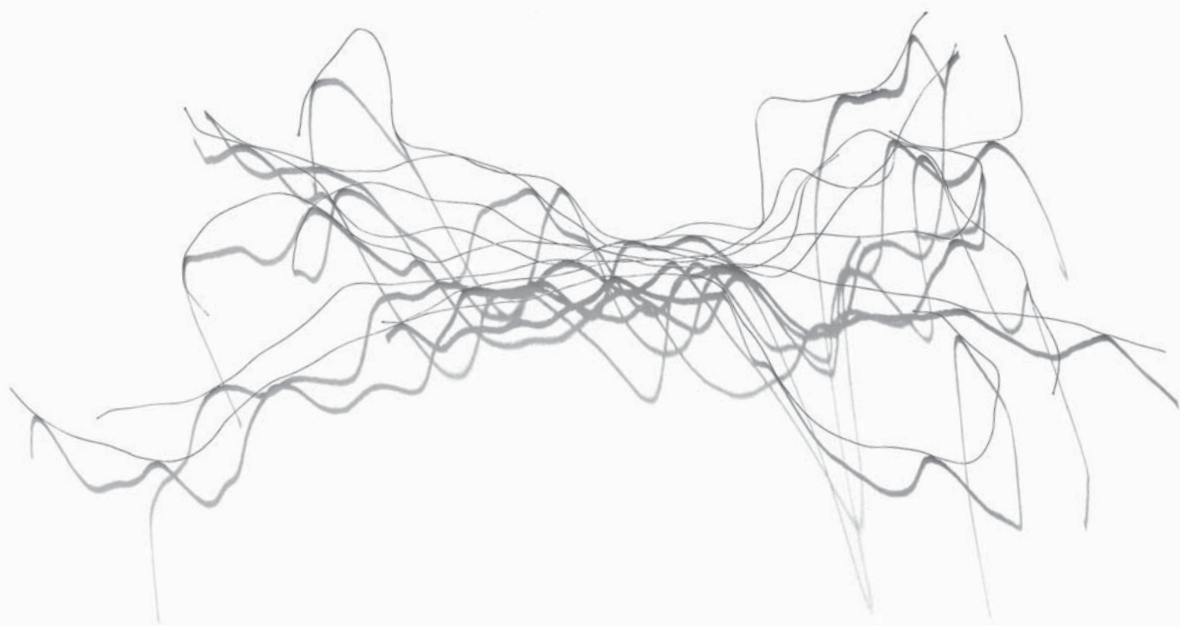
закljučаются в том, что это, вообще говоря, не имеет значения. Независимо от того, находили ли вы мои аргументы убедительными, приблизительными или просто смешными, мы добрались до чего-то гораздо более важного, обнаружив некоторые врожденные и универсальные столпы вашего музыкального вкуса: повторение, развитие, вариацию и симметрию.

В целом наш экскурс в область плотной взаимосвязи между музыкой и наукой в последних четырех интерлюдиях подтвердил суждение о том, что, *прежде* чем мы услышим хоть одну ноту, мы уже в значительной степени оказываемся запрограммированы несколькими мощными установками, формирующими наш музыкальный вкус: (1) врожденная и глубокая любовь к музыке как основополагающий аспект нашей индивидуальной и коллективной идентичности (эволюции); (2) естественное тяготение к совершенным консонансам (октавам, квинтам, квартам) и консонирующим аккордам (мажорным, минорным, доминантсептаккордам), отражающее сильное позитивное влияние основ гармонического звучания (математика и физика); (3) впечатляющая способность перерабатывать сложный звуковой материал в конкретные синтаксические и семантические конструкции, нагруженные эмоциями и отпечатывающиеся в памяти (нейробиология); и (4) предрасположенность к восприятию арсенала организационных приемов (повторение, развитие, вариация и симметрия), движущих вперед музыкальное повествование (клеточная биология).

Вопрос, куда наш музыкальный вкус отправляется дальше и как он движется от коллективных характеристик к более индивидуальным, требует от нас перехода к следующей внемузыкальной теме: культуре. Но сначала давайте вернемся к чисто музыкальной сфере и продолжим рассматривать наших вымышленных любителей музыки и соответствующие им генотипы: рок и джаз.

Часть пятая

PARLEZ-VOUS ГАМЕЛАН?



Глава 10

ГЕНОТИП РОК-МУЗЫКИ

Знакомство с субъектом 2

Давайте познакомимся с нашим следующим меломаном: в начале дня субъекту 2 необходим энергетический заряд в спортзале, и он его получает благодаря старой доброй классике: **«Ramble On» Led Zeppelin**. По дороге на работу из автомобильных динамиков раздается близкая по духу новинка в списке хитов: **«Don't Wanna Fight» Alabama Shakes**. По пути домой помогает привести в порядок мысли после долгого дня завсегдатай плейлиста: **«Butterflies and Hurricanes» Muse**. И наконец, в разгар ужина дома тем же вечером музыкальный центр играет любимую джазовую вещь — **«Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» Луи Примы***.

На первый взгляд по этому хит-параду можно сказать, что субъект 2 является преданным поклонником рока с относительно разноплановыми интересами, в некоторой степени сложными с музыкологической точки зрения, но довольно однородными в плане присутствия динамичного грува.

Но, прежде чем перейти к этой подборке, сделаем краткий обзор рок-разновидности.

Рок-разновидность: краткий обзор

Мы уже не раз затрагивали вопрос об аспектах происхождения и эволюции рока, а также основных музыкологических признаках этого вида, особенно в главе 6. Более полное историческое исследование выходит далеко за рамки этой книги. Так что мы представим лишь общий обзор некоторых основных тенденций, а также поговорим чуть больше о том, чем отличается этот инте-

* Пятая песня субъекта 2, которую он слушает, расслабляясь в конце дня, это «Are You Alright?» Люсинды Уильямс 2007 года. Ее обсуждение можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнениях к главе 10.

реснейший и занимающий важнейшее место в культуре жанр с эстетической и художественной точек зрения.

Давайте сначала обозначим концептуальные рамки рок-музыки, рассмотрев список из 10 песен — типичных представителей этого вида:

- Arctic Monkeys, «Do I Wanna Know?» (2013)
- Green Day, «American Idiot» (2004)
- Nirvana, «Smells Like Teen Spirit» (1991)
- Guns N' Roses, «Sweet Child o' Mine» (1988)
- The Clash, «Should I Stay or Should I Go?» (1982)
- Aerosmith, «Walk This Way» (1975)
- Lynyrd Skynyrd, «Sweet Home Alabama» (1974)
- Джими Хендрикс, «Purple Haze» (1967)
- The Kinks, «You Really Got Me» (1964)
- Чак Берри, «Johnny B. Goode» (1958)

Многие из вас, несомненно, не согласятся с тем, что я перечислил именно эти 10 песен, а не какие-то другие классические или стереотипные рок-гимны, — и это вполне ожидаемо, учитывая страстную культурную преданность, которая присуща этому виду и которую мы рассмотрим в интерлюдии Е. И все же большинство поклонников рока, по-моему, согласятся, что данные песни вполне обоснованно олицетворяют эту область: все они имеют подвижный, интенсивный темп, подогреваемый агрессивными электрогитарами и тяжелыми барабанами; каждой из них присущи короткие заразные гитарные риффы; везде используются диатонические блюзовые гармонии, выраженные в коротких циклических аккордовых паттернах; мелодии представляют собой лаконичные гимнообразные мотивы, особенно в припевах; форма в основном куплетно-припевная; и в каждой присутствует напористый вокал певцов с яркой индивидуальностью. Хорошо, но, очевидно, есть и другие способы дать определение рок-разновидности, помимо этих музыковедческих компонентов.

В предыдущей главе мы обсуждали поп-музыку как эстетическое направление, основанное на доступности, предсказуемости и соблюдении условностей; разновидность, чьей главной мотивацией является популярность и коммерческий успех. Это, конечно, не исключает возможности попрактиковаться в мастерстве и креативности — до тех пор, пока все это не встает на пути создания хитовой записи. Рок-музыка, напротив, заинтересована в «аутентичности» и оригинальности: экономист Йозеф Шумпетер назвал ее «актом творческого разрушения», а Адам Грант недавно определил ее как «отказ от стандартов и исследование того, существует ли вариант получше» (422). Поэтому оригинальность может оказаться рискованным способом заработать. Но это не значит, что такого не может быть: многие довольно своеобразные рок-песни стали серьезными хитами и принесли много денег. Это скорее вопрос намерения и подачи: поп-музыка предназначена нам угодить, а рок — пригрозить кулаком и сказать: «Мне пле-

вать, нравлюсь я вам или нет!» Во всяком случае, это в теории; в реальности же граница между ними зачастую значительно менее жесткая — отсюда этот гибридный термин «поп/рок».

Аутентичность рок-музыки во многом объясняется ее неувыдаемым стремлением вернуться к корням — почти мифологической безупречности тех необузданных, бунтарских дней на заре рок-н-ролла: безрассудные подростки, играющие простые, зажигательные песни в старом побитом гараже. Этот «первобытный рок» провозгласил новый лозунг «о беспорядке, расе, сексе и новой молодецкой силе», как выразился Микал Гилмор, отдавая прощальную дань уважения Дэвиду Боуи (423). Кто-то скажет: отойдешь от всех этих принципов — и это будет уже не *настоящий* рок-н-ролл. И все же в этой музыке заложены невероятно гибкие возможности. Нанесите любую музыкальную фигуру на рок-полотно — и, будто оборотень, оно обретет новое звучание и стиль, хотя это все еще останется роком. Ни один другой вид, похоже, не обладает такими способностями: ни многочисленные гибридные, ни малоизвестные наименования из четвертого уровня, знакомые лишь горстке ценителей.

Существует *блюз-рок* (Джон Мейолл и The Bluesbreakers, Cream, Blues Traveler и др.), *фолк-рок* (Боб Дилан, The Byrds, Simon & Garfunkel и др.), *психоделический рок* (Jefferson Airplane, The Doors, The Grateful Dead и др.), *глем-рок* (Т. Рех, Дэвид Боуи, New York Dolls и др.), *арт-рок* (Pink Floyd; Emerson, Lake & Palmer; Genesis и др.), *джаз-рок* (Steely Dan; Blood, Sweat & Tears; Chicago и др.), *кантри-рок* (The Eagles, Эммилу Харрис, The Band и др.), *хартленд-рок* (Брюс Спрингстин, Том Петти, Джон Хайатт и др.), *панк-рок* (The Stooges, The Sex Pistols, Green Day и др.), *рэп-рок* (Linkin Park, Rage Against the Machine, Kid Rock и др.), *электроник-рок* (Kraftwerk, Nine Inch Nails, Radiohead и др.), а также многое другое, не считая десятков рок-поджанров, в названии которых нет слова «рок», что не мешает им разделять некую музыкально-эстетическую принадлежность: *хеви-метал* (Black Sabbath, AC/DC, Korn и др.), *гранж* (Nirvana, Pearl Jam, Stone Temple Pilots и др.), *ню-вейв* (Devo, Talking Heads, Tears for Fears и др.), *эмо* (Panic! at the Disco, Dashboard Confessional, My Chemical Romance) и многие другие. И это еще без учета жанров с приставками «пост-», «нео-» и «ривайвл».

Прежде всего, рок имеет поразительную способность постоянно изобретать себя заново. Каждое новое поколение молодежи находит в роке способ музыкально-эстетически заявить о себе новым, своеобразным звучанием, а на деле — даже несколькими оригинальными звучаниями в каждом поколении. Благодаря этим свойствам и прочим сопутствующим культурным атрибутам рок стал поистине социальным контекстом, в рамках которого молодежь последних 60 лет формировала свою субкультурную идентичность, хотя в последние десятилетия он стал уступать свои позиции хип-хопу. А когда представители разных рок-движений вступают в конфликт — как было между модами и рокерами в середине 1960-х или между панками и тедди-боями в конце 1970-х, — ситуация может стать взрывоопасной; подробнее об этом мы поговорим в интерлюдии Е.

Но, как уже отмечалось, каждой поджанровой разновидности также присущ собственный музыкологический подход. Он может быть в целом простой (например, гаражный рок середины 1960-х, панк-рок конца 1970-х) или сложный (прогрессивный или джазовый рок конца 1960-х — середины 1970-х); основное внимание может уделяться плотному и перегруженному звучанию (хеви-метал и гранж 1980-х, индастриал-рок 2000-х) или, наоборот, легкому и прозрачному акустическому (фолк-рок 1960-х, «американа» 1990-х); он может сочетать в себе сложные гармонические прогрессии, нетипичные формы и оркестровые инструменты (глэм-рок 1970-х, симфоник-метал 1990-х) или же смаковать три аккорда и гитарно-барабанные созвучия в куплетно-припевных песнях (серф-рок 1960-х, постпанк-ривайвл 2000-х), а также многое другое. Нередко сразу несколько подобных тенденций могут проявляться в рамках одного поджанра так же, как и в творчестве одного и того же артиста (например, The Beatles, Pink Floyd, Led Zeppelin, Элтон Джон, Элвис Костелло, Muse, Coldplay и др.), хотя они обычно склоняются к одной или двум из них. То, как вы, слушатель, воспринимаете эти различные музыкологические направленности и насколько широк диапазон, который вы охватываете, и определяет ваш рок-генотип.

Все это, конечно, не отменяет важности немзыкальных атрибутов, которые отвечают за то, привлекает вас или отталкивает определенный артист или поджанр рока. Поскольку рок со времен своих «рок-н-ролльных» истоков 1950-х был музыкой, сделанной прежде всего молодежью и для молодежи, в его текстах всегда затрагивались животрепещущие темы и социальные образы. Это и подростковые свидания в строгих костюмах (британское вторжение начала 1960-х), социальная несправедливость и наркотики в «варенках» и бусах (фолк и психоделический рок середины и конца 1960-х), мистицизм и мифология в мантиях и узких брюках (хард- и прогрессив-рок 1970-х), секс и анархия с пирсингом и военными ботинками (панк-рок конца 1970-х), романтика и вечеринки в спандексе и с объемными прическами (ню-вейв 1980-х), социальная отчужденность и апатия в футболках и рваных джинсах (гранж 1990-х) или критика современной мещанской жизни в рубашках поло и пластиковых тапочках (пост-брит-поп в 2000-х) — немзыкальные элементы всегда играли важную роль в том, понравится ли ребятам то или иное рок-движение. Однако, разумеется, оно им *не* понравится, если им не нравится, как звучит сама музыка.

Как отмечает историк рока Джеймс Миллер, термин «рок-н-ролл» изначально «был способом классификации для тех, кто был в деле... эвфемизмом для черной музыки, для ритм-энд-блюза» (424)*. В середине 1960-х он транс-

* По всей видимости, термин произошел от английского выражения *rocking and rolling* («качаться и крутиться»), изначально описывавшего манеру движения корабля, но также бывшего среди афроамериканских музыкантов в начале XX века распространенным эвфемизмом для секса.

формировался в «рок», что означало его социальное признание и эстетическую зрелость: он был жестким, громогласным и обосновался всерьез и надолго. Однако, в отличие от других крупных видов, особенно классических, хотя также и джазовых, трудно выделить за последние 60 лет какой-то общий, единый эволюционный вектор. Конечно, в это время развивались музыкологические, технологические и виртуозные возможности, особенно в период с середины 1960-х до середины 1970-х, который для многих поклонников рока является золотым веком. Но в остальном история рока состояла из параллельных, часто противоречивых тенденций, которые возникали и пересекались с помощью классических приемов экспериментирования, развития и ухода от манерности. Их отличительные черты обычно зависят от соотношения с «корнями», а также со сторонними стилями: блюзом, соулом, фолком, кантри, классикой, джазом, хип-хопом, электроникой и др., — которые могут накладывать на них отпечаток. И эти же самые вещи, безусловно, помогают определить, понравится вам это или нет.

В спортзале: «Ramble On» Led Zeppelin

«Ramble On» Led Zeppelin сразу выдает в субъекте 2 типичного приверженца классического хард-рока — он хорошо знает, а может, даже и любит все перечисленные выше образцы. Группа имела огромный коммерческий успех и безоговорочное публичное признание, так что быть поклонником Led Zeppelin — особенно песни «Ramble On», находящейся слегка в тени нестареющих хитов «Stairway to Heaven» или «Whole Lotta Love», — значит обладать неподдельным, неслучайным рок-генотипом. Это говорит о том, что завывающий вокал на блюзовой основе, перегруженная гитара и агрессивная игра на ударных — звуковые сочетания, которые вы приемлете, а не которых избегаете. В то же время некоторые нюансы этой песни также указывают на пристрастие к деликатным интонациям и акустическим тембрам, не говоря уже о завораживающем синкопированном груве.

LED ZEPPELIN: ПРЕДЫСТОРИЯ

После The Beatles и, наверное, The Rolling Stones, пожалуй, самой влиятельной группой в истории рока является Led Zeppelin, чья музыка, как выразился Микал Гилмор, «изменила все намного больше, чем кто-либо когда-либо ожидал или, возможно, хотел» (425). Ее богатый на сегодняшний день послужной список развеял наивные представления о том, что они были всего лишь тестостероновыми героями или просто «родоначальниками хеви-метала» (426). Безусловно, их тяжелые гитары и вдохновленный блюзом звук придали року 1970-х неизбежное направление: громкое, агрессивное, гедонистическое. Вместе

с тем элементы фолка, этнической и даже классической музыки, количество которых увеличивалось с каждым альбомом, также утвердили эклектичные и прогрессивные перспективы этого вида в постбитловском мире. Более впечатляющим, возможно, было их влияние на музыкальную индустрию в целом, в частности их особое внимание к живым выступлениям как к неперемennomу условию рок-успеха. Их гастроли были легендарны не только из-за небывалого размаха: четырехчасовые стадионные шоу перед толпой в 50 с лишним тысяч человек, — но и из-за самовлюбленных выходов за кулисами, в гостиничных номерах и в их «самолете для вечеринок» (427). Led Zeppelin во всех смыслах стала образцовым примером рок-успеха, который не может оставить без внимания ни одна последующая рок-команда.

В отличие от Creedence Clearwater Revival, большинство поклонников (и даже не поклонников) Led Zeppelin знают каждого участника группы по имени. Виртуозный гитарист Джимми Пейдж был одним из трех легендарных в будущем гитаристов, кто присоединился к именитой блюз-рок-группе середины 1960-х The Yardbirds — наряду с Эриком Клэптоном и Джеффом Беком. После ухода Бека в конце 1966 года Пейдж решил создать собственную группу и в конечном итоге объединился с другим поклонником блюза — Робертом Плантом, который в то время пел в малоизвестной группе Band Of Joy. Планта привел на место ударника своего коллегу по группе Джона Бонэма, а довершил состав басист и клавишник Джон Пол Джонс, лондонский студийный музыкант и друг Пейджа. Сначала они назывались The New Yardbirds, а затем сменили имя на Led Zeppelin (первоначально предложенное барабанщиком The Who Китом Мунот) после подписания контракта с Atlantic Records в октябре 1968 года (428). Как и Fantasy, Atlantic начинался как джазовый лейбл, но позже расширил круг своей деятельности до соула, ритм-энд-блюза и в конечном счете рока — благодаря разностороннему и дальновидному вкусу Ахмета Эртегюна, его основателя турецко-американского происхождения (429). Услышав их дебютный альбом, записанный за счет собственных средств, Atlantic предложил Led Zeppelin (благодаря их менеджеру Питеру Гранту) аванс в размере 200 000 долларов, а также полную свободу творчества. Такое предложение для новой рок-группы было неслыханным, но, поскольку в дальнейшем было продано 200 с лишним миллионов альбомов, оно явно окупилось.

В общей сложности Led Zeppelin выпустила восемь студийных альбомов, а также уже после распада — коллекцию ранее неиздававшихся треков («Coda», 1982). Каждый из них попал в десятку чарта «Billboard Top-200», причем семь из них: «Led Zeppelin II» (1969), «III» (1970), «IV» (1971), «Houses Of The Holy» (1973), «Physical Graffiti» (1975), «Presence» (1976) и «In Through The Out Door» (1979) — достигли первой позиции. В плане рок-записи и радиоформата Led Zeppelin олицетворяет собой «альбомный рок»; и действительно, группа в основном воздерживалась от выпуска синглов. Несмотря на это, некоторые из их песен — даже эпичные восьмиминутные композиции «Stairway to Heaven» из альбома «Led Zeppelin IV» и «Kashmir» из «Physical Graffiti» — стали посто-

янно появляться на FM-радиостанциях и звучат на них до сих пор. Бесчинства группы — музыкальные и не только — продолжались до самого ее распада в декабре 1980-го — после трагической гибели Джона Бонэма из-за злоупотребления алкоголем. Именно эти бесчинства, несомненно, отталкивают некоторых любителей музыки, но они же и привлекают многих из тех, кто называет себя фанатами и почитателями — как субъект 2.

LED ZEPPELIN: АНАЛИЗ

Песня «Ramble On» — со второго альбома группы «Led Zeppelin II», выпущенного осенью 1969 года и записанного во время тура на разных студиях в Америке и Великобритании. Что характерно для их песен, особенно вплоть до альбома «Physical Graffiti», Пейдж написал музыку, а Плант — слова. В тексте присутствуют прямые отсылки к «Властелину колец» (The Lord of the Rings) Дж. Р.Р. Толкина, любимому литературному источнику для многих песен «цеппелинов»*. Как сказал Плант по поводу альбома в целом, «в основе он все еще блюзовый, но с более чувственным и довольно экспрессивным подходом к музыке».

Действительно, песню можно отнести к разным категориям: хард-року, фолк-року и блюз-року, — каждая из которых полноправно встречается на протяжении всех 4 минут 23 секунд, пока длится песня. Последние два поджанра сразу же утверждаются во вступлении риффом на акустической гитаре и повторяющейся тонико-субдоминантовой (I–IV) аккордовой прогрессией соответственно — подобное гармоническое смещение, как мы помним, символично для блюзовой гармонии (рис. 10.1):



Рис. 10.1. Led Zeppelin, «Ramble On» — гитарное вступление

Затем, спустя примерно минуту, подтверждается хард-рок-составляющая, когда в звуковое пространство врываются перегруженная гитара Пейджа и мощные барабаны Джона Бонэма, поддерживаемые еще более темпераментной подачей Планта.

* В частности, для «Misty Mountain Hop» и «The Battle of Evermore», а также, возможно, и для «Stairway to Heaven».

Хотя, как уже упоминалось, «цеппелины» не чурались сложных гармоний (например, в «The Rain Song» из альбома «Houses Of The Holy» и «Ten Years Gone» из «Physical Graffiti»), во многих песнях они позволяют себе продолжительные органнe пункты или же часто повторяющиеся блюзовые аккордовые паттерны. «Ramble On» — одна из таких, и даже представляет собой крайний случай: с самого вступления и на протяжении почти всей песни сохраняется прогрессия из двух аккордов, по одному на каждый такт, качающаяся взад-вперед в беззаботном блюзовом груве на 4/4 (рис. 10.2):



Рис. 10.2. Led Zeppelin, «Ramble On» — начало первого куплета

Единственным исключением является четырехтактный инструментальный проигрыш (второй из двух) примерно в середине песни, основанный на субдоминантовом (IV) аккорде. Можно предположить, что такой гармонический стазис окажется тягостным, но этого удастся избежать благодаря контрасту, который образуется между относительно спокойными куплетами и более взрывными припевами. Такие резкие контрасты (или «террасная динамика», по определению музыковеда хеви-метала Роберта Волсера) действительно характерная черта Led Zeppelin. Более того, как мы видели на примере «Carmina Burana» Карла Орфа, динамические контрасты имеют повествовательную силу не только в рок-музыке (см. главу 15). Также имеют место заразительный грув в куплетах, сыгранный ритмичным боем на акустической гитаре, разреженное басовое остинато в высоком регистре и перкуссионный бит шестнадцатыми нотами, сыгранный Джоном Бонэмом на закрытом гитарном футляре (430).

Самобытная вокальная подача Планта также играет роль в повествовательном движении песни, чередуясь между в основном низким регистром с придыхательным тембром в куплетах и более высокой тесситурой (сосредоточенной вокруг верхнего си) с крикливыми, хриплыми интонациями в припевах. Сама мелодия зачастую монотонна и имеет довольно импровизационную природу, особенно в куплетах, в силу разнообразной текстовой структуры. Иногда это приводит к интересной ритмической игре: например, синкопированная гемиолоподобная (3 на 2) фигура в третьем куплете — на словах «How years ago in days of old when magic filled the air»; мелодия в припеве, напротив, более определенно выражена ритмически с акцентом на сильную долю и хуком на словах «Ramble on» (рис. 10.3а, 10.3б):



Рис. 10.3а. Led Zeppelin, «Ramble On» — ритмическое синкопирование (гемиолоподобное) в третьем куплете

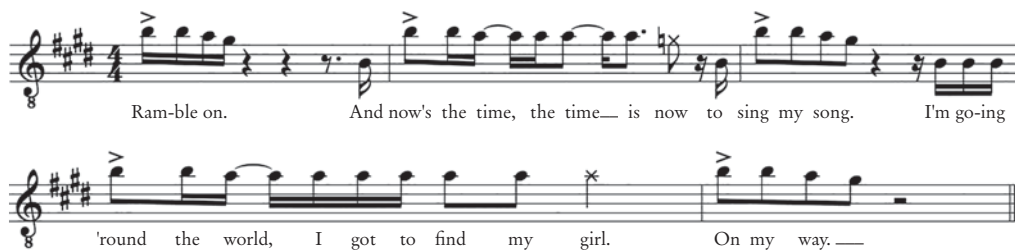


Рис. 10.3б: Led Zeppelin, «Ramble On» — ритмическая четкость (на сильную долю) в припеве

И наконец, интересность форме придает короткий, синкопированный прехорус после первого и третьего куплетов, а также две инструментальные интерлюдии (после второго куплета и второго припева) с гармонизированными электрогитарами слева и справа по панораме; причем первая, с гармонизацией в дециму (терцию через октаву), особенно напоминает более ранние «психоделические» фолк-рок-песни, такие как «Bluebird» Buffalo Springfield.

В целом эта песня обладает многим, что могло бы привлечь внимание субъекта 2, а энергичный — порой взрывной — грув, вероятно, основной источник того заряда, который так необходим в спортзале.

По пути на работу: «Don't Wanna Fight» Alabama Shakes

«Don't Wanna Fight» Alabama Shakes имеет много общего с первым хитом дня субъекта 2 — больше, чем могло бы показаться на первый взгляд. Как и ее британский компаньон из списка, песня «Don't Wanna Fight» — мощная, блюзовая, исполнена невероятной вокалисткой Бриттани Ховард. Эти две песни, записанные с разницей в 46 лет, имеют довольно много пересечений в области упомянутого выше стремления «назад к корням». В то же время в «Don't Wanna Fight» можно обнаружить и другие стилистические веяния, а также собственные уникальные черты. Таким образом, мы увидим, насколько тесен рок-генотип субъекта 2.

ALABAMA SHAKES: ПРЕДЫСТОРИЯ

Alabama Shakes, альт-рок- и неосоул-квинтет из Атенса (штат Алабама), завоевал всеобщую известность довольно типичным образом: несколько школьных друзей сколачивают группу, в течение многих лет играют в барах, самостоятельно

выпускают EP, получают признание радиодиджея, заключают контракт с лейблом и быстро оказываются в центре внимания (431). Действительно, после выхода в 2015 году их второго альбома «Sound & Color» группа приобрела культовый статус и широкую коммерческую популярность: альбом достиг верхней строчки в чарте «Billboard Top-200» и получил премию «Грэмми» в номинации «Лучший альбом альтернативной музыки»; а сингл «Don't Wanna Fight» также получил «Грэмми» как «Лучшая рок-песня». Неплохо для барной группы из маленького городка!

Поначалу называясь просто The Shakes, группа отыграла свой первый концерт в баре города Декейтер, штат Алабама, в мае 2009 года. Их сет-лист в тот вечер состоял из смеси Джеймса Брауна, Ареты Франклин, Отиса Реддинга, AC/DC и Led Zeppelin — тех, кто в значительной степени определил, кем они впоследствии станут в музыкальном плане. Эта подборка представляет собой сочетание двух влиятельных жанров второго уровня: хард-рока и R&B/соула. Последний, ко всему прочему, имеет непосредственное отношение к их «родным пенатам» — к так называемой «школе Muscle Shoals». Маскл Шолс — небольшой городок на северо-западе штата Алабама, славящийся среди почитателей музыки обилием великих записей, которые были сделаны там в середине 1960-х и 1970-х годах. На культовой студии FAME такие соул-исполнители, как Франклин, Реддинг, Этта Джеймс, Уилсон Пикетт и Перси Следж, записали свои знаменитые хиты: «Mustang Sally» Пикетта и «When a Man Loves a Woman» Следжа. Этот успех вдохновил благожелательно настроенных в отношении соула рок-артистов, например The Rolling Stones («Brown Sugar») и Пола Саймона («Loves Me Like a Rock»), отправиться в Алабаму, чтобы пропитаться этим магическим южным духом.

Для атенского квинтета, который в течение следующих нескольких лет постепенно переходил от каверов к пробным попыткам собственного творчества, это притяжение было даже более естественным. Гитарист Хит Фогг, в частности, отмечает свою привязанность к такому звучанию: «Мы — поклонники всего, что когда-либо выходило на Muscle Shoals, — всего, чего угодно» (432). Еще одним источником влияния стали более современные и жесткие альтернативные группы: Red Hot Chili Peppers, Nine Inch Nails и The Mars Volta.

После выхода их EP и стремительно разворачивающейся ротации на радио группа получила множество предложений от звукозаписывающих компаний — а также претензии насчет прав на имя «Shakes», что вынудило их добавить к нему название штата. По общему признанию, значительная доля успеха Alabama Shakes — это заслуга яркой и деятельной личности их вокалистки Бриттани Ховард, в творчестве которой в разной степени чувствуется влияние таких певцов, как Дженис Джоплин, Бобби Уомак, Джеймс Браун, Бон Скотт (из AC/DC) и конечно же Роберт Плант, которого Ховард упоминает как оказавшего на нее непосредственное и мощное влияние. И что интересно, это восхищение взаимно: Плант — большой поклонник группы, однажды, в 2012 году во время музыкального фестиваля South by Southwest, он даже пригласил их остановиться у себя дома в Остине, штат Техас (433).

ALABAMA SHAKES: АНАЛИЗ

«Don't Wanna Fight», как уже говорилось, главный сингл с их второго альбома 2015 года «Sound & Color». В списке «Горячих рок-песен Billboard» (Billboard Hot Rock Songs) он достиг 13-й позиции.

При рассмотрении ее музыкального материала становится очевидным, почему она присоединилась к «Ramble On» в хит-параде субъекта 2, несмотря на 46 лет, которые их разделяют. Самое примечательное, что в ней также используется двухаккордовый «вамп», который в данном случае занимает всю песню целиком! Аккорды здесь такие: ми♭ минор 7—си♭ минор 7, минорный вариант привычной последовательности I—V, хотя и более модальный (дорийский), чем тональная (например, i—V) или блюзовая (например, i—IV) прогрессии (рис. 10.4):



Рис. 10.4. Alabama Shakes, «Don't Wanna Fight» — вступительный двухаккордовый вамп

Двухаккордовые вампы, безусловно, довольно часто встречаются в поп- и рок-музыке после 1960-х годов, но особенно показательны они для фанка и соула, на которые ориентируется песня «Don't Wanna Fight», в частности на ответвление, возникшее в Muscle Shoals. Окинув беглым взглядом творчество таких соул-исполнителей начала 1970-х годов, как Кёртис Мейфилд, Бобби Уомак, Донни Хатауэй, Айзек Хейз и The Isley Brothers, мы увидим десятки песен, основанных на двухаккордовых паттернах, особенно в блюзовом варианте (I—IV, i—IV или i—iv), но иногда — как в «Across 110th Street» Уомака, «I Love You More Than You'll Ever Know» Хатауэя и «That Lady» The Isley Brothers — используется тот же вамп i7—v7, что и в «Don't Wanna Fight» (434).

Этот членораздельный и в то же время довольно гипнотический аккордовый вамп (по два такта на аккорд) вместе с синкопированным фанк-грувом в среднем темпе на 4/4 придает песне энергетику и обаяние. И все же движущей силой является охваченный страстью голос Ховард. Своими хриплыми интонациями и пламенной артикуляцией, возникающими из настоящего первобытного крика, напоминающего Джеймса Брауна (подходящий прием для начала обличительной речи против домашних распрей), Ховард отдает должное не только таким фигурам соула, как Уомак и Мейфилд, но и рокерам — Джоплин и Плантау.

Мелодический материал куплетов строится на варьированном повторении и располагается в нижней части диапазона Ховард. Затем он становится в припеве более выраженным и хуковым по мере того, как поднимается выше. Мелодия

MUSE: ПРЕДЫСТОРИЯ

Как и в случае с CCR и Alabama Shakes, участники альт-прогрессив-трио Muse собрались в юности в маленьком городке — английском Тинмуте в графстве Девон на юго-западе Англии. И, как и эти американские группы, Muse творчески и в имиджевом плане возглавляет один участник — вокалист, гитарист, пианист и автор песен Мэттью Беллами — при участии басиста Криса Уолстенхолма и барабанщика Доминика Ховарда (435). Беллами, по его собственным словам, был самоучкой (начав играть на пианино в 6 лет, а на гитаре — в 11), что весьма впечатляет, учитывая частые отсылки в его песнях к классическим произведениям, например, как мы позже увидим, к Бетховену, Сен-Сансу, Шопену и Рахманинову*. После выпуска двух EP группа подписала контракт с американским лейблом Maverick (соучредителем которого является Мадонна), после чего в 1999 году увидел свет их первый альбом «Showbiz».

С каждым последующим релизом: «Origin of Symmetry» (2001), «Absolution» (2003), «Black Holes and Revelations» (2006), «Resistance» (2009), «The 2nd Law» (2012) и «Drones» (2015) — группа неизменно расширяла свой послужной список и стала одной из самых популярных и влиятельных альт-рок-команд в истории, продав при этом более 20 000 000 пластинок. Наряду с несколькими альбомами, занявшими первые строчки, и синглами, вошедшими в топ-10 в Великобритании, последние три альбома заработали места в первой пятёрке «Billboard Top-200», а альбом «Drones» достиг первой позиции. Как и Led Zeppelin, Muse своим успехом и славой во многом обязаны живым концертам, в том числе в качестве хедлайнеров главных рок-фестивалей современности: Glastonbury, Lollapalooza, Outside Lands, Austin City Limits, BottleRock и др. Они выпустили четыре концертных альбома и были названы «пожалуй, лучшей на сегодняшний день живой группой в мире» не кем иным, как барабанщиком Queen Роджером Тейлором (436).

Успех Muse подкреплялся также постоянным расширением их артистических и музыкологических горизонтов. Амбициозный композиторский стиль Беллами берет начало в творчестве глэм- и прогрессив-групп, таких как Queen, и пионеров альт-рока Radiohead, однако с каждым новым релизом он продолжает развиваться под воздействием других разнообразных влияний — не только классики позднего романтизма, но и джаза, электроники, музыки к фильмам, фанка, арабской музыки, хард-рока, кабаре и многих других. Неудивительно, что это влечет за собой использование нероковых инструментов: как оркестровых, особенно струнных, так и синтезаторов, — хотя в большинстве их песен происходящее ограничивается стандартным рок-набором из перегруженных гитар, пианино, баса и барабанов. Со своей театральностью, масштабностью (например, трехчастная 13-минутная композиция «Exogenesis: Symphony»

* Например: «Space Dementia» (Рахманинов) и «United States of Eurasia» (Шопен).

с альбома «Resistance») и гармонической изощренностью Muse придется по душе не каждому традиционному поклоннику рока, но иногда этим самым поклонникам, в том числе субъекту 2, хочется немного разнообразить свой день.

MUSE: АНАЛИЗ

«Butterflies and Hurricanes» с альбома «Absolution» — одна из таких содержательных и масштабных песен. Ей свойственны хроматическая гармония, примечательное использование струнного оркестра и сложная форма*. Название песни — отсылка к так называемому «эффекту бабочки» в теории хаоса, когда взмах крыльев насекомого может нелинейно привести к чему-то грандиозному и, казалось бы, никак с этим не связанному, как, например, ураган, возникающий несколько недель спустя. Хотя эта теория лишь отдаленно связана с темой «перемен» в тексте песни, она вполне соответствует ее возвышенному замыслу и особенно ее довольно необычной форме.

На поверхностном уровне может показаться, что песня подчинена традиционному чередованию куплета и припева без вокального бриджа, но по многим причинам это некорректно. Более достоверную конструкцию формы можно представить с помощью букв, и она выглядит так:

(Вступление)–A–A'–B–C–A''–A''–B'–C–D–A'–B'–C

На этой схеме раздел A может быть обозначен как куплет (A–A' — двойной куплет), B — как припев, C — короткий инструментальный рифф, а D — продолжительная инструментальная интерлюдия. Так как в разделах B («Best, you've got to be the best...») три раза повторяются одинаковые слова, по-видимому, требуется пометить его как припев, хотя в первых двух частях A слова также повторяются («Change everything you are...») и меняются только в заключительном, половинном A («Don't let yourself down»).

Вдобавок к этой неоднозначности происходит тотальное смещение вокального регистра: после первого проведения разделов A–B мелодия поднимается на октаву выше и сопровождается более полной оркестровкой. В дальнейшем сложность нарастает благодаря инструментальным проигрышам, гармонически строящимся на полиаккорде: соль уменьшенный 7 накладывается на ля мажор в басу. Первый проигрыш — C — это короткий, двухтактный, синкопированный рифф на пианино, басу и барабанах (рис. 10.6):

* На самом деле было выпущено несколько версий «Butterflies and Hurricanes», в том числе с гитарой вместо фортепиано, а также укороченная радиоверсия. Здесь мы рассмотрим стандартную альбомную версию.

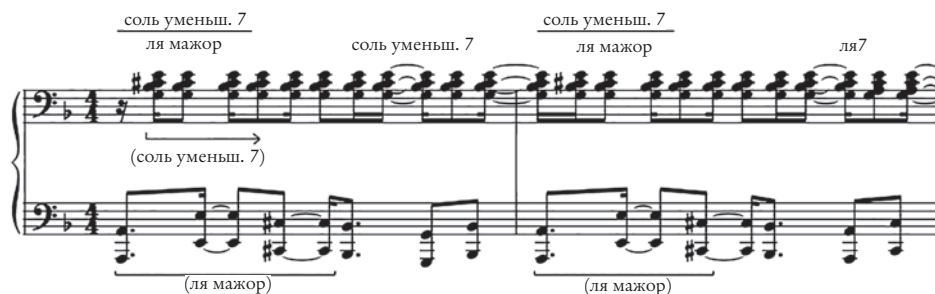


Рис. 10.6. Muse, «Butterflies and Hurricanes» — первый проигрыш раздела С

Раздел D представляет собой довольно продолжительную (1 минута 20 секунд) инструментальную интерлюдия, которую можно разбить на три отдельные части. Примечательно, что здесь, по сути, не используется материал из других разделов песни. Как уже говорилось в главе 6, музыкальная форма и ее подразделы могут определяться сразу на множественных уровнях, особенно когда мы, как здесь, имеем дело со сложным дискурсом.

С эмпирической точки зрения движущей силой песни «Butterflies» является, как уже отмечалось выше, ее гармонический язык. Она начинается (раздел А) в ре миноре, переходит в параллельный мажор — си \flat — в разделе В, а затем в ре мажор во время протяженной инструментальной интерлюдии (раздел D). Помимо этого, в каждом разделе в некоторой степени присутствует хроматизм: раздел А начинается нисходящим хроматическим проведением ре—до \sharp —до — \flat —си—си \flat — на органном пункте ре-минорного аккорда, затем следует быстрый и синкопированный спуск от ре до соль \sharp , где мы перемещаемся к ми7 ($\flat 9$), а затем к половинной каденции на ля7 (рис. 10.7):



Рис. 10.7. Muse, «Butterflies and Hurricanes» — гармоническая прогрессия раздела А

В разделе В также присутствует хроматизм, но восходящий: фа–ре / фа#–соль минор, обрамленный чередующимися паттернами си \flat –ре минор и си \flat –фа (рис. 10.8):

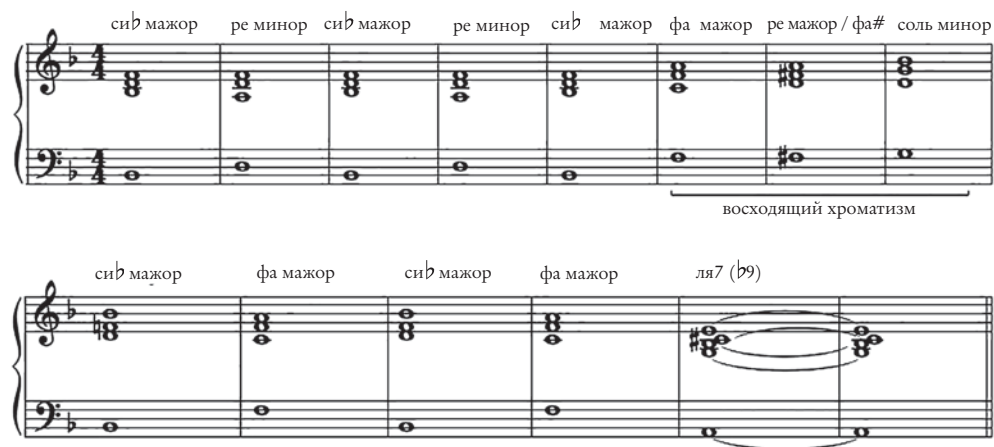


Рис. 10.8. Muse, «Butterflies and Hurricanes» — гармоническая прогрессия раздела В

Продолжительная интерлюдия (раздел D) тоже довольно хроматическая. В СМИ эта часть неизменно упоминается как «фортепианное соло» с некоей отсылкой к Рахманинову. В частности, вторая часть этой интерлюдии (начинающаяся с 3 минут 19 секунд) косвенно отсылает — стилистически, гармонически и немного тематически — к Концерту для фортепиано № 2 до минор, оп. 18, а именно ко второй теме из третьей части. Несмотря на свою недостаточную подготовку, Беллами способен убедительно воспроизвести рахманиновские арпеджио и октавные хроматические гаммы; здесь он позволяет себе использовать весьма выразительный переход от ре к до минору / ми \flat — технически «позаимствованный» неаполитанский секстаккорд и прогрессию, которую также использовал Рахманинов (437). Своей псевдоимпровизационной бравурной манерой в технике рубато с насыщенным сопровождением струнных эта интерлюдия кардинально отличается от стандартной формы большинства рок-песен, и, разумеется, это один из элементов, придающих песне ее индивидуальность и уникальность.

В остальном же «Butterflies and Hurricanes» имеет очертания, довольно привычные для рока. За исключением интерлюдии, песня имеет напористоритмичный грув в среднем темпе на 4/4, выраженный в паттерне, сыгранном на электропианино и похожем, как выразился Беллами, на барабанный прием «парадидл». Помимо этого, повсеместно присутствует подвижная синкопированная фигура — довольно распространенный рисунок: (♩ ♩ ♩ ♩ ♩), — используемый, например, в конце проигрыша в песне «Born to Run» Брюса Спрингстина. Эта фигура задействована в быстром нисходящем хроматизме раздела А, упомянутом выше, а также в проигрыше раздела С; она выступает как своего рода объединяющий композиционный мотив песни.

И наконец, голос Беллами обладает огромной харизмой и эмоциональностью, хотя он и значительно менее хриплый, чем у Планта и Ховард; в целом довольно манерная подача Беллами идеально соответствует «готическому» и меланхолическому настроению всей песни: от чувственного низкого регистра в первых разделах А и В до придыхательного фальцета (доходящего до верхнего си^б) в последующих разделах В. В общем, субъекту 2 по пути домой предстоит переварить много музыкальной информации и привести мысли в порядок.

Домашняя вечеринка: «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» Луи Примы

«Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» Луи Примы — еще одно свидетельство того, что рок-генотип субъекта 2 — это не только мощные блюзовые хард-рок-песни; и правда, этот джазовый, джамп-блюзовый шаффл дает понять, что дело явно не ограничивается роком, не говоря уже о его разнообразных эталонных образцах. В то же время понятность и доступность этой конкретной композиции (с некоторой близостью к року, как мы вскоре заметим) не обязательно говорит о том, что вкус субъекта 2 широко открыт для мира джаза. В данном случае скорее можно вновь заявить, что он имеет склонность к песням в среднем темпе с оживленным и стабильным ритмическим грувом, которого в этой песне предостаточно.

ПРИМА: ПРЕДЫСТОРИЯ

Для большинства слушателей певец и трубач Луи Прима известен прежде всего своей ролью в мультипликационном фильме Уолта Диснея 1967 года «Книга джунглей» (The Jungle Book), где он озвучил пронырливого вожака орангутанов Короля Луи, который стремился украсть секреты добычи огня у Маугли и пел песню братьев Шерман «I Wan'na Be Like You (The Monkey Song)». Во многом персонаж Короля Луи в фильме списан с яркой личности самого Примы; несомненно, культовая сцена, в которой обезьяна ведет музыкальное шествие через джунгли, вдохновлена давнишним номером Примы в Лас-Вегасе, когда он и его оркестр неистово маршировали сквозь толпу.

Однако Прима (1910–1978) к тому моменту был уже близок к концу своей разносторонней и достаточно выдающейся карьеры (438). Его музыкальная биография в некотором смысле отражает развитие американской популярной музыки — от начала джазовой эпохи до возникновения рок-н-ролла. Уроженец Нового Орлеана, Прима в 1920-х начал играть диксиленд, в 1930–1940-х возглавил свой собственный биг-бэнд эпохи свинга, который затем сменил в середине 1950-х на небольшой ансамбль, играющий прото-рок-н-ролл и джамп-свинг. Последний сформировался в ноябре 1954 года на просторах шоу-бизнеса в Лас-Вегасе, в месте

под названием Casbar Lounge в отеле Sahara; вместе со своей четвертой женой, певицей Кили Смит, и аккомпанирующим секстетом, получившим название The Witnesses, куда входил аранжировщик и тенор-саксофонист Сэм Бьютера, Прима произвел фурор. Их музыка, о которой журнал DownBeat написал: «Нет, это не джаз; это, по сути, самый настоящий рок-н-ролл» (439), привлекала огромные толпы, включая таких звезд, как Фрэнк Синатра и другие члены «Крысиной стаи». На волне успеха своих живых выступлений Прима подписал контракт с Capitol Records и выпустил свой первый из нескольких хитовых альбомов, «The Wildest» (1956), и вошедший в него сокрушительный сингл, «Gigolo/Nobody».

В основе успеха Примы, безусловно, лежала первоклассная и впечатляющая игра на трубе, но именно эксцентричный, комический и немного «итальянский» вокальный стиль сделал его звездой. Яркий образ Примы и его композиторское остроумие играли ему на руку еще задолго до концерта в Bегасе. Его первые хиты были, как правило, полукомическими номерами, отличающимися непринужденными и часто полуразговорными вокальными выходками: например, «Angelina» (1944), «Bell-Bottom Trousers» (1945) и «Chop Suey, Chow Mein» (1951). С другой стороны, была незамысловатая свинговая мелодия «Sing, Sing, Sing» (1936), которая была увековечена, когда Джимми Манди в 1937 году сделал ее аранжировку для оркестра Бенни Гудмена; она, безусловно, стала одной из самых популярных джазовых записей всех времен. И все же (не считая роли Короля Луи) именно своими рок-н-рольными творениями середины 1950-х со Смит и Бьютерой — хитами «Gigolo/Nobody», «Oh Marie» и «Old Black Magic» — Прима до сих пор славится среди слушателей, в том числе и рок-фанатов вроде субъекта 2.

ПРИМА: АНАЛИЗ

«Gigolo/Nobody», как можно судить по разделительной черте, это две разные песни, соединенные вместе. Тем не менее благодаря успеху этой сдвоенной версии Примы, а также последующих кавер-версий The Village People (1978) и особенно бывшего фронтмена Van Halen Дэвида Ли Рота (1985) многие воспринимают ее как единую композицию. Обе части датируются началом XX века: первая — это английская адаптация австрийской кабаре-песни 1929 года под названием «Schöner Gigolo, armer Gigolo», ставшей известной в 1931 году под названием «Just a Gigolo» в исполнении Бинга Кросби; вторая — это регтайм 1915 года в форме A–A–B–A, ставший стандартом после того, как был записан в числе прочих Бесси Смит и Луи Армстронгом. Прима впервые начал совмещать их со своим биг-бэндом в середине 1940-х, а затем переработал — с помощью великолепной аранжировки Бьютеры — для исполнения в Лас-Вегасе, которое потом было воссоздано для первого дебютного альбома на студии Capitol.

Несколько моментов придают этой записи самобытность и заразительность. Главный среди них, что неудивительно, яркая вокальная индивидуальность Примы. Как и другой уроженец Нового Орлеана, Луи Армстронг, Прима

был непревзойденным мастером **скэта** (импровизированной вокализации), который часто встречается на протяжении этой композиции, как это было и в «The Monkey Song». Наиболее яркий пример здесь можно видеть в части «Nobody» — напористо монотонный, триольный вокальный брейк сразу после риффа духовой секции (рис. 10.9):



Рис. 10.9. Луи Прима, «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» — скэтовый брейк Примы (текст приблизительный)

Еще одним важным фактором воздействия является пружинистый грав «шаффла Примы». Это, по сути, лишь одна из нескольких его записей, которые начинаются с характерного шаффлового вступления: двухтактовый рисунок на фортепиано, басу и барабанах, который обрисовывает гармоническую последовательность I–ii–V (рис. 10.10):



Рис. 10.10. Луи Прима, «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» — шаффловый рисунок во вступлении

Этот вступительный рисунок встречается во многих песнях Примы, в том числе в «Pennies from Heaven», «Basin Street Blues» и «Oh Marie», — в разном темпе и с разной интенсивностью. В «Gigolo/Nobody» он звучит в расслабленном, но подвижном среднем темпе, сохраняющемся на протяжении всей композиции. Определяющим в «шаффле Примы», что неудивительно, является ритмическое ощущение, которое создает барабанщик Бобби Моррис, — заразительный грав, находящийся где-то между чистым шаффлом и чистым свингом, несомненно, важный элемент самобытности песни — и самого Примы середины 1950-х.

После вступления звучат два квадрата «Gigolo» — 16-тактовая сквозная мелодия. Ведущему вокалу Примы на заднем плане вторит эхом «gigolo, gigolo» хор, состоящий из Смит и участников группы. Гармония песни вполне диатоническая (в ля мажоре), однако во второй половине присутствует характерный спуск: ляб–сольб–фа7. Сама по себе непримечательная, эта прогрессия I–VI непосредственно связывает части «Gigolo» и «Nobody», а последняя, в свою очередь, начинается с аналогичного аккордового спуска: ляб–сольб–сольб–фа7 (рис. 10.11а, 10.11б):

ля♭ 6 соль♭ 7 фа7 си♭ минор

There will come a day when youth will pass a-way bop. What will they say a-bouth me?

ля♭ мажор: I6 bVII7 VI7 ii

нисходящая гармоническая прогрессия от I к VI

Рис. 10.11а. Луи Прима, «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» — гармоническая прогрессия I–VI в части «Gigolo»

ля♭ 7 соль7 соль♭ 7 фа7 (фа7)

I ain't got no-boddy.

ля♭ мажор: I VII7 bVII7 VI7 (VI7)

нисходящая гармоническая прогрессия от I к VI

Рис. 10.11б. Луи Прима, «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» — гармоническая прогрессия I–VI в части «Nobody»

Насколько это повлияло на решение Прима объединить две песни? Трудно сказать, однако это объясняет их совместимость на слух. Как бы то ни было, части «Nobody» во всей композиции, безусловно, уделяется основное внимание — целых три полных квадрата и продолжительная кода. Здесь на первый план выходит духовая секция, причем не только с парочкой соло во втором припеве (у тенор-саксофона и тромбона), но и в виде ритмического риффа «шаут хоруса» позади вокала Прима в разделах В. Это было типично для стиля джамп-блюз (прото-рок-н-ролл), которого в те годы придерживалась группа Прима. С обилием скэта и бодрым вокальным «вопросом — ответом» в коде (напоминающим стиль Кэба Кэллоуэя 30-летней давности), композиция постепенно наращивает энергию и завершается фирменным тэгом Прима (рис. 10.12):

Рис. 10.12. Луи Прима, «Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody» — заключительный фирменный тэг

На самом деле это вовсе не рок-н-ролл, несмотря на заверения журнала DownBeat в обратном, — здесь нет даже электрогитарного соло! Однако живая энергия и заводной (осмелимся сказать, «роковый») грув «Gigolo/Nobody» делают эту композицию для субъекта 2 привлекательной и понятной.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 2

Какие умозаключения мы можем сделать об общем музыкальном вкусе нашего второго вымышленного меломана, исходя из этих пяти песен: рассмотренных здесь четырех и пятой («Are You Alright?» Люсинды Уильямс) — на сайте www.WhyYouLikeIt.com? Очевидно, что субъект 2 тяготеет к довольно стандартным образцам рок-музыки, однако при этом берет несколько шире: от классических рока и неосоула до прогрессивной альтернативы и американцы; а выбор джамп-свинг/прото-рок-н-ролла Луи Примы 1956 года лишь подтверждает общее впечатление, что субъект 2 не ставит перед собой жесткие жанровые рамки — или просто имеет более широкие взгляды на разновидности рока.

И все же можно заметить некоторый консерватизм: пристрастие к долго повторяющимся двухаккордовым паттернам, устойчивый и подвижный грув в размере 4/4, умеренное ритмическое синкопирование и гармонический хроматизм и т. д. Кроме этого, предпочтение отдается песням с сильной вокальной подачей певцов, имеющих яркую, эмоциональную индивидуальность — как в случае с каждым из этих хитов. В то же время сложная форма и гармоническая замысловатость «Butterflies and Hurricanes», а также джазовые оттенки «Gigolo/Nobody» дают понять, что «зона музыкального комфорта» субъекта 2 гораздо шире, чем можно было бы подумать, исходя только из первых двух треков.

В попытках предположить, какие еще песни (или композиции) могли бы понравиться субъекту 2, мы опять же можем начать с песен, наиболее тесно связанных с «зернами» из списка хитов, вновь отталкиваясь прежде всего от четырех песен, рассмотренных в этой главе. В итоге мы получим грувовые песни тех же исполнителей: например, «When the Levee Breaks» (Led Zeppelin), «Hold On» (Alabama Shakes), «Uprising» (Muse) и «Jump, Jive, an' Wail» (Луи Прими). Далее последуют песни исполнителей, обитающих в том же музыкалогическом пространстве: «I'd Love to Change the World» Ten Years After и «You Can't Always Get What You Want» The Rolling Stones (Led Zeppelin); «They Told Me» Sallie Ford and the Sound Outside и «Fever» The Black Keys (Alabama Shakes); «Paradise» Coldplay и «Warriors» Imagine Dragons (Muse); «Caldonia» Луи Джордана и «It Don't Mean a Thing» Луи Армстронга (Луи Примы; что-то многовато Луи).

Следующий слой включает в себя песни тех, кто повлиял на представленных исполнителей, и тех, кто им «наследовал»: The Yardbirds и Guns N' Roses (Led

Zeppelin); Кёртис Мейфилд и Джеймс Браун (Alabama Shakes); Queen и Radiohead (Muse); Кэб Кэллоуэй и Брайан Сетцер (Луи Прима). И наконец, по отдельным музыкологическим элементам можно предположить и более отдаленные связи: Мадди Уотерс и Вуди Гатри (использование гармонических паттернов); The Grateful Dead и Майлз Дэвис (модальная гармония); King Crimson и Сергей Рахманинов (сложная форма и хроматическая гармония); Элла Фитцджеральд и Курт Эллинг (джазовый скэт), — а также множество других примеров. Можно лишь догадываться, включит ли субъект 2 в свой хит-парад кого-либо из этих «дальних родственников», но, учитывая разносторонность пяти рассмотренных нами хитов, мы не удивимся, если это будет так.

Глава 11

ГЕНОТИП ДЖАЗА

Знакомство с субъектом 3

Далее мы встречаем субъекта 3. Он начинает свой день на велотренажере под зажигательный плейлист для тренировок, кульминационным моментом которого становится головокружительная композиция Диззи Гиллесли «**We-ber**». Чтобы настроиться на нужный лад по пути на работу, требуется что-то более спокойное, и вполне подходящим оказывается трек «**Footprints**» Уэйна Шортера. После восьми суматошных часов на работе необходимый ритм тихому ужину в компании близких друзей задает песня «**Águas de Março**» Антониу Карлоса Жобима. И наконец, во время отхода ко сну обрести столь необходимый покой помогает милая сердцу композиция «**Peace Piece**» Билла Эванса*.

Судя по этому хит-параду, субъект 3, несомненно, является поклонником джаза, но все же здесь встречаются стили и подходы, выходящие за рамки этой конкретной области, что говорит о некоторой эклектичности его вкусов.

Но, прежде чем мы погрузимся в анализ этой подборки, скажем несколько слов о джазовой разновидности как таковой.

Джазовая разновидность: краткий обзор

Джаз с его многогранной столетней историей, разумеется, никакому краткому обобщению не поддается. Более того, ее описание довольно быстро превысит пределы этой книги (440). К тому же в предыдущих главах уже довольно много было сказано о происхождении и развитии джаза, а также о его музыкологических аспектах. Поэтому здесь я просто выскажу несколько основных соображений насчет этого богатого и трудноопределимого вида, сосредоточившись

* Пятая песня субъекта 3, которую он слушает по дороге с работы домой, — «**Railroad**» Билли Флека и Эбигейл Уошберн. Ее обсуждение см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнении к главе 11.

непосредственно на инструментальном джазе^{*}, чтобы подготовить почву для нашего обсуждения музыкальной подборки, сопровождающей день субъекта 3.

Однако сначала давайте рассмотрим кандидатуры, предложенные мной на роль образцово-показательных песен, олицетворяющих джазовую разновидность, насколько бы ни был трудным такой выбор:

The Bad Plus / Джошуа Редман, «As This Moment Slips Away» (2015)

Уинтон Марсалис, «Black Codes» (1985)

Чик Кория, «My One and Only Love» (1968)

Джон Колтрейн, «My Favorite Things» (1961)

Квартет Дейва Брубека, «Take Five» (1959)

Майлз Дэвис, «So What» (1959)

Чарли Паркер, «Yardbird Suite» (1946)

Оркестр Гленна Миллера, «In the Mood» (1939)

Коулмен Хокинс, «Body and Soul» (1939)

Луи Армстронг, «West End Blues» (1928)

Вековая история джаза настолько переменчива, что составлять единый список его образцовых примеров — затея глуповатая; хотя конкретно этот вариант позволяет довольно неплохо представить типичные и характерные для данного вида признаки. В частности, во всех этих композициях задействуются исключительно акустические инструменты, главным образом труба, саксофон и фортепиано; важная роль отведена импровизации, в ходе которой солисты ярко демонстрируют свою технику и своеобразный подход к мелодии и гармонии; везде используются сложные гармонические структуры с альтерированными аккордами; для них характерен в основном свинговый ритм с весьма замысловатыми ритмическими приемами в виде обильного синкопирования и/или нечетного метра. И хотя эти песни и их характерные признаки дают представление о преобладающем направлении в джазе, они отнюдь не показывают нам полной картины. Давайте рассмотрим ее поближе.

Как было сказано в главе 10, джаз прошел гораздо более рациональный и хорошо прослеживаемый эволюционный путь, чем рок — его непослушный пасынок. Под «эволюционным путем» я вовсе не имею в виду прогресс. Также я не имею в виду какое-либо одностороннее развитие того или иного музыкального параметра (например, гармонии или ритма), хотя иногда подобное можно проследить. Однажды, в 1957 году, Телониус Монк емко выразился: «Я не знаю, куда идет джаз. Возможно, напрямик в ад» (441). В развитии любого искусства, в том числе и джаза, всегда присутствуют как консервативные, так и прогрессивные импульсы. И разумеется, «прогресс» для одного слушателя —

^{*} Этим я ни в коем случае не хочу выразить пренебрежительное отношение к вокальному джазу, а всего лишь констатирую, что инструментальный джаз как направление исторически занимает более видное место.

это «дорога в ад» для другого. Иначе говоря, искусство эволюционирует, но это не означает, что оно совершенствуется.

Тем не менее по сравнению с подчеркнуто разнохарактерным течением истории рока с его многочисленными и постоянно сменяющимися друг друга стилями и поджанрами, актуальными в тот или иной момент, джаз развивался более последовательно и равномерно. В этом плане он напоминает европейскую классическую музыку: плавный, размеренный переход от одного направления к другому с постепенным внедрением новых техник, форм и поджанров (см. главу 15). Действительно, джаз часто называют «американской классической музыкой», и это подтверждается тем, как радушно стало приветствоваться джазовое образование в средних школах и университетах по всему миру.

Однако с этой аналогией не все так просто. Как выразился музыкальный критик *The New York Times* Джон Парелес, «джазу не нужно заимствовать статус у классической музыки, он должен завоевывать уважение сам по себе, на совершенно иных условиях». Мы не будем рассматривать здесь все эти многочисленные различия, но следует помнить, что по сути джаз — это народная, а не «академическая» музыка: изначально он представляет собой слияние душевных порывов необразованных афроамериканцев с напористыми и неформальными регтаймами, маршами и песнями Тин Пэн Элли*. Кроме этого, в то время как тенденции классических стилей обычно сохранялись на протяжении большей части жизни отдельного музыканта, преобразования в джазе происходили значительно чаще — в большинстве случаев на протяжении не более десятилетия. В этом разительное отличие от того, что происходило в роке, где большинство поджанров обычно живет всего несколько лет, но все же!

Конечно, это промежуточное положение между роком и классической музыкой кажется логичным. Как нам дали понять корифеи этого жанра прошлого столетия, джаз во многом создает «генетическую» связь между двумя видами, — непричесанная уличная музыка удивительным образом вбирает в себя некоторые академические элементы: исключительную сложность в музыкальном плане, сногшибательную виртуозность и высокомерное стремление к обязательному поклонению со стороны публики.

Безусловно, в прошлом джаз переживал периоды яркого стилистического разнообразия. Наиболее примечательным было десятилетие с 1955 по 1965 год, когда одновременно процветали сразу несколько стилей (см. ниже) — каждый со своей особой эстетикой, музыкологическими акцентами и преданными

* Слово «джаз» впервые было использовано в 1912 году и имело отношение к бейсболу, означая «быстрый, оживленный»; это значение оно сохраняет и по сей день («Let's jazz things up» — «Давайте взбодримся»). По отношению к музыке оно предположительно начало использоваться, когда белокожий лидер новоорлеанского бэнда Том Браун отвез свою группу в Чикаго: они играли так громко, что толпа сердито называла музыку «jazz», то есть «слишком шумная». Название прижилось. Как и «рок-н-ролл», слово «джаз» иногда также ассоциировалось с сексом (например, в песне «Jazz Me Blues» 1921 года).

фанатами. Многие считают этот период золотым веком джаза, когда самыми плодovitыми и креативными были такие фигуры, как Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Чарльз Мингус, Сонни Роллинз, Билл Эванс, Хорас Сильвер, Орнетт Коулман, Эрик Долфи, Дейв Брубек и Modern Jazz Quartet.

Первые три десятилетия джаза были, в отличие от этого, явно более однородными и последовательными. За весь период 1920–1950-х годов происходила поэтапная смена только трех ключевых поджанров: диксиленда (1917–1929 годы — Луи Армстронг, Фэтс Уоллер, Желли Ролл Мортон и др.), свинга (1930–1945 годы — Бенни Гудмен, Дюк Эллингтон, Гленн Миллер и др.) и бибоба (1943–1950 годы — Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Бад Пауэлл и др.).

Важно отметить, что хронология этих смен соответствует линейному представлению публики о джазе: от обаятельного любопытства (1920-е) к любимейшей стабильности (1930-е) и до эстетского самолюбования (после 1945 года). Бибоп по своему замыслу и из-за социально-исторического стечения неблагоприятных обстоятельств (снижения спроса на биг-бэнды, запрета подпольных записей, роста потребления наркотиков среди прогрессивных музыкантов, конфликтов на расовой почве и т. д.) превратил джаз из повсеместного развлечения в подпольные эксперименты. «Аутсайдеры даже в джазовом мире, [бибоп-] музыканты имели сомнительную репутацию представителей низшего класса среди низшего класса», — отмечал историк джаза Тед Джойя (442). По иронии судьбы их «аутсайдерские» нововведения сделали джаз исключительно изощренным и по-настоящему зрелым как раз тогда, когда широкая аудитория стала переключать свое внимание на гораздо более простой язык джамп-свинга — предшественника рок-н-ролла.

Однако, несмотря на свою изощренность, бибоп сам стал основой — новыми «корнями», если угодно, — современного джаза, из которой затем развились многие поджанры. Техника, эстетика и влияние этих стилей ощутимо различаются, но большинство из них переняли у бибоба гармоническую сложность, мелодическую виртуозность и священное почтение перед поэтическими размышлениями импровизирующего солиста. Бибоп превратил джаз из простого развлечения в благоговейное и трансцендентальное переживание, по крайней мере для тех, кто «в теме».

Это очень хорошо отражено в поэзии и прозе поколения битников, главные представители которого — Джек Керуак, Аллен Гинзберг и Грегори Корсо — регулярно посещали джем-сейшны в самых модных нью-йоркских джазовых клубах на 52-й улице и в Гарлеме, где выступали Паркер, Монк и Гиллеспи. Писатели подружились с музыкантами и намеренно использовали в своих литературных произведениях их диалект, манеру и интонационный стиль — от псевдоимпровизационных строк и ритмичных вздохов в «Вопле» (Howl) Гинзберга до хипстерской классики Керуака «В дороге» (On the Road), где пристрастие автора и его соратников к бибопу выглядит очевидным:

Дин [Мориарти, прототипом которого был друг Керуака Нил Кэссиди] стоял, согнувшись и подпрыгивая, перед огромным проигрывателем и слушал только что купленную мной убойную боп-пластинку под названием «The Hunt», где [тенор-саксофонисты] Декстер Гордон и Уорделл Грей выдували перед орущей публикой всю свою мощь, что делало запись невообразимо громкой (443).

Позже Керуак написал стихотворение, посвященное безвременной кончине Чарли Паркера в 1955 году в возрасте 34 лет, в котором упомянул, что Паркер, играя свои соло, говорил толпе: «Все хорошо / У вас было ощущение раннего утра, словно радость отшельника...» То есть битники помогали проповедовать «современный» джаз и вызывать преклонение перед его мастерами. Тем самым они смогли установить своего рода мистическую и загадочную связь, существующую и поныне, между джазовой музыкой и ее любителями.

К главным джазовым постбибоповым стилям относятся: *кул-джаз*, в котором используется более расслабленная манера (1950–1960: Дэвис, Чет Бейкер, Джерри Маллиган); *хард-боп*, включающий элементы соула/R&B и госпела (1955–1965: Сильвер, Мингус, Арт Блейки и др.); *босса-нова*, сплав джаза и бразильской музыки (с конца 1950-х до середины 1960-х: Антонио Карлос Жобим, Стэн Гетц, Жуан Жилберту и др.); *фри-джаз*, или *авангардный джаз*, которому присущи крайне экспериментальные подходы сродни тем, что применялись в классической музыке того времени (1955–1965: Колтрейн, Коулман, Долфи и др.); *третье течение*, где задействуется еще больше элементов классической музыки (Брубек, Гил Эванс, Modern Jazz Quartet и др.), и *фьюжн*, гибрид джаза и рока (с конца 1960-х по настоящее время: Херби Хэнкок, Чик Кория, Джон Маклафлин и др.).

В более поздние годы джаз обрел истинное многообразие и не хуже рока стал порождать новые, комбинированные стили: появились мягкий джаз, эйсид-джаз, джаз-рэп, ню-джаз, панк-джаз и т. д. В то же время объем мейнстримного джаза (постбибоба) остается неизменным, и не иссякает поток талантливых молодых музыкантов, следующих его строгим техническим и музыкологическим требованиям, — в их числе и мой собственный сын Престон. Кроме того, пересечения мейнстримного джаза с другими стилями (роком, хип-хопом, металлом и т. д.) так массово распространены и разнообразны, что давать этим поджанрам названия бессмысленно.

И все же в результате всей этой творческой эволюции рыночная доля джаза на протяжении многих лет неуклонно сокращалась, составляя на сегодняшний день лишь 2 % от всех продаж. И это несмотря на почтение, оказываемое иконам прошлого, а также некоторым суперзвездам: Уинтону Марсалису, Кенни Джи, Дайане Кролл и др., — которые умудрились пробить стеклянный потолок поп-и рок-музыки. Между тем керуаковский «узкий круг» почитателей сохраняется до сих пор: преданные ценители джаза (такие как субъект 3) предпочитают не танцевать, а слушать (желательно с напитком в руках); им приятней видеть своих кумиров на сценах маленьких клубов, нежели на огромных аренах.

И они, скорее всего, не будут вторить ответу Луи Армстронга, который на вопрос «Что такое джаз?» якобы дал такой эмоциональный ответ: «Если вы до сих пор спрашиваете, вам должно быть стыдно!»

Зажигательная тренировка: «Ве-Вор» Диззи Гиллеспи

Выбор «Ве-вор» Диззи Гиллеспи сразу же обнаруживает в субъекте 3 настоящего «джазиста» или ревностного ценителя. Немногим любителям музыки придет в голову начать свой день с подобной композиции, разве что тем, кто с головой погружен — и посвящен — в этот вид. Действительно, по сравнению со многими другими знаменитыми вещами Гиллеспи «Ве-вор» довольно малоизвестна, несмотря на то что ее вполне можно квалифицировать как один из образцово-показательных примеров в ряду приведенных выше. Провозглашая эту композицию хитом, субъект 3 заявляет о своей принадлежности к джазовому генотипу, которому свойственна любовь к сложным гармониям и безумной скорости. Давайте рассмотрим, на чем основывается такая оценка.

ГИЛЛЕСПИ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Джон Биркс «Диззи» Гиллеспи (1919–1993) родился в небольшом городке Южной Каролины в семье пианиста-любителя, державшего дома множество инструментов, на которых молодой Джон мог экспериментировать. К 13 годам он остановил свой выбор на трубе и начал играть в местных бэндах. В том же году он услышал трансляцию из нью-йоркского зала Savoy концерта Тедди Хилла и его оркестра с Роем Элдриджем — одним из самых прогрессивных трубачей того времени. Это выступление сильно зацепило Гиллеспи, и он решил посвятить себя тому, чтобы стать профессиональным джазовым музыкантом по примеру Элдриджа: виртуозом, обладающим неистовой ритмичностью и огромным диапазоном. После долгих интенсивных занятий и тренировок — разучивания различных соло Элдриджа с точностью до ноты — Гиллеспи в 1937 году переехал в Нью-Йорк. Почти сразу же в том самом зале Savoy Гиллеспи случайно встретил Хилла, который пригласил его подменить своего кумира в европейском турне. К тому времени Гиллеспи получил прозвище «Диззи» из-за странных и клоунских выходок — например, трубу он носил в бумажном пакете (444).

Вслед за бэндом Хилла Гиллеспи стал выступать также и с другими именитыми нью-йоркскими ансамблями: в первую очередь певца Кэба Кэллоуэя (1939), пианиста Эрла Хайнса (1943) и певца Билли Экстайна (1944). Все это для развития молодого музыканта было жизненно необходимо, как на сцене, так и вне ее. От Кэллоуэя (прославившегося театрализованной скэт-композицией «Minnie the Moocher») Гиллеспи унаследовал пристрастие к эксцентричным нарядам и причудливому поведению на сцене, что отличало его

от собратьев-бибоперов, выступавших, как правило, с каменными лицами. И что еще важнее, он начал расширять свой музыкальный лексикон — гармонически и технически. Гиллеспи также познакомился с другими молодыми музыкантами, которые разделяли его прогрессивные взгляды: барабанщиком Кенни Кларком и альт-саксофонистом Чарли Паркером. «Я был поражен тем, что может делать этот парень», — говорил Гиллеспи о том, как он впервые в 1940 году услышал Паркера в его родном Канзас-Сити. «Мы с Чарли Паркером двигались практически в одном и том же направлении, но ни один из нас об этом не знал» (445).

Однако сотрудничество Гиллеспи и Паркера началось лишь в 1942 году, когда Чарли присоединился к оркестру Хайнса. Особо примечательными были вечерние джем-сейшны в ночных клубах Гарлема, таких как Minton's Playhouse на 118-й улице, где в «домашний оркестр» входили Кларк на барабанах, Монк на фортепиано и Чарли Крисчен на гитаре. На этих почти легендарных джемах сформировался новый язык постсвинга, основанный на быстрых темпах, альтерированных аккордах, сложном синкопировании и накладывающихся друг на друга фразах. Тем не менее, как отмечал сам Гиллеспи, они не замыслили революцию: «Это была просто попытка получить новое представление о музыке — не обязательно революционное, а эволюционное» (446). Термин «бибоп» (или «ребоп»), кстати, приписывается самим музыкантам 1940-х, которые напевали бессмысленные слоги на свои пока еще безымянные мелодии*. Из-за продолжительного (1942–1944) запрета на записи осталось, к сожалению, очень мало прямых свидетельств этого плодотворного периода экспериментов. И правда, существует всего несколько записей Гиллеспи и Паркера, сделанных на небольших студиях и во время живых выступлений в период между 1945 и 1953 годами (447).

В начале 1950-х музыкальные ветра стали дуть в новых направлениях. Гиллеспи на тот момент (в 1946 году) вернулся к формату биг-бэнда, теперь уже под собственным руководством. Продолжая играть и продвигать бибоп, он начал также экспериментировать в области афро-кубинского джаза — смеси бибопа и ритмов кубинской музыки — вместе с перкуSSIONИСТОМ Чано Посо (например, в культовой композиции «Manteca»). До самой своей смерти в 1993 году Гиллеспи сохранял статус виртуозного музыканта и великого учителя — особенно таких трубачей, как Майлз Дэвис, Джон Фэддис и Артуро Сандоваль, — а также могущественного мирового джазового деятеля.

* Как объяснял Гиллеспи (в том же интервью 1972 года): «Мы играли на 52-й улице, и я объявил название следующей композиции: "Max Is Makin' Wax". И никто не понял, о чем идет речь! Поэтому я добавил: би-оп-а-доп-а-ду-ду-ди-би-боп, — и стало совершенно точно понятно, что я собираюсь сыграть. Все свелось к тому, что большинство вещей, которые мы играли, напевались на "би-боп" или что-то вроде этого. Так что люди стали подходить и говорить: "Эй, сыграй эту песню?" — "Какую песню?" — "Ну, вот эту, 'би-боп'". Оттуда это и пошло, и вскоре про нас стали писать, что мы играем "музыку би-боп"».

ГИЛЛЕСПИ: АНАЛИЗ

Мелодия «Be-bop» была придумана Гиллеспи в 1944 или 1945 году и впервые записана им и тенор-саксофонистом Доном Бьясом 9 января 1945 года — на той же сессии, когда была сделана первая запись его классической «Salt Peanuts» (448). «Be-bop» не достигла такой же популярности, как другие мелодии Гиллеспи: «A Night in Tunisia» или «Groovin' High», — однако ее записывали многие великие джазовые музыканты, в том числе Чарли Паркер, Милт Джексон и Джон Колтрейн, Бад Пауэлл, Стэн Гетц и Сонни Ститт, а также неоднократно сам Гиллеспи. Версия субъекта 3 взята из студийного альбома 1963 года, записанного под руководством Гиллеспи при участии тенор-саксофониста Джеймса Муди и пианиста Кенни Баррона и названного «Something Old, Something New».

«Be-bop» — это ревуший мотор, работающий со скоростью около 320 ударов в минуту, так что сам по себе темп становится фактором, определяющим впечатление от прослушивания, — и безусловным мотиватором для субъекта 3 набрать скорость на велотренажере. Как и многие другие мелодии Гиллеспи, «Be-bop» начинается с отчетливого и ярко выраженного вступления, которое неизменно присутствует в любой записи или при живом исполнении: 10-тактовый унисонный пассаж, затактовая триоль которого задает основную тональность фа минор; своим волнообразным (восходящим и нисходящим) контуром, совмещающим движение по гамме и арпеджио, эта синкопированная мелодия вступления воплощает микромир мелодического языка бибопа и сразу же заявляет слушателю, что музыканты настроены серьезно (рис. 11.1):



Рис. 11.1. Диззи Гиллеспи, «Be-bop» — унисонная мелодия вступления

Основная часть композиции довольно стандартна. Как и большинство боп-композиций, она имеет 32-тактовую форму А–А–В–А и относительно диатонический характер. Раздел А звучит в фа миноре со вспомогательными аккордами ii и V ступени, которые поддерживают восходящую мелодию, состоящую в основном из скачков по терциям. Раздел В обеспечивает контраст: с гармонической точки зрения он начинается с пары быстро модулирующих

последовательностей аккордов ii–V–I, сначала в ми-бемоль мажоре, затем в ре-бемоль мажоре, где движение происходит по квинтовому кругу (на самом деле в обратную сторону, что лучше было бы назвать квартовым кругом): фа-сиб-миб-ляб-реб, — а затем последовательность ii–V в фа миноре возвращает нас в заключительный раздел А; мелодически же он представляет собой двухчастную секвенцию, которая во многом является типовым примером бибоп-соло: быстрая, плавно нисходящая последовательность восьмых нот, изобретательно сочетающая движение по полутонам, целым тонам и скачки (рис. 11.2):

Антецедент

РАЗДЕЛ А: фа минор, соль минор 7 (b5), фа минор / ляб (b5), соль минор 7 (b5), фа минор, соль минор 7 (b5) до7. (половинная каденция в фа миноре)

Консеквент

фа минор, соль минор 7 (b5), фа минор / ляб (b5), соль минор 7 (b5), фа минор, соль минор до7, фа минор. (автентическая каденция в фа миноре)

мелодическая и гармоническая секвенция, часть 1

РАЗДЕЛ В: фа минор 7, сиб 7 (b9), миб мажор 7. (миб мажор: ii7, 7b, I)

мелодическая и гармоническая секвенция, часть 2

миб минор 7, ляб 7 (b9), реб мажор 7, соль минор 7 (b5) до7 (#11). (половинная каденция в фа миноре)

РАЗДЕЛ А:

Рис. 11.2. Диззи Гиллеспи, «Ве-бор» — мелодия и фразовая структура «темы» (разделы А и В)

Разумеется, основное фактическое воздействие «Ве-бор», как и большинства джазовых записей, заключается в сольных (импровизационных) разделах. Порядок соло следующий: Муди (четыре квадрата), Гиллеспи (шесть квадратов) и Баррон (три квадрата) — в соответствии с тем, как они перечислены на пластинке. Учитывая высокую скорость композиции, важным критерием является то, насколько каждый солист может ловко и плавно артикулировать непрерывный поток восьмых нот (протекающий

со скоростью 10,7 в секунду!). Неудивительно, что все трое оказываются на высоте, и каждый из них оправдывает свое почетное джазовое прозвище: «шредер»^{*}.

Гиллесли порой особенно поражает своими весьма протяженными пассажами безостановочных восьмых нот: один из них продолжается 22 такта подряд (начиная с 2 минут 53 секунд)! Это та самая электрическая энергия, которая, вероятно, и заряжала ранних поклонников бибопа. Однако чаще встречаются более короткие всплески восьмых нот, чередующиеся с ритмическими или выдержанными фразами, часто построенными на секвенциях и метрическом синкопировании (как это делает Муди примерно на отметке 1:36). Баррону, которому на тот момент было всего 20 лет, немного сложнее справляться с этой сверхскоростной задачей, чем его коллегам, но он все же выдает «аппетитное» соло, предвещающее великую карьеру, которую он сделает в течение следующих пяти десятилетий.

Вслед за соло Баррона звучит повтор темы, а затем снова возвращается мелодия вступления, завершаясь на этот раз причудливым и продолжительным тэгом на выдержанном тритоне, позволяя субъекту 3 наконец сделать необходимый вдох (рис. 11.3):

Рис. 11.3. Диззи Гиллесли, «We-ber» — завершающий «причудливый» тэг

По пути на работу: «Footprints» Уэйна Шортера

«Footprints» Уэйна Шортера сохраняет наше впечатление о субъекте 3 как о серьезном и преданном ценителе джаза. Эта композиция — стандарт периода после Тин Пэн Эли, представляющий собой довольно редкий пример этого вида, она не так хорошо известна за пределами круга джазовых знатоков. Запись также дает представление о джазовом генотипе, имеющем непосредственное отношение к мейнстриму этой области.

^{*} Шреддингом называют виртуозную технику игры на гитаре, особенностью которой являются быстрые соло. — *Прим. перев.*

ШОРТЕР: ПРЕДЫСТОРИЯ

Уэйн Шортер, возможно, не оказал столь же «сейсмического» эволюционного влияния на джаз, как Гиллеспи, но он приложил руку к формированию многих других джазовых стилей: хард-бопа, постбопа/мейнстрима, модального джаза, фри-джаза и джаза-фьюжн. Пожалуй, большее влияние в этом отношении оказал только Майлз Дэвис, в ансамбле которого Шортер в свое время играл. Родившись в 1933 году в Ньюарке, штат Нью-Джерси, Шортер первоначально увлекся изобразительным искусством и кинематографом. Все изменилось в 1947 году, странным образом повторив то, что произошло с Гиллеспи 15 годами ранее: слушая радиопередачу со своей семьей, 13-летний Шортер услышал музыку, которая была для него новой и опьяняющей: бибоп в исполнении Монка, Паркера и Бада Пауэлла. Позже он вспоминал: «Я наострил уши, когда услышал это, и что-то, должно быть, щелкнуло, потому что до этого я вообще музыкой не увлекался» (449). Вскоре он взялся за кларнет, который сменил на тенор-саксофон в средней школе. Окончив ее, он посвятил свою жизнь музыке, решив подражать своим бибоп-кумирам.

Первым большим прорывом Шортера стало участие в 1959 году в коллективе барабанщика Арта Блейки Jazz Messengers — типичном хард-боповом ансамбле, известной кузнице молодых джазовых музыкантов в течение десятилетий (450). Благодаря песням вроде «Lester Left Town» он зарекомендовал себя как талантливый тенор-саксофонист, а также как композитор с богатым воображением. Среди почитателей его творчества, особенно композиторских работ, был Майлз Дэвис, чей «первый классический квинтет» (с Джоном Колтрейном и Биллом Эвансом) в конце 1950-х стал определяющим для кул-джаза. Поэтому, когда Колтрейн ушел, чтобы основать в 1961 году собственный коллектив, Майлз предложил Шортеру занять его место, но тот отказался. К концу 1963 года, перепробовав нескольких теноров, Майлз стал уговаривать его настойчивее: как раз тогда он собирал свой «второй классический квинтет» хард-бопа/постбопа. На этот раз Шортер согласился и в течение 1968 года в составе группы Майлза записал несколько классических альбомов, для которых создал такие современные джазовые стандарты, как «E. S. P.», «Nefertiti» и «Footprints».

Однако наследие Шортера выходит далеко за пределы его роли рядового оркестранта. Даже будучи участником квинтета Дэвиса, он записывал альбомы под собственным руководством на знаменитом хард-боп-лейбле Blue Note. Стил Шортера также продолжал развиваться — в сторону модального джаза, фри-джаза (например, альбом 1969 года «Super Nova») и джаз-фьюжна. Последний сформировался не без участия Майлза и двух его альбомов 1969 года: «In a Silent Way» и «Bitches Brew» (451); при создании обоих Шортер выступал в качестве приглашенного сопрано-саксофониста. В 1971 году он пошел дальше и вместе с пианистом-композитором Джо Завинулом основал влиятельную фьюжн-группу Weather Report, просуществовавшую до 1986 года.

В последующие годы Шортер регулярно выпускал записи в различных джазовых стилях, — в том числе как приглашенный музыкант вместе с такими рокерами, как Джони Митчелл и Карлос Сантана. Принимая во внимание 11 премий «Грэмми» и многочисленные оказываемые Шортеру почести, его поклонники — такие как субъект 3, — вероятно, согласятся с определением, которое было дано ему в 2013 году в газете *The New York Times*: «Величайший из ныне живущих джазовых композиторов и один из величайших саксофонистов в этом жанре» (452).

ШОРТЕР: АНАЛИЗ

По словам Шортера, композиция «Footprints» была изначально написана, «когда Майлз попросил что-нибудь для того, чтобы играть на концертах» (453). Пытаясь подражать «прохладному» тону композиций со знаменитого альбома Дэвиса «*Kind of Blue*» (1959), Шортер взял за образец трехдольный блюзовый ритм (как в «*All Blues*»), но затем ушел куда-то совсем в другую сторону. Шортер фактически записал с небольшой разницей во времени две разные версии композиции: одну — с его собственным квартетом, а другую — с квинтетом Дэвиса для выпущенного в феврале 1967 года альбома «*Miles Smiles*»^{*}. Последняя версия наиболее известна, и именно она полюбилась субъекту 3. Помимо Дэвиса и Шортера, в ней принимает участие знаменитая ритм-секция «второго классического квинтета»: пианист Херби Хэнкок (также задействованный и в версии квартета Шортера), басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс. Запись продолжительностью 9 минут 46 секунд — самое настоящее воплощение прогрессивного джаза конца 1960-х годов, обозначаемого в разных случаях как постбоп, модальный и даже «экспериментальный» джаз.

Композиция «Footprints» основана на блюзе (на минорном блюзе, если быть точным), и тема действительно занимает 12 тактов, как и следует ожидать от этой формы. И все же она переносит этот музыкальный шаблон — и слушателя — в совершенно иную область. «Footprints» в первых восьми тактах соответствует гармоническим ожиданиям, — двигаясь от до минора к фа минору и обратно к до минору: i–iv–i. Однако, в то время как «традиционный» минорный блюз продолжился бы аккордом соль⁷ (V7), Шортер использует вместо этого следом более замысловатую аккордовую последовательность (такты 9–10): фа[#] минор 11 (b5)–си⁷ (#9)–ми⁷ (#9, #11)–ля⁷ альт. (рис. 11.4):

^{*} Сначала, в феврале 1967 года, Шортер записал композицию для своего сольного альбома «*Adam's Apple*» и только затем, в октябре, с квинтетом Майлза для альбома «*Miles Smiles*», однако альбом Майлза был выпущен на 10 месяцев раньше, чем пластинка Шортера, что отчасти может объяснить ее большую известность.

до минор 11 фа минор 11

до минор: i11 iv11

до минор 11 фа# минор 11 (b5) си7 (#11) ми7 (#9, #11) ля7 альт. до минор 11

i11 i11

хроматическая прогрессия по квинтовому кругу

Рис. 11.4. Уэйн Шортер, «Footprints» — аккорды, задействованные в теме

Эта последовательность, как и раздел В в «Be-bop», движется по квинтовому кругу (в обратном направлении), но ожидаемый аккорд соль7 так и не появляется; сразу же после альтерированного аккорда ля7 происходит возвращение в до минор на оставшиеся два такта. Это сочетание традиционной блюзовой гармонии (такты 1–8, 11–12) с неожиданным и резким хроматизмом в «тернэ-раунде»* (такты 9–10), несомненно, делает композицию самобытной и особо интересной для джазовых музыкантов.

Столь же примечателен — и сложен — ритмический язык «Footprints». Опять же, как и в «All Blues», в ней присутствует трехдольное ощущение. Но, в то время как композиция Дэвиса написана в довольно традиционном сложном двухдольном метре (6/8), «Footprints» однозначно имеет размер 6/4. Технически 6/4 (шесть четвертных нот в такте) — это нечетный размер, в отличие от 6/8, который делится на две доли по три восьмые ноты в каждой (см. главу 5). Метр задается начальной басовой фигурой (рис. 11.5):

до минор 11

Расположение долей 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Рис. 11.5. Уэйн Шортер, «Footprints» — басовая партия во вступлении

* В джазовой терминологии понятие turnaround («поворот вокруг») означает небольшой фрагмент в конце блюзового квадрата, выполняющий функцию связующего элемента между разделами композиции. — *Прим. перев.*

И все же в этих начальных тактах отчетливо ощущается трехдольность, то есть непрерывный счет не на «шесть», а скорее на «три», разбитый по двум долям: 1–2–3, 4–5–6, — это и есть сложный двухдольный метр. Но подождите, это еще не все! По мере развития песни — и особенно во время длинного сольного раздела — барабанщик Тони Уильямс вводит перекрестный ритм, который ставит под сомнение размер 6/4 в басовой партии. В частности, Уильямс превращает эту басовую партию в синкопированный рисунок на фоне более медленного метра 4/4 (который обычно ощущается будто бы «в два раза быстрее») с помощью замысловатой игры на тарелках (рис. 11.6):

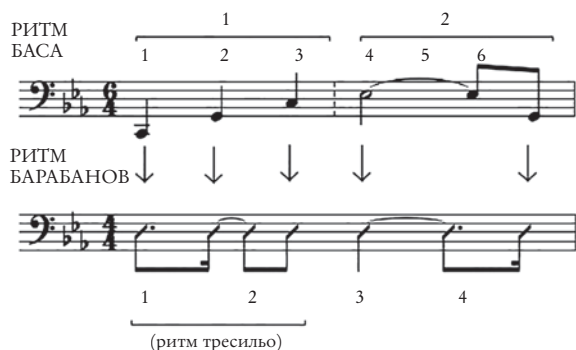


Рис. 11.6. Уэйн Шортер, «Footprints» — перекрестный ритм между басовым (6/4) и барабанным (4/4) рисунками

Особо внимательные заметят, что первая часть этой синкопы не что иное, как ритм тресильо, знакомый нам по песне «Ex's & Oh's» Эль Кинг. На протяжении всей композиции Уильямс в различных сочетаниях то усиливает это наложение метра 4/4 на устойчивый шестидольный басовый рисунок в исполнении Картера, то делает его более запутанным. Так каков же правильный размер этой композиции: сложный двухдольный 6/4 или синкопированный 4/4? Разумеется, ответ: оба — иногда поочередно, иногда в комбинации. Вдобавок к остальному веселью сама по себе мелодия «Footprints» содержит собственную сложность и синкопирование — например, квинтоль (5:3) во втором такте (рис. 11.7):



Рис. 11.7. Уэйн Шортер, «Footprints» — начало темы и ритмическая сложность мелодии

Во многом именно благодаря своему богатому гармоническому, мелодическому и ритмическому языку композиция «Footprints» настолько интересна и привлекательна. Но не меньшую роль в этом играет и просторное поле для импровизации, которая начинается после двух квадратов темы. Наиболее заметным здесь оказывается Дэвис, которому предоставляется возможность продемонстрировать свой уникальный стиль, мелодическую изобретательность и фирменный «мистический» тон трубы: за восемь квадратов Майлз проходит весь спектр от коротких, рваных фрагментов до затяжных, повторяющихся фигур, замысловатых хроматических рисунков и т.д. В отличие от «ослепительного» в «Be-bop» Гиллесли, он скорее музыкальный рассказчик, парящий над зыбучими песками гармонии и ритма. Следующие пять квадратов играет сам Шортер. «Miles Smiles» был вторым альбомом квинтета Дэвиса, где Шортер оказался на месте, которое когда-то занимал Колтрейн (1955–1960); он все еще искал себя как солиста, и его исполнению порой не хватало концентрации, — однако пламя начинает разгораться в середине четвертого квадрата (на отметке около 5:30) и сохраняется до самого конца. Затем три квадрата играет Хэнкок, и его соло преимущественно аккордовое — довольно диссонирующее и ритмически угловатое, немного напоминающее Телониуса Монка. «Footprints» завершается двумя квадратами темы, за которыми следует вставка барабанного соло Уильямса, еще одно проведение темы и затихающий вамп.

Интересно поразмыслить, какие из этих музыкологических тонкостей сумел распознать субъект 3 во время прослушивания «Footprints». Но, как бы то ни было, все они повлияли на то, какие у него остались впечатления, и на то, что композиция обрела желанное место в его хит-параде. Широкая известность этой записи среди поклонников джаза, а также самой композиции среди джазовых музыкантов (она записана более чем 60 различными исполнителями) говорит о том, что субъект 3 явно не одинок.

Тихий званный ужин: «Águas de Março» Жобима

«Águas de Março» Антониу Карлоса Жобима продолжает раскрывать джазовый вкус субъекта 3 с разных сторон, на этот раз в области интернациональных влияний. И в этой связи мы можем представить себе новый образ: поклонник джаза, который ищет своеобразные композиции как среди основных и общепризнанных течений этого вида, так и вне их. В то же время его поиски пока не заходят слишком далеко в авангард или звуковые крайности, поэтому можно предположить, что у субъекта 3 все-таки присутствуют рамки для определения музыкальной «приемлемости». Посмотрим, останется ли все так же до конца этого музыкального дня.

ЖОБИМ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Антониу Карлоса Жобима (1927–1994) называют «одним из величайших поп-композиторов своего времени», если не всего XX века (454). Он прославился главным образом как автор десятков стандартов босса-новы, которая пустила корни в его родной Бразилии, а затем распространилась по всему миру. Жобим (которого ласково называли «Том») родился в семье, принадлежавшей к среднему классу, в Рио-де-Жанейро, недалеко от пляжных районов Копакабана и Ипанема. Этот город, известный своей природной красотой, пленительной музыкой самбы и безнадежно нищими трущобами, или фавелами, важнейшим образом повлиял на уникальное творчество Жобима: «Я был пляжным мальчишкой, и, мне кажется, этим песням меня научили птицы бразильских лесов» (455). Как и предыдущие исполнители из хит-парада субъекта 3, Жобим впервые приобщился к музыке в подростковом возрасте, когда отчим купил ему пианино. Его первоначальными увлечениями были бразильская популярная музыка и джаз (в частности, Майлз Дэвис и Гил Эванс), однако он посещал и классические занятия по композиции, оркестровке и гармонии — в том числе у Ханса Кёльройтера, немецкого композитора 12-тоновой музыки, иммигрировавшего в Бразилию в 1930-х годах.

После непродолжительного обучения архитектуре Жобим в свои 20 с небольшим решил посвятить жизнь музыке, играя на фортепиано в барах (называемых *infernhinhos*, или «маленькие ады») и ночных клубах в Рио, а также работая аранжировщиком для местных звукозаписывающих компаний. Благодаря этому он впитал в себя различные музыкальные веяния — от Пишингиньи («отца» бразильской поп-музыки) до кул-джаза и композиторов-импрессионистов Дебюсси и Равеля — и начал формировать свое собственное видение: босса-нову, или «новое направление», которое всколыхнуло Рио в 1950-х годах. Первый большой прорыв произошел в 1959 году, когда несколько его песен, написанных вместе с поэтом Винисиусом ди Морайсом, прозвучали в удостоенном премии «Оскар» бразильском фильме «Черный Орфей» (*Orfeu Negro*). Однако более значимым событием стала международная сенсация, когда тенор-саксофонист Стэн Гетц записал несколько его песен в начале 1960-х годов: альбом «*Getz/Gilberto*» (1963) с участием вокалистов Жуана и Аструд Жилберту стал среди слушателей и критиков блокбастером, завоевав пять премий «Грэмми», в том числе «Лучший альбом года» (что для джазовой пластинки — редкость) и «Лучшая запись года» за сингл «*Girl from Ipanema*» (456).

С тех пор песни Жобима записывали многие именитые вокалисты и инструменталисты практически во всех жанрах: Фрэнк Синатра, Куин Латифа, Оскар Питерсон, Кенни Джи, Эми Уайнхаус, Джеймс Голуэй, Венский хор мальчиков и многие другие. Среди самых популярных песен: «*Wave*», «*Corcovado*», «*Chega de Saudade*», «*Desafinado*» и особенно «*Girl from Ipanema*», записанная более 240 раз! Сам Жобим также сделал успешную исполнительскую карьеру, в первую очередь в качестве аккомпаниатора (включая три альбома с Синатрой), но

также и как вокалист — например, в песне «Águas de Março». До самой своей смерти в возрасте 67 лет Жобим был настоящей живой легендой и обладателем многочисленных наград и знаков признания. Мир, похоже, по-настоящему влюбился в мягкий, гармонически насыщенный и опьяняющий грув босса-новы — и особенно в то, как его воплощал Жобим.

ЖОБИМ: АНАЛИЗ

Босса-нова, повторюсь, выросла из различных форм бразильской популярной музыки в конце 1950-х годов: первым коммерческим хитом стала композиция «Vim-Vom» (1958) вокалиста и гитариста Жуана Жилберту. Стиль развивался главным образом как более мягкая и «изящная» версия самбы — яркого и зажигательного музыкально-танцевального стиля, который для многих символизирует бразильскую культуру. Как и самбе, босса-нове присущ многослойный, синкопированный ритмический рисунок в аккомпанементе с акцентированием второй доли, как показано здесь (рис. 11.8):



Рис. 11.8. Типичный ритмический рисунок босса-новы (два такта)

Однако, в отличие от самбы, босса-нове свойствен более медленный темп, приглушенное звучание перкуссии, простая техника игры на акустической гитаре, легкая вокальная подача и — особенно у такого композитора, как Жобим, — более замысловатые джазовые гармонии. Как уже отмечалось, Жобим многое почерпнул у более ранних бразильских популярных композиторов, таких как Пешингинья, а также из современного на тот момент джаза и импрессионистских гармоний Дебюсси и Равеля. Одна из композиций, лучше всего отображающих эту богатую стилистическую алхимию, — «Águas de Março», написанная в 1972 году.

«Águas de Março», или «Мартовские воды», не так знаменита, как некоторые другие песни Жобима, однако отнюдь не безызвестна. Она была записана множество раз разными исполнителями: от Арта Гарфанкела и Дэвида Бирна до Эла Джерро и Кассандры Уилсон. Пожалуй, самая «каноническая» запись — это дуэт 1974 года самого композитора с певицей Элис Режиной — одной из ведущих бразильских вокалисток своего времени; кроме того, именно эту запись предпочитает субъект 3. Эта версия продолжительностью 3 минуты 35 секунд имеет простую аранжировку, состоящую из двух гитар, фортепиано, ритм-секции и небольшого ансамбля звучащих в унисон струнных, флейт и валторн.

Наиболее выразительным с точки зрения музыковедения элементом «Águas de Março», присущим этой записи, является сочетание гармонической структуры и мелодического характера. Первая сразу же привлекает наше внимание необычной гармонизацией в четырехтактовом гитарном вступлении: си-бемоль-мажорное трезвучие с ля^б в басу, то есть аккорд си^б мажор 7 с септовым тоном вниз. Это придает гармонии некоторую двусмысленность, а также предвосхищает нисходящую траекторию линии баса в последующих восьми тактах. И действительно, «движение вниз» лежит в основе композиции в целом и навеяно ее текстом (который тоже написал Жобим): ряд поэтических образов непрерывно льющихся потоков дождя, а также разнообразных предметов, природных и рукотворных (дерево, камень, осколки стекла и т.д.), в период постоянных мартовских бурь в Рио-де-Жанейро. Когда вступает вокал, бас начинает нисходящее движение: ля^б–соль–соль^б–фа–ми–ми^б — аккордами как в основном виде, так и в виде обращений, а затем возвращается в си^б через ля^б 7, образуя кадансовую аккордовую последовательность, достойную Дебюсси.

В противовес нисходящему характеру гармонии — почти контрастно — звучит статичная мелодия песни: мотив, представляющий собой непрерывное ритмическое остинато,двигающееся вниз по большой терции от ре до си^б. Получается своего рода органнй пункт (на си^б), на фоне которого гармония осуществляет свой пошаговый спуск, напоминая то, что происходит в разделе А знаменитой композиции Жобима «One Note Samba». Здесь представлено общее гармоническо-мелодическое взаимодействие в «Águas de Março» в тактах с 5-го по 12-й (рис. 11.9):

РЕЖИНА

(обведенные кругом ноты = пошагово нисходящая басовая линия)

Рис. 11.9. Антониу Карлос Жобим, «Águas de Março» (такты 5–12) — мелодия и гармония раздела А

Общая форма песни избегает традиционной А–А–В–А или похожей схемы, обычно принятой у Жобима, а представляет своего рода «поток сознания»,

в котором чередуются два взаимодополняющих раздела: тот, что описан в разделе А, и тот, где мелодия перепрыгивает на верхнее $\text{си}\flat$, после чего спускается на соль, а затем на $\text{соль}\flat$ (раздел В; см. рис. 11.10):

РЕЖИНА $\text{си}\flat 6 / \text{фа}$ $\text{си}\flat 11$ ми минор 7 ($\flat 5$) $\text{ми}\flat$ минор 6 $\text{си}\flat 6 / \text{фа}$

ЖОБИМ

É ma-dei-ra de ven - to, e'um mis-té - rio pro - fun-do, tom-bo da ri-ban-cei - ra, e' o quci-ra'ou nao guci - ra.

(обведенные кругом ноты = нисходящая мелодическая линия)

Рис. 11.10. Антониу Карлос Жобим, «Águas de Março» (такты 17–20) — мелодия и гармония раздела В

По мере движения песни возникают некоторые гармонические и мелодические вариации, особенно во второй ее половине. Наиболее заметная из них — повторяющийся органнй пункт на $\text{си}\flat$, поверх которого звучат нисходящие трезвучия ($\text{ре}\flat / \text{си}\flat\text{--до} / \text{си}\flat\text{--си} / \text{си}\flat\text{--си}\flat$), сопровождающие минорный вариант мелодического остиinato ($\text{ре}\flat\text{--си}\flat$), начинающийся на отметке 2:20 (рис. 11.11):

РЕЖИНА И ЖОБИМ
(поют в октаву)

São as á-guas de Mar-ço, fe chan-do'o ver - ão, e'a pro-mes-sa de vi - da no teu co - ra - ção.

$\text{си}\flat$ мажор $\text{ре}\flat$ мажор / $\text{си}\flat$ до мажор / $\text{си}\flat$ си мажор / $\text{си}\flat$ $\text{си}\flat$ мажор

органнй пункт на $\text{си}\flat$ в основе нисходящих по хроматизму трезвучий

Рис. 11.11. Антониу Карлос Жобим, «Águas de Março» (такты 96–100) — заключительный раздел с органнй пунктом на $\text{си}\flat$

Действительно, сочетание нисходящей гармонии и статичной мелодии присутствует здесь постоянно, придавая песне медитативные и почти гипнотические свойства. И именно эти свойства, порожденные главным образом уникальным гармоническим движением, играют ведущую роль в общих впечатлениях от песни и являются причиной того, что она приходится слушателям по вкусу. Среди прочих важных элементов — партия фортепиано, особенно в хроматическом проигрыше (на отметке 1:48) с необычным «нестройным» звучанием,

которое получается из-за параллельно звучащего свиста. Интересна также игровая переключка между вокальными партиями Режины и Жобима — иногда с чередующимися фразами, иногда в унисон, иногда с разделением фраз почти на манер Klangfarbenmelodie (см. главу 7). Все это вместе образует забавную и довольно оригинальную композицию, которая по понятным причинам внесла свой вклад в атмосферу званого ужина субъекта 3.

Спокойствие перед сном: «Peace Piece» Эванса

Завершает день субъекта 3 композиция «Peace Piece» Билла Эванса, и по звучанию она представляет собой почти полную противоположность интенсивному началу дня вместе с «Be-Bop» Диззи Гиллеспи — медитативное спокойствие, редко встречающееся в джазовом каноне. Другими словами, это не типичный эталонный пример джаза. Тем не менее эта композиция — *настоящая* «потененная жемчужина», любимая многими почитателями ее автора, признанного пианиста-композитора Билла Эванса. Так что этот выбор укрепляет наше представление о субъекте 3 как обладателе джазового генотипа, во многом основанного на преобладающих тенденциях этого вида, но при этом с более широким представлением о его стилистических возможностях.

ЭВАНС: ПРЕДЫСТОРИЯ

Как и в случае с Майлзом Дэвисом и его трубой или Джоном Колтрейном и тенор-саксофоном, Билл Эванс (1929–1980) для многих джазовых музыкантов и поклонников воплощает собой совершенство и мастерство игры на фортепиано — особенно в период золотой эры конца 1950-х и начала 1960-х. Благодаря своему уникальному и утонченному фортепианному стилю, особенно с точки зрения гармонии, а также некоторому количеству композиций, ставших ныне стандартами, Эванс оказал колоссальное влияние на путь развития джаза — и не только среди пианистов, — которое ощущается и по сей день (457).

Эванс родился в Плейнфилде, штат Нью-Джерси, спальном пригороде Нью-Йорка. И он, и его старший брат Гарри рано увлеклись музыкой, а Билл с шести лет начал брать уроки игры на фортепиано и флейте. Как и полагалось, его раннее обучение было основано на классической музыке: Моцарте, Бетховене, Шуберте и т. д., — однако, в отличие от многих «мейнстримных» джазовых музыкантов, он оставался твердо предан этой музыкальной сфере на протяжении всей своей карьеры. Например, в старших классах он открыл для себя музыку таких мастеров XX века, как Дебюсси, Равель, Стравинский и Дариус Мийо, которые пробудили в нем интерес к продвинутым гармоническим техникам: политональности, хроматизму, импрессионистской модальности и т. д. Особое значение имела также и музыка И. С. Баха, особенно «Хорошо

темперированный клави́р», к которому Эванс часто обращался как к техническому помощнику и яркому источнику вдохновения.

Эванс начал увлекаться джазом еще в детстве, сначала ранними жанрами (диксилендом и биг-бэндами), а затем постепенно открыл для себя прогрессивных пианистов Джорджа Ширинга, Нэта Кинга Коула и, самое главное, пионера бибоба Бада Пауэлла, оказавшего на него огромное влияние (458). В Юго-Восточном университете Луизианы он изучал классическое фортепиано и игру на флейте, однако в 1950 году в возрасте 22 лет решил сделать джазовую карьеру и переехал в Нью-Йорк. В течение следующих шести лет, включая трехлетнюю службу в армии, он совершенствовал свое мастерство и вырабатывал уникальный подход к гармонии, импровизации и эмоциональной выразительности. Поначалу его стиль подвергался резким нападкам, на которые он отвечал глубокой неуверенностью и замкнутостью, что, в свою очередь, подпитывало разрушительную слабость к наркотикам, которая будет преследовать его всю оставшуюся жизнь.

Однако постепенно музыканты стали его замечать. Значительный прорыв случился в 1956 году, когда композитор Джордж Рассел, теоретик и экспериментатор, нанял Эванса для записи масштабного проекта — альбома «Jazz Workshop», — представлявшего собой воплощение на практике идей, которые он изложил в своем трактате 1953 года «Лидийская хроматическая концепция тональной организации» (Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization). Если коротко, теория Рассела помогла закрепить переход в джазовой гармонии от тональной к модальной ориентации, что, в свою очередь, оказало значительное влияние на такие фигуры, как Эванс, Дэвис и Колтрейн, — примерно так же, как на прогрессивных французских композиторов конца XIX века повлияла прежняя теоретическая направленность, о чем мы поговорим в главе 15.

После проекта Рассела Эванс вступил в свой самый плодотворный период. Он заключил контракт с Riverside Records и известным джазовым продюсером Оррином Кипньюсом; их первый альбом «New Jazz Conceptions» (1957) с Эвансом в составе трио с басом и ударными во многом стал определяющим для его наследия. Огромное значение имела также его совместная работа с Майлзом Дэвисом, в чей классический секстет с участием Колтрейна и альт-саксофониста Кэннонболла Эддерли он попал в апреле 1958 года; их официальное сотрудничество было недолгим — всего восемь месяцев, — и все же оно увековечено благодаря тому, что впоследствии Дэвис пригласил Эванса присоединиться к записи «Kind of Blue» (1959), ставшей самым продаваемым джазовым альбомом в истории (459). Дэвис нашел родственную душу в Эвансе, с которым он исследовал новые способы применения модального подхода в джазе — например, в их совместном треке из этого альбома «Blue in Green».

После ухода из ансамбля Дэвиса Эванс выпустил несколько выдающихся альбомов, начиная с «Everybody Digs Bill Evans» (1958), куда входит и «Peace Piece». Однако наиболее значимыми были студийные и живые записи в составе трио, состоящего из басиста Скотта ЛаФаро и барабанщика Пола Моу-

шена, — в частности, концертные «Sunday at the Village Vanguard» и «Waltz for Debby» (обе 1961 года). Последняя включает в себя одноименный стандарт Эванса, написанный им восемью годами ранее. После трагической гибели ЛаФаро в 1961 году Эванс продолжил играть до конца своей жизни в различных трио, более всего — с 1966 по 1977 год — с басистом Эдди Гомесом. Он также выпустил ряд других интересных работ, в том числе два альбома, где применял технику наложения одной собственной записи на другую (например, «Conversations with Myself» 1963 года), альбом с джазовыми аранжировками классических произведений («Bill Evans Trio with Symphony Orchestra» 1966 года) и многие другие. Во всех этих работах Эванс совершенствовал стиль задумчивого лиризма, ритмической и гармонической сложности, блок-аккордов, деликатного педалирования и других элементов, которые стали использовать и продвигать молодые пианисты: Чик Кория, Херби Хэнкок, Элиана Элиас и другие.

Эмоциональная нестабильность и наркозависимость в конце концов настигли его и привели к смерти от цирроза печени в возрасте 52 лет. По выражению джазового критика Джина Лиза, «Билл Эванс совершил самое долгое и медленное самоубийство в истории музыки» (460). Несмотря на трагическую судьбу, Эванс в течение всей своей жизни получал огромное признание критиков, в том числе семь премий «Грэмми», не говоря уже о том, как высоко ярые поклонники джаза по всему миру оценивают его беспрецедентное влияние на джазовое фортепиано и вообще на весь вид в целом.

ЭВАНС: АНАЛИЗ

Как уже говорилось, композиция «Peace Piece» вышла на втором альбоме трио Эванса «Everybody Digs Bill Evans» в декабре 1958 года. Перед этим руководители компании Riverside упрасивали его два года, в течение которых, как отмечал Эванс, он «не мог сказать ничего нового» (461). Однако после работы в ансамбле Дэвиса он почувствовал себя готовым и привлек к записи двух музыкантов, постоянно игравших с Майлзом: басиста Сэма Джонса и барабанщика Филли Джо Джонса (который, по мнению многих, познакомил Эванса с героином). Одним из треков, записанных во время этой сессии, была сольная фортепианная версия композиции «Some Other Time» Леонарда Бернштейна из мюзикла «Увольнение в город» (On the Town). По иронии судьбы эта запись не вошла в оригинальный альбом (она была выпущена в виде бонус-трека на переиздании 1987 года), в отличие от другой, родственной ей композиции — «Peace Piece».

Трек возник в конце сессии как полная импровизация — на тот же аккомпанемент, что и в одноктоном вступлении, которое Эванс придумал для «Some Other Time»: простая прогрессия I–V, представленная аккордами до мажор 7–соль 11 (рис. 11.12а):

Медленное рубато

до мажор 7 соль 11 до мажор 7 соль 11

и т. д.

до мажор: I V7 I V7

Рис. 11.12а. Билл Эванс, «Peace Piece» — вступление

За эти 6 минут и 31 секунду в партии правой руки Эванса происходит очень многое, однако левая рука неизменно придерживается того же самого однотактового паттерна до тех пор, пока заключительный выдержанный аккорд V11 не перетечет в самом конце в аккорд I ступени. Эванс говорил: «Это произошло, когда я начал играть вступление и оно стало постепенно обретать свое собственное настроение и индивидуальность, потому я просто решил... что буду продолжать» (462). Другие источники предполагают, что это исполнение вовсе не было таким уж незапланированным: Эванс, несомненно, знал о существовании похожего почти непрерывного аккомпанемента с использованием аккордов I–V в «Колыбельной» (Berceuse) Шопена в ре-бемоль мажоре, оп. 57 (рис. 11.12б) (463):

Медленное рубато

ре♭ мажор ля♭ 7 ре♭ мажор ля♭ 7

ре♭ мажор: I V7 I V7

Рис. 11.12б. Фредерик Шопен, «Колыбельная» в ре-бемоль мажоре, оп. 57 — вступление

Как бы то ни было, «Peace Piece» среди поклонников Эванса стала своего рода культовой композицией, несмотря на то что она мало похожа на остальное его творчество. Это вроде бы и джаз, но и что-то еще: первые три с половиной минуты, спокойные, консонансные и воздушные, напоминают фортепианную музыку Эрика Сати (особенно из-за использования большого мажорного септаккорда I ступени) и даже предвосхищают более поздних композиторов-минималистов, таких как Филип Гласс. Однако по мере развития композиции, особенно во временном интервале между 3:34 и 5:34, Эванс постепенно начинает

вводить диссонансы и атональность на фоне устойчивого консонирующего остинато в аккомпанементе. Большие септимы и угловатые аккорды чередуются с хроматическими и диссонирующими фигурациями, что явно выдает любовь Эванса к классическим композиторам эпохи модерна, таким как Стравинский и Скрябин. Вот переложение одного из таких пассажей (рис. 11.13):



Рис. 11.13. Билл Эванс, «Peace Piece» (на 4:58) — сильно диссонирующий пассаж

На отметке 5:42 Эванс возвращается в консонансное звучание — любопытно, что он цитирует начальную фразу из «Some Other Time» Бернштейна (рис. 11.14), — и остается в нем до самого конца.



Рис. 11.14. Билл Эванс, «Peace Piece» (на 5:46) — цитата из «Some Other Time» Бернштейна

Таким образом, эта композиция представляет собой уравновешенную схему «спокойствие — напряжение — спокойствие». Но даже в самые диссонирующие моменты общий ритм и фортепианный поступь сохраняют атмосферу умиротворения благодаря успокаивающему консонансу в аккомпанементе левой руки.

Как ни странно, «Peace Piece» неоднократно играли и другие исполнители, в частности классический пианист Жан-Ив Тибодэ, хотя порой они и избегали диссонирующих элементов, как, например, нью-эйдж-пианистка Лиз Стори. Тот же вступительный рисунок присутствует и в начале знаменитой композиции «Flamenco Sketches», одного из треков с альбома «Kind of Blue». Как и в «Колыбельной» Шопена, в «Peace Piece» разворачивается медитативное, но при этом содержательное повествование, что немного необычно для Эванса, но вполне подходит для того, чтобы субъект 3 спокойно отправился спать.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 3

Эта подборка из четырех песен — вместе с пятой («Railroad» Билли Флека и Эбигейл Уолшбёрн), представленной на сайте www.WhyYouLikeIt.com, — не оставляет никаких сомнений в том, что субъект 3 является хорошо подкованным поклонником джаза. Все эти композиции — как прямо, так и косвенно — отражают богатую историю, эстетику и разнообразие этого вида. Создается впечатление, что субъект 3 предпочел бы оказаться скорее в укромном джазовом клубе, чем на концерте, где звучит рок или, скажем, классическая музыка. Однако следует быть осторожным и не выдвигать в этом отношении слишком много гипотез, о чем мы еще поговорим в интерлюдии Е. Судя по этой подборке, субъект 3, безусловно, тяготеет к довольно прогрессивным музыкальным направлениям и не чурается достаточно замысловатых и сложных проявлений мелодии, гармонии, ритма, формы и звука, хотя дело не обязательно доходит до крайностей. Кроме того, стилистическое взаимодействие в этих композициях джаза с другими жанровыми областями (особенно с классикой, этникой и блюграссом) говорит о том, что субъект 3, вероятно, не пренебрегает также и неджазовыми стилями или даже увлекается ими.

Если говорить о других отдельных песнях или композициях, которые также могли бы увлечь субъекта 3, стоит снова начать с тех же исполнителей и их записей, которые по звучанию находятся в непосредственной близости к «зернам» этого хит-парада; и здесь снова обратимся только к четырем песням, рассмотренным в данной главе. Сюда можно отнести композицию «Dizzy Atmosphere», а именно запись, сделанную в 1947 году в Карнеги-холле вместе с Паркером (Гиллеспи); «Nefertiti», записанную в 1967 году с Дэвисом (Шортер); «Corcovado» с тенор-саксофонистом Стэном Гетцом (Жобим) и «Reflections in D» (Эванс).

Далее следуют песни других исполнителей, населяющих то же самое музыкалогическое пространство, — или же тех самых исполнителей, но в других «воплощениях» их творческого пути: «Move (Take A)» трубача Фэтса Наварро, записанная в 1948 году с тенор-саксофонистом Доном Ланфером и барабанщиком Максом Роучем, или «Manteca» Диззи Гиллеспи и его ансамбля, записанная в 1957 году (Гиллеспи); «Maiden Voyage» Херби Хэнкока, записанная в 1965 году

с трубачом Фредди Хаббардом, или «Tears» группы Weather Report (Шортер); «Menina Flor» Луиса Бонфá, записанная в 1963 году со Стэном Гетцом, или «Bim-Bom» Жуана Жилберту, записанная в 1958 году (Жобим); а также «Blue in Green» секстета Майлза Дэвиса, записанная в 1959 году, или «Gloria's Step» трио Билла Эванса, записанная в 1961 году с басистом Скоттом ЛаФаро (Эванс).

Погружаясь на более глубокие уровни потенциального генотипа субъекта 3, назовем тех, кто повлиял на представленных исполнителей и композиторов, и тех, кто стал их «продолжателями»: Рой Элдридж и Артуро Сандоваль (Гиллеспи); Джон Колтрейн и Брэнфорд Марсалис (Шортер); Радамес Гнаттали и Элиана Элиас (Жобим); Нэт Кинг Коул и Кит Джарретт (Эванс). И наконец, по музыкологическим тонкостям этих пяти «зерен» можно предположить еще более отдаленных кандидатов: Эрик Клэптон и Габриэла Монтеро (умопомрачительные импровизации); Баста Раймс и Slayer (быстрый темп); Бела Барток и Фрэнк Заппа (полиритмия); Стивен Фостер и Ледбелли (традиционная американская музыка); Астор Пьяццолла и Buena Vista Social Club (влияние латиноамериканской музыки); Игорь Стравинский и группа Cream (использование остинато); Эрик Сати и Хильдегарда Бингенская (медитативность), а также многие другие. Надо признать, что в некоторых из этих предположений мы зашли слишком далеко, но таков уж путь музыкального вкуса: никогда не знаешь, куда он тебя заведет.

Интерлюдия Д

СЛУШАЯ С АКЦЕНТОМ: КУЛЬТУРА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

Сочиняя с акцентом

Задолго до того, как я стал использовать свою склонность к музыкальной эклектике в интересах музыкально-технологического стартапа, я применял ее к более традиционным музыкальным задачам исполнения и композиции. Именно исполнительская практика сформировала мою склонность к эклектике: с 11 до 16 лет каждый уикенд я играл на фортепиано в ресторанном дворике торгового центра в Ла-Мираде — рабочем пригороде Лос-Анджелеса, в нескольких кварталах от дома, где я вырос. Я получил эту работу благодаря нахальству моего лучшего друга, Рича Гелбарта, когда однажды в субботу мы пришли в торговый центр поиграть на игровых автоматах (по выходным это было нашим ритуалом). Заметив недавно установленную, раскрашенную в черно-белую клетку сцену, на которой стояло пианино, Ричи толкнул меня локтем и сказал: «Слабо на нем сыграть?» Из своих 11 я играл уже 6 лет, и для ребенка моего возраста у меня был приличный репертуар. Я не боялся подначиваний Ричи, поэтому вышел на сцену и начал играть то ли «Maple Leaf Rag» Скотта Джоплина, то ли «Bennie and the Jets» Элтона Джона (точно не помню); а дальше я заметил вокруг себя слушателей, и некоторые из них бросали долларовые купюры в большой коньячный бокал, который Ричи удалось стащить из кондитерской напротив сцены. Без моего ведома Ричи отправился на поиски менеджера торгового центра и по чистой случайности нашел того, кто тут же меня нанял.

Сейчас, когда я оглядываюсь назад, то понимаю, что постоянные выступления в торговом центре Ла-Мирады оказали глубокое влияние на мою общую музыкальную чувствительность, включая, несомненно, мою восприимчивость к разнообразным музыкальным вкусам аудитории. В любой день я получал запрос на «The Entertainer», тему из «Доктора Живаго», «Take Five», что-нибудь из Моцарта, или из The Beatles, или из Роджерса и Хаммерштейна и — неизменно — на «Stairway to Heaven» Led Zeppelin. Благодаря этим выступлениям

я понял не только то, что играть по заказу — это верный способ получить чаевые, но и то, что если вы хотите быть профессиональным музыкантом, то должны «играть все». Конечно, мои представления об «этом всем» были тогда весьма ограниченны, но пять лет в ресторанном дворике позволили мне составить довольно большой репертуар и, главное, натренировать свой слух (и пальцы) для воспроизведения множества стилей: классики, регтайма, музыки из мюзиклов, джаза, рок-н-ролла и т. д.

Вскоре я начал использовать свой едва зарождавшийся эклектизм для композиторской практики, сочиняя еще в старших классах поп- и рок-песни, регтаймы, «музыку для кино», джазовые темы, короткие классические пьесы и т. д. Конечно, некоторые из них были лучше и «естественнее» других, но склонность к сочинению в самых разных американских и общеевропейских стилях — это то, что остается со мной и по сей день. Действительно, мой композиторский эклектизм сослужил мне хорошую службу, поскольку я часто получаю заказы, требующие использования самых разных стилей: госпела, кабаре веймарской эпохи, барочной классики и т. д.

Более того, иногда эти запросы уводили меня еще дальше, раздвигая границы музыкальной ассимиляции. Разнообразные трудности в их реализации, в свою очередь, могут служить поучительной иллюстрацией того, как родная культура формирует наш коллективный музыкальный вкус. Поэтому позвольте мне еще раз обратиться к автобиографическому материалу и упомянуть три моих произведения, содержание которых находилось за пределами зоны моего культурного комфорта.

Первый, не особо сложный случай датируется 2003 годом; это произведение в кельтском стиле под названием «Легкие ирландские пьесы» (Irish Easy Pieces), сочиненное в благодарность мистеру Деклану Гэнли из графства Голуэй за его заказ большой оркестровой работы. «Легкие ирландские пьесы» написаны для голоса и ирландской группы на стихи моего друга (и известного архитектора полей для гольфа) Роберта Трента Джонса-младшего. В процессе подготовки я провел несколько недель, слушая одну из любимых ирландских народных групп Деклана — Planxty — с мандолиной, боураном (ирландским бубном), вистлом и нежным, жалобным звуком ирландской волынки, на которой играл Лиам О'Флинн. Я слышал довольно много ирландских напевов, но это было нечто иное, с «непредсказуемыми» модальными аккордовыми прогрессиями, необычными метрическими группировками и мелодическим языком, который был — для моего слуха — необычайно запутанным, богато орнаментированным и экзотическим в своих гармонических интонациях. После нескольких недель почти непрерывного прослушивания я завершил семиминутную работу, включающую продолжительную инструментальную интерлюдия, стараясь изо всех сил подражать меланхолическим мотивам баллады «Cliffs of Dooneen» и оживленному рилу «The Jolly Beggar», но не копировать их. Работа была выполнена и записана с помощью нескольких ирландских и ирландско-американских друзей, ее хорошо принял мистер

Гэнли, и она даже и по сей день иногда исполняется на праздновании Дня святого Патрика*.

Воодушевившись своим опытом на кельтском поприще, несколько лет спустя, в 2007 году, я отважно принял значительно более амбициозный кросскультурный заказ. Запрос исходил от руководителя страховой компании из Окленда, мистера Джима Белла, который пожелал создать смелое и глобальное художественное произведение, отражающее расширяющиеся перспективы его бизнеса. Вместе с мистером Беллом мы тщательно разработали схему использования музыкальных течений всего мира: Запада, Китая, Индии и Ближнего Востока. Изохронная задумка представляла собой концерт для виолончели, где этот исключительно западный инструмент отправлялся в своего рода путешествие по всему миру, встречаясь и вступая в диалог с инструментами каждого из этих регионов: китайским эрху (двуструнной скрипкой), индийским саранги (струнным инструментом, издающим звук, похожий на голос, и удерживающим бурдон) и арабским удом (щипковым инструментом лютневого типа).

Вскоре я задался вопросом, во что же я ввязался: что я знаю о китайской, индийской и арабской музыке? Разрабатывая для Pandora геном этнической музыки, я слушал довольно много музыки этих регионов, но слушать, чтобы определить и закодировать аналитические «гены», не то же самое, что иметь навыки выражения *оригинальных и диалектных* музыкальных идей. Поэтому мне пришлось еще раз взяться за интенсивное изучение «иностраннных» музыкальных языков. Моя цель состояла в том, чтобы усвоить практические и теоретические конструкции этих этнических стилей и инструментов до такой степени, чтобы я мог как бы естественно *творить* на китайском, индийском и арабском музыкальных диалектах (464). Получившийся в итоге «Всемирный концерт» (World Concerto) был впервые сыгран Оклендским симфоническим оркестром под управлением дирижера Майкла Моргана и с участием прославленной израильской виолончелистки Майи Бейзер, а также трех знаменитых виртуозов на своих инструментах: Диебин Чен (эрху), Аруны Нараян (саранги) и Бассама Сабы (уд). Выступления были встречены одобрительно и неплохо оценивались критиками (465); еще более отрадно, что, как упоминалось в интерлюдии В, этот концерт на долгое время занял «почетное место» в однокомпонентном плейлисте моего отца.

И все же, как бы хорошо я ни относился к своим попыткам ассимилировать эти культурно удаленные музыкальные диалекты в мои оригинальные произведения, должен признать, что это были всего лишь попытки. Поскольку до 24 лет я жил исключительно в Калифорнии (после чего уехал учиться в Париж), моя музыкальная идентичность (моя *инкультурация*, которую мы обсудим далее) была определенно американской и западной; поэтому лучшее, на что я мог надеяться, — это достаточно хорошо усвоить эти неродные музыкальные диалекты, чтобы грамотно *замаскировать* мой музыкальный «акцент». То есть независимо

* В записи участвовали певец Деннис Макнил и волынщик Тодд Денман.

от того, как долго я изучал музыкальные наречия кельтских, китайских, индусских и североафриканских традиций до начала моих проектов, я неизбежно буду «сочинять с акцентом» — таким, что любой истинный носитель этих традиций быстро распознает его, как и в случае с поздно выученным разговорным языком. При этом я, говоря техническим языком музыкальных психологов Стивена Моррисона и Стивена Демореста, «осваивал» эти отдаленные стили с помощью моих собственных, врожденных «организационных стратегий», ведь мое обширное музыкальное образование позволяло мне преуспеть лучше, чем многим другим, которым поручили бы ту же задачу.

Прежде чем мы наконец перейдем к «научному» аспекту исследования культурных условий, лежащих в основе нашего музыкального вкуса, позвольте мне поделиться последней композиторской историей. Летом 2009 года, вскоре после премьеры моего «Всемирного концерта», мне позвонил раввин Джордж Гиттлман из общины Шомрей Тора в Санта-Розе (в Калифорнии) и попросил написать небольшую камерную работу в честь прибытия новой Торы в синагогу, давними прихожанами которой были я и моя семья. Я сочинил произведение под названием «V'Samachta» («Празднование») для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано и придумал для него простую интерпретацию: кларнет «воплощает» вновь прибывшую Тору, в то время как виолончель — чешскую Тору, которая там уже была прежде; таким образом, музыкальный диалог кларнета и виолончели символически отражает в произведении своеобразный обмен, или *имут* (спор), который, возможно, происходит между двумя сельскими раввинами: давно служащим и вновь прибывшим.

Чтобы подготовиться, я решил посвятить немного времени самообразованию, особенно в области традиционного еврейского пения, или принципов кантилляции, называемых *теамим*, так как собирался процитировать кантилляцию одного из любимых раввином Джорджем библийских фрагментов, Левит 19:18: «Не мсти и не имей злобы на сынов народа твоего, но люби ближнего твоего, как самого себя. Я Господь». Эта цитата, «пропетая» кларнетом, должна была появиться в конце пьесы, показывая, что молодой раввин действительно «заслужил» свое законное место в общине. Помимо этого сакрального фрагмента, я соединил современную академическую музыку с более очевидными еврейскими мотивами, включая и танец в стиле хоры, и жалобную скрипку в стиле клезмер.

С этими стилями, однако, мне не требовалось знакомиться специально: это была музыка, которую я чуял нутром. Я вырос в реформистской еврейской семье и по сей день довольно последовательно продолжаю соблюдать религиозные практики, то есть я с самого раннего детства слушал еврейскую и восточноевропейскую/клезмерскую музыку и понимаю ее специфические гаммы, ритмы, орнаментику и мелодические интонации значительно шире границ теоретического или академического уровня — скорее на уровне интуитивного знания. Иными словами, относительно как евро-американских, так и еврейских музыкальных диалектов я «бимузыкален», и, как мы обсудим ниже, это действительно важно. Конечно, есть музыканты, которые знают клезмерский жанр лучше, чем я, но в смысле

глубинной культуры я как композитор и как слушатель по-еврейски «говорить» умею. Фрагменты, отражающие эту традицию, я мог написать, зная, что это найдет отклик у других прихожан, которые, как и я, были погружены в еврейскую (или, по крайней мере, еврейско-американскую) музыку. Торжественная церемония в тот ноябрьский день была очень эмоциональной, но еще отраднее мне было видеть появившиеся в конце «V'Samachta» у некоторых слушателей (в том числе у раввина Джорджа) слезы, и я полагаю, что это исключительное еврейское музыкальное послание было передано успешно.

Возвращаясь к универсалиям

В этом небольшом экскурсе в мою личную историю присутствуют несколько моментов, имеющих отношение к той роли, которую в формировании и определении границ нашего музыкального вкуса играет культура. С одной стороны, это представление о том, что каждый из нас обладает родной и знакомой музыкальной культурой, в которой мы воспитаны и к которой принадлежим; с другой стороны, это предположение о том, что подобная четкая принадлежность не позволяет нам в полной мере понять отдаленную, незнакомую музыкальную культуру. Но в основе этих суждений присутствует и еще один ключевой момент: существование универсалий, которые находятся за пределами любой индивидуальной музыкальной культуры. Если бы этих музыкальных универсалий не существовало, нам было бы крайне сложно даже в *какой-то степени* понимать неродные и незнакомые музыкальные культуры во взрослом возрасте — разве что специально их изучая. Но очевидно, что это не так: если для того, чтобы сочинять как носитель какой-либо культуры, нужна глубинная музыкальная «инкультурация», то для того, чтобы на некотором уровне воспринимать ее (не говоря уже о том, чтобы просто получать от нее удовольствие), этого не требуется. «Музыку, — снова процитируем Бруно Неттла, — не настолько трудно понимать, как другие языки».

Ключевым допущением существования музыкальных универсалий конечно же является то, что они присутствуют в каждой музыкальной культуре. Мы слегка коснулись этой темы в интерлюдии А отчасти для того, чтобы исследовать нашу универсальную любовь к музыке и ее возможную роль в нашей эволюции. На более широком уровне в интерлюдиях Б, В и Г мы также предположили существование музыкальных универсалий — тех, что лежат в основе нашего коллективного музыкального вкуса независимо от нашего культурного фона: кажущегося врожденным пристрастия к совершенным консонансам, консонирующим аккордам, музыкальным техникам повторения, вариации и симметрии и т. д. Однако, учитывая то, что в этой главе наше внимание обращено к различным и разнообразным мировым музыкальным культурам и их взаимодействию с нашим восприятием и вкусом, теперь мы можем рассмотреть эту тему более глубоко, с использованием научного аппарата этномузыкологии и музыкальной психологии.

В интерлюдии А мы отвергли наивное утверждение Лонгфелло о том, что музыка — это единый «универсальный язык», отметив широкое разнообразие музыки, на которой «разговаривают» по всему миру, а также недостатки западного этноцентризма в определении музыкального дискурса. Тем не менее мы также отметили, что опровержение утверждения Лонгфелло не отрицает существования определенных универсальных измерений, в пространстве которых мы, люди, создаем музыку. Прежде всего это сам факт присутствия музыки в каждой культуре на Земле; действительно, как отмечает Ян Кросс, музыка представляется «неотъемлемой частью человеческого культурного потенциала», благодаря чему она, возможно, сыграла значительную роль в нашей эволюции (466). Этномузыковед-новатор Джон Блэкинг идет еще дальше, подчеркивая наши врожденные индивидуальные музыкальные способности. Отмечая «почти всеобщее распространение музыкальной компетентности в африканских обществах», он предполагает, что «музыкальная способность является общей характеристикой человеческого вида, а не каким-то редким талантом» (467). Музыка как таковая находится, по-видимому, рядом с другими человеческими универсалиями: среди прочего это использование абстракции в языке, культурная вера в сверхъестественные силы, способность распознавать в выражениях лица основные эмоции, культурное табу против инцеста, страх перед змеями и проведение культурно определенных обрядов посвящения (468).

Благодаря музыкальным универсалиям мы делаем в нашем «детективном романе» о музыкальном вкусе два исключительно важных открытия, о каждом из которых нужно сказать более подробно: во-первых, определяются те элементы, которые наша общая — пангеографическая — культура привносит в нашу коллективную музыкальную идентичность; во-вторых, из них выделяются другие элементы, которые в разных культурах могут различаться и действительно различаются, вследствие чего возникают уникальные культурные особенности.

В свою очередь, существуют три типа музыкальных универсалий: (1) *свойства*, вытекающие из самой музыки; (2) *восприятие*, общее для всех сталкивающихся с музыкой; (3) *функции*, которые музыка выполняет в разных культурах.

Начнем с универсальных свойств. В таблице Д.1 представлены некоторые общепринятые элементы.

ТАБЛИЦА Д.1. УНИВЕРСАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА

Звуковысотность, тон, мелодия

- Октава как соотношение 2:1 (октавная эквивалентность между мужчинами и женщинами и т. д.).
- Мелодии, состоящие из дискретных, фиксированных тонов.
- Преобладающее использование в мелодиях интервала, напоминающего большую секунду (например, до–ре).

- Преобладающее использование в мелодиях небольших интервалов (меньше, чем квинта).
- Особый репертуар, где в каждой мелодии задействуются только три или четыре ноты.
- Мелодические контуры, в которых чередуются большие интервалы, идущие вверх, и небольшие интервалы, идущие вниз.
- Преимущественное использование в мелодиях нисходящих мелодических контуров.
- Звукоряды, лады из семи или менее нот в октаве.
- Звукоряды, лады, имеющие в своем составе неравные интервалы (большие и малые секунды, терции).
- Естественная способность транспонировать мелодии с любой ноты.

Гармония

- Использование бурдонов или органных пунктов (выдержанный тон ниже или выше мелодии).

Ритм

- Использование устойчивых (изохронных) ритмов (пульсации).
- Использование повторяющихся ритмических рисунков.
- Организация устойчивых ритмов в метрические группы, или «ритмические режимы».
- Преобладающее использование метров на основе кратного двум или трем числа долей — особенно двум.
- Ограниченный набор ритмических рисунков, метров в рамках жанра или стиля.

Форма

- Разделение мелодии, музыки на короткие различные фразы.
- Использование повторения и вариации внутри фраз и между ними.

Звук, исполнение, выразительность

- Использование вокальной музыки.
- Использование инструментальной музыки, в том числе в качестве имитации вокального стиля.
- Использование орнаментики и украшений в вокальных мелодиях.
- Преобладающее использование грудного голоса в пении.
- Преобладающее использование в пении слов (не вокабул).
- Преобладание группового пения — особенно мужского.
- Ассоциация различных ладов, стилей, темпов и т. д. с различными эмоциями.

Конечно, не все музыкальные *свойства* в таблице Д.1 являются столь же универсальными, как другие. Лишь немногие из них — октавную эквивалентность (когда мужчины и женщины поют одну и ту же мелодию, они часто естественным образом начинают петь с интервалом в октаву), использование дискретных тонов, преобладающее использование в мелодиях интервала, напоминающего большую секунду, транспонируемые мелодии,

использование вокальной музыки, разделение на фразы — можно назвать истинными или почти истинными универсалиями. Некоторые другие — использование бурдонов, ограниченный набор ритмических рисунков в рамках жанра — встречаются часто, но в общем-то не универсальны, а остальные находятся в этом отношении где-то посередине. В известном исследовании 2015 года, проведенном под руководством Питера Сэвиджа и Стивена Брауна, было предложено еще более строгое разделение: между абсолютно универсальными (без исключений) свойствами и универсалиями «статистическими», где исключения возможны, но их наличие «значительно превышает уровень случайности» (469). При рассмотрении 32 кандидатов в универсалии они применили свою методологию к 304 самым разным записям со всего мира и выявили 18 свойств, отвечающих критериям «статистических универсалий», включая те из них, которые упоминаются редко; все они включены в таблицу Д.1.

Хотя с тем или иным пунктом в списке можно спорить, мы с уверенностью утверждаем, что все эти музыковедческие свойства в какой-то степени *неизбежны* или, по крайней мере, неудивительны, когда и где ни создавалась бы музыка. То есть если бы вас без предупреждения забросили в любую отдаленную музыкальную среду: центр Стамбула, сельскую деревню в Индонезии, джунгли Конго и т.д., — вы могли бы с уверенностью ожидать, что за несколько дней встретите в местной музыке многие (если не все) из этих музыкальных свойств. Конечно, вам может не особенно понравиться музыка, которую вы там услышите, но, учитывая их доказанную универсальность, все мы — независимо от нашего культурного происхождения — оценим эти специфические свойства как приемлемые и вполне соответствующие критериям нашего музыкального вкуса.

В то время как ученые иногда спорят, возникают ли универсальные *свойства* благодаря природным предпосылкам или нашему коллективному культурному развитию, ясно, что наше универсальное *восприятие* музыки имеет происхождение биологическое, определенно основанное на когнитивных процессах; иными словами, нейробиологически мы запрограммированы воспринимать (распознавать, регистрировать и т.д.) целый ряд музыкальных свойств вне зависимости от нашей культурной самобытности. Некоторые из наиболее ярко выраженных универсалий *восприятия* приведены в таблице Д.2.

ТАБЛИЦА Д.2. УНИВЕРСАЛИИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

- Октава как соотношение 2:1 (октавная эквивалентность между мужчинами и женщинами и т.д.).
- Звукоряды и лады, составленные из неравных интервалов (больших и малых секунд, терций).

- Восприятие «тональной иерархии»: в гаммах имеются «устойчивые» и «неустойчивые» ноты.
- Восприятие «статистических характеристик» тональных и мелодических тенденций.

Гармония

- Статистическое предпочтение консонанса диссонансу.

Ритм

- Способность «синхронизироваться» с устойчивыми (изометрическими) ритмами.
- Предпочтение простых (пропорциональных) ритмов каким-либо более произвольным и сложным.
- Восприятие «статистических характеристик» ритмических и метрических тенденций.

Форма

- Способность классифицировать, группировать паттерны из нот, фраз и т.д. (например, повторение).
- Способность воспринимать начала и концы фраз (границы).

Звук, исполнение, выразительность

- Способность группировать нотные последовательности на основе высоты тона, громкости, тембра.
- Способность воспринимать эмоциональные намерения исполнителя через определенные сигналы.
- Сопоставление базовых эмоций с музыкальными атрибутами (темпом, насыщенностью).

Как можно видеть, некоторые из этих универсалий восприятия соответствуют наблюдаемым универсальным свойствам, перечисленным в таблице Д.1 (или лежат в их основе). Например, наша врожденная когнитивная способность к синхронизации, технически определяемой Кэтрин Стивенс как «состояние, в котором два ритмических процесса взаимодействуют друг с другом, в конечном счете синхронизируясь по параметрам фазы и/или периодичности» (470), подтверждает наши возможности — *практически* уникальные в животном мире (471) — подстраиваться и четко придерживаться устойчивых ритмов; и эта способность лежит в основе нашей универсальной предрасположенности к организации ритмических рисунков в фиксированные метры.

Ключевым моментом, который подчеркивают ученые, изучающие музыкальные универсалии, является наша врожденная способность обрабатывать «статистические свойства» как тонально-звуковысотных, так и ритмических тенденций в музыкальной практике. Говоря доступным языком, это означает, что вскоре после рождения наш младенческий мозг (в частности, в префронтальной коре) начинает действовать подобно суперкомпьютеру, определяющему статистические тенденции звуковысотно-ритмических соотношений, а также оценивающему одни из них как доминирующие и иерархически значимые, другие — как вторичные, а третьи — как их нарушающие. Это статистическое

обучение осуществляется неявно, без нашего осознания, и устанавливает для нашего слуха индуктивные «правила», управляющие музыкальным дискурсом, с которым мы сталкиваемся, особенно в наши ранние годы. Действительно, как мы увидим, этот неявный процесс быстро формирует определенные установки, которые от одной музыкальной культуры к другой варьируются. Тем не менее все мы обладаем способностью осуществлять это удивительное статистическое обучение, в том числе охватывающее такие универсальные свойства, как октавная эквивалентность, звукоряды из неравных интервалов, стандартные ритмы и т. д., которые выходят за рамки отдельных культур; это также включает, как подчеркивает Дэвид Гурон, нашу способность реагировать эмоционально на выполнение и/или нарушение этих статистических тенденций.

Интересны также универсалии восприятия, относительно универсальности свойств которых в научных кругах не всегда царит единодушие, и, наоборот, универсальные свойства, которые не проявляются как универсалии восприятия. Главным среди первых является наблюдавшееся у младенцев такими исследователями, как Лорел Трейнор и Нобуо Масатака, «безусловное» предпочтение консонансов — как совершенных (октава, квинта и кварта), так и несовершенных (терции, сексты) — диссонансам (например, секундам, тритонам, септимам) (472). В то время как некоторые ученые действительно считают предпочтение консонанса диссонансу универсальным свойством, другие подвергают это сомнению, учитывая существование в некоторых музыкальных культурах (венгерской, балканской, западноафриканской, балтийской и других) богатых традиций, включающих использование параллельно звучащих секунд и допущение других диссонансов (473). Как говорилось в интерлюдиях Б и В, наше «статистическое» предпочтение консонансов может уходить корнями в физику звука (малые целочисленные пропорции, обертоновые звукоряды) и более непосредственно в механизмы нашей слуховой системы (например, частотное разрешение базилярной мембраны); однако это не означает, что мы, будучи людьми взрослыми, не можем наслаждаться и более грубой стороной гармонической палитры, как это и происходит время от времени в данных культурах, — а порой и в нашей собственной.

Наличие характеристик, которые идентифицируются как универсальные свойства, но не как универсалии восприятия (преобладающее использование больших секунд, жанры, представляющие мелодии из трех-четырёх нот, звукоряды из семи или менее нот, использование бурдонов, вокальная орнаментика и т. д.), позволяет предположить либо доминирующую роль межкультурных контактов в становлении их универсальности, либо необходимость проведения дальнейших экспериментов для определения исходного когнитивного импульса для такого их статуса. В любом случае все универсалии восприятия помогают еще лучше описать наш коллективный, кросскультурный музыкальный вкус: мы, несомненно, больше склонны любить — или, по крайней мере, эстетически оценивать — те музыкальные качества, которые мы распознаём от рождения

(консонансы, устойчивые ноты гаммы, стабильные ритмы, мелодические и ритмические паттерны, эмоциональные намерения исполнителя и т. д.).

Третий, и последний, тип музыкальной универсальности связан с *функцией*, то есть с использованием, целями и поведением, относящимся к созданию музыки, которые, по-видимому, являются общими для разных культур и тем самым представляют собой своего рода архетипическое качество. Список общепринятых универсальных музыкальных функций, разбитых на отдельные культурные сферы, в которых используется музыка, представлен в таблице Д.3.

ТАБЛИЦА Д.3. УНИВЕРСАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ

Общая культурная идентичность

- Отражает ценности общества в целом.
- Поддерживает целостность систем коллективных и индивидуальных социальных групп.
- Сохраняет культурную идентичность в диаспоре.

Социальная сплоченность

- Помогает в разрешении конфликтов и устраниении социальной неопределенности.
- Поддерживает социальные связи, например между родителями и детьми (колыбельные и пр.).
- Поддерживает и сопровождает романтические ухаживания и любовь.
- Поддерживает патриотизм и культурную лояльность.

Религия, ритуалы

- Направляет и сопровождает общение со сверхъестественными силами.
- Сопровождает и поддерживает религиозные ритуалы.
- Сопровождает и поддерживает обряды посвящения.

Работа, производительность труда

- Поддерживает трудовой процесс посредством синхронных и скоординированных действий (например, рабочие песни).
- Сопровождает охоту.

Оборона

- Поддерживает военную подготовку (маршевые песни).
- Поддерживает военные действия (военные песни).

Знания, образование

- Поддерживает детскую педагогику (детские песни).
- Кодировывает культурную и социальную историю (былины, баллады).
- Устанавливает знаки и сигналы, служащие цели выживания.

Развлечения, эстетика, духовность, здоровье и благополучие

- Обеспечивает развлечения, удовольствия.
- Помогает расширить индивидуальное сознание.
- Обеспечивает терапию и используется в лечении.

- Обеспечивает комфорт, снимает напряжение, регулирует настроение.
- Иницирует трансовое состояние.
- Утверждает ценность и радость жизни.

На первый взгляд может показаться, что функции музыки имеют мало отношения к нашему музыкальному вкусу: почему мы должны принимать во внимание то, зачем или где песня была первоначально исполнена или сочинена, если она нам просто нравится? В каком-то смысле это верно, особенно в наши дни, когда мы можем услышать практически любую песню или композицию в комфортных условиях собственного дома независимо от того, какую функцию она могла выполнять изначально.

С другой стороны, многие чисто музыковедческие и эмпирические характеристики песни или композиции: темп, лад, мелодический стиль и т. д. — представляют собой явные отражения ее первоначальной функции; как таковые они имеют много общих музыковедческих характеристик с другими песнями и композициями, выполняющими те же функции, даже с теми, которые встречаются в других музыкальных культурах. На самом деле отказ от функциональной важности музыки — это во многом западная этноцентрическая позиция, в соответствии с которой динамика отношений часто является *пассивной*, то есть движущейся однонаправленно от исполнителя или записи к лишенному активности слушателю, желающему получить развлечение или эстетический опыт. Это, однако, не совпадает с преимущественно интерактивным подходом к созданию музыки во многих других частях мира, что мы обсудим далее. Во всяком случае, я бы предостерег от такого отказа и скорее считал бы, что осознание функций музыки — изначальных и/или производных — крайне важно для понимания нашего музыкального вкуса и расширения его возможностей (474).

Важный аспект музыкальных функций связан с их двойным взаимодействием с обществом в целом, с одной стороны, и с индивидуальными членами этого общества — с другой. Но и между ними также существует сильное взаимодействие (то, что Клейтон называет «общей почвой», а Марина Роузман — «социоцентрическим я»), в котором границы между личным и социальным размыты и неопределенны (475). Для Кросса это отражает уникальную способность музыки действовать как «интерактивный механизм соучастия», позволяющий людям «общаться» или взаимодействовать друг с другом более непосредственно, нежели с помощью языка. Это происходит, в частности, благодаря нашей способности вовлекаться в музыку и тому, что Кросс называет «плавающей интенциональностью» музыки, — воплощению ее различных значений, когда каждый человек может иметь собственную музыкальную интерпретацию или мотивацию, не влекущую за собой ту напряженность в отношениях между людьми, которая может возникать в случае языкового общения; как таковые музыкальные функции особенно хорошо подходят для таких «социально нечетких» культурных моментов, как свадьбы и обряды посвящения: группа

поддерживает сплоченность, несмотря на высокую вариативность индивидуальных реакций (476).

Таблица Д.3 показывает, что многие из этих функций напрямую нацелены на *социальное* поведение, связанное, например, с определением культурной идентичности, установлением групповых связей, религиозными ритуалами, работой и охотой, военными действиями, педагогикой, сохранением и распространением культурной истории. В этих случаях использование музыки помогает координировать наши действия, а также эмоции и менталитет, позволяя — вне зависимости от нашей индивидуальности — чувствовать, что мы представляем собой единое коллективное целое. На самом глубинном уровне музыкальные функции помогают создать в обществе своего рода «эмерджентное поведение». Эмерджентность* — это используемый в различных областях (биологии, экономике, философии, искусстве) термин для описания того явления, при котором простые независимые действия складываются в сложные системы без скоординированного причинно-следственного намерения. Например, это можно наблюдать в симметрии снежинки, образованной дискретными узорами, повторяющимися в разных локальных масштабах; или в поведении колонии муравьев, где, несмотря на отсутствие централизованного управления, отдельные муравьи каким-то образом «знают», как выполнять весьма сложные действия, такие как строительство муравейника (477). Точно так же вполне вероятно, что процессы кодификации культурной и социальной истории, религиозных ритуалов, педагогики и т. п. начинались с индивидуальных музыкальных проявлений, которые неосознанно складывались в коллективные культурные продукты.

Другие функции более непосредственно нацелены на *индивидов* или пары индивидов — например, связанные с разрешением конфликтов, обрядами посвящения, лечением, состояниями транса, управлением настроением, развлечением и конечно же романтической любовью. Тем не менее, как вы вполне можете понять по отдельным пунктам этого списка (например, развлечениям), было бы неверно говорить, что музыка выполняет исключительно индивидуальную или социальную функцию; музыка может служить *и часто служит* обоим целям одновременно. Действительно, многие ученые выделяют неоднозначную, «полисемическую» (многозначную) природу музыкальных функций по сравнению с языком как первопричину их широкого функционального использования. Это, несомненно, следствие «плавающей интенциональности» музыки, как обсуждалось выше. Но это также говорит, как отмечалось в интерлюдии В, о необыкновенной способности музыки вызывать эмоции, а также тренировать и улучшать память. Не случайно так много крупных религиозных и культурных текстов: гомеровский эпос, еврейская Тора, «Эпос о Сундиате» западноафриканского народа мандинка, древняя ведическая (индийская) Рамаяна, а также многие другие — полностью или частично создавались и рас-

* От *англ.* to emerge — «появляться, неожиданно возникать». — *Прим. ред.*

пространялись в песнях; музыка помогает запоминать то, чего нельзя сделать с помощью одних лишь слов.

Именно эта плавающая и гибкая сила музыки («неопределенность», как называет ее Клейтон) стала предметом одного из самых уникальных из известных мне обсуждений музыкальных функций: его можно найти в работе моего друга Дэна Левитина «Мир в шести песнях» (The World in Six Songs). Левитин выделил шесть типов песен: песни дружбы, радости, комфорта, знания, религии и любви, — что позволило ему проанализировать человеческую природу с эволюционной, нейробиологической и культурной точек зрения. Подобная творческая задумка дала ему возможность провести широкое и увлекательное обсуждение, затронувшее множество тем: науку, культуру, историю, психологию, — хотя следует заметить, что гораздо больше внимания он уделил текстам песен (преимущественно в жанрах поп- и рок-музыки), нежели их музыкальному содержанию. Некоторые из упомянутых функций выявлены по итогам этого обсуждения.

Два типа песен для Левитина в истории человечества особенно важны. Первый — это песни знания, к которым он относит всё, начиная от эпических произведений до детских азбучных песенок и песен-предупреждений не есть ядовитую пищу. Он утверждает: «Песни знания — это, пожалуй, венец триумфа искусства, науки, культуры и разума, перевод важных жизненных уроков в художественную форму, идеально приспособленную под строение и функционирование человеческого мозга». Второй тип — это песни любви, — не только ее романтической разновидности (все фазы которой музыка подробно фиксирует), но и тех, что направлены на наших детей, родителей, друзей и страну; в силу способности музыки транслировать «честный сигнал» (то есть такой, который труднее подделать, чем языковой) она соединяет эмоции с *доверием* и позволяет нам проявлять специфическую человеческую способность заботиться о ком-то еще больше, чем о себе. Левитин пишет: «Песни любви запечатлеваются в нашем мозгу, как никакие другие; они говорят о наших величайших человеческих устремлениях и о высочайших качествах. Без врожденной способности мыслить подобным образом общество не может быть построено» (478).

Наконец, еще один отмеченный мной в книге Левитина момент — то, что для обоснования своих утверждений он использует преимущественно (хотя и не исключительно) англо-американские поп- и рок-песни, — порождает важный вопрос: как перечисленные музыкальные функции соотносятся с «градиентом универсальности»? Хотя этот вопрос не так тщательно изучен, как универсальные свойства и универсалии восприятия, кажется естественным предположение, что музыка *не* выполняет каждую из этих функций с равной степенью универсальности. Например, не в каждой культуре существует достаточно многочисленная диаспора; кроме того, многие культуры не имеют музыкального репертуара, который бы сопровождал сложившуюся традицию охоты, или соотносился с коллективной культурной историей, или намеренно вызывал состояние транса и т. д. Кроме того, в ряде

традиционных (незападных) культур музыка не используется как просто средство развлечения — особенно во многих африканских, ближневосточных и юго-восточных (азиатских) обществах (479). В то же время можно считать полностью или «статистически» универсальным использование музыки для обрядов посвящения и религиозных ритуалов, которые сами по себе столь же универсальны, как и музыка. Также и многие другие функции, тем или иным образом связанные с романтической любовью, патриотизмом, войной, детской педагогикой, лечением и т. д., встречаются, вероятно, в том или ином качестве в большинстве мировых культур.

В любом случае использование музыки для лучшего выполнения данных функций действительно кажется универсальным, по крайней мере в отношении ее *потенциальной* роли — при условии, что другие аспекты культуры это допускают и одобряют. С точки зрения музыкального вкуса это означает то, что мы, вероятно, сочли бы вполне разумным и удовлетворительным, если бы в нашей родной культуре музыка играла существенную роль в выполнении любой из перечисленных поведенческих функций. Это также предполагает, что наш вкус будет реагировать с высокой степенью осознания — положительного или отрицательного — на универсальные музыковедческие характеристики, связанные по меньшей мере с некоторыми из этих функций: устойчиво ритмичное барабанное сопровождение военных песен, воодушевляющий темп охотничьих песен; простой стиль педагогических детских песен; гармонически выдержанный стиль музыки для транса; более серьезный, витиеватый и эстетически мощный стиль песен, сопутствующих общению со сверхъестественными силами, и т. д. Конечно, осознание не обязательно означает предпочтение, но оно предполагает, что, если вам не нравится какая-то военная песня, также могут не понравиться и другие, а если вы влюбляетесь в песню, славящую Всемогущего, то охотно слушаете и еще одну такую же.

Культурные различия

Может показаться странным, что мы уделили теме универсалий так много внимания в главе, вроде бы посвященной культурным различиям и ограничениям. Ну, помимо очевидного интереса, который эта тема вызывает сама по себе, и ее важности для формирования музыкального вкуса, дело в том, что вы не можете в полной мере понять последнее, не объяснив первого. Так, во всяком случае, утверждает научная литература, посвященная сдерживающему влиянию инкультурации на восприятие и понимание музыки. Вскоре мы перейдем непосредственно к этим вопросам, но сначала нужно сделать хотя бы некоторые отсылки к чисто музыкальным измерениям культуры.

В качестве отступления следует отметить, что более подробное обсуждение «этнической музыки» пройдет в главе 14, где мы детально разберем пять различных композиций. Здесь же мы просто укажем на несколько основных

этномузыкологических различий, чтобы лучше подготовиться к следующему разделу, посвященному инкультурации и культурным ограничениям.

Для начала стоит заметить, что некоторые этномузыковеды пытались установить историческую линию развития музыкальной культуры и «диффузии», включающую точки происхождения и ветви разделения, на основе музыковедческих данных, а также данных о миграции. Как отмечает, например, Неттл, в начале XX века исследователи Карл Штумпф и Курт Закс, а затем и такие современные авторы, как Виктор Гроуэр, пытались выявить своего рода «начальный слой», или «первичную музыку», в определенных «песенных пластах» культуры африканских бушменов и пигмеев как своего рода основу для развития всей музыки человечества (480). Музыкальный стиль в этих песнях довольно прост: он представляет собой ритмически насыщенные повторяющиеся мелодии всего из трех-четырех нот, движущиеся преимущественно по интервалам, близким к большой секунде, используемые в коллективных собраниях, ритуалах и т. д. Согласно данной теории, когда наши ранние предки мигрировали из Африки, они взяли этот стиль с собой; этим может объясняться тот факт, что подобные стили нашли, хотя и в небольших количествах, по всему (в «статистическом» отношении) миру; и особенно прочное место они заняли в музыкальном репертуаре отдаленных друг от друга культур Шри-Ланки, Микронезии и коренных народов Северной и Южной Америки.

Если эта гипотеза верна, то музыкальная практика началась просто и усложнялась по мере своего развития и распространения. Однако другие ученые, такие как Иосиф Жордания, выдвинули идею о том, что изначально сложная форма контрапунктных секунд (которую обнаружили в упоминаемых выше балтийских стилях) впоследствии в большинстве случаев уступила место более простому одноголосному (монодическому) стилю; и действительно, здесь можно провести параллель с похожей тенденцией среди разговорных языков — переходом от более сложных к менее сложным — например, от греческого к латинскому, а затем французскому (481). Еще одну теорию разработал Алан Ломакс в своей «Кантометрике» (Cantometrics, 1976), где он сопоставил 4000 песен из 148 регионов, объединив их в 10 семей, которые, в свою очередь, можно было свести к двум изначальным корням: «арктический стиль» — монодические унисонные песни с согласованным, но свободным ритмом, которые поют мужчины-охотники и собиратели в Сибири; и «стиль африканских собирателей» — песни с динамичным устойчивым ритмом и короткими повторяющимися мелодиями, которые поют и мужчины, и женщины африканских племен охотников и собирателей, то есть стиль, похожий на описанный Заксом и Гроуэром (482).

Конечно, мы никогда не узнаем, какая из этих теорий верна, однако они рисуют вероятные сценарии того, как первоначальное сходство музыкальных практик во всех обитаемых частях земного шара постепенно эволюционировало до все большей индивидуализации в рамках различных культур. Не волнуйтесь: мы не будем подробно рассматривать, как все это могло происходить за последние примерно 100 000 лет.

Вместо этого мы подробно разберем, как индивидуализация соотносится с основными музыкальными параметрами, обсуждавшимися в главах 3–7, — следуя порядку, по которому мы описывали универсальные музыкальные свойства выше.

Начнем с *соображений, касающихся звуковысотности, тона и мелодии*: мы выделили универсальное свойство, в соответствии с которым большинство звукорядов включает в себя семь или меньше нот в октаве. Мы также показали, что распределение этих нот, как правило, происходит по «неравным интервалам», что означает наличие разнообразных интервалов, по которым происходят восходящее и нисходящее движения в гамме: это приблизительно малая секунда (например, до–реb), большая секунда (например, до–ре) и малая терция (например, до–миb). Кроме того, ряд ученых указали на преобладание звукорядов из пяти нот — «пентатонических». В то время как некоторые интервалы — особенно чистые квинта и октава от основной ноты — сами по себе довольно универсальны, специфическое распределение «внутренних» нот в пределах данного звукоряда невероятно разнообразно в различных культурах, а часто и в рамках одной культуры. Мы отчасти продемонстрировали это разнообразие в главе 3, а подробнее рассмотрим в главе 14, хотя для полной классификации потребовалась бы отдельная книга (483).

Важно отметить, что основные гаммы, используемые в западной музыке: мажорная и минорная, а также пентатоника, восемь церковных ладов и др. (см. главу 3), — понимаются сегодня в рамках равномерной темперации, такой как на современном фортепиано (см. интерлюдия Б). Однако это не относится к большинству гамм, используемых в традиционных обществах: странах Африки к югу от Сахары, Юго-Восточной Азии, аборигенной Австралии и т.д., — где специфическая система настройки часто зависит от строя отдельных инструментов (ударных, духовых и т.д.); таким образом, гаммы могут слегка варьироваться от одного племени к другому, соседнему, даже если интервалы приблизительно одинаковы. В одной только Африке существуют десятки различных общеупотребительных пентатонических звукорядов, а многочисленные племена/группы используют также различные гаммы из шести нот (гексатонические) и из семи (гептатонические) (484). Некоторые звукоряды, например используемые в индонезийской музыке гамелана пентатоническая «*слендро*» и гептатоническая «*пелог*», определенно «экзотические» и для неподготовленного западного слуха звучащие даже странно в силу иного расположения секунд и терций в сочетании со строем, совершенно отличным от фортепианного. В других случаях, например в регионах арабских (макам) и индийских (рага), в рамках одной культуры присутствует множество различных ладов, как правило гептатонических, каждый со своими расположениями интервалов и системами строя, соответствующими выразительным средствам и мелодическим тенденциям.

В большинстве случаев используемые в культуре гаммы отражают влияние **тональных иерархий**, в которых один или несколько тонов занимают пози-

цию преимущественную и/или более устойчивую, чем другие. Это, в свою очередь, влияет на то, как мелодии конструируются и выстраиваются, а также на интервальные соотношения, предпочитаемые или отвергаемые в одной культуре по сравнению с другой. В некоторых случаях, как в музыке гамелана, ощутимых тональных иерархий нет, то есть используется более циклический подход, где все ноты звукоряда имеют одинаковое значение. Естественно, такой подход влияет на характер создаваемых мелодий. На более тонком уровне даже культуры, находящиеся в рамках одной и той же широкой традиции (Западная Европа, Китай, Западная Африка и т. д.) и использующие один и тот же набор гамм, по-разному подходят к построению мелодий, акцентируя различные интервалы, мелодические паттерны и ритмическую метрику; последнее часто соответствует таким характеристикам, встречающимся в различных разговорных языках региона, как длительность гласных и интонационный рисунок. Именно эти нюансы, например, позволяют тем из нас, кто погружен в западную музыку, отличить английскую народную мелодию от немецкой, итальянской или французской.

Что касается параметра *гармонии*, то здесь следует напомнить, что большинство традиционных мировых культур не используют в своей музыке сложную вертикальную гармонию, то есть аккорды. Конечно, многие используют два тона одновременно, а также контрапункт двух или более голосов, но это нельзя считать осознанным использованием вертикальных гармонических структур. Действительно, как мы подробно описали в главе 4, осознанное использование аккордов и определенная система вертикальной гармонии (тональностей) в Европе появились только в XVII веке. Однако следует добавить, что за последние 50 лет влияние западной поп-музыки стало ощущаться почти во всех уголках земного шара, так что большая часть культур использует вертикальную гармонию по крайней мере в некоторых из своих музыкальных произведений. Неудивительно, что отдельные культуры используют гармонические идиомы — аккордовые прогрессии, уровни хроматизма, тональные или модальные особенности и т. д. — разнообразными способами, так что гармонический язык Западной Африки в звуковом и теоретическом отношении отличается от того, что встречается в Японии, Малайзии или Северной Африке. Специфическое использование аккордов, кроме того, в немалой степени является продуктом собственных тональных и мелодических тенденций каждой культуры, как и в случае с другими музыкальными особенностями.

Перейдем теперь к другой сфере ярко выраженных музыкальных различий — *ритму* (см. главу 5). Мы несколько раз упоминали о жизненно важной роли коллективной синхронизации (умению подстраиваться под ритм) в общем развитии музыки и в нашей ее оценке. Это прежде всего предполагает, что у музыки есть пульс — или бит, или «тактус», — достаточно устойчивый и выраженный, чтобы люди в первую очередь подстраивались именно под него. Однако мы также принимаем сделанное Клейтоном общее определение, согласно которому для появления музыки требуются только вокальное/инструментальное

высказывание и «ритмическая координация»; последняя не обязательно означает различимый устойчивый пульс, а хотя бы в некотором смысле «скоординированный» ритмический поток — даже если имеется только один исполнитель. Действительно, большинство мировых культур используют в значительной части своего музыкального репертуара устойчивый пульс, однако в других культурах, например тибетской, японской, индийской, западной (европейской и т. д.), хотя бы изредка присутствует неппульсационный, или неметрический, подход. Кроме того, когда пульс задействуется, он обычно выступает как единый, устойчивый и предсказуемый («изометрический», или упорядоченный во времени) поток, благодаря которому может возникать коллективная синхронизация. Тем не менее ритмическое движение может также проявляться более сложным — полиметрическим — образом, когда одновременно присутствуют два или более относительно скоординированных типа пульса, что встречается среди прочего во многих западноафриканских стилях, а также в музыке гамелана и др.

Для всестороннего рассмотрения вопроса, однако, недостаточно сказать, что музыка имеет устойчивый пульс, и нам потребуется описание некоторых технических деталей. Пульс, или бит, может быть организован — посредством постоянного акцентирования определенных долей в рамках заданного цикла — множеством способов. Эти циклы, кроме того, обычно присутствуют на нескольких уровнях одновременно: как на первичном уровне (полный цикл), так и на одном или нескольких подуровнях и подподуровнях. Как мы уже подробно обсудили и проиллюстрировали это в главе 5, такой тип организации называется метром, и большинство культур предпочитают одни метрические структуры другим — даже если, как на Западе, их встречается очень много.

Во многих странах мира (включая западные) паттерны первичного уровня обычно представляют собой равномерно упорядоченные группы двоек, троек или четверок, хотя в цикле может быть шесть, восемь, девять или двенадцать долей. Подуровневые паттерны также обычно делят полный цикл на равномерно упорядоченные группы двоек, троек или четверок. Такие ситуации называются изохронными (регулярно синхронизированными), что предполагает как регулярную группировку долей в цикле на первичном уровне, так и — прежде всего — регулярную группировку (в основном двоек и троек) на подуровне. Однако в других регионах (особенно в Балканских странах, включая Болгарию и Турцию) нормой скорее является неизохронный подход. Это означает не только то, что первичные группировки включают «нерегулярные» группы (пять, семь, девять, одиннадцать и т. д. долей в цикле), но также то, что на подуровне возникают неустойчивые, или *неравномерные*, паттерны, такие как 2+3 (пять долей в цикле), или 2+2+2+3 (девять долей в цикле), или 2+3+3 (восемь долей в цикле) и т. д. Естественно, это задает общему музыкальному процессу такой уровень ритмической сложности, который для неподготовленного слушателя может оказаться дезориентирующим, не позволяющим, например, обнаружить начало — или сильную долю — цикла. А вот у коренного турка с этим никаких проблем не будет.

Есть, конечно, много других способов использования в музыке пульсирующего ритма, благодаря которым можно отличать одну культуру от другой. Например, во многих западноафриканских культурах устойчивый пульс не столько организован в метрические циклы, сколько проявляется свободным и неиерархическим образом; этот стиль, который Блэкинг называет пульсациями, предполагает отсутствие структурной циклической акцентуации, а вместо этого явно призывает к свободной игре *на фоне* устойчивого бита. Технически это, конечно, называется синкопой, и ее африканское происхождение и последующее влияние на такие американские жанры, как регтайм, джаз, R&B и хип-хоп, мы в значительной степени уже задокументировали. Еще одним ярким типом пульсационной ритмической организации является система североиндийской музыки тала (см. главу 14), имеющая не столько ритмическую, сколько темпоральную рамку — циклическую и иерархическую, но часто включающую сложное взаимодействие различных ритмических структур.

Наконец, следует отметить, что ритмическая составляющая музыки тесно связана с другой человеческой универсалией — танцем. Во-первых, не может быть танца без музыки — но не наоборот. Многие авторы подчеркивают эту родственную связь: Левитин, например, часто использует выражение «музыка-танец». Эта связь, несомненно, восходит к истокам нашего вида и с тех давних пор играет важную роль в развитии групповой связи и сплоченности (485). Ритмический язык музыки каждой культуры неизбежно отражает различные способы, которыми эта культура в целом подходит к движению, а также роль, которую в этом играет танец. У некоторых племен аборигенов Австралии, например, каждый жанр музыки ассоциируется с определенным танцем и определенным набором ритмических паттернов — таких, что было бы немыслимо использовать тот же самый ритмический паттерн в другом жанре.

Как отмечалось выше, цель этого раздела состояла в том, чтобы привести достаточно убедительные примеры музыкальных различий между культурами для последующего обсуждения темы инкультурации и ограничений. Конечно же мы слегка коснулись лишь некоторых из множества разнообразных способов, в которых эти различия проявляются. Мы обошли, например, огромное разнообразие в инструментальном звучании различных музыкальных культур: от диджериду аборигенов Австралии и говорящих барабанов Западной Африки до разнонастроенных гонгов, используемых в оркестрах гамелана (см. главу 7), а также великое множество вокальных техник и приемов, используемых певцами во всем мире, например йодля в Центральной Африке, виртуозной орнаментики в Пакистане и ярко выраженных вибрато на Ближнем Востоке и в Северной Африке. Однако ясно должно быть главное: в зависимости от того, где вы родились и выросли, представления о «нормальной» музыке будут сильно различаться — и в значительной степени определять не только то, *что* вы слышите, но и то, *как* вы это слышите.

Инкультурация и культурные ограничения

Я родился и вырос в Южной Калифорнии, и то, что я слушал в детстве в конце 1960-х и в 1970-х, было по своим музыкальным характеристикам явно евро-американским. Это означает, что я (как и многие из вас, я полагаю) в годы становления постоянно слушал «западную» по *звучанию и структуре* музыку. Говоря технически, это означает, что в музыке присутствуют следующие характеристики: (1) равнотемперированные звукоряды, те, что используются на современном фортепиано; (2) тональные «иерархии», акцентирующие первую (тоническую) и пятую (доминантную) ступени звукоряда; (3) вертикальные созвучия или аккорды, которые могут быть иерархически организованы в тональности или лады; (4) преимущественно устойчивый (изометрический) ритм, упорядоченный в устойчивые (изохронные) метры, такие как 4/4 и 3/4, периодически оживляемые синкопированием; (5) тембры акустических и электрических западных инструментов, таких как гитара, пианино, барабаны, трубы, флейты, скрипки; (6) умеренное использование вокальной орнаментики; (7) песенные формы, характеризующиеся симметрией, сбалансированными фразами, повторениями и вариациями; и (8) эстетическая позиция, которая рассматривает музыку в основном как развлечение и неформальную самонастройку.

Почти исключительная евро-американская музыкальная диета, на которой я сидел в течение первых десяти с небольшим лет моего существования, в решающей степени повлияла на то, *как* я воспринимал музыку. Только в позднем подростковом возрасте (и особенно после двадцати) я стал обращать свое музыкальное внимание и на другие культуры, но тогда было уже слишком поздно: механизмы моего музыкального восприятия в значительной степени укоренились и закрепились.

Как мы уже неоднократно отмечали, этот процесс известен как инкультурация. Если музыкальная культура — это, цитируя Пателя, «степень того, как неформальные музыкальные переживания разделяются людьми, растущими в одно время и в одном месте», то музыкальная инкультурация — это процесс, в ходе которого мы получаем знания об этих переживаниях. Ключевым здесь является то, что эти знания приходят не в ходе специального образования, хотя и оно вообще-то не помешает, а приобретаются неявно, во время повседневного неформального восприятия музыки — дома, по радио, в супермаркете и т.д. Если в годы своего развития мы более или менее регулярно слушаем музыку, то автоматически к ней приобщаемся. Разумеется, этот процесс предполагает работу тех универсальных, общекультурных механизмов восприятия, которые обсуждались выше, и особенно похожее на компьютерное статистическое обучение, благодаря которому у нас формируются «правила», управляющие тональными и ритмическими иерархиями. Однако для завершения этого процесса необходимо особое культурологическое обучение. Оно опять же происходит неявно, мы просто слушаем музыку нашей родной культуры — и отслеживаем сигналы, которые ведут к конкретному определению этих «правил». Подоб-

ные сигналы определяют особые интервалы и иерархии используемых гамм, общие гармонические соотношения, ритмические/метрические конструкции, стандартный строй и температуру вокальных и инструментальных тонов, привычные тембры и т. д.

В последние десять с лишним лет музыкальная инкультурация стала важной темой, которую одновременно рассматривают в разных областях, желая лучше разобраться в музыкальных универсалиях. Действительно, многие ученые участвуют в обоих направлениях исследований, часто обсуждая одни и те же вопросы, особенно связанные с восприятием. Посредством изучения музыкальной психологии и нейробиологии мы узнаём интереснейшие вещи об эффектах и ограничениях инкультурации (486).

Общей для исследований инкультурации, как и для универсалий, является проблема западного этноцентризма. Она существует в различных формах: использование для оценки музыкального восприятия только западных слушателей, предложение незападным слушателям только западной музыки и т. д. К более современным исследованиям все чаще привлекают как западных, так и незападных участников — в основном из Индии, Турции, Китая и Африки, но также из Японии, Индонезии и т. д. Однако на сегодняшний день слишком мало того, что Патель называет «полным сопоставлением», когда, например, слушатели двух культур оценивают музыку обеих культур. Кроме того, все осложняется тем, что Гурон называет «необратимой потерей культурного разнообразия» (487) вследствие глобализации и повсеместного распространения во всем мире западной музыки, особенно поп-музыки. Такая предвзятость даже привела некоторых ученых к призывам вообще не использовать в исследованиях инкультурации западную музыку.

Во всяком случае, мы, безусловно, многое узнали о процессе инкультурации, например о том, с какой поразительной скоростью она укореняется. Многочисленные исследования младенцев, проводившиеся Эрин Хэннон и Сандрой Трехаб, показали, что примерно до полугода у нас практически нет культурных ограничений в прослушивании музыки: мы не способны распознать нарушения любых специфических для культуры проявлений звуковысотных или ритмических иерархий (488). Такой «безграничный» слух наблюдается даже через 10 месяцев, хотя к тому времени в результате пассивного восприятия родной музыки уже формируются некоторые «специфические для культуры мозговые структуры и представления» (489). Переломный момент наступает, похоже, в возрасте около года. К этому времени младенцы демонстрируют значительную восприимчивость к тенденциям своей родной музыки, но гораздо меньшую — к музыкальным тенденциям чужой культуры. По сути, с возраста одного года мы начинаем слышать музыку, не принадлежащую к нашей собственной культуре, как музыку «с акцентом». Это согласуется с нашим специфическим культурным развитием и в других областях, таких как речь и восприятие лиц. Интересно, однако, что Хэннон и Трехаб показали в экспериментах, что после непродолжительного (например, двухнедельного) воздействия годовалый ребенок на самом деле

может обучиться и «иностранным правилам» — как те, что связаны с ритмом. Процесс инкультурации, безусловно, продолжает развиваться и становится на протяжении всего детства все более сложным и углубленным, но даже прежде, чем большинство из нас начнет ходить, мы уже сможем распознавать особенности нашей родной музыки.

Далее возникает вопрос, какое влияние оказывает инкультурация на то, как мы слушаем родную и неродную музыку, — то, что Моррисон и Деморест называют «эффектом инкультурации» (490). До какой степени мы признаем иерархические правила неродных систем? Каково влияние длительного воздействия на детей неродной музыки? На какие музыкальные параметры/переживания в большей или меньшей степени влияет наш «слуховой акцент»? И прежде всего, как это может влиять на наш музыкальный вкус? Чтобы ответить на эти вопросы, мы еще раз обратимся к ключевым параметрам (тон/гармония и ритм) и когнитивным процессам (эмоции и память) и посмотрим, что эксперименты по инкультурации говорят о культурных ограничениях нашего слуха.

ТОН И ГАРМОНИЯ

Для начала скажем, что именно исследования тона и гармонии подтвердили: в течение нескольких месяцев после рождения младенцы относительно слабо «ограничены» в своем музыкальном *восприятии*, то есть никакие культурно-специфические музыкальные *свойства* при этом не доминируют. Например, выросший на Западе взрослый может обнаружить в незнакомой тональной мелодии одну фальшивую ноту, которая вносит изменения в звукоряд или в подразумеваемую гармонию; напротив, восьмимесячный ребенок обнаружит любую такую ноту независимо от того, меняет ли она звукоряд или подразумеваемую гармонию (491). Вот как сформулировали это Хэннон и Трейнор: «Инкультурация в тоновые структуры следует четкой траектории развития, в рамках которой универсальные аспекты постигаются в младенчестве, а аспекты, специфические для системы, усваиваются в детстве» (492). В частности, к пяти годам ребенок приобщается к звукорядам своей культуры, а к шести или семи годам — к более сложным культурным системам: аккордам, подразумеваемой гармонии, строю и т. д. (493).

При рассмотрении тоновых культурных ограничений среди прочего нужно учитывать и существующее в мире различие между тональными и нетональными языками. Тональный язык — тот, в котором высота тона (частота) или сдвиг высоты тона произносимого слова влияет на его значение, то есть такой, где один и тот же базовый звук означает что-то другое, если звучит на более высоком или более низком уровне тона, или если высота тона повышается или падает, или и то и другое. Классический пример — китайское (мандаринское) слово «ма», которое может означать либо «мать» (высокий тон), либо «конопля» (восходящий), либо «лошадь» (нисходящий, затем восходящий), либо «ругать» (нисходящий).

Удивительно, что, возможно, 70 % мировых языков являются тональными, особенно в Юго-Восточной Азии (вьетнамский, тайский и т. д.), Восточной Азии (китайский, японский) и Африке (десятки языков), а также среди многих коренных американских и австралийских племен и даже в Европе (например, норвежский). Некоторые исследования показали корреляцию между тем, чтобы быть носителем тонального языка и более высокой вероятностью обладания абсолютным слухом, то есть способности идентифицировать тон, не прибегая к помощи инструмента, что, как предполагают Трехаб и другие ученые, может иметь генетическую основу (494). Однако фактор принадлежности к культуре тонального языка способствует не только более высокой вероятности обладания абсолютным слухом, но и повышению общего уровня восприимчивости к тональным отношениям, что влияет на восприятие музыки, а также на память.

РИТМ

Как и в случае с исследованиями высоты тона, исследования ритма подтвердили отсутствие границ восприятия музыки в начальный период. Интересно, что Хэннон и Трейнор предположили: универсальный статистический процесс усвоения ритмических норм даже предшествует аналогичному процессу в отношении высоты тона. Например, в возрасте полугода западные младенцы могут обнаружить нарушения *как* изохронных (равномерных, регулярных), *так и* неизохронных (неравномерных, нерегулярных) метров. То есть на данном этапе специфическая для культуры инкультурация еще не установилась. Но шестимесечные младенцы, по-видимому, уже усвоили основные «правила» как простого, так и сложного ритмического поведения. Такая плюрипотентность, однако, вскоре начинает ослабевать, и к годовалому возрасту западным младенцам вообще не удастся обнаружить нарушения в балканских ритмах; хотя то, что они могут восстановить эту способность после всего лишь двухнедельного периода регулярного восприятия, показывает, что первоначально процесс инкультурации проходит достаточно гибко. Увы, эта гибкость не безгранична. Например, взрослые жители Запада продолжают не обнаруживать нарушений в балканских ритмах даже при длительном повторном восприятии. На самом деле в большинстве случаев они даже не могут правильно определить сильную долю или притоптывать в такт этим неродным для них ритмам (495).

Это не означает, что взрослые немусыканты не способны правильно выстукивать ритм со сложными синкопами, нечетными метрами и т. д. Скорее это говорит о том, что успех гораздо более ожидаем, если речь идет о собственном, родном, ритме, чем о неродном. Это подтвердилось в нескольких исследованиях восприятия (в том числе музыковедами Петри Тойвиаиненом и Туомасом Эерола), когда не являющиеся музыкантами взрослые финны, как правило, не могли правильно прихлопывать в такт типичным африканским ритмам, в отличие от участников исследования из Южной Африки, у которых не было такой проблемы (496).

Способность легче синхронизировать или обнаруживать нарушения по отношению к нашему родному ритмическому языку приводит, в свою очередь, к более общему выводу: в силу нашей музыкальной инкультурации, связанной с местом нашего развития, в том, что касается способностей и тенденций музыкального восприятия, не все взрослые равны. Коренные болгары и сенегальцы, например, с большей вероятностью овладеют навыками обработки и понимания сложных ритмов, чем те, кто родился и вырос в Японии или Корее, где ритмическая сложность в значительной степени ослаблена. Точно так же, хотя и по другим причинам, уроженцы Индии и Ирака, скорее всего, обладают более острой восприимчивостью к мелодической и звуковысотной сложности (такой как микротоны), чем те, кто вырос в Германии или Канаде. Конечно, опасно и глупо делать в области музыкальной культуры широкие обобщения, и, безусловно, эти частные примеры не подразумевают никакого ценного суждения. Я просто хочу сказать, что каждый из нас воспринимает разные музыкальные параметры особым и отличающимся от других образом — таким, который отражает и усиливает общие черты нашего родного музыкального языка.

Помимо отслеживания индивидуальных параметров, таких как высота тона и ритм, во многих исследованиях к теме музыкальной инкультурации подходят с более целостной, эмпирической точки зрения — через темы эмоций и памяти. Как мы уже говорили в интерлюдии В, это самые высокие и сложные модули нашей системы нейробиологической обработки музыки, действующие во многом как грандиозные совокупности всех параметров восприятия: выделения слуховых характеристик, формирования гештальта, музыкального синтаксиса и т.д. Мы увидели, что культура влияет на то, как вы воспринимаете музыкальные «правила» высоты тона и ритмического поведения. Верно ли это же в отношении восприятия и переживания основанных на музыке эмоций? Может ли музыкальное произведение звучать печально в одной культуре, но грозно или радостно в другой? Запоминаем ли мы элементы родной песни иначе, чем неродной?

ЭМОЦИИ

Эмоция, безусловно, является человеческой универсалией, имеющей в нашей эволюции глубокие адаптивные корни. Восприятие эмоций, возникающих при прослушивании музыки, также универсально. Тем не менее исследования показывают, что эмоции, которые мы получаем от музыки, связаны также и с культурными аспектами. Более полно психологическую связь музыки и эмоций мы рассмотрим в интерлюдии Ж, а пока отметим, что жизненно важную роль в этом играет инкультурация.

Во-первых, исследования показывают, что эмоциональная реакция на музыку, если говорить о самых основных, «базовых» эмоциях: радости и печали, — близка к универсальной. Похоже, что по крайней мере в этих двух случаях существует то, что музыкальный психолог Хайке Аргштаттер называет «панкультурным

эмоциональным лексиконом», когда два слушателя даже из отдаленных культур один и тот же музыкальный отрывок будут слышать как представляющий или вызывающий радостные или печальные ощущения, то есть, говоря языком психологии, имеющий положительную или отрицательную валентность. В качестве примера часто приводят эксперимент 2009 года, в котором Томас Фриц просил группы западных слушателей и слушателей, принадлежащих к мафа (небольшой этнической группе из Камеруна), охарактеризовать несколько мелодий в западном стиле как радостные, печальные либо страшные (497). Каждая мелодия была специально выстроена так, чтобы соответствовать одной из этих трех эмоций, основываясь на показателях тональности (мажор или минор), темпа, звуковысотного диапазона, насыщенности тона и ритмической регулярности. Результаты исследования показали, что обе группы правильно идентифицировали все три эмоции, указывая на универсальные выражения лица из набора Экмана «на уровне выше случайного», то есть не наугад, причем более точные результаты были продемонстрированы в случае оценки эмоции радости, нежели печали или страха.

Исследование Фрица, безусловно, может подвергаться критике (498), но все же оно обосновывает утверждение, что восприятие в музыке радости и печали (меньше — страха) не зависит от принадлежности к той или иной культуре. Наиболее распространенное объяснение этого явления сводится к перечисленным выше универсалиям восприятия, а именно к нашему врожденному предпочтению консонансов, с одной стороны, и простого ритма — с другой. Таким образом, музыка преимущественно консонансная и звучащая в простом и устойчивом ритмическом потоке будет повсеместно признана обладающей положительной валентностью, в то время как музыка в значительной степени диссонансная и/или звучащая в неравномерном и несвязном ритме получит противоположную оценку.

Погружаясь глубже, оценка музыки как радостной или печальной — или окрашенной любой другой эмоцией — происходит посредством услышанных в ней звуковых «сигналов» и благодаря их интерпретации нашими врожденными механизмами восприятия с привлечением статистических культурных знаний. В исследовании Фрица это были прежде всего сигналы, основанные на ладу, темпе, тональной насыщенности (сопоставление консонанса и диссонанса) и ритмической регулярности фортепианных отрывков, позволяющие слушателям — западным и мафа — распознавать эмоции. Эти типы сигналов — наряду с основанными на контуре, тембре, уровне звука и энергии — были названы «психофизическими» музыкальными психологами Лорой-Ли Балквилл и Уильямом Фордом Томпсоном (499). Основанная на этих сигналах способность распознавать положительную или отрицательную валентность действительно представляется универсальной и потому независимой от нашего опыта восприятия музыки своей культуры. Иначе говоря, если завтра вас высадят на далеком острове посреди Тихого океана, то какую бы музыку местные жители ни признавали радостной или печальной, вы, основываясь на ее «психофизических» сигналах, вероятно, с ними согласитесь.

Итак, восприятие радостной и печальной музыки в разных культурах универсально. А как насчет других эмоций? Неудивительно, что распознавание в музыке более тонких эмоций: удивления, гнева, юмора, духовности и т. д. — в разных культурах явно более специфично. В то время как темп, насыщенность, ритмическая пульсация и другие «психофизические» сигналы представляют собой *универсальные* параметры, включающие основные эмоции, целый ряд других музыкальных сигналов вызывает эмоции на культурно более обусловленном уровне: это такие характеристики, как инструментальный строй, расположение звукоряда, вокальная и инструментальная интонация, использование орнаментики, гармоническое поведение и т. д. Безусловно, многие из этих культурно-специфических параметров те же, что ограничивают возможности нашего восприятия тона и гармонии в неродной музыке. И это понятно: если вы не можете распознать, как должна правильно звучать гамма, как звучит «нормальный» строй, как выглядит логическая последовательность аккордов, какая вокальная орнаментика обычно используется и т. д., как вы можете определить, выражает ли музыка такие эмоции, как гнев, удивление или юмор?

Вот так обстоит дело в нацеленных на эмоции исследованиях инкультурации. Например, в замысловатом исследовании Аргштаттер четыре принадлежащие к разным культурам группы — немецкая, норвежская, корейская и индонезийская — должны были распределить набор симпровизированных западными музыкантами мелодий по шести эмоциональным категориям: радость, печаль, удивление, страх, отвращение и гнев (500). Как и ожидалось, радостные и печальные мелодии были опознаны более адекватно представителями всех культур, хотя две западные группы выступили лучше, чем две незападные (63,5 % до 46,5 %). Худшие результаты показали индонезийцы — особенно в оценке мелодий, выражающих удивление (19,4 %; по сравнению с 56,2 % у немцев и 31,1 % у корейцев) и отвращение (22,1 %; по сравнению с 42 % у норвежцев и 40 % у корейцев); и это понятно, учитывая преобладание в Индонезии гамелана и арабской музыки, а в Корее — западных поп-музыки и классики. Действительно, как отмечает Аргштаттер, в индонезийском языке нет четкого слова для «отвращения», которое скорее попадает в категорию «гнева». Поэтому неудивительно, что при распознавании музыкальных эмоций обнаруживаются культурные несоответствия, поскольку сами эмоции в разных культурах различаются.

ПАМЯТЬ

Как было подробно описано в интерлюдии В, прослушивание музыки включает в себя также непрерывную и многослойную работу механизмов памяти; без памяти искусство музыки просто не существовало бы. Эмоции могут иметь решающее значение для нашего восприятия музыки, но память обеспечивает степень *понимания* того, что мы слышим. Таким образом, количественно оценивая работу памяти, можно получить ценное представление о том, насколько

хорошо мы понимаем музыку нашей родной культуры по сравнению с неродной. В последнее десятилетие число кросскультурных исследований музыкальной памяти увеличилось, особенно благодаря музыковедам Моррисону и Деморесту (501). Основное внимание в своих исследованиях они уделяют отслеживанию уровня, на котором слушатели запоминают фрагменты незнакомых или новых произведений. Результаты этих и многих других исследований инкультурации показывают важность статистических иерархий, особенно в отношении тона.

Например, в одном исследовании группа взрослых из США и Турции (музыканты и немусыканты) слушала новую для них музыку, написанную как в западных, так и в турецких классических традициях, а также классическую китайскую музыку. Как можно догадаться, американские и турецкие слушатели наиболее точно запоминали материал из собственной культуры, в том числе и те турецкие музыканты, которые обучались в западных традициях (502). Подобные результаты были обнаружены даже тогда, когда группа американских пятиклассников прослушала двухмесячный учебный курс по турецкой музыке: они показали не лучшие результаты, чем взрослые, при запоминании турецких музыкальных элементов по сравнению с элементами новой западной музыки. Короче говоря, эти исследования показывают, что, когда речь заходит о памяти — и, следовательно, о музыкальном понимании в целом, — мы, пережив свою инкультурацию, начиная с возраста примерно одного года не только воспринимаем неродную музыку, но и запоминаем и понимаем ее как музыку «с акцентом».

Суть *всех* этих когнитивных исследований, несмотря на сложность только что рассмотренных деталей, на самом деле довольно проста: мы воспринимаем, переживаем и запоминаем музыку нашей собственной культуры значительно лучше, чем музыку культуры незнакомой или неродной. Этот вывод, надо признать, довольно очевиден. Но теперь вы, по крайней мере, видите, что это подтверждается доказательствами. Таким образом, мы можем уверенно заявить, что «эффект инкультурации» в музыке реален и играет важную роль в том, как музыка на нас воздействует.

Итак, что именно происходит в когнитивном и перцептивном отношениях, когда мы слышим музыку из неродной культуры? Так же, как и я, когда пытался писать музыку в кельтском, индийском или китайском стилях, мы подстраиваемся под нее, подключая свои лучшие способности. Сначала мы настраиваемся на универсальные, психофизические, общекультурные элементы: темп, пульс, лад, звуковую насыщенность, уровень консонанса, энергию и т.д., — чтобы сориентироваться в том, что мы слышим. Инстинктивно желая пойти глубже, мы, однако, затем попадаем в ловушку, навязывая свои собственные культурные «правила» музыке, которая, скорее всего, идет по другому пути. Этот неявный процесс неизменно приводит к тому, что Патель называет «неуместными ожиданиями стиля». Например, западный слушатель, «статистически» знакомый с мажорной пентатоникой (как в «Amazing Grace»), руководствуется этими ожиданиями по отношению к пентатоническим звукорядам, которые он слышит в африканской или китайской мелодии и которые, скорее всего, не

будут соответствовать этим ожиданиям по множеству причин. Мы, по сути, слышим музыку «неправильно», но не осознаем этого. Именно этот диссонанс (прошу прощения за каламбур) между нашими «неуместными» ожиданиями и эмпирическим звучанием неродной музыки создает более тяжелую, менее плавную «когнитивную нагрузку», а это означает, что наш мозг работает активнее. Неспособность слышать музыку на заданных ею самой условиях, в свою очередь, помогает объяснить, почему память подводит нас, когда мы сталкиваемся с неродной музыкой.

Parlez-vous гамелан?

Врожденная инкультурация — в ходе неосознаваемого процесса статистического обучения — не является единственным воздействующим фактором при встрече с неродной музыкой. Действительно, двухмесячный учебный курс турецкой музыки не оказал реального влияния на работу памяти пятиклассников; также многие исследования по инкультурации, в которых испытуемыми были профессиональные музыканты, показали, что при восприятии или припоминании музыки незнакомой культуры они *не* показывали существенно лучших результатов, чем немусыканты. Иными словами, наше «слушание с акцентом», по-видимому, имеет глубокие основания и не зависит от уровня музыкальной грамотности.

Однако это не означает, что приобретение музыкальных знаний и обучение никак не влияют на то, как мы слышим неродную музыку. То есть хотя бы без каких-то знаний о таком музыкальном стиле ваша способность объективно о нем судить будет сильно ограничена. Хотя вы никогда не будете воспринимать его так, как это делает родной слушатель, с приобретенными знаниями вы можете по крайней мере знать, что именно вы слушаете: является ли стиль в целом простым или сложным; какие типы ритмов являются общепринятыми; какие ноты звукоряда обычно используются и т. д. Действительно, в то время как двухмесячный курс не изменит процесс вашего восприятия и переработки, возможно, четырехмесячный — или двухлетний — даст результат. В какой-то момент, конечно, вы начнете находить в неродном стиле что-то близкое вашему врожденному культурному слуху. Такие западные музыканты, как саксофонист Стэн Гетц (бразильская босса-нова) или гитарист Джон Маклафлин (индийская классика), демонстрируют возможности более поздней инкультурации: благодаря интенсивному обучению и естественной предрасположенности оба смогли приблизиться в своем музыкальном языке к уровню межкультурного, выходящего за пределы родного стиля мастерства.

Кто знает, может быть, проведя достаточное количество времени в изначально незнакомой музыкальной среде, в итоге вы станете своего рода «би-музыкальным». Как отмечалось выше, это настоящий академический термин, введенный музыковедами Патриком Вонгом, Элизабет Маргулис и Анилом Роем в известной работе 2009 года (503). Команда исследователей отобрала

три группы взрослых немусыкантов: американцев, сельских жителей Индии и живущих в США бикультурных этнических индийцев. Монокультурные группы ранее были незнакомы с музыкальным стилем другой группы, в то время как испытуемые из бикультурной группы с рождения постоянно сталкивались с обоими стилями. Все три группы сначала слушали отрывки западной и индийской классической музыки, а затем были протестированы на память по методике Моррисона и Демореста. Исследование, как вы можете догадаться, показало у монокультурных групп явную склонность к лучшему запоминанию их собственного родного стиля, и при этом, что важно, испытуемые бикультурной группы одинаково успешно запоминали произведения обоих стилей. То есть они были не только *двуязычными* (владея английским и хинди — или другим индийским языком), но оказались также и *бимзыкальными* в отношении восприятия, переработки и запоминания западной и индийской музыки. Группы, надо отметить, тестировались не только в плане музыковедческих характеристик восприятия; при этом другая часть исследования, касающаяся эмоций, подтвердила и обобщила полученные результаты: в то время как испытуемые монокультурных групп оценили музыку другой культуры как *более напряженную*, чем их собственная, в бикультурной группе оценки стилей в этом отношении особенно не различались.

Ключевым предположением в исследовании Вонга является то, что бимзыкальная инкультурация происходит так же неосознанно, как и инкультурация в пределах родной музыки. То есть специальное обучение второй музыкальной культуре не требуется, — оно просто становится результатом постоянного пребывания в ее среде, особенно в раннем детстве. И здесь наблюдается еще одна параллель с языком: мы можем расти отчасти двуязычными («в детстве я немного говорил по-французски», «мои бабушка и дедушка немного учили меня китайскому» и т.д.) — так же можно достигать по ходу роста и различных степеней бимзыкальности. Это объясняет, например, мою природную близость к еврейской музыке, «язык» которой я осваивал по мере взросления. Действительно, в отличие от языкового билингвизма, такая частичная бимзыкальность основывается не только на том, что мы слышим в детстве, но и на степени «родства» двух любых музыкальных языков, — то есть зависит от «культурной дистанции» между ними, по выражению Моррисона и Демореста (504). Например, английская и ирландская музыка, конечно, не тождественны, но являются, так сказать, «кузинами» в своих статистических иерархиях и т.д. То есть урожденный британец по умолчанию будет почти свободно воспринимать кельтскую музыку и наоборот. Это, в свою очередь, предполагает, что многие из нас в какой-то степени не только бимзыкальны, но и полимзыкальны (знаем мы об этом или нет), особенно если выросли в культуре, имеющей общие свойства с некоторыми другими, которые ее окружают. И это отличается от тех уровней частичной бимзыкальности или полимзыкальности, на достижение которых мы можем рассчитывать уже во взрослом возрасте в ходе интенсивного погружения и осознанного исследования и обучения.

Инкультурация и музыкальный вкус

Наконец это подводит нас к сути вопроса: каково влияние эффекта инкультурации на наш музыкальный вкус? Например, может ли вам понравиться неродная музыка, которую вы не понимаете? Одним словом — да. Это действительно одно из чудес музыки: для предпочтения не требуется понимание. В разговорном языке отсутствие понимания означает бесполезность. Правда, говорящий по-английски может оценить тональную природу вьетнамского или экзотические звуковые характеристики («щелчки») койсанского (южноафриканского) языка, но секунд через 30 вам уже станет скучно, и вы уйдете. С музыкой, конечно, все по-другому: мы действительно *можем* получить долгоиграющее удовольствие и даже постичь глубокий смысл и эмоции музыки, которую, надо сказать, слушаем с «неуместными ожиданиями». Мне очень нравятся многие неродные стили: яванский гамелан, венгерский чардаш, пакистанский каввали и т. д., — несмотря на то что я плохо понимаю происходящее там в музыкальном плане. На самом деле моя собственная история как музыканта в значительной степени сложилась в результате того, что в возрасте слегка за 20 я влюбился в музыкальную культуру, которую тогда не понимал. Нужно отметить, что эта музыка — духовная полифония Возрождения — является неродной только с «интракультурной» точки зрения (см. интерлюдию Е), а с точки зрения статистической, особенно в отношении звуковысотности и гармонии, она могла бы быть написана также и на небольшом острове в Микронезии. Ну хорошо, пусть нет, но вы меня поняли. . .

Кстати, в исследованиях музыкальной инкультурации иногда рассматривается и музыкальный вкус слушателей (505). И хотя результаты в этой области довольно неоднозначны, наиболее заметным выводом, как и в исследованиях Моррисона и Демореста, является то, что предпочтение *не* имеет влияния на когнитивную переработку неродной музыки. То есть нам может нравиться звучание конкретной неродной песни или композиции, но наша способность «правильно» воспринимать ее звуковысотность или ритмические элементы, распознавать в ней определенные эмоции или запоминать то, что мы слышали, будет не лучше, чем у того, кому она не нравится. Единственные обстоятельства, в которых предпочтение, по-видимому, помогает памяти, фактически связаны только с родной музыкой.

Ну хорошо, мы можем любить музыку, которую не понимаем. И наш личный вкус играет малую роль в том, как мы воспринимаем музыку другой культуры в когнитивном отношении. Однако это не значит, что инкультурация никак не влияет на наш музыкальный вкус. Конечно, влияет. Интуитивно довольно понятно (и более подробно будет рассмотрено в интерлюдии Ж): мы склонны любить то, что мы знаем, и не любить то, чего мы не знаем. Это врожденное предубеждение против незнакомого, имеющее эволюционные корни, влечет за собой блокирование восприятия нашим разумом тех стимулов, которые отличаются от привычных нам. Не будучи расположенными к чему-то новому и не

обладая хотя бы какой-либо предварительной подготовкой, многие из нас при столкновении с незнакомой, неродной музыкой просто отключают свой локатор предпочтений: «Этот инструмент звучит странно», «Эту мелодию я не понимаю», «Где здесь ритм?» и т. д. Конечно, в некоторых случаях воспринимаемая красота или неподдельный интерес к музыке (возможно, не противоречащие универсальным характеристикам наших врожденных предпочтений) позволят нам преодолеть это предубеждение. Но в целом мы не слишком склонны приветствовать в нашем хит-параде неродную музыку.

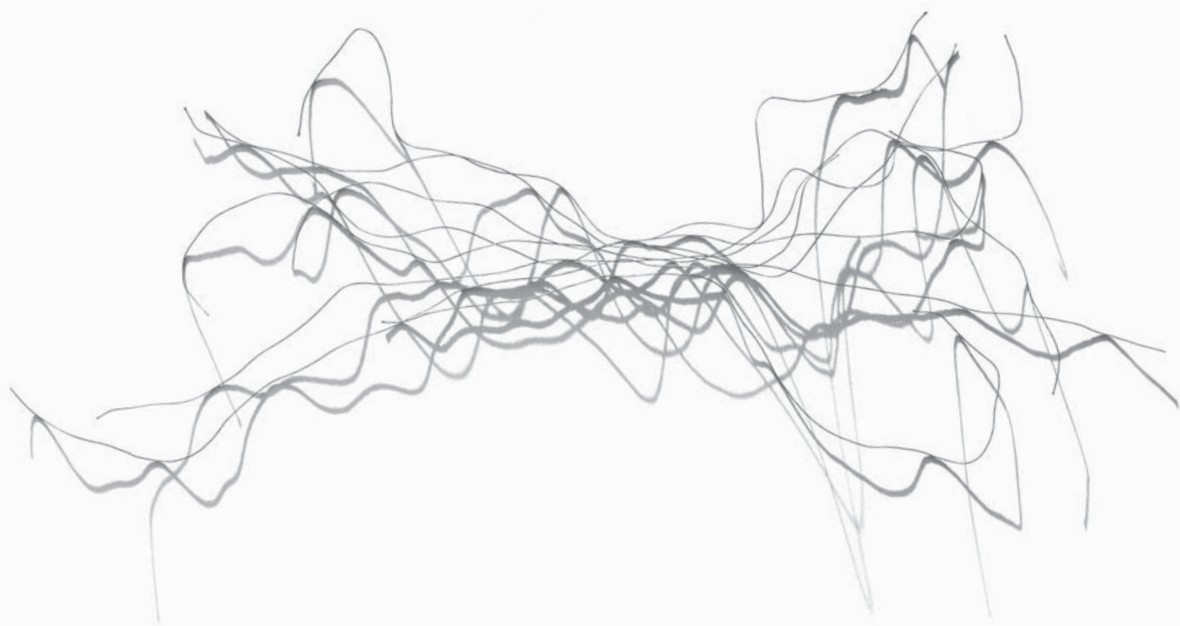
Учитывая то, что мы узнали в этой интерлюдии, данные выводы не должны удивлять: если вы не можете точно предсказать, как будет выстраиваться мелодия песни, или не можете легко найти сильную долю и почувствовать грув, то насколько вы действительно можете разобраться в музыке, осмыслить ее повествовательную волну и почувствовать ее дискурсивную силу? Если музыка пытается породить весьма специфические эмоции, которые вы не можете распознать, то насколько эмоционально вы можете на нее настроиться? И до какой степени вы сможете полюбить произведение, которое когнитивно и нейробиологически вряд ли вспомните, когда услышите в следующий раз? До некоторой степени, возможно, да, но не так, как с музыкой вашей родной культуры — музыкой, статистические свойства которой укоренились в вас прежде, чем вы начали ходить, и которая с тех пор постоянно сопровождала вас в жизни; музыкой, которую вы понимаете не только с точки зрения иерархической структуры, но и при помощи восприятия «привычных» и «идиоматических» нюансов: риффов, паттернов, прогрессий, мотивов и т. д., — признаваемых родными только теми, кто вырос в соответствующей среде.

Поскольку мы принадлежим к той культуре, частью которой является наша родная музыка, наш музыкальный вкус оказывается тесно связанным со статистическими и культурно-специфическими шаблонами различных музыкальных дискурсов, которые мы слышим, — как якорь, лежащий на безбрежном морском дне музыкальных возможностей. Пережив в младенчестве инкультурацию, закрепившуюся в последующие детские годы и полностью укоренившуюся, как говорит Маргулис, в качестве «норм, актуальных на протяжении всей жизни», мы становимся обладателями «нашего» музыкального языка. Наш музыкальный вкус, независимо от нашего сознательного контроля, является продуктом этого родного языка, даже если мы стремимся обогатить и развить его.

И все же независимо от того, что наши представления о нормальном или странном звучании сформированы родной культурой в целом, наш музыкальный вкус под влиянием субкультур и тех социально-экономических классов, к которым мы принадлежим, подвергается *тонкой настройке* — крайне своеобразными способами, отражающими восприятие музыки в разных местах проживания, в различных социальных группах и классах. В ближайшее время мы рассмотрим эту тему, но сначала давайте вернемся к чисто музыкальной сфере, где выделяются еще два генотипа, которые в значительной степени определяют их субкультурами: хип-хоп и электроника.

Часть шестая

ВОПРОС ВСЕЯДНОСТИ



Глава 12

ГЕНОТИП ХИП-ХОПА

Знакомство с субъектом 4

Следующий на очереди — субъект 4, чей день начинается силовыми тренировками в спортзале под идеально подходящий для этого беззаботный трек **Снупа Догга «Gin & Juice»**. Более свежий фаворит, «i» **Кендрика Ламара**, составляет бодрую компанию по дороге на работу. После долгого и напряженного рабочего дня «дежурная» композиция — **«Lose Yourself» Эминема** — помогает перестроиться по пути домой. Почувствовав себя лучше, он прогуливается по вечернему городу под старую добрую классику — **«Shining Star» группы Earth, Wind & Fire***.

Основываясь на этом хит-параде, можно сказать, что генотип субъекта 4 явно перекликается с хип-хопом, хотя, судя по всему, он не настолько радикальный и узконаправленный, как у других поклонников.

Однако прежде, чем мы рассмотрим все эти хиты, скажем несколько слов о самом хип-хопе как особом виде.

Хип-хоп: краткий обзор

Из шести музыкальных видов, которые являются основой «Проекта музыкального генома» в Pandora и оживляют повседневность наших семи меломанов, целых три — джаз, рок и хип-хоп — возникли непосредственно из афроамериканского культурного опыта. Однако из всех только хип-хоп сохраняет бытийную связь с этой культурой и по сей день. И действительно, можно говорить о «джазовой культуре», «рок-культуре» или даже об «EDM-культуре», а хип-хоп сам по себе *является* культурой, в которой музыка всего лишь один из определяющих

* Пятая композиция субъекта 4, которую он слушает, готовясь ко сну, — песня-саундтрек «Glorу» в исполнении рэпера Common и Джона Ледженда, вышедшая в 2014 году. Ее обсуждение см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнении к главе 12.

компонентов. Имея за плечами 30 с лишним лет истории, хип-хоп-культура — с ее языком, танцами, одеждой, стрит-артом и музыкой — это тема научных изысканий, дебатов и вопросов сохранности, и Исследовательский институт и архив хип-хопа (Hip-hop Archive & Research Institute) в Центре Хатчинса Гарвардского университета — одно из воплощений этого (506).

Отправной точкой в стремлении понять хип-хоп-культуру являются конечно же ее песни. Так что давайте для начала составим список из 10 образцовых треков, которые можно считать олицетворением этой музыкальной разновидности:

- DJ Khaled, «I'm the One» (2017)
- Лил Уэйн, «6 Foot 7 Foot» (2010)
- Jay-Z, «99 Problems» (2004)
- OutKast, «B. O. B» (2000)
- Лорин Хилл, «Lost Ones» (1998)
- The Notorious B.I. G., «Juicy» (1994)
- Public Enemy, «Fight the Power» (1989)
- N. W. A., «Straight Outta Compton» (1988)
- Grandmaster Flash and the Furious Five, «The Message» (1982)
- The Sugarhill Gang, «Rapper's Delight» (1979)

Все эти 10 песен имеют важное историческое значение, занимали в свое время первые строчки чартов — и несут в себе множество характерных для хип-хопа музыкологических элементов. Все они, впрочем, строятся преимущественно вокруг своих текстов, посвященных социально-политическим проблемам, которые отражают культуру и образ жизни афроамериканской молодежи, часто с использованием ненормативной лексики; тексты в основном, хоть и не всегда, представляют собой рэп-речитатив, нередко ритмически виртуозный; во многих песнях, однако, речитатив перемежается с пропеваемой мелодией, особенно в хуковых припевах, — или даже, как в песне DJ Khaled, полностью заменяется пением; всем им присущ насыщенный, многослойный и сильно синкопированный ритмический язык, всегда в размере 4/4; их гармонический язык прост, довольно статичен и обычно основан на одном аккорде или коротком цикле из двух-трех аккордов; везде используются короткие и часто повторяющиеся инструментальные риффы, играющиеся как на синтезированных, так и на электрических инструментах; и всем свойственно богатое звуковое оформление, строящееся преимущественно на сэмплах, скрэтчинге и особом внимании к низким, гудящим частотам звукового спектра.

По своей натуре хип-хоп и рэп-музыка отражают жизнь молодых, живущих в городах афроамериканцев из рабочего класса и, говоря более открыто, «систему подчинения, из-за которой в Соединенных Штатах возникли классовые противоречия», как выразилась социолог Бекки Бланшар (507). Кстати, названия этих двух музыкальных жанров не являются синонимами: рэп — это разновидность

хип-хопа, в которой, в свою очередь, не обязательно присутствует разговорная речь или речитатив. И все же рэп — это то, что сильнее всего ассоциируется у слушателей с хип-хопом, а также то, что наиболее непосредственно отображает гнев и отчаяние представителей меньшинств, олицетворяющие хип-хоп-культуру.

Корни рэпа, однако, уходят значительно глубже: к древней африканской практике гриотов — странствующих менестрелей, передающих племенные истории и рассказы о войне и мире, а также к западноафриканской концепции *номмо* («художественное слово»), где поэтическая речь была наделена силой изменять реальный мир (508). Этой идее вторит и рэпер Jay-Z, говоря, что предназначение поэта в том, чтобы «заставить слова работать больше, чем обычно, заставить их действовать более чем на одном уровне» (509). Более близкая история восходит к практике рабов Нового Света скрывать смысл своих сообщений с помощью умело зашифрованных стихов и к еще более недавней традиции ямайского «то-стинга» 1960-х годов, когда эмси восхвалял и развлекал публику с помощью импровизированной декламации, пока диджей в это время крутил регги-пластинки.

В своем истинном виде хип-хоп возник в 1970-х годах в Бронксе, районе, страдающем от деструктивных общественных порядков: банды, наркотики, граффити и бедность были повседневной жизнью афро- и латиноамериканцев. Все началось как эксперимент выходцев с Ямайки, в частности диджея Кула Герка: развлекая публику, он зачитывал «рэп» во время продолжительных перкуSSIONных «брейков» в композициях регги, фанка, соула или диско, в то время как ребята исполняли необычные танцевальные движения — брейк-данс. К середине 1970-х годов это превратилось в самостоятельное направление. Тексты были простыми и безобидными, зачитывались под фанковый бит с заикленными сэмплами — мелодическими риффами или другими кусками, взятыми из записей фанка и R&B. Поначалу песни исполнялись вживую на уличных тусовках, и часто это были соревнования среди соседских «команд» — кто «круче» читает. Однако все стало меняться, когда в конце десятилетия были сделаны первые записи — прежде всего «Rapper's Delight» группы Sugarhill Gang (1979), которым часто приписывают введение в оборот понятия «хип-хоп» из-за строчек «Da hip da hop, da hippity da hip hip hop»^{*}. Местные диджеи подхватили песню, она вошла в «Billboard Top-40», и на свет родился новый вид.

Выставленный на более широкое обозрение и, как следствие, имеющий более широкий круг представителей, к началу 1980-х хип-хоп был готов к дальнейшему

^{*} Более вероятно, что понятие появилось в середине 1970-х благодаря двум известным историям: один из первых рэперов, Киф Коубой, дразнил своего вступившего в армейские ряды друга пародийным маршем со словами «хип-хоп, хип-хоп», а лидер сообщества и диджей-первопроходец Африка Бамбаатаа называл уличные вечеринки в Бронксе «Hip Hop Beeny Wor». Обе эти истории привели к слиянию понятий «хип-хоп» и «рэп». Поначалу этот термин был уничижительным, особенно среди участников диско-сообщества, но к 1982 году он приобрел более позитивную коннотацию. См. статью Стивена Хагера «Africa Bambaataa's Hip Hop» в номере The Village Voice от 21 сентября 1982 года.

закономерному художественному развитию: в сторону большей усложненности, эстетической определенности и стилистических взаимодействий. Решающее значение имело также появление недорогих новых технологий — драм-машин и сэмплеров, — в частности, Roland TR-808 и AKAI S900 соответственно. В песнях рэперов «старой школы», таких как Кёртис Блоу и Грэндмастер Флэш, музыка и тексты стали более сложными: использовали эпизодические социальные высказывания (например, «The Message» Флэша, 1982), многослойные инструментальные партии, а также внедряли нефанковые жанры, например электронную музыку. С 1983 года движение «новой школы» расширило стилистические рамки еще дальше, вобрав в себя элементы жесткого рока, — особенно это касается групп Run-D. M. C. и Beastie Boys, в чьей композиции «She's Crafty» (1986), к примеру, используется сэмпл вступительного риффа из песни Led Zeppelin «The Ocean». Здесь стоит отметить, что, в отличие от традиционных представлений о композиторе и авторе текстов, свойственных большинству других видов, в хип-хопе песни — обычно совместная работа музыкального продюсера, который компонует биты и инструментально-вокальный трек, и рэпера, который пишет и исполняет тексты. Это — практика, которая охватывает всю историю хип-хопа.

Как часто бывает с художественными направлениями, золотым веком хип-хопа историки считают время с середины 1980-х до начала 1990-х годов: период огромного разнообразия, музыкального и поэтического новаторства, общественной сознательности и широкой коммерческой привлекательности. В это же время Нью-Йорк перестал быть единственным творческим центром, и звенья этой цепи распространились на другие части Соединенных Штатов — прежде всего на Лос-Анджелес. Довольно сдержанные социальные высказывания рэпа «старой школы» однозначно уступили место откровенной конфронтации: такие песни, как «Fight the Power» (1989) нью-йоркской «политической» рэп-группы Public Enemy и особенно «Fuck tha Police» (1988) группы N. W. A из Лос-Анджелеса (Комптон), исполняющей гангста-рэп, сделали этот жанр более узнаваемым среди широкой публики, не говоря уже о бурном осуждении, цензуре, предупреждающих пометках о наличии ненормативной лексики и т. д. Однако, если рассматривать хип-хоп с социальной точки зрения, для многих такие принципы отчасти соответствуют самой сути этой сферы и отражают, а не провоцируют отчаяние, гнев и безысходность, с которыми сталкивается чернокожая молодежь внутри города, где «бандитская жизнь», как отмечает Корнел Уэст, прославляется за «возможности, которые она может предоставить для экономической и социальной власти в районах, где надежда была утрачена» (510). Неудивительно, что музыкальное сопровождение этих песен имеет плотное звучание, быстрый темп и жесткие фанковые и рок-сэмплы, зачастую взятые из множества различных источников.

Начиная с середины 1990-х годов в области хип-хопа стали заметны новые течения, новаторские взлеты и манерные падения, которые отчасти можно сопоставить со сходными проблемами и задачами, заложенными в бескомпромиссных, социально ориентированных песнях золотого века. Особенно показательно то, как эта область вошла в массовую культуру: например, три из десяти самых про-

даваемых альбомов в 2000 году принадлежат хип-хоп-исполнителям. Огромный коммерческий успех рэперов — среди прочих тех, кто представлял конкурирующие стили *гангста-фанк Западного побережья* (Доктор Дре, Снуп Догг, Тупак Шакур) и *хардкор-рэп Восточного побережья* (Jay-Z, Nas, The Notorious B.I.G.) в 1990-х (511), мегазвезд Nelly, OutKast, Эминема и 50 Cent в начале 2000-х, поп-рэпа Канье Уэста в наши дни, — демонстрирует, как из маргинального развлечения хип-хоп превратился в ведущее культурное направление.

Некоторые задаются вопросом, хорошо ли сказалось принятие хип-хопа массовой культурой на самой музыке; как выразился историк рэпа и консультант Pandora по хип-хоп-генному Дэйви Ди, «музыкальный бизнес извратил рэп» (512). Небольшие локальные лейблы, принадлежащие афроамериканцам и поддерживающие новых хип-хоп-исполнителей, почти полностью уступили место крупным интернациональным, многими из которых владеют белые люди из высших слоев общества. Чтобы жанр процветал, утверждает Дэйви Ди, рэперы должны «изучать свою историю», а не игнорировать основополагающие расовые и социальные факторы, которые изначально его породили.

Это коммерческое признание, однако, ничуть не смягчило использование в рэп-песнях «оскорбительной» лексики: вездесущее слово на букву N, безудержный мат, темы насилия, женоненавистничества, гомофобии и т. д. Важно также отметить, что за последние 20 лет музыкальный ландшафт хип-хопа значительно расширился: исполнители *альтернативного рэпа*, такие как A Tribe Called Quest и The Roots, задействовали в своем творчестве всё от джаза до кантри и панка, а также новейшие стили R&B. К этому можно добавить огромный массив региональных стилей хип-хопа в США (на Юге, Среднем Западе и т. д.) и по всему миру (на Кубе, в Пакистане и др.), представляющих собой, как правило, инструмент социального сопротивления. И действительно, современные американские исполнители, такие как Кендрик Ламар, показывают, что общественная сознательность в сегодняшнем хип-хопе жива и невреда — фактор, который, несомненно, помог ему получить Пулитцеровскую премию в 2018 году. И если вы все еще ищете доказательства того, что этот вид прочно вошел в американскую массовую культуру, просто вспомните наше обсуждение бродвейского мюзикла «Гамильтон» Лин-Мануэля Миранды, билеты на который и по сей день остаются очень востребованными — и дорогими.

Утренняя силовая тренировка: «Gin & Juice» Снупа Догга

«Gin & Juice» Снупа Догга — одна из классических, образцово-показательных песен рэпа Западного побережья начала 1990-х, в частности поджанра, известного как джи-фанк или гангста-фанк. Это говорит о том, что субъект 4 испытывает как минимум симпатию к прочно устоявшемуся и сравнительно спокойному ответвлению хип-хопа времен его расцвета. Посмотрим, насколько глубоко нам удастся погрузиться в эту разновидность к концу дня.

СНУП ДОГГ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Снуп Догг во многом олицетворяет принятие хип-хоп-исполнителей массовой культурой в начале 1990-х и далее, а также представляет собой невероятно яркую личность, которая способствовала широкому успеху многих из них. Родившийся в 1971 году в Лонг-Бич, штат Калифорния, Келвин Кордозар Бродус-младший получил прозвище Снупи, когда его мать заметила сходство с симпатичным персонажем комикса Peanuts. Его детство не было таким уж безобидным: для восточной части Лонг-Бич, как и для Комптона в 10 милях к северу, характерными были банды, наркотики и нищета. В подростковые годы у Бродуса возникали проблемы с законом из-за наркотиков и противозаконной деятельности, связанной с одиозной бандой Rollin' 20 Crips. Однако любовь к музыке также была частью его детства, в ранние годы он пел в местном церковном хоре. Став подростком, он увлекся хип-хопом и начал читать рэп под псевдонимом Snoop Doggy Dogg в составе «команды» друзей под названием «213» (код местной территории). В 1992 году Уоррен Джи, участник «213», передал микстейп (некоммерческую промозапись) своему сводному брату Доктору Дре, который тогда готовился записать свой первый сольный альбом «The Chronic»; Дре был весьма впечатлен (513).

В результате работы с Доктором Дре — движущей силой группы N. W. A — молодой рэпер получил исключительную возможность обучиться и проявить себя. Как отметили в журнале Rolling Stone, Снуп стал правой рукой Дре и появился на нескольких треках культового альбома последнего «The Chronic». Вслед за этим они начали совместно работать над дебютным альбомом Снупа «Doggystyle» (1993), который сразу взлетел на первую строчку «Billboard Top-100» и стал на сегодняшний день самым продаваемым рэп-альбомом. Оба эти альбома олицетворяли стиль джи-фанк — вальяжный в музыкальном отношении, но при этом с обилием провокационных текстов, прославляющих гангстерскую жизнь, которая состоит из наркотиков, секса и насилия. В результате Снуп стал олицетворением всего «дурного» в рэпе и начал подвергаться более жесткой цензуре. Примером может служить слушание сенатского судебного комитета, созданное в феврале 1994 года сенатором Иллинойса Кэрл Мозли-Браун для обсуждения «жестоких и оскорбительных образов в популярной музыке», где Снуп заочно, по словам Майкла Эрика Дайсона, был «представлен как Мефистофель хип-хопа, соблазняющий черных детей, чтобы обменять их души на порочные удовольствия джи-фанка» (514). Это, разумеется, шло только на пользу имиджу Снупа, который продолжал восхождение к статусу международной звезды.

В последующие годы Снуп выпустил более десятка альбомов, преимущественно в эстетике джи-фанка, хотя в более поздние годы его творческие интересы расширились до регги (под псевдонимом Snoop Lion), традиционного R&B в альбоме «Bush» 2015 года, в записи которого приняли участие Стиви Вандер и Гвен Стефани, и даже госпела в релизе 2018 года «Bible of Love». Большинство его альбомов продавалось довольно хорошо, хотя только первые три — «Doggystyle», «Tha Doggfather» (1996) и «Da Game is to Be Sold»

(1998) — достигли первой строчки в «Топ-200». Во всех этих записях Снуп Догг (он убрал приставку «Doggy» в 1996 году) зачитывает рэп в характерной ленивой, медлительной манере. Кроме того, отсылки к гангстерам — это не просто показуха: его жизнь была усеяна судебными разбирательствами и арестами за хранение наркотиков и оружия; одно время он даже работал сутенером и продюсировал порнографические фильмы. Однако в хип-хопе, как и в любой развлекательной сфере, всякая реклама хороша: Снуп умело использовал свою дурную славу, регулярно появляясь в фильмах и на телевидении, в том числе в собственном реалити-шоу. Пример Снупа Догга во многом показывает, что хип-хоп-исполнители могут полностью предаться своему нелегкому и переменчивому образу жизни — и завоевать при этом сердца миллионов поклонников.

Действительно, общепринятое «дурное поведение» известных рэперов и хип-хоп-магнатов является мощным источником культурного и коммерческого успеха этой сферы. То есть как минимум у некоторых заядлых фанатов беспорядочная жизнь и соответствующие принципы этих исполнителей вызывают ощущение родства и собственного достоинства; как выразилась участница программы афроамериканских исследований Джейна Браун, они любят хип-хоп «за его непочтительность и недостойное поведение... за дурные манеры и аморальность, за отсутствие порядочности и ограничений, за его противоправное изобилие и неумеренность» (515). Это может быть просто проявлением нашего неудержимого поклонения знаменитостям и их причудам, своего рода катарсисом, который помогает нам преодолеть относительную заурядность повседневной жизни, — и этот аспект присущ как рок-культуре, так и хип-хопу. Конечно, не все настоящие поклонники хип-хопа принимают этот образ «плохого парня»; многие предпочитают таких исполнителей, как Талиб Квели, A Tribe Called Quest или Common, которые занимают положительную, социально ответственную позицию. Тем не менее, по мнению некоторых поклонников, дерзкие выходки таких исполнителей, как Снуп Догг, только добавляют им привлекательности.

СНУП ДОГГ: АНАЛИЗ

Песня «Gin & Juice» — один из двух хитовых синглов с дебютного альбома Снупа «Doggystyle» (вторым стала композиция «What's My Name?»). Она является примером джи-фанка и его фирменного стиля: вальяжного темпа, женского бэк-вокала и многослойных синтезаторов, в том числе характерного для 1970-х годов синтезаторного звука, основанного на «пилообразной волне». Название «джи-фанк» (G-Funk) — это словесное обыгрывание понятия «Р-Funk», стиля фанка 1970-х годов, связанного с Джорджем Клинтоном и его коллективом Parliament-Funkadelic; многие из их песен были сэмплированы Доктором Дре и другими продюсерами джи-фанка. В частности, в «Gin & Juice» используется сэмпл барабанной партии (а не баса, как часто утверждают) из соул-песни Джорджа Маккрея 1975 года «I Get Lifted».

Однако, прежде чем углубиться в музыку, следует отметить один небольшой момент. Внимательный читатель наверняка заметил некоторое противоречие, вытекающее из комментария, сделанного еще в главе 3: в этой книге не будет уделяться должного внимания текстам песен. Очевидно, это не соответствует тому, что мы видели в приведенном выше обзоре хип-хопа, где тема текстов заняла центральное место. Действительно, история и суть хип-хопа и особенно рэпа практически немыслимы без подробного рассмотрения текстовой тематики и стилей исполнения. То же самое, впрочем, касается и музыкального вкуса, поскольку рэп-тексты, несомненно, являются существенным фактором, в соответствии с которым песни привлекают или отталкивают их поклонников. Это, разумеется, связано со сложностью и насыщенностью текстов, не говоря уже об их обценной лексике, а также с огромным запасом разнообразных технических «навыков», которыми обладают исполнители. Это объясняет, помимо прочего, и то, почему хип-хоп-геном в Pandora содержит целое множество генов с подробным учетом стиля рэп-текстов, лексики, затрагиваемых тем и т. д.

Тем не менее я утверждаю, что чисто музыкальный дискурс в рэп-песне не менее важен для процесса формирования отклика у потенциального поклонника, чем в любом другом жанре. Вместе с тем отмечу, что текст «Gin & Juice» воплощает так называемый «круизинговый»^{*} образ жизни, его гедонистическую смесь из наркотиков, алкоголя и секса — с довольно мизогинным содержанием, что предвосхищает сутенерскую деятельность самого Снупа десятилетие спустя.

В соответствии с особенностями стиля джи-фанк «Gin & Juice» начинается с плотной «звуковой подложки» (которую часто ошибочно называют «битом») в неторопливом темпе 94 удара в минуту, в своем полном объеме имеющей как минимум пять отдельных синтезаторных партий, каждая из которых основывается на двух- или четырехтактowych оstinato. Многие из них просты и ненавязчивы, некоторые состоят всего из одной ноты или октавы (обычно от до), звучащей определенным образом на слабую долю. Синтезаторные партии состоят из синкопированных паттернов, движущихся поверх двухтактowej петли барабанов и баса. Как уже отмечалось, барабанная петля — это сэмпл из песни «I Get Lifted», тогда как басовая партия — оригинальная. Несомненно, партия баса во многом и придает песне ее самобытный музыкальный грув, сильно синкопированный и слегка хроматический (фа-ля♭-соль♭-до). Гармония в результате тоже хроматическая: двухтактowa последовательность фа-ми♭ минор 11/соль♭, где ноты до являются своего рода органичным пунктом. Технически эту последовательность можно обозначить как нечто вроде диатонического варианта «фригийского минора» (i-♭II), который в обычном виде выглядит как переход от фа минора к соль♭ мажору, как показано на рис. 12.1a и 12.1б:

^{*} Отангл. cruising — «поиск сексуальных партнеров в общественных местах». — Прим. перев.



Рис. 12.1a. «Фригийский минор» — характерная аккордовая последовательность



Рис. 12.1б. «Фригийский минор» — диатонический вариант в песне «Gin & Juice»

Независимо от того, осознается эта последовательность как фригийская или нет, она была и остается в хип-хопе и рэпе достаточно популярной (используется, например, в «Ambitionz Az a Ridah» Тупака Шакура, «Candy Shop» 50 Cent и «Anaconda» Ники Минаж), вероятно, в силу своего «мрачного» и в то же время экзотического характера.

Из всех этих синтезаторных партий две имеют особенно важное значение: одна представляет собой двухтактный аккордовый паттерн, утопленный в подложку; другая, более явная, — синкопированное четырехтактовое остинато с космическим звучанием «пилообразной волны», о котором говорилось выше. Вся эта подложка (несомненно, результат продюсерской работы Доктора Дре) показана на рис. 12.2:

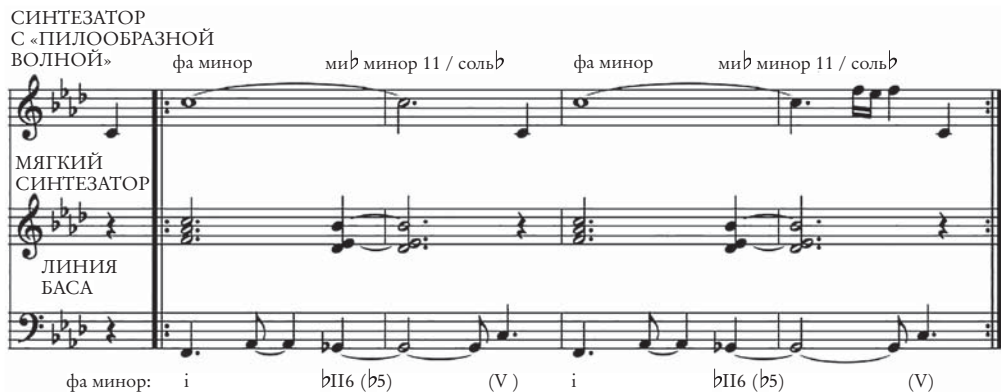


Рис. 12.2. Снуп Догг, «Gin & Juice» — общий аккомпанемент подложки

Как и в любой рэп-песне, определяющим фактором для нее является стиль речитатива: Снуп зачитывает в характерной для него непринужденной манере, как бы «отставая от бита». В куплетах он в основном не придерживается определенной высоты тона: периодически тяготеет к фа и сольb (тоники аккордов), но часто отклоняется вверх и вниз, как это обычно свойственно разговорной речи. Интересной его партию делают постоянно меняющиеся ритмические рисунки — в основном это сочетание восьмых и шестнадцатых нот. Правда, подчас он добавляет изрядную ритмическую сложность, в том числе геми-

олу (на словах «*Turn off the lights and close the door / but but what...*») и даже трехголосный канон (на словах «*six in the mornin'*»). И все же эти рисунки преимущественно основаны на довольно простом «метрическом шаблоне», представленном в самом начале песни (рис. 12.3):

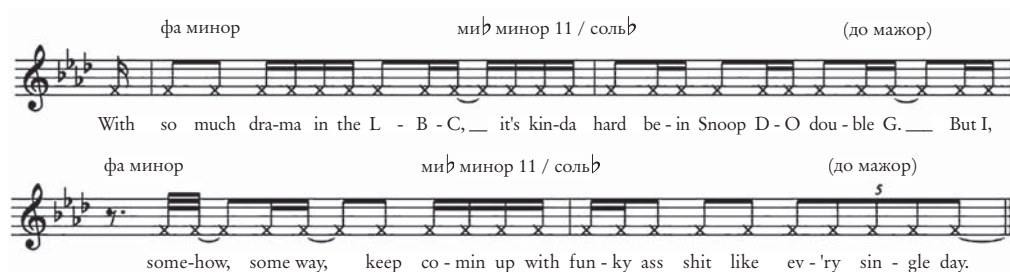


Рис. 12.3. Снуп Догг, «Gin & Juice» — начальный ритм речитатива (приблизительный, с «отставанием от бита»)

Столь же впечатляющим, как речитатив Снупа, элементом, который, несомненно, принес песне такой большой коммерческий успех, является ее цепляющий мелодический хук (гармонизованный квинтами и квартами). Сама мелодия — это вариация хука из припева R&B-песни 1980-х «Watching You» в исполнении Slave; говоря точнее, тут задействуется тот же самый ритм, что и в исходнике, но с небольшими мелодическими и гармоническими изменениями (рис. 12.4а и 12.4б):

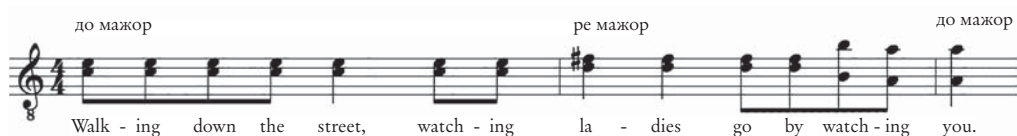


Рис. 12.4а. Slave, «Watching You» — хук в припеве



Рис. 12.4б. Снуп Догг, «Gin & Juice» — хук в припеве

Таким образом, подтверждается основной эстетический принцип хип-хопа, совершенно отличный от поп- и рок-музыки: заимствование и адаптирование существующих музыкальных элементов вовсе не недостаток, а скорее знак ува-

жения и символ творческого взаимодействия с прошлым. Хук в припеве переплетается с мантрой «laid-back»^{*} — и антиметаболой (словесной игрой) «With my mind on my money and my money on my mind». Пусть тематический выбор субъекта 4 для утренней тренировки довольно необычен, но в совокупности ингредиенты «Gin & Juice» составляют рэп-композицию длительностью три с половиной минуты, к которой ее поклонники возвращаются снова и снова.

Поход на работу: «i» Кендрика Ламара

Выбор композиции «i» Кендрика Ламара намекает на то, что субъекту 4 также нравится хип-хоп-музыка, вышедшая спустя 20 лет после прорывного хита Снупа Догга. Это также показывает, как именно вид — и поджанр рэпа Западного побережья — изменился (или нет) за прошедшие годы. Но, что еще более важно, эта песня, образцовый пример современного хип-хопа, демонстрирует, что субъекту 4 близки и более замысловатые музыкальные конструкции со значительно более сложным подходом к зачитыванию рэпа, чем в «Gin & Juice».

ЛАМАР: ПРЕДЫСТОРИЯ

Кендрик Ламар зарекомендовал себя как один из ярчайших хип-хоп-исполнителей последних нескольких лет, так что жалобы на то, что начиная с 2005 года рэп переживает творческий упадок, сильно преувеличены (516). Ламар (полное имя Кендрик Ламар Дакворт) родился в 1987 году в Комптоне, эпицентре рэпа Западного побережья, и провел юные годы в довольно беспорядочной и агрессивной среде, что для рэперов не редкость. Выросший на пособие в полном банд и наркоманов районе, Ламар в восьмилетнем возрасте стал свидетелем двух смертельных перестрелок. Однако большее влияние на его будущие планы оказало другое произошедшее на его глазах событие: съемки видеоклипа на песню «California Love» Доктора Дре и Тупака Шакура — тогдашних коллег по лейблу Death Row Records, принадлежащему печально известному Шугу Найту; тогда, в 1995 году, сидя на плечах своего отца и наблюдая за съемками, Ламар увидел свое будущее призвание. Его подростковые годы, как и у Снупа Догга, были отмечены бандитизмом и столкновениями с полицией, однако, будучи отличником в школе, он увлекся поэзией и развил в себе тонкую способность с помощью хитроумной словесной игры изобличать сложности и противоречия городской жизни.

Репутацию выдающегося рэп-таланта Ламар начал зарабатывать с самых первых своих творческих попыток в 2003 году в возрасте 16 лет. Подписав контракт с небольшим лейблом Top Dawg Entertainment, он выпустил серию

^{*} Непринужденно (англ.). — Прим. перев.

микстейпов и музыкальных клипов, которые постепенно привлекли к нему внимание таких хип-хоп-знаменитостей, как Лил Уэйн. Среди них был и Доктор Дре, который в 2011 году услышал гангста-рэп-песню Ламара на политическую тему «Ignorance Is Bliss» и так же, как в случае со Снупом Доггом 20 годами ранее, был настолько впечатлен, что подписал Ламара на свой собственный лейбл Aftermath и в 2012 году спродюсировал его дебютный альбом «good kid, m. A. A. d city». Альбом поднялся до второго места в «Billboard Топ-200», а несколько вошедших в него синглов, включая «Poetic Justice», попали в «Топ-40». Следом посыпались и оценки критиков, например журнал GQ назвал Ламара «рэпером года» в 2013 году, а Rolling Stone — «самым выдающимся рэпером в сфере хип-хопа» (517). Его второй альбом, «To Pimp a Butterfly» (2015), в который вошла песня «i», принес ему еще больший успех, дебютировав на первой строчке в «Топ-200» и завоевав в 2016 году премию «Грэмми» как «Лучший рэп-альбом».

Более того, именно на этой церемонии «Грэмми» состоялось живое выступление Ламара, ставшее предметом многочисленных дискуссий, споров и хвалебных отзывов, что утвердило его в статусе самого провокационного рэпера современности (518). Облаченный в тюремную одежду и цепи, Ламар совместил две песни из «To Pimp a Butterfly»: «The Blacker the Berry», отчасти вдохновленную делом Трейвона Мартина, и «Alright», неофициальный гимн движения «Black Lives Matter», — а также добавил к ним еще одну эмоционально насыщенную песню «Untitled 3», которая вновь отсылает к Мартину (день, который «отбросил нас на 400 лет назад»). Затем этот микс завершился призывом, который, видимо, лежал в основе замысла всего выступления: «Разговор для всей нации, это больше, чем мы». И все это, как отмечает Спенсер Корнхабер из The Atlantic, было «озарено огнем, который пылал дольше, чем существовала Америка». Этим Ламар еще раз напомнил нам о западноафриканской традиции номмо и о способности хип-хопа изменять мир с помощью поэтического слова.

И действительно, после этого поворотного выступления на церемонии «Грэмми» в 2016 году Ламар продолжил изменять мир своей поэзией, особенно той, что представлена на его альбоме «DAMN.» 2017 года. Он не только поднялся на первое место в «Топ-200», но и стал самым продаваемым альбомом 2017 года, а композиция «Humble» оказалась первой песней Ламара, занявшей первую позицию в «Billboard Топ-100»; более того, в 2018 году альбом принес ему, как отмечалось ранее, Пулитцеровскую премию в области музыки. Значение этого события трудно переоценить: как первая подобная награда, полученная не за классическую или джазовую музыку, премия 2018 года была названа «реабилитацией хип-хопа», что еще более наглядно подтвердило способность этого вида — в руках такого артиста, как Ламар, — одерживать как коммерческие, так и культурные победы (519).

В композициях Ламара чувствуется влияние таких рэперов, как Эминем, Jay-Z и особенно Тупак Шакур, а также используются музыкальные отсылки —

от фанка и рока до фри-джаза; особо он указывает на свою любовь к Майлзу Дэвису. И все же, вне зависимости от источников своего вдохновения, Ламар раскрыл свой уникальный музыкальный и поэтический голос, который, безусловно, пишет в истории хип-хопа новую главу.

ЛАМАР: АНАЛИЗ

Как упоминалось выше, «i» вошла в альбом «To Pimp a Butterfly» и завоевала две премии «Грэмми», в том числе как «Лучшая рэп-песня» в 2015 году. В текстовом плане песня представляет собой довольно самоутверждающее послание с рефреном «I love myself»*, который, впрочем, размещен среди перечислений несметного количества темных сторон, личностных и культурных, и была написана специально, как сказал Ламар в интервью Rolling Stone, чтобы отогнать мрачные мысли и поднять дух «друзей в тюрьме» (520).

С музыкальной точки зрения «i» присуща та же основная характеристика хип-хопа, что и треку «Gin & Juice»: заимствование из источников 1970-х годов, причем этот принцип здесь выходит на новый уровень. Исходный материал — R&B-хит 1973 года «That Lady» авторства The Isley Brothers, который сам по себе является ремейком их собственного трека «Who's That Lady» 1964 года. Однако, вместо того чтобы напрямую засэмплировать отдельные элементы, взяв их из существующей записи, Ламар решает перезаписать их. Влияние источника действительно чувствуется, но лишь на протяжении первой половины трека, после чего возникают значительные отклонения. Говоря предметно, Ламар заимствует «бренчащую» ритм-гитару, барабанный рисунок, басовую линию и главный гитарный рифф вступления «That Lady» для основных куплета и припева. Любопытно, что в результате получается та же самая аккордовая прогрессия — до минор 7-фа минор 7 (i7–iv7), — которая используется в начале «Footprints» Уэйна Шортера (рис. 12.5):



«Here me callin' after you»); в «i» этот четырехтактовый раздел задействуется в прехорусе, но только перед вторым и третьим припевами. Все становится еще сложнее после варьированного (мелодически) четвертого куплета, когда Ламар вводит совершенно новую подложку, основанную на нисходящей басовой линии до—си♭—ля—ля♭—соль (та же самая прогрессия используется в песне «25 or 6 to 4» группы Chicago), в качестве сопровождения припева (где мелодия хука понижается на кварту), и так продолжается еще три раздела (рис. 12.6):

The image displays two systems of musical notation for Kendrick Lamar's song 'i'. Both systems are in 4/4 time and feature a descending bass line in the bass clef, marked with 'x' notes. The first system includes a treble clef staff with lyrics: 'I love my - self.' followed by '(The world is a ghet - to with big guns and pic-ket signs.)' and 'I love my -'. Above the first system, annotations indicate a 'hook (lowering by a fourth)' and 'poetic declamation' with a slash and 'si♭'. The second system continues the lyrics: 'self' followed by '(But it can do what it wants when-e ver it want, I don't mind.)' and 'I love my - self.' Above the second system, annotations indicate 'poetic declamation' with a slash and 'ля♭', and a 'hook (lowering)' with a slash and 'соль'. A note at the bottom of the first system states: '(обведенные кругом ноты = пошагово нисходящая линия баса)'.

Рис. 12.6. Кендрик Ламар, «i» — четвертый припев с нисходящей басовой линией

Таким образом, «i» в целом представляет собой довольно сложную форму: A–B–A'–C–B'–A''–C'–B''–A'''–D–D'–D''–D'''.

Как и в случае с треком «Gin & Juice», главным влияющим на общее впечатление элементом является вокальная подача Ламара. Однако в этих двух песнях используются весьма разные подходы. В отличие от Снупа Догга, Ламар поет так же хорошо, как и читает, поэтому он способен плавно чередовать эти две техники. В первом куплете (A), например, он начинает с монотонного речитатива (сосредоточенного в основном вокруг ноты соль), который длится три такта, а затем переходит к монотонному пению на ноте до. Этот своего рода органнй пункт на до прямо перетекает в припевный хук («I love myself»), повторяющийся четыре раза с ярким синкопированным скачком на ми♭ в последнем «self» — за исключением припева 4 (D), где мелодия понижается. Как отчасти показано на рис. 12.6, после каждого мелодически спетого хука появляется третий вид вокальной подачи — не столько строго ритмичный речитатив, сколько своего рода поэтическая декламация; мелодия хука, которая поется в припеве (на стандартной звуковысоте, без вставок поэтической декламации), в полном виде показана на рис. 12.7:



Рис. 12.7. Кендрик Ламар, «i» — мелодия хука в припеве (на стандартной звуковысоте)

Действительно, это многообразие вокальных подходов является для композиции «i» определяющим. Помимо перечисленных техник, здесь также используются следующие: в куплете 3 (А'') встречается чередование двух нот, соль и ми^б, сначала в виде речитатива, затем мелодическое («These days of frustration»), ритмически подражающее детской песенке при игре в имена; в куплете 4 (А'') — мелодическое чередование до и ми^б последовательными четвертными нотами («Walk my bare feet»); в разделе D' (после слов «I went to war last night») — значительно более агрессивный и ритмический стиль речитатива, сродни таким предшественникам Ламара, как Эминем и Тупак; и в разделе D'' («I lost my head») — синкопированная на слабую долю, нисходящая по октаве мелодия. Именно это впечатляющее разнообразие музыкального материала и вокальных техник — в сочетании со столь же разнообразным и порой довольно сложным ритмическим подходом, — несомненно, помогло Ламару достичь статуса суперзвезды (рис. 12.8а–г):

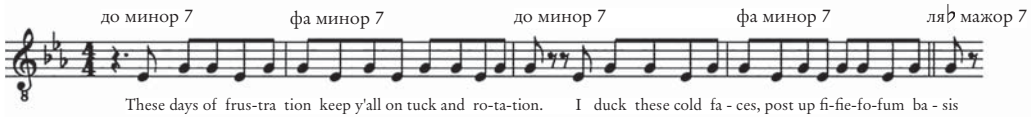


Рис. 12.8а. Кендрик Ламар, «i» — вокальная манера в куплете А''

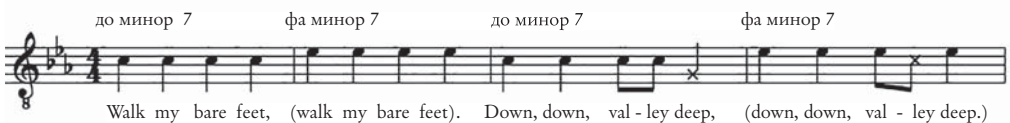


Рис. 12.8б. Кендрик Ламар, «i» — вокальная манера в куплете А'''

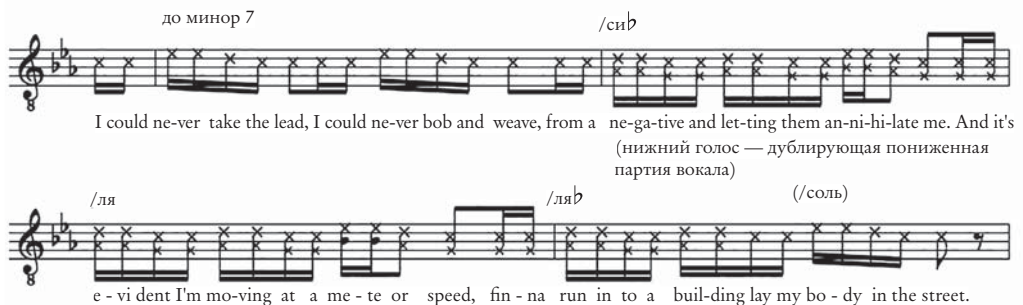


Рис. 12.8в. Кендрик Ламар, «i» — вокальная манера в куплете D'



Рис. 12.8 г. Кендрик Ламар, «i» — вокальная манера в куплете D”

Говоря о вокальном разнообразии Ламара, можно обратить внимание на то, насколько хип-хоп изменился (или нет), что уже отмечалось выше, между 1993 и 2015 годами. Конечно, всего по двум композициям нельзя вынести исчерпывающее суждение, но стоит отметить, что обе песни в значительной степени опираются на музыкальный материал, заимствованный из R&B/соула 1970-х годов, в обеих используется чередование речитатива и пения, присутствует множество дополнительных вокальных эффектов (отголоски, дублирование в унисон и т.д.), в текстах отражается жизненный опыт чернокожей молодежи, — песня Ламара опять же повествует о самоутверждении вопреки невзгодам городской жизни. В то время как вокал в «Gin & Juice» поддерживают довольно примитивные синтезаторные партии, в «i» используются не синтезаторы, а живая и временами почти виртуозная инструментальная подложка из гитар, фортепиано, барабанов, перкуссии и особенно баса — в исполнении Стивена «Thundercat» Брунера, чье яркое фанковое соло занимает центральное место в разделе D”.

По пути домой: «Lose Yourself» Эминема

«Lose Yourself» Эминема подтверждает пристрастие субъекта 4 к острохарактерному рэпу. Песня, выпущенная в 2002 году, является примером популярного хип-хопа, который находится где-то посередине между двумя только что рассмотренными «фаворитами». Этот выбор также обнаруживает значительное влияние, которое оказал на предпочтения субъекта 4 (даже если он об этом не знает) Доктор Дре, не говоря уже о его вкладе в развитие хип-хопа в целом с середины 1980-х годов; то есть как и Снуп Догг, и Кендрик Ламар, Эминем тоже во многом обязан своим успехом и развитием Доктору Дре — рэперу, продюсеру и бизнес-магнату, урожденному Андре Ромеллу Янгу (521).

ЭМИНЕМ: ПРЕДЫСТОРИЯ

На какой бы успех ни претендовали Снуп Догг или даже Кендрик Ламар (а также большинство других рэп-исполнителей), он, похоже, бледнеет по сравнению с тем, чего за последние 17 лет достиг Эминем: 15 премий «Грэмми», 10 альбомов на первых строчках хит-парадов, а также умопомрачительные 172 000 000 копий проданных альбомов. Благодаря именно этим достижениям журнал Rolling

Stone в 2011 году наградил его титулом «король хип-хопа», оставив в стороне таких исполнителей, как Дрейк, Канье Уэст, Jay-Z и Лил Уэйн (522). Для некоторых, однако, это высокое звание, присужденное крупным изданием белому рэперу из Детройта, отдает расовой микроагрессией — и потому нелегитимно, если не хуже.

Маршалл Мэтерс III родился в 1972 году в Сент-Джозефе, штат Миссури, но годы своего становления провел в суровом, неблагополучном и преимущественно афроамериканском районе Уоррен — пригороде Детройта, штат Мичиган. Воспитываемый беспокойной, временами сумасбродной матерью-одиночкой, Мэтерс конечно же не имел беззаботного детства, хотя, возможно, оно было и не таким тяжелым, как у Снупа, Ламара или многих других именитых рэперов. Будучи одним из немногих белых детей в негритянском квартале и одиночкой по натуре, он часто подвергался издевательствам, — однажды его даже госпитализировали в состоянии, близком к коме. Таким образом, в хип-хопе он нашел отдушину и способ выместить свое отчаяние, неуверенность и гнев — начиная с 11 лет, когда его дядя впервые поставил ему сингл Ice-T «Reckless» (1984). Взяв сценический псевдоним M&M, в возрасте 14 лет он начал создавать свой собственный, уникальный стиль эмси. Будучи неважным учеником, Мэтерс в 17 лет бросил школу и нацелился завоевать уважение на суровой рэп-сцене детройтской «8-й мили» (8 Mile). Несмотря на предубежденное отношение к нему как к белому рэперу, Эминему удалось заслужить уважение на «фристайл-рэп-баттлах», которые проходили в популярном магазине «Hip-Hop Shop» каждые выходные, — во всяком случае достаточное, чтобы выпустить свой дебютный альбом «Infinite» на местном лейбле. Однако диджеи детройтского радио не были впечатлены, и альбом провалился.

Вернувшись в Уоррен, Эминем изо всех сил старался поддержать свою воинственную жену Ким и их маленькую дочь Хейли, которые часто становились неоднозначными объектами его лирики (523). В самый тяжелый момент, после попытки самоубийства, Эминема посетило вдохновение, изменившее его жизнь: он придумал себе альтер эго «Слим Шейди», которого журнал Rolling Stone определил как «мстительного гремлина... немного склонного к ультранасилию» (524). По общему мнению, Мэтерс был довольно мягким человеком: не святым, конечно, но и без патологий. Однако в образе Слима Шейди Эминем мог жестоко атаковать всех своих врагов и «отомстить всему миру». К язвительному характеру текстов добавился еще один элемент — юмор. Он нашел выигрышную формулу для своей провокационной лирики, которая, помимо всего прочего, была более зрелой в композиционном плане и включала более сложные и виртуозные внутренние рифмы и синкопы. Как только влиятельный Доктор Дре услышал в 1998 году несколько треков с пластинки «Slim Shady EP», он тут же подписал Эминема на Aftermath; Дре получил в свой адрес довольно много резкой критики за то, что подписал белого рэпера, на что он ответил ставшей знаменитой фразой: «Да мне плевать, будь он хоть фиолетовый; если ты “качаешь”, я с тобой работаю» (525). А после сокрушительного успеха их

первой совместной работы, «The Slim Shady LP» (1999), стало ясно, что эта ставка явно окупилась.

Со своими комичными, но при этом непристойными, жестокими и откровенно женоненавистническими песнями: «My Name Is»; «'97 Bonnie & Clyde», в которой описывается вымышленное убийство его теперь уже бывшей жены; «Brain Damage», где он фантазирует о мести хулигану, из-за которого попал в кому, — альбом «The Slim Shady LP» представляет собой пример мощного, эпатазирующего рэпа, что оказалось чрезвычайно успешным. Каждая следующая пластинка: «The Marshall Mathers LP» (2000), «The Eminem Show» (2002), «Encore» (2004), «Relapse» (2009), «Recovery» (2010), «The Marshall Mathers LP» (2013), «Revival» (2017) — возглавляла чарты и достигала астрономических показателей по продажам. И это несмотря на бесчисленные судебные иски, обвинения в хранении оружия, порицания и конфликты: многие из них возникли из-за его злобных нападок на других знаменитостей, таких как Майкл Джексон и Кристина Агилера, не говоря уже о его собственной матери и бывшей жене! Однако в итоге поклонников привлекают конечно же композиционные и исполнительские аспекты его песен: виртуозная рэп-лирика, театральная подача и жесткий, роковый музыкальный стиль, в котором порой используются сэмплы из необычных источников — например, «Thank You» Dido в композиции «Stan» про невменяемого поклонника. А дебютировавший на вершине «Billboard Топ-20» альбом «Revival» (2017) — уже восьмое подряд подобное достижение — указывает на то, что Эминем вовсе не собирается сдавать позиции.

ЭМИНЕМ: АНАЛИЗ

Песня «Lose Yourself» не входит ни в один из вышеупомянутых альбомов, а была записана в 2002 году специально для полуавтобиографического фильма Эминема «8-я миля» (8 Mile), принесшего ему премию «Оскар» в номинации «Лучшая песня к фильму»: впервые хип-хоп-композиция завоевала эту награду. В 2003 году песня также получила две премии «Грэмми» и занимала первую позицию в «Горячей сотне Billboard» на протяжении 23 недель, что является для рэпа рекордом. Так что все в ней было сделано правильно!

Интересно, что при всем огромном коммерческом успехе и признании критиков песня на самом деле довольно проста по структуре и музыкологическому дискурсу. Форма представляет собой последовательное чередование куплетов и припевов. Гармонический язык также прост: на протяжении всей композиции звучит органнй пункт на ре миноре, куплет строится на двухтактовом чередовании ре минора и ре минора 6 (по одному такту на каждый аккорд), а припев — на похожем двухтактовом паттерне: ре минор–ре минор 6–до / ре (рис. 12.9):

КУПЛЕТ
(несколько раз) ре минор ре минор 6

ПРИПЕВ
(4 раза) ре минор ре минор 6 до / ре

ре минор: i i6 I i6 VII/i

Рис. 12.9. Эминем, «Lose Yourself» — аккордовые прогрессии куплета и припева

Примерно так же незамысловата и инструментовка: равномерный гитарный ритм, утилитарные партии баса и ударных, простая фортепианная фигурация и периодически возникающий выдержанный органнй пункт у струнных (на ре). Примечательно, что, в отличие от двух предыдущих песен, «Lose Yourself» обходится без каких-либо музыкальных заимствований (526). Также трек имеет довольно непримечательный средний темп в размере 4/4 (86 bpm).

Так чем же объясняется непомерный успех песни? В значительной степени, конечно, этому способствовали выдающиеся рэперские «навыки» Эминема и его уникальная способность выгодно использовать всю мощь повторяющихся ритмических паттернов. Его тексты, повторяюсь, славятся своим юмором (например, в «My Name Is» и «The Real Slim Shady»), но в песне «Lose Yourself», тема которой — настойчивый призыв хвататься за любую возможность, несмотря на то, насколько шансы реальны, — юмор вопреки обыкновению отсутствует. Воздействующим же на восприятие элементом здесь являются расчетливо заразные — и порой достаточно синкопированные — ритмические паттерны, с помощью которых рэпер акцентирует структуру множественных внутренних рифм.

Примером может служить вторая половина первого куплета (со слов «Snap back to reality»), где Эминем воспроизводит двухдольный паттерн, или остинато, с некоторым варьированием повторяющийся не менее 14 раз, создавая мощный импульс, который стремительно продвигает музыкальное повествование к первому припеву (что частично показано на рис. 12.10):

остинато 1 остинато 2 остинато 3 остинато 4

ре минор ре минор 6

Snap back to re a - li - ty, oh, these goes gra-vi-ty, oh, there goes Rab-bit, he choked, he's so mad, but he won't

остинато 5 остинато 6 остинато 7 остинато 8

ре минор ре минор 6

give up that ea-sy, no, he won't have it, he knows his whole back ci-ty's ropes, it don't mat-ter, he's dope.

и т. д.

Рис. 12.10. Эминем, «Lose Yourself» — ритмический паттерн речитатива во второй половине первого куплета

Затем в припеве Эминем использует свои номинальные певческие способности и создает еще одну интересную ритмическую структуру. Это особо синкопированный паттерн с чередованием нот ре и фа (основной тон и терция от органного пункта) в первой половине двухчастной фразы (повторяющейся дважды). Этот цепляющий рисунок — в сочетании с едва ощутимым гармоническим движением и простыми рифмами фортепиано и гитары, — несомненно, помог «Lose Yourself» попасть на вершину чартов (рис. 12.11):



Рис. 12.11. Эминем, «Lose Yourself» — ритмический паттерн речитатива в припеве

Ни одна песня, конечно, не может объяснить популярность — или отсутствие таковой — отдельно взятого исполнителя, особенно такого, как Эминем. Тем не менее, если судить по композиции «Lose Yourself», когда речь заходит об этом конкретном рэпере, «традиционные» музыкологические параметры мелодии, гармонии, формы и инструментовки, похоже, отступают на задний план, уступая место ритму и речитативной подаче, которые предопределяют, «почему нам это нравится» — или по крайней мере почему субъект 4 по пути домой отдал предпочтение этой песне.

Вечер в городе: «Shining Star» Earth, Wind & Fire

«Shining Star» Earth, Wind & Fire привносит довольно резкие изменения в общий музыкальный характер хит-парада субъекта 4, но не настолько кардинальные, чтобы кто-то удивленно приподнял бровь. Earth, Wind & Fire (EWF) входит в тот избранный список ведущих исполнителей R&B, соула и фанка 1970-х годов, чьи песни непрестанно «растаскивают» на сэмплы для рэп- и хип-хоп-композиций. В общей сложности более 400 хип-хоп-песен включают в себя сэмплированные риффы и подложки EWF, а одна только «Shining Star» используется в 24 композициях, в том числе у Public Enemy, Басты Раймса и Снупа Догга (527). Таким образом, выбор этой песни выдает в субъекте 4 поклонника хип-хопа, который не только осведомлен о корнях и истоках этого вида, но и включает их в свой ежедневный плейлист.

EARTH, WIND & FIRE: ПРЕДЫСТОРИЯ

EWF — один из самых успешных музыкальных коллективов за последние 40 лет, продавший более 100 000 000 альбомов и завоевавший множество наград и почетных званий, в том числе шесть премий «Грэмми», а также удостоенный включения в Залы славы рок-н-ролла, «Грэмми» и NAACP*. EWF, в частности, оказала огромное влияние на афроамериканское музыкальное творчество в эпоху до хип-хопа: уникальное взаимодействие в ее музыке R&B, соула, фанка, джаза и диско помогло, согласно журналу *Rolling Stone*, «изменить в 1970-х годах звучание черной поп-музыки» (528).

Как и многие долго существующие музыкальные коллективы, EWF обрела успех в значительной степени благодаря таланту и усилиям одного человека — певца, автора песен, продюсера и игрока на калимбе (африканском ручном пианино) Мориса Уайта. Родившийся в 1941 году в Мемфисе, годы своего становления Уайт провел в музыкальном окружении; его дед был хонки-тонк-пианистом. После обучения игре на ударных инструментах в Чикагской консерватории он работал сессионным барабанщиком для Chess Records — лейбла, сыгравшего важнейшую роль в появлении рок-н-ролла, так как на нем были записаны прото-рок-песни вроде «Rocket 88», а также выпущены многочисленные пластинки таких выдающихся блюзовых исполнителей, как Хаулин Вулф, Мадди Уотерс, Бадди Гай и даже Чак Берри (529). В период работы на Chess (1963–1966) Уайт записывался не только с блюзовыми артистами, но и с соул-группами, например The Impressions, а в 1967 году присоединился к трио Рамзи Льюиса — и участвовал, к примеру, в записи хитовой «Wade in the Water».

В 1969 году Уайт решает создать свою собственную соул-группу, первоначально названную The Salty Peppers, но вскоре сменившую название на Earth, Wind & Fire — в честь трех символов Стрельца, астрологического знака Уайта. Он переехал в Лос-Анджелес и стал экспериментировать с различными стилями и конфигурациями состава (одно время, например, включавшем соул-певца Донни Хэтауэя). В 1971 году были собраны все необходимые участники, в том числе вокалист Филипп Бэйли, чей характерный фальцет стал отличительной особенностью звучания группы, фанк-гитарист Эл Маккей и духовая секция из четырех человек, позже названная Phenix Horns. Сам Уайт начал петь в группе только в 1973 году, когда стал активно сотрудничать с Бэйли в написании песен. Первые пять альбомов EWF привлекли внимание критиков, а несколько песен вошли в «Топ-40» R&B- и поп-чартов (например, «Mighty Mighty», 1974), но прорыв произошел после выхода в 1975 году студийного альбома «That's the Way of the World». Альбом, куда входил мегахит «Shining Star», поднялся на первую строчку «Billboard Топ-200» и закрепил за EWF звание уникальной и мощной группы в сферах поп-, рок-музыки и R&B.

* National Association for the Advancement of Colored People, сокращенно NAACP (англ.) — Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения. — *Прим. ред.*

К концу 1970-х годов EWF выпустили ряд успешных альбомов и синглов, в частности альбомы «Spirit» (1976), «All 'n All» (1977) и «I Am» (1979), а также песни «Getaway», «Fantasy», «Got to Get You into My Life», «September» и многие другие. Кроме того, они устраивали экстравагантные живые выступления с магическими манипуляциями, пиротехникой, лазерами и т. п. Но их характерной чертой среди прочего были позитивные послания текстов, воплощающие «духовную трансцендентность», которая, по словам социального историка Джеймса Б. Стюарта, отражала «разочарование из-за неспособности политической правозащиты и движения за гражданские права чернокожих преодолеть структурное неравенство», что можно обнаружить в текстах таких песен, как «Shining Star» (530):

*You're a shining star,
No matter who you are.
Shining bright to see,
What you can truly be*^{*}.

Именно этот позитивный настрой — наряду, разумеется, с обаянием музыки — привлек в будущем к музыке EWF внимание таких хип-хоп-исполнителей, как Questlove из группы The Roots и Q-Tip из A Tribe Called Quest: после смерти Уайта в 2016 году Q-Tip, к примеру, назвал EWF «прообразом Tribe» (531). Успехи в чартах и музыкальное развитие EWF продолжались на протяжении 1980-х годов и далее, охватывая такие стили, как диско и даже электроника, а сама группа продолжает существовать и по сей день. Но именно их классика 1970-х годов больше всего вдохновляла хип-хоп-исполнителей в 1990-х и позже, а также нынешних поклонников этого жанра, в том числе субъекта 4.

EARTH, WIND & FIRE: АНАЛИЗ

Песня «Shining Star», как уже было сказано, входит в прорывной альбом 1975 года «That's the Way of the World». Написанная совместно Уайтом, Бэйли и клавишником Ларри Данном, она стала одним из крупнейших хитов группы, достигнув первого места в чартах «Billboard R&B» и «Горячая сотня Billboard», а также завоевав «Грэмми» за «Лучшее R&B-исполнение». Она звучала в десятках фильмов и телешоу, в том числе в сериалах «Сайнфелд» (Seinfeld), «Скандал» (Scandal) и «Хор» (Glee).

Во многом песня «Shining Star» — это хрестоматийный пример поджанра фанк, который наиболее явно чувствуется на протяжении двух продолжи-

^{*} Ты — сияющая звезда,
Не важно, кто ты.
Свети ярко — и увидишь,
Кем ты можешь быть на самом деле (англ.). — Прим. перев.

тельных куплетов, состоящих из 12 и 24 тактов соответственно. Эти разделы гармонически выражены всего одним аккордом: ми7 (#9), — представленным в среднем темпе (104 bpm), в размере 4/4 с синкопированным грувом. Доминантсептаккорд с #9 (сочетание мажорной и минорной терций от основного тона, в данном случае соль# и соль \flat) является, возможно, самым что ни на есть воплощением фанкового звучания (рис. 12.12):



Рис. 12.12. Хрестоматийный фанковый аккорд — I7 (#9)

Этот аккордовый «органный пункт» на деле воплощается «бренчащей» ритм-гитарой, размеренными партиями барабанов и перкуссии, ритмической поддержкой родес-пиано, риффами электрогитар с эффектом «фейзер», периодическими «выстрелами» духовых и особенно перкуSSIONной «слэповой» басовой линией. Вокальная мелодия в куплете, акцентирующая соль \flat , еще прочней поддерживает заразительную атмосферу фанка (рис. 12.13):

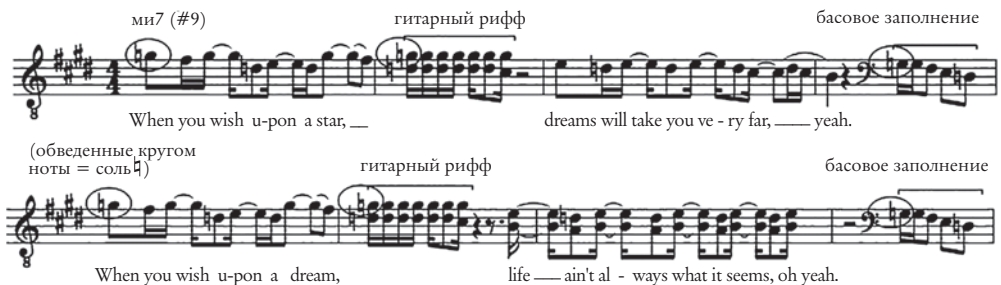


Рис. 12.13. Earth, Wind & Fire, «Shining Star» — мелодия 1-го куплета

Хуковый четырехтактовый припев следует за каждым из куплетов, разделяя их между собой, и имеет по отношению к этим фанковым разделам довольно контрастный характер. В гармоническом плане здесь используется относительно быстро движущаяся прогрессия (по два аккорда в каждом такте), следующая по квартовому кругу — ля7—ре7—соль7—до7 — и повторяющаяся дважды. Мелодия имеет менее импровизационный характер, чем в куплетах, здесь она более отточена и исполняется в октавный унисон Морисом Уайтом и вокалистом Филипом Бэйли, чей особый фальцетный тембр, повторюсь, является одной из отличительных черт EWF. В плане звучания припев также более «утонченный», с унисонными партиями духовых и мягкой ритм-секцией (рис. 12.14):

ВОКАЛ ля7 ре7 соль7 до7

You're a shin - ing star, no mat - ter who you are. — Shin - ing

ДУХОВЫЕ

ля7 ре7 соль7 до7

bright to me — what you could tru - ly be, — what you could tru - ly be —

Рис. 12.14. Earth, Wind & Fire, «Shining Star» — припев

Однако еще больший контраст создает короткий и весьма хроматический сольный проигрыш после первого припева. С точки зрения гармонии — после двух тактов на ми7 (#9) — он представляет собой сильно синкопированную и полностью хроматическую аккордовую прогрессию — от соль13 до ми♭13, — подстегиваемую «ударами» духовых и сопровождающую неистовое, почти хендриксовское гитарное соло в исполнении Джонни Грэма (рис. 12.15):

соль13 ля♭13 ля13 ля13 си♭13 си13 си13 до13 ре♭13

(обведенные в круг ноты = восходящий хроматизм от соль до ми)

ре♭13 ре13 ми♭13 ми7 (#9)

Рис. 12.15. Earth, Wind & Fire, «Shining Star» — синкопированные, хроматические «удары» духовых в инструментальном проигрыше

Все это складывается в довольно замысловатую и умело продуманную структуру формы, где четко сбалансированы постоянство и контраст, что и является фактором, влияющим на слушательские переживания. Здесь также представлен солидный перечень жанров, с которыми связывают EWF: фанк, R&B, соул и джаз, особенно в сольном проигрыше. Элегантное совмещение этих стилистических

направлений, несомненно, является главной причиной того, что EWF — одна из самых успешно продаваемых групп всех времен и всех жанров.

Еще одним ярким проявлением творческого мастерства EWF является окончание песни, где после повторения второго припева она переходит в коду, в которой преобладает синкопированная на слабую долю двухголосная вокальная партия (рис. 12.16):



Рис. 12.16. Earth, Wind & Fire, «Shining Star» — кода а капелла

Сопровождают вокальную партию поочередно замолкающие инструменты: сначала исчезают гитары, клавишные и духовые, потом ударные, затем бас, — оставляя два финальных такта звучащими а капелла. Подобная концепция напоминает (тем, кто знает) финальную часть «Прощальной» (Farewell) симфонии Гайдна. Конечно, маловероятно, что Морис Уайт или субъект 4 обнаружили подобную связь, но, как бы то ни было, зажигательный фанковый грув «Shining Star» имеет все необходимое, чтобы наш меломан сумел насладиться вечером в городе.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 4

Какие же выводы мы можем сделать о музыкальном вкусе субъекта 4, исходя из пяти выбранных им песен, которые сопровождали его музыкальный день: рассмотренных здесь четырех, а также пятой («Glory» Джона Ледженда и Common)? Мы конечно же можем выявить в нем такого поклонника хип-хопа, который открыт для разнообразных направлений этого вида: от его «корней» в виде фанка и R&B и далее по всей исторической траектории. В то же время мы видим поклонника, который, судя по всему, тяготеет к довольно традиционной — или, по крайней мере, коммерчески жизнеспособной — подгруппе этой сферы. Каждая песня из этого хит-парада стала блокбастером и/или завоевала массу наград, чего, как правило, не случается с авангардными или имеющими слишком сложный музыкальный дискурс песнями. Хотя в этих композициях встречается замысловатый и продвинутый материал, субъект 4 все же обходит стороной более агрессивную, «хардкорную» или андеграундную стороны хип-хопа, представленные среди прочих такими исполнителями, как Public Enemy, DMX, Onyx и Blackalicious.

С точки зрения музыковедения выбранные песни довольно просты, если даже не примитивны в отношении мелодии, гармонии, формы и звучания (инструментовка, фактура и т. п.), — конечно, с некоторыми исключениями:

форма «i», гармония в «Shining Star» и т. д. С другой стороны, эти песни укрепляют представление о том, что субъекта 4 привлекает насыщенная ритмическая составляющая — как в речитативе, так и в пении, а также в инструментальных фрагментах. В целом эти композиции позволяют предположить, что субъект 4 является довольно давним поклонником хип-хопа, возможно достигшим совершеннолетия в конце 1980-х или начале 1990-х, но при этом все еще продолжающим следить за новыми веяниями. Однако столь же вероятно, что субъект 4 — новичок в сфере хип-хопа и сейчас находится в процессе открытия для себя — как и полагается всем «молодым» любителям музыки — шедевров прошлого. Оба эти варианта вполне здравы и достойны одобрения.

Размышляя, какие еще песни могли бы понравиться субъекту 4, мы снова начнем с тех же самых исполнителей и их композиций, которые находятся в непосредственной музыкологической близости к «зернам»; и здесь речь снова идет лишь о четырех песнях, рассмотренных в этой главе. Среди кандидатов: «Snoop Bounce» (Снуп Догг), «Duckworth» (Ламар), «The Way I Am» (Эминем) и «Getaway» (EWF).

Двигаясь дальше, можно обнаружить песни других исполнителей, которые населяют похожую музыкологическую местность: «Nuthin' but a 'G' Thang» Доктора Дре и «California Love» Тупака Шакура (Снуп Догг); «No Role Modelz» J. Cole и «Till the End» Logic (Ламар); «In the End» Linkin Park и «Remember the Name» Fort Minor (Эминем); «Superstition» Стиви Уандера и «Play That Funky Music» Wild Cherry (EWF).

Погружаясь еще глубже в генотип субъекта 4, мы добираемся до тех, кто повлиял на представленных исполнителей и композиторов, и/или тех, кто стал их продолжателями: N. W. A и Bow Wow (Снуп Догг); Раким и Гил Скотт-Херон (Ламар); Beastie Boys и 50 Cent (Эминем); Sly and the Family Stone и Brand New Heavies (EWF). И наконец, хоть мы и не рискуем зайти слишком далеко, когда общий музыкологический размах довольно ограничен, как в данном случае, по этим «семенам» все же можно предположить несколько более отдаленных кандидатов: Рэй Чарльз и Махалия Джексон (влияние раннего соула и госпела); Филип Гласс и Fatboy Slim (обильные остинато/монотонные ритмические структуры); Стэнли Кларк и Steely Dan (хроматические басовые партии и джазовая гармония); песня «White Rabbit» Jefferson Airplane и григорианский гимн «Pange lingua» (фригийский лад); индийские раги и «Прощальная» симфония Франца Йозефа Гайдна (сложные и самобытные подходы к форме); The Moody Blues и саундтреки Говарда Шора (оркестровка), а также многое другое. Интересно было бы, по крайней мере, взглянуть на то, как субъект 4 отреагирует на эти предложения. Возможно, более благосклонно, чем можно было бы изначально предположить.

Глава 13

ГЕНОТИП ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ (EDM)

Знакомство с субъектом 5

В начале дня субъект 5 идет на занятия энергичными танцами, где «зажигает» под давно любимую композицию «**Hey Boy Hey Girl**» группы **The Chemical Brothers**. По дороге на работу для моральной поддержки он включает нечто более свежее: «**Embrace**» **Армина ван Бюрена**. После рабочего дня, требующего исключительной концентрации, долгожданное очищение мыслей приходит с прослушиванием вступительной части «**Музыки для 18 музыкантов**» (**Music for 18 Musicians**) **Стива Райха**. В конце долгого изматывающего дня необходимое расслабление достигается с помощью классического трека **Брайана Ино** «**Always Returning**»^{*}.

Очевидно, что субъект 5 является приверженцем широкой сферы танцевальной музыки — электроники, или EDM. При этом он, судя по всему, обходит стороной наиболее массовые течения этого вида, предпочитая более разносторонние и отчасти замысловатые направления.

Однако, прежде чем перейти к анализу названных хитов, скажем несколько слов о самой разновидности.

Электронная музыка: краткий обзор

В главе 7 уже упоминалось, что элементы «электронной музыки», в том числе создаваемой с использованием синтезаторов, можно было услышать в поп-музыке еще в 1960-х годах. С другой стороны, глубинная *сущность* этого вида поп-музыки проявилась несколько позже — своего расцвета она достигла в начале 1980-х, корнями уходя в конец 1970-х. То есть в своей хронологиче-

^{*} Пятая песня субъекта 5, которую он слушает в оживленном танцевальном клубе, — дабстеп-трек 2011 года «**Holy Ghost**» диджея Messinian. Она обсуждается на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнении к главе 13.

ской траектории электронная музыка (или электроника) некоторым образом перекликается с хип-хопом, подобно которому за два последних десятилетия эволюционировала до той степени, чтобы стать в музыкальной индустрии одной из господствующих сил. При этом если хип-хоп в последние десятилетия завоевал популярность далеко за пределами США — не в последнюю очередь как способ социального высказывания, — электроника по определению феномен международный и, возможно, более динамично развивающийся не в США, а во всем мире.

Прежде чем продолжить, приведем примерный набор из 10 показательных записей электроники, или EDM (электронной танцевальной музыки):

Мартин Гаррикс, «Animals» (2013)
Skrillex, «Scary Monsters and Nice Sprites» (2010)
deadmau5, «I Remember» (2008)
Daft Punk, «One More Time» (2001)
Fatboy Slim, «Right Here, Right Now» (1999)
Moby, «Go» (1991)
Orbital, «Chime» (1989)
Rhythm Is Rhythm, «Strings of Life» (1987)
Cybotron, «Clear» (1983)
Kraftwerk, «Computer Love» (1981)

Эти треки различных стилей и поджанров EDM (хаус, транс, дабстеп и т. д.) включают в себя типичные для этого вида музыкологические элементы. В отличие от хип-хопа, в плане звучания здесь преобладает инструментальная составляющая, а вокальные партии, часто обработанные, используются в основном в качестве вторичных компонентов. Наряду со значительным местом, отведенным ударным, в инструментовке преобладают синтезаторы, образующие смесь тембров, варьирующихся от воздушных до металлических. Треки характеризуются насыщенным, пульсирующим и многослойным ритмом — непременно в размере 4/4 — с минимальным синкопированием; весь мелодический материал строится на коротких, интенсивно повторяющихся остинато — часто фрагментированных, обработанных и накладывающихся друг на друга; везде используется простой гармонический язык, включающий в себя бурдоны и/или короткие циклические паттерны из двух-четырех аккордов; везде применяется секционный, но при этом абстрактный подход к форме: переключение между заданными фрагментами, происходящее непредсказуемым образом; и в большинстве треков используется сэмплирование — особенно голосовое — как речь, так и пение.

Более адекватное понимание электроники требует, однако, беглого обзора лежащих в его основе музыкально-технологических корней. Это, в свою очередь, дает нам счастливую возможность попасть в таинственные миры как физики, так и авангардной академической музыки.

По меньшей мере с 1860-х годов, когда немецкий физик Герман фон Гельмгольц опубликовал свою работу «Учение о слуховых ощущениях» (*On the Sensations of Tone*, 1863), западные музыканты задумались о возможностях воспроизводства на акустических инструментах тонов, выходящих за пределы равномерно темперированного звукоряда. Множество ранних экспериментов, начиная со знаменитого сконструированного Таддеусом Кэхиллом (1895) телармониума, в котором преобразованные электронные звуковые сигналы распространялись по телефонным линиям, доказали, что новые и необычные тембры могут быть получены при помощи электрических средств. В первой половине XX века увлекающиеся музыкой физики разработали инструменты для формирования, преобразования и воспроизведения электронных звуков: осцилляторы, генерирующие основные формы волны (синусоиду, меандр, пилообразную), которые лежат в основе всех музыкальных тонов; микрофоны, улавливающие акустические звуки; магнитофоны для преобразования этих звуков и усилители для их «трансляции». Тогда же такие продвинутые композиторы, как Эдгар Варез, Луиджи Руссоло, Джордж Антейл, Оливье Мессиян, Джон Кейдж, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Милтон Бэббитт, Отто Люнинг и Мортон Суботник, применили эти инструменты для создания экспериментальных, авангардных академических произведений, как с использованием акустических инструментов, так и без. Неудивительно, что эти экспериментальные попытки не нашли достаточного числа поклонников среди любителей музыки (532).

Учитывая сложность соответствующих технологий и необходимость огромных затрат, в период с 1920-х по 1960-е годы электронная музыка в основном создавалась на крупных студиях, связанных с государственными центрами вещания или университетами, такими как Radiodiffusion-Télévision Française (Париж), Nord-West Deutsche Rundfunk (Кёльн), Колумбийский и Принстонский университеты и др. Одной из главных разработок периода после 1950 года стал синтезатор, в котором звуком или тембром можно было управлять на входе, а не только на выходе; первые подобные инструменты были огромными, неуклюжими и громоздкими, но в течение 1960–1970-х годов благодаря таким новаторам, как Роберт Муг, синтезаторная технология (например, *Minimoog*, выпущенный в 1970 году) стала доступна в компактном и разумном формате. Внезапно любой среднестатистический музыкант мог воспользоваться таким синтезатором, чтобы создавать синхронные волновые формы или белый шум, управлять атакой и спадом каждого тона, изменять общие характеристики звука посредством фильтров и модуляторов и даже создавать повторяющиеся паттерны и секвенции (533).

В последующие десятилетия появились компьютеры, а также удобное в использовании цифровое программное обеспечение, отвечающее более строгим техническим требованиям относительно управления источниками аналогового звука, в результате чего сейчас уже часто говорят не об «электронной», а о «компьютерной» музыке. Начиная с 1980-х годов уровень «демократизации» музыкальных технологий особенно вырос: от алгоритмических полифониче-

ских синтезаторов и введения универсальных цифровых протоколов в 1980-х, оцифровки аналоговых инструментов и появления «цифровых звуковых рабочих станций» для записи и управления звуком в 1990-е до сложного программного обеспечения, отвечающего за звуковой дизайн и создание секвенций, а также цифровых «вертушек» в 2000-х и т. д. (534). Сегодня любой человек с парой тысяч долларов в кармане и минимальным музыкальным или техническим образованием может создавать «электронные» музыкальные треки, которые еще 30 лет назад поразили бы самых продвинутых ценителей.

Именно в Европе в конце 1960-х годов поп- и рок-музыканты первыми почувяли звуковой потенциал «электронной музыки» для своих песен. Немецкие авангардные поп-группы Can, Kraftwerk, Faust и английские «прогрессивные» рок-группы King Crimson, Yes и Emerson, Lake and Palmer (ELP) использовали довольно своеобразные подходы к своей работе с электронным звучанием: вначале с помощью таких экспериментальных техник, как манипуляции с лентой (особенно у Kraftwerk), а позже — с синтезаторами, такими как Minimoog и ARP Odyssey, выпущенными в 1972 году. На живых выступлениях это часто выглядело как «море» клавишных инструментов (электрических пианино и синтезаторов), окружавшее Рика Уэйкмена из Yes или Кита Эмерсона из ELP.

В середине 1970-х продюсеры «евродиско» вроде Джорджо Мородера из Мюнхена создавали целые подложки из синтезированных звуков, в том числе примитивных драм-машин, для аккомпанемента вокалу, — как в хите Донны Саммер 1977 года «I Feel Love». Влияние этого конкретного трека было особо отмечено еще в то время: например, Брайан Ино после его выпуска сказал, что «этот сингл наверняка определит звучание клубной музыки в следующие 15 лет» (535). И он оказался прав. Затем, в начале 1980-х, для рок-движения «новой волны» отчасти характерным стало широкое использование синтезаторов (полифонических — Yamaha DX7 и Oberheim OB-X) и драм-машин, например у таких английских групп, как Pet Shop Boys и Eurythmics. Однако во всех подобных случаях электронные ресурсы задействовались в основном для сопровождения вокальных партий, преобладающих в этих песнях в рамках сложившихся поп- и рок-жанров: диско, рок-, поп-музыки и т. д.

А вот в США укоренился другой подход — в начале 1980-х в Чикаго сформировалась новая музыкальная парадигма: электроника. Поначалу, стремясь крутить в танцевальных клубах долгоиграющие диско-пластинки, чикагские диджеи Фрэнки Наклс, Роан Харди и Фарли «Джекмастер» Фанк стали компилировать диско-песни, время от времени добавляя драм-машину. Вскоре появились оригинальные песни, созданные в этой эстетике, — в частности, «On and On» Джесси Сондерса (1984), — и родился поджанр *хаус-музыки* — название произошло от названия чикагского танцевального клуба Warehouse, где Наклс был диджеем (536). Когда «хаус» обрел форму, некоторые элементы стали обязательными: использование басового синтезатора Roland 303 и драм-машины Roland 808 — той же, что применялась в раннем хип-хопе; полифонические синтезаторы (например, Korg Poly 61) для создания гармоний; сэмплы ранних

песен диско и R&B; и, самое главное, минимальное присутствие или полное отсутствие вокала. В музыкальном плане песни также были довольно минималистичными, как правило, всего с одним или несколькими аккордовыми паттернами и бесконечно повторяющимися инструментальными или вокальными остинато. Все это, разумеется, преследовало главную цель данного вида музыки: танцы без остановки.

Благодаря успеху таких песен, как «On and On», творческий потенциал зарождающегося вида электроники распространился и за пределами Чикаго. Важная разработка была сделана в окрестностях Детройта, где диджеи Хуан Аткинс, Кевин Сандерсон и Деррик Мэй расширили круг музыкальных ориентиров за пределы диско и стали использовать в своих треках фанк, синти-поп группы Kraftwerk и т. д. В результате появился стиль *техно* — еще более «абстрактное» направление танцевальной музыки, отличающееся чуть более быстрыми темпами и настойчивыми, многослойными остинато. Следующим эпицентром стала Великобритания, которая взялась за электронику с удвоенной силой: с конца 1980-х и на протяжении 1990-х годов стремительно возникали новые жанры, такие как *джангл/драм-н-бэйс*, *биг-бит*, *транс*, *прогрессив-хаус*, *хардкор* и т. д.; некоторые из них будут более конкретно описаны далее. Эти стили различаются не только композиционным оформлением и темпом, но прежде всего тем, какие внешние жанровые влияния они в себя вобрали — в первую очередь хип-хоп, рок и ямайские стили *дэнсхолл* и *даб-регги*.

До определенного момента диджеи ставили хаус- и техно-треки главным образом в маленьких танцевальных клубах, заполняемых лишь ярыми поклонниками, но, как только эта музыка завоевала популярность, впечатления от посещения клубов стали усиливаться — не в последнюю очередь из-за употребления запрещенных препаратов, таких как MDMA, более известный как экстази. Конечно, музыка и наркотики были связаны уже давно (см. главу 11), но в данном случае психоактивные эйфоретики усиливали гипнотическую природу перегруженных басовых линий и устойчивой прямой бочки, создаваемых синтезаторами Roland 303 и Roland 808 соответственно. Танцевальные вечеринки тем самым превратились в рейвы, все чаще происходившие в больших клубах или заброшенных складских помещениях, особенно в знаменитом лондонском Shoom club, а также в Чикаго, Берлине и других местах, а музыку стали называть «эйсид-хаус» и «эйсид-техно» (537). С конца 1980-х и по сей день элемент потворства собственным желаниям остается важной частью культуры EDM, и вследствие этого рейвы становятся, по выражению социолога Алистера Фрейзера, «совокупностью индивидуальных и коллективных действий, в которых материализуются гедонистические устремления; то есть это следствие “жажды взрывного веселья”, которая движет музыкой EDM» (538).

Как бы то ни было, популярность и нарастающая скандальная известность рейв-сцены помогли распространить эту музыку еще дальше, в том числе обратить на нее внимание ведущих поп-звезд, которые с середины 1990-х годов

начали включать элементы EDM в свои песни (как, например, Мадонна в свой хит «Ray of Light» 1998 года). Этот успех, в свою очередь, помог достичь массового коммерческого успеха таким британским исполнителям электронной музыки, как The Prodigy, Fatboy Slim и The Chemical Brothers. К 2005 году этот вид стал сферой огромного бизнеса: благодаря продажам записей и живым шоу сегодня он приносит по всему миру более 7 000 000 000 долларов. Ведущие диджеи и исполнители, такие как Tiësto, Skrillex и Армин ван Бюрен, выступающие в поджанрах дабстеп и прогрессив-транс, могут собирать сотни тысячные залы и стадионы — и это не предел. Уже не ограниченная клубами, эта музыка теперь широко представлена на таких рок-фестивалях, как Coachella и Lollapalooza, а также на специализированных фестивалях EDM: Electric Daisy Carnival, Tomorrowland и Ultra Music Festival. В самом деле, электроника и EDM процветают во всем мире, и действующая сцена есть почти в каждом регионе — прежде всего в Северной Америке, Европе, Юго-Восточной Азии и Латинской Америке.

Более того, в наши дни электроника делится на умопомрачительное количество поджанров и субподжанров (539). Как уже отмечалось в главе 8 для тех, кто «не в теме», эти направления (особенно на третьем-четвертом уровне деления) могут быстро стать китайской грамотой. В этой области особенно сложно разобраться, учитывая частые пересечения названий поджанров: например, электро-хаус равнозначен или, по крайней мере, очень близок таким поджанрам, как тек-хаус, тек-поп, электроклэш, нео-электро и некоторым другим. Между собой поджанры также различаются многочисленными нюансами: особенностями темпа (число ударов в минуту); характером бас-бочки; использованием синкопированных паттернов или брейков в партии ударных; наличием или отсутствием вокальных или инструментальных ресурсов; использованием или отсутствием нарастающего «билда» (крещендо), ведущего к полнофактурному «дропу»; присутствием продолжительной барабанной дроби; использованием сэмплов; и особенно влиянием других жанров, таких как фанк, соул, хип-хоп, рок, панк, метал, классика и т. д.

Новые или чуть видоизмененные танцевальные поджанры продолжают изобретать и называть новыми именами постоянно — как новые соединения, производимые на химических заводах. И это, похоже, присуще самой эстетике жанра. И даже общее наименование подвержено изменениям: термин «электроника» был обобщающим для танцевальной и нетанцевальной синтезаторной музыки с конца 1980-х до конца 2000-х годов. В широком контексте его продолжают употреблять и сегодня. Но примерно с 2010 года музыкальная индустрия США стала продвигать аббревиатуру EDM, особенно применительно к коммерческим танцевальным поджанрам, — отчасти для того, чтобы провести ребрендинг этой музыки, очистив ее от плохой репутации, сложившейся из-за связи рейв-сцены с наркотиками. А вот в Великобритании в качестве альтернативы EDM чаще используется словосочетание «танцевальная музыка».

Тем, кто имеет лишь небольшое представление об этом виде, он может показаться довольно ограниченным, но это, разумеется, не касается такого знатока, как субъект 5. А теперь давайте обратимся к музыке.

Энергичные танцевальные занятия: «Hey Boy Hey Girl» The Chemical Brothers

Композиция The Chemical Brothers «Hey Boy Hey Girl» 1999 года (не путать с песней «Hey Boy! Hey Girl!» Луи Примы и Кили Смит) неплохо иллюстрирует положение вещей в танцевальной музыке конца XX века. В ней можно обнаружить музыкологические наработки, благодаря которым эта сфера за два последних десятилетия стала зрелой и разнообразной, а также увидеть пример широкого признания, которое танцевальная музыка начала приобретать по всему миру. Короче говоря, начинаем мы с образцово-показательной EDM-композиции.

THE CHEMICAL BROTHERS: ПРЕДЫСТОРИЯ

Том Роулэндс (родился в 1970 году) и Эд Саймонс (родился в 1971 году) на самом деле не братья, но с подросткового возраста были неразлучными творческими партнерами. Они оба выросли в Лондоне и познакомились во время изучения средневековой истории и литературы в Манчестерском университете. В этом любопытное отличие от того, что мы наблюдали в случаях с хип-хопом, поп-музыкой, роком и джазом, а именно: коммерчески прорывная группа берет начало в ученой университетской среде, а не в суматохе городской уличной жизни. В то же время городская музыка — особенно хип-хоп-команды вроде Public Enemy — была главным детским увлечением обоих, наряду с интересом к другим музыкальным областям, в том числе року, «новой волне» и — в случае Роулэндса — электронному звучанию Kraftwerk и Cabaret Voltaire (540).

В начале 1990-х годов в Манчестере процветала подпольная рейв-сцена, — которую в честь города прозвали «Мэдчестер». Роулэндс и Саймонс взяли себе название The Dust Brothers в честь продюсерской команды, работавшей с Beastie Boys, и начали выступать как диджеи в местных клубах. Они быстро перешли от ремиксов популярных хаус- и техно-песен к созданию собственных оригинальных треков. При этом, однако, они применяли «антипуристский» подход: смешивали быстрые хип-хоповые брейки с перегруженными басовыми риффами и сильно синкопированными ударными с роковым звучанием (вспомните культовый синкопированный грув Ринго Старра в песне «Tomorrow Never Knows»). Среди этих посттехно-экспериментов был трек под названием «Chemical Beats» (1994), и с ним родился новый танцевальный поджанр — бигбит. Дуэт начал гастролировать, и по мере распространения славы группы «оригинальные» Dust

Brothers узнали о ее существовании и потребовали сменить название — так появились The Chemical Brothers.

Первые два альбома — «Exit Planet Dust» (1995) и «Dig Your Own Hole» (1997) — принесли «Братьям» огромное количество поклонников в Великобритании, а две песни — «Setting Sun» и «Block Rockin' Beats» — достигли первых позиций в чартах. В США дуэт также приобрел значительную аудиторию, получив за последний упомянутый трек премию «Грэмми». Кроме того, это ознаменовало взлет отраслевого понятия «электроника» в Соединенных Штатах, средоточием которого в основном были бигбит-хиты «Братьев», а также их соотечественников The Prodigy и Fatboy Slim. Впрочем, перенасытившись этим «тяжелым» танцевальным стилем, на своем третьем альбоме «Surrender» (1999) «Братья» частично сменили направление, возродив прежний стиль хауса: «поднимающий вас вверх, а не стреляющий вами из пушки», по словам Роулэндса (541). Несмотря на то что альбом, в который вошла композиция «Hey Boy Hey Girl», достиг первой строчки в Великобритании, в Штатах он получил смешанные отзывы. Действительно, с тех пор «Братья» пользовались гораздо большим успехом в Великобритании, чем где бы то ни было, по крайней мере среди рядовых поклонников EDM.

С другой стороны, для музыкальных критиков и ценителей электроники «Братья» и в последующие годы сохранили высокий авторитет, став в истории этой области легендарными персонажами. При создании пяти последующих — порой довольно экспериментальных — студийных альбомов и во время экспрессивных живых выступлений «Братья» часто сотрудничали с другими знаковыми артистами: от Ноэля Галлахера, вокалиста группы Oasis, до фолк-певицы Бет Ортон, а также рэпера Q-Tip из группы A Tribe Called Quest. Об их последнем на данный момент альбоме «Born in the Echoes» (2015)^{*}, в который, например, вошла совместная работа с певцом Беком, Billboard отозвался хвалебно: «Будоражащий... совмещающий резкие искажения тонов и гипнотические повторы, свойственные EDM, в контексте хуков и мелодий» (542). Субъект 5, вероятно, с этим согласится.

THE CHEMICAL BROTHERS: АНАЛИЗ

Композиция «Hey Boy Hey Girl», как уже говорилось, вошла в третий альбом The Chemical Brothers «Surrender» (1999) и представляет собой стилистический переход от стиля бигбит к своего рода нео-хаусному звучанию, для которого характерны непрерывная прямая бочка, другие элементы стиля диско, а также в целом большое количество повторений музыкального материала. В то же время трек сохраняет, как мы увидим, некие остаточные признаки стиля бигбит, особенно высокую степень синкопирования и влияние хип-хопа. Это сочетание

^{*} В 2019 году у The Chemical Brothers вышел еще один альбом под названием «No Geography». — *Прим. перев.*

оказалось довольно успешным в коммерческом плане, так как трек поднялся на третье место в британском «Топ-20».

Также в «Hey Boy» задействуется прием, принципиальный для большей части электронной музыки, — техника наложения: различные ритмы, остинато и звуки, в основном синтезаторные, накладываются один поверх другого, а затем исчезают или же смешиваются и комбинируются по ходу песни. Таким образом, музыка может длиться довольно долго, фактически не меняя своего дискурса. «Hey Boy» начинается с металлического синтезаторного звука, удерживаемого на ноте ре в виде органного пункта, а следом постепенно формируется синкопированный, тресильоподобный грув в темпе 127 bpm. По мере того как этот бигбитный грув складывается, вступает повторяющийся вокальный хук: «Hey girl, B-boys, superstar DJs, here we go» — ускоренный сэмпл, взятый из песни «The Roof Is on Fire» олдскул-хип-хоп-группы Rock Master Scott & the Dynamic Three (1984). Затем слышится двухдольное остинато (ре-миб-ре) поверх органного пункта на ре, и это придает звучанию окраску фригийского лада, лежащую в основе почти всей композиции (рис. 13.1):

ВЫДЕРЖАННЫЙ
ВЫСОКИЙ БУРДОН

СЭМПИРОВАННЫЙ
ВОКАЛ

МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ
СИНТЕЗАТОРНЫЙ ЗВУК
В СРЕДНЕМ РЕГИСТРЕ

Hey girl, B - boys, su-per-star D Js, here we go!

фригийское (bII-I) остинато

МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ
СИНТЕЗАТОРНЫЙ ЗВУК
В НИЗКОМ РЕГИСТРЕ

ВЫДЕРЖАННЫЙ
БАСОВЫЙ БУРДОН

БАС-БОЧКА

тресильоподобный ритм

ре мажор: i

Рис. 13.1. The Chemical Brothers, «Hey Boy Hey Girl» — звуковое наложение в начальном разделе (А)

Примерно на отметке 0:50 к этим элементам добавляется другой ритмический шаблон — стереотипный хаус-грув с прямой бас-бочкой и характерными для диско ударами хай-хэта на слабую долю. Теперь этот грув будет преобладать во всем треке, в целом придавая ему хаус-звучание с небольшим влиянием бигбита. Таким образом, «Hey Boy Hey Girl» контрастирует с более ранними композициями «Братьев», такими как «Chemical Beats» и «Block Rockin' Beats», для которых однозначно более характерен стиль бигбит.

Фригийское остинато некоторое время продолжается поверх органного пункта на ре, который затем на четыре такта перемещается на соль (сопровождая вокальный хук) и возвращается обратно. Это образует гармоническое движение I–IV–I, которое затем вновь возникает несколько раз (рис. 13.2):

ВОСХОДЯЩАЯ ЛИНИЯ
ОСЦИЛЛЯТОРНОГО СИНТЕЗАТОРА

СЭМПИРОВАННЫЙ
ВОКАЛ

МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ
СИНТЕЗАТОРНЫЙ ЗВУК
В СРЕДНЕМ РЕГИСТРЕ

МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ
СИНТЕЗАТОРНЫЙ ЗВУК
В НИЗКОМ РЕГИСТРЕ

ВЫДЕРЖАННЫЙ
БАСОВЫЙ БУРДОН

ХАЙ-ХЭТ

БАС-БОЧКА характерный для стиля
диско бит прямой бочки

ре мажор: IV

Рис. 13.2. The Chemical Brothers, «Hey Boy Hey Girl» — наложение в разделе В (на соль)

Однако в большей степени композицию гармонически определяет орган-ный пункт на ре.

По ходу песни периодически возникает множество других элементов и слоев, в том числе часто повторяющееся остинато ля–соль–ля на звуке перегруженной гитары (например, на отметке 1:53), быстрый, по-арабски

звучащий синтезаторный рисунок ре–ми–ре (на отметке 2:48) и восходящая синтезированная вокальная партия шестнадцатыми нотами со звуком «da-da» (например, на отметке 1:34) наряду с многочисленными менее различимыми элементами (рис. 13.3):



Рис. 13.3. The Chemical Brothers, «Hey Boy Hey Girl» — элементы дополнительных слоев

Из этого, надо сказать, приземленного описания становится ясно, что проводить какие-либо строгие формальные разграничения в сфере электроники/EDM может быть довольно затруднительно. И все же именно этот настойчивый, непомерно многослойный «поток сознания» делает такие песни, как «Hey Boy Hey Girl», столь заразительными для поклонников вроде субъекта 5.

По пути на работу: «Embrace» ван Бюрена

Композиция «Embrace» Армина ван Бюрена представляет собой нестандартную разновидность современной танцевальной музыки, автором которой является выдающаяся фигура в сегодняшнем мире EDM. Данный выбор также может означать, что субъект 5 обладает довольно разносторонней вкусовой палитрой в области электроники, учитывая, насколько эта композиция далека по характеру от «Hey Boy». «Embrace» как минимум показывает, что субъект 5 вовлечен в одно из самых востребованных сегодня направлений EDM — прогрессив-транс.

ВАН БЮРЕН: ПРЕДЫСТОРИЯ

Нидерландский диджей и продюсер — автор ремиксов, композитор — Армин ван Бюрен родился в Лейдене в 1976 году. В возрасте 10 лет он открыл для себя чудеса компьютера и в течение нескольких следующих лет сочетал свое увлечение технологиями с любовью к танцевальной музыке, создавая свои собственные миксы. Вскоре после этого он стал выполнять обязанности диджея на школьных вечеринках, откуда быстро перешел на местную клубную сцену Лейдена. К тому времени он также начал учиться на юридическом факультете Лейденского университета, по окончании которого получил диплом юриста, — и здесь мы

снова видим любопытное сочетание успехов в области электронной музыки и высшего образования. На таких площадках, как Club Nexus в Лейдене, он приобрел репутацию диджея с великолепными шоу, которые длились порой по 6–7 часов; а постепенно он стал способен удерживать аудиторию в течение 12 часов подряд!

Ван Бюрен начал расширять свою диджейскую деятельность, создавая оригинальные транс-ремиксы и треки и добившись в 2000 году небольшого успеха в британском танцевальном чарте с композицией «Communication». Прежде чем заняться студийными альбомами, он выпустил серию альбомов-компиляций из его собственных ремиксов — первый из них назывался «A State of Trance» (2000). В следующем году он использовал это название для двухчасовой радиопередачи, в которой звучали новейшие популярные транс-треки. С тех пор это шоу обрело оглушительный успех: к настоящему времени ван Бюрен выпустил более 650 эпизодов «A State of Trance», а количество слушателей в 84 странах доходит до 37 000 000 каждую неделю. Его первый студийный альбом «76» (2003) еще сильнее упрочил его репутацию и обеспечил ему возможность проводить всё более крупные диджейские выступления. Его танцевальные вечеринки в последующие годы также стремительно расширились по формату, и теперь ван Бюрен ездит по всему миру с турами «State of Trance» и «Armin Only», собирая стотысячные толпы (и даже более) на каждом шоу, где часами звучит музыка, задействованы лазеры, психоделические видео и фейерверки — рейвы грандиозного масштаба.

В музыкальном плане ключевое влияние на него оказал французский композитор Жан-Мишель Жарр, пионер электроники и музыки эмбиент. По этой причине треки ван Бюрена порой замысловаты с композиционной точки зрения, будь то композиции чисто электронные или созданные в сотрудничестве с вокалистами и инструменталистами. Совместная работа с канадским певцом Тревором Гатри «This Is What It Feels Like» с пятого студийного альбома «Intense» (2013), например, принесла ван Бюрену номинацию на «Грэмми» — довольно редкий случай для композиции в стиле транс. Плоды творческого сотрудничества представлены и на его самом недавнем альбоме «Embrace» (2015)^{*}, включающем в себя заглавную композицию, которую мы будем рассматривать. Все это сделало ван Бюрена, пожалуй, самым успешным музыкантом в жанре транс, которого регулярно называют «королем», «повелителем» или «высшим посланником» транс-музыки (543). Даже если вы никогда раньше не слышали о ван Бюрене или музыке транс, то теперь вы понимаете, что его знают миллионы людей во всем мире. В недавнем интервью Billboard ван Бюрен сказал: «Я знаю, что музыка транс не всегда будет настолько популярной в мире; но я занимаюсь этим не ради популярности, я делаю это,

^{*} В 2019 году у ван Бюрена вышел еще один альбом, под названием «Balance». — *Прим. перев.*

потому что мне нравится, как она звучит... это больше, чем просто музыка, это образ жизни для многих людей» (544).

Так что же такое транс? Это один из основных (второго уровня) поджанров электроники, появившийся в Германии в середине 1990-х годов благодаря таким музыкантам, как дуэт Jam & Spoon. Ему свойственны размер 4/4 и темп в пределах 125–145 bpm, а особая роль отводится повторяющимся (то есть трансовым) ритмическим и мелодическим фигурам, которые, как правило, генерируются с помощью арпеджированных аккордов. Как и в музыке хаус, из которой он по большому счету развился, в транс используется прямая бочка, но характерной особенностью является использование одного или нескольких билдов (обычно выраженных продолжительной барабанной дробью), ведущих к полнофактурному дропу, за которым следует брейкдаун, или рассеивание фактуры. Именно ради таких моментов и живут поклонники трансa!

ВАН БЮРЕН: АНАЛИЗ

«Embrace», заглавный трек с альбома ван Бюрена 2015 года, включает в себя все вышеперечисленные характерные черты трансa, но также демонстрирует эклектичные и экспериментальные стремления композитора, в том числе использование довольно замысловатых приемов в отношении формы и ритма. Как и многие другие EDM-композиции, «Embrace» представляет собой совместную работу продюсера (ван Бюрена) с другим исполнителем. Но, вместо того чтобы сотрудничать с вокалистом, как это обычно бывает, здесь ван Бюрен объединяется с нидерландским джазовым трубачом Эриком Влоемансом. Переплетение синтезаторной электроники и джазовой трубы служит примером гибких возможностей, которыми обладает EDM, и воплощает цель самого ван Бюрена, выраженную его словами: «Заключить в объятия»^{*} несколько разных инструментов и звуков и внедрить их в мое звучание» (545).

Вместе с импровизацией Влоеманса на трубе ван Бюрен создает примечательную форму — интересное взаимодействие трех различных разделов. Раздел А начинается с рубато (игра вне темпа), в нем звучит фортепиано, атмосферная синтезаторная подложка и соло на трубе. Сопровождает происходящее зацикленная модальная аккордовая прогрессия в си миноре, окрашиваемая диатоническими неаккордовыми тонами импровизирующей трубы. Все, что звучит в результате, можно охарактеризовать для этого трека как раздел «эмбиент» — еще один фактор, оказавший основное влияние на музыку трансa. Как только у трубы вырисовывается отчетливая тема (на отметке 0:57), появляется новая, тональная аккордовая последовательность,

^{*} Embrace (англ.) — «объятия». — Прим. перев.

которая в скором времени станет в треке преобладающей: 16-тактовая прогрессия, разделенная на две фразы по шесть тактов с варьируемым повторением (а–а'), где каждая заканчивается на своего рода половинной каденции — на аккордах VII и II ступени соответственно. Сама прогрессия начинается довольно типично (си–ми–ля–ре) и основывается на движении по квартовому кругу; она же встречается, например, в джазовом стандарте «Autumn Leaves» (рис. 13.4):

Фраза а

си минор

СИНТЕЗАТОР

ми мажор

ля мажор

ре мажор

си минор: i

IV

паттерн продолжается

VII

III

ре мажор

III

ми # ум.

VII° / V

фа # минор

ля мажор

V

VII

Фраза а'

си минор

ми мажор

ля мажор

ре мажор

I

IV

VII

III

ре мажор

до# мажор (3)

(4)

(5)

III

II

Рис. 13.4. Армин ван Бюрен, «Embrace» — (тональная) гармоническая прогрессия в разделе А

После драматичной и нервной восходящей партии трубы стартует основная «трансовая» тема песни — раздел В (на отметке 2:01). Вышеупомянутая аккордовая прогрессия выражена в арпеджированной партии синтезатора в строгом темпе: сначала без ударных, затем (на отметке 2:30) с ожидаемой прямой бочкой — теперь мы находимся на знакомой территории транса. Раздел В повторяется, на этот раз с типичным билдом и барабанной дробью на продолжительном аккорде V ступени (на отметке 3:00), а затем следует возвращение «эмбиентного» раздела А и трубы Влоеманса. Далее звучит еще один раздел В, но теперь транспонированный из исходного си минора в ми минор (на отметке 4:03) — также с билдом, барабанной дробью и последующим дропом.

Можно было бы предположить, что этим чередованием «эмбиентного» раздела А и «трансового» раздела В все и закончится. Однако на отметке 5:07 фактура

полностью меняется наряду с неожиданным сдвигом в метре: от стандартных 4/4 в 6/8; звучит партия на манер детской песенки, сыгранная на электропианино Rhodes. Вскоре присоединяется труба с вариацией своей прежней темы, тем самым обозначая раздел С (рис. 13.5):

ТРУБА

дуо = две ноты, длящиеся столько же, сколько три

ЭЛЕКТРОПИАНИНО

трехдольный ритм — сравните с рис. 13.6

Рис. 13.5. Армин ван Бюрен, «Embrace» — контрастный трехдольный (сложный двухдольный) метр в разделе С

Становится ясно, что ван Бюрен вводит сложный элемент полиритмии, напоминающий тот, который Уэйн Шортер использовал в «Footprints». То, что звучит будто бы в размере 6/8, на самом деле является наложением на устойчивый трансовый бит в 4/4, хотя последний изначально отсутствует. Говоря конкретнее, это гемиола (3 на 2), соотношение четвертных триолей и трансового бита на 4/4, уже выраженное «дуолями» в мелодии трубы на рис. 13.5. Когда трансовый бит на 4/4 исчезает, мы слышим и ощущаем исключительно трехдольность (6/8). Однако намерения ван Бюрена становятся понятными, когда в партии синтезаторного баса появляются равномерные восьмые ноты ближе к концу этого неожиданного раздела С (рис. 13.6):

ТРУБА

дуоли на рис. 13.5 = «прямые» шестнадцатые, восьмые и четверти

ЭЛЕКТРОПИАНИНО (верхняя партия)

подвижный трехдольный ритм на 6/8 из рис. 13.5 превращается в четвертные триоли

ЭЛЕКТРОПИАНИНО (нижняя партия, теперь в виде равномерных восьмых)

движение равномерных восьмых нот трансового бита на 4/4

Рис. 13.6. Армин ван Бюрен, «Embrace» — реализация кроссритма: 6/8 на трансовый бит 4/4

Далее следует билд на V ступени с довольно продолжительной барабанной дробью, а затем вместе с дропом мы возвращаемся в раздел B. Завершает песню заключительный раздел «эмбиент» — типичный для EDM прием, позволяющий диджею перейти к другой песне в любом темпе.

Как показывает этот действительно детальный анализ, EDM — сфера, где действуют собственные правила, для понимания которых требуется некоторый уровень подготовки. В отличие от «Hey Boy Hey Girl», в «Embrace» используется не столько прием наложения, сколько контрастные особенности формы, характеризующие повествование. Безусловно, главный фактор, который влияет на впечатления от прослушивания, заключается в этом контрасте между эмбиент-звучанием в свободном темпе и устойчивым трансовым ритмом. Но, как показывает обсуждение выше, там происходит еще очень много такого, в чем поклонники вроде субъекта 5 с удовольствием ориентируются и что хотят слышать снова.

Очищение мыслей после работы: «Музыка для 18 музыкантов» Райха

«Музыка для 18 музыкантов» Стива Райха проливает свет на ту сторону музыкального вкуса субъекта 5, которая действительно обращена к эстетическим и звуковым параметрам, лежащим в основе электроники с музыкологической точки зрения, а не просто образа жизни EDM. На самом деле это предполагает некоторую историческую осведомленность и понимание того, что предшествовало электронике технически и практически, что, вероятно, превосходит уровень большинства приверженцев этого вида.

РАЙХ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Стив Райх, разумеется, не связан напрямую с областью электроники или EDM, а является скорее академическим композитором, в частности одним из родоначальников минималистской школы середины 1960-х годов. И тем не менее значимость Райха, по крайней мере для некоторых, намного превосходит границы всего одного заумного поджанра современной классики — например, для таких высокопоставленных источников, как газеты The New York Times и The Guardian, которые восхваляют его как «нашего величайшего из ныне живущих композиторов» и одного из «немногих ныне живущих композиторов, которые могут правомерно утверждать, что изменили направление музыкальной истории» соответственно (546). Не все согласятся с этими высокими похвалами, как и должно быть, и все же влияние Райха на различные музыкальные области — включая электронику — вполне обоснованно.

Райх родился в Нью-Йорке в 1936 году, в доме, хорошо знакомом с музыкой: его мать писала песни, а дядя был известным бродвейским продюсером

(547). В раннем детстве он начал брать традиционные уроки классического фортепиано, но к 14 годам его стали волновать более продвинутые звуки: прежде всего Бах, Стравинский и бибоп. «Три области музыки, — вспоминал позже Райх, — которые сформировали меня таким, какой я есть» (548). Получив степень бакалавра философии в Корнеллском университете, он с головой погрузился в музыку, изучая композицию в Джульярдской школе у Винсента Персикетти, а затем в колледже Миллз у Дариуса Мийо (который ранее обучал Дейва Брубeka) и авангардного итальянского композитора Лучано Берио. Однако, вместо того чтобы перенять ультрасовременные — серийную и 12-тоновую — техники, одобренные «академической элитой» середины 1960-х годов, Райх тяготел к совершенно иному подходу — минимализму. Примечательно, что он принимал участие в премьерном исполнении в Сан-Франциско пьесы Терри Райли «In C», которую часто называют первым значительным минималистским музыкальным произведением.

Минимализм основывается на нескольких музыкальных концепциях и техниках, многие из которых сознательно отвергают чрезмерно сложные, диссонансные и ритмически абстрактные подходы, за которыми гнались такие послевоенные композиторы, как Булез и Штокхаузен, и которые стали впоследствии невероятно популярными в американской классической «академии». В отличие от этого минималистским произведениям (первые из которых появились преимущественно в Нью-Йорке в течение 1960–1970-х годов, и их авторами были в основном Райли, Райх, Ла Монте Янг и Филип Гласс) были свойственны неизменно консонансный гармонический подход, постоянная, размеренная пульсация и музыкальный дискурс, как правило лишенный очевидного повествования или целенаправленности (549).

Поначалу Райх следовал примеру Райли и использовал манипуляции с магнитной пленкой (например, «It's Gonna Rain», 1965), с помощью которых создал технику «фазового сдвига», когда две или более части постепенно «съезжали» и рассинхронизировались. Упорно экспериментируя, он придумал, как перенести эту технику на живые инструменты в таких произведениях, как «Piano Phase» (1967), «Clapping Music» (1972) и «Drumming» (1971). Последнее появилось после поездки Райха в Гану для изучения африканской игры на барабанах. Это желание возникло у него как минимум из-за увлечения альбомом Джона Колтрейна 1961 года «Africa/Brass»: 16 минут на одном аккорде, что для Райха вовсе не было чем-то скучным. Поездка в Африку утвердила в нем приверженность универсальным повторяющимся ритмическим паттернам и консонирующим гармониям, а также веру в то, что он на правильном пути.

С этого момента, однако, Райх начал использовать новый подход к минимализму: он перешел от фазирования к пульсированию, когда инструменты или голоса играли или пели в каждом постепенно изменяющемся аккорде пульсирующие ноты. Одним из прообразов этого пульсационного стиля было произведение «Четыре органа» (Four Organs, 1973), построенное на одном-единственном полиаккорде, состоящем из ре мажора и ми мажора с равномер-

ной пульсацией восьмых нот в исполнении непрерывно звучащих маракасов. Получившийся в результате гармонический и ритмический стазис был явно в новинку, а его премьерное исполнение в Карнеги-холле стало, как выразился Алекс Росс, «последним большим скандальным концертом [XX] века» (550). Но вершиной этой техники и, вероятно, самой известной работой Райха стала «Музыка для 18 музыкантов» (1974), о которой мы поговорим позже.

С середины 1970-х годов Райх продолжает развивать свой технический арсенал, оставаясь при этом верным минималистской эстетике. Он все чаще использует человеческий голос, что отчасти было связано с активным изучением им еврейского пения, или техники кантилляции. Центральной работой стало произведение «Разные поезда» (*Different Trains*, 1988), посвященное мрачной теме холокоста и получившее в 1990 году премию «Грэмми» как «Лучшая современная классическая композиция», а также отмеченное музыковедом Ричардом Тарускиным как «единственный адекватный музыкальный отклик — и один из немногих адекватных художественных откликов в любой среде — на холокост» (551). В самом деле, Райх может похвастаться впечатляющим списком наград и почестей, в том числе Пулитцеровской премией, полученной в 2008 году за произведение «Двойной секстет» (*Double Sextet*). Он оказал заметное влияние на последующее поколение композиторов, включая Джона Адамса и Дэвида Лэнга. В то время как многие приписывают Райху преобразование ландшафта современной классической музыки, сам он относится к этому более сдержанно; вот его высказывание 2013 года: «То, что сделало мое поколение, не было революцией, это была реставрация гармонии и ритма в совершенно новом виде, и это вернуло людям те незаменимые основы, которых они желали, которых жаждали, но в таком виде, в котором они их еще не слышали» (552).

Похожий и более принципиальный для наших целей вопрос состоит в том, какое влияние мог оказать Райх на популярную музыку, особенно на электронику. Многие охотно признают непосредственное влияние Райха на целый ряд «поп-сфер» — от рока до хип-хопа и EDM. За эксперименты с магнитофонными сэмплами в середине 1960-х годов журнал *Rolling Stone* в 1999 году назвал его «отцом сэмпирования»; некоторые критики отмечали восхищение, которое вызывали произведения Райха — особенно «Музыка для 18 музыкантов» — среди таких британских рокеров середины 1970-х годов, как Брайан Ино (*Roxy Music*), Роберт Фрипп (*King Crimson*) и Дэвид Боуи. Что касается танцевальной музыки, некоторые отмечают: диско — с его похожими требованиями в отношении устойчивой пульсации — появилось в середине 1970-х, когда зрелые работы Райха завоевали более широкую популярность, а с практической точки зрения за последние 25 лет многие исполнители электроники и EDM использовали сэмплы из произведений Райха, в том числе *The Orb*, *DJ Spooky* и *Blu Mar Ten*, а в 1999 и 2006 годах были также выпущены два сборника «*Reich Remix*». Как ни парадоксально, Райха никогда особо не волновала поп- и рок-музыка: в период творческого бума *The Beatles* в середине 1960-х он даже говорил, что они ему почти совсем неинтересны, несмотря на то что он жил в Сан-Франциско и дружил с басистом *The Grateful Dead* Филом

Лешем (553). В общем, вместо того чтобы проследивать какую-то прямую связь между минимализмом Райха и возникновением и развитием электроники, мы предпочитаем принять точку зрения писателя Тима Резерфорда-Джонсона: «Оба [стиля] настроены на схожие музыкальные и технологические течения: ритмы африканских диаспор, технику тёрнтейблизма, заикливание магнитофонных лент, микширование, а также возможности кумулятивных и многослойных музыкальных форм» (554). Субъект 5, несомненно, с этим согласится.

РАЙХ: АНАЛИЗ

«Музыка для 18 музыкантов» (1974–1976), как уже отмечалось, является самой известной композицией Райха; ей предшествовало десятилетие произведений с использованием магнитофонных лент и сольных инструментов, где он разработал многие из техник, которые ныне отождествляют с минимализмом. К ним относятся и «фазовый сдвиг» (где два голоса вначале звучат синхронно, а затем постепенно «сдвигаются» относительно друг друга, когда один из них наращивает темп), и «процесс увеличения» (когда какой-либо мелодический, гармонический или ритмический элемент постепенно и неуловимо расширяется), и некоторые другие. В «Музыке для 18 музыкантов» эти техники сочетаются с другими необходимыми для минимализма условиями: устойчивой пульсацией и полностью консонансной/диатонической гармонией, — благодаря которым выстраивается гипнотическое действо длиной час. Как и многие другие его работы, это произведение помогло минимализму и Райху обрести почти звездный статус, которым он обладает уже многие годы.

Как следует из названия, произведение написано для 18 музыкантов, хотя сам Райх рекомендовал использовать больше участников, чтобы продублировать партии некоторых инструментов. Всего в составе задействуются четыре фортепиано, три маримбы, два ксилофона, один металлофон (вибрафон без мотора), два кларнета/бас-кларнета, одна скрипка, одна виолончель и четыре женских голоса. Вместе они создают удивительно однородную звуковую палитру, где фортепиано и ударные инструменты благодаря своей перкуссионной природе сливаются в некоторого рода многокомпонентный «суперинструмент». Струнные, кларнеты и женский вокал немного выбиваются из палитры, однако поразительно, насколько они также сливаются с общим звуковым пространством. Во многом это объясняется насыщенностью и непрерывностью музыкального дискурса: постоянно активный ритм, создаваемый громогласным ансамблем инструментов, особенно фортепиано и маримбами. В самом деле, музыкальные переживания почти полностью основаны на исключительной плотности ритмически-звукового движения. Это, в свою очередь, создает те гипнотические, трансоподобные ощущения, которые привлекают таких преданных поклонников этой музыки, как субъект 5.

Структурно это произведение длиной час состоит из 13 последовательных частей: вступительная и заключительная «сводки» (обе под названием

«Импульсы») и 11 промежуточных «разделов». Общая связность произведения задается циклом из 11 «аккордов», в полном виде представленных в обеих обрамляющих частях, а затем по отдельности, последовательно в 11 промежуточных разделах. Это не традиционные аккорды вроде мажорных или минорных трезвучий, а скорее диатонические конструкции, построенные из 7–11 тонов. Каждая конструкция имеет устойчивые кварты или квинты в верхнем и нижнем регистрах (с одним исключением) и сочетание терций и секунд (иногда образующих кластер) в среднем регистре. Все аккорды являются диатоническими относительно трех диезов при ключе (фа#, до#, соль#), хотя сказать, что присутствует функциональный ориентир на ля мажор, фа-диез минор или какой-либо еще лад, было бы неверно: гармония здесь своего рода «панмодальна» и основывается на звукоряде с тремя диезами (рис. 13.7):

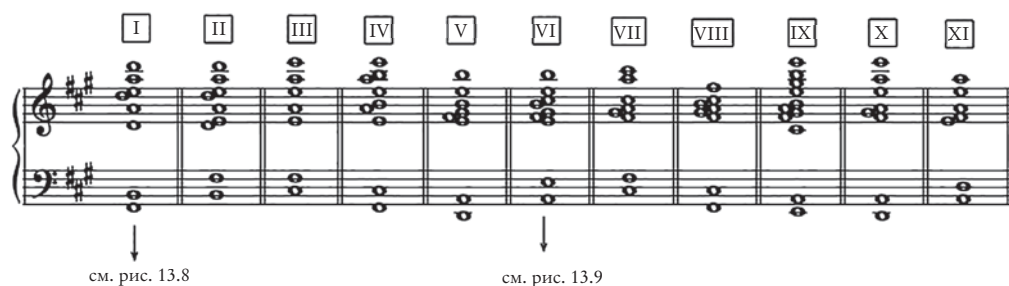


Рис. 13.7. Стив Райх, «Музыка для 18 музыкантов» — 11 аккордов (диатонических кластеров), на которых основываются 11 разделов произведения

В начальной и заключительной частях («Импульсах») цикл из 11 аккордов разворачивается полностью, однако не совсем четко выраженным образом. Два плавных цикла крещендо-диминуэндо, завершаемых двумя полными «выдохами» кларнетов и вокалисток, запускают процесс ненавязчивого перемещения (примерно каждые 20 секунд) от одного аккорда к следующему — подобно тому, как в компьютерном слайд-шоу одна фотография медленно превращается в другую. Неоднозначность этих аккордов усиливается за счет постепенного вступления самых высоких и самых низких тонов в построении. В результате получается абстрактный, гипнотический ряд энергетических импульсов, затухающих и протекающих вне какого-либо реального направления. Внутренние разделы, напротив, более «сочиненные», хотя в них все еще преобладает ощущение настойчивой пульсации фортепиано и ударных. С каждым новым разделом, основанным — преимущественно, но не исключительно — на нотах одного из 11 аккордов, гармонический ландшафт становится все более статичным, и поэтому в центре внимания оказывается ритмическая фигурация у других инструментов. Эта фигурация в основном построена на коротких синкопированных паттернах, которые постепенно расширяются или сжимаются. Многочисленные паттерны наслаиваются один на другой в разные интервалы, сохраняя дискурс текучим и непредсказуемым. Вот пример из раздела I (рис. 13.8):

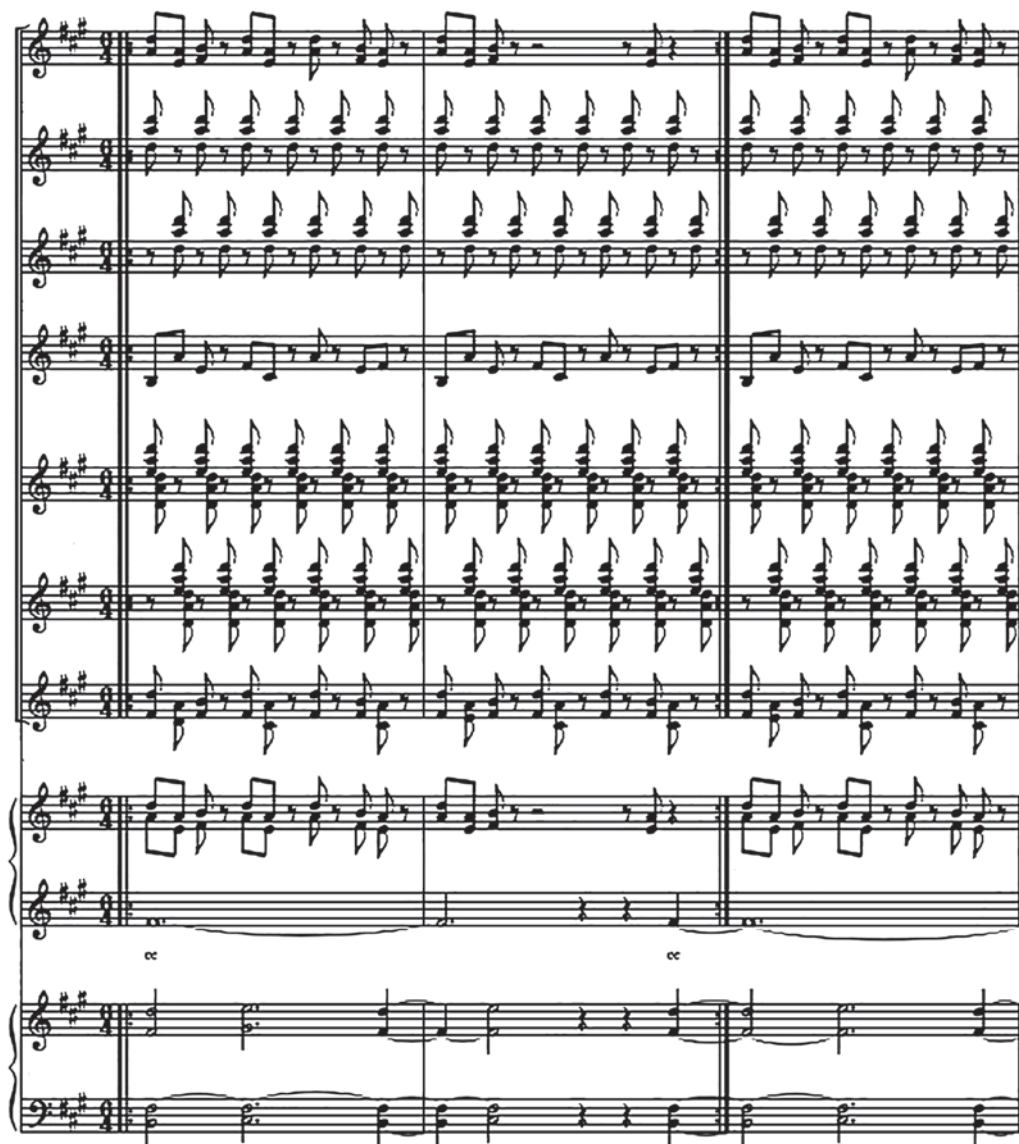


Рис. 13.8. Стив Райх, «Музыка для 18 музыкантов», раздел I (такты 103–105) — пример наложения ритмических паттернов

Райх удерживает интерес слушателя на протяжении всего произведения в силу разнообразных и довольно заразительных отдельных ритмических паттернов, которые парят над статичными гармониями каждого раздела. Эти паттерны появляются, повторяются почти до бесконечности, слегка расширяются или уменьшаются и наслаиваются друг на друга. Некоторые из этих паттернов (как в разделе VI), помимо всего прочего, имеют явно джазовый — синкопированный и грувовый — характер; и это неудивительно, учитывая любовь Райха к джазу, особенно к Майлзу Дэвису и Джону Колтрейну (см. рис. 13.9):



Рис. 13.9. Стив Райх, «Музыка для 18 музыкантов», раздел VI (такты 400–403) — «джазовые» (синкопированные) фигуры

Дискурс каждого раздела управляется формальной конструкцией — в сущности, это форма «арки» (A–B–C–D–C–B–A), — а общая цельность достигается за счет варьированных повторений некоторых паттернов в разных разделах (например, в разделах I и XI). И снова общее ощущение здесь — это стазис и полумедитативный транс. Эта музыка не для всех, так как некоторые сочтут бесконечное повторение сводящим с ума. Но для поклонников вроде субъекта 5 «Музыка для 18 музыкантов» — даже если по пути с работы домой есть время послушать только начальную часть — несет в себе много интересного.

Расслабление перед сном: «Always Returning» Брайана Ино

Из всех композиций, которые завершают дни наших субъектов, «Always Returning» Брайана Ино наиболее явно подходит для времени перед сном — эмбиент-трек, который вполне соответствует пожеланию самого композитора, чтобы стиль «мог одновременно и игнорироваться, и вызывать интерес» (555). «Always Returning» также подтверждает наше впечатление о субъекте 5 как об обладателе широкого и исторически ориентированного взгляда на электронику, чьи интересы вовсе не ограничиваются новейшими адреналиновыми танцевальными треками.

ИНО: ПРЕДЫСТОРИЯ

Как и Стив Райх, Брайан Ино — один из тех редких музыкантов, перед которыми критики рассыпаются в похвалах. AllMusic Guide, к примеру, утверждает, что Ино «навсегда изменил то, как к музыке подходят, как ее сочиняют, исполняют и воспринимают», а Rolling Stone также приписывает ему «совершенно новый способ мышления о музыке». Наиболее показательно высказывание Пола Морли из The Guardian о том, что Ино «помог определить всю историю электронной музыки между авангардом 1950-х и поп-музыкой XXI века». Неплохо для человека, назвавшего себя немусыкантом, не знающего нотной грамоты и не умеющего играть на инструментах с какой-либо долей виртуозности.

Ино родился в 1948 году в английском городе Суффолк, расположенном недалеко от военно-воздушной базы США, где ребенком слушал армейское радио — и получал стабильный рацион из американского ду-вопа и рок-н-ролла. Однако в детстве он тяготел скорее к изобразительному искусству и, подобно другим британцам — Джону Леннону и Питу Таунсенду, — прежде чем перейти к музыке, посещал художественную школу. Именно в Винчестерском художественном училище в 1968 году Таунсенд сам выступил с гостевой лекцией для немусыкантов об использовании магнитофонов; для Ино, почти выпускника, этот момент стал поворотным. Уже с 15 лет у него был магнитофон, который он выпросил у родителей, так же как большинство подростков обычно запрашивают электрогитару. В 1979 году Ино сказал знаменитому рок-критику Лестеру Бэнгсу: «Я очень хорошо разбираюсь в технике; я был таким всегда» (556). В своих первых попытках манипуляций с магнитной лентой Ино следовал примерам прогрессивных классических композиторов, таких как Кейдж и Райх (в частности, в его пьесе «It's Gonna Rain»), но когда он услышал запись «Loop» группы The Velvet Underground в 1966 году, которая показала ему, что можно сочетать «процесс» классической с «результатом» популярной музыки, то понял, что предстоящий ему путь будет связан не с изобразительным искусством (557).

Музыкальные свершения Ино можно проследить как через его необычайно разносторонние интересы, так и хронологически. Лейтмотивом всей «хамелеоноподобной» карьеры композитора является понятие случайности: полагаться на произвольные критерии в определении нот, ритмов и звуков он, возможно, научился у Джона Кейджа. Это проявляется не только в том, как он создает собственные композиции (или «обработки» — так он сам их называет), но и в том, как с середины 1970-х годов работает в качестве продюсера со многими выдающимися поп- и рок-исполнителями: Devo, Genesis, Talking Heads, Дэвидом Боуи, Лори Андерсон, U2, Coldplay и многими другими. В 2014 году в интервью The New Yorker Ино сказал: «Музыканты лучше всего работают, когда они понятия не имеют, что делают» (558). Помимо этого, Ино еще и публичный исполнитель, но эта его деятельность ограничивается в основном началом 1970-х годов, сначала в качестве вокалиста, клавишника и микшера в глэм-рок-группе Roxу Music, а затем — неординарного сольного исполнителя, выпустившего ряд экспериментальных электропоп-альбомов, которые в чем-то предвосхитили более поздние рок-направления, например «Seven Deadly Finns» (1974). Неугомонное любопытство привело его в начале 1980-х годов к исследованию африканских ритмов, во многом так же, как это случилось с Райхом десятилетием ранее; в случае Ино результатом стало зарождение стиля worldbeat (см. главу 14); можно, например, вспомнить композицию «Once in a Lifetime» (1980) группы Talking Heads. На протяжении всей своей карьеры он также активно сотрудничал с такими музыкантами, как Роберт Фрипп, Дэвид Бирн и авангардный композитор Гарольд Бадд.

Однако больше всего преданные поклонники Ино ценят его работы в области музыки эмбиент — жанра, который возник с его помощью в начале 1970-х. Его совместная с Фриппом экспериментальная работа 1973 года («No Pussyfooting»)

показала, насколько Ино усовершенствовал свои навыки обращения с магнитофонной лентой (дилэй, петли и т. д.), она представляет собой жесткий, атмосферный протоэмбиентный стиль. Затем, в начале 1975 года, во время прогулки Ино был сбит такси и несколько месяцев провел в постели; однажды один из друзей принес пластинку с музыкой арфы XVIII века, продолжавшую играть даже после его ухода — так тихо, что она сливалась с шедшим за окном дождем. То, что Ино ощутил, было не столько музыкой, сколько звучанием или даже звуковой атмосферой, — в результате озарения родилась музыка эмбиент. В 1970–1980-х годах Ино развил этот жанр серией альбомов: «Discreet Music» (1975), «Music for Airports» (1978) и «Apollo: Atmospheres & Soundtracks» (1983), в который входит композиция «Always Returning». Некоторые альбомы представляют собой совместные работы, в частности с Баддом и Даниэлем Лануа, хотя многие из них — сольные, в том числе его наиболее недавний релиз «The Ship» (2016)*. Как бы то ни было, Ино внес свой вклад больше не как композитор или исполнитель, а как «звуковой ландшафтный дизайнер» — так он теперь себя характеризует. Подобно тому как в эру джаза Дюк Эллингтон использовал в качестве инструмента свой оркестр, Ино использует студию как «композиционный инструмент» независимо от того, сам ли он записывает звуки на ленту.

«Эмбиент» (ambient), по словам Ино (который, судя по всему, и ввел этот термин), происходит от латинского слова *ambire* — «окружать». Смысл здесь в том, что этот стиль отказывается от традиционных путей музыкального дискурса, основанных на мелодическом, гармоническом и ритмическом движении вперед, в пользу вневременного, ненавязчивого, «атмосферного» потока, который «окружает» слушателя, ничего от него не требуя. Главными рассматриваемыми параметрами являются звук и фактура. Гармония неизменно простая и диатоническая, а ритм, как правило, «свободный» и не имеет устойчивой пульсации. Восходя к эстетике *musique d'ameublement* («меблировочной музыки») Эрика Сати и алеаторической (случайной) музыки Джона Кейджа, эмбиент пережил в 1970-х годах период расцвета вместе с Ино, Майком Олдфилдом и Жан-Мишелем Жарром (повлиявшим, в свою очередь, на ван Бюрена); а затем, в 1990-х, — благотворное возрождение благодаря таким исполнителям, как The Orb и Aphex Twin.

По правде говоря, назвать эмбиент поджанром электроники было бы анахронизмом, учитывая, что он возник почти за 10 лет до того, как в Чикаго был выпущен первый хаус-трек. И все же благодаря схожему использованию синтезаторов и электронной аппаратуры, манипуляциям с «ленточным» (сегодня — с цифровым) содержанием, а также представлению о студии как о «композиционном инструменте» в духе Ино электроника/EDM вобрала в себя жанр эмбиент как свой собственный. Сегодня эмбиент (и его «братья»: дарк-эмбиент, даб-эмбиент, сайбиент и другие) действительно является активной частью репертуара и образа жизни EDM — и часто используется как медитативный «чилаут» между треками хауса и транс-а или, как в случае с субъектом 5, как желанная передышка в конце напряженного дня.

* В 2017 году у Ино вышел еще один альбом, под названием «Reflection». — *Прим. перев.*

ИНО: АНАЛИЗ

Композиция «Always Returning», напомним, входит в альбом Ино 1983 года «Apollo: Atmospheres & Soundtracks», первоначально записанный как саундтрек к документальному фильму Эла Райнерта «Apollo», в котором использовались оригинальные 35-миллиметровые видеоматериалы, отснятые во время лунных экспедиций программы «Аполлон». Название представляет собой подходящее описание того, что происходит в этом треке в музыкальном плане*: все действительно постоянно возвращается туда же, откуда начиналось. Это «циклическая музыка» без начала и конца, бесконечная петля, из которой слушатель выхватывает лишь четырехминутный кусочек, постепенно возникающий и так же плавно замолкающий.

При этом здесь звучит квазитональная прогрессия в си-бемоль мажоре, которая так толком и не разрешается. Поступенно нисходящая басовая линия — ведущий элемент формы этого цикла: один «полный оборот» длится 16 тактов и состоит из двух восьмитактовых проведений с изменениями только в последнем такте каждой половины: в первый раз — ре, во второй — фа. Этот переход от фа назад к си \flat и определяет цикл как тональный (V–I), хотя наряду с этим в композиции ощущается и модальность, а именно ионийский си-бемоль мажор (рис. 13.10):

си \flat мажор ля минор 6 соль минор 7 фа мажор ми \flat мажор 9

си \flat мажор: I bVII6 vi7 V IV9

(квазитональный/модальный)

1-я концовка — 2-й раз пропускается 2-я концовка

ре минор 7 ми \flat мажор 7 1. ре минор 7 2. фа мажор (с добавлением кварты)

iii7 IV9 iii7 V (I)

(автентическая каденция в си \flat)

Рис. 13.10. Брайан Ино, «Always Returning» — гармоническая прогрессия (полный цикл)

Другой структурный элемент цикла — повторяющееся двухтактовое остинато до–фа–соль–фа в партии электрогитары (в исполнении сопродюсера альбома Даниэля Лануа), усиливающее гармоническую неоднозначность трека (рис. 13.11):

* Always returning (англ.) — «всегда возвращается». — Прим. перев.

ЭЛЕКТРОГИТАРА

остинато

остинато

си♭ мажор

ля минор 6

соль минор 7

фа мажор

остинато

остинато

ми♭ мажор 9

ре минор 7

ми♭ мажор 9

ре минор 7

Рис. 13.11. Брайан Ино, «Always Returning» — остинато электрогитары

Эмбиентный характер «Always Returning» проявляется в мягкой, сильно реверберационной звуковой фактуре и в целом медитативном течении цикла. Помимо баса и гитары, звуковой ландшафт включает в себя разреженные и «плавающие» фортепианные заполнения (в исполнении Роджера — брата Брайана), периодические прокрученные назад ленточные фрагменты, которые звучат расплывчато, подобно слайд-гитаре, и воздушную синтезаторную фоновую подложку. Аккомпанирующие инструменты лишены какого-либо повествовательного дискурса (например, фортепианные фигуры избегают всего, что могло бы напоминать развитие или повторение), оставаясь тем самым абстрактными и атмосферными. Они, однако, окрашивают гармоническую палитру с помощью неаккордовых диатонических тонов или расширенных аккордов, что, как и в «Музыке для 18 музыкантов», в некоторой степени образует «панмодальность». Композиция «Always Returning» не имеет свободного ритма (рубато), что обычно свойственно музыке эмбиент, а движется в неторопливом, но устойчивом темпе. Получается четырехминутный расслабляющий и настраивающий на блуждание мыслей трек, который вполне может погрузить субъекта 5 в сон еще до своего завершения.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 5

Что мы можем сказать о музыкальном генотипе субъекта 5, основываясь на пяти его музыкальных фаворитах: четырех, рассмотренных здесь, и пятом («Holy Ghost» диджея Messinian), обсуждаемом на сайте www.WhyYouLikeIt.com? Мы можем определить генотип, всесторонне охватывающий широкий и разнообразный ландшафт электроники: не только ее танцевальную или EDM-разновидность, но и технический и эстетический диапазон этого вида, уходящий корнями как минимум в середину 1960-х годов. Музыкальный вкус субъекта 5, видимо, наиболее взыскателен к параметру ритма — особенно подвижному и динамич-

ному. Синкопированная («Hey Boy Hey Girl», «Holy Ghost») или с устойчивой пульсацией («Embrace», «Музыка для 18 музыкантов»), мощная и доминирующая ритмическая составляющая первична для музыкальных предпочтений субъекта 5. Хотя плавный ритмический поток «Always Returning» и отдельных частей «Embrace» показывает, что это не всегда обязательное условие.

Помимо пристрастия к подвижным ритмам, субъект 5 имеет склонность к музыке с поглощающими и медитативными качествами, когда сознание может «раствориться» в музыкальных размышлениях. Такому состоянию способствует плотная, многослойная и расплывчатая звуковая палитра большинства из этих треков, созданная с помощью синтезаторов или акустических инструментов. Это также объясняет простоту, в целом свойственную остальным параметрам: четкие, повторяющиеся в виде симметричных групп формы; сугубо диатоническая (тональная и/или «панмодальная») гармония; простые повторяющиеся мелодические идеи и т. д. В то же время неподдельное разнообразие стилей, звучаний и технических подходов в этих треках наводит на мысль, что субъект 5 может чувствовать себя как дома и на множестве других музыкальных территорий.

Для того чтобы определить, какие еще треки могли бы понравиться субъекту 5, сначала обратимся к репертуару тех же самых исполнителей, который находится в музыкологической близости от перечисленных композиций — и вновь только тех четырех, что были рассмотрены в этой главе. Сюда могут войти «Under the Influence» (The Chemical Brothers), «Intense» (ван Бюрен), «Музыка для большого ансамбля» (Райх, Music for a Large Ensemble) и «Emerald and Stone» (Ино).

Немного расширяя рамки, можно увидеть треки других исполнителей, работающих в похожих областях: «Right Here, Right Now» Fatboy Slim и «Climbatize» The Prodigy (The Chemical Brothers); «The Only Way Is Up» Tiësto и «When It Ends It Starts Again» (оригинальная инструментальная версия) ATB (ван Бюрен); «Музыка в 12 частях» (Music in Twelve Parts) Филипа Гласса и «In C» Терри Райли (Райх); «Wanderer» Гарольда Бадда и «First Approach» Вангелиса (Ино).

Погружаясь еще глубже в предполагаемые музыкальные предпочтения субъекта 5, мы увидим тех, кто оказал влияние на исполнителей и композиторов из списка и/или тех, кто стал их «последователями»: Kraftwerk и Cabaret Voltaire (The Chemical Brothers); Жан-Мишель Жарр и KFL (ван Бюрен); Джон Кейдж и Джон Адамс (Райх); Эрик Сати и Aphex Twin (Ино).

И наконец, для потенциальных музыкальных предпочтений субъекта 5 может быть предложен широкий спектр источников вне электронной музыки: балийский гамелан или оркестровая музыка Витольда Лютославского (плотное звуковое наложение); Доктор Джон или Игорь Стравинский (ритмическое движение); Пол Уинтер или Перотин (панмодальность); Арво Пярт или музыка тибетской флейты (медитативный поток); Эдгар Варез или Nine Inch Nails (резкое звучание басового дропа); Моцарт или ирландская народная музыка (симметричные структуры формы). Такой обширный диапазон как минимум показывает нам, какие разнородные и любопытные траектории можно выстроить в попытке расширить ограниченный список уже известных предпочитаемых композиций.

Интерлюдия Е

УКРЕПЛЯЯ СВЯЗИ: ИНТРАКУЛЬТУРА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

История двух групп

Рич Гелбарт, мой предприимчивый юный друг, который обеспечил мне первое место постоянных выступлений в торговом центре Ла-Мирады в возрасте 11 лет, был частью квартета близких друзей — «четырех мушкетеров» из субботней религиозной школы Temple Beth Ohr. Кроме Рича и меня, туда входили Кенни Мандлер и Митч Фадем. Если Рич был моим партнером по игровым автоматам, то Митч — коллегой на музыкальном поприще: как и я, он неплохо играл на фортепиано, и у него было отличное, хотя и слегка грубоватое чувство юмора, что не раз доставляло нам неприятности из-за безудержного смеха во время субботних служб. Всякий раз, когда мы были вдвоем, мы безостановочно говорили о музыке, обычно в том состоянии, которое можно описать только как одержимость. Разговоры о музыке, конечно, не являются чем-то необычным для 12–13-летних подростков, какими мы были тогда: в этом возрасте музыка, которую вы слушаете, не просто важна — она составляет вообще все (559). Как отмечалось в интерлюдии В, к возрасту 11–12 лет процессы обработки информации нашим головным мозгом достигают зрелости, и мы начинаем видеть мир как то, что можно выстроить для себя независимо от родителей; музыка становится саундтреком этой нарождающейся независимости, и дружба, которую мы завязываем, тесно связана с принимаемыми теперь уже автономными решениями: с одеждой, которую мы носим, с занятиями, которые предпочитаем, и с музыкой, которую слушаем. Четкую границу «мы и они» можно установить между теми, кто разделяет наши музыкальные симпатии и антипатии, и теми, кто не разделяет. И то, что Митч и я были начинающими музыкантами, только укрепило эту связь.

Мы оба любили The Beatles и Скотта Джоплина и каждый воскресный вечер фанатично слушали радишоу Доктора Дементо, где крутились такие

новые записи, как «Shaving Cream» и «Hello Muddah, Hello Faddah» Аллана Шермана. Но в одном фундаментальном вопросе мы расходились, причем радикально. Для меня лучшей «современной» рок-группой в мире была Queen, а для Митча — Kiss. Наши споры могли длиться по несколько часов, и каждый из нас для иллюстрации своей точки зрения ставил любимые песни из стопки альбомов, которую мы таскали из одного дома в другой. Для меня музыка Kiss была шумной, однообразной, самовлюбленной и примитивной: в ней не было музыкальной изобретательности и технического мастерства; напротив, музыка Queen была творческой, сложно организованной, технически ослепительной и бесконечно привлекательной. Митча, конечно, было не переубедить: он считал песни Kiss веселыми, воодушевляющими, наполненными пленительными рифмами и запоминающимися мелодиями; песни Queen, с другой стороны, были для него жеманными, излишне эмоциональными, многозначительными и безвкусными. Когда собирались большие компании, Митч и я пытались с помощью соответствующих аргументов призвать союзников на свою сторону, принуждая одноклассников занимать ту или иную позицию в очередном раунде схватки за звание «Лучшей глэм-рок-группы середины 1970-х» по версии школы Temple Beth Ohr. По прошествии нескольких месяцев мы начали искать эстетических союзников за пределами непосредственного круга друзей по религиозной школе, но, прежде чем мы обрели их, наши расхождения в этом вопросе вышли на тот уровень важности, который мы вряд ли могли предвидеть.

Линии фронта, которые мы с Митчем выстроили между Queen и Kiss, свидетельствуют о страстной преданности, которую может порождать музыка, особенно у молодых людей. Это некий межличностный эквивалент закона Сейра о научных диспутах («Споры настолько жарки, потому что их предметы настолько незначительны») или — что, возможно, лучше — формулировки Фрейда относительно того, почему культурно похожие нации так чувствительны к деталям своей непохожести: «нарциссизм мелких различий». История западной музыки на самом деле изобилует подобными «нарциссизмами», когда поклонники тех или иных похожих композиторов буквально воюют друг с другом из-за различий, которые для постороннего человека кажутся надуманными: примерами могут быть Монтеверди и Артузи, Вагнер и Брамс, Стравинский и Шёнберг (классика), The Beatles и The Rolling Stones, Nirvana и Guns N' Roses (рок), The Notorious B. I. G. и Тупак (хип-хоп 1990-х) и т. д., и т. д. Не раз такие противостояния выливались в настоящие драки и бунты, как на премьере «Весны священной» Стравинского в Париже (1913) или между «модами» и «рокерами» в Англии начала 1960-х годов. И, хотя наши с Митчем споры никогда не велись в столь возбужденном тоне, шумели мы порой достаточно сильно. В какой-то момент наша схватка на почве Queen и Kiss вышла за рамки музыки и стала затрагивать вопросы одежды, языка, мировоззрения и в конечном счете более серьезные вопросы идентичности (560).

Идентичность и интракультурная лояльность

В предыдущих главах нашего «детективного романа» мы проделали путь в направлении все более частных основ нашего музыкального вкуса: от физики нашей Вселенной и нашей каменистой планеты через эволюцию и биологию нашего вида к определяющим и доминирующим особенностям нашей культуры. Постоянно стремясь выяснить, что делает наш музыкальный вкус уникальным, мы также стараемся понять, что придает нам как индивидам нашу особенную идентичность. Теперь, в этой главе, мы подробнее разберем эти смежные вопросы и попытаемся распутать те хитросплетения, посредством которых музыкальный вкус увязывается со многими и разнообразными идентичностями, которые свойственны нам как членам этой доминирующей культуры.

Как подробно описано в предыдущей интерлюдии (Д), доминирующая культура накладывает на музыкальный вкус человека несколько ключевых ограничений — как с музыковедческой, так и с функциональной точки зрения. Однако ни одна культура не является монолитной. В силу жизненных обстоятельств представители любой культуры участвуют в дроблении, фрагментировании и расщеплении ее на множество подразделений, базирующихся на самых разных факторах: это, например, достаток, профессия, образование, этническая принадлежность, вера, политика, темперамент, хобби, любопытство и еще несметное количество других — как по отдельности, так и в многочисленных комбинациях. В то же время каждый из нас по определению поддерживает связь с доминирующей или всеобъемлющей культурой, в рамках которой эти подразделения находятся.

Типичным термином, используемым для обозначения этих социальных подразделений, как вы уже догадались, является «субкультура». Это, однако, не единственный термин: частыми альтернативами являются «группировка», «сообщество», «сцена», «племя» и т. п. Однако, как мы увидим в данной интерлюдии, использование разных терминов было предметом активных научных дискуссий — ввиду отсутствия у них ясности определения или универсальности значения. И действительно, в каждом из них имеются настолько существенные недостатки, что у меня возникло искушение ввести свой собственный нейтральный термин «интракультура», означающий социальное разделение, происходящее «внутри» (интра-) доминирующей культуры, а не где-то «под» (суб-) ней (561). При этом я иду на определенный риск, пытаюсь ввести новый термин в уже переполненное ими академическое и общекультурное пространство, ведь он тоже станет предметом споров и возражений.

Конечно, гораздо важнее терминологии фактические характеристики этих социальных подразделений и функции, которые они выполняют в рамках общей культуры, и, что представляет особый интерес для наших целей, как они соотносятся с развитием нашего музыкального вкуса. Эти вопросы мы рассмотрим ниже, но сначала будет полезно представить наглядную, хотя и несовершенную метафору для иллюстрации того, как эти интракультуры предоставляют возможности сформировать наш музыкальный вкус: метафору торгового центра.

Представьте, что вы бродите в местном крупном торговом центре — крытом, как в Ла-Мираде в моей юности, или открытого типа. Торговый центр в целом: розничные магазины, рестораны, административные и охранные офисы, ландшафтный дизайн, дорожки и т. д. — это, можно сказать, пространство вашей широкой культуры. Когда вы паркуетесь на его стоянках, путешествуете по его пассажирам или едите в его фудкортах, то ведете себя как члены общей коллективной культуры — мейнстрима, как это часто называют. В торговом центре, однако, имеется целый ряд магазинов различных размеров и разновидностей, от крупных торговых сетей (Macy's, Nordstrom, Target и др.) и сетей более специализированных (Pottery Barn, Gap, Apple Store и др.) до множества магазинов независимых, несетевых; в совокупности они представляют ассортиментный диапазон: одежду, электронику, бытовую технику, канцелярские товары, продукты питания, развлечения и т. п.

Как член общей культуры торгового центра вы, несомненно, будете вступать в различные типы отношений с большим количеством — вероятно, с десятками — различных магазинов. В рамках нашей метафоры каждый магазин — это интракультура, и ваши отношения с ними будут несколько различаться: в некоторых, особенно крупных и многолюдных, вы будете регулярно тратить много времени и денег; в других — возможно, небольших и независимых — будете выбирать товары с особым пристрастием, зная продавцов, а может быть и других клиентов, по имени; в третьи вы будете время от времени заходить, чтобы просто посмотреть (часто ограничиваясь витриной) и только изредка купить что-нибудь. С другой стороны, в центре будет также много магазинов, которые не представляют для вас абсолютно никакого интереса и где вас не настигнут ненужные покупки — из-за особенностей ассортимента, стиля, несоответствия вашему возрасту и т. д. Напротив, те магазины, в которых вы *делаете* покупки, даже иногда, являются, можно сказать, частью вашей интракультурной торговой модели. Просто увидев такой магазин, вы, по сути, ощутите импульсивное желание что-нибудь в нем приобрести. Конечно, вы не купите все, что в нем есть, но, раз уж оказались в магазине, входящем в вашу интракультурную орбиту, его товары скорее других привлекут ваше пристальное внимание.

Как и предполагалось, эта метафора несовершенна: мы, например, точно не связаны с какими-либо магазинами от рождения (если только ими не владеют ваши родители). Тем не менее она может оказаться полезной, поскольку мы подробно исследуем довольно сложную природу субкультур, сообществ, интракультур и т. д., а также то, насколько они могут пересекаться или не пересекаться с музыкой, которую вы любите. Главное, о чем здесь говорится, — это то, что, так же как мы делаем покупки во многих магазинах с различной степенью «лояльности» к каждому, мы принадлежим и ко многим различным интракультурам — более широким или более узким — и к каждой испытываем в той или иной степени чувство принадлежности, преданности, увлеченности и т. д. И при этом как каждый отдельный магазин по умолчанию соотносится с большим торговым центром, в котором он находится, так и с более широкой культурой по умолчанию соотносится каждая интракультура.

Деконструированная культура

Как и в предыдущей интерлюдии, где мы обращались к теме культурных различий, сначала рассмотрим универсалии, так и здесь будет полезно ненадолго вернуться к теме культуры в качестве прелюдии к более полному обсуждению субкультур — так мы будем называть их в данный момент. Однако при этом мы станем меньше полагаться на этномузыкологию и музыкальную психологию, а больше — на социологию и культурную антропологию.

Но вначале следует сделать важное предостережение: обсуждение культуры и интракультуры в этой интерлюдии будет основываться исключительно на западном опыте, а точнее, еще более узком: англо-американском с некоторыми отсылками к Франции. Это, безусловно, свидетельствует не о каких-либо предубеждениях или культурном превосходстве с моей стороны, а только об ограниченном объеме моих знаний и ресурсов. Каждая культура, конечно, имеет собственную сложную внутреннюю систему взаимосвязей между своими интракультурами — вам просто нужно отправиться куда-либо еще, чтобы изучить большинство из них (562). Ну что ж, поехали.

Как и в случае с ее подразделениями, при описании широкой и всеобъемлющей культуры обычно используют несколько различных терминов. К числу наиболее распространенных относятся «мейнстрим», «популярная культура», «коммерциализация», «доминирующая культура», «статус-кво» и «гегемония». Первые три подчеркивают преобладающее положение в обществе экономических сил: культура определяется наиболее распространенными и популярными целями бизнес-инвестиций и потребительского поведения. Последние три термина, напротив, делают больший акцент на общественном разделении политической и культурной власти.

Концепция культурной гегемонии возникла среди прочего из марксистской философии — такой, какой ее разработал в начале 1930-х годов в своих тюремных записных книжках Антонио Грамши (563). Основная предпосылка заключается в том, что в современном капиталистическом государстве правящий класс (буржуазия, бизнес-элита, политики и т. д.) поддерживает контроль над обществом путем установления господствующих норм, ценностей, институтов и идеологий — в противоположность принудительному подчинению с помощью грубых силовых или экономических мер. В этой идее также присутствует соображение о том, что культура по своей сути сложна, фрагментарна и при этом часто противоречива и дисгармонична: общество вполне может управляться доминирующей, всеобъемлющей и гегемонистской культурой, но ему также постоянно бросают вызов — и тем самым подвергают изменениям — многие возникающие в ее среде альтернативные, оппозиционные и иные доминирующие силы. В то же время доминирующая культура может использовать инструменты усиления своего гегемонистского контроля — от довольно безобидных, как активное освещение в средствах массовой информации, до более сомнительных, как цензура.

Современная, постструктуралистская, школа социологии, чтобы объяснить «культуру», обратилась не к экономическим и классовым механизмам, а прежде всего к аспектам повседневной жизни. Два известных примера — это акцент Ролана Барта на «мифе» о красном вине в современном французском обществе как о некоем социальном «уровнителе» статус-кво и положение Мишеля Фуко о многочисленных способах, с помощью которых государство удерживает контроль над своими гражданами как своего рода всевидящий надзирающий механизм (паноптикум), — это и тюрьмы, и усиление надзора или более тонкие формы: определение того, что является в речи, одежде, достижениях и т. д. «нормальным» и «ненормальным» (564). Однако, как и в случае с гегемонистской точкой зрения, картина, созданная с помощью этих моделей, описывает всеобъемлющую, доминирующую и массовую культуру, стремящуюся оказывать влияние и/или контролировать широкое и потенциально неуправляемое число альтернативных, не связанных с мейнстримом групп.

Приступая к теме культуры, большинство *музыковедов* без вопросов принимают эти общие термины, особенно «мейнстрим» и «доминирующую культуру». Однако этномузыковед Марк Слобин, глубоко изучивший сложные взаимосвязи культуры и субкультур, разработал несколько оригинальных концепций, которые я счел подходящими для нашего обсуждения. Во-первых, чтобы точно описать «всеобъемлющую структуру», которая оказывает влияние на членов общества — через идеологию или на практике, — он использует термин «суперкультура», а не «гегемония» или «мейнстрим» (565).

Второе — это его разделение культуры на пять различных «ландшафтов», которые в совокупности формируют суперкультуру и составляющие ее субкультуры: «этноландшафт» — различные этнические группы и религии; «медиа-ландшафт» — медийные каналы вокруг нас; «техноландшафт» — влияющие на нашу жизнь технологии; «финансовый ландшафт» — влияющие на нас экономические каналы; «идеоландшафт» — множество имеющихся у членов общества идей, идентичностей, политических точек зрения и т. д. Конечно, эти силы действуют множеством пересекающихся способов, иногда объединяясь в один общий суперкультурный момент, как, например, на шоу в перерыве между таймами Супербоула, где выступают такие музыканты, как Бейонсе или Леди Гага.

Последний заслуживающий внимания элемент концепции Слобина — это его убедительное описание того, как на суперкультурном уровне проявляется музыкальная жизнь. В частности, он выделяет три компонента ситуации, по крайней мере на Западе. Первый — это музыкальная индустрия: совокупность крупных звукозаписывающих лейблов и топ-менеджеров, медиаресурсов (iHeartMedia, SiriusXM, Pandora и др.), чартов и наградных шоу (Billboard, «Грэмми») и т. д.; вместе эти силы продвигают и прославляют самых известных — то есть мейнстримных — исполнителей, записи и жанры коллективной суперкультуры; они также выступают в качестве «стражей», благодаря которым многие музыкальные субкультуры получают или не получают, так

сказать, место за столом. Второй столп музыкальной суперкультуры — это сами власти (федеральные, региональные, местные), которые при помощи законов, систем грантов и различных учреждений (законов об авторских правах, школьных музыкальных программ, арт-агентств и т. д.) формируют коллективное музыкальное сознание и управляют им; используя разнообразные инструменты, государство может даже выбирать «победителей» и «проигравших», например спонсируя официальные песни (вроде «Rocky Mountain High» Джона Денвера в качестве официальной песни штата Колорадо) или путем введения для определенных жанров (рэпа, хеви-метала) прямой цензуры. Наконец, в более децентрализованном варианте музыкальная суперкультура проявляет себя через широкомасштабные коллективные каналы музыкальной практики и музыкального опыта: поощряемые специальности, крупные исполнительские площадки и совместные мероприятия (например, исполнение государственного гимна на спортивных мероприятиях, колядок во время Рождества и т. д.), благодаря которым в обществе поддерживается присутствие музыки.

Резюмируем: подобно тому как нас «вынуждают» передвигаться по общим пассажам торгового центра, если мы хотим от одного магазина пройти к другому, или есть в общественном фудкорте, если мы голодны, суперкультура навязывает нам коллективную, или мейнстримную, ориентацию, в соответствии с которой определенные песни, композиции, исполнители, записи и жанры становятся наиболее известными и высоко ценятся только в силу принадлежности к ней. Таким образом, суперкультура в широком смысле не только определяет исходные музыковедческие параметры, которые характерны для нашей «родной» музыки (гаммы, метры, инструменты и т. д.), и основные функции, которые она выполняет (детская педагогика, религиозные ритуалы, установление социальных связей и др.), но также говорит о том, какую музыку мы как народ почитаем и производим. Благодаря нашей суперкультуре мы восхищаемся Майклом Джексоном как «королем поп-музыки», Брюсом Спрингстином как «боссом», Бейонсе как «королевой Б.» и Джеймсом Брауном как «крестным отцом музыки соул»; именно поэтому мы знаем мелодии и слова таких песен, как «America Beautiful» и «Rudolf the Red-Nosed Reindeer». И именно поэтому маловероятно, чтобы мы хорошо знали струнные квартеты Чарльза Айвза или песни с первого альбома Фрэнка Заппы «Freak Out!».

Конечно, тот факт, что песня воспринимается как часть мейнстрима вашей суперкультуры, не означает, что она понравится вам лично, но предполагает, что вы, вероятно, ее знаете и оцените как нечто популярное и любимое многими вашими согражданами, если не большинством. А вот более индивидуально, со своими собственными рамками, ваш вкус проявляется на уровне субкультуры — интракультурных сообществ, к которым вы так или иначе принадлежите: так сказать, магазинов, в которых вы делаете покупки. Именно к этой довольно острой теме мы сейчас и обратимся.

Интракультура в первом приближении

Ученые рассматривали взаимосвязь музыки и интракультур (субкультур, сообществ и т. д.) с самых разных точек зрения, используя разные подходы, которые нередко пересекаются или противоречат друг другу. К этому вопросу имеют отношение социология, культурология, этнография, этномузыкология, традиционное музыковедение, потребительское поведение и маркетинг, так что за лесом можно легко не заметить деревьев — чего мы попытаемся здесь избежать.

По сути, все теоретические соображения направлены на то, чтобы ответить на один вопрос: как внутренняя культура человека влияет на музыку, которую он потребляет? Или на нашем языке: как влияет интракультура на музыкальный вкус? Неудивительно, что многие из этих теорий, основанных на увязывании текущих наблюдений с общепризнанными философскими установками, со временем пересматриваются, оспариваются или просто опровергаются. Однако их стоит рассмотреть более подробно, поскольку в совокупности они приближают нас к ответу на заданный выше вопрос, а также на *ваш* личный: каким образом *ваша* идентичность как члена различных интракультур влияет на то, как вы слушаете музыку? Действительно, именно изучив различные теории, разработанные за долгие годы, я могу предложить собственный взгляд на этот вопрос: наша многогранная внутрикультурная идентичность дает *доступ* к *обладанию* тем богатством музыки, с которым иначе мы никогда бы не познакомились. То есть интракультуры — это те самые врата, которые ведут нас к собственному, личному музыкальному вкусу.

Для начала будет полезно отметить типичные параметры, по которым интракультуры, обозначенные как социальные группы, классы, субкультуры и т. д., исторически определялись. Важным, например, является представление о том, что такие группы состоят из индивидов, которые в той или иной степени объединены хотя бы одним или несколькими «маркерами». Наиболее часто упоминаемые из них — это классовая принадлежность, уровень образования, расовая/этническая принадлежность, возраст, пол и регион проживания; помимо этих «структурных» (определяющих идентичность) маркеров, есть те, что согласуются с «поведением», — такие как одежда/мода, потребительские модели и места проведения досуга. Мода в интракультурных исследованиях имеет, по сути, исторический резонанс; в 1905 году социолог-новатор Георг Зиммель, друг Макса Вебера, рассматривал этот маркер в качестве ключевого показателя как классовой идентичности, так и интракультурного различия: «Мода означает союз с теми, кто находится в том же классе... [а также] обеспечивает лучшую арену презентации для людей... чье самосознание требует, чтобы они были признаны как отдельные и как особые индивиды» (566). Как мы увидим, более поздние авторы будут приписывать музыке те же самые способности к объединению и разделению.

Интракультурные группы различаются не только по объединяющим маркерам их членов, но и по их размеру и составу: от семейных, дружеских или

фанатских (как в нашем с Митчем случае — поклонники Kiss и Queen) групп, а также групп районных, общинных и «клубных» до гораздо больших коллективов, объединяемых локальными параметрами (например, этнические группы, разделенные на диаспоры). Главными объектами изучения являются конечно же принадлежащие к этим группам индивиды и их уникальные «биографии»; в своей важной работе о британских молодежных субкультурах Джон Кларк и его коллеги из Центра современных культурных исследований сформулировали это так: «Средства, при помощи которых индивидуальные идентичности выстраиваются на базе коллективного опыта» (567). Сложная динамика отношений между индивидом и интракультурой — включая вопрос о возможности или невозможности участия в ней — имеет решающее значение; действительно, как мы увидим, признание индивидуального выбора не позволяет рассматривать саму идею интракультуры в чрезмерно упрощенном виде. Более конкретно, с помощью этого можно выстроить практические общие определения, например когда социолог культуры Эмре Улусой описывает роль субкультуры в нашей жизни как «сочетание стремления к индивидуальной идентичности и самовыражению с интересами в общности и коллективности» (568).

Конечно, есть и много других факторов, которые влияют на определение и разграничение интракультур, особенно в отношении того, что касается музыки. Но сначала давайте вернемся немного назад, чтобы рассмотреть некоторые из основных научных контекстов, в которых эти сопряжения были тщательно изучены.

Множественные различия культурного капитала

Как и в случае дебатов адаптационистов и антиадаптационистов о роли музыки в эволюции человека, по поводу связи музыки и интракультуры также ведутся разнообразные и яркие научные споры. Самым громким из них даже сегодня является спор между сторонниками и противниками теорий «культурного капитала» Пьера Бурдьё и «культурной всеядности» Ричарда Петерсона. Действительно, в любой дискуссии о вкусе, музыкальном или ином, Бурдьё стал неременной фигурой, несмотря на то что его категоризирующая терминология теперь часто подвергается критике.

Друг и коллега Мишеля Фуко по Коллеж де Франс* (хотя они отнюдь не всегда были интеллектуальными единомышленниками) (569), в 1960-х годах Бурдьё стал известной фигурой в жесткой среде французского структурализма и постмодернизма. Основная часть его идей собрана в монументальной книге «Различение: социальная критика суждения» (*La distinction: Critique sociale du*

* Коллеж де Франс (*фр.* Collège de France) — парижское учебно-исследовательское учреждение, предлагающее бездипломные курсы высшего образования по научным, литературным и художественным дисциплинам. — *Прим. ред.*

jugement, 1979), получившей широкое одобрение в социологических кругах: например, Лоик Вакан назвал ее «коперниканской революцией в изучении вкуса» (570).

Основное положение теории Бурдьё состоит в том, что мы живем в обществе, основанном на статусе и иерархически разделенном на высший, «господствующий», класс и два низших, «подчиненных»: средний класс (мелкая буржуазия) и рабочий класс. Статусные различия, или «социальное место», каждого класса, несомненно, зависят от экономического статуса его членов, но при этом существенным образом отражаются на степени «господства» над искусством и культурой. Бурдьё называет основанную на искусстве власть «культурным капиталом» и объявляет потребление искусства главным маркером классовых различий: «Искусство и культурное потребление предрасположены, осознанно и преднамеренно или нет, выполнять социальную функцию легитимации социальных различий» (571). Бурдьё специально делит объекты, или «артефакты», культурного капитала на три «уровня» вкуса: «легитимный», «средний» и «популярный», каждый из которых ассоциируется у него с конкретными художниками и произведениями искусства.

Небольшое редакционное отступление: надо отметить, что такие термины, как «легитимный» и «средний» (как и их логические антонимы — «нелегитимный» и «примитивный»), на первый взгляд являются оценочными и потенциально оскорбительными, если вы говорите о чьем-либо вкусе, используя вторые, а не первые. Так что из-за использования этих терминов в данном обсуждении *может* создаться впечатление, что автор этой книги считает музыку, которая попадает на «легитимный» уровень Бурдьё, лучшей или более креативной, чем прочая музыка. Но это вовсе не так. Как неоднократно здесь отмечалось, ни один вкус не может быть назван более «легитимным», чем другой, и произведение искусства, соответствующее одному типу вкуса по Бурдьё, не может считаться *лучше* или *хуже*, чем соответствующее другому. Хип-хоп песня дуэта Eric B. & Rakim в любом объективном смысле является столь же ценной или креативной, как симфония Брамса, — даже если они сильно различаются по объему и степени сложности. Однако, хотя в социальном плане может показаться целесообразным обойти или изменить терминологию Бурдьё, делать это, на мой взгляд, было бы исторически неточно и интеллектуально нечестно. Во-первых, именно так маркируя и определяя уровни вкуса, Бурдьё не высказывал свое личное мнение, а воспроизводил ту академическую оценку, которая для описания вкусовых различий была в свое время выработана обществом и его институтами; а то, что он также разделяет этот предвзятый подход (как, возможно, и другие ученые по сей день), к делу отношения не имеет. И раз уж на то пошло, если любовь к «Ramble On» Led Zeppelin, «i» Кендрика Ламара и «Hey Girl Hey Boy» The Chemical Brothers делает мой вкус «нелегитимным» в глазах некоторых представителей современного общества, стало быть, пусть мой вкус будет «нелегитимным».

Итак, на чем мы остановились?

Идентификация «артефактов» Бурдые происходит с помощью его методологии: массового репрезентативного опроса 1217 французских граждан в период между 1963 и 1968 годами — с выявлением как демографических, так и эстетических характеристик. Последние включали в себя способы проведения досуга, вкусы относительно артистов, моды, фильмов и книг, а также знание легитимных форм живописи и музыки, — например, респондентам нужно было назвать композиторов, авторов 16 классических произведений (572). Затем Бурдые использовал массив полученных данных для того, чтобы сделать выводы о взаимосвязи между классовой принадлежностью, демографическими характеристиками и вкусами. В итоге, например, раскрылась важность «образовательного капитала» (высшего образования и т. п.) в определении того, насколько близко его обладатель соотносится с легитимными формами культурного капитала, — даже в большей степени, чем «социального происхождения» (семейного благосостояния и т. д.). Стоит отметить, что Бурдые признавал одинаково показательными не все эстетические формы; хотя он не был музыкантом, но высоко оценивал потенциал музыки как символа социального положения — часто цитируется его замечание по этому вопросу: «Ничто так ясно не свидетельствует о принадлежности к “классу”, ничто так безошибочно не классифицирует человека, как его музыкальные вкусы» (573).

Конечно, в определении класса по вкусу и знанию классической музыки Бурдые не был оригинален. В Вене начала XIX века, например, такое различие было сделано между теми представителями буржуазии, кто предпочитал «суровую» музыку Бетховена, и теми, кто предпочитал «легкую» музыку Россини (574). Раскол между «тяжелой» и «легкой» классической музыкой продолжает играть большую роль и в наши дни, как видно из контраста между «серьезными» и «попсовыми», или «легкими классическими», концертами и радиостанциями. Следуя этому принципу в своем опросе, на основе знания и предпочтения респондентами 16 классических произведений Бурдые различает три вида вкуса, которые, как он отмечает, «примерно соответствуют уровням образования и классовой принадлежности: (1) «легитимный вкус» (например, «Искусство фуги» и «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, Концерт для левой руки Мориса Равеля и «Молоток без мастера» [Le Marteau sans maître] Пьера Булеза); (2) «средний вкус» (например, «Рапсодия в блюзовых тонах» [Rhapsody in Blue] Джорджа Гершвина и Венгерская рапсодия № 2 до-диез минор [Hungarian Rhapsody no. 2 in C Minor] Ференца Листа); (3) «популярный вкус» (например, вальс «Голубой Дунай» [An der schönen blauen Donau] Иоганна Штрауса-младшего, «Травиата» [La Traviata] Джузеппе Верди и «Арлезьен» [L'Arlésienne] Жоржа Бизе) (575). Впрочем, это ведь было во Франции.

Важно, однако, что Бурдые не ограничивает уровни вкуса классической музыкой. Джаз практически на законных основаниях определяется как «наиболее легитимное из тех искусств, которые все еще находятся в процессе легитимации», в другом месте он описывается как «искусство среднего уровня»; однако его аргументы выглядят не слишком сильными без ссылок на каких-либо

конкретных джазовых исполнителей или произведения. Французский шансон, напротив, довольно узко разграничен, а именно: крупные авторы-исполнители, такие как Жак Брель, были отнесены к «среднему», а исполнители кабаре, такие как Шарль Азнавур, — к «популярному» уровню. Предвзятость схемы Бурдые по отношению к широко распространенным жанрам рок-музыки очевидна, учитывая его описание «популярных» произведений как «песен, полностью лишенных художественных амбиций или претензий» (576).

Основная мысль Бурдые о соответствии музыкального вкуса и других свидетельств культурного капитала статусу и социальному положению объясняет его понятие «габитуса». Оно относится к склонностям, которыми обладает индивид и которые действуют как своего рода дорожная карта в отношении того, что является социально приемлемым для его класса, или, как называет это Бурдые, «диспозиционными характеристикам разных классов» (577). По сути своей, это «дистанцирование от нужды» или, напротив, от «легкой жизни», при котором человек более или менее склонен приобретать вкус к преобладанию, как он это называет, «формального над функциональным, стилистического над материальным». То есть индивид с «культурно продвинутым» габитусом будет тратить свой досуг на восприятие эстетически сложных или абстрактных ценностей культуры, таких как «Искусство фуги» Баха; напротив, индивид с «культурно отсталым» габитусом, ограниченный нуждами, характеризуется вкусом к простым, функциональным и практичным культурным проявлениям, «лишенным художественных амбиций», как в рок-музыке.

Музыкальный «шведский стол» для высоколобых

Знакомство с «Различением» Бурдые, сделавшим акцент на «безупречном» описании музыкального вкуса, породило к нему большой интерес музыкально ориентированных социологов. Здесь предлагался новый, хорошо структурированный способ соотнесения музыкальных знаний и предпочтений с большими интракультурными группами, обладающими соответствующим классовым и социальным статусом. Тем не менее к началу 1990-х годов интерес уступил место скептицизму, поскольку ученые, особенно в США, в своих собственных работах начали сомневаться, является ли связь между культурным капиталом и социальным статусом прямой, как предполагал Бурдые. Наиболее впечатляющая критика прозвучала в двух статьях 1982 и 1992 годов социолога Ричарда Петерсона (в соавторстве с Альбертом Симкусом и Роджером Керном соответственно) (578). Используя данные «Исследований общественного участия в искусстве» 1982 и 1992 годов (проведенных Бюро переписи населения США для Национального фонда поддержки искусств), Петерсон изучил взаимосвязь между музыкальным вкусом и социальным статусом, основанную главным образом на доходах и образовании, в такой градации уровней: «высоколобый», «средний» и «непритязательный». Как и в исследовании Бурдые, здесь также фиксирова-

лись демографические данные, но вопросы о музыкальных вкусах и знаниях ограничивались только различными жанрами: классика, опера, бродвейские мюзиклы, джаз, рэп, соул, блюз, блюграсс, кантри, рок, фолк, госпел и т. д.

Наиболее поразительным для Петерсона и его коллег было то, что «высоколобые» американцы, вопреки утверждению Бурдые, не ограничивали свои музыкальные предпочтения легитимными жанрами классики и оперы, хотя обычно называли их наиболее любимыми. При этом они включали в орбиту своего вкуса жанры, которые считались, во всяком случае в исследованиях того периода, «средними» — особенно бродвейские мюзиклы и джаз; а также «непритязательными» — включая рок, соул и блюз. Это дало Петерсону основание утверждать, что понятие Бурдые о высоколобом снобе устарело и осталось пережитком англосаксонских ценностей XIX века, где исполняемая иммигрантами «популярная» музыка расценивалась как оказывающая развращающее влияние (579). В качестве подтверждения он предложил собственную точку зрения — теорию «культурной всеядности». Используя этот термин, Петерсон отмечает, что не имеет в виду кого-то, кто *любит* все без разбора; всеядность «означает открытость к *принятию* всего»; как таковая она «противоположна снобизму, который по сути своей основан на жестких ограничивающих правилах». Культурная всеядность, по мнению Петерсона, предполагает терпимую, либеральную установку, которая «независимо от статуса демонстрирует широкий диапазон вкусов в зависимости от того, что может потребовать ситуация» (580).

Примечательно, что Петерсон также обнаружил следующее: между опросами 1982 и 1992 годов «высоколобые всех возрастов стали всеяднее» — главным образом благодаря растущему интересу по крайней мере к некоторым «непритязательным» жанрам. В то время как у «среднего» класса жанровая всеядность также увеличилась, хотя и в меньшей степени, «низший» класс оставался все так же увлечен только одним или двумя «непритязательными» жанрами — в этих опросах либо рэпом, либо кантри; любопытно, что они же были идентифицированы как единственные «непритязательные» жанры, которые не нравились классу «высоколобых». В свою очередь, для случаев отсутствия у кого-либо эстетического поиска Петерсон предложил термин, противоположный «всеядному» (*англ.* omnivore) и обозначающий «непритязательный», или «пролетарский», вкус — univore^{*}.

Вывод Петерсона состоит в том, что, хотя раньше вкусы «высоколобых» определял культурный «снобизм», теперь это не так. Толерантное, непредвзятое отношение к музыкальному вкусу стало теперь нормой, «новым свидетельством господства современного среднего класса», как выразился социолог Майк Сэвидж (581). В сущности, быть снобом уже не круто; теперь демонстрировать культурную утонченность — значит расширять свой вкус за пределы легитимных жанров, в сторону «средних» и «популярных», когда-то считавшихся более низкими. Опять же, это не означает, что одобряется все подряд, поскольку, как

* Что-то вроде «моновкусия». — *Прим. перев.*

уже отмечалось, «высоколобые» неизменно порицают некоторые очевидно «непритязательные» (а иногда и мейнстримные) жанры, такие как рэп и кантри. Вкус все еще сигнализирует о габитусе — поведенческих склонностях — людей различных социальных классов, но те, кто находится в верхних слоях общества, теперь в противовес снобистской исключительности стремятся к большей самореализации. Переход от снобизма к всеядности Петерсон назвал следствием ряда широких общественных тенденций: структурных изменений (роста доходов и уровня образования); увеличения социальной мобильности низших классов; глобального влияния СМИ; общего роста социальной толерантности; новых реалий рынка искусства; устойчивой лояльности к популярной музыке среди молодого поколения, а также постепенного «облагораживания» популярной культуры и перехода ее в доминирующий статус.

А теперь давайте немного отдохнем от нашего исторического обзора интракультурных теорий и выясним, что они означают — на данный момент — для вас и вашего музыкального вкуса.

Как минимум и Бурдьё, и Петерсон предполагают, что то, какую музыку вы знаете и любите — будь то «легитимно» сложные произведения, как фуги Баха и концерты Равеля, или «умеренно» сложные, как композиции Майлза Дэвиса и мюзиклы Фрэнка Лессера, или «популярные» песни Кита Урбана или рэпера Chance, — зависит *прежде всего* от социального класса, к которому вы принадлежите в соответствии с вашим доходом, профессией, образованием и статусом. Например, если вы «высоколобый», то, вероятно, любите, по мнению Бурдьё, классические произведения и отвергаете популярные; Петерсон, напротив, считает, что вам нравятся обе стороны спектра — хотя и с оговорками относительно нижней его части. А теперь, если такие масштабные утверждения вызвали у вас скептическое отношение, то вы не одиноки — здесь я с вами. К счастью, десятки ученых в течение двух последних десятилетий занимались изучением обеих теорий — и существенно прояснили то, что касается отношений между вашим интракультурным статусом и вашим музыкальным вкусом.

Многие ученые, такие как социологи Алан Уорд, Эндрю Чейни, Эми Биндер, Модесто Гайо, Дэвид Каттс, Пол Уиддоп и другие, две эти теории рассматривают как совместимые в значительной степени, а «культурную всеядность» Петерсона считают обновлением границ «культурного капитала» Бурдьё. Точно так же, как Бурдьё пересмотрел классические предписания относительно вкуса, например абсолютное различие между «эстетическим» и «обычным» потреблением Иммануила Канта, Петерсон обновил послевоенные взгляды Бурдьё на особое выделение «высоколобого», уничтожая пропасть между «легитимной» и «популярной» музыкой. То есть, поскольку поп- и рок-музыка стала в 1960-х и 1970-х годах более разнообразной и сложной, как утверждал Петерсон, «высоколобые» также приобрели более широкие и эклектичные взгляды на вкус — более «космополитичный» габитус, как выразились Чейн и Биндер (582).

Сторонники обеих теорий, таким образом, встали перед необходимостью дальнейшего обновления и расширения представлений о «культурной всеяд-

ности», чтобы с помощью новых исследований глубже рассмотреть то, как именно «высоколобые» воспринимают другие музыкальные «уровни» и как проявляется «моновкусие», особенно когда меняются времена и «предлагаемый ассортимент».

В ходе этого обновления появилось осознание того, что на самом деле существуют различные виды всеядности. Есть «ненасытная» всеядность, которая предполагает потребление произведений всех «уровней» вкуса, причем с неумемным аппетитом, значительно большим, чем у обычного слушателя. Вкусы обычного слушателя также могут распространяться на широкий спектр популярных и легитимных жанров, однако «ненасытный всеядный» — обычно живущий в городской среде, рядом с такими же ненасытными — потребляет их более *интенсивно* и в более короткие промежутки времени, «проглатывая», возможно, коробку дисков Отиса Рединга за один длинный уикенд. В наши времена вечной измотанности и загруженности многими задачами «ненасытному всеядному» быстро становится скучно, и все же, как выразились Каттс и Уиддоп, его «потребности кажутся бесконечными» (583).

С другой стороны, не все приверженцы «моновкусия» слушают рэп и кантри; есть и те, кто ограничивается только легитимными жанрами, такими как классика, опера или джаз. Это, по сути, «высоколобые снобы»: они обладают более высоким уровнем дохода и образования, но уже не достигают высшего уровня культурного капитала. Кроме того, даже не все «всеядные» любят классическую музыку, в то время как некоторые ранее «нелегитимные» жанры могут быть признаны «легитимными» на основании смены потребительских предпочтений. Например, как показали Чейн и Биндер, у рэпа теперь есть свои «элитные критики» — люди с высоким статусом, ищущие тот хип-хоп, который культивируется в локальных — «аутентичных» — местах, а не в стерильной среде коммерческой или корпоративной студии звукозаписи (584). Иначе говоря, для сторонников направления Бурдые и Петерсона конкретные определения «высокого», «среднего» и «низкого» вкуса могут меняться в зависимости от времени и места, хотя их глубинные интракультурные корни продолжают все же определяться классовым и социальным статусом.

Вопрос всеядности

Многие авторы, однако, прямо критиковали теорию всеядности Петерсона, хотя в некоторых случаях защищали основную модель Бурдые. С другой стороны, порой возникает вопрос, является ли всеядность уникальной для западных индустриальных стран, таких как США, Великобритания, Австралия и т. д., или же она зависит прежде всего от уровня дохода и образования, но менее актуальна для показателей возраста или пола.

Гораздо более серьезной, однако, была критика двух других главных линий: «количественной» методологии Петерсона (массовые опросы) и его чрезмер-

ной сконцентрированности на жанрах как показателях музыкального вкуса. Опросы Бюро переписи населения США, предоставляя множество данных, обходят стороной детали, включая различные условия и контексты, в которых люди фактически являются потребителями культурных мероприятий. Это само по себе не отрицает обоснованности теории всеядности — как показывает качественный (с использованием интервью) анализ Каттса и Уиддопа, — но вызывает вопросы о полноте информации. Вопрос о музыкальных жанрах еще более проблематичен. Майк Сэвидж (наряду со многими другими авторами) утверждал: если вы действительно хотите разобраться в музыкальном вкусе больших интракультурных групп, вам в конечном итоге понадобится «более тонкое понимание жанровых категорий» (585).

Мы уже рассматривали эту тему в главе 8 как прелюдию к введению семи музыкальных генотипов, но здесь стоит вновь вспомнить некоторые моменты. Жанры не статичны, напротив, каждый из них постоянно эволюционирует в своем актуальном музыкальном содержании и в восприятии, которое он порождает в сознании слушателей — самостоятельно и по отношению к другим жанрам. В текучей, постоянно меняющейся сущности жанров есть что-то почти органическое. Как говорит социолог культуры Марк Риммер, жанры постоянно «расцветают или ослабевают в своей популярности, выпадают из употребления, становятся институционализированными или же гибридизируются и “скрещиваются”» (586). Вообще говоря, высказывать суждения об их значении в конкретно взятый момент рискованно, особенно для таких широких жанров (первого уровня), как классика, джаз, рок и хип-хоп. Несомненно, этими наименованиями будут называться самые разные типы музыки — в зависимости от того, кого и когда вы спрашиваете. Еще более усложняет проблему растущая, по выражению социолога Барри Сэндиуэлла, «гипермодификация популярных культурных форматов»; это означает, что в нашу цифровую/сетевую эпоху даже такие узкие поджанры, как хеви-метал (второго уровня), распадаются на множество более узких суб- и субсубсубжанров (третьего и четвертого уровней): дэт-метал, металкор, ню-метал, спид-метал, мат-метал, рэп-метал и т. д., и т. д. Жанровые ярлыки, конечно, не лишены смысла, но их пригодность для определения вкусов интракультурных групп, таких как «социальный класс», по меньшей мере сомнительна.

Вместо этого некоторые авторы предложили использовать для проведения эстетического различия между социальными классами другие критерии. Сэвидж и Гайо, например, предложили заменить «всеядно-моновкусовую» дихотомию более практичной: «эксперт» против «неэксперта». В недавнем исследовании (проект «Культурный капитал и социальная изоляция» [The Cultural Capital and Social Exclusion]) они опросили 2000 британских граждан об их осведомленности/отношении к восьми музыкальным произведениям, включая Симфонию № 5 Густава Малера, «Kind of Blue» Майлза Дэвиса, «Wonderwall» группы Oasis, «Stan» Эминема и «Oops!.. I Did It Again» Бритни Спирс, а также к музыкальным жанрам вообще. Исходя из этих данных, Сэвидж и Гайо пришли к выводу, что

на самом деле имеет значение *не* толерантность или либеральное отношение к различным музыкальным стилям, как предполагал Петерсон, а просто уровень музыкальных знаний. В частности, они обнаружили, что те, кто обладает некоторым уровнем музыкальной подготовки (например, учился в детстве игре на фортепиано), более склонны любить классику (Малер), джаз (Дэвис) и рок (Oasis) и не любить рэп (Эминем) и поп-музыку (Спирс). Последний момент имеет решающее значение: вкус — это не только определение того, что вам нравится, но и того, что вам *не* нравится. И здесь нет, по выражению исследователей, «всеядного плюрализма» (587).

Кроме того, важно отметить, что эти выводы как раз соответствуют утверждению Бурдье о связи между социальным классом и «культурным капиталом»: именно люди с высоким социальным статусом скорее становятся «экспертами». Социолог Уилл Аткинсон, проведя аналогичный опрос среди жителей английского Бристоля, пришел к выводу, что родители тех, кто принадлежит к «привилегированным» классам, скорее всего, были готовы «инвестировать» в уроки фортепиано или другие формы раннего музыкального образования. В свою очередь, это повлекло за собой их более позитивное отношение к разнообразному, эклектичному набору жанров и исполнителей. Они вполне могут предпочесть рок классике, к которой, вероятно, будут проявлять как минимум «отстраненный интерес», иногда посещая концерты или слушая ее во время учебы и т. д. В отличие от них, представители «низших» классов в исследованиях как Сэвиджа и Гайо, так и Аткинсона были менее склонны к такой «интеллектуальной», или «цивилизованной», музыке, предпочитая жанры и исполнителей в сферах мейнстрима, хип-хопа или хард-рока, то есть музыку, ассоциирующуюся с развлечением и получением «физического наслаждения». Например, в исследовании Сэвиджа и Гайо те, кого считали «неэкспертами», предпочитали рэп и поп-музыку и проявляли либо незнание других жанров, либо их неприятие.

Итак, где же мы *сейчас* находимся в стремлении понять, как интракультура влияет на наш музыкальный вкус? Согласно рассмотренным исследованиям, развивающим линию дискуссии между Бурдье и Петерсоном, главным фактором по-прежнему остается социальный класс, в котором мы выросли. Предоставленные образовательные возможности более или менее обеспечили нам приобретение такого культурного капитала, как уроки музыки в детстве, что, в свою очередь, дало возможность получить в большем или меньшем объеме музыкальные знания. Это сформировало наше мышление и предоставило возможность интерпретировать окружающие нас проявления музыкальной вселенной: вместе со знанием появились желание и возможности слушать легитимные жанры: классику, джаз *или* популярную музыку, — которые так или иначе стимулируют нас интеллектуально и воздействуют на эстетические чувства; в отсутствие же таких знаний наше восприятие ограничено более «примитивными» формами популярной музыки, которая предлагает скорее физическое расслабление, а не умственную стимуляцию. Те, у кого есть знания («эксперты»), возможно,

тяготеют к более широкому спектру музыкальных стилей, чем «неэксперты», хотя это положение может быть понято не совсем верно, если рассматривать его, используя размытые рамки жанров или поджанров. Эксперты также более склонны точно формулировать, какую музыку они *не любят*, а также выбирать для себя (например, в больших городах) такие места, где их будут окружать такие же, как они, образованные, «всеядные» и «ненасытные».

Хотя я принимаю некоторые из этих обновленных выводов — в частности, важность для формирования вкуса музыкального образования и места проживания, а также необходимость учитывать границы жанров, — проблемы все еще существуют. Во-первых, в этих основанных на классах и стилях ярлыках сохраняется тенденциозность. Некоторые музыкальные области продолжают именоваться «легитимными», в то время как другие, особенно хип-хоп, кантри и хард-рок, все еще ассоциируются с внешне более «низкими» эффектами — просто «повеселиться» или ощутить «физическое расслабление» в противоположность «интеллектуальному стимулированию» и т. д. Такие ценностные суждения опасны, потенциально оскорбительны и во многих отношениях нас сдерживают — включая наложение ограничений на собственный вкус, что мы обсудим ниже. Кроме того, как и все стереотипы, они часто ошибочны: классическая или джазовая композиция может быть просто «веселой» так же легко, как хард-рок- или хип-хоп-песня — «умственно стимулирующей» — в зависимости от каждого конкретного произведения и каждого отдельного слушателя. Действительно, лучшие впечатления от прослушивания — это те, которые вызывают *оба* типа воздействия. Однако, как отмечалось ранее, подобные предубеждения все еще существуют, причем не только в академических оценках, и поэтому было бы неверно их игнорировать.

К счастью, это еще не конец нашего исследования. Действительно, один из недавно появившихся конструктивных трендов основан как раз на только что описанных соображениях: это попытка принять во внимание большое *разнообразие* вкусов, принадлежащих разным членам любой выделяемой классовой группы.

Один из ученых, который обратился именно к этому вопросу, — французский социолог Бернар Лаир, ученик Бурдьё в Коллеж де Франс, — бросает вызов некоторым широко распространенным предположениям о динамике классового вкуса. Лаир не оспаривает ни того, что существуют классовые различия и социальное неравенство, ни того, что «высококолый» социальный статус порождает существование доминирующих и легитимных форм культуры. Тем не менее он настоятельно предостерегает от придания слишком большого веса классовому/социальному статусу как арбитру в сфере вкусовых различий. Например, в исследовании 2008 года он проанализировал результаты опроса, проведенного среди 3000 французских граждан; он использовал анкету, которая была специально разработана, чтобы сформировать для каждого респондента его дифференцированный культурный профиль: не только то, что они знают или любят, но и какую музыку, книги, фильмы и т. д. они потребляют *более или*

менее часто (588). Одним из слабых мест в его исследовании было ограниченное число рассмотренных жанров, опять же разделенных на три «уровня»: «самые легитимные» (классика, опера), «умеренно легитимные» (джаз) и «не вполне легитимные» (рэп, хард-рок, панк и т. д.). Тем не менее Лаиру удалось сделать некоторые проницательные выводы.

Во-первых, он признает, что принадлежность к социальному классу действительно является основным фактором, влияющим на формирование культурного вкуса: «высшие» тяготеют к «самому легитимному» уровню, а «низшие» — к «не вполне легитимному». Но гораздо более поразительным является то, что в *каждом* классе преобладающими показателями были как гетерогенность (множество разных жанров), так и «рассогласование» (что важно), то есть выход за пределы более чем одного вкусового уровня; это опять же наблюдалось не только среди «высоколобых», но и среди «средних» и «низких». Действительно, у 75 % всех респондентов трех классовых уровней проявилось культурное «рассогласование». Лаир называет это явление «интраиндивидуальной вариацией», утверждая, что «индивидуальные портреты являются единственным способом описания того, как культурные практики и предпочтения меняются в зависимости от областей, сегментов, контекстов или обстоятельств культурной деятельности или практики» (589). Большинство индивидов, отмечает он, ведут себя в целом так же, как и другие представители их класса, но они действуют и нетипичными способами, являясь, таким образом, «одновременно как типичными, так и маргинальными». Потенциальных причин такого сдвига много: возросшая социальная мобильность, интернет, утрата веры в «высокохудожественную» культуру, рост личного потребления и т. д., — но, как бы то ни было, для понимания сегодняшних культурных иерархий необходимо учитывать и индивидуальные «рассогласования».

Итак, теперь мы кое-чего достигли: хотя социальный класс — и соответствующий (или несоответствующий) уровень музыкальных знаний, которого мы по мере роста достигаем, — влияет на формирование нашего музыкального вкуса, но это влияние — далеко не единственный фактор. Мы попадаем в ловушку, если проводим слишком близкую параллель между принадлежностью к классу / уровнем знаний и «уровнями» вкуса, к которым мы тяготеем, не говоря уже о любимых нами реальных исполнителях, композиторах, произведениях и песнях. В современном обществе все быстрее исчезает единая область культурной «легитимности»: она может быть для одного меломана классикой, а для другого — джазом, роком, хип-хопом или панк-музыкой. По мнению Лаира, «интраиндивидуальная вариация», которую мы наблюдаем по всему спектру, является симптомом «множественности», существующей как в культурном ассортименте, с которым мы сталкиваемся каждый день, так и в *различных* социальных группах, к которым принадлежим. Таким образом, культурное потребление является не фундаментальным показателем социального/классового статуса, а скорее продуктом *индивидуальных* обстоятельств, где влияние нашего вкуса может быть сильным или слабым. Потребление может отражать

интеллектуальные стремления к творчеству, социальной активности, физическому расслаблению, простому любопытству или ни к чему из перечисленного.

Действительно, «культурное рассогласование» Лаира за последнее десятилетие примерно только усилилось — не в последнюю очередь в сфере музыки. Благодаря интернет-сервисам, таким как Pandora, Spotify и Apple Music, барьеры доступа были практически разрушены. Единственное, что может помешать «низшему» в социально-экономическом смысле индивиду провести час, слушая Симфонию № 5 Малера, — это незнание того, как пишется фамилия «Малер», — хотя и на этот случай есть автокоррекция. Медийные и маркетинговые тенденции постоянно размывают границы между «уровнями», например когда рэп становится «легитимным» благодаря фильму «Голос улиц» (Straight Outta Compton) или сериалу «Отжиг» (The Get Down) на Netflix. Рваные джинсы больше не являются признаком бедности, а отметка на Facebook о том, что вы находитесь в оперном театре, никому не говорит, что вы богаты. Как выразился Том Вандербильт, «традиционные показатели вкуса стали несколько размытыми и в основе своей более демократичными» (590). Становится все больше «всеядных», и практически исчезает «моновкусие». Теперь все сводится к гораздо более тонким определяющим характеристикам индивидуальной культурной практики.

Иначе говоря, как выразился голландский социолог Коэн ван Эйк, «однозначных дихотомий, таких как “высоколобый — низколобый” или “всеядность — моновкусие”, недостаточно, чтобы понять, с какого рода людьми мы действительно имеем дело» (591). Нам, конечно, не надо отказываться от классовой принадлежности, культурного капитала и степени «экспертности» как факторов интракультурной динамики музыкального вкуса, но, если мы хотим действительно ее понять, нужно зайти немного глубже.

Рождение «субкультуры»

Не вполне надежные интракультурные термины, такие как «культурный капитал» и «всеядность», были не единственными подвергшимися серьезной академической критике. Как уже отмечалось, даже такие обыденные ярлыки, как «субкультура» и «сообщество», стали предметом научного анализа. И, как и в первом случае, краткий экскурс в изучение этих и некоторых других терминов будет полезен в нашем стремлении понять, как место, которое мы занимаем *внутри* культуры, влияет на наш музыкальный вкус.

Конечно, именно обсуждение первых двух терминов привело нас к выделению первичного типа категории интракультуры — социального класса, разделенного теоретиками типа Бурдьё на три слоя: высшего («доминирующего»), среднего и рабочего. Как и во всех интракультурах, класс определяется маркерами, в данном случае основанными на коллективных показателях дохода, профессии, образования и культурного капитала. Каждый класс обычно считается прочно отделенным от двух других, то есть вы не можете быть одновременно членом

и «доминирующего», и среднего класса; конечно, могут возникать противоречия, когда отдельные маркеры не сходятся (плохо образованный миллионер, живущий в бедности врач и т. д.), хотя в таких случаях определяющим, скорее всего, будет уровень дохода. Во всяком случае, для сторонников линии Бурдые и Петерсона понятие социального класса рассматривается как эффективная призма, благодаря которой можно понять свой музыкальный вкус — даже если отношения между классами и вкусами постоянно меняются.

Но мы также увидели, что принадлежность к классу не является надежным показателем для того, чтобы проследить интракультурные истоки музыкального вкуса и поведения. Лаир и другие исследователи выявили, что нам как индивидам весьма свойственно отклоняться от «средних» вкусовых ожиданий нашего класса, что, в свою очередь, делает сомнительным предположение о слишком сильной корреляции между своим классом и своим вкусом. Это тем более верно, поскольку культурные сегменты и социальные классы ослабляют свое влияние на формирование личной идентичности.

Действительно, мы как индивиды все чаще определяем наше отношение к разнообразной культуре, не следуя заданным стандартам своего класса, а исходя из нашей «принадлежности» ко многим интракультурным группам, к которым мы присоединяемся, независимо от того, сознаем это или нет. Как уже отмечалось, они могут быть охарактеризованы посредством всевозможных маркеров: этнической принадлежности, веры, возраста, потребления, моды, хобби, социальных условий и т. д., — то есть в соответствии с пятью «ландшафтами» Слобина, упоминавшимися ранее в этой интерлюдии. Действительно, во многих интракультурах музыка выполняет жизненно важную вспомогательную функцию формирования идентичности и сплоченности между ее членами, а также выступает в качестве средства поддержки различных видов ее деятельности. Однако во многих других группах музыка — это больше чем аксессуар, это *сущностный* компонент. Мы можем назвать их *«музыкальными интракультурами»*. Это группы, характеризующиеся ощущением коллективной общности и пропагандирующие определенное музыкальное направление и тот образ жизни, который оно порождает, — когда отдельные личности собираются вместе, как выразился музыковед Гилберт Чейз, «в соответствии с их собственными потребностями и музыкальным вкусом» (592).

В разговорной речи и в научной литературе для этих музыкально ориентированных движений наиболее часто используется описательный термин «субкультура». Неудивительно, что он впервые был введен с прямой отсылкой к социально-экономическому статусу — в рамках «теории субкультуры» (593). Термин возник в среде социологов Чикагского университета в 1920–1930-х годах и использовался прежде всего применительно к молодежным бандам — с конкретной целью выявления ценностей, установок и условий жизни, которые могут привести подростков к преступлениям и насилию (594). Связь между субкультурами и пролетарскими молодежными бандами была темой исследований британских социологов в 1950-х годах, претерпевшей затем,

в 1970-х, серьезную трансформацию в Центре современных культурных исследований (Centre for Contemporary Cultural Studies — CCCS) при Бирмингемском университете.

Тедди-бои, скинхеды и моды — ух ты!

Фил Коэн — общественный активист, работавший в лондонском Ист-Энде в конце 1960-х годов; его называли «Доктор Джон» — в честь новоорлеанского певца и пианиста. Коэн был представителем Лондонской уличной коммуны — движения, поднявшего проблемную тему бездомности в Лондоне и занявшего в 1969 году особняк на улице Пикадилли, организовав в нем «хиппи-сквот»; он был также членом более радикальной группы «King Mob», призывавшей в то время к осознанию роста в Британии культурной анархии и социального отчуждения. В этом качестве Коэн взаимодействовал с различными группами рабочей молодежи, в частности с модами и скинхедами (это не нынешняя расистская группа, а субкультура рабочего класса 1960-х годов с тем же названием). В знаковой статье 1972 года «Субкультурный конфликт и сообщество рабочего класса» (Subcultural Conflict and Working-Class Community) Коэн описал влияние реконструкции трущоб Ист-Энда и пролетарских городских районов на молодежную культуру — и особенно на субкультуры, которые возникли, как он выразился, чтобы «восстановить солидарность традиционных кварталов». Поскольку преемственность и стабильность были утрачены, молодежь стала выстраивать *идентичности* — своего рода «магические решения», — имеющие целью восстановление «элементов социальной сплоченности, разрушенной в культуре их родителей» (595). Отличительными средствами, которые они использовали, были одежда, сленг и прежде всего музыка: такие британские рок-группы, как The Who и Small Faces, у модов; ямайский ска, регги и рокстеди (Десмонд Деккер, Supersonics и т.д.) у скинхедов.

Рассматривая социальные условия и проблемы этих групп, Коэн сознательно сместил фокус исследований субкультур от молодежных банд к молодежным *стилям*, главным элементом которых стала теперь музыка. Его статья была опубликована в одном из ранних сборников CCCS, — самая известная публикация центра — книга 1975 года под названием «Сопротивление через ритуалы: молодежные субкультуры в послевоенной Великобритании» (Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain) со статьями Дика Хебдиджа, Джона Кларка, Тони Джефферсона и др. Как и Коэн, авторы этой книги объясняли возникновение молодежных субкультур дестабилизацией рабочего класса в результате перестройки и распада общественных и семейных отношений. И катализирующим фактором они также считали музыку.

В своем исследовании модов, например, Хебдидж отмечает, что ночная жизнь молодежи и ее экстравагантный внешний облик — аккуратные прически, изящно сшитые костюмы и красивые скутеры — входили в противоречие с низким уровнем их повседневной жизни и малооплачиваемой

работой (если таковая была) в офисе или в магазине. По вечерам, однако, они надевали свои хорошо скроенные пиджаки, заглывали горсть амфетаминов и заполняли тесные ночные ритм-энд-блюз-клубы в районе Сохо. Как замечает Хебдидж, «моды были чистым и исключительным стилем, его квинтэссенцией», благодаря чему молодые люди могли «компенсировать свой относительно низкий дневной статус, над которым они были не властны». Музыка, как ничто другое, связывала, удерживала всех вместе посредством как танцев, так и песен: например, «Mother's Little Helper» The Rolling Stones (со словами «Какая ж это тоска — стареть» [What a drag it is getting old]) и «My Generation» группы The Who играли роль объединяющих гимнов. А предшественниками модов, кстати, были тедди-бои начала и середины 1950-х годов; они тоже пытались «отстраниться» от своей пролетарской жизни, надевая подержанные эдвардианские костюмы, синие замшевые туфли и слушая ранний рок-н-ролл в исполнении Билла Хейли, Элвиса Пресли и Эдди Кокрана.

Напротив, скинхеды 1960-х годов, обитатели еще более неблагополучных и депрессивных районов Южного Лондона, принесли с собой более жесткий вызов. Тяжелые ботинки, протертые джинсы, мотоциклы и угрожающие бритые головы — этот стиль представлял, по словам Кларка, «попытку воссоздать посредством “толпы” традиционное сообщество рабочего класса, компенсируя реально происходящий его упадок» (596). Отвергая мейнстрим-рок, скинхеды выстроили свою общность вокруг маргинальных, протестных музыкальных стилей вест-индских иммигрантов — регги и ска (например, рокстеди-песня Денди Ливингстона 1967 года «A Message to You, Rudy»).

Таким образом, исследования CCCS предоставили нам полезные идеи, помогающие понять, как интракультуры — и музыкальные интракультуры в частности — формируют наш музыкальный вкус: в сложных социальных условиях музыка может стать незаменимым инструментом для нахождения «магического решения» широкого спектра проблем, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни. Музыка становится движущей и, безусловно, жизненно важной силой в рамках общего социального *стиля*, который мы как личности используем в борьбе с этими проблемами. Если мы попадаем в сложные обстоятельства (например, живем в депрессивном районе, занимаемся скучной рутинной деятельностью, становимся жертвами социальных потрясений и т.д.), то неизбежно сталкиваемся с определенной музыкой, которую слушают подобные нам люди в попытке решить эти проблемы. Мы инстинктивно чувствуем притяжение этой музыки, как будто она «должна» нам понравиться, ведь в ней говорится о нашем тяжелом положении, наших проблемах и нашей борьбе. Это то же самое, как если бы один из самых близких друзей повел вас в магазин, в этот метафорический торговый центр, и сказал: «Будь уверен, тебе понравится их ассортимент». И когда вы входите, ваши руки уже практически тянутся к кошельку.

Расширение интракультурной таксономии

Несмотря на исследования CCCS, общее понимание сути музыкальных интракультур пока остается неудовлетворительным: в случае модов и скинхедов оно ассоциируется с узкоспецифическим «генотипом» музыкальных вкусов протестной рабочей молодежи. Один из видных критиков такого подхода — австралийский социолог Энди Беннетт. Как и Лаир в своих исследованиях, Беннетт ставит под сомнение узкую сосредоточенность CCCS на структуралистских маркерах, то есть на классовой принадлежности как основном факторе, определяющем культурное поведение молодежи. Действительно, Беннетт скептически относится даже к утверждению, что стили модов, скинхедов и тедди-боев возникли прежде всего как инструменты решения их социальных проблем. Он также критикует то, что в исследованиях CCCS внимание уделяется только внешней практике «уличной жизни» молодежных групп и игнорируется поведение их представителей дома, в семье и т. д.; таким образом, выпадает из рассмотрения возможное «рассогласование» их индивидуальных биографий. Но Беннетт идет еще дальше: само слово, используемое для описания этих движений — «субкультуры», — он считает термином заезженным, называя его просто «удобным ярлыком, используемым для описания ряда разнообразных коллективных практик, единственной явной характеристикой которых является то, что все они связаны с молодыми людьми» (597).

Отмечая, что изменения, произошедшие после 1980 года в обществе и музыкальных тенденциях, требуют переосмысления, Беннетт стал искать новый таксономический подход, который отражал бы его мнение о том, что наиболее мощная сила, лежащая в основе музыкального поведения, — это не классовая принадлежность, а *потребление*, основанное на *индивидуальных решениях*. Процесс принятия таких решений, утверждает он, является не строгим и рациональным, а скорее размытым и сиюминутным или даже произвольным и противоречивым, как ранее отмечал Лаир. Беннетт упоминает особое желание индивидов *принадлежать* к «сообществу чувств», состоящему из друзей-единомышленников.

Беннетт продолжил свое исследование музыкальных интракультур — именуемых довольно несуразно: «неоплемена» (*англ.* neo-tribes), — опросив 40 молодых представителей EDM-культуры в английском городе Ньюкасл-апон-Тайн. Их ответы подтвердили предположение Беннетта о фрагментарности и текучести музыкального переживания: импульсивные перемещения от сцены к сцене танцевального клуба, каждая из которых посвящена отдельному стилю электронной музыки (техно, даб, эмбиент и т. д.). Один из респондентов отметил: «Я думаю, что культура танцевальной музыки позволила людям не стесняться того, что им на самом деле нравится много разного». Хотя у каждого представителя есть свой, индивидуальный опыт, вместе они наслаждаются коллективной принадлежностью к общей EDM-сцене Ньюкасла — и тем самым разделяют ощутимую долю «культурного капитала».

Беннетт не одинок в использовании новых подходов к пристальному исследованию интракультуры. Стоит упомянуть «воображаемые сообщества» политолога Бенедикта Андерсона, когда речь идет о любом групповом единении, сплоченность которого основана на воображаемых (истинных или нет) общих убеждениях, интересах, пристрастиях и т. д. (598). Первоначально концепция «воображаемых сообществ» Андерсона была выдвинута в отношении национальных государств, затем она была принята и в рамках этномузыкологии, музыковедения, а также музыкальной социологии.

Кроме того, термин «сообщество» сам по себе использовался рядом авторов для прояснения интракультурной динамики музыкального вкуса. Можно привести пример этномузыковеда Кей Кауфман Шелемай, которая применила этот термин для обоснования положений своего исследования эфиопо-американской диаспоры. Опуская детали ее исследования, можно сказать, что Шелемай находит «сообщество» вполне подходящим термином для идентификации любого коллектива, сформированного на базе определенного культурного поведения, такого как музыкальная практика и потребление. Она дает следующее содержательное определение «музыкального сообщества»:

Музыкальное сообщество, независимо от его положения во времени или пространстве, коллективно конструируется и поддерживается музыкальной деятельностью, в том числе различными выступлениями. Музыкальное сообщество может быть организовано социально и/или символически... Музыкальное сообщество не требует наличия традиционных структурных элементов и может не быть сосредоточено в одном месте... Музыкальное сообщество — это скорее социальная сущность, продукт сочетания социальных и музыкальных процессов, в результате чего те, кто участвует в создании или прослушивании музыки, осознают связь между собой (599).

Далее она выделяет три «процесса» возникновения музыкальных сообществ: *по происхождению* — те, в основе которых лежат национальные, этнические или религиозные элементы; *протестные* — те, в основе которых лежат общественная и/или политическая оппозиция, сопротивление или конфликт с мейнстримом; и *по сходству* — те, в основе которых лежат индивидуальные предпочтения и желание, по словам Шелемай, «социальной близости или объединения с теми, кто в равной степени этим же увлечен» (600).

Конечно, эти три процесса часто смешиваются многими способами; например, этническое сообщество (по происхождению) также может быть объединено на базе политического сопротивления (протеста), как во многих афроамериканских музыкальных сообществах за последние 100 лет и более — от новоорлеанского Конго-Сквера и спиричуэлс до соула и хип-хопа, — через таких исполнителей, как Бесси Смит, Нина Симон, Чарльз Мингус, Эбби Линкольн, Джеймс Браун, Марвин Гей, N. W. А, Кендрик Ламар и т. д. Аналогичным образом музыкальные сообщества могут эволюционировать от одного вида к другому, — например,

музыкальное сообщество на основе регги, возникшее как протестное, затем трансформировалось в основанное на сходстве вкусов.

Когда речь заходит о музыкальном вкусе, самым очевидным из трех процессов, перечисленных Шелемай, несомненно, является возникновение по сходству. Действительно, для большинства музыкальных интракультур, к которым вы принадлежите, это, на мой взгляд, *основной источник* членства, принадлежности. Сознательно или нет, но вы присоединяетесь к ним в конечном счете по собственному *выбору*, ради какой-то воображаемой или интуитивной выгоды: эстетической, эмпирической, развивающей, эмоциональной, — которую вам эта принадлежность может обеспечить. Однако ключевым является то, что единого уровня принадлежности нет, а есть скорее широкий континуум: от скромно интересующегося до заядлого участника и передового представителя в качестве исполнителя, автора, критика и т. д., а также — все, что находится между ними. Действительно, ваш статус членства в основанных на сходстве интракультурах редко статичен: обычно он прогрессирует от интересующегося, как только вы нашли подходящую область, до заядлого участника, когда вы полностью в нее погрузились.

После этого обзора второй порции интракультурных теорий вкуса настало время представить вам мои собственные рассуждения — особенно о том, что же все это означает для вас.

И что это значит для вас?

Какой бы термин («субкультура», «сообщество», «неоплемя», «среда», «мир» и т. д.) вы ни использовали, интракультура, к которой вы принадлежите, оказывает бесценные услуги вашему музыкальному вкусу и вашему образу жизни, который без нее был бы иным. Например, если вы италоамериканец, то можете гордиться богатым разнообразием неаполитанских песен, исполняемых Перри Комо, Тони Беннеттом и Марио Ланца; как активистке феминистского движения вам будет предложено громко подпевать таким песенным манифестам, как «Just a Girl» группы No Doubt, «Roar» Кэти Перри, «U. N. I. T. Y.» Куин Латифы и «Respect» Ареты Франклин; а ваш дух как фаната городской фитнес-культуры будут поднимать «Uptown Funk» Марка Ронсона с участием Бруно Марса, «Jump» группы Van Halen или «Get Me Bodied» Бейонсе.

На более общем уровне, если вы являетесь преданным поклонником мейнстрима, то практически ежедневно получаете свой музыкальный паек благодаря окружающим вас медиа- и финансовым потокам. Вы также находите ритуальную поддержку в таких повторяющихся событиях, как премия «Грэмми», шоу во время перерыва между таймами Супербоула и мировые туры знаменитых исполнителей. Если, напротив, вы предпочитаете мейнстриму более неординарные или редкие интракультуры, у вас будет меньше повседневных вариантов, но вы окажетесь щедро вознаграждены другим: возможностью слушать высококлассных легитимных музыкантов, исполняющих общепризнанные

и свежие «бриллианты» в таких роскошных местах, как симфонические залы, оперные и бродвейские театры, затемненные джазовые или танцевальные клубы и тайные бары, — общаясь в это время с такими же любителями чего-то редкого и неординарного. Конечно, фактические выгоды, которые вы получите, будут зависеть от нюансов той или иной интракультуры — как с точки зрения их «аудиосплетений» (по нетривиальному выражению этномузыковеда Джоселин Гильбо), так и в плане образа жизни, который они поддерживают.

Не так давно, например, я провел прекрасный вечер в качестве полноправного, хотя и гиперкритичного, представителя широко понимаемой интракультуры «классического рока». Это было во время поездки к моей маме в Ла-Мираду, когда мы с семьей в субботу вечером отправились поужинать. Когда мы ехали по Бич-бульвару мимо парка Буэна, моя жена Линн заметила на дороге красочный знак в форме гитары: «Rock & Brews»! Дорожка, выложенная дисками с классическими рок-альбомами («Dark Side Of The Moon» Pink Floyd, «Led Zeppelin IV» и др.), привела нас в тематический рок-ресторан с атмосферой как на концерте Aerosmith. Заведение было битком набито белыми людьми средних лет с детьми, а в соседнем баре группа 20-летних (или около того) в черной кожаной одежде играла версию «Tinder Live». Стены и потолок были увешаны рок-флагами и плакатами, изображавшими главных идолов: The Beatles, The Stones, The Who, Rush, Queen, The Police, Дэвид Боуи, U2, The Grateful Dead, Kiss, Blondie — и все такое прочее. Полдюжины видеоэкранов и динамиков с объемным звуком транслировали классические рок-клипы, пока такие же посетители, как мы, поглощали высокочеловеческую еду: фирменные чизбургеры с мраморной говядиной, крафтовый эль и тому подобное.

Таким образом, «Rock & Brews» предоставил мне и моим собратям по «классическому року» музыкальные и стилистические ощущения, явно ориентированные на нашу интракультуру, эстетически определяемые конкретными музыкальными параметрами и характеризующиеся несколькими структурными маркерами: белые, состоятельные, возраст от 20 до 60, семейные и т. д. (601). И хотя вряд ли кто-то так же, как мы, наслаждался каждой песней, которая звучала во время ужина, всех объединяла признательность за предложенное нам совместное переживание: кулинарный ритуал в обществе поклонников классического рока. У тех, кто хотел бы повторить этот опыт, теперь есть на выбор 18 других точек «Rock & Brews» в США и Мексике, не говоря уже о сотнях подобных тематических «Hard Rock Cafe» по всему миру. Я, правда, слегка огорчился, когда узнал, что «Rock & Brews» был основан в 2010 году Джином Симмонсом и Полом Стэнли — двумя фронтменами Kiss! 1:0 в пользу Митча.

Интракультуры, как музыкальные, так и другие, по определению являются общинными. Они возникают, по крайней мере теоретически, всякий раз, когда два или более индивида обладают близкими идентичностями: по происхождению, вере, полу, иному сходству — и провозглашают общность собственности на это. Тем самым интракультуры предоставляют своим членам привилегии

и атрибуты подобного взаимного владения, а также образа жизни и соответствующих переживаний, которые они дают.

Одним из любопытных проявлений этой групповой идентичности является феномен «суперфанатов». Примеров предостаточно, особенно для современных поп- и рок-интракультур: «Deadheads» у группы The Grateful Dead, «Kiss Army» у группы Kiss, «Parrotheads» у Джимми Баффета, «Blue Army» у группы Aerosmith, «Fanilows» у Барри Манилоу, «True Beliebers» у Джастина Бибера, «Beyhive» у Бейонсе, «Little Monsters» у Леди Гаги, «KatyCats» у Кэти Перри, «Claymates» у Клея Эйкена, «Swifties» у Тейлор Свифт — и это лишь некоторые. Это самые страстные потребители и поклонники разных групп и артистов — те «армии фанатов», которых все чаще называют главным источником дохода музыкальной индустрии: они посещают больше концертов, потребляют больше музыки и покупают больше товарной продукции, чем средний «поклонник», в целых 12 раз (602). Благодаря своей преданности (и своим долларам) они получают доступ к более захватывающим и насыщенным впечатлениям — подаркам или участию в каких-то событиях перед выпуском альбомов, эксклюзивный доступ к социальным сетям и т. д. Это также дает им возможность ощутить солидарность с единомышленниками, которые разделяют сильную страсть к музыке и к соответствующему ей образу жизни.

Недавно мы с моей женой Линн получили интракультурный опыт «суперфанатов», когда увидели The Rolling Stones на недавно открытой U Arena в Париже. Благодаря моему другу Тиму Рису, тенор-саксофонисту группы с 2003 года, мы смогли насладиться процессом предконцертной подготовки в ВИП-зоне, а затем посмотреть потрясающий трехчасовой концерт из «ямы» прямо рядом со сценой и прилегающим подиумом. Но возможно, еще более запоминающимся было то, что все время до концерта, в процессе и после него мы провели с небольшой группой «суперфанатов» The Rolling Stones (я называю их «роллингистами», хотя официального названия не существует). Это люди в возрасте от 40 до 60 лет, каждый из которых видел десятки, если не сотни концертов группы, в том числе и большинство других *в этом же самом* туре. Они знали, где лучше встать, подхватывали самые яркие моменты в песнях, были знакомы с сет-листом и — что оказалось важно — знали, когда именно стоит уйти, чтобы избежать массовой толкучки.

Более глубоко, однако, они разделяли нечто неосоздаемое: коллективную близость к The Rolling Stones и к этосу, эстетике и истории, которые группа создала за свою невероятную 56-летнюю карьеру. Члены нашей мини-интракультурной дюжины этого вечера были родом из шести стран на трех континентах, обоего пола, имели различные профессии и наверняка различались по социально-экономическому статусу, уровню образования и прочим характеристикам, в том числе музыкальным. Однако, когда они (и мы) были на концерте, а затем до трех часов ночи распивали спиртное, все они были единым целым, делясь друг с другом своими впечатлениями от выступлений Stones в 1967-м, или в 1975-м, или неделю назад в Стокгольме, а также разнообразными личными историями и/или планами, которые сближали их так, что даже трудно описать. Это была их музыкальная культура, и они чертовски гордились ею.

При этом, как подчеркивали Лаир, Беннетт и другие, для интракультуры важны прежде всего те конкретные преимущества и возможности, которые они дают отдельным членам — помимо общей эстетики и совместных практик. Ведь принадлежность к ним влияет также на различные стороны *личности* — поведение, развитие и формирование идентичности — и способствует «возведению лесов для самоконструирования», по выражению музыкального социолога Тиа Деноры (603). Парадоксально, но, несмотря на свою общинную сущность, музыкальная интракультура может предоставлять достаточно широкие возможности для индивидуализации.

Наиболее очевидными являются предлагаемые внешние признаки: одежда, прическа, манера говорить, социальное поведение и т. д. Это особенно заметно в более «экстраординарных» музыкальных интракультурах (хеви-метале, панке, гранже и др.), где мода становится униформой. Например, активные участники отдельных интракультур, базирующихся на хеви-метале, на концертах и фестивалях придерживаются строгого дресс-кода: черная кожа, военные ботинки, шипы, ремни с заклепками, бижутерия, пирсинг, татуировки, длинные волосы, яркий макияж и т. д. Подобное «присвоение» знаков и товаров представляет собой, по словам культурного социолога Коттона Сейлера, своего рода «семиотическую партизанскую войну» (604). Таким образом, в рамках интракультуры статус ее членов выравнивается, поскольку различия по социальной принадлежности и уровню образования стираются благодаря гомогенности моды, что отчасти забавно, учитывая мятежные в целом установки интракультуры. В других случаях, как в хип-хопе, внешние признаки более разнообразны и постоянно меняются: мешковатые брюки уступают место обтягивающим джинсам, золотые украшения — деревянным бусам; это происходит под непосредственным влиянием интракультурных лидеров, то есть самых продаваемых рэперов, певцов и продюсеров. Поскольку «культура хип-хопа» постоянно наращивает свой «капитал», мода становится еще более тонким показателем власти и положения (отделяющим лидеров от последователей) внутри самой интракультуры (605).

Интересно, что на индивидуальное поведение может также влиять то, как данная музыка *противостоит* идентичности интракультуры. Среди печально известных примеров — использование рэпа (например, Эминема), хеви-метала (например, группы AC/DC) или детских песен (например, темы из сериала «Барни» [Barney]) при «бесконтактных попытках» заключенных тюрьмы в Гуантанаме в рамках программы ЦРУ (606). Менее шокирующим случаем было использование «оружия» классической музыки с целью удержать подростков от нарушения законов и совершения преступлений, что практиковалось в коммерческих точках и общественных местах по всему миру. Музыка Моцарта может служить источником чувства гордости и единения у членов интракультуры «изящных» искусств, но также она может стать объектом ненависти в рамках интракультур, связанных с более агрессивными формами рок-музыки и других городских жанров. Как отмечает музыковед Лили Хирш, «классическая музыка успешна не в том смысле, что она помогает исправлению или реабилитации хулиганов, а в том, что они

бегут от нее прочь» (607). Иными словами, музыка может восприниматься как позитивно, укрепляя солидарность между членами интракультуры, так и негативно, ограничивая их поведение и социальное пространство.

Хотя признаки принадлежности к интракультурным структурам могут быть не такими явными, как ирокезы или татуировки, они способны тем не менее оказывать ощутимое влияние на нашу внутреннюю жизнь — на мышление, мировоззрение и самооценку. Так было, например, в 1960-х годах с британской рабочей молодежью (модами, скинхедами), которая использовала свою интракультуру, чтобы компенсировать чувство социально-экономического отчуждения и маргинализации.

Такие приемы, несомненно, используются и сегодня в рамках современных интракультур, базирующихся на рок-музыке, электронике и хип-хопе. Один из примеров тонкого в этом отношении подхода — сэмплирование в хип-хопе: по словам этномузыковеда Питера Мануэля, рэп-исполнители могут частично комбинировать фрагменты существующей музыки или речи, чтобы протестовать против их угнетения в социальной реальности. Например, в треке «News Break» рэпер Редман смонтировал сэмпл из новостных лент о беспорядках 1992 года в Лос-Анджелесе — не для того, чтобы, по мнению Мануэля, просто использовать эти события как материал, а «чтобы прокомментировать искусственность буржуазного медиадискурса и противопоставить его ярости и отчаянию черной уличной культуры» (608). Иными словами, благодаря этому интракультурному приему хип-хопа Редман и его поклонники могли бороться со своими внутренними разочарованиями и тревогами в *эстетической* плоскости, без такого приема невозможной.

Конечно, следствия принадлежности к интракультуре, влияющие на внутренний мир, выходят далеко за рамки классовых проблем. Например, Эмре Улусой в исследовании 2016 года подробно опросил 15 представителей того, что он называет «дионисийскими музыкальными субкультурами», основанными на «экстатических» рок-жанрах, таких как хеви-метал, хардкор, дэт-метал, гранж, панк, постпанк и т.д. Его задача состояла в том, чтобы подробно описать опыт активных потребителей этих интракультур с целью определить ключевые ценности, которые дает принадлежность к ним. Кульминационным переживанием, по мнению Улусоя, является осознание своей «необыкновенной личности»: посредством дионисийской интракультуры ее члены имеют возможность (1) осуществлять социальное сопротивление без конфронтации (используя одежду или танцы), (2) защититься от чувства изоляции и отчуждения и (3) чувствовать себя в безопасности, несмотря на грубые физические контакты (например, в слэме под хеви-метал), — в силу наличия вполне определенных правил поведения. Как сказал один из собеседников Улусоя, лучше «слэмитесь», чем драться «с совершенно незнакомыми людьми во время беспорядочной перестрелки» (609).

Конечно, музыка — не единственная действенная сила внутри дионисийских интракультур, но она явно имеет каталитический характер. Кроме того, не только «экстатические», но и утонченные, традиционные и «мягкие» музыкальные интракультуры оказывают влияние на внутреннюю жизнь своих членов.

Среди многих положительных сторон внутренней жизни, которые могут быть следствием принадлежности к музыкальным интракультурам, — повышенная целеустремленность, более близкая связь с миром и другими людьми, личностный рост, самовоспитание и рост уверенности в себе. Надеюсь, что будущие исследования дадут более конкретное представление о том, как различные интракультуры становятся своего рода «каркасами для самоконструирования».

Здесь стоит отметить еще одно преимущество принадлежности к интракультуре — способность обеспечивать нам как отдельным личностям лучшее понимание своего места в более широкой суперкультуре. Каждая интракультура выстраивает какие-то отношения с «материнской» культурой, или мейнстримом. Они могут быть взаимодополняющими, то есть поддерживать общее развитие и эволюцию суперкультуры; или же их сущность может заключаться в противостоянии и бунте против мейнстрима. Действительно, само употребление Улусоем термина «дионисийский» связано с классической дихотомией греческих богов, Диониса и Аполлона: Дионис, бог вина, театра и религиозного экстаза, олицетворяющий страсть, иррациональность, непредсказуемость и хаос, противопоставляется Аполлону, богу солнца, истины и музыки, символизирующему порядок, разум, логику и комфорт. В большинстве случаев, конечно, взаимоотношения между интракультурой и мейнстримом являются в любой данный момент, не говоря уже о дальней перспективе, одновременно и взаимодополняющими, и противопоставляемыми. Например, большинство интракультур были бы совершенно неизвестны, если бы их в какой-то степени не принимала — даже приветствовала — более широкая суперкультура.

В качестве членов интракультур мы вплетаемся в нашу суперкультуру, как нити в гобелен — где-то сочетая цвета, а где-то противопоставляя их. Так же как в жизни, где мы переходим от дома к работе, от развлечений к делам, мы постоянно переключаемся с одной интракультуры на другую, на мейнстрим и обратно. В результате мы ощущаем нашу общую социокультурную идентичность, осознавая, где и с кем нам удобно, насколько хорошо и как мы могли бы сохранить или улучшить свое положение. Неудивительно, что эта взаимосвязь бывает сложной и парадоксальной — например, когда такая великая звезда мейнстрима, как Бейонсе, представляет на церемонии вручения премии «Грэмми» в 2017 году экстравагантное выступление, которое на самом деле было в значительной степени ориентировано на интракультуру, связанную с афроамериканскими женщинами. Премию «Грэмми» за 2017 год получил не исключительно успешный альбом Бейонсе «Lemonade» (№ 1 «Billboard Топ-200»), а альбом Адель «25». Как писал в The New York Times Майлз Джонсон: «Возможно, [Бейонсе] понимала, что победа заключается в том, чтобы, когда все глаза устремлены на нее, вести себя не так, как приемлемо для белых зрителей. Она позволила своему воображению служить ее целям, ее ребенку и ее сообществу» (610).

Социологи заимствуют лингвистическое понятие «переключение кода» (так именуется исследованный Уильямом Лабовым в 1970-х годах феномен чередования в разговоре языков или их разновидностей), чтобы описывать

нашу способность перемещаться — легко или нет — между границами разных групп, или, как выразилась антрополог Сьюзен Гал, «создавать, пробуждать или изменять межличностные отношения» (611). И когда мы выходим за пределы интракультурных границ, наш музыкальный вкус следует той же модели, позволяя петь церковные гимны утром, песни протеста днем и хиты трансвой электроники вечером, не говоря о многом другом. Благодаря нашим интракультурам, каждая из которых определяется и управляется этно-, техно-, медиа-, идеологическими и финансовыми ландшафтами, с чем мы сталкиваемся каждый день, наш музыкальный вкус обзаводится прочными корнями.

После всего вышесказанного давайте вернемся к нашей метафоре торгового центра. Как уже отмечалось, все объекты собственности в нем символизируют культуру в целом: общие пространства — мейнстрим, каждый отдельный магазин — интракультуру. Никто не делает покупки в каждом магазине — так же никто не принадлежит к каждой интракультуре; действительно, при такой насыщенной жизни у нас может остаться время только для некоторых. И точно так же, как в торговом центре не избежать общих пространств, мы не можем не участвовать в мейнстриме — пусть даже просто мимоходом. Но покупка в магазине не означает, что вы захотите купить все, что в нем есть, даже при наличии денег. Часто посещаемые магазины, которые вас сильно привлекают, подобны интракультурам, где вы являетесь активным членом: многое из того, что они предлагают, вам понравится и мало что будет раздражать. Таким образом, самое большое удобство здесь — это *доступность*. Вы входите в любимый магазин, где есть легкий доступ к узкому или широкому ассортименту продуктов, которые могут вам просто понравиться, — таких, вероятно, не будет в других магазинах. Опять же, вам может не нравиться абсолютно все, что у них есть, но, когда появляется новый объект, вы стремитесь проверить его на соответствие вашим позитивным ожиданиям.

Так же обстоит дело и с интракультурами — особенно музыкальными, — и с вашим музыкальным вкусом: если вы активный член интракультуры, ориентированной на барочную оперу или современный Бродвей, бибоп, классический соул, блюграсс, зайдеко, дэт-метал или дабстеп, повсюду найдете целый ряд «основополагающих» произведений, исполнителей и композиторов, которых вы предположительно знаете и любите, имея при этом свободный доступ к менее известным составляющим их репертуара. Когда новая композиция, запись или исполнитель попадает в каталог, вы получаете доступ и к ним, с естественными шансами на положительную оценку, — даже если это может бросать вызов традиционным границам интракультуры. Доступность и ожидания, естественно, снижаются в случае вашей не столь сильной приверженности данной интракультуре — например, когда вы в ней новичок или заходите в этот «магазин» только иногда. Классовые, образовательные, этнические, политические и другие «структурно-ориентированные» интракультуры, как мы уже видели, обеспечивают доступ к различным музыкальным стилям и направлениям, но в конечном итоге именно *общность по сходству вкуса* — независимо от того, имеет она «структурную» основу или нет, — приводит вас в магазин.

Доступность, повторяю, это та сила, которую интракультуры обеспечивают вашему музыкальному вкусу. Каждая музыкальная интракультура, к которой вы принадлежите, составляет отдельный фрагмент более широкой музыкальной культуры. Фрагмент может быть маленьким или большим по размеру, узким или широким по своему музыкальному охвату, широко известным или малоизвестным среди других и т. д. Но независимо от этого интракультура помогает *вам* структурировать и понять его музыкальное содержание: что есть классика, а что — периферия, кто — герои, а кто — революционеры и где вы могли бы услышать что-то еще. Но доступность не является предписывающей: никто не заставляет вас любить песню, композицию или исполнителя, даже если для интракультуры они священны. Вы можете быть италоамериканцем и ненавидеть «That's Amore»; вы можете быть фем-активисткой и ненавидеть «I Am Woman» Хелен Редди; и вы можете быть ярым приверженцем инфраструктуры классического рока и ненавидеть Kiss — или Queen, если на то пошло. Финальным определяющим критерием вашего музыкального вкуса является, по сути, то, о чем говорил Лаир: вы как личность, а прежде всего ваша психология и то, насколько отдельное музыкальное произведение соответствует или не соответствует вашей психологической идентичности. Этот завершающий этап нашего «детективного романа» мы рассмотрим в следующем разделе.

Эвристика и стереотипы

Однако, прежде чем продолжить свой путь, мы должны вернуться в одну из уже пройденных ключевых точек, исключительно важную для вас и вашего музыкального вкуса. Это касается предубеждений, которые возникают в связи с такими терминами, как «легитимный», «высоколобый», «интеллектуально стимулирующий» или «физически расслабляющий», наряду с другими словами и словосочетаниями, обычно используемыми для оценки песен, композиций, жанров и генотипов. Как мы уже отмечали, ценностные суждения не только оскорбительны и ошибочны, они могут также непреднамеренно ограничивать рамки вашего восприятия других — или даже себя.

Например, следуя выводам из работы Лаира, у большинства из нас, независимо от нашего социально-экономического или образовательного положения, присутствует определенный уровень «рассогласованности» музыкального вкуса. Иначе говоря, мы склонны знать и потреблять не только ту музыку, которая традиционно ассоциируется с нашими «классовыми» интракультурами, но и ту, которая предсказуемо расходится с ними — возможно, не только в плане качеств самой музыки. Однако пусть умом мы понимаем, что все в какой-то степени эклектичны и плюралистичны, но это не мешает нашим предубеждениям брать над нами верх. Поэтому стоит затронуть тему эвристики и того, как вследствие этих предубеждений интракультурная принадлежность — в том числе и наша собственная — порождает ограничивающие и потенциально пагубные стереотипы.

Даниэль Канеман, главный гуру в этой области, определяет «эвристику» как «простую процедуру, которая помогает найти адекватные, хотя часто несовершенные, ответы на сложные вопросы». Он добавляет, что слово «происходит от того же корня, что и “эврика”^{*}». Канеман и его израильский коллега-психолог и давний друг Амос Тверски стали в области эвристики первопроходцами; их часто называют «Ленноном и Маккартни» психологии или социальных наук — хотя никогда не говорят, кто есть кто (612). В своей книге «Думай медленно... решай быстро» (Thinking, Fast and Slow) Канеман представляет рядовому читателю разнообразные аспекты эвристики и то, как благодаря им обнаруживается «загадочная ограниченность нашего ума: наша чрезмерная уверенность в том, что мы знаем то, во что верим, и наша очевидная неспособность признать, до какой степени мы не знаем ничего» (613).

В попытке разгадать эту загадку Канеман создает состоящую из двух частей систему мышления. Система 1 — это быстрая, автоматическая система, которая опирается на наши ощущения, впечатления и интуицию; вы используете ее, чтобы быстро принимать решения относительно того, например, какие хлопья купить или в какую очередь в аэропорту встать. Система 2, напротив, медленная, «требующая усилий», включающаяся, когда требуется мышление более сознательное и расчетливое, чем то, которое может предложить Система 1, — например, при решении математической задачи, или определении, в каком колледже учиться, или при анализе музыкального произведения. Проблема в том, что, даже если нам хотелось бы считать суждения о мире продуктами тщательного обдумывания с использованием Системы 2, это не совсем так. Канеман утверждает: «Система 1 имеет большее влияние, чем об этом свидетельствует ваш опыт, и она является тайным автором многих ваших решений и суждений» (614).

Пути, которыми Система 1 может «обеспечить нам неприятности», многочисленны и разнообразны; и, конечно, эти две системы взаимодействуют всевозможными и запутанными способами. Разумеется, Система 2 срабатывает всякий раз, когда все становится действительно сложным, или когда у нас есть веские причины для сомнений, или когда явно нарушаются наши ожидания. И все же наша Система 1 всегда включена, поэтому бессознательные предчувствия и интуиция оставляют свой отпечаток на наших суждениях и принятых нами решениях. Как говорит Канеман, Система 2 довольно ленива и часто поддерживает решения Системы 1, несмотря на явные ошибки, которые она склонна делать. Это, в свою очередь, позволяет нам одобрять суждения, основанные на неоспариваемых предположениях, предубеждениях и стереотипах, то есть в соответствии с его любимой аббревиатурой — ЧВВТИЕ^{**}: что вы видите, то и есть.

Дело здесь в том, что когда мы узнаем о чем-то богатстве или хорошем высшем образовании, то вполне естественно можем предположить: они любят

^{*} Оба слова происходят от др.-греч. εὕρισκω — «находить, открывать». — Прим. ред.

^{**} WYSIATI: what you see is all there is (англ.). — Прим. ред.

классическую музыку и не любят панк или электронику. И наоборот, если мы знаем, что кто-то бросил колледж или принадлежит к низшей части среднего класса, то предполагаем: он любит поп-музыку и ненавидит джаз. Или, возможно, мы видим кого-то одетого в «хеви-униформу» из черной кожи с шипами, или останавливаемся рядом с машиной, из 12-дюймовых динамиков которой ревет басовая партия хип-хопа, и наша интуиция подсказывает, что сидящие в ней не могут быть также поклонниками оперы или даже классического рока. Или, напротив, мы видим, как пара выходит из оперного театра, и предполагаем, что они также любят симфоническую музыку и т. д., и т. д. То есть мы *представляем себе*, что видим поклонника классики, джаза, хеви-метала или хип-хопа, и наша Система 1 думает: «Что вы видите, то и есть». Мы знаем музыкальный вкус этого человека и, следовательно, то, какой это человек.

И хотя в статистическом смысле вы часто можете быть правы, с такой же вероятностью, если не больше, можете ошибаться. Как говорят музыкальные психологи Эдриан Норт и Адам Лонсдейл, эта тенденция судить о музыкальном вкусе людей на основе *предполагаемого* сходства с другими членами той же группы известна как «эвристическая репрезентативность» (615). И это относится не только к музыкальному вкусу, который мы проецируем на других, но и к иным приписываемым им характеристикам: ценностям, взглядам, классовой принадлежности и т. д. Действительно, как демонстрируют Норт и Лонсдейл, мы склонны относиться к другим лучше, если *считаем*, что они разделяют наш музыкальный вкус. Проблема в том, что эти представления могут быть ошибочными или по крайней мере неполными — как в случае, когда один из дионисийских собеседников Улусоя признался в своих пристрастиях к хеви-металу и одновременно в большой любви к джазу, эмбиенту и музыке в стиле нью-эйдж.

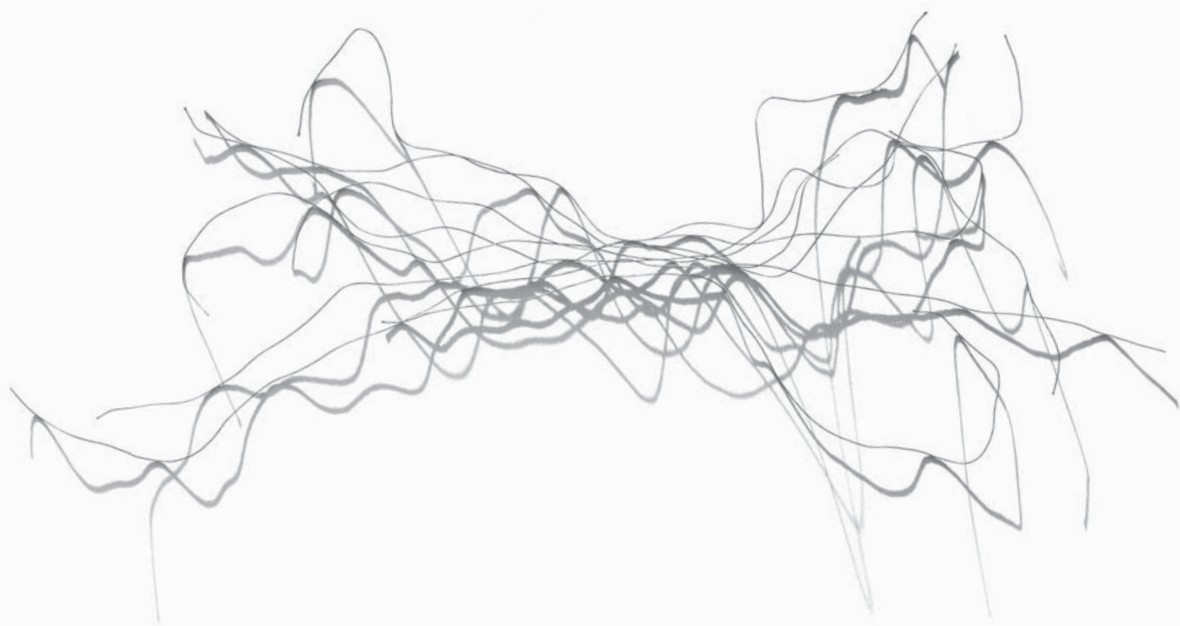
Таким образом, оказываясь в плену предубеждений Системы 1, мы рискуем не только распространить несправедливые, неточные или даже оскорбительные стереотипы на других, но и потерять возможность потенциального обзаведения новыми друзьями или пополнения различных музыкальных культур, к которым мы принадлежим, новыми членами.

И еще более опасно, что мы в силу закрывающих глаза эвристических шор можем наложить ненужные и неудачные ограничения на наш *собственный* музыкальный вкус. Не думайте, например, что если вы большой поклонник хип-хопа, то не можете любить также что-то из классической, джазовой и этнической музыки — или наоборот. Принадлежность к одной музыкальной интракультуре — это врата к огромному пласту музыки, которую вы, возможно, полюбите, и в то же время она не должна закрывать дверь для любой другой интракультуры только потому, что этого требуют традиции, ожидания, предположения или предубеждения.

Далее — седьмая, и предпоследняя, часть нашего музыкального путешествия, начинающаяся с описания двух последних генотипов: этнической и классической музыки.

Часть седьмая

КТО ТЫ ВООБЩЕ ТАКОЙ?



Глава 14

ГЕНОТИП ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Знакомство с субъектом 6

Субъект 6 приходит на занятия танцами под музыку в стиле worldbeat и погружается во вдохновенный грув композиции **«Youm Wara Youm» Шеба Мами**. Путь на работу через пробки становится чуть более приятным под трек **«Birima» Юссу Н’Дура**. После насыщенного скучными собраниями рабочего дня долгожданной разгрузке способствует встреча со старой любимицей — **«Assaramessuga» Хамзы Эль Дина**. Наконец, перед сном субъект 6 предается медитативному ритуалу под **«Morning Love» Рави Шанкара**^{*}.

Судя по этой подборке, субъект 6 увлекается весьма эклектичным набором стилей этнической музыки. Наиболее привлекательной для него, судя по всему, является арабская и западноафриканская атмосфера, особенно если в ней присутствует очевидное влияние западной поп-музыки. Впрочем, выбор Эль Дина и Шанкара показывает, что это не обязательное условие.

Виды этнической музыки: краткое вступление

Как отмечалось в главе 1, выражение «этническая музыка» используется для обозначения огромного массива музыки, создаваемой музыкантами за пределами Северной Америки и Англии, — или стилей, не относящихся к традиционным западным жанрам, включающим поп-музыку, джаз и классику. Несмотря на такое аморфное и расплывчатое определение, мы начнем со списка треков, которые могут обоснованно считаться характерными образцами этого вида — или хотя бы тем, что широкие слои населения на Западе могут назвать подходящими примерами этнической музыки:

^{*} Пятая песня субъекта 6, которую он слушает с друзьями в городском ночном клубе, — это песня 1999 года **«Release» Afro Celt Sound System**. Ее обсуждение см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнении к главе 14.

Йо Йо Ма и The Silk Road Ensemble, «Briel» (2013)

А. Р. Рахман, «Jai Ho» (из «Миллионера из трущоб» [Slumdog Millionaire], 2008)

Ladysmith Black Mambazo, «Inkanyezi Nezazi» (1999)

Buena Vista Social Club, «Chan Chan» (1997)

The Chieftains и Стинг, «Mo Ghile Mear» (1995)

Нусрат Фатех Али Хан, «Mustt Mustt» (1990)

The Gipsy Kings, «Bamboléo» (1987)

Астор Пьяццолла, «Libertango» (1974)

Сержио Мендес и Brasil '66, «Mas, que Nada» (1966)

Эдит Пиаф, «La vie en rose» (1947)

Диапазон представленных в этих 10 треках стилей и звучаний настолько широк (и охватывает хиты звезд этнической музыки всех пяти континентов), что выделить небольшой набор общих музыковедческих признаков становится довольно затруднительно; хотя в этой подборке скорее отражено знакомое, подверженное западному влиянию направление вида, чем его полное, эклектичное разнообразие. Так, все треки, кроме одного («Libertango»), здесь вокальные и по крайней мере частично поются не на английском (за исключением фрагментов «Mo Ghile Mear»). Мелодии, как правило, витиеватые и орнаментированные, часто импровизационные по своей природе; ритм в основном энергичный и сильно синкопированный, преимущественно в размере 4/4, с влиянием рока или джаза, хотя фразы порой организованы в нечетные группы; гармония в этих треках обычно статична благодаря бурдонам, основанным на незападных модальных звукорядах, но нередко используются также западные (тональные) аккордовые прогрессии, в частности в виде повторяющихся паттернов; форма в большинстве треков четкая и секционная, преимущественно двухчастная, где основным элементом является импровизация; и — что наиболее заметно — используемые тембры представляют собой богатую смесь «экзотических» этнических инструментов с инструментами, характерными для западной классики, джаза и рока.

Использовать для обозначения этих 10 репрезентативных треков, не говоря уже о широком менее характерном репертуаре этого вида, термин «этническая музыка», вообще говоря, довольно высокомерно, а некоторые считают это даже оскорбительным, имея в виду объединение огромного и невероятно разнообразного массива музыкальных идентичностей только как чего-то «неангло-американского». Действительно, многие музыканты и писатели выражают свое возмущение этим выражением; пожалуй, наиболее ярко высказался на этот счет Дэвид Бирн из группы Talking Heads, который в 1999 году в редакционной статье The New York Times под заголовком «Я ненавижу этническую музыку» (I Hate World Music) назвал это словосочетание «способом отказа исполнителям или их музыке в праве на независимое существование... это нечто экзотичное и поэтому милое... то есть просто не

такое, как наше» (616). Многие отмечали, что в этом термине можно увидеть констатацию культурного превосходства или даже грубые отголоски западного колониализма (617).

Так почему же он используется? Появление термина относят к началу 1960-х годов, когда в академической среде он стал использоваться в качестве подходящего выражения для студентов, специализирующихся в этномузыковедении. В коммерческих целях его начали применять в середине 1980-х, по всей видимости после встречи в 1987 году представителей британских независимых лейблов, специализирующихся на записи различных направлений этнической музыки (618). В поисках термина для лучшего продвижения своей продукции в торговых сетях они отказались от таких наименований, как «worldbeat» или «international», остановившись на «этнической музыке» в качестве наиболее подходящего варианта. Таким образом, как и в случае с EDM, музыкальная индустрия изобрела термин, повысивший коммерческую эффективность вида, который спустя 30 лет, как бы там ни было, все еще в моде.

Для большинства англо-американских меломанов выражение «этническая музыка» в некоторой степени подразумевает *взаимное обогащение* между неангло-американскими музыкальными стилями и широко понимаемой западной поп-музыкой: попом, роком, R&B, хип-хопом, электроникой. В подобном отношении этому соответствуют такие коммерческие термины, как worldbeat и global tracks. И действительно, гибридный подход стал на рынке наиболее эффективным, вобрав в себя гораздо больше, чем сугубо автохтонные, народные, религиозные или классические музыкальные практики по всему миру. В то же время музыкологические элементы в этих гибридных стилях часто непосредственно соответствуют тем, что встречаются в более «исконных» практиках; поэтому можно предположить, что поклонники первых вполне могут при некотором содействии стать поклонниками и вторых.

Таким образом, мы используем термин «этническая музыка» для обозначения не какого-либо конкретного подхода, а скорее любой музыки, которая *хотя бы в определенной степени* отражает традиционные региональные практики за пределами сферы англо-американской и вообще западной джазовой и классической музыки. В ней не обязательно должны присутствовать отсылки к западной поп-музыке, джазу или классике, хотя это и возможно. Таким образом, к этому виду можно отнести невероятно широкий спектр музыкальных стилей, техник и эстетик: от аргентинского танго, кельтской волынки, китайской оперы и еврейского клезмера до южноафриканской зулусской музыки и тувинского горлового пения — и это лишь небольшая их часть, но в данном кратком вступлении и не предполагалось представить всеобъемлющий обзор этнической музыки. Надеюсь, впрочем, что последующее обсуждение станет убедительным и интригующим введением в богатое и необычайно интересное царство музыкального творчества.

Танцевальные занятия под музыку worldbeat: «Youm Wara Youm» Шеба Мами

Композиция «Youm Wara Youm» Шеба Мами — яркий пример гибрида этнической и поп-музыки, о котором говорилось выше. Также она наглядно демонстрирует коммерческое принятие традиционного алжирского жанра раи, которое наблюдается в последние несколько десятилетий. Субъекта 6 здесь привлекает развлекательная и экзотическая — хотя и образцово-показательная — разновидность этнической музыки, которая лежит в основе ее мирового успеха последних десятилетий.

ШЕБ МАМИ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Шеб Мами родился в 1966 году под именем Мухамад Хелифати; его псевдоним означает «молодой плакальщик». Мами — алжирский композитор и певец, живущий в Париже, один из самых известных на сегодняшний день исполнителей раи с небольшим, но активным кругом поклонников по всему миру. Сначала он продавал записанные дома кассеты в своей родной Саиде, как это делали многие музыканты раи в 1980-х, а после концерта с Шебом Халедом, «королем раи», на фестивале в Оране его карьера взлетела, особенно с переездом в Париж в конце десятилетия. На французской клубной сцене Мами стал любимцем общин североафриканских иммигрантов, получив прозвище «принц раи». Затем он завоевал успех у британской и американской публики — благодаря дуэту со Стингом в песне «Desert Rose» в 1999 году, за которым последовал ряд выступлений в Америке, в том числе в 2001 году на Супербоуле (619).

«Раи» буквально означает «мнение» или «совет», что подчеркивает социальный подтекст этого алжирского музыкального жанра, берущего начало в 1920-х годах. Перекрестное музыкальное влияние всегда было определяющим для направления: изначально между традиционными пастушьими песнями бедуинов и испано-андалузскими жанрами вроде фламенко — с некоторой примесью французского кабаре, так как Франция была колониальной державой, правящей Алжиром с 1830-х годов. Тексты песен раи часто касались социальной несправедливости при жизни в условиях колониального режима, но также и «гедонистических» способов ухода от действительности вроде секса, алкоголя и танцев.

После обретения Алжиром в 1962 году независимости жанр стал символом алжирской национальной идентичности, а также средством протеста против несправедливости, существующей теперь уже в рамках местного государственного управления. Начиная с 1970-х годов музыканты раи включают в свои песни элементы жанров западной популярной музыки: регги, фанка, поп-, рок-музыки и хип-хопа, — а также связанные с ними инструменты (электрогитары, синте-

заторы и драм-машины). Появились поджанры «поп-раи» и «любовный раи», завоевавшие более широкую аудиторию — особенно после переезда во Францию таких звезд, как Халед и Маами. Это было вызвано усилением цензуры и более худшими мерами со стороны правительства и исламских властей; они были недовольны откровенной сексуальностью и культом потребительства в текстах, а также «пошлым» музыкальным стилем этого жанра. И действительно, даже сегодня Париж — столица музыкальной сцены раи (620).

ШЕБ МАМИ: АНАЛИЗ

«Youm Wara Youm» («День за днем») — это «любовный раи», дуэт Шеба Маами и Самиры Саид, знаменитой марокканской поп-певицы. Вообще эта песня, написанная Маами, впервые появилась на одноименном альбоме Саид, за который в 2002 году она получила премию BBC World Music Award как лучшая ближневосточная исполнительница. В ней оба певца постоянно «перебрасываются» мелодией друг с другом, что отчасти напоминает «Águas de Março» Жобима, хотя эти две мелодии абсолютно разные. Мелодия в «Youm», бесспорно, является наиболее ярким элементом, она довольно экзотична для привыкшего к западной музыке слуха.

Как отмечалось в главе 4, мелодические свойства и исполнительские техники — в сочетании с ритмом — являются решающими в определении большинства незападных музыкальных практик. В силу отсутствия исконной системы вертикальной гармонии (что имеет место в большинстве незападных обществ) детальные характеристики звукоряда, интонирования и особенно орнаментики становятся главными средствами, с помощью которых локальная музыкальная культура самоопределяется. Например, в музыке Ближнего Востока сильно орнаментированные мелодии — обычное явление. В ее древней монодической традиции приветствуется, в частности, виртуозный вокальный стиль: длинные, мелизматические мелодии с широким набором трелей, глissандо, быстро повторяющихся нот, «подъездов» к нотам, микротонов и других украшений. В доисламские времена (до VII века) псевдоимпровизационные напевы часто исполнялись певицами, целью которых было привести слушателя в состояние экстаза.

В «Youm» этот крайне орнаментированный мелодический подход наблюдается с самого начала. После короткого вступления Саид исполняет начальный раздел (А), состоящий из четырехтактовой фразы, повторяющейся четыре раза. Основная форма мелодии (хук) относительно проста, хотя шквал виртуозной орнаментики — каждый раз варьированный — создает богатые слуховые ощущения. В качестве иллюстрации этого приводится сравнительный анализ на гипотетическую неорнаментированную версию второй фразы Саид, как ее мог бы спеть западный поп-певец (рис. 14.1а), и фразу, в действительности спетую Саид (рис. 14.1б):

а) гипотетическая «западная» версия без орнаментики

б) фактическая версия (спетая Самирой Саид)

Bi al - bak kount guo wa ya.

Рис. 14.1а–б. Шеб Мами, «Youm Wara Youm» — раздел А, фраза а', гипотетическое «западное» и фактическое исполнение

Фактическая мелодия звучит поверх нисходящей аккордовой последовательности в ре миноре: ре минор–до–си \flat –до–ре минор. Эта схема (i–VII–VI–VII–i) является стандартной для фламенко и связанных с ним испанских/андалузских музыкальных стилей; более того, она называется андалузской каденцией — и обычно продолжает движение вниз до аккорда V ступени (i–VII–VI–V), что встречается и в «Youn» — в разделе бридж (D) на отметке 2:44 (рис. 14.2а–б):

а) прогрессия в разделе А

ре минор до мажор си \flat мажор до мажор ре минор

ре минор: i VII VI VII i

б) «андалузская каденция» в разделе бридж

ре минор до мажор си \flat мажор ля мажор

ре минор: i VII VI V

Рис. 14.2а–б. Шеб Мами, «Youn Wara Youm» — пример использования андалузской аккордовой прогрессии

танцевальной/поп-музыке, всего с одним моментом заметной синкопы (на отметке 1:17). Инструментовка также традиционная: преимущественно синтезаторная, с использованием драм-машин и периодических ритмических облигато у синтезированных скрипок. Причем именно такой инструментальный подход придает песням довольно «непритязательное» звучание для тех, кто к этому стилю непривычен.

Иначе говоря, именно этот мелодический язык наиболее ощутимо влияет на слушательские впечатления от «Youn Wara Youm», особенно в ракурсе, ограниченном рамками западной культуры. Сочетание цепляющих хуков и завораживающей орнаментики, помещенное в энергичный ритмический каркас, вероятно, и привлекает субъекта 6 в этой песне. В одном из эффектных моментов Маами пропевает 14 нот за 3 доли, включая как хроматический фа#, так и диатонический фа♮ в ре-минорном ладу (на отметке 1:45), — подобно тому пассажи, что он спел в песне Стинга «Desert Rose» (рис. 14.4).

С такими песнями, как эта, мы больше не в Канзасе.



Рис. 14.4. Шеб Маами, «Youn Wara Youm» — мелизматическое пение Маами в разделе А'

По пути на работу: «Birima» Н' Дура

«Birima» Юссу Н'Дура расширяет границы музыкального вкуса субъекта 6 до западноафриканского государства Сенегал. Эта песня также является примером богатого музыкально-культурного взаимодействия, лежащего в основе многих стилей этнической музыки. Здесь мы можем проследить генотип, который жаждет не только развлечения, но и более глубоких, духовных элементов, которые присущи многим этническим музыкальным стилям.

Н'ДУР: ПРЕДЫСТОРИЯ

Юссу Н'Дур, пожалуй, самый известный музыкант в Африке, который добился также и большого международного успеха. За свое вокальное мастерство (необычайный диапазон в пять октав) и высокоэмоциональную подачу он заслужил

похвалу элитных западных изданий, таких как Rolling Stone и The New York Times, которые одобрительно отзывались о его «приятном, звонком голосе, в равной степени нежном, гибком и решительном» (621). В своей музыке Н'Дур смешивает и гармонично сочетает многочисленные традиции, существующие внутри и за пределами сенегальского общества.

Н'Дур родился в Дакаре в 1959 году и начал петь перед публикой, еще не достигнув подросткового возраста. По материнской линии он происходит из древней касты гриотов — африканских трубадуров, которые в песнях и рассказах из поколения в поколение передают историю, мифы и древнюю мудрость (622). В 1970–1980-х годах в составе таких групп, как *Étoile de Dakar*, Н'Дур сформировал неогриотскую идентичность, создав новый жанр — мбалах — смесь сенегальских традиций с элементами латиноамериканской, поп- и рок-музыки. Его вокальная импровизация в хите Питера Гэбриела 1986 года «In Your Eyes» помогла познакомить с Н'Дуром аудиторию за пределами Африки; этому также способствовали последующие совместные работы со Стингом, Полом Саймоном, Брэнфордом Марсалисом и многими другими. В качестве солиста в 2005 году Н'Дур получил премию «Грэмми» за «Лучший альбом этнической музыки».

Сенегал, как и Алжир, был французской колонией с середины XIX века и обрел независимость в 1960 году. Точно так же Сенегал — преимущественно мусульманское государство, которое обратили в ислам марокканские захватчики в XI веке. Несомненно, и по этой причине в местные обычаи внедрились некоторые арабские музыкальные элементы. В то же время культуры народов серер и волоф оказывают огромное влияние на сенегальскую культурную и музыкальную жизнь, причем не только через традицию гриотов. Сам Н'Дур — суфийский мусульманин со смешанной этнической принадлежностью к народам серер и волоф.

Мбалах (на языке волоф слово означает «ритмический аккомпанемент») — это потомок древнего религиозного музыкального жанра народа серер, известного как нджууп (623). Изначально он был связан с обрядами посвящения юношей как форма духовного сосредоточения перед обрезанием! Нджууп отличается особым стилем и активной ритмической техникой использования барабанов — особенно сабаров, — на которых играют и руками, и палкой. Каждый из трех барабанов сабар (высокий, средний, низкий) имеет определенную функцию и ритмический характер для каждого напева. Однако, в отличие от сурового стиля нджууп, созданный Н'Дуром и его соотечественниками мбалах по духу определенно более «праздничный». Его музыкальная палитра довольно широка благодаря влиянию разнообразных внешних источников: блюза, рока, R&B, сальсы и карибских стилей, таких как зук. В инструментальном плане в мбалахе представлены электрогитары, синтезаторы, а также прочие традиционные африканские барабаны, в том числе тама, или «говорящий барабан». Песни поются не на французском, официальном языке Сенегала, а на языках волоф (как у Н'Дура) и серер, что усиливает «африканизированный» характер этого жанра.

Н'ДУР: АНАЛИЗ

Песня «Birima» — из альбома Н'Дура 2000 года «Joko», что означает «связь». И действительно, текст песни указывает на явную личную связь Н'Дура с древней традицией гриотов: в нем рассказывается о королевстве Кайор (современном Сенегале) времен XVI века и великодушном короле Бириме, который покровительствовал гриотам и пропагандировал культуру гармонии и содружества между всеми классами. Воспевая эту тему, Н'Дур, несомненно, проявляет свой собственный прогрессивный социальный активизм, за который он был должным образом отмечен: в 2012 году его назначили министром культуры.

Как и в случае большинства рассмотренных до сих пор песен, представляющий неподдельный интерес материал появляется уже во вступительном разделе песни «Birima». Мы сразу же слышим экзотически звучащий струнный инструмент, играющий оживленную, ритмичную мелодию. Для тех, кто в этом ориентируется, он звучит довольно похоже на кору или халам — традиционные западноафриканские инструменты, используемые для аккомпанемента гриотских песен. Но на самом деле это классическая рок-н-ролльная электрогитара Fender Stratocaster, чей тон и исполнительская манера были модифицированы Джими Мбайе, знаменитым африканским гитаристом и давним партнером Н'Дура. Помимо звучания, эта мелодия удивляет своим сложным синкопированием, из-за которого слушатель сбивается со счета, где должна быть сильная доля; и по-настоящему распознать ее мы можем только тогда, когда вступает вокальная мелодия Н'Дура. С этим вступлением мы сразу же осознаём, что формировать впечатления от прослушивания будет в первую очередь ритм (рис. 14.5):



Рис. 14.5. Юссу Н'Дур, «Birima» — неоднозначная (сильно синкопированная) ритмическая пульсация в гитарном вступлении

Как только вступает вокал Н'Дура, то же делает и оставшаяся часть ансамбля: барабаны, перкуссия, бас-гитара, синтезатор и остальные гитары. Теперь мы явно ощущаем пульсацию этого грува в среднем темпе на 4/4. Данный стиль представляет собой гибрид: мы слышим немного поп-, рок-музыки и R&B, но также

и карибские стили зук и регги плюс кое-что определенно африканское — и это мбалах. Во вступлении нам уже удалось распознать двухаккордовую вамповую прогрессию, которая теперь продолжается и в куплете: ми \flat мажор–фа мажор, по такту на каждый аккорд. Мелодия Н’Дура в куплете, с быстрым, поступенно нисходящим движением и последующим более выдержанным «ответом» представляет собой варьированное повторение гитарной партии во вступлении. После третьего повторения аккорд фа мажор продлевается еще на такт, ведущий к рефрену. На данный момент мягкий вокальный тембр Н’Дура находится в стабильно низком регистре, доходящем вплоть до ноты до большой октавы (рис. 14.6):

Фраза а

ми \flat мажор фа мажор

May-sa ten - de jo-do yaa moom — lii - le. — May-sa ten-de jo-do yaa moom

Фраза b

ми \flat мажор

— lii - le. — May-sa ten - de jo-do yaa moom — lii - le. Hi woy bi - ri - ma.

Фраза а'

фа мажор ми \flat мажор фа мажор

Рис. 14.6. Юссу Н’Дур, «Birima» — мелодия и гармония в куплете

Сам рефрен представляет собой цепляющий и динамичный четырехтактный хук, спетый Н’Дуром и певицей Вивиан Хидид в октавный унисон. Хук сопровождается аккордовой прогрессией: си \flat –ми \flat –фа, то есть I–IV–V в си \flat мажоре. Действительно, вся песня ограничивается этими тремя аккордами — самыми основными в тональной музыке — и той же метрической организацией, что и многочисленные ранние рок-песни (например, «La Bamba», «Lucy in the Sky with Diamonds», «Sweet Home Alabama» и т.д.). Хук повторяется четыре раза с хоровыми подголосками и гармонизацией, напоминающей мбубе, южноафриканский стиль, прославленный благодаря группе Ladysmith Black Mambazo. Н’Дур удерживает низкий регистр, а его подача имеет проникновенную внедолевую фразировку, явно родственную по духу джазу и соулу, как, впрочем, и всей афроамериканской музыке (рис. 14.7):

ЖЕНСКИЙ ВОКАЛЬНЫЙ АККОМПАНИМЕНТ

си \flat мажор ми \flat мажор фа мажор

Fu-mu yen - du ma yen du fa yen-du naa - nee. Woy bi - ri - ma.

Н’ДУР

Fu-mu yen - du ma yen du fa yen-du naa - nee. — Woy bi - ri - ma.

хоровые «подголоски»

Рис. 14.7. Юссу Н’Дур, «Birima» — мелодия/гармония рефрена (1-я фраза)

Куплет и рефрен повторяются, но в середине второго рефрена мы приходим к центральному фокусу этого трека: богатой вокальной импровизации Н'Дура (рис. 14.8). В ней мы слышим значительно более насыщенный мелодический подход, более орнаментированный и в более высоком регистре — на октаву выше, чем предыдущий материал. За вторым рефреном следует продолжительный проигрыш с неимоверно быстрым соло на таме («говорящем барабане»), высота его тона постепенно повышается по мере звучания. После этих восьми тактов снова вступает Н'Дур со своим самым темпераментным и виртуозным соло: его тембр динамически усиливается, когда он взмывает к самым высотам тенорового диапазона — до и ре второй октавы. В этом исполнении мы не только слышим то, благодаря чему Н'Дур заслужил высокую оценку своих поклонников, но чувствуем и саму природу западноафриканской мелодии. Здесь прослеживается арабская орнаментика (трели, быстро повторяемые ноты и т. д.), которую мы слышали в «Youn Wara Youm», хотя, надо признать, менее виртуозная. Но есть здесь также некая задумчивость и непринужденность, совершенно несвойственные стилю раи. Именно в такой момент мы можем еще сильнее ощутить безграничную гибкость межкультурного музыкального взаимодействия.



Рис. 14.8. Юссу Н'Дур, «Birima» — пример мелизматической вокальной орнаментики Н'Дура (2-й рефрен)

Вокальная импровизация Н'Дура продолжается и в заключительном рефрене, унося его еще дальше в стратосферу к ми♭ второй октавы. Таким образом, его общий амбитус (диапазон) в этой песне составляет $2\frac{1}{3}$ октавы — довольно впечатляюще для любого певца! Так что мощная и эмоционально воздействующая вокальная подача Н'Дура, вероятно, является главным источником пылких чувств субъекта 6 к песне «Birima». Однако то же самое можно сказать и о заразительном синкопированном груве, приводящем в движение эту песню, как, впрочем, и любую другую африканскую музыку южнее Сахары. Все это, а также общее «экзотическое» звучание песни — инструментальное и хоровое — объясняет растущий интерес к музыке мбалах у субъекта 6 и у все большего количества людей во всем мире.

Разгрузка после работы: «Assaramessuga» Эль Дина

Песня «Assaramessuga» («Детство») Хамзы Эль Дина переносит нас в более ранние годы этнической музыки как феномена и свидетельствует о том, что субъекта 6 интересует в этом виде нечто, кроме гибрида с поп- и рок-музыкой. Напротив, здесь вырисовывается генотип, обращенный к неподвластной времени древней музыке исконного народа — даже если, как в случае с Эль Дином, она представляет собой результат современного видения отдельного музыканта.

ЭЛЬ ДИН: ПРЕДЫСТОРИЯ

Хамза Эль Дин (1929–2006) — композитор, вокалист, играющий на уде и перкуссии, родом из Нубии, области на территории современного Египта. После обучения арабской классической музыке в Каире, а также классической западной музыке в Национальной академии Святой Цецилии в Риме Эль Дин вернулся в родные нубийские края. В начале 1960-х годов традиционная культура Нубии оказалась под угрозой из-за проекта Высотной Асуанской плотины (1960–1970): в попытке контролировать опасные и непредсказуемые наводнения реки Нил был разработан план строительства вблизи Асуана огромной плотины и водохранилища (озеро Насер), что привело к вынужденному переселению десятков небольших нубийских деревень, включая Тошку, место рождения Эль Дина.

Чувствуя предстоящую потерю, Эль Дин стал странствовать из деревни в деревню верхом на ослике, изучая народные песни местных музыкантов в надежде сохранить практику, которая иначе могла исчезнуть, — сродни тому, что Барток и Кодай делали десятилетиями ранее в своей родной Венгрии. Эль Дин также представил широким кругам слушателей звучание уда. Этот струнный инструмент в форме груши на самом деле не является исконным для Нубии, а первоначально использовался в персидской, арабской, греческой и турецкой музыке; он появился предположительно 5000 лет назад и является предком европейских лютни и гитары. Тем не менее Эль Дин признавал, что уд звучит с «нубийским акцентом», и это ему очень нравилось, как и деревенским жителям, которых его выступления завораживали (624). Этого хватило, чтобы Эль Дин отказался от своих устремлений в области арабской классической музыки и начал сочинять новые песни, в которых сочетались народная нубийская музыка и традиционная практика игры на уде, — наряду с должным пониманием принятых на Западе формальных и гармонических правил. Результатом такого самобытного совмещения культурных и музыкальных аспектов стал записанный музыкальный материал, за который Эль Дина называли «основоположником современной нубийской музыки».

В 1964 году Джордж Вайн, сооснователь фестиваля фолк-музыки в Ньюпорте, пригласил Эль Дина выступить вместе с такими музыкантами, как Боб Дилан и Джоан Баэз. Его успех на фестивале привел к подписанию контракта с Vanguard Records (лейблом Баэз) и двум сольным альбомам, в том числе «Al Oud» («Уд»)

1965 года, который открывает композиция «Assaramessuga». Эти альбомы и особенно релиз 1971 года «Escalay: The Water Wheel» можно считать самыми ранними альбомами этнической музыки, завоевавшими признание широкой аудитории на Западе. Их популярность и влияние на американских музыкантов были ощутимы, в том числе на композиторов-минималистов Стива Райха и Терри Райли, а особенно на барабанщика The Grateful Dead Мики Харта. Эль Дин несколько раз выступал с The Grateful Dead, включая знаменитый концерт у египетских пирамид, а Харт также продюсировал его альбом 1978 года «Eclipse». В самом деле, ярая приверженность «глобальному барабанному искусству» самого Харта может быть во многом обусловлена связью с Эль Дином, который обучил его игре на таре, традиционном нубийском бубне с одной мембраной. Большую часть своей карьеры Эль Дин провел в США, а в 2006 году умер в Окленде.

Традиционная нубийская музыка отмечена влиянием самых разных факторов: арабского, суданского, восточнохристианского (греческого и коптского) и др. Восходящая примерно к 4000 году до н. э. нубийская цивилизация была важным центром торговли еще за тысячу лет до Древнего царства Египта. С IV по XIII век этот регион находился под контролем христиан, хотя ему постоянно угрожали мусульманские захватчики, которые в конце концов взяли верх в XIV веке. О важности ритма в нубийской музыке говорит преобладающая роль барабана тар, а также сложная традиция *ollin aragiid* — хлопанья руками. А все, что нам известно о традиционной нубийской мелодии, взято как из оригинальных композиций Эль Дина, так и из некоторых дошедших до нас образцов. Тем самым он проложил нубийским народным песням путь к широкому кругу слушателей, хотя всего лишь стремился сохранить традицию, находящуюся под угрозой исчезновения. При этом он не мог не выработать свой собственный стиль, соединив в нем арабскую традицию игры на уде и некоторые черты западных формы и гармонии.

Имя Эль Дина стоит в длинном ряду композиторов, которые благодаря искусному смешению музыкальных культур и неуклонному развитию музыкантов от поколения к поколению сформировали для своих современников и преемников новый музыкальный дискурс: это же сделали в свое время и в своем музыкальном окружении Дюфай, Монтеверди, Гайдн, Вагнер, Стравинский, Райх, Армстронг, Паркер, Дэвис, Пресли, Дилан, Леннон и Маккартни, Дре, Ино и Джексон.

ЭЛЬ ДИН: АНАЛИЗ

Песня «Assaramessuga» вошла во второй релиз Эль Дина «Al Oud» (1965) и остается одной из самых известных его композиций. Яркая игра на уде, движущая сила мелодии и жаркий, пронзительный голос Эль Дина создают звучание экзотичное, но не слишком труднодоступное для западного слуха. С самого начала внимание привлекает ритмичное, отчетливое звучание уда, которому легко аккомпанирует тар, нубийский бубен, — на нем в записи также сыграл сам Эль Дин. Техника игры на уде поразительна: размеренные восьмые ноты мелодии

периодически украшаются повторяющимися шестнадцатыми, извлекаемыми с помощью жесткого плектра, придавая мелодии яркий энергетический импульс. Стоит поверить словам Эль Дина, что уд звучит «с нубийским акцентом»; это, безусловно, соответствует его мелодическому и вокальному стилю.

Во вступительной мелодии уда также устанавливаются два других музыкологических аспекта, характеризующих песню. Первый — это гармонический язык: за небольшим исключением песня состоит из чередования ми и си мажора (I и V ступени в ми мажоре). Здесь нет вертикальных аккордов, определяющих эти соотношения или аккомпанирующих вокальной мелодии; этот аспект выражен в частом повторении ми или си как чередующихся органных пунктов (иногда с добавлением сверху квинты), а также в фактически звучащей мелодии, которая усиливает гармоническое превосходство этих двух тонов. И все же мелодии и контрмелодии представлены не как единый лад, а как осознанное чередование гармоний «тоники» и «доминанты» (рис. 14.9):



Рис. 14.9. Хамза Эль Дин, «Assaramessuga» — вступительное соло уда (только раздел А)

Единственным исключением является короткое чередование ми и фа# (на отметке 2:50), сначала в партии уда (раздел Н), затем в вокальной мелодии (раздел Н' — рис. 14.10):



Рис. 14.10. Хамза Эль Дин, «Assaramessuga» — мелодико-гармоническое перемещение между ми и фа# минор

Второй аспект — это особенности формы песни. Во вступительном соло уда Эль Дин представляет несколько мелодических фраз/разделов/идей. Отсылая нас к совету Оскара Уайльда «начать поклоняться форме», «Assaramessuga» раскрывает свою сущность в довольно затейливом формальном устройстве. В самом деле, эта композиция длиной четыре с половиной минуты представляет собой якобы сквозной шаблон с восемью (по меньшей мере) различными разделами и несколькими

повторениями. Конкретно во вступлении представлены три идеи: разделы А, В и С. Каждый состоит из симметричных восьми тактов, а начальный раздел состоит из семи тактов, что выглядит как импровизационная заминка. Все три удерживают гармонический фокус на ми мажоре с небольшими половинными каденциями на си. Третья идея (раздел С), в частности, предвосхищает появление вокальной мелодии.

Эта мелодия задействует как аккомпанемент партию уда из раздела С: короткие, нисходящие по квинте (си—ми) мотивы, выступающие в качестве подголосков между текстовыми строчками. Пропеваемое на ноту ми название песни, слово «assaramessuga», или «наше детство», ощущается как рефрен и действительно повторяется еще дважды. После шести тактов раздела С Эль Дин переходит к более длинному разделу D: органнй пункт на си мажоре, сопровождающий подвижную мелодию, которая сосредотачивается вокруг ноты си со скачками на верхнее ми, а затем извилисто спускается обратно к нижнему ми. Многие поклонники Эль Дина восхищаются медитативными свойствами его музыки, и этот раздел дает веские на то основания: действительно, есть нечто медитативное в устойчивом органном пункте на си, поддерживающем монотонную, подвижную мелодию и позволяющем восприимчивым слушателям погрузиться в этот грув, склоняющий к состоянию глубокой задумчивости. Возвращение к рефрену (раздел С) завершает эту начальную вокальную секцию (рис. 14.11):

РЕФРЕН (ФРАЗА С) →

As-sa-ra-mes-suga Ta-la ba-tar-suga Ga-man dol-suga

(подголосок уда) (подголосок уда)

(органнй пункт на ми) →

ФРАЗА D →

Ir'gil-la fin as - sa-ra-mes-su - ga. Mar-ti tod-ta ta - la ba-tr - su - ga. Fen-ti todta ga-manga do-su -

(органнй пункт на си) →

РЕФРЕН (ФРАЗА С) →

As-sa-ra-mes-suga Ta-la ba-tar-suga Ga-man dol-suga

(подголосок уда) (подголосок уда)

(органнй пункт на ми) →

Рис. 14.11. Хамза Эль Дин, «Assaramessuga» — мелодические и гармонические характеристики разделов С (рефрен) и D

12-тактовый проигрыш на уде повторяет раздел В, хотя теперь он более продолжительный и виртуозный. Затем в партии вокала звучат четыре такта фолковой секвенционной мелодии (раздел Е), которая завершается однотоковым тэгом у уда в виде быстро нисходящей квинты (ми–си). Этот «тэговый мотив» будет вновь многократно возникать на протяжении всей оставшейся части песни как соединяющая нить; в этом смысле он напоминает «Мессу Нотр-Дам» Машо, написанную в XIV веке, в которой похожим образом используется короткая «интермедия» для того, чтобы связать части «Gloria» и «Credo» (625). Затем следует раздел F из девяти тактов (на отметке 1:49), состоящий из двух восходящих фраз и извилистого синкопированного спуска, ведущего к медленной трели (ми–фа#), которая также становится повторяющимся мотивом. Как можно теперь понять, перед нами не простая куплетно-припевная структура (рис. 14.12):

РАЗДЕЛ Е (мелодическая секвенция) «тэговый мотив» у уда

Ow fi-gir geela ku - ti - kess-su - la, suu-nu-lu log - ni-ser-ki - kes-su.

(органный пункт на ми) →

РАЗДЕЛ F

Kit - ti geel suud - ta mash - ki - ke - sula, kit - ti geel suud - ta mash - ki - ke - sula.

выраженное синкопирование вокальная трель «тэговый мотив» у уда

Ur - ti gu ga - manga-eew-gi - ke-su — laa, — eew-gi - ke-sulaa.

Рис. 14.12. Хамза Эль Дин, «Assaramessuga» — разделы Е и F

И наконец, мы отметим еще два раздела. Первый раздел G (на отметке 2:24): 12-тактовый фрагмент с органичным пунктом на си, который начинается с продолжительной монотонной мелодии на ноте си, что довольно неожиданно по сравнению с поступенным в целом контуром остальных разделов; второй раздел I (на отметке 3:14) имеет очаровательный фолкоподобный контур, за которым следует яркое синкопирование, как показано на рис. 14.13:

Hus - san ta - daan da - wik-ka ke - u, Hus - san ta - daan da - wik-ka ke - u, ka,

(органный пункт на ми) →

выраженное синкопирование вокальная трель

ka ta - la'a-ger - tan - na, ta-la'a-ger tan - na men - go — ke - do - ka —

Рис. 14.13. Хамза Эль Дин, «Assaramessuga» — раздел I

После повторения раздела D', длящегося 14 тактов на органном пункте си (на отметке 3:30), песня завершается продолжительным (24-тактовым) возвращением раздела G со стабильно монотонной мелодией на ноте си, которую Эль Дин поет до самого конца с длительным, равномерным **диминуэндо**. Итак, всю форму целиком можно отобразить так: A–A'–B–C–C'–D–C'–B'–E–E–F–D'–G–C'–H–H'–I–D'–G'; повторяю, что это не простая частушка. Однако вокальная мелодия по характеру вовсе не так сильно орнаментирована, как это было у Шеба Мами и Юссу Н'Дура. Кроме того, используются лишь ноты ми-мажорной гаммы, и то без VII ступени. Опять же, эта мелодия полностью принадлежит авторству Эль Дина, даже если по своей природе она кажется абсолютно народной. Любопытно было бы узнать, какой именно музыкальный материал был почерпнут из источников, которые он слышал во время своих путешествий на ослике. Как бы то ни было, фолковый характер вполне подходит для этой песни, так как ее текст повествует о различных детских воспоминаниях и событиях (например, о днях сбора урожая), которые сам Эль Дин, должно быть, пережил в Нубии. В целом благодаря заметному мелодическому разнообразию, впечатляющему мастерству игры на уде и медитативной двигательной силе легко понять, почему песня «Assaramessuga» пополнила хит-парад субъекта 6.

Медитация перед сном: «Morning Love» Шанкара

«Morning Love» Рави Шанкара завершает день этнической музыки субъекта 6 еще одним кросскультурным гибридом, основанным на необычайно богатой музыкальной традиции: индийской классической музыке. В связи с этим данный трек становится ярким примером наивной — если не претенциозной — попытки объединить всю не евро-американскую музыку в один всеохватывающий жанр. Вместе с тем мы также замечаем, что интерес субъекта 6 к более «аутентичной» и «экзотической» — не столь образцово-показательной — стороне этнической музыки, о котором свидетельствует трек Эль Дина, по всей видимости, не является случайностью.

ШАНКАР: ПРЕДЫСТОРИЯ

Индийская музыка является одной из нескольких обширных традиций — наряду с арабской, персидской, турецкой и китайской, если говорить о самых основных, — имеющих глубокую историю, теорию и репертуар, ничем не уступающие западной классике. Все это — и индийская классическая музыка не в последнюю очередь — сложные и основательные темы, требующие должной степени изучения и самоотдачи, чтобы получить о них хотя бы небольшое представление; особенно это касается тех, кто вырос на западной поп- и рок-музыке. Игра, безусловно, стоит свеч, ведь великой истории неизменно сопутствует великая музыка.

Кроме того, из всех этих обширных традиций индийская музыка получила, вероятно, наибольшее распространение на Западе, особенно благодаря Джорджу Харрисону, который популяризировал Рави Шанкара в 1960–1970-х годах, и позднее — из-за международного успеха болливудских композиторов, таких как А. Р. Рахман. Таким образом, как бы тщетны ни были усилия, стоит попытаться дать классической индийской музыке краткое описание — хотя бы для того, чтобы лучше рассмотреть композицию, которую любит субъект 6.

Классическая индийская музыкальная традиция восходит к истокам индийской культуры, представляя собой важные дополнения к священным санскритским текстам: четырем Ведам («знаниям»), которые составляют основу национальной духовности и философии. Подобно тому как григорианское пение стало основным средством передачи христианской теологии верующим, индийские песнопения были необходимы для сохранения и распространения священной литературы *шрути* («услышанное»), датируемой 2-м тысячелетием до н. э. Мелодии, определенным образом записанные, встречаются, например, в «Самавед» («песенное знание») начиная с 1700 года до н. э., а более подробная теория музыки приводится в «Натьяшастре» — подробном трактате по искусству, написанном между 200 годом до н. э. и 200 годом н. э. В нем обсуждаются различные теории: разделение октавы на 22 тона/микротона, основы консонанса и характеристики отдельных нот звукоряда (саргам). Рага — главнейшее мелодическое направление индийской классической музыки — описывается в III веке н. э. в музыкальном трактате под названием «Даттилам», где она называется *джати* («музыкальные структуры»).

После введения в XIII веке в Северной Индии исламского правления произошло судьбоносное разделение на традицию хиндустани (северную) и карнатака (южную) — сродни европейскому расколу между протестантской и католической музыкальными практиками три столетия спустя. Влияние арабской практики на индийскую классическую музыку привело к возникновению новых форм (например, каввали и кхьял), а также к лучшей музыкальной систематизации раг и появлению новых инструментов, таких как ситар и табла. Поскольку написанная и исполненная Рави Шанкаром композиция «Morning Love» принадлежит традиции хиндустани (как и большинство известных на Западе индийских музыкальных произведений), далее мы ограничимся музыковедческим обсуждением этого ответвления.

Теория и практика музыки хиндустани довольно обширна, но мы можем выделить несколько ее основных принципов. Первым из них является *рага* — система и мелодическая концепция, самые ранние описания которой датируются V веком. С санскрита этот термин переводится как «оттенок» или «окраска», но он часто связывается с настроением или эмоциями, особенно с любовью. В западной музыке принято приравнивать раги к гаммам, но это не совсем корректно; в большей степени они соответствуют древнегреческим ладам, описанным Платоном и Аристотелем: в действительности представляют собой ряд тонов в пределах октавы, но являются также предписанными принципами композиции и импровизации (626). Как и наименования греческих ладов, на-

звания многих древних раг являются производными от определенных регионов и, должно быть, возникли из диалектных практик этих областей. Каждая рага соотносится с той или иной эмоцией или состоянием, даже с определенным временем суток или года: например, рага Бхайрав ассоциируется с «грандиозным величием» и предназначена для исполнения по утрам в течение осени. С музыкологической точки зрения каждая рага характеризуется определенным набором нот (от пяти до девяти в октаве), порой с различными хроматическими оттенками (диез, бемоль или бекар) в зависимости от восходящего или нисходящего движения. Но пожалуй, определяющее значение для каждой из них имеют две самые главные ноты, первая и вторая по старшинству: *вади* и *самвади* соответственно, — выраженные (1) повторением или удержанием, (2) отличительной мелодической фразой и (3) особым подходом к микротональному интонированию. Известны 84 раги, 6 из которых считаются главными.

Вторым фундаментальным элементом музыки хиндустани является ритмическая концепция *тала*. В переводе с санскрита термин означает «хлопанье» и относится к ритмическим циклам, лежащим в основе композиции. Обычно талу сравнивают с западным метром, но большее сходство она имеет со средневековыми ритмическими принципами: отдельные ритмически сгруппированные паттерны, которые вместе образуют более крупный повторяющийся цикл (627). В тале эти циклы состоят из нескольких ритмических фраз — каждая из которых сгруппирована по две, три, четыре или пять долей, — заключенных в непоследовательный паттерн. Например, Джаптал тала состоит из 10 долей, разделенных на четыре фразы по 2+3+2+3 доли. Ритмическая конструкция талы повторяется на протяжении всей композиции или ее раздела, причем сильная доля (*сам*) акцентируется, чтобы предоставить исполнителям мелодии большую ясность. При этом, поскольку в рагах не прописаны конкретные способы исполнения определенных нот и фраз, в талах допускается почти безграничное разнообразие того, как отдельные доли или фразы могут быть представлены или подразделены, особенно во время быстрых, виртуозных сольных разделов. В музыке хиндустани насчитывается примерно 350 тал, из которых всего 10 используются часто.

Другие ключевые элементы музыки хиндустани раскрываются в деталях непосредственного исполнения. Учитывая ее эстетическую связь со священными и духовными текстами, оригинальным и «безупречным» способом исполнения индийской классической музыки является вокал. Поэтому основные инструменты, представленные в музыке хиндустани: ситар (струнный щипковый), сарод (индийская лютня) и саранги (струнный смычковый), — были изобретены и стали цениться за способность подражать человеческому голосу.

Большинство крупномасштабных произведений, например в популярном жанре дхрупад, делятся на две основные части: первая, под названием *алап*, сама обычно разделена на три части: (1) *алап* — продолжительный импровизационный раздел, исполняемый в технике рубато; (2) *джор* (инструментальный) или *номтом* (вокальный) — раздел с медленным и простым ритмом; (3) *джала* — быстрый заключительный раздел, где энергичный ритмический аккомпанемент часто преобладает

над мелодическим материалом. Неудивительно, что именно в нем задействуется перкуссия, главным образом табла (индийский бонго). За алапом обычно следует гат, фиксированный раздел, как правило представляющий собой повторяющийся рефрен с промежуточными импровизационными пассажами. Заданные раги и талы формируют основные структурные и исполнительские ожидания. Они определяют не только настроение и характер произведения, но и параметры, по которым могут добавляться как прописанные, так и импровизационные элементы, в том числе микротоновые интонирования, глиссандо и украшения, а также возможности для соло.

Какими бы поверхностными и неполноценными ни были приведенные выше сведения, они позволяют нам рассмотреть композицию «Morning Love» Шанкара с той степенью тщательности, которая была бы невозможна, если бы мы погрузились в нее сразу. Но сначала несколько слов о ее выдающемся авторе и исполнителе.

Рави Шанкар (1920–2012) родился в священном городе Варанаси, расположенном на берегу реки Ганг. Будучи ребенком, он обучался танцам, но переключил внимание на ситар после того, как услышал великого сародиста Аллауддина Хана. Хан пригласил Шанкара учиться у него в Майхаре, городе в Центральной Индии, и присоединиться к его именитой *гхаране* (музыкальной школе, или общине); тем самым Шанкар включился в восходящую ко временам вторжения Великих Моголов VI века систему профессионального музыкального образования, в рамках которой местный князь покровительствовал каждой школе — подобно тому, как были устроены профессиональные западные капеллы (628). При этом он был обязан в течение 10 лет соблюдать весьма строгий режим, которому также следовал сын Хана, знаменитый сародист Али Акбар Хан; они с Шанкаром стали друзьями на всю жизнь и часто записывались и выступали вместе. Успех Шанкара в начале 1950-х годов был ознаменован его назначением на должность музыкального директора Всеиндийского радио и возросшим количеством приглашений выступать с концертами на Западе. Как уже говорилось, Шанкар стал ключевой фигурой, познакомившей западную аудиторию с классической индийской музыкой. В его послужном списке ряд американских и европейских туров в конце 1950-х годов, особенно в сотрудничестве с такими западными музыкантами, как Джордж Харрисон, скрипач Иегуди Менухин и флейтист Жан-Пьер Рампаль. Свидетельством того, что Шанкара действительно приняли на Западе, стали его выступления на фестивалях в Монтерее (1967) и Вудстоке (1969).

ШАНКАР: АНАЛИЗ

«Morning Love» — одно из нескольких произведений Шанкара, в которых заметно его стремление слить воедино классическую индийскую и западную практики, также к подобным работам относятся два концерта для ситара с оркестром и даже «симфония». Шанкар никогда официально не изучал европейскую классическую музыку (как, например, Хамза Эль Дин), но его регулярное сотрудничество с западными музыкантами (от Харрисона

и Менухина до Филипа Гласса и Джона Колтрейна), несомненно, помогло ему открыть для себя неиндийские концепции гармонии, ритма, инструментовки и исполнения. «Morning Love» — одна из двух совместных работ с французским классическим флейтистом Жан-Пьером Рампалем, датируемых 1976 годом (629). Любопытно, что Шанкар ознакомил Рамपालя с «Morning Love» не с помощью написанной партитуры, как можно было бы ожидать, а по старинке — на слух!

В состав инструментов 12-минутной записи «Morning Love» входят ситар, флейта, барабан табла и танпура — струнный щипковый инструмент с длинным грифом, для которого типично удерживать бурдон на протяжении всей композиции. Хотя «Morning Love» основывается преимущественно на традиции хиндустани, некоторые элементы здесь интересным образом приспособляются к западной практике. Помимо наглядного включения в состав западной флейты, это относится к выбранным для произведения рагам и талам, а также к некоторым аспектам формального устройства.

По форме «Morning Love» включает в себя как алап, так и гат. Алап, однако, состоит только из двух подразделов, алапа и джора, обходясь без оживленного — и порой ритмически сложного — раздела джала. Начальный раздел алап, исполняемый рубато, сам по себе делится на две части: сначала с партией ситара, затем флейты, — и тем самым обозначается их партнерское взаимодействие. В джоре задействуется только ситар, и это, судя по всему, импровизационный раздел Шанкара; Рампаль в этом произведении нигде не импровизирует. На протяжении всего начального алапа (крупного раздела) табла молчит, что несколько необычно для джора, в котором может звучать размеренный (двухдольный) ритм.

Однако по окончании джора звучит продолжительный виртуозный пассаж одного лишь табла в исполнении Аллы Ракхи, часто сотрудничавшего с Шанкаром. Такое исполнение может показаться совершенно обычным для западного слуха (как барабанное соло в джазе), но на самом деле это весьма нехарактерно для индийской классической музыки, где табла отведена лишь аккомпанирующая роль. Несмотря на негативную реакцию консервативных музыкантов хиндустани, которую вызывали эти нарушения, Шанкар часто отдавал играющим на табла сольные партии, что даже в Индии вызывало восторг у публики и привело к славе таких игроков на табла, как Закир Хуссейн. Возможно, именно благодаря своему взаимодействию с джазовыми музыкантами (например, Колтрейном) Шанкар в начале 1960-х годов узнал о подобных возможностях исполнения.

Затем следует раздел гат, который значительно длиннее и имеет форму, известную как *рагамала* (гирлянда раг) — сопоставление близких по духу раг в манере, напоминающей тему с вариациями, — что подтверждает универсальность этого музыкального архетипа. Говоря конкретнее, форма здесь представляет своего рода рондо или даже скорее ритурнель (ту, что использовалась в барочных концерто грассо), где рефрен ритурнели периодически возвращается, но зачастую не в полном объеме. В промежутках между рефренами звучат не менее

16 эпизодов, которые порой отклоняются от первоначальной, доминирующей в композиции раги. По мере приближения к концу эпизоды становятся более интенсивными — как в плане скорости нот, играемых ситаром и флейтой, так и в постоянно ускоряющейся переключке между двумя инструментами. Насыщенность нарастает также благодаря второму соло на табла перед заключительными эпизодом и рефреном (на отметке 10:26), где вводится вторая тала. Для самых прилежных слушателей на сайте www.WhyYouLikeIt.com (в дополнениях к главе 14) есть подробная таблица с временными указаниями для каждого отмеченного выше подраздела, в том числе для многочисленных чередующихся эпизодов и рефренов в разделе гат.

Длина эпизодов в гате широко варьируется: от двух секунд (эпизоды 11–15, время с 8:46 до 9:08) до значительно более высоких значений (например, 35 секунд в эпизоде 3, время с 5:35 до 6:10; и одна минута и пять секунд в эпизоде 16а, перед вторым соло на табла). Длина рефренов тоже варьируется от двух полных проведений (рефрен 1, время с 4:24 до 4:42) до двухсекундных фрагментов одного проведения (рефрены 11–15, время с 8:44 до 9:02). В сочетании с такими же короткими эпизодами эти рефрены создают напряжение ближе к концу. Таким образом, умение распознать главную тему раздела гат имеет принципиальное значение для осознанного прослушивания и понимания особенностей формы и процесса исполнения произведения в целом. Однако, прежде чем обсудить все это, пара слов о рагах и талах, используемых в этой композиции.

Основная рага, используемая в «Morning Love», как говорит нам название трека, это рага Ната Бхайрав (или Натабхайрави). Это уже что-то необычное, так как она относится не к хиндустани, а к карнатака (южноиндийской традиции). Шанкар в свое время познакомился с практикой карнатака, однако не был в ней экспертом. Поэтому неудивительно, что он обошел стороной некоторые музыкологические аспекты, свойственные, как правило, карнатской раге: ноты, имеющие особое значение (*вади, самвади*), правила восходящих и нисходящих нот и традиционные фразы. Так почему же он выбрал именно эту рагу? Вот ее основные ноты (рис. 14.14):

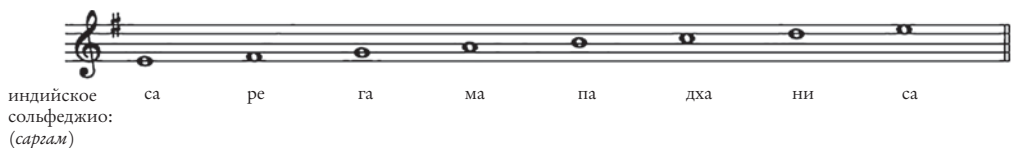


Рис. 14.14. Рага Ната Бхайрав (карнатская гамма) — первичная мелодическая основа «Morning Love»

Как можно видеть, это те же самые ноты, что и в западной минорной гамме или, точнее, в эолийском ладу — в данном случае от ми: ми–фа#–соль–ля–си–до–ре–ми. Сделав эту рагу центральной во всей композиции, Шанкар обеспечил Рампалу взаимодействие с ладовым языком, который хорошо известен и ему,

и западным слушателям — в отличие от некоторых раг, в которых задействуются необычные, или «экзотические», интервалы*. Это, однако, не означает, что Шанкар полностью ограничен этими семью нотами, как и западный композитор не ограничивается нотами мажорной или минорной гаммы, с которой связана тональность его произведения. Действительно, хроматика в некоторой степени встречается на протяжении «Morning Love», порой даже в ярко выраженном виде, но мелодия неизменно возвращается к нотам основной раги. Кроме того, как предполагает форма *рагамала*, в разделе гат по мере развития вводятся несколько других раг. Эти перемещения между рагами очень похожи на модуляцию в западной музыке (переход от одной тональности к другой), и, точно так же, как правильная модуляция требует подготовки, Шанкар тщательно подготавливает переход от одной раги к другой — в основном с помощью повторения «переходной» ноты перед перемещением. В частности, в гат вводятся еще три раги, а именно (рис. 14.15а–в):

а) РАГА ТИЛАК КАМОД — традиция хиндустани (звучит с 6:22 по 6:32)

индийское сольфеджио: са ра га ма па ни са
(саргам)

б) РАГА БХУПАЛИ — традиция хиндустани (звучит с 7:01 по 7:35)

индийское сольфеджио: са ра га па дха са
(саргам)

в) РАГА ХАНСАДХВАНИ — традиция карнатака (звучит с 7:48 по 8:03)

индийское сольфеджио: са ри га па ни са
(саргам)

Рис. 14.15а–в. Второстепенные раги, используемые в качестве мелодической основы «Morning Love»

Неудивительно, что эти раги также имеют отношение к западной музыке: рага Тилак Камод (с отметки 6:22, эпизод 4) подобна мажорной гамме без VI ступени; рага Бхупали (с отметки 7:01, эпизод 5) — это знакомая нам мажорная пентатоника; а рага Хансадхвани (с отметки 7:48, эпизод 6) также подобна мажорной гамме без IV и VI ступеней. Таким образом, ладовое родство между Востоком и Западом в этих рагах позволяет ситару и флейте естественным и беспрепятственным образом взаимодействовать между собой, поочередно оказываясь в центре мелодического внимания.

* Примером «экзотической» раги является рага Бхупал Тоди, ноты которой, начиная с до, выглядят следующим образом: до–ре♭–ми♭–соль–ля♭–до♭.

Что касается ритма, талы в «Morning Love» также подстраиваются под взаимные пересечения между Востоком и Западом. В то время как многие хиндустанские талы метрически сложны, о чем говорилось выше, здесь Шанкар использует две простые талы, которые напрямую соотносятся с привычными западными метрами. Основная тала, используемая в большей части раздела гат, — это Дадра-тала, метрический показатель которой равен $3+3$, что соответствует западному метру $6/8$, «сложному двухдольному», где две сильные доли делятся на три части каждая. Однако, как будет показано ниже, доминирующий метр, который фактически слышится с того момента, как вступает мелодия рефрена в гате, это не $6/8$, а скорее его метрический родственник — $3/4$. Затем Дадра-талу на короткое время прерывает Кахарва-тала, — восьмидольный цикл, разделенный на две части $4+4$, что соответствует привычному западному метру $4/4$. Кахарва-тала начинается со второго соло на табла (на отметке 10:16) и продолжается до возвращения заключительного рефрена в изначальной Дадра-тале (на отметке 11:36), который завершает произведение. Важно отметить, однако, что использование Шанкаром «простых» тал вовсе не означает, что ритмический язык «Morning Love» сам по себе прост. И хотя слушатель может заметить аналоги западных метров $6/8$, $3/4$ и $4/4$ на протяжении гата, музыкальный дискурс изобилует замысловатым синкопированием, особенно гемиолами (3 на 2) — см. рис. 14.16а–б:

а) ДАДРА ТАЛА ($3+3$) — преобладает во всем произведении

индийские доли: дха дхин на дха тин на
(болы)

б) КАХАРВА ТАЛА ($4+4$) — второстепенная тала, звучит с 10:16 по 11:35

индийские доли: дха ге на те на ка дхи на
(болы)

Рис. 14.16а–б. Основная и второстепенная талы (ритмические паттерны) в «Morning Love»

Четвертый ключевой элемент для детального рассмотрения — это сама по себе мелодия рефрена, звучащая в гате. Весь рефрен длится восемь тактов — каждый такт соответствует полному циклу Дадра-талы. Как показано на рис. 14.17, удобнее всего записать тему не в $6/8$, а в $3/4$, где три сильные доли делятся на две части каждая; поскольку и $6/8$, и $3/4$ состоят из шести восьмых нот в такте, перестраивание размера с одного на другой не меняет расположения самих нот. В самом деле, это характерный элемент всего произведения: **полиметрическое** взаимодействие ритма $6/8$ на табла и $3/4$ в мелодии ситара и флейты, отчасти

похожее на то, что мы видели в «Footprints» Уэйна Шортера или в «Embrace» Армина ван Бюрена. Весь рефрен выглядит так (рис. 14.17):



Рис. 14.17. Рави Шанкар, «Morning Love» — полный рефрен из раздела гат

Как уже упоминалось при обсуждении формальных особенностей, весь гат состоит из сложносочиненного чередования восьмитактовой мелодии рефрена и контрастных эпизодов разной длины. Рефрен сначала дважды повторяется полностью, а затем представлен в виде более коротких частей — но каждый раз с самого начала. По мере развития гата, особенно начиная с рефрена 8 (на отметке 8:19), эти части становятся действительно довольно короткими — длиной в первые четыре «такта», а затем, с рефрена 11 (на отметке 8:44), — только в два «такта». Однако Шанкару удастся сохранить это чередование разборчивым для слушателя в силу четко узнаваемого начала рефрена (так же было у И. С. Баха в ритурнелях его Бранденбургских концертов). От раздела к разделу ситар и флейта играют либо вместе, либо поочередно как солисты. Шанкар руководит повествовательным процессом с помощью огромного разнообразия и непредсказуемости вариантов того, какой элемент формы представлен, какой он длины и с какой степенью виртуозности исполняется.

Разумеется, при анализе «Morning Love» можно было бы представить гораздо больше деталей, хотя к настоящему моменту ваша способность воспринимать информацию, вероятно, уже на пределе. Но, прежде чем закончить, следует подробнее остановиться на том, как все это взаимодействует с индийской классикой, а не с западными практиками. Мы уже отметили использование Шанкаром европейской флейты и выбор интуитивно понятных западному слушателю раг и тал. Однако еще один элемент западной музыки фактически противоречит классической индийской практике: одновременное звучание ситара и флейты. Традиционно такая одновременная игра могла возникнуть лишь «случайно» — в переходных моментах между двумя сольными пассажами (например, от ситара к сароду), поскольку музыка хиндустани, как и многие незападные практики, принципиально одноголосная. Но в «Morning Love» Шанкар представляет рефрен в гате сразу же в виде октавного унисона и затем вкрапляет эту фактуру в многочисленные последующие рефрены и эпизоды (например, с отметки 4:42 в эпизоде 1; с отметки 6:10 в рефрене 4). Помимо этого, он также располагает два инструмента в иных фактурах одновременного звучания: в виде косвенного (одна мелодия движется, а дру-

гая неподвижна; например, с отметки 6:22 в эпизоде 4), противоположного (например, с отметки 9:41 в эпизоде 16a) и даже параллельного (например, с отметок 9:49 и 10:06 в эпизоде 16a) движения. На рис. 14.18a–в показаны некоторые из этих примеров:

а) косвенное движение (с отметки 6:22)

ФЛЕЙТА

СИТАР

б) противоположное движение (с отметки 9:41)

в) параллельное движение (с отметки 9:49)

Рис. 14.18a–в. Рави Шанкар, «Morning Love» — примеры одновременного контрапункта флейты и ситара

В то же время Шанкар не обходит элементы, которые принципиально основаны на практике хиндустани, — совсем наоборот. Традиционные индийские элементы включают в себя — помимо основной инструментовки, строения форм и использования традиционных раг и тал — особую манеру мелодического хроматизма (например, с отметки 5:39 в эпизоде 3), а также сложное, или гемиолоподобное синкопирование (в разделе джор, например, с отметки 7:01 в эпизоде 5). Эти синкопы часто встречаются в контексте мелодических секвенций (повторяющихся рисунков на разной высоте тона — технике, одинаково присущей как индийской, так и западной практикам. Не зря эти сложные хиндустанские элементы Шанкар задействует в основном (хотя и не исключительно) в своих сольных ситарных разделах, многие из которых, судя по всему, импровизационные. Еще одним традиционным аспектом является использование тихая — трижды повторяемой ритмической каденции, расположенной, как правило, непосредственно перед рефренами гата (например, на

отметке 7:32, сразу перед рефреном 6). На рис. 14.19а–в показано несколько подобных примеров:

а) умеренный хроматизм в эпизоде 3 (с отметки 5:39)



б) сложный ритм в эпизоде 5 (с отметки 7:01)



в) замысловатый мелодический материал, включающий использование тихая (завершающей каденции) в эпизоде 5 (с отметки 7:27)



тихай (трижды повторяющаяся каденционная формула)



Рис. 14.19а–в. Рави Шанкар, «Morning Love» — примеры мелодического материала в эпизодах

С помощью этого весьма глубокого анализа читатель может осознать все богатство и сложность трека, завершающего наш разговор об этнической музыке. Для слушателя, склонного к такой музыке, каковым является субъект 6, здесь есть многое, на что можно обратить внимание и оценить по достоинству: разнообразие инструментальных звуков и фактур, впечатляющие проявления виртуозности, ладовое разнообразие, мелодический хроматизм, ритмическая динамика и синкопирование, четко структурированная форма, мощный мелодический материал и манипуляции с ним и т.д., и т.п. Кроме того, подобному виду музыкального дискурса свойственна ощутимая духовная составляющая, благодаря которой субъект 6 получит поистине полноценный опыт прослушивания музыки перед сном.

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 6

Какие же выводы мы можем сделать о музыкальном генотипе субъекта 6, исходя из этих пяти разных по характеру треков: рассмотренных здесь четырех плюс пятого («Release» группы Afro Celt Sound System)? В какой-то степени сам факт

того, что субъект 6 (предположительно выросший на Западе) тяготеет к этнической музыке, говорит о его широких взглядах и продвинутому отношению к музыкальным стилям и дискурсам, которые не вписываются в стандартные рамки. Это не означает, что субъект 6 равнодушен к традиционной западной музыке, популярной или академической, а говорит лишь о том, что он особенно ценит более «экзотические» подходы к созданию музыки. В то же время по этим пяти трекам можно установить определенные границы вкусового спектра субъекта 6. Несмотря на обильные проявления исконно народных музыкальных элементов не евро-американских традиций, во всех пяти примерах в той или иной степени обнаруживается связь с западной музыкой: от более наглядной в «Release» и «Birimа» до менее явной в «Morning Love» и «Assaramessuga». Здесь отсутствуют не затронутые посторонним влиянием композиции, которые встречаются, например, в тувинском горловом пении, пакистанской музыке каввали и китайской оперной традиции. Действительно, пространство представленной здесь общемировой музыки довольно сильно ограничено Ближним Востоком, Западной Африкой, Северной Индией и небольшой примесью кельтского в композиции «Release».

С музыкологической точки зрения субъекта 6 особенно интересуют песни и композиции с сильным и стабильным ритмическим напором, то есть музыка, под которую можно танцевать, как в случае с большинством направлений жанра world fusion. Также очевидно его пристрастие к замысловатым и своеобразным мелодическим конструкциям, в том числе использованию необычных ладов, насыщенной орнаментики и даже микротонов. С другой стороны, сложный гармонический подход не является для него необходимым, поскольку хроматические гармонии в аккордах и даже мелодиях здесь незначительны — особенно в «Morning Love». Сложная форма совершенно не является обязательной (например, простые формы «Youn Wara Youm» и «Birimа»), но и не исключается вовсе (например, сложность «Assaramessuga» и «Morning Love»). И наконец, очевидно, что глубокая симпатия к «экзотическому» звучанию — как вокальному, так и инструментальному — играет, по-видимому, определяющую роль в формировании музыкального вкуса субъекта 6.

Если представить, какие треки еще могли бы понравиться субъекту 6, можно смело начать с похожих композиций тех же исполнителей — и здесь речь снова идет о четырех песнях, рассмотренных в этой главе. В список можно включить «Haoulou» (Мами), «Sagal ko» (Н'Дур), «Shortunga» (Эль Дин) и «Raga Piloo» для ситара и скрипки (Шанкар).

Переходя на следующий уровень, мы можем представить себе его положительную реакцию на треки других исполнителей, находящихся примерно в том же музыкальном пространстве: «C'est la vie» Шеба Халеда и «Abdel Kader» Рашида Тахи (Мами); «Taar Doucey» Исмаэля Ло и «Salmanimmo» Баабы Мааля (Н'Дур); «Umri ma bansa — Soudan» Абделя Гадир Салима и «Nouba» Али Хассан Кубана (Эль Дин); «Raga Nemant» Пола Ливингстона и «Taaruf» Tabla Beat Science (Шанкар). По правде говоря, установить фактические параллели

между некоторыми из этих исполнителей/треков — задача не из легких, так как в большинстве случаев (за исключением, возможно, Шеба Мами) гибридный подход проявляется довольно своеобразными способами. Но в этом и удовольствии (и польза) от тренировки вашего музыкального вкуса!

Еще глубже погружаясь в потенциальные вкусы субъекта 6, мы обращаемся к тем, кто повлиял на представленных исполнителей и композиторов, и/или тем, кто стал их «преемниками»: Беллему Мессауд и Шеб Хуссем (Мами); Raam Daan и Уолли Баллаго Сек (Н'Дур); Хедр Эль-Аттар и Alsarah & The Nubatones (Эль Дин); Аллауддин Хан и Shakti с Джоном Маклафлином (Шанкар).

И наконец, гораздо более широкий музыкальный диапазон может быть представлен, если мы обратимся к источникам и областям, выходящим за пределы этнической музыки: Мэрайя Кэри и оратории Генделя (насыщенная вокальная орнаментика); Бобби Макферрин и оперы Верди (вокальная виртуозность); Джо Сатриани и Андрес Сеговия (виртуозная игра на струнных инструментах); Хьюберт Лоуз и Jethro Tull (соло на флейте); Вуди Гатри и Аарон Копленд (фолковые песни); песни трубадуров и Ла Монте Янг (бурдонная музыка); Клод Боллинг и Emerson, Lake & Palmer (стилистические пересечения). Этот список, безусловно, открыт для продолжения, и, чтобы определить, какие отдаленные музыкологические связи способны обнаружиться, может потребоваться немало проб и ошибок. Однако, учитывая хит-парад субъекта 6, можно уверенно забрасывать достаточно вместилистый музыкальный невод.

Этническая музыка заслужила столь подробное обсуждение благодаря своим обширным традициям, а также в силу своей непривычности для большинства западных любителей музыки. Как отмечалось на протяжении всей этой книги, способность оценить музыку возрастает по мере того, как слушатель ближе знакомится с предысторией и внутренним устройством песни или композиции — особенно если ранее ему был неведом стиль или подход, лежащий в ее основе. Стоит отметить маленькое чудо: мы, люди, можем по достоинству оценить и получить безусловное удовольствие от совершенно далекого от нас музыкального дискурса, даже если прежде никогда с ним не сталкивались. Сравните это с отсутствием взаимопонимания, которое можно наблюдать при разговоре на иностранном языке, о чем говорится, например, в интерлюдии Д. Так что нет никаких сомнений в том, что чем больше мы понимаем и чем глубже погружаемся «под капот» любимой музыки, тем выше может быть наша оценка этой музыки и получаемое от нее удовольствие.

Глава 15

ГЕНОТИП КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Знакомство с субъектом 7

Закончив завтрак, субъект 7 отправляется на работу, и уверенности ему придает звучащая в наушниках вступительная часть, **Allegro**, из Концерта для четырех скрипок, оп. 3, № 10 **Антонио Вивальди**. После более изнурительного, чем обычно, дня по дороге домой хочется чего-то воодушевляющего и величественного, как вторая часть, **Allegretto**, из Симфонии № 7, оп. 92 **Людвига ван Бетховена**. Пара билетов на концерт симфонической музыки оказывается удачным приобретением, так как в программу входит давно любимая увертюра к «Кандиду» (**Candide**) **Леонарда Бернштейна**. Наконец, готовясь ко сну, субъект 7 включает умиротворяющий шедевр — третью часть, «**Сицилиану**» (**Sicilienne**), из сюиты **Габриеля Форе** «**Пеллеас и Мелизанда**» (**Pelléas et Mélisande**), оп. 80*.

Исходя из этого списка, в субъекте 7 можно разглядеть хорошо подкованного любителя классической музыки. При этом в его подборке представлен довольно основательный срез этого вида. Хотя все произведения по большому счету далеки от «легкой» или «популярной» музыки, их тем не менее можно считать своего рода «рабочими лошадками»**. Кроме того, можно сделать вывод, что предпочтение здесь отдано музыке инструментальной, оркестровой, так как ни одно из четырех упомянутых произведений не является вокальным (630).

Прежде чем углубиться в анализ этих произведений, представим краткий обзор вида.

* Пятое произведение, прослушанное субъектом 7 во время пробежки перед завтраком, — это вступительная часть «О Fortuna» из кантаты Карла Орфа «*Carmina Burana*». Ее обсуждение см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com в дополнении к главе 15.

** То есть исполняются и транслируются они достаточно часто. — *Прим. перев.*

Классическая музыка: краткий обзор

Как это было с поп-, рок-музыкой и джазом, в предыдущих главах мы уже затронули несколько наглядных исторических вопросов, связанных с классической музыкой. Более того, учитывая ее более чем тысячелетнюю историю, составить краткое резюме практически невозможно, как и в случае с классической индийской музыкой. Действительно, объем западной классической музыки измеряется даже в больших масштабах, нежели незападные традиции, в силу наличия дошедшего до нас огромного письменного репертуара, восходящего по меньшей мере к X веку, а также благодаря беспрецедентному количеству уходящих в глубь веков научных исследований, число которых растет с каждым днем. Как отмечалось выше, именно эти огромные масштабы отчасти отпугивают от классической музыки тех, кто знает о ней мало или вообще ничего. Так что давайте постараемся избавиться от подобных страхов!

Для начала я, конечно, предприму попытку — заведомо несовершенную — перечислить 10 образцов произведений, которые, как можно утверждать, типичны для классической музыки; это те произведения, которые случайный слушатель может распознать как примеры «классики»:

Сэмюэл Барбер, Адажио для струнных (1936)

Сергей Рахманинов, «Рапсодия на тему Паганини», Вариация 18 (1934)

Эдвард Григ, «В пещере горного короля» (I Dovregubbens Hall) (из сюиты «Пер Гюнт», 1876)

Рихард Вагнер, «Полет валькирий» (Ritt der Walküren) (из оперы «Валькирия», 1870)

Фредерик Шопен, Ноктюрн ми бемоль, оп. 9 (1832)

Франц Шуберт, «Неоконченная симфония» (Unvollendete Sinfonie), часть 1, Allegro moderato (1822)

Людвиг ван Бетховен, Лунная соната (Mondscheinsonate, 1801)

Вольфганг Амадей Моцарт, Маленькая ночная серенада (Eine kleine Nachtmusik), часть 1, Allegro (1787)

Георг Фридрих Гендель, хор «Аллилуйя» (Hallelujah) (из оратории «Мессия», 1741)

Иоганн Пахельбель, Канон и жига ре мажор (Kanon und Gigue in D-Dur) («Канон Пахельбеля», ок. 1700)

Все эти произведения или — в большинстве случаев — части более крупных произведений являются классическими «рабочими лошадками». Это значит, что они имеют высокую критическую оценку, а также чрезвычайно популярны даже среди поклонников неклассической музыки. В то же время этот список охватывает явно ограниченный объем по сравнению с более широким классическим репертуаром, что мы могли наблюдать и при обсуждении образцов

этнической музыки. Например, здесь не представлены ни модальность, ни атональность; все эти произведения написаны на более «доступном» тональном гармоническом языке — даже те два, которые были созданы *после* так называемого периода «общей практики» (1650–1900). Однако, несмотря на подобные ограничения, эта подборка способна дать целостное представление как об общих, так и о «случайных» музыковедческих характеристиках классики как вида.

Как уже отмечалось, гармонические параметры: гаммы, аккорды, модуляции и т. д. — во всех этих произведениях основаны на функциональном языке тональности. В то же время на их примере можно проследить происходившую на протяжении 230 лет постепенную эволюцию гармонии: от произведений преимущественно диатонических (Пахельбель, Гендель, Моцарт) до довольно хроматических (Вагнер, Рахманинов, Барбер); как и в случае с EDM, произведения в этой подборке преимущественно инструментальные (за исключением Генделя) — в них представлены главным образом струнный оркестр и/или солирующее фортепиано; мелодический материал, весьма разнообразный по характеру, чаще лиричный и выдержанный, но временами яркий и энергичный, как у Моцарта, Вагнера и Грига; ритм в этих произведениях в основном плавный и незамысловатый, с эпизодическим синкопированием — прежде всего для подчеркивания драматических моментов, как у Шуберта; все эти произведения, кроме того, написаны единообразно в размерах 3/4 или 4/4, за исключением квазирубато Барбера^{*}; и хотя формальные конструкции этих 10 произведений значительно различаются между собой (канон, соната, тема с вариациями, трехчастная и т. д.), все они должным образом соответствуют эстетике, основанной на драматической и эмоциональной выразительности.

Как и в случае с индийской «классической» музыкальной традицией, мы можем проследить общий вектор, касающийся сочинительства музыки и покровительства ей на Западе: от духовного до королевского и буржуазного. В эпоху **Средневековья** (V–XIV века) в качестве покровителя выступала главным образом католическая церковь, определяя также и музыкальную тематику посредством вокального переложения священных текстов: хорал, органум, мотеты, мессы и т. д. Однако и светская музыка под королевским покровительством в этот период, безусловно, присутствовала — в таких жанрах, как шансон и светский мотет. В эпоху Возрождения и барокко (с XV до начала XVIII века) центр тяжести постепенно сдвигался от духовного к светскому, от церковной поддержки к королевской, хотя процветали все направления — такие жанры, как мотет, месса, шансон, опера, оратория, фуга, концерт и соната. Кроме того, как можно видеть на примере нескольких

^{*} С технической точки зрения вагнеровский «Полет валькирий» написан в размере 9/8, но для большинства слушающих он неотличим от размера 3/4 с восьмыми триолями.

последних жанров, в этот период акцент постепенно смещался от вокальной музыки к инструментальной.

В классическую и романтическую эпохи (конец XVIII–XIX век) уклон в сторону светской музыки стал еще более ощутим, так как покровительство перешло от королевского двора к гражданам среднего класса — через такие «популярные» жанры, как симфония, концерт, соната, опера и песенный цикл. Наконец, в **эпоху модернизма** и **Новейшее время** (с XX века по сегодняшний день) все более усложняемый и неоднородный дискурс классической музыки (прежде всего светской) привел к неуклонному снижению интереса к ней у широкой аудитории; классика стала все больше перемещаться для публики в сферу маргинальную — или даже «музейную», — что можно сказать и о джазе после 1960-х годов.

Эти же исторические периоды/жанры характеризовались также появлением ряда разнообразных музыкологических тенденций. Ключевой среди них был постепенный переход от монодической к полифонической фактуре — от одноголосных распевов и песен до двух-, трех- и четырехголосных вокальных жанров (между XI и XIV веками). Первоначально отношения между одновременно звучащими полифоническими голосами регулировались только правилами консонанса и диссонанса, поскольку преобладающая ориентация была все еще горизонтальной (мелодической), а не вертикальной. Постепенно это начало меняться, особенно явно с конца XV века, и в XVII веке появилась кодифицированная система вертикальной гармонии, или аккордов. В свою очередь, структурно-теоретические соотношения между этими аккордами стали стандартизированными при переходе от более старой модальной (горизонтальной) к более новой тональной (вертикальной) системе и установлении 24 мажорных и минорных тоналностей.

На протяжении XVIII и особенно XIX века эта вертикальная тональная система становилась все более сложной с появлением хроматического подхода к гармонии — в противовес диатоническому. Кроме того, это сопровождалось — и вдохновлялось — все более мощной эмоциональной и немusыкальной составляющей, а также изобретательной оркестровкой. Эта усиливающаяся хроматическая ориентация в конце концов привела в начале XX века к упадку тональной системы — по крайней мере, для многих композиторов, следовавших классической традиции. В результате появились разнообразные атональные, зачастую диссонансные подходы, что привело к недовольству многих любителей музыки. В свою очередь, «вторичные» параметры, связанные со звучанием (например, инструментальный и вокальный тембр, динамика, темп и т. д.), вышли на первый план как основные составляющие музыкального повествования. Сегодня перед современными

композиторами — и их поклонниками — открыта роскошная палитра музыкальных и эстетических возможностей, позволяющих взаимодействовать с *любыми* музыкальными стилями или подходами: популярной, джазовой или этнической музыкой.

И наконец, немного об используемом для описания этого вида музыки слове «классическая»: многие (включая меня) сетуют на то, что оно охватывает абсолютно всё — от гимна Хильдегарды Бингенской и симфонии Малера до электронной пьесы Мортон Суботника. Также Дэвид Бирн жаловался на использование термина «этническая музыка» для обозначения всех разновидностей не евро-американской музыки. Леонард Бернштейн в своей известной лекции 1959 года «Что такое классическая музыка?» (What Is Classical Music?) пытался подобрать какой-то термин, заменяющий слово «классическая», отвергая по очереди варианты «хорошая», «серьезная», «интеллектуальная», «художественная», «симфоническая» и даже «эстетская» как неудовлетворительные (631). Для Бернштейна эту сферу отличало не само название, а та требовательность, с которой композиторы относятся ко всем возможным элементам музыкального представления; но и этот подход тоже легко развенчивается. Использование слова «классическая» для описания всей западной традиции от Средневековья до современности можно проследить вплоть до 1880-х годов: так называли музыку, которая «выдержала проверку временем» (и это, кстати, отличается от значения слова «классика», использовавшегося в 1830-х годах применительно к эпохе Гайдна и Моцарта) (632). Я лично склонен отдавать предпочтение варианту «художественная музыка», одновременно признавая имеющуюся и здесь предвзятость: например, разве джазовая музыка, рок и т. д. не могут быть в наше время высокохудожественными? Так что, увы, нам, пожалуй, лучше всего придерживаться слова «классическая».

По пути на работу: Концерт для четырех скрипок (оп. 3, № 10) Вивальди

Начальная часть Allegro из Концерта для четырех скрипок си минор, оп. 3, № 10 Антонио Вивальди твердо указывает на то, что музыкальный генотип субъекта 7 простирается далеко за пределы «попсовой» стороны классической музыки, что можно было бы вполне обоснованно утверждать, исходя исключительно из его «хита» для утренней пробежки — «O Fortuna» Карла Орфа (см. дополнения к главе 15 на сайте www.WhyYouLikeIt.com). Это утверждение имело бы еще большую силу, если бы субъект 7 решил скрасить свою поездку на работу концертом «Весна» из цикла «Времена года» Вивальди — одним из самых зна-

менитых произведений классического репертуара. А вот 12 концертов из опуса 3 могут считаться «общеизвестными» только среди тех, кто достаточно глубоко погружен в репертуар Вивальди и эпохи барокко в целом. Действительно, широко признается их огромное историческое значение для развития барочного концерта, о чем мы поговорим ниже, и все же довольно маловероятно (хотя, конечно, возможно), что субъект 7 полюбил этот конкретный концерт, ни на минуту не заглянув на обширных «просторах классической музыки» в уголок позднего барокко.

ВИВАЛЬДИ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Антонио Вивальди (1678–1741) — один из композиторов, чьи произведения наиболее часто исполняются и записываются. «Эксперты» называют его одним из самых влиятельных композиторов в истории западной музыки, особенно эпохи барокко (633). Его популярность также говорит о широком увлечении музыкой позднего барокко (1700–1750) среди любителей классики — и даже тех, кто далек от этого вида. Причины этой увлеченности, безусловно, сложны и порой субъективны, но среди них могут быть такие факторы, как богатая и развитая тональная гармония, повсеместно используемый легкий для восприятия контрапункт, а также витиеватый, но изящный подход к сочинениям для струнных инструментов. Как никто другой, Вивальди был вовлечен в разработку этих и связанных с ними принципов — и написал в процессе этого огромное количество прекрасной музыки.

Основная часть карьеры Вивальди связана с Венецией, которая с конца XVI века была центром музыкального новаторства и процветания. Действительно, тектонический сдвиг в музыке от эпохи Возрождения к эпохе барокко в значительной степени осуществился в *La Serenissima*^{*}, как часто называли зажиточную Венецианскую республику.

Так, в частности, в главном соборе города, базилике Святого Марка, состояли на службе несколько композиторов (главными среди которых были Джованни Габриэли и Клаудио Монтеверди), сыгравших решающую роль в осуществлении кардинальных реформ в музыке начала XVII века: перехода от модальной, преимущественно полифонической ориентации к зарождающейся тональной, построенной на вертикальной гармонии. В последующие десятилетия композиторы, особенно итальянские, предавались бурным экспериментам на самых разных музыкальных фронтах: с гармонией, формой, инструментовкой и жанрами. Среди наиболее важных

^{*} Светлейшая, Безмятежнейшая (*итал.*) — торжественное название Венецианской республики в 697–1797 гг. — *Прим. ред.*

событий было появление чисто инструментальных форм — сонаты и концерта — у таких композиторов, как Алессандро Страделла, Джузеппе Торелли и Арканджело Корелли. Именно эти разработки положили, в свою очередь, начало новаторству и исключительной самобытности Вивальди в первые годы XVIII века.

С 24 лет и почти до самой смерти в возрасте 63 лет Вивальди работал (с перерывами) в Оспедале-делла-Пьета (Благочестивом приюте милосердия). Это был один из четырех крупных, процветавших благодаря аристократической поддержке приютов Венеции, в которых главным образом развивались музыкальные таланты девочек-сирот. Вивальди преподавал там музыку сначала как *maestro di violino* (учитель скрипки), а затем как *maestro di coro* (музыкальный руководитель). В его обязанности входило также постоянное сочинение сонат и концертов для еженедельных служб в Оспедале, которые были важным событием для венецианской знати. Также он поддерживал отношения с меценатами за пределами Венеции, в том числе с великим принцем Тосканским Фердинандо, который также покровительствовал Генделю и Алессандро Скарлатти и которому Вивальди посвятил концерты из третьего опуса. С их публикацией в 1711 году слава Вивальди распространилась по всей Италии и Северной Европе, оказав влияние, как мы увидим, даже на И. С. Баха, и закрепила для формы концерта новые стандарты. Затем последовали другие известные публикации, в том числе цикл «*Il cimento dell'armonia e dell'invention*» («Спор гармонии с изобретением», 1725), первые четыре концерта из которого известны как «Времена года».

Помимо создания впечатляющих объемов инструментального творчества (около 500 концертов и 100 сонат), Вивальди был также плодовитым композитором и в области вокальной музыки — автором священных месс, мотетов и кантат. Кстати, он был рукоположенным священником — со знаменитым прозвищем *il prete rosso* («рыжий священник»), которое отсылало к багряному цвету его волос. Впрочем, из-за своего жесткого композиторского графика он редко исполнял священнические обязанности; с другой стороны, утверждения о его многолетнем романе с сопрано-певицей Анной Жиро так и не были доказаны. Светские же пристрастия Вивальди ярче всего проявляются в его продуктивной деятельности оперного композитора и импресарио: он написал около 50 опер и помогал в работе 40 другим композиторам. Его успех в театре был по меньшей мере неровным: в последние годы немногие из его опер надолго задерживались в репертуаре в Венеции или где-то еще. Кроме того, стоит отметить, что ни одну из опер Вивальди нельзя назвать частью современного стандартного репертуара.

К моменту смерти Вивальди в 1741 году не только оперы, но и инструментальные произведения вышли из моды. Через несколько десятилетий его музыка была почти забыта. Даже концерты цикла «Времена года» были неизвестны до 1760-х годов. Только после повторного открытия музыки И. С. Баха в 1830-х годах музыковеды и композиторы начали изучать творчество Вивальди — и то

изначально лишь из-за его влияния на Баха. Все изменилось в 1920–1930-х годах, когда обнаруживали все больше рукописей Вивальди и все чаще проводили концерты его музыки — например, знаменитый фестиваль «Неделя Вивальди» (Vivaldi Week), организованный в 1939 году итальянским композитором Альфредо Казеллой с помощью поэта Эзры Паунда. Остальное, как говорится, уже история.

ВИВАЛЬДИ: АНАЛИЗ

Как уже отмечалось, Концерт си минор входит в собрание из 12 концертов (opus 3), озаглавленный «L'estro armonico», или «Гармоническое вдохновение» (634). Давать такие образные названия публикуемым музыкальным сборникам было типично для той эпохи, и в частности для Вивальди: обычно он даже называл отдельно взятые концерты в честь исполнителей, настроений, музыкальных приемов и т. д. Издатель Этьенн Роже выпустил «L'estro armonico» в 1711 году не в Венеции, а в Амстердаме. Сборник имел настолько оглушительный международный успех, что был дважды переиздан: в Лондоне (в 1715 году) и снова в Амстердаме (в 1717 году). Вслед за этими публикациями композиторы со всей Италии, а также Германии устремились в Венецию, чтобы учиться у Вивальди. Вскоре техники, которые он задействовал в опусе 3, стали шаблонными для жанра концерта во всей Европе. Примечательно, что И. С. Бах был настолько увлечен этим сборником, что переложил пять концертов либо для солирующего клавесина или органа, либо, как в случае с № 10 си бемоль (который выбрал субъект 7), для четырех клавесинов и струнных.

Конечно, Вивальди изобрел новые стандарты концерта не на пустом месте. Как уже говорилось, совершенству, которого он достиг в опусе 3, предшествовало большое количество экспериментов, как это почти всегда бывает в искусстве. Действительно, большинство элементов, которые Вивальди задействовал в концертах опуса 3, встречались в произведениях более ранних композиторов. Жанр концерта построен на принципе контраста или «дружеского соперничества» между различными группами музыкантов. Подобное встречается, например, в антифонных (с поочередным пением) полихоральных произведениях, написанных Андреа Габриэли для капеллы Святого Марка и его более знаменитым племянником Джованни в конце XVI века.

К 1670-м годам Алессандро Страделла установил параметры инструментовки для небольшой группы солистов — *кончертино* — и противопоставляемого ей аккомпанирующего ансамбля — *кончерто grosso* («большой оркестр»), — откуда и пошло новое жанровое наименование. Более значительными были нововведения Джузеппе Торелли, особенно в опусе 8 его сборника «Кончерти гросси». Здесь вводятся два ключевых элемента: использование техники ритур-

нели — повторяющегося мультитемного рефрена, исполняемого тутти (всем оркестром), который перемежается сольными эпизодами, а также трехчастная структура с чередованием «быстрая — медленная — быстрая». Вивальди перенял и стандартизировал оба элемента, но также добавил и другие новшества, которые сделали опус 3, по словам биографа Майкла Талбота, «возможно, самым значительным сборником инструментальной музыки из всех, что появились за весь XVIII век» (635).

«Любимец» субъекта 7 среди всех 12 концертов «L'estro armonico», си-минорный № 10, безусловно, изящный и именитый их представитель, в частности его вступительная часть, *Allegro*, на которой мы и остановимся. В современных обсуждениях, как и во времена самого Вивальди, этот концерт в целом выделяют из всего сборника (636). Как уже говорилось, он послужил основой Концерта для четырех клавесинов (BWV 1065)* (637) — единственного клавесинного концерта, в котором не была задействована оригинальная музыка самого Баха.

Концерт № 10 си минор Вивальди написан для четырех скрипок («кончертино», или солистов), виолончели, имеющей чуть меньшую роль («кончертанте»), и крупного («рипиено», или полного) ансамбля струнных инструментов и клавесина. Он соответствует новым по тем временам стандартам формальной схемы из трех частей: *Allegro* (быстрая) — *Larghetto* (относительно медленная) — *Allegro*. Еще одним стандартным приемом стала структура ритурнели, которая, как мы увидим, используется в начальном *Allegro*. Однако Вивальди применяет эту технику отнюдь не стереотипным или предсказуемым образом. Вообще говоря, в процессе написания концертов он, как правило, избегает уже готовых шаблонов, опровергая избитую шутку о том, что постоянно переписывает одну и ту же музыку (638).

В число наиболее заметных с точки зрения восприятия аспектов этого *Allegro*, безусловно, входит его общее музыкальное звучание. Италия начала XVIII века была лидером в изготовлении струнных инструментов, особенно скрипок, на которых Вивальди виртуозно играл, как и большинство ведущих композиторов той эпохи. «Соперничество» четырех солирующих скрипок с более крупным струнным ансамблем создает исключительно плотную фактуру, которая во многом влияет на музыкальные переживания в целом. Все четыре скрипки нередко ведут самостоятельные партии и ритмические линии на фоне аккомпанирующего ансамбля, образуя своего рода смычковую «стену звука», сдерживаемую лишь металлическими аккордами клавесина, как в этом фрагменте из начальной ритурнели (на рис. 15.1 отмеченные кругом ноты показывают перекликающиеся отголоски у скрипок):

* BWV — это аббревиатура для *Bach-Werke-Verzeichnis* (Каталог работ Баха), стандартной системы каталогизации полного собрания сочинений И. С. Баха, введенной в 1950 году (см. также прим. 637).

1-я СОЛИРУЮЩАЯ СКРИПКА
(главная мелодия)



2-я СОЛИРУЮЩАЯ СКРИПКА



3-я СОЛИРУЮЩАЯ
СКРИПКА



4-я СОЛИРУЮЩАЯ
СКРИПКА



КОНЧЕРТАНТЕ



си минор: i V7 i V7 i V7 i V

Рис. 15.1. Антонио Вивальди, опус 3, № 10, часть 1, Allegro (такты 5–9) — начальная (полная) ритournель

Вдобавок к этой плотности стремительные и порой перекрывающиеся друг друга ритмы чередуются как в разделах ритournели, так и в сольных эпизодах. Метр здесь простой — 4/4, и все же Вивальди наделяет его некоторой динамичностью и непредсказуемостью, часто смещая сильную долю с начала такта на его середину (на 3-ю долю). В сущности, это сводится к периодическим вставкам размера 6/4, хоть и не обозначенным как таковые, где очередная ритournель или эпизод начинаются с середины такта (рис. 15.2):

2-я СОЛИРУЮЩАЯ СКРИПКА

2-я ритournель

2-й эпизод

3-я СОЛИРУЮЩАЯ СКРИПКА

КОНЧЕРТАНТЕ

си минор: i V7 i V7 i V7 i V

начинается на 3-ю долю

Рис. 15.2. Антонио Вивальди, опус 3, № 10, часть 1, Allegro (такты 11–13) — ритмические смещения

Подвижные, переплетающиеся ритмы в сочетании с метрическими смещениями делают ритмический характер подчеркнуто ярким, несмотря на отсутствие здесь в целом синкопирования. В какой-то мере общее звучание этой музыки — плотное, однородное и ритмически насыщенное — имеет сходство с некоторыми композициями, которые мы обсуждали в главе 13: «Hey Boy Hey Girl» и «Музыкой для 18 музыкантов». Кроме того, инструментальные произведения эпохи барокко записываются в основном с использованием инструментов того периода, особенное, экзотическое по сравнению с современными аналогами звучание которых может быть одной из причин, почему поклонникам вроде субъекта 7 они могут понравиться.

Переходя к более глубоким музыкологическим деталям, мы обнаруживаем еще один ключевой фактор: обильное использование мелодических секвенций (паттернов, последовательно повторяющихся на другой высоте тона). Все случаи применения секвенций, которые мы обсуждали до сих пор, включая даже их ярко выраженное использование в «Morning Love» Шанкара, меркнут по сравнению с тем, что делает Вивальди. Разумеется, мелодические секвенции — обычное явление для всех стилей и исторических периодов, но для эпохи барокко это настоящий краеугольный камень. Они играют существенную роль для самого звучания этого репертуара и, вероятно, объясняют, чем вызван у публики столь широкий к нему интерес. Секвенции обеспечивают четко изложенное, прослеживаемое повествовательное движение, что в руках хорошего композитора может также усилить эмоциональное развитие музыки. Немногие композиторы использовали секвенции столь же часто и с тем же разнообразием, что Вивальди, возможно, даже на грани фола, так как чрезмерное использование секвенций может быстро превратиться в клише (что, как многие утверждают, в музыке Вивальди происходит довольно часто).

Пять из семи сольных эпизодов в *Allegro* характеризуются, в частности, как минимум одним циклом секвенций. Большинство из этих секвенционных паттернов построено на равномерном движении шестнадцатых нот, занимающем две доли, хотя некоторые длятся больше: четыре или даже шесть долей. Секвенционные рисунки обычно движутся в восходящем или нисходящем направлении поступенно, но в одном из случаев переходят от одной струнной партии к другой по нисходящим квинтам. Как правило, после трех проведений рисунка секвенции слух начинает уставать, однако это не останавливает Вивальди — он увеличивает их количество до четырех, пяти и даже шести проведений. В нескольких эпизодах (четвертом, шестом и седьмом) секвенционные циклы у струнных следуют один за другим, причем эпизод 6 состоит из четырех циклов подряд, за которыми следуют три квазисеквенционных пассажа!

Так по какой же причине все это не надоедает? Ну, помимо привязчивого характера, присущего секвенциям в целом, разнообразие мелодических контуров у Вивальди, а также наличие или отсутствие повторений внутри отдельно взятых паттернов в совокупности добавляют элемент непредсказуемости. В сочетании с ярким ритмическим движением музыки этот парад секвенций становится для слуха (по крайней мере, субъекта 7) настоящим наслаждением. Вот три из 14 различных секвенций, используемых в семи эпизодах (рис. 15.3а–в):

а) эпизод 3 (такты 19–20) — нисходящая секвенция (три проведения)

4-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА секвенционный мотив (1a) секвенционный мотив (1b) секвенционный мотив (1c)

КОНЧЕР-
ТАНТЕ ми минор ля мажор ре мажор соль мажор до# мажор фа#7 си минор

квартовый круг (семь шагов)

б) эпизод 4 (такты 33–36) — восходящая секвенция (семьведений)

1-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА секвенционный мотив (2a) секвенционный мотив (2b) секвенционный мотив (2c) секвенционный мотив (2d) секвенционный мотив (2e) секвенционный мотив (2f) секвенционный мотив (2g)

КОНЧЕР-
ТАНТЕ ре мажор / фа# соль мажор ля мажор си минор до# уменьш. ре мажор соль мажор ми мажор / соль#

восходящее поступенное движение (по 6 ступеням)

в) эпизод 6 (такты 60–63) — две нисходящие секвенции (четыре проведения + три проведения)

1-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА секвенционный мотив (3a) секвенционный мотив (3b) секвенционный мотив (3c) секвенционный мотив (3d) секвенционный мотив (4a) секвенционный мотив (4b) секвенционный мотив (4c)

КОНЧЕР-
ТАНТЕ фа# минор си7 минор ми минор ля7 мажор ре мажор соль мажор до# уменьш. фа#7 минор си минор ми7 минор ля минор ре7 мажор соль мажор до мажор

квартовый круг (14 шагов)

Рис. 15.3а–в. Антонио Вивальди, опус 3, № 10, часть 1, Allegro — примеры мелодических/гармонических секвенций

Углубляясь еще сильнее в технические аспекты, можно заметить, что каждой из этих секвенций на рис. 15.3 соответствует гармоническая составляющая, то есть каждая из них подразумевает аккордовую прогрессию. Большинство аккордовых паттернов, сопровождающих секвенции, имеют две разновидности: (1) поступенное движение (например, в эпизоде 4 начиная с такта 33: ре / фа#–соль–ля–си минор–ля / до#–ре); или (2) — по квартовому кругу (например, в эпизоде 3 начиная с такта 19: ми минор–ля–ре–соль). В одном из крайних случаев, в эпизоде 6 (такты 60–66), Вивальди осуществляет непрерывный 23-шаговый переход по «диатоническому» варианту квартового круга (639). Оба приема показаны на рис. 15.3.

Вряд ли субъект 7 уловил подобную гармоническую деталь, но, независимо от этого, она действительно влияет на впечатления от прослушивания, поэтому становится ясно, почему произведение попало в его хит-парад.

Аналогичным образом этот сверхдетальный обзор требует рассмотреть то, как Вивальди подходит к структуре ритурнелей, в том числе к тому, как ритурнели и сольные эпизоды выражены тематически и с точки зрения формы. Одним из самых важных нововведений Вивальди, по сути, было частое появление материала из начальной ритурнели в сольных эпизодах; он задействует эту технику и здесь — хотя и нетипичным образом, так как *Allegro* начинается не с ритурнели, а с сольного эпизода (640). Двигаясь дальше, видим: вторая ритурнель является почти точным повторением первой, а шестая почти полностью повторяет третью; при этом второй и третий эпизоды начинаются одинаково, а в финальной ритурнели сочетаются материал из первой и скрипичный унисон из финала третьей... Хорошо, я знаю, что это не диссертация, — но теперь вы понимаете, насколько богатой и сложной с точки зрения формы может быть эта музыка. Опять же, маловероятно, что такие нюансы можно уловить во время поверхностного прослушивания, но все же общее органическое единство этого *Allegro*, несомненно, влияет на его восприятие.

На самом деле еще многое следовало бы рассмотреть, чтобы осуществить всеобъемлющий музыковедческий обзор этого *Allegro*, в том числе общую гармоническую траекторию этой части, контраст между гармонически статичными ритурделями и довольно хроматическими эпизодами, использование кратковременных формальных повторений, значение нисходящей кварты от си до фа# в определении характера самой «темы» ритурнели и некоторых эпизодов, а также частое использование продолжительных органных пунктов, особенно на си. Этот последний прием задействован и в весьма характерном, я бы даже сказал, восхитительном вивальдийском моменте непосредственно перед финальной ритурнелю: органнй пункт на верхнем си шестнадцатыми нотами на фоне восходящего движения терций снизу, повторяемый три раза (рис. 15.4):

1-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА

(повторяется трижды, с небольшим варьированием)

2-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА

(си минор) (ми минор) (си минор / фа#) (ми минор / соль)

3-я СОЛИ-
РУЮЩАЯ
СКРИПКА

Рис. 15.4. Антонио Вивальди, опус 3, № 10, часть 1, *Allegro* (такты 86–91) — характерный вивальдийский момент с органным пунктом на си

Наша обстоятельная дискуссия подтверждает тот факт, что даже четырехминутная часть барочного концерто грассо позволяет, пусть и поверхностно, соприкоснуться с изобилием исторического и музыковедческого материала. Теперь вам совершенно ясно, что огромное удовольствие можно получить, имея лишь небольшое представление об этих вещах или даже не имея его вовсе. Тем не менее я утверждаю, что понимание некоторых моментов, не говоря уже о многих, может лишь усилить потенциальное удовольствие, особенно если вы, как и субъект 7, являетесь поклонником подобной музыки.

По пути домой: Аллегретто Бетховена

Allegretto из Симфонии № 7 ля мажор, оп. 92 Людвига ван Бетховена — еще одно свидетельство того, что субъект 7 тяготеет к произведениям, которые завоевали как признание критиков, так и популярность среди широкой аудитории классической музыки. Знатоки и поклонники Бетховена чтят Симфонию № 7 как выдающийся образец «среднего периода» творчества композитора, о чем мы поговорим ниже. Кроме того, Allegretto, вторая часть симфонии, часто выделяется как яркий пример творческого совершенства композитора: как со стороны технической, так и с точки зрения выразительности. В то же время все произведение — и эта его часть — одно из самых популярных в бетховенском каноне. Таким образом, этот выбор держится немного особняком от других репрезентативных произведений Бетховена, которые субъект 7 мог бы высоко оценить: как столь же почитаемых, но менее известных (например, Струнный квартет до-диез минор, оп. 131), так и крайне популярных, но имеющих меньшее значение с академической точки зрения (например, «К Элизе» или Лунная соната).

БЕТХОВЕН: ПРЕДЫСТОРИЯ

Бетховен. Одно это имя вызывает в воображении почти архетипический образ. Как Эйнштейн в области науки и Шекспир в литературе, так и Бетховен в музыке — для многих во всем мире — является воплощением гениальности и творческого мастерства. Это, однако, не означает, что вы обязаны любить или даже хорошо относиться к его музыке: как говорилось во введении, и до вас многие находили, к чему придраться. Знаменитый английский критик Джон Рёскин, например, признавался в 1881 году (спустя 54 года после смерти композитора): «Бетховен всегда звучит для меня как опрокидывание мешков с гвоздями...» (641) Наверняка в наши дни мистер Рёскин оказался бы среди любителей классической музыки в подавляющем меньшинстве, однако это не делает его неправым ни в каком объективном смысле. Я поднимаю эту тему просто для справки, к слову, чтобы мы не забывали основной постулат музыкального вкуса: в конечном счете он пребывает в ушах слушающего.

Разумеется, расхождение персональных мнений не может изменить тот факт, что Бетховен оказал — и продолжает оказывать — колоссальное влияние на историю музыки, и не только классической. На рубеже XVIII и XIX столетий он практически единолично положил начало последовательному переходу от классицизма к романтизму; опять же, дихотомическая концепция возникла около 1830 года, чтобы четко сформулировать существующие эстетические и технические различия периодов до и после Бетховена, хотя многие согласятся, что его творчество можно убедительно причислить к обеим эпохам. Конечно, у классической музыки есть и другие гениальные личности и авторитеты: Машо, Дюфай, Жоскен, Палестрина, Монтеверди, Вивальди, И. С. Бах, Гайдн, Моцарт, Шуберт, Брамс, Вагнер, Стравинский, если перечислять моих кандидатов, — но в Бетховене есть нечто уникальное. Как выразился Джозеф Керман, он, «вероятно, самый почитаемый композитор в истории западной музыки» (642). Выше нос, Джон Рёскин.

Это почитание, а также огромное количество сохранившихся материалов, как творческих, так и личного характера, означает, что история и наследие Бетховена были основательно задокументированы. Так что мы здесь приведем лишь краткую сводку, достаточную для подготовки к нашей беседе об *Allegretto*. Те из вас, кто желает получить более подробные сведения, могут найти множество источников на выбор, причем печатные издания биографий Бетховена исчисляются многими сотнями. Беспроигрышный вариант — знаменитая монография Мейнарда Соломона, в которой, помимо всего прочего, приводятся убедительные факты о личности таинственной «бессмертной возлюбленной»: по его мнению, это коллекционер произведений искусства из Вены Антония Brentano, которой предположительно было адресовано страстное письмо, написанное 6–7 июля 1812 года, через три месяца после завершения Симфонии № 7, но не отправленное (643).

Я упомянул эту своего рода случайную деталь о «бессмертной возлюбленной» Бетховена не только для того, чтобы поместить *Allegretto* в определенный хронологический контекст, но и чтобы подчеркнуть факт, что историческое значение композитора во многом проистекает из двух переплетающихся русел: (1) революционных изменений в музыкальном дискурсе, назревших примерно к 1800 году, и (2) мелодраматических деталей личной биографии, которые сподвигли его на осуществление этих изменений; плюс к тому, разумеется, изрядная доля необычайного музыкального таланта.

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) происходил из семьи музыкантов, жившей в немецком Бонне; его отец и дед были профессиональными музыкантами. Несмотря на ранние проявления таланта, он не достиг международного признания как вундеркинд, которое завоевал 15 годами ранее Моцарт, но этих проявлений оказалось достаточно, чтобы заручиться поддержкой покровителей в Бонне, благодаря чему в возрасте 21 года Бетховен смог переехать в Вену и учиться у Йозефа Гайдна — истинного родоначальника эпохи классицизма. Из-за постоянных разъездов последнего эти занятия, к сожалению, продлились всего два года. Тем не менее стоит отметить, что Вена имела такое же ключевое значение в переходе от классицизма к романтизму, как Венеция — от Возрождения к барокко двумя столетиями ранее.

Первого публичного успеха Бетховен добился благодаря своей деятельности в качестве виртуозного пианиста и импровизатора. Кроме того, к 1800 году он выпустил несколько крупных изданий: 2 симфонии, 3 фортепианных концерта, около 15 фортепианных сонат, множество камерных сочинений и т. д. Все это в общей сложности принесло ему большую известность в Вене и материальное благополучие, а также единодушное мнение, что этот молодой Бетховен — законный преемник Моцарта и Гайдна. В то же время в таких произведениях, как Патетическая соната, оп. 13* (1798), можно обнаружить новое, прогрессивное музыкальное видение — с более продвинутым отношением к мелодии, гармонии, форме, масштабу и выразительности.

В 1796 году Бетховен начинает страдать от сильного звона в ушах, отчего ему было трудно слышать музыку и особенно разговоры; следующие 20 лет стали для него непрерывной дорогой к глухоте, ставшей к 44 годам (1814) практически полной. Безнадёжную ситуацию, которая выбила бы из колеи многих композиторов, Бетховен встретил с нечеловеческой решимостью — продолжать служить своему искусству. «Я бы закончил свою жизнь — меня удерживало лишь мое искусство», — писал он в своем знаменитом «Хайлигенштадтском завещании» (Heiligenstadt Testament) в 1802 году (644). Музыкальным итогом всего этого стала самая настоящая революция, положившая начало — вместе с монументальной Симфонией № 3 («Героической») — бетховенскому «среднему периоду» (1803–1815) и рассвету эпохи романтизма. Расширенные возможности гармонии, масштаба и выразительных средств, отчасти использовавшиеся до 1803 года, теперь были представлены в полном объеме в произведениях, ставших самыми значительными в истории классической музыки: Симфониях № 3–8, Фортепианных концертах № 4–5, Концерте для скрипки с оркестром, опере «Фиделио» (Fidelio), Сонате для фортепиано «Вальдштейн» (Waldstein), Струнных квартетах, оп. 59, и т. д., и т. п.

Глухоты будто бы было недостаточно, и Бетховену пришлось столкнуться также с другими трудностями, вызванными целым рядом факторов, не имевших отношения к музыке: полной разочарований любовной жизнью, частыми финансовыми проблемами, непрерывной угрозой военных действий в Вене и ее окрестностях со стороны наполеоновских войск, регулярными болезнями, а также общими эстетическими переменами, охватившими Европу в то время, особенно в литературе (Гёте, Байрон), философии (Кант, Гегель) и т. д. На смену приходили новые времена, и Бетховен встречал их со свирепым духом, возможно не имеющим себе равных в истории музыки. Здесь следует отметить, что музыкальный ландшафт сам по себе уже созрел для подобного рода трансформации: периоды «классического» равновесия, подобного достигнутому в конце XVIII века Гайдном и Моцартом, неизбежно требуют разрушения и экспериментов. Но Бетховен вышел далеко за пределы велений эстетиче-

* Соната для фортепиано № 8 до минор, оп. 13 («Патетическая») Л. ван Бетховена. — *Прим. ред.*

ского долга и героически проложил путь почти столетнему периоду развития тематизма, гармонии, формы и выразительности.

Именно в разгар очередного сочетания мощных личностных и музыкальных стимулов, около 1816 года, Бетховен вступил в свой «поздний период»: ожесточенная борьба за опеку над племянником, с одной стороны, и активное изучение контрапунктной музыки И. С. Баха — с другой. В последнее десятилетие жизни музыка Бетховена становилась все более интроспективной и грандиозной: ее вершины — Девятая симфония, поздние струнные квартеты и Торжественная месса (*Missa Solemnis*). Далеко не все оценили или даже поняли эти «потусторонние» произведения; в то время определенно более популярен был Россини. Но на самом деле Бетховен писал скорее для будущего, чем для настоящего. Более того, в отличие от творчества Вивальди, музыка Бетховена после его смерти в 1827 году (в возрасте 56 лет) не была забыта. Напротив, ее знание и изучение стало обязательным условием для каждого композитора, как, впрочем, и для многих представителей самых разных кругов в наши дни.

БЕТХОВЕН: АНАЛИЗ


Симфония № 7 ля мажор, оп. 92, как уже отмечалось, относится к концу среднего периода творчества Бетховена. Правда, некоторые предпочитают рассматривать ее, а также Симфонию № 8, законченную вскоре после нее, как переход между средним и поздним периодами (645). Безусловно, в Седьмой симфонии продолжают раздвигаться формальные и технические границы (например, огромное медленное вступление в первой части), и при этом сохраняются присущие Третьей, Пятой и Шестой симфониям эстетическая сила и драматизм. Но есть также и что-то непринужденное, даже элегантное в ее течении, тогда как предыдущие имеют более беспокойный характер в освоении новых территорий. Как будто Бетховен начал готовиться к титанической борьбе, которая ему предстоит через пять лет, в начале работы над Девятой симфонией. Это зрелое изящество также во многом объясняет невероятную популярность Седьмой симфонии, которая входит в число «самых исполняемых» симфоний Бетховена — за это звание она борется с Пятой. В надежде на аншлаг составители концертных программ берут знаменитую первую часть Пятой симфонии, а в случае с Седьмой это, несомненно, *Allegretto*.

Прежде чем погружаться в анализ, приведу краткие сведения о том, как Бетховен стал задумывать свои симфонии в столь грандиозных масштабах. Как и концерт, симфония (от *греч.* συμφωνία — «совместное звучание») имеет долгую и извилистую историю развития, берущую начало в раннем барокко. Итальянское наименование *sinfonia* использовалось в основном для танцевальной сюиты, а после 1650 года — для самостоятельной части в опере или духовном вокальном произведении. К концу XVII века оперная *синфония* — особенно благодаря работам Алессандро Скарлатти — развивалась, подобно

концерту и сонате, в трехчастный жанр (быстрая — медленная — быстрая). И действительно, симфония в том воплощении, которое она обрела в эпоху классицизма, возникла из слияния этих трех основных форм: сонаты, концерта и *симфонии*. Многочисленные эксперименты итальянских (Джованни Баттисты Самmartини, Луиджи Боккерини и др.) и немецких (К. Ф. Э. Баха, Яна Стамица и др.) композиторов в течение первой половины XVIII века проложили путь к созданию стандартного вида этой формы, который появился после 1770 года.

Эти стандарты окончательно сложились в 104 симфониях Йозефа Гайдна, большая часть которых написана по заказу его работодателей, венгерских князей Эстерхази. Как и в случае Вивальди и его предшественников, регламентировавших правила для концертной формы, многие из элементов, которые Гайдн стандартизировал для классической симфонии (четырёхчастная схема, использование сонатной формы в первой части, менуэта с трио — в третьей и т.д.), были ранее введены в оборот другими композиторами. Но вот что случается, когда вы их пишете целых 104! Младший современник Гайдна, Вольфганг Амадей Моцарт, также воспринял симфонию как жизнеспособную творческую форму и за свою короткую жизнь успел закончить 41. В самых грандиозных образцах — «лондонских» симфониях Гайдна (№ 93–104) и моцартовских № 39–41 — смелый подход к техническим, масштабным и выразительным элементам действительно указывает на возникновение новой парадигмы. Будучи учеником Гайдна и страстным почитателем Моцарта, Бетховен закономерно перенял эту эстафету на ранних этапах. Однако мало кто в 1802 году мог представить себе тот квантовый скачок, который он совершит вместе со своей Третьей симфонией, названной «Героической», произведением необычайной продолжительности и эмоциональной нагрузки (646). С ее помощью Бетховен пробудил новое видение (новый «симфонический идеал», по выражению Джозефа Кермана), превращающее жанр в трансцендентное и триумфальное психологическое путешествие, эпическое эстетическое приключение.

Седьмая симфония была написана Бетховеном в Вене между зимой 1811 года и весной 1812-го, вслед за болезнью и дальнейшим выздоровлением в баварском курортном городе Теплице. Чувствуя себя обновленным, Бетховен вступил в период интенсивного творчества, завершив одну за другой Седьмую и Восьмую симфонии, и поначалу даже намеревался перейти к Девятой, материала которой, очевидно, еще не существовало. Премьера Седьмой симфонии состоялась 8 декабря 1813 года на благотворительном концерте для солдат, раненных в бою при Ханану против наполеоновской армии. И хотя критики, как это обычно бывает, были несколько озадачены новой симфонией, публика осталась в восхищении от части *Allegretto*: аплодисменты были настолько сильными, что ее пришлось повторить. *Allegretto* было излюбленным произведением публики на протяжении всей жизни Бетховена, каковым, впрочем, остается и сегодня.

На впечатления от прослушивания *Allegretto* влияет довольно много музыкалогических элементов. Однако в научной литературе, а также в заметках концертных программ в качестве преобладающего параметра указывается ритм. В частности, важная роль отводится ритмическому остинато — .

которое присутствует практически везде на протяжении этой части. И правда, оно появляется в самом начале вступительной темы (рис. 15.5):

АЛТЫ ритмическое оstinато ритмическое оstinато ритмическое оstinато (ритмическое оstinато)

ВИАЛОНЧЕЛИ,
КОНТРАБАСЫ

ля минор: i V V i III VII III

(1-е обращение) (2-е обращение)

Рис. 15.5. Бетховен, Симфония № 7, часть 2, Allegretto (такты 3–10) — главная тема и ритмическое оstinато

Если кто и славится тем, что умеет выгодно использовать ритм, то это Бетховен: вспомните хотя бы знаменитое начало Пятой симфонии. Маршеподобное оstinато, состоящее из дактиля (длинный — короткий — короткий) и спондея (длинный — длинный), преобладает в этой части как в мелодии, так и в аккомпанирующем рисунке. В самом деле, Седьмую симфонию часто описывают как преисполненную ритмом. Именно это, например, имел в виду Рихард Вагнер, когда в своем знаменитом высказывании назвал Седьмую симфонию «апофеозом танца», танцуя без остановки в подтверждение этих слов, пока Лист исполнял свое переложение на фортепиано (647)!

По ходу произведения Бетховен создает еще большую ритмическую живость, накладывая несколько перекрестных ритмов на размеренный поток четвертных и восьмых нот в оstinато. Сюда относятся фигуры из восьмых триолей (образующих гемиолу), а также равномерных шестнадцатых нот и т. п. Вот пример наложения гемиолы на оstinато (рис. 15.6):

ФЛЕЙТЫ,
ГОБОИ ритмическое оstinато ритмическое оstinато

2-е СКРИПКИ

ВИАЛОНЧЕЛИ (и т.д.)

гемиола (3:2)

Рис. 15.6. Бетховен, Симфония № 7, часть 2, Allegretto (такты 75–78) — пример ритмического наложения

Мы приняли к сведению заразительный и многослойный ритмический характер *Allegretto*, но, помимо этого, для по-настоящему осознанного прослушивания нам также необходимо непосредственно столкнуться с его формой. Зная Бетховена, понимаем, что это задача не из легких. На первый взгляд форма выглядит как вариационный цикл, основанный на довольно простой теме в ля миноре. Сама тема состоит из двух соразмерных фраз, причем вторая фраза сразу же повторяется (a–b–b). Затем следуют три полноценные вариации. Примечательно, однако, что каждый раз «простая» главная тема дополняется контртемой, которая, по сути, привлекает больше внимания в силу своего более решительного мелодического и ритмического характера (рис. 15.7):

2-е СКРИПКИ главная тема (фраза а)

АЛЬТЫ/
ВИОЛОНЧЕЛИ контртема (фраза а)

ВИОЛОНЧЕЛИ,
КОНТРАБАСЫ

ля минор: i V V i III VII III

(1-е обращение) (2-е обращение)

(2-е СКРИПКИ) главная тема (фраза b)

(АЛЬТЫ/
ВИОЛОНЧЕЛИ) контртема (фраза b)

(ВИОЛОНЧЕЛИ,
КОНТРАБАСЫ)

III II ii (I) i i V i V7 i

(1-е обращение) (автентическая каденция)

Рис. 15.7. Бетховен, *Allegretto* (такты 26–42) — главная тема + контртема (раздел А, только фразы a–b)

Еще более очевидным является тот факт, что в этих трех вариациях, переходя от одной к другой, Бетховен постепенно поднимает ставки: плавно повышает регистр (на октаву), делает фактуру более плотной (больше инструментов в аккомпанирующих партиях) и наращивает динамику (от *пьяно* до *фортиссимо*). Эта напряженность начинает спадать ближе к концу третьей вариации с постепенным *диминуэндо*, но именно здесь Бетховен вставляет палки в колеса

нашим ожиданиям от формы. Вслед за коротким тэгом он вводит не только новый раздел, но и новую тональность — ля мажор. Вот вам и простая тема с вариациями!

Этот новый раздел состоит из нескольких фраз, которые можно изобразить схемой $c-d-e-e'-d'-f$. Мелодический материал здесь значительно более лиричный, а фактура и оркестровка более разнообразные. Ритмическое остинато (дактильная часть) перемещается в нижнюю партию струнных в виде аккомпанирующей фигуры. В гармоническом плане этот раздел также довольно насыщен и контрастен: во фразах d и d' , к примеру, мелодия проводится каноном на фоне яркого органного пункта; в результате это придает ей сельский, или пасторальный, характер, напоминающий Шестую симфонию Бетховена, которая как раз называется «Пасторальной» (рис. 15.8):

КЛАРНЕТ

ВАЛТОРНА

СТРУННЫЕ

(канон)

си7-ми на фоне органного пункта на ми

Рис. 15.8. Бетховен, *Allegretto* (такты 117–122) — органный пункт в разделе В (пасторальный характер)

После ля-мажорного раздела Бетховен вновь возвращает нас в ля минор и в новую вариацию главной темы, где в центре внимания оказывается контрмелодия. У традиционного композитора это могло бы означать приближающийся финал, — но ведь мы говорим о Бетховене. Расширенная часть в конце этой четвертой вариации ведет вместо этого к новому разделу (такт 183) — весьма контрапунктному фрагменту, известному как фугато, так как здесь в манере, подобной фуге, происходит переход «темы» от одного инструмента (или группы инструментов, если речь идет о струнных) к другому. «Тема» закономерным образом строится на ритмическом остинато, по крайней мере поначалу. После изрядного количества контрапунктного материала Бетховен вновь наращивает напряжение и приводит к громогласной половинной каденции. Это возвещает о начале пятой вариации главной темы, правда в несколько урезанном виде и без контрмелодии. Ну, теперь это должно точно означать конец, верно? Простите. Вместо этого мы получаем короткое возвращение (фраза c) ля-мажорного раздела, за которым сразу следует шестая — довольно рассеченная — вариация главной темы, которой Бетховен и завершает эту часть.

Есть шутка о том, что Бетховену бывает трудно закончить музыкальное произведение; самый яркий пример — финал Пятой симфонии. Такое же ощущение возникает и здесь. Но его формальные блуждания на самом деле являются частью более широкого замысла. Кажущееся причудливым перемещение от раздела к разделу складывается в изящную и символическую для эпохи классицизма форму, описанную в главе 6: семичастное рондо (А–В–А–С–А–В–А). Выглядит она следующим образом: тема с вариациями (А) — ля-мажорный раздел (В) — вариация (А) — фугато (С) — вариация (А) — ля-мажорный раздел (В) — вариация (А). Каждый раздел может иметь непредсказуемое воплощение, но образующаяся в результате симметрия является безусловной составляющей общих впечатлений — независимо от того, слышите вы ее или нет*.

Как бы то ни было, именно через эту эпичную и хитроумную форму своего рода «рондо-вариаций» мы воспринимаем весь текущий музыкальный материал этого Allegretto. Выше мы уже обсудили многие его детали. Однако есть один параметр, который стоит рассмотреть конкретнее: гармония. В некоторых разделах Allegretto используется хроматический подход, особенно в ля-мажорном. Но есть и еще один момент, где он применяется самобытно и неприкрыто. Это происходит в теме, а именно во фразе b, где наблюдаем нисходящий ряд хроматических аккордов со сменой лада: до-си-си минор-ля-ля минор-ми / соль#, — в результате чего внутри образуется нисходящая мелодия: ми-ре#-ре♭-до#-до♭-си. Этот фрагмент был включен в рис. 15.7, но его стоит отдельно проиллюстрировать здесь (рис. 15.9):

главная тема (фраза b)

контртема (фраза b)

до мажор си мажор си минор ля мажор ля минор ми мажор / соль#

нисходящий гармонический хроматизм
(обведенные кругом ноты = внутренняя нисходящая мелодия)

Рис. 15.9. Бетховен, Allegretto, раздел А, фраза b — использование гармонической «окраски» и хроматизма

* Более подробное музыковедческое обсуждение, включающее утверждение, что эта часть имеет форму «двойных вариаций», можно найти на сайте www.WhyYouLikeIt.com (в дополнениях к главе 15).

Это можно рассматривать как прекрасный пример того, что мой бывший преподаватель Леонард Ратнер называл «гармонической окраской» (648). В этой последовательности аккордов нет ничего функционального (особенно в моментальном переходе от ля мажора к ля минору), и все же ее «окраска» воздействует на слух особым образом. Вследствие этого она стоит особняком по сравнению с «гармоническим действием», лежащим в основе аккордовых потоков в музыке — например, Гайдна и Моцарта. Подобные «окрашивающие» гармонические приемы Бетховена позже подхватят в своих произведениях Шуберт, Шопен, Вагнер и прочие композиторы, и эти приемы, несомненно, могут рассматриваться как ранние предвестники окончательного упадка тональной системы в начале XX века (см. обсуждение «Сицилианы» Форе, представленное далее в этой главе). Во всяком случае, «звучание» этой прогрессии, на мой взгляд, является ключевым фактором, хоть и едва уловимым, который стоит за успехом *Allegretto* среди его многочисленных поклонников.

Какова бы ни была причина, в *Allegretto*, судя по всему, есть «все нужное», чтобы оставаться любимым слушателями с момента премьеры в декабре 1813 года и по сей день. Немногие произведения классической музыки могут похвастаться подобным. Чудодейственные — для тех, кто склонен так считать, — ингредиенты сделали его постоянным номером концертного репертуара, частым саундтреком голливудских фильмов с 1935 по 2013 год как минимум (среди них «Опус мистера Холланда» [Mr. Holland's Opus] и «Король говорит!» [The King's Speech]), исходным материалом для последующих музыкальных произведений (например, Джона Корильяно и Жака Лусье) и конечно же обладателем позиции в коротком списке субъекта 7.

Вечерний выход: увертюра из оперетты «Кандид» Бернштейна

Увертюра к «Кандиду» Леонарда Бернштейна укрепляет наши ожидания, что хит, выбранный субъектом 7, также окажется образцовым примером классического концертного репертуара, а не просто чем-то обособленным и малоизвестным. Так, во всяком случае, обстоит дело с этой опереточной увертюрой, одним из наиболее часто исполняемых оркестровых произведений американского композитора. Этот хит, однако, расширяет наши представления о том, что именно такой меломан, как субъект 7, может счесть достойным «базового статуса»: не только произведения европейских композиторов, но также и американские работы, наполненные театральными элементами или деталями поп-музыки. Действительно, увертюра четко символизирует господствующее влияние классической музыки, созданной в Америке, на сознание многих поклонников классики — и знакомит нас с композитором, который, как никто другой, сделал это влияние в первую очередь возможным.

БЕРНСТАЙН: ПРЕДЫСТОРИЯ

Леонард Бернштейн (1918–1990) во многом олицетворяет прорыв американской музыки на традиционную классическую сцену: композитор еврейского происхождения, дирижер, пианист и педагог, охватывающий весь спектр музыкальных стилей, вращающихся вокруг него, — классику, джаз и музыку для театра. В отличие от привычной для Европы тенденции, Бернштейн не принадлежал к какому-либо конкретному, зарекомендовавшему себя композиторскому роду — как Вивальди и Бетховен. Даже европейские музыкальные революционеры эпохи модернизма — Дебюсси, Шёнберг, Стравинский, Барток и др. — унаследовали и усвоили стародавние традиции, прежде чем свергнуть их с помощью новых практик. В Америке все было не так аккуратно упаковано. В XIX веке американцам Эдуарду Макдоуэллу и Луи Готшалку приходилось учиться в Европе лишь затем, чтобы законно считаться композиторами. Их последующие попытки сформировать американский музыкальный язык были довольно скромными и зачастую основывались на консервативных, ностальгических и стереотипных элементах (649).

Все стало меняться в начале XX века, и наиболее заметны эти изменения были, вероятно, благодаря стараниям друга и наставника Бернштейна, Аарона Копленда, — еще одного композитора еврейского происхождения, дирижера, пианиста и педагога (650). В начале 1920-х годов он учился в Париже у знаменитого педагога Нади Буланже. Там он познакомился с модернистскими тенденциями Стравинского, Бартока, Берга и других, предложившими альтернативу романтическому консерватизму, бытовавшему у него на родине. В таких ранних произведениях, как «Фортепианные вариации» (*Piano Variations*, 1930), Копленд воплотил эти прогрессивные установки: с частыми резкими диссонансами и прочими аспектами композиционной сложности. На ранних порах Копленд также добавлял в свой микс и джазовые элементы, например в Концерт для фортепиано с оркестром (1926), хотя его произведения пропитаны ими не столь естественно, как «концертная» музыка Гершвина («Рапсодия в блюзовых тонах» [*Rhapsody in Blue*] и «Американец в Париже» [*An American in Paris*]). Однако с конца 1930-х годов Копленд начинает изобретать более популистское и характерно «американское» звучание, разрабатывая доступный, диатонический и квазитональный гармонический язык, навеянный духом западных прерий. Это слышится в таких произведениях, как «Билли Кид» (*Billy the Kid*, 1939), «Родео» (*Rodeo*, 1942) и «Весна в Аппалачах» (*Appalachian Spring*, 1944), которые входят в число самых популярных американских произведений среди классического репертуара.

Таким был новый, хотя и негласный «манифест», принятый Коплендом и его американскими современниками-единомышленниками (Роем Харрисом, Роджером Сешнсом, Уолтером Пистоном и Вирджилом Томсоном, которые нарекли свою группу «спецотрядом Копленда»): вместо однозначной и единственной традиции американским композиторам было предложено широкое и эклектичное видение, в котором для достижения эстетических и/или коммерческих целей смешивались и сочетались любые музыкальные данные. Бернштейн,

который учился у Пистона и впервые встретился с Коплендом в 1938 году после исполнения его «Фортепианных вариаций» (тогда еще ничего не зная о композиторе), не только реализовал это видение, но и благодаря своей звездной дирижерской карьере активно, как никто другой, продвигал его.

Склонность Бернштейна к эклектике проявлялась уже на ранних порах: он изучал дирижирование, композицию, фортепиано и эстетику, будучи студентом Гарварда, а затем Кёртисовского института музыки. Но в то время, как большинство музыкантов со временем останавливались на одном, максимум двух карьерных направлениях, Бернштейн сделал все возможное, чтобы на протяжении своей карьеры преданно следовать им всем. Однако для этого требовалось много времени, что зачастую было ему в тягость и особенно сильно сказывалось на композиторской деятельности, плоды которой в итоге оказались достаточно скромными (651).

Пожалуй, самая заметная сущность Бернштейна — дирижерская благодаря пребыванию с 1957 по 1969 год на посту музыкального руководителя Нью-Йоркского филармонического оркестра. Сохранив с ним связь до конца жизни в статусе «дирижера-лауреата», он установил тесные отношения также с несколькими другими филармоническими оркестрами, прежде всего с Венским и Израильским. Дирижерский стиль и тематический подбор программ снискали ему поддержку публики и одобрение критиков, хотя не все рецензенты потворствовали его подчас крайней степени экспрессивности, особенно в отношении темпа. Среди разнопланового в целом репертуара, от барокко до Новейшего времени, Бернштейн особенно активно продвигал нескольких композиторов: Бетховена, Малера, Карла Нильсена и главным образом американцев — Чарльза Айвза, Марка Блицштейна, Копленда, Джорджа Гершвина, Харриса, Уильяма Шумана и, что неудивительно, самого себя. Многие записи произведений этих и других композиторов в исполнении Бернштейна даже сегодня считаются каноническими.

Столь широкий охват классической музыки, разумеется, послужил бы значительному развитию стилистического и технического мастерства любого композитора. Но с самых ранних пор Бернштейна также тянуло к джазу и театральной музыке. Его дипломная работа в Гарварде была посвящена «поглощению расовых элементов» американской музыкой, а содержал он себя, играя на джазовых концертах. После окончания университета его первой профессиональной работой стала игра на фортепиано в нью-йоркской театральной труппе под названием *Revuers*, куда также входили поэты-драматурги Адольф Грин и Бетти Комден. Сотрудничество с ними и с бродвейским режиссером-хореографом Джеромом Роббинсом привело к выходу первого крупного хита — мюзикла «Увольнение в город» (*On the Town*, 1944), который является адаптацией его балета «Матросы на берегу» (*Fancy Free*) (652). Вместе с Комден и Грином в 1953 году Бернштейн написал следующий мюзикл — «Чудесный город» (*Wonderful Town*); он тоже стал хитовым, и, как в случае с «Увольнением», по нему снят популярный фильм.

Однако самый устойчивый успех пришел к Бернштейну в 1956 и 1957 годах, когда почти одновременно были написаны два произведения: джазовый мюзикл «Вестсайдская история» и эклектичная оперетта «Кандид». Эти композиторские

достижения совпали с назначением Бернштейна на должность в Нью-Йоркский филармонический оркестр, что говорит о его многогранности, а также о необычайном таланте. «Вестсайдская история», бесспорно, стала одним из самых успешных бродвейских шоу в истории. Она воссоединила Бернштейна с Джеромом Роббинсом и представила миру молодого поэта и композитора Стивена Сондхайма, который в 1970–1980-х годах спровоцировал свою собственную революцию в музыкальном театре такими постановками, как «Безумства» (Follies, 1971), «Суини Тодд» (Sweeney Todd, 1979) и «В лес» (Into the Woods, 1987). «Вестсайдская история» с оглушительным успехом прошла на Бродвее 732 раза; а экранизация 1961 года получила 10 премий «Оскар», в том числе как «Лучший фильм» (653). Несмотря на неувядающую популярность увертюры, «Кандид» в своей первоначальной постановке не имел такого успеха; однако в более поздние годы, как мы увидим, оперетта стала довольно востребованной.

Помимо театральных работ, у Бернштейна есть также ряд «серьезных» композиций: три симфонии, «Чичестерские псалмы» (Chichester Psalms, 1965) и другие хоровые произведения, а также несколько камерных пьес. Симфонии «Иеремия» (Jeremiah, 1942), «Век тревог» (Age of Anxiety, 1949) и «Каддиш» (Kaddish, 1963) позволили Бернштейну задействовать более широкую и усложненную музыкальную палитру: подчас резкие диссонансы, использование еврейских литургических мелодий, 12-тоновые техники и т. д. Однако, как и в случае с операми Вивальди, симфонии Бернштейна так и не стали частью стандартного оркестрового репертуара; тот факт, что им не уделяли должного внимания на протяжении всей его жизни, даже стал причиной личной неудовлетворенности композитора — и, возможно, обратной стороной творческого существования, когда разрываешься сразу на несколько направлений. Также в целом была обделена вниманием величественная «Месса» (Mass, 1971) — квазитеатральная пьеса, сочетающая классический, бродвейский и даже рок-стили (654); в нее вошли тексты Стивена Шварца, который впоследствии сам войдет в историю Бродвея как автор мюзиклов «Божественный ступор» (Godspell, 1971), «Пиппин» (Pippin, 1972) и «Злая» (Wicked, 2003) (655).

И наконец, Бернштейн оставил неизгладимый след как педагог и особенно как приветливый гид для широкой публики по разнообразным музыкальным направлениям, классическим и иным. В своих «Концертах для молодежи» (Young People's Concerts) — серии из 53 передач, снимавшихся с 1958 по 1972 год, — он познакомил целое поколение американцев с обширным классическим репертуаром, сопровождая наглядные объяснения историческими рассказами и юмором (656).

БЕРНСТАЙН: АНАЛИЗ

«Кандид» — «комическая оперетта», основанная на одноименной сатирической новелле 1759 года французского философа и писателя Вольтера. Ее премьера состоялась в бродвейском театре Martin Beck в декабре 1956 года. Она про-

валилась, будучи сыграна всего 73 раза. В то время как музыку в основном хвалили, либретто, написанное Лириан Хеллман, подверглось в журнале *Time* нападкам как «слишком серьезное» для «глумливого лиризма» Бернштейна (657). В новелле Вольтера используется комическая аллегория для высмеивания того, что он считал нездоровым идеализмом в трудах немецкого эрудита Готфрида Вильгельма Лейбница. Этот так называемый «оптимизм» широко известен тем, что всемогущий Бог, должно быть, создал наш мир как «лучший из всех возможных миров», несмотря на несовершенство, которое мы в нем видим. В новелле Вольтер с юмором переворачивает с ног на голову оптимизм сторонника Лейбница, Кандида, и добавляет в него немного трезвого прагматизма в виде нового лозунга: мы должны сами «возделывать свой сад» (658). Это послужило Бернштейну основой для проникновенного финального номера «*Make Our Garden Grow*»*. Однако в своей оригинальной музыкальной интерпретации «Кандид» оказался для Бродвея слишком серьезным — так же, как изначально был сочтен слишком легкомысленным для оперных театров.

Тем не менее, хотя премьера и была неудачной, более поздние редакции (например, новое либретто Хью Уилера) позволили неоднократно успешно возродить мюзикл; в их числе была постановка 1974 года под руководством Гарольда Принса, прошедшая с невероятным успехом 740 раз. Бернштейн продолжал перерабатывать музыку даже после этого триумфа, что привело к ее окончательному пересмотру и последующей записи в 1989 году — за год до его смерти. Сегодня это произведение существует в нескольких жизнеспособных версиях и с определенной регулярностью ставится по всему миру — не в последнюю очередь в средних школах и колледжах Соединенных Штатов.

Привлекательность, а также и трудность «Кандида» заключается в том, что в нем допущен прием стилистической компиляции, то есть использование различных музыкальных стилей для отображения определенного времени и/или места. На выбор такой стратегии Бернштейна отчасти вдохновила эпизодическая сюжетная линия из вольтеровского оригинала, где Кандид беспрестанно путешествует из страны в страну. В результате получился умопомрачительный — и порой противоречащий стилистическим и хронологическим ожиданиям — спектр стилей, задействованных в 30 (или около того) вокальных и инструментальных номерах оперетты: ренессансный гимн, французский канкан, венский вальс, аргентинское танго, баховский хорал, джазовые риффы, бродвейская баллада, бельканто гранд-опера, вокальная акробатика комической оперы, малеровский лиризм, берговский 12-тоновый хроматизм и т. д.

То, что бродвейская театральная пьеса смогла вместить в себя столь эклектичную программу, не только является следствием универсального музыкального мастерства Бернштейна, но также вполне согласуется с его собственной концепцией американского музыкального театра. Как мы уже упоминали в главе 9, она подробно изложена в его впечатляющей лекции на

* Пусть наш сад растет (*англ.*). — *Прим. перев.*

эту тему, транслировавшейся в рамках телепрограммы Omnibus в октябре 1956 года — за два месяца до премьеры «Кандида» (659). Собственными словами и привлекая цитаты, Бернстайн описал развитие американского музыкального театра от отдельных варьете-шоу конца XIX века к квазиинтегрированной (объединившей черты оперетты, с одной стороны, с обиходным языком джаза — с другой) музыкальной комедии 1920–1930-х до наступившей в 1940-х и начале 1950-х годов «зрелости» жанра. Говоря о последнем периоде, он упоминает «недавние» постановки «Юг Тихого океана» (South Pacific, 1949) и «Парни и куколки» (Guys & Dolls, 1950), называя их абсолютными шедеврами.

А завершает он оптимистичным взглядом в будущее:

Сейчас мы находимся в исторической точке... Все, что нам нужно, — это чтобы появился наш собственный Моцарт. А если и когда он появится, то мы получим, конечно, не «Волшебную флейту» (Die Zauberflöte), мы получим новую форму, и, возможно, «опера» — не совсем подходящее для нее слово; для такого захватывающего явления должно быть более захватывающее, чем «опера», слово. Но это событие может произойти в любую секунду; это будто наш исторический момент, будто есть историческая необходимость, дарующая нам такое изобилие талантов именно в это самое время... (660)

Под «изобилием талантов» Бернстайн конечно же имел в виду таких композиторов, как Ричард Роджерс, Фрэнк Лессер и Фредерик Лоу. Но он, должно быть, проецировал эти надежды и на свои грядущие премьеры: оперетту «Кандид» и джазовый мюзикл «Вестсайдская история» (выпущенный через девять месяцев после «Кандида»). Для Бернстайна оперетты и мюзиклы были двумя сторонами одной медали, различавшимися лишь использованием (в оперетте) или отсутствием (в мюзикле) простонародного музыкального и разговорного языка (661). Поэтому разочарование Бернстайна после первоначального провала «Кандида» было, вероятно, очень сильным. Но, к счастью для него, эта неудача вскоре была сглажена ошеломительным успехом «Вестсайдской истории».

И все же несколько номеров из «Кандида» привлекли внимание публики еще с премьеры в 1956 году и вскоре стали восприниматься как самостоятельные произведения. К ним относятся, в частности, ария колоратурного (виртуозного) сопрано «Glitter and Be Gay», впервые исполненная Барбарой Кук, и конечно же увертюра. После своего дебютного концертного исполнения Бернстайном и Нью-Йоркским филармоническим оркестром в январе 1957 года за два года увертюра была сыграна различными оркестрами 100 раз! Она остается одним из наиболее часто включаемых в концертные программы произведений Бернстайна да и вообще любого американского композитора.

Увертюра, как и любое другое произведение Бернстайна, в полной мере отражает его склонность к компилированию разнообразных стилей. Как мы

вскоре увидим, она одновременно подражает бродвейской музыкальной увертюре, оперной увертюре XIX века и даже оперной симфонии конца XVII века. И все это происходит с бьющей через край, неутомимой энергией, столь характерной для Бернштейна и в чем-то для самой Америки. «Кандид» — не джазовая партитура, а своего рода дань уважения различным европейским стилям и эпохам; и все же для опытного слушателя очевидно, что она не могла быть написана нигде, кроме Америки, в частности в Нью-Йорке.

Для бродвейских мюзиклов 1950-х годов типично, что в увертюре предварительно излагаются темы и песни, которые будут звучать в самом спектакле. Но в то время, как увертюра к «Югу Тихого океана» представляет собой подборку хитов в предсказуемом формате попури, в увертюре «Кандида» используются отрывки и фрагменты нескольких номеров, из материала которых складывается единая композиция классического типа. Кроме того, задействуются они совершенно непредсказуемым образом. В некоторых случаях исходный материал представлен в коротком и/или обработанном виде, а в других — остается преимущественно нетронутым. Есть также и новый материал. В результате увертюра получается совершенно свежей и самодостаточной, не говоря уже о ее грандиозности. Стоит также отметить, что увертюра была единственной частью оригинальной постановки «Кандида», которую оркестровал сам Бернштейн; опять же, следуя принятым на Бродвее правилам, остальную оркестровку сделал другой аранжировщик, в данном случае Херши Кей.

Есть несколько музыкологических элементов, которые воздействуют на впечатление от прослушивания увертюры определяющим образом. Среди них — что неудивительно для тех, кто знаком с музыкой Бернштейна, — ритм, в частности использование синкоп и фразировка с нечетным количеством долей. Но столь же ощутимы двусмысленное использование тональной гармонии, богатые и разнообразные оркестровые тембры, а также уникальная структура формы этого произведения. Давайте начнем с последнего параметра (как мы уже поступали раньше), чтобы детально истолковать остальные.

Увертюра начинается с яркого приема, напоминающего фанфары, — скачка на малую септиму у медных духовых, — повторяющегося и разворачивающегося в синкопированной манере (рис. 15.10):

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ, ЛИТАВРЫ И ДР.

скачок на малую септиму

скачок на малую септиму

скачок на малую септиму

синкопа

ми♭ мажор / си♭

(фа7) →

Рис. 15.10. Леонард Бернштейн, увертюра к «Кандиду» — яркие вступительные фанфары

Как восходящее движение тритона в «Вестсайдской истории», так и восходящая малая септима является для партитуры «Кандида» своего рода определяющим интервалом: она, например, встречается в родственных ариях «Candide's Lament» и «Make Our Garden Grow», но не напрямую, а через октавный скачок*. Этот прием также появляется в несколько ином виде в комической арии «Words, Words, Words» в исполнении Мартина, ученого спутника Кандида. Это довольно «насмешливый» жест, отражающий глумливый пессимизм Мартина по отношению к наивному представлению Кандида о том, что наш мир — «лучший из всех возможных миров». Таким динамичным (и будто бы джазовым) началом Бернштейн сообщает своим слушателям, что мы здесь собираемся весело провести время.

Следующий раздел довольно своеобразен: непоседливая и залихватская мелодия в ми-бемоль мажоре, которую вырисовывает восходящее арпеджио из номера «Battle Music», откуда взяты также несколько других элементов увертюры. Мелодия нервно петляет, как и гармонии в ее основе, — словно ища убежища, — что отсылает к легкомысленным опереттам Гилберта и Салливана (рис. 15.11):

непоседливая, залихватская мелодия

СКРИПКИ, ФЛЕЙТЫ И ДР.

ВАЛТОРНЫ, АЛБТЫ

СТРУННЫЕ В НИЗКОМ РЕГИСТРЕ

(петлюющие гармонии)

ми \flat мажор фа мажор / си \flat фа7 / ми \flat си \flat / фа

си \flat минор / ре \flat ре \flat 7 соль7 / ре

Рис. 15.11. Леонард Бернштейн, увертюра к «Кандиду» (такты 10–16) — залихватская тема (раздел В)

Эта первая главная тема довольно короткая (шесть тактов) и изрядно синкопированная в своем стремительном метре 2/2 (две доли в такте, каждую из

* Действительно, каждый спектакль начинается с демонстративного провозглашения своего соответствующего интервала: восходящего тритона в прологе «Вестсайдской истории» и восходящей малой септимы в увертюре «Кандида».

Затем следует самая прямая и продолжительная цитата из оперетты, и это снова «Battle Music»: тема марша в си-бемоль мажоре (тональность доминанты для ми-бемоль мажора), за которой следует фрагмент, представляющий собой «изящный ответ», — и оба они повторяются в силу знаков репризы. Эти два раздела довольно стабильны гармонически и просты тонально по сравнению с предыдущими разделами (такими как тема канкана), которые, напротив, имеют хроматический, практически пантональный (относящийся ко всем тональностям) характер (рис. 15.13):

тема марша (раздел D)

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ

ВИОЛОНЧЕЛИ, ЛИТАВРЫ И Т. Д.

си♭ мажор

фа мажор

си♭ мажор

ля минор

V-I

«изящный ответ» (раздел E)

ДУХОВЫЕ

ПИЦЦИКАТО СТРУННЫХ И Т. Д.

1-е СКРИПКИ

2-е СКРИПКИ, АЛТЫ

ре7 (b9)

соль минор

ре 7 (b9)

соль минор

фа7

V-i

си♭ мажор

фа7

си♭ мажор

V7-i

Рис. 15.13. Леонард Бернстайн, увертюра к «Кандиду» (такты 47–61) — тема марша и «изящный ответ» (разделы D и E)

Подводя итог, можно сказать, что до сих пор мы слышали стремительную и неугомонную последовательность разделов, которые в общей сложности производят на слушателя сногшибательно будоражащее впечатление:

А (фанфары) — В (залихватская) — С (канкан) — А' — В — С' — D (марш) — Е («изящный ответ»)

Помимо рассмотренных ритмических, тематических и гармонических элементов, Бернштейн также привлекает внимание слушателя при помощи изобретательной оркестровки. Здесь мы можем представить, что он мог почерпнуть из своей многолетней практики дирижирования оркестром, исполняющим стандартный симфонический и оперный репертуар: наваянное Оффенбахом чередование дерзких духовых с пиццикато струнных, ксилофоном и приглушенными трубами в разделе канкана; подобные Россини грациозные флейты и струнные в «изящном ответе» маршу и т. д.

Как мы можем наблюдать, это знаменует окончание первой крупной части увертюры в доминантовой тональности си-бемоль мажор. Те, у кого хорошая память, обратят внимание на то, что исходное перемещение из тоники (скажем, ми-бемоль мажора) в доминанту (скажем, си-бемоль мажор) является характерным признаком сонатной или родственных ей форм. Как правило, в таких случаях далее следует либо раздел разработки, где используется материал из экспозиции, либо, возможно, побочная тема в той же самой доминантовой тональности. На первый взгляд кажется, что начинается мини-разработка, поскольку мы слышим — в более легкой, духовой оркестровке — фрагменты из залихватской темы, остигатный пассаж в стиле Стравинского (взятый из того же номера «Battle Music») и развитие темы канкана у пикколо.

Однако продолжительный аккорд фа7 в конце канканового фрагмента ведет к совершенно новой теме в си-бемоль мажоре — лирической мелодии у струнных, основанной на любовном дуэте из первого акта «Oh, Happy We» (рис. 15.14):

АЛТЫ,
КЛАРНЕТЫ

СТРУННЫЕ В НИЗКОМ
РЕГИСТРЕ И ДР.

си♭ мажор: I V7 I V7 I

iii IV bVII IV ii V7 I

Рис. 15.14. Леонард Бернштейн, увертюра к «Кандиду» (такты 83–94) — лирическая тема (раздел F)

Противопоставление неистового, ритмичного материала пышным, лирическим темам — это своего рода фирменный стиль Бернштейна, и здесь он наглядно представлен. В отличие от непредсказуемого контраста коротких светлых частей раздела 1, здесь мы видим единый, общий раздел, симметричный в малом и крупном масштабе. Каждый его подраздел состоит из четырех фраз, каждая из которых длится три такта; в свою очередь, отдельно взятая фраза состоит из семи долей (в виде $2+2+3$), что тоже характерно для классического Бернштейна. И все же на слух эти несимметричные фразы воспринимаются довольно изящно и плавно — так же, как свинговые $5/4$ ($3+2$) в «Take Five» Пола Дезмонда. Структура фраз «лирического» раздела в целом выглядит как $a-a'-b-a''$; штрихи здесь исключительно в силу различной оркестровки и дополнительного материала в аккомпанементе, который своими фигурациями порой напоминает Малера (кумира Бернштейна).

Слегка нарушая эту симметричную схему $a-a-b-a$, в нее сразу после фразы b вклинивается фрагмент — отрывок, также взятый из вокального дуэта. Специфически это мини-кода, в которой повторяется завершающая каденция $V-I$ с поступенным движением по соседним интервалам: $ре-ми\flat-ми\flat-ре$. Фактически это один из самых эффектных на слух моментов всей увертюры — в силу своих благозвучных и в то же время непредсказуемых каденционных рисунков (рис. 15.15):

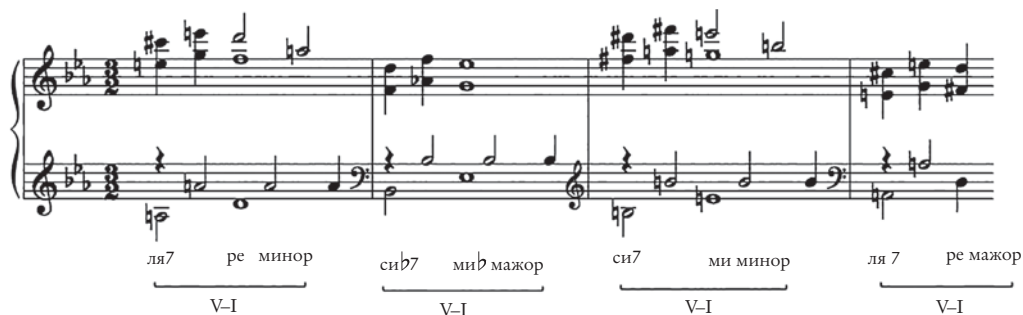


Рис. 15.15. Леонард Бернштейн, увертюра к «Кандиду» (такты 119–122) — хроматическая череда каденций

После лирической темы раздела 2 не происходит никакого дополнительного развития предыдущего материала, а скорее полноценная реприза раздела 1 — снова в «домашней» тональности ми-бемоль мажор. В быстрой последовательности мы переходим от фанфар (А) к заливчатой теме (В), канкану (С), маршу (D) и «изыщному ответу» (Е) лишь с небольшими отличиями от того, как они были представлены в «экспозиции». Последняя тема, однако, звучит в слегка усеченном виде, после чего возвращается лирическая тема из раздела 2 (F) — на этот раз в «домашней» тональности ми-бемоль мажор. Тем самым Бернштейн делает прямую отсылку к двухчастной (в крупном масштабе, $A-A'$) предшественнице сонатной формы (не имеющей полноценной разработки), которая встречалась в оперных *синфониях* конца XVII века. Если быть точнее, то начальная, крупномасштабная,

часть А состоит из двух главных разделов (1 и 2), в которых происходит гармонический переход из основной тональности (I) ми-бемоль мажор в тональность доминанты (V) си-бемоль мажор; и это напряжение затем «разрешается» во второй крупномасштабной части А', где раздел 2 теперь пребывает в основной тональности — ми-бемоль мажоре, — как показано на следующей схеме:

Крупномасштабное деление	А		А'	
Главный раздел	1	2	1	2
Подраздел	А–В–С–А–В–С–D–E–D–E (модуляция)		F	А–В–С–D–E F
Тональный центр	ми \flat		си \flat	ми \flat ми \flat

Раздел 2, кроме того, возвращается в сокращенном виде: в нем задействуется только главная фраза (а) подраздела F, повторяемая дважды. Затем следует та же самая поступенная мини-кода из конца фразы b, завершающаяся «грандиозной паузой», — эффектный прием с целью завладеть нашим вниманием.

Далее следует еще один раздел, заключительный, в котором задействуется материал из другого номера оперетты: знаменитая колоратурная вокализация из арии «Glitter and Be Gay». Это, кстати, одна из самых сложных арий всего оперного репертуара — со множеством нот до и ре \flat третьей октавы, — и она сделана (больше в театральном смысле, чем в музыкальном) по образцу арии «Air des bijoux» из «Фауста» (Faust) Шарля Гуно. В увертюре Бернштайн использует два фрагмента из своей арии: упомянутый выше вокализационный отрывок вместе с канонами из оригинального номера с разницей вступления в половинную ноту и целую ноту, а также подвижный заключительный пассаж (рис. 15.16):

вокализационный отрывок из «Glitter»

СКРИПКИ, ФЛЕЙТЫ

ГОБОИ, КЛАРНЕТЫ

ВАЛТОРНЫ, АЛТЫ

СТРУННЫЕ В НИЖНЕМ РЕГИСТРЕ, ФАГОТЫ, РОЯЛЬ И ДР.

ми \flat мажор: I

VI7

Заключительный пассаж из «Glitter»

ВАЛТОРНЫ

СТРУННЫЕ,
ЛИТАВРЫ И ДР.

V7

I

Рис. 15.16. Леонард Бернстайн, увертюра к «Кандиду» (такты 224–233) — заключительный раздел, основанный на номере «Glitter and Be Gay»

Этот заключительный раздел с прямолинейно тональным гармоническим языком в неистовом темпе ведет увертюру к концу сродни лучшим традициям гранд-опера XIX века. Однако Бернстайн не закончил: после коды «Glitter» (G) мы наблюдаем еще одну быструю компиляцию из предыдущих разделов — небольшие кусочки A, B, D и F преимущественно в том же виде, как они звучали ранее. Создается впечатление, что Бернстайну не хочется заканчивать произведение. Однако он все же делает это с помощью симпатичной опереточной каденции V–I.

Как показывает этот действительно насыщенный и подробный разбор, Бернстайн использует весь арсенал хитрых приемов для создания самого эклектичного произведения из всех, что мы обсуждали в этом разделе, — и конечно же оно не уступает «Release» Afro Celt Sound System и «Morning Love» Шанкара. И все же увертюра отражает не только персональную разноплановость Бернстайна, но и эклектичный вкус, которого он ожидает от своих слушателей. Он как бы говорит, что у «современного» любителя музыки есть возможность — если не обязанность — познакомиться с богатым разнообразием существующих стилей (классикой, джазом, театром и т. д.) и наслаждаться их появлением как по отдельности, так и в сочетании. На протяжении всей жизни он также повторял идею о «музыке без границ» во всех своих лекциях, затрагивающих необычайно широкий спектр музыкальных тем. Субъект 7, убежденный поклонник этой увертюры, судя по всему, как минимум внес ее в свои заметки.

Перед сном: «Сицилиана» Форе

«Сицилиана» из сюиты Форе «Пеллеас и Мелизанда», оп. 80, завершает день субъекта 7. Это произведение, которое отчасти приближено к малоизвестной

стороне классической музыки, но фактически к ней не относится. «Сицилиана» представляет собой хороший пример (а таких в классической музыке довольно много) феномена типа «я это слышал, но не знаю, как оно называется». Многие классические произведения в силу своего частого использования в медиа и на концертных площадках, не говоря уже об их сильном и притягательном музыкальном материале, будут нам знакомы, даже если мы совершенно не сможем их идентифицировать. Действительно, существует множество интернет-сайтов, помогающих облегчить это состояние ступора, в которое впадают слушатели, — в том числе хитроумные сервисы с возможностями ввода мелодии, такие как Musipedia (662). В данном случае субъект 7 распознал знакомую, хотя и безымянную для него часть произведения композитора Габриеля Форе, который для многих и сам является довольно загадочным.

В связи с этим «Сицилиана» предоставляет прекрасную возможность исследовать музыку исторически значимого, хотя и малоизвестного композитора. Можно также отметить, что обсуждение этой работы — заключительный подробный музыкальный анализ в нашей книге.

ФОРЕ: ПРЕДЫСТОРИЯ

Габриель Форе (1854–1924), повторюсь, имеет в некотором роде незавидную участь: будучи прославленным в академических кругах, он малоизвестен среди рядовых поклонников классической музыки — по крайней мере, за пределами его родной Франции (663). Более того, его безвестность в Америке побудила молодого Аарона Копленда сделать Форе темой своей дебютной работы в области музыкальной критики в 1924 году — статьи под названием «Габриель Форе, забытый мастер» (Gabriel Fauré, a Neglected Master). Копленд только что закончил свое обучение в Париже у Нади Буланже, ученицы Форе, и стремился особо отметить «курьезный» факт: «Возможно, ни один другой композитор не был настолько обделен вниманием за пределами своей страны, но в то же время имел, бесспорно, выдающуюся репутацию у себя дома» (664). Копленд питал к Форе ошутимое уважение, называя его «французским Брамсом», но не из-за подражания, а потому, что «он обладает столь же великим гением, столь же совершенными стилем и техникой, как и этот мастер». Такая щедрая похвала, несомненно, способствовала росту международной репутации Форе среди музыкальных знатоков, несмотря на то что его известность среди рядовых слушателей все еще оставалась ограниченной.

Ограниченной, но все же заметной, по крайней мере относительно нескольких отдельно взятых произведений. Наиболее часто звучат «Павана» (Pavane) фа-диез минор, оп. 50, «Колыбельная» (Berceuse) из сюиты «Долли» (Dolly), оп. 56, а также «Реквием» (Requiem Mass), оп. 48, — особенно части «Pie Jesu» и «In Paradisum». «Павана» исключительно хорошо известна — не в последнюю очередь благодаря обилию всевозможных аранжировок. Эта

изящная миниатюра с испанским оттенком была изначально написана для фортепиано и хора, но позднее адаптирована композитором для оркестра и хора; она звучала во множестве фильмов и телесериалов. В этом небольшом перечне узнаваемых мелодий Форе есть и выбор субъекта 7: «Сицилиана» из оркестровой сюиты «Пеллеас и Мелизанда», которая также стала предметом многочисленных адаптаций и переложений.

Однако вклад Форе в историю простирается далеко за пределы написания нескольких многими любимых музыкальных шедевров. Чтобы вы могли лучше представить себе этот вклад, стоит дать краткий обзор того общего музыкального развития (после смерти Бетховена в 1827 году), благодаря которому, собственно, и смог появиться талантливейший, но недооцененный «французский Брамс».

Вслед за революционными нововведениями Бетховена — наряду с его современниками Шубертом, Россини и Карлом Марией фон Вебером — европейская классическая музыка после 1830 года полностью погрузилась в новую эпоху — романтизм. Ее основными музыкальными атрибутами стали те, что уже встречались у Бетховена: расширенные представления о тональности и хроматизме, более органичная связь посредством мелодических и ритмических «мотивов», а также масштабный, менее сдержанный подход к форме. Однако все больше и больше внемузыкальных факторов влияния давали музыкальному движению жизненный импульс. К ним относятся возросшая близость к литературе и поэзии, благодаря чему возникла «программная музыка», восхищение природой и духовностью, а также, помимо прочего, желание интенсивного субъективного самовыражения (665).

Ведущими представителями нового стиля и эстетики стали, в частности, Мендельсон, Шуман, Шопен, Берлиоз и Лист. В то время как композиторов продолжали привлекать симфония, концерт и другие масштабные формы, романтическим идеалам соответствовали менее крупные жанры фортепианных произведений, романсов и камерной музыки. Значительная их часть появлялась не в концертных залах, а в частных салонах: собраниях музыкантов, писателей, художников и интеллектуалов в аристократических домах, главным образом в Париже. Например, многие из наиболее любимых сегодня фортепианных произведений, таких как ноктюрны и этюды Шопена, были впервые представлены в частных салонах.

После 1850 года два немецких музыкальных титана — Иоганнес Брамс и Рихард Вагнер — привели эпоху романтизма к своего рода расколу. Брамс начинал свою карьеру как протеже Шумана, называвшего его «гением... которому суждено идеально выразить свое время» (666). Брамс был более впечатлен наследием Бетховена, чем предыдущее поколение романтиков, и перенял композиционный подход, который, несмотря на многочисленные новаторства (особенно гармонические в виде сложного контрапункта), был довольно консервативным в плане формы и внемузыкальных факторов влияния. Брамс написал огромное количество фортепианной и камерной музыки, а также романсов, и все же самыми значительными его произведениями стали четыре симфонии (первая из них называлась «Десятая симфония Бетховена» [Beethoven's Tenth]), которые зарекомендовали композитора как преданного продолжателя традиции.

Вагнер же, напротив, был революционером, он с энтузиазмом воспринял эту внемузыкальную эстетику и использовал ее в качестве вдохновения для своих собственных музыкальных нововведений, имевших существенное значение (667). Симфониям и фортепианным сонатам он предпочел самый грандиозный из всех жанров — оперу (впоследствии названную им «музыкальной драмой») — как средство для создания «искусства будущего», *Gesamtkunstwerk* (нем., объединенное произведение искусства), полностью объединяющего музыку со всеми другими элементами театра*. В таких произведениях, как «Тристан и Изольда» и четырех операх из цикла «Кольцо нибелунгов», Вагнер реализовал эти замыслы, используя крайне прогрессивный подход к гармонии, единству мотивов (с помощью лейтмотивной техники), оркестровке и особенно эмоциональной выразительности (668).

По мере того как известность обоих композиторов росла, разгоралась и их полемика, вызвавшая довольно ожесточенную борьбу между концепциями «абсолютной музыки» Брамса и «программной музыки» Вагнера. Другие композиторы — в Германии, а также во Франции, Италии и Восточной Европе — были в какой-то степени вынуждены принять чью-либо сторону. Главными союзниками Вагнера были Лист и Брукнер, а у Брамса — Клара Шуман, вдова Роберта и сама выдающийся по заслугам композитор, а позднее Антонин Дворжак.

Таков был музыкальный мир, в котором вырос Габриель Форе. Поначалу его собственный карьерный путь, казалось, был предопределен: его ждала профессия провинциального церковного музыканта. В возрасте девяти лет он приехал в Париж из своего родного Прованса, чтобы учиться в школе Нидермейера, которая выпускала церковных органистов и хормейстеров. Однако в 1861 году 16-летний Форе познакомился с одним из самых прогрессивных композиторов Франции — Камилем Сен-Сансом, — который на некоторое время заменил недавно скончавшегося основателя школы, Луи Нидермейера. Сен-Санс был страстным почитателем Вагнера и Листа, и, несмотря на то что его собственные произведения были более консервативны, он представил этих новомодных — и все еще скандальных — композиторов вниманию своих учеников. Этого оказалось достаточно, чтобы перенаправить творческие амбиции Форе, хотя он едва ли был готов к такому карьерному переходу.

Действительно, как и Бернстайн, Форе всю свою жизнь пытался найти достаточное количество времени для сочинения, и общий объем его творчества по сравнению со многими его современниками относительно скромнен. Прежде чем обрести по достижении 50 лет некоторую известность, Форе вынужден был работать органистом в разных парижских церквях и давать частные уроки игры на фортепиано — ни то ни другое не доставляло ему большого удоволь-

* Италия, безусловно, также внесла исторический вклад в развитие музыки XIX века, хотя он в основном ограничивался областью оперы: от *бельканто* Доницетти и Беллини (1830-е годы) до народности Верди (1860–1970-е годы), веризма (реализма) Пуччини (1890-е годы) и т. д.

ствия; любопытно, что он создавал довольно много значимой фортепианной музыки, но при этом ничего не писал для органа. И все же его приверженность «прогрессивной» музыке была непоколебимой: в 1871 году он стал сооснователем созданного специально для продвижения новой французской музыки Национального музыкального общества (Société Nationale de Musique) — вместе с Сен-Сансом и другими ведущими французскими композиторами того времени: Жоржем Бизе, Сезаром Франком, Венсаном д'Энди и Жюлем Массне.

Собственное отношение Форе к революционным идеям Вагнера было сложным. Конечно, он восхищался немецкой музыкой, хорошо ее знал и, как и многие молодые композиторы 1870-х годов, много и повсюду ездил — в том числе в город Байройт, где в вагнеровском Фестивальном театре видел постановки его опер и музыкальных драм. Однако, в то время как большинство его соотечественников охотно задействовали в своих произведениях грандиозный подход Вагнера, Форе этому противился: чрезмерные масштабность и эмоциональность шли вразрез с его более сдержанной и естественной эстетической чувствительностью.

И это интересный момент, поскольку именно тот прогрессивный склад мышления, если не музыкальный материал, который Форе почерпнул у Вагнера, вдохновил его на создание своего уникального, продвинутого и истинно французского по своей сути музыкального языка. Самым главным было то, что он разрушил гармонические барьеры, введя в оборот фирменный стиль хроматизма и пластичной модуляции, а также расширенные аккорды (нонаккорды и ундецимаккорды) и периодические диссонансы, которые впоследствии вдохновили таких композиторов-импрессионистов, как Дебюсси и Равель, и повлияли на них. Примечательно, что Форе никогда не интересовала откровенная народность, и все же его индивидуальный эстетический подход стал определяющим для характерного французского стиля и звучания. Здесь можно припомнить Чарльза Айвза, который более радикальным и своеобразным, надо признать, способом в начале XX века сделал нечто подобное в Соединенных Штатах.

Широкой французской публике, что неудивительно, потребовалось некоторое время, чтобы принять прогрессивный стиль Форе: до 1900 года было всего несколько примеров крупного успеха. А вот в кругах парижских салонов, где исполнялись многие его сольные фортепианные пьесы, романсы и камерные произведения, он вызывал огромное восхищение. В одном из таких салонов, в доме принца Эдмона де Полиньяка, композитор встретился с Марселем Прустом, и они стали друзьями; таким образом, Форе отчасти стал прообразом композитора Вентейля, персонажа из первого тома книги «В поисках утраченного времени» (669).

Помимо этих «камерных» жанров, Форе, разумеется, написал также ряд более крупных произведений: «Павана» (1887), «Реквием» (1888), сюита «Долли» (1897) и «Пеллеас и Мелизанда» (1898) принесли ему народную известность и материальную обеспеченность. С растущей славой пришли и новые профессиональные перспективы, в частности назначение в 1905 году на должность главы Парижской консерватории, где его знаменитыми учениками стали Буланже, Морис Равель, Джордже Энеску и несколько других выдающихся

композиторов-импрессионистов из поколения 1920-х годов. Последние годы своей жизни Форе был весьма прославленной фигурой во Франции, а также обладателем многих наград и героем «трибьют-концертов». Он даже попробовал свои силы в жанре оперы (например, «Пенелопа» [Pénélope], 1913), но ни одна из них не стала частью стандартного репертуара. Однако больше всего Форе был — и остается — знаменит среди своих почитателей довольно необычными фортепианными произведениями (особенно 13 ноктюрнами), поздней камерной музыкой (двумя фортепианными квартетами) и прежде всего романсами, или *mélodies*, как они называются по-французски, такими как «Пробуждение» (*Après un rêve*) и «Лунный свет» (*Clair de lune*) (670).

Сила музыки Форе (для тех, кто к ней расположен), несомненно, заключается в ее тонкой, воздушной и красочной французской чувственности — она сродни произведениям таких предшественников, как Рамо, и последователей, как Дебюсси, Равель и Пуленк (671). Эта «французскость» на самом деле объясняет ограниченную популярность Форе за пределами своей родины, что так расстраивало Копленда. Кстати, в том, что он назвал Форе «французским Брамсом», есть некоторая ирония, поскольку, по историческим свидетельствам и слухам, ни один из них не был поклонником другого (672). Даже гении, как мы видим, имеют право на собственный музыкальный вкус.

ФОРЕ: АНАЛИЗ

«Пеллеас и Мелизанда» Форе служит примером одного из ключевых направлений внемузыкальной модели взаимодействия, лежащей в основе романтического идеала: симбиотической связи между музыкой и литературой. Исходным материалом здесь является одноименная символистская пьеса 1893 года бельгийского писателя Мориса Метерлинка. Музыка Форе изначально была написана как сопровождение (звучащее фоном во время сцен и между ними) для лондонской постановки пьесы в июне 1898 года. Он получил этот заказ после того, как Дебюсси, работавший в то время над собственной оперной адаптацией, на создание которой его, по-видимому, сподвиг композитор-бунтарь Эрик Сати, от него отказался (673). Имея всего несколько месяцев, чтобы закончить музыку, Форе быстро набросал 16 номеров различной продолжительности, а также пересмотрел и адаптировал одну из своих более ранних работ — «Сицилиану». Учитывая ограниченное количество времени, а также присущее Форе равнодушное, как мы увидим далее, отношение к оркестровке, он оставил эту задачу своему ученику, Шарлю Кёклену. Удивительно, но первая реакция на музыку Форе, опубликованная в лондонской *The Times* 22 июня 1898 года, была далеко не восторженной:

Если судить по обычным меркам театральной музыки... это едва ли удовлетворительно, так как не хватает ни обаяния, ни драматической силы. Здесь есть, в самом деле, неясное мелодическое и гармоническое движение, которое, вероятно,

выдержано как наиболее подходящее характеру пьесы, но постоянное отсутствие в ней осязаемой формы, не говоря уже о ее во многих аспектах фактической не-красивости, скорее мешает, чем содействует сценической иллюзии (674).

Напоминает упомянутую в предисловии недоброжелательную реакцию The New York Post 1907 года на пьесу «Море» Дебюсси. Однако критики часто ошибаются, особенно если смотреть с высоты прошедших лет. И правда, за несколько лет музыка Форе к «Пеллеасу» получила широкую известность даже в Лондоне, а в течение следующего десятилетия она звучала в качестве музыкального сопровождения в нескольких спектаклях по пьесе Метерлинка. Более знаменитой, однако, стала сокращенная сюита (оп. 80), состоящая из четырех частей, которые Форе сам переоркестровал и издал в 1901 году. И именно эта версия, повторюсь, входит в «хит-парад» субъекта 7. Но прежде, чем перейти к ней, несколько слов о том, что повлияло на эту символистскую пьесу в музыкальном плане и каковы ее непосредственные литературные предшественники.

В XIX веке многие поэты, романисты и драматурги воспринимались как неиссякаемые источники музыкального вдохновения. К ним, в частности, относятся немецкие поэты-романтики Фридрих Шиллер, Генрих Гейне, Фридрих Рюккерт и Иоганн Вольфганг фон Гёте, на чьи стихи писали Lieder («песни» по-немецки) такие выдающиеся композиторы, как Шуберт, Шуман, Брамс, Берлиоз, Вольф и Гуно. Однако, пожалуй, самым главным литературным источником для музыки этого столетия была созданная Гёте версия легенды о Фаусте — фантастическая история об ученом, пожелавшем отдать душу дьяволу в обмен на безграничные знания, — вдохновившая таких композиторов, как Шуберт, Лист, Гуно и Вагнер, которые своими многочисленными песнями, «симфоническими поэмами» и операми раздвигали границы мелодических, гармонических, формальных и инструментальных норм (675).

В конце века знаменательным катализатором музыкальных новшеств стала другая пьеса: «Пеллеас» Метерлинка. Надо признать, ее влияние было не столь обширным и продолжительным, как у «Фауста», но все же четыре выдающихся произведения были созданы на ее основе на рубеже XX века — в период радикальных трансформаций в классической музыке, как мы уже отмечали ранее. Первым из них была музыка к спектаклю и сюита Форе (1898, 1901), за ней последовали опера Дебюсси (1902), симфоническая поэма Шёнберга (1903) и, наконец, еще одна музыка к спектаклю, написанная Яном Сибелиусом (1905).

«Пеллеас» был привлекателен для композиторов не столько с точки зрения тематики, сколько стилистически и психологически. Метерлинк следовал эстетике французских поэтов-символистов Бодлера, Малларме и Верлена, на чьи стихи Форе часто писал музыку. Символистская литература посвящена не реализму, а образности, а также миру грез, мистицизму и бессознательному. История «Пеллеаса» — об обреченных влюбленных, чей запретный роман приводит к трагедии, — не уникальна: аналогичный сюжет, например, в вагнеровской опере «Тристан и Изольда». Но Метерлинк интересует не столько сама лю-

бовная история, сколько исследование метафизической двойственности любви и разрушения, мистицизма, стоящего за случайностью, и символической силы таких элементов, как вода и пыль. Неудивительно, что пьеса стала стимулом как для импрессионистского языка Форе и Дебюсси, так и для протоэкспрессионизма Шёнберга (676).

Как уже отмечалось, «Сицилиана» изначально была написана не для «Пеллеаса», а пятью годами ранее, в марте 1983 года, как самостоятельное произведение для виолончели и фортепиано (оп. 78). Можно предположить, что Форе отнесся к пьесе Метерлинка поверхностно. Но все же стоит отметить, что четыре части, выбранные Форе для сюиты, на самом деле звучат не как сопровождение конкретных сцен, а являются скорее «эпизодическими»: первая («Квазиадажио») была прелюдией, а остальные три («Прядильщица, или Песня вращения», «Сицилиана» и «Смерть Мелизанды») — интермедиями, то есть звучали *между* актами. Тем не менее исследователи охотно выдвигают предположения о прямой связи этих частей с имеющими важное значение в пьесе символами и эмоциями — особенно «Сицилианы», которая, как говорят, отображает краткий момент радости, разделенный двумя влюбленными, Пеллеасом и Мелизандой. Действительно, как полагает исследователь творчества Форе Жан-Мишель Некту, «если бы никто не знал, откуда появилась “Сицилиана”, мало кто догадался бы, что она не была частью “Пеллеаса”» (677). Таким образом, «Сицилиана» не только нашла рациональное применение, ей также суждено было обрести новый дом в виде сопровождения пьесы и последовавшей затем сюиты.

Что касается самой музыки, изрядная доля информации о том, что нам предстоит услышать, содержится прямо в названии произведения: сицилиана — это популярный итальянский жанр эпохи барокко. Судя по оперным ариям и сценам Алессандро Скарлатти, а также сонатам и концертам Корелли и И. С. Баха, сицилиана обычно пишется в минорной тональности и неизменно в пунктирном трехдольном ритме — как правило, в сложном двухдольном метре, 6/8 или 12/8. Также типичным для нее является пасторальный характер с легким оттенком меланхолии. Все эти элементы представлены в «Сицилиане» Форе, и большинство из них можно расслышать уже в начальной теме (рис. 15.17).

Это, кстати, хорошее напоминание о способности жанра придавать форму не только творчеству композиторов и исполнителей, но также и нашим слушательским ожиданиям и переживаниям. Прежде чем композитор или исполнитель воспроизведет хотя бы одну ноту блюза, танго, вальса, фуги или сицилианы, многое из того, что мы ожидаем (и зачастую слышим), будет исходить из ритмических, гармонических, формальных, мелодических и/или звуковых условностей, установившихся в силу исторически сложившейся практики и широко известного репертуара. Каким именно образом эти ожидания оправдаются или будут опровергнуты (не говоря уже о нашей реакции), это и есть магия и загадка музыкального творчества и персонального вкуса.

Наше восприятие «Сицилианы» начинается с характеристик, соответствующих ее жанру, но на этом, безусловно, не заканчивается. Как уже упоминалось,

важным центром внимания в этой композиции, как и во многих других произведениях Форе, является его уникальный и прогрессивный гармонический подход. Начальная тема, показанная ниже (следующая за характерным однотактовым арпеджированным вступлением арфы), задает изящный пунктирно-трехдольный ритм в размере 6/8, а также сентиментальный оттенок тональности соль минор, но по мере того, как фраза разворачивается, мы переносимся в необычную гармоническую местность. В частности, первая полная фраза начинается и заканчивается в соль миноре, но в ее пропорциональную восьмитактовую структуру antecedента — консеквента вводятся аккорды и аккордовые прогрессии, совершенно нетипичные для тональной фразы в соль миноре (рис. 15.17):

ФЛЕЙТЫ

антецедент

АРФА,
ПИЦЦИКАТО
СТРУННЫХ

соль минор соль минор 7 соль минор# 6 ре минор си \flat мажор ре мажор
/ фа / ми / фа половинная каденция на V ступени

консеквент

соль минор соль минор 7 фа минор 7 соль 7 / ре до7 до минор 7 ре7 соль минор
/ фа / ми \flat автентическая каденция (V-i) в соль миноре

Рис. 15.17. Габриэль Форе, «Пеллеас и Мелизанда», часть 3, «Сицилиана» (такты 2–9) — главная тема (раздел А, фраза а)

С технической точки зрения Форе представляет в этой вступительной фразе (а) как в некоторой степени тональный хроматизм, так и модальные принципы. Первый, как мы уже знаем, зарождался и развивался со времен Бетховена, а вторые были для того времени необычны и, вероятно, проистекают из того, что в юношеские годы Форе обучался музыке Возрождения, которая, разумеется, основана на церковных ладах (см. главу 3). В antecedente (такты 2–5) происходит быстрое перемещение посредством нисходящей басовой линии к обращению

ре-минорного аккорда (v) — вместо «правильного» мажорного аккорда V степени. Затем он заканчивается ожидаемой половинной каденцией в ре мажоре, но через последовательность от си^б к до, с ми^б в мелодии (вместо ожидаемого ми^б в качестве VI степени). Из этого «гиперподробного» описания можно сделать вывод о своего рода модальном варианте тональности соль минор*.

(Анализ, приведенный ниже, действительно становится довольно обстоятельным: взгляните на музыкальные примеры и прослушайте их, держа в уме пояснения. Главная мысль заключается в том, что Форе нарушает некоторые гармонические «правила», чтобы добиться уникального звучания.)

В консеквенте (такты 6–9) все заходит еще дальше: почти сразу появляется фа-минорный септаккорд (с ля^б в мелодии), за которым следует обращение аккорда соль⁷ (I⁷), а затем параллельное смещение из до⁷ в до минор 7 (из IV⁷ в vi⁷), после чего все завершается закономерной автентической каденцией V–i в соль миноре. Бросая вызов незатейливому анализу, в этой фразе появляется элемент фригийского лада (в виде bII степени, ля^б) на фоне общего хроматизма, возникающего благодаря простой нисходящей линии баса.

Трудно сказать, насколько четко и осознанно Форе формулировал соотношения модальности и тональности в этих последовательностях, но, несомненно, на слух они показались ему — как, возможно, и нам — свежими и при этом изящными. Многие исследователи отмечают гибкость его гармонического языка, в том числе своего рода «модальные варианты», как выразился Джеймс Собаски в отношении теоретических концепций Гюстава Лефевра, его учителя гармонии в школе Нидермейера, опубликовавшего в 1889 году «Трактат о гармонии» (*Traité d'harmonie*). В нем он одобрял использование в рамках «правильной» тональной структуры альтерированных и «заимствованных» аккордов (например, малую терцию вместо ожидаемой большой и наоборот), а также расширенных нонаккордов, ундецимаккордов и т. д. (678). Но, как бы то ни было, именно Форе воплотил эти новые идеи в реальных и грамотно выстроенных музыкальных произведениях, и его влияние проложило путь импрессионистским творениям следующего и дальнейших поколений, а также в конечном счете гармоническому миру джаза, который мы обсуждали в главе 11 применительно к Биллу Эвансу.

Необычная гармоническая палитра Форе еще более ярко выражена в следующей фразе (b), которая следует за повторением начальной фразы с видоизмененной оркестровкой. Здесь мы также видим проблеск изобретательного мелодического стиля Форе: восьмитактовая фраза, состоящая из повторенной дважды с незначительным варьированием фразы из четырех тактов; в свою очередь, каждая четырехтактовая фраза содержит антецедент и консеквент, где обе двухтактные половины имеют одинаковые контур и большинство нот. В целом это демонстрирует замечательную экономию средств — своего рода

* А именно дорийском соль миноре — по сути, соль-минорном звукоряде с ми^б в качестве повышенной VI степени.

музыкальный эквивалент структуры внутренней рифмы, излюбленный прием поэтов-символистов (рис. 15.18):

фраза b-1

1-е СКРИПКИ

антецедент

консеквент

СТРУННЫЕ В НИЗКОМ РЕГИСТРЕ

ми минор 7 миb мажор 6 ре минор / фа сиb 13 ми уменьш. миb мажор 6 ре7 соль минор

автентическая каденция (V-i)

ГОБОЙ, 2-е СКРИПКИ

фраза b-2 (слегка измененная фраза b-1)

ФЛЕЙТЫ, 1-е СКРИПКИ

слегка измененный аккомпанемент

СТРУННЫЕ, ДУХОВЫЕ

ми минор 7 миb мажор 6 ре минор / фа сиb 13 ми уменьш. миb мажор 6 ре7 соль минор

Рис. 15.18. Габриэль Форе, «Пеллеас и Мелизанда», часть 3, «Сицилиана» (такты 18–25) — раздел А, фраза b

Здесь видно пристрастие Форе к изящному «разворачиванию» мелодии с помощью «варьированных повторений» и секвенций. В сочетании с легкими хроматическими сдвигами в гармонии, в частности непредсказуемым чередованием $\text{си}\flat$ (в аккорде ми минор 7) и $\text{си}\flat$ (в аккорде $\text{ми}\flat$ 6), фраза весьма будоражит слух.

Затем следует третья фраза (с), выдержанная и резко контрастирующая с более лиричными начальными фразами. Гармония здесь для Форе тоже довольно типична, с прогрессией, дающей понять, что простых трезвучий для него часто бывает недостаточно. Говоря предметно, это еще одна восьмитактовая фраза, в целом представляющая собой антецедент — консеквент, которая, подобно фразе b, состоит из повторенной четыре раза двухтактовой субфразы; характерным образом каждая начинается с яркой и выдержанной аккордовой прогрессии: $\text{фа}9$ –соль минор 6. Четвертая из них (с-2') подходит к концу с неожиданным аккордом фа минор 6, который знаменует возвращение начальной фразы в соль миноре (рис. 15.19):

антецедент

1-е СКРИПКИ,
ГОБОЙ И ДР.

фраза с-1

фраза с-2

ДУХОВЫЕ, АРФА
СТРУННЫЕ

фа9 соль ля7 (b9) ре7 фа9 соль ля до# ре7
минор 6 минор 6 минор уменьш.

половинная каденция
на V ступени

консеквент

фраза с-1

фраза с-2'

(фраза а)

фа9 соль ля7 (b9) ре7 фа9 соль фа миb ре7 (соль минор)
минор 6 минор 6 мажор 6

автентическая каденция
в соль-миноре

Рис. 15.19. Габриэль Форе, «Пеллеас и Мелизанда», часть 3, «Сицилиана» (такты 26–33) — раздел А, фраза с

Одно проведение начальной фразы (а) знаменует окончание первого главного раздела (А), который, таким образом, выглядит как а–а–b–b–с–с'–а. Далее следует сравнительно короткий раздел В, который вполне соответствует еще одному ожиданию от жанра сицилианы: пасторальный характер. Как это часто встречается в музыке Бетховена, Вагнера и других композиторов, идиллическое настроение достигается с помощью гармонического органного пункта. Раздел В состоит из четырех фраз, что соответствует формальной схеме d–e–d'–f: фраза d начинается в ми-бемоль мажоре (родственной тональности для соль минора) с умеренно хроматической прогрессией с органным пунктом на миb; во фразе e подобный пассаж звучит с органным пунктом на сиb, а затем происходит возвращение к миb во фразе d'. Но самая интересная фраза этого раздела — по крайней мере с гармонической точки зрения — это фраза f, где на фоне органного пункта на миb звучит завораживающая и весьма хроматическая двухтактовая аккордовая прогрессия фа7–доb7–миb, повторяющаяся дважды. Здесь мы слышим легкие отголоски «Прелюдии к полуденному отдыху фавна» Де-

бюсси — новаторского импрессионистского произведения, написанного в 1894 году, через год после оригинальной версии «Сицилианы» (рис. 15.20):

1-Е СКРИПКИ

фраза f-1

фраза f-1 (повтор)

СТРУННЫЕ В БОЛЕЕ НИЗКОМ РЕГИСТРЕ, ФАГОТ, ЛИТАВРЫ И ДР.

фа7 / ми♭ доб 7 / ми♭ ми♭ фа7 / ми♭ доб 7 / ми♭ ми♭

Рис. 15.20. Габриэль Форе, «Пеллеас и Мелизанда», часть 3, «Сицилиана» (такты 58–61) — раздел В, фраза f

Помимо своего пасторального ощущения и чудесной импрессионистской гармонии в заключительной фразе (f), раздел В примечателен еще двумя музыкалогическими аспектами, которые отсутствуют в разделе А. Первый — это ритмическая асимметрия, выстроенная из последовательности фраз нечетной длины (5+3+3+3+4); в этом, собственно, и заключается весь масштаб ритмической сложности, поскольку Форе в целом консервативно подходит к данному параметру, что соответствует его общей склонности к плавно текущему повествованию. Второй элемент, более характерный для Форе, — это использование контрапункта. Здесь он отчасти проявляется в начальной фразе (d) в виде двух мелодических линий, равномерно движущихся в противоположном направлении: нисходящей — у духовых, восходящей — у виолончелей (рис. 15.21):

ФЛЕЙТА

СКРИПКИ, ВАЛТОРНЫ И ДР.

ВИОЛОНЧЕЛИ

КОНТРАБАСЫ

ми♭ мажор ми♭ 7 ля♭ / ми♭ ля♭ минор / ми♭ ми♭ мажор си♭ 7

органный пункт на ми♭

Рис. 15.21. Габриэль Форе, «Пеллеас и Мелизанда», часть 3, «Сицилиана» (такты 44–48) — раздел В, фраза d (легкий контрапункт)

Импрессионистская гармония этой заключительной фразы (f) не только заостряет внимание на своем звучании, но также выполняет роль удачного перехода обратно к разделу А; в частности, происходит возвращение в столь же импрессионистскую по характеру третью фразу (с), которая, как уже отмечалось, также начинается с аккорда фа7, но на этот раз в его основном виде. Затем мы ожидаемо возвращаемся к начальной теме (а), предвещающей окончание композиции. Однако, что неудивительно, Форе заканчивает кодой, в которой вновь пересматриваются несколько предыдущих элементов: она начинается с «прерванной» каденции на ми♭, в ней присутствуют «модальные варианты» в силу нисходящей линии баса через ре♭ и ля♯ (намекающие одновременно на миксолидийский и лидийский лады). Арпеджированная мелодия кларнета перекликается с начальной темой, а их заключительный обмен репликами с флейтой привносит финальный оттенок дорийского соль минора благодаря вновь возникающему ми♯. На этом наш урок по гармонии заканчивается!

Стоило бы отметить, что в данном анализе мы сравнительно кратко затронули формальную структуру «Сицилианы», вскользь упомянув последовательность крупномасштабных разделов и внутренних фраз. Отчасти это показывает мою уверенность в том, что на момент нашей дискуссии вы способны разобраться в формальной схеме, но связано также и с тем, что для Форе форма в целом довольно условная вещь. Почти так же, как у Брамса, подход Форе к форме довольно консервативен и подразумевает проторенные шаблоны, например трехчастную (АВА) форму, избранную для своих фортепианных и камерных произведений Шуманом и Шопеном, которые сильно повлияли на французского композитора.

В этом обсуждении мы также практически полностью обошли стороной тему инструментовки и «звучания», часто отождествляемую с французской музыкой, в особенности с композиторами эпохи раннего модерна, такими как Дебюсси и Равель. Вообще, Форе, как известно, был безразличен к оркестровке; его решение позволить своему ученику оркестровать оригинальную версию «Пеллеаса» (для спектакля) было не только вопросом организации времени, но и отражением его творческой эстетики: он с особым пренебрежением относился к чрезмерно ярким оркестровым эффектам (какие, например, встречаются у Вагнера), считая их замаскированной нехваткой музыкальных идей (679).

Напротив, больше всего Форе заботила, по всей видимости, «чистая» музыкальная идея и ее надлежащее художественное развитие. Прежде всего это позволило ему освоить те новые, передовые подходы к гармонии и мелодии, влияние которых чувствуется и по сей день. Иначе говоря, Форе, по-видимому, осознал свои сильные стороны и сосредоточил внимание именно на их развитии. К счастью, субъект 7, похоже, тоже понял, в чем Форе был хорош — по крайней мере в своей «Сицилиане»: понял в достаточной мере, чтобы назвать ее идеальным вариантом для завершения дня!

Выводы о музыкальном вкусе субъекта 7

После довольно тщательного разбора этих пяти классических произведений — четырех, рассмотренных здесь, и пятого («O Fortuna» из кантаты «Carmina Burana» Карла Орфа) на сайте www.WhyYouLikeIt.com — какие же заключения мы можем сделать о музыкальном вкусе субъекта 7? Во-первых, как уже неоднократно отмечалось, выбранные хиты в целом представляют собой произведения, завоевавшие определенное место и статус среди обширного репертуара классической музыки. По одним только именам композиторов и названиям можно предположить, что субъект 7 наткнулся на эти произведения не случайно: например, взял в библиотеке или импульсивно купил на гаражной распродаже набор компакт-дисков. Напротив, по ним можно сказать, что субъект 7 полюбил их благодаря тщательному и заинтересованному изучению этого вида — и легко мог бы добавить в свой список десятки (и сотни) столь же почитаемых классических композиций. Конечно, это может быть и не совсем так, ведь строить гипотезы о вкусовых предпочтениях, основываясь на небольшой выборке, всегда рискованно, как мы уже отмечали в интерлюдии Е. В то же время было бы слишком самонадеянно назвать субъекта 7 «экспертом в области классики», который живет и дышит тонкостями и тайнами этого вида. Не только композиторы, но и сами эти произведения являются довольно «благополучными»: они часто включаются в концертные программы, радио-плейлисты и даже сборники «любимых классических произведений». То есть здесь не представлены малоизвестные композиторы или даже незнакомые широкой публике «академические» произведения знаменитых композиторов: хоральные труды К. Ф. Э. Баха или, к примеру, камерная музыка Альбана Берга. Опять же, нельзя с уверенностью утверждать, что субъекту 7 не нравится «Магнификат в ре мажоре» (Magnificat in D), Wq. 215 К. Ф. Э. Баха или «Лирическая сюита» (Lyric Suite) для струнного квартета Альбана Берга, хотя это вполне допустимое предположение.

С музыковедческой точки зрения мы можем попытаться составить примерный вкусовой портрет субъекта 7, несмотря на разнообразие представленных музыкальных стилей, техник и эпох. Например, в каждом произведении по-своему присутствует элемент энергичного, пульсирующего ритма. Будь то устойчивые остинато (Бетховен), бесконечный поток шестнадцатых нот (Вивальди), почти непрерывное синкопирование (Бернстайн) или оживленные пунктирные ритмы (Форе), каждое произведение обладает такой движущей силой, которая заставляет как минимум притоптывать ногой. Ни в одном из этих произведений не встречается рубато, не обладающее пульсацией, или излишне сложный метрический язык. Отсюда следует вывод, что вкусовой портрет субъекта 7 характеризуется классическими произведениями со стабильным метрическим движением.

Среди других элементов, часто встречающихся в этом списке хитов, такие как использование органных пунктов (часто с пасторальным ощущением), в некоторой степени контрапункта (особо заметно у Вивальди и Бетховена) и изобретательное применение звуковых контрастов с помощью изменений динамики и оркестровки

(особенно у Бетховена). Относительно других областей субъект 7 определенно обладает разносторонними и широкими взглядами, особенно в плане гармонии, где приветствуются диатонический, хроматический, модальный и тональный дискурсы — иногда в одном и том же произведении (например, у Бернштейна или Форе). Исходя из этого можно предположить, что субъект 7 довольно неплохо разбирается в продвинутой гармонии, не говоря уже о замысловатых подходах к устройству формы. Конечно, в генотипе субъекта 7 все еще остается некоторая загадка: например, нам трудно сказать, насколько он приветствовал бы мелодические секвенции (Вивальди) или стилистический плюрализм (Бернштейн) в других контекстах, учитывая, как ограниченно они представлены здесь.

Как бы то ни было, мы уже можем сделать некоторые музыкальные предположения о субъекте 7, начиная с похожих работ тех же композиторов; и здесь опять речь идет лишь о четырех произведениях, рассмотренных в данной главе. В частности, мы могли бы назвать *Allegro assai* из Концерта для четырех скрипок ми минор, оп. 3, № 4 (Вивальди), «Похоронный марш» (*Marcia funebre*) из Симфонии № 3 ми-бемоль мажор («Героической»), оп. 55 (Бетховен); «Пролог» (*Prologue*) из мюзикла «Вестсайдская история» (Бернштейн) и «Пастораль» (*Pastorale*) из сюиты «Маски и бергамаски» (*Masques et bergamasques*), оп. 112 (Форе).

Выходя за пределы творчества этих композиторов, можно с большой вероятностью сказать, что субъект 7 положительно отнесется к произведениям и тех, кто обитает в подобных исторических и стилистических пространствах: *Allegro* из Концерто гротто до минор, оп. 6, № 3 Арканджело Корелли и *Allegro* из Концерто гротто ми минор, оп. 4, № 1 Пьетро Локателли (Вивальди), *Andante con moto* из Симфонии № 9 до мажор, D. 944 Франца Шуберта и *Andante con moto* из Симфонии № 4 ля мажор («Итальянской»), оп. 90 Феликса Мендельсона (Бетховен), «*El Salón México*» Аарона Копленда и увертюра к «Школе злословия» (*The School for Scandal*), оп. 5 Сэмюэла Барбера (Бернштейн), а также «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна» (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) Клода Дебюсси и «Античный менюэт» (*Menuet antique*) Мориса Равеля (Форе).

Далее мы можем еще больше расширить кругозор субъекта 7, рассмотрев тех, кто оказал влияние на представленных композиторов, и/или тех, кто стал их преемниками: Алессандро Страделла и И. С. Бах (Вивальди), Йозеф Гайдн и Иоганнес Брамс (Бетховен), Чарльз Айвз и Стивен Сондхайм (Бернштейн), а также Камиль Сен-Санс и Франсис Пуленк (Форе).

И наконец, выводя музыкальные предпочтения субъекта 7 за пределы классической музыки, мы можем определить еще более отдаленный репертуар: *The Chieftains* и Донна Саммер (зажигательный ритм), Брэд Мелдау и *Dead Can Dance* («модальный оттенок»), Дэвид Боуи и Джером Керн (сложная тональная гармония), *Nirvana* и Стэн Кентон (звуковые контрасты), Фрэнк Заппа и Стивен Шварц (стилистический плюрализм). Надо признать, что переход от Вивальди и Бетховена к *Nirvana* и Донне Саммер — это, вероятно, уже чересчур, но ведь непредвзятость и открытость новому и есть ключ к формированию харизматичного музыкального генотипа. Так почему бы и нет?

Классическая музыка — это однозначно тот вид, который предполагает более глубокий уровень обсуждения, чем многие другие. Замысловатые переплетения между отдельно взятыми произведениями, биографиями композиторов и общими историческими течениями встроены в ткань классической музыки, чего в целом нельзя сказать о джазе или, например, рок-музыке. Это, конечно, не означает, что другие виды не подразумевают этих многочисленных пересечений музыки, музыкантов и истории, особенно для их преданных ценителей. Действительно, в этой книге утверждается, что чем лучше слушатель понимает обстановку — персональную и историческую, — окружающую любое музыкальное произведение, тем больше музыкологических элементов оживает для него в позитивном или негативном смысле. И все же классическая музыка с ее тысячелетней историей, где жизнь выдающихся и малоизвестных композиторов разворачивается в постоянном совершенствовании и непрерывном творческом процессе (в большей степени, чем в других видах), предрасполагает к такому подробному разбору. Поэтому углубленные обсуждения в данной главе, скорее всего, рассчитаны на тех, кто уже немного разбирается в классической музыке, чем на тех, кто только что присоединился к вечеринке. Надеюсь, однако, что богатая история и детали, связанные лишь с пятью данными произведениями, побудят тех, кто незнаком с этой музыкой, распахнуть сознание — и слух, — чтобы найти свой собственный список любимых классических композиций, как это сделал субъект 7.

И последняя ремарка: вы наверняка обратили внимание, что во всех наших обсуждениях классической музыки очень мало сказано о существенной составляющей этого вида — исполнителях. Это ни в коем случае не означает преуменьшения их важности или интереса, который представляют классические музыканты, часто самые выдающиеся и квалифицированные. Дело, однако, заключается в том, что ваш персональный вкус в отношении конкретного произведения классической музыки по большому счету не зависит от того, *кто* его исполняет. То есть ваша любовь или нелюбовь к Allegretto из Симфонии № 7 Бетховена, скорее всего, никак не связана с тем, кто дирижировал его исполнением — Герберт фон Караян или Николаус Арнонкур, — а также исполнялось ли оно Лондонским симфоническим оркестром или Королевским оркестром Консертгебау. Разумеется, «плохое» исполнение может отвратить вас от произведения, которое в ином случае вам понравилось бы, а особо проникновенное исполнение — открыть ваше сердце произведению, которое в противном случае вы бы проигнорировали. Но если предположить, что ноты и ритм воспроизводятся правильно, а интерпретация соответствует ожиданиям композитора и эпохи, то *истинным* критерием будет сама музыка. По этой логике Pandora предусматривает только один анализ для каждого классического произведения и не кодифицирует разные исполнения в сопоставлении друг с другом. Исполнитель классики, несомненно, играет определенную роль в привлечении вашего внимания, но в конечном счете именно от композитора зависит, понравится вам музыка или нет.

Интерлюдия Ж

МУЗЫКА И СОЗНАНИЕ: ПСИХОЛОГИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

Финиш близится

Теперь, когда мы изучили музыковедческие и акустические основы музыкального вкуса (ну, хорошо, не изучили, а скорее слегка затронули), можем наконец перейти к завершающему фрагменту нашего эстетического детектива — взаимодействию музыки и психологии.

Из всех внемузыкальных тем, рассматриваемых в данной книге, именно эту по понятным причинам я наиболее склонен обсуждать. Это связано, в частности, с тем, что мой отец был школьным психологом, — в более поздние годы он стал яростным поклонником Юнга. В ходе практически каждого телефонного звонка или визита гостей отец стремился подробно обсуждать Карла Густава Юнга, силу бессознательного и его глубокое влияние на наше повседневное поведение. А то, что моя дочь Камилла сейчас делает карьеру в области когнитивной нейробиологии, лишь усиливает эту мою склонность. Во всяком случае, в этой интерлюдии передо мной стоит важнейшая задача разобраться во множестве связей между музыкой и психологией и их совместном влиянии на наш музыкальный вкус, или, как обычно говорят в рамках данной дисциплины, на наши музыкальные предпочтения. Точнее говоря, главным объектом интереса в этой интерлюдии будут те находки, которые можно получить в результате музыкального исследования двух конкретных направлений: поведенческой и личностной психологии.

В рамках этих двух направлений музыкальная психология рассматривала широкий спектр вопросов относительно того, как мы воспринимаем музыку и что она значит для нас как личностей. Учитывая ее повсеместное присутствие в нашей повседневной жизни (от 14 % до 17 % времени бодрствования), ученые стремились определить, как прослушивание музыки влияет на характер, личную и социальную идентичность, особенно у молодежи, а также как оно потенциально связано с нашим физическим, психическим и эмоциональным

благополучием; более подробно эти вопросы будут рассмотрены в эпилоге. Другие представляющие интерес темы — это различные способы, которыми мы слушаем и воспринимаем музыку (когнитивно, эмоционально, социально и эстетически), а также психологические эффекты, вызываемые различными музыкальными стимулами (напряжение или расслабление, ожидаемый или знакомый материал, развитие движения и т. д.).

В последние годы в поведенческой и личностной психологии наиболее широко рассматривались две большие темы: (1) природа и переживание музыкальных эмоций и (2) сложная динамика отношений между нашей личностью, нашим слушательским поведением и нашими музыкальными предпочтениями. Две эти темы мы будем изучать здесь, пожалуй, более подробно, чем все прочие. Это оправдано, на мой взгляд, не только тем, что они — и различные лежащие в их основе конкурирующие теории — сейчас интенсивно развиваются и обсуждаются, но прежде всего тем, что именно благодаря им мы действительно добираемся до сути данной книги: почему *вам* это нравится.

Язык эмоций

Несомненно, наше повсеместное позитивное отношение к музыке — это в значительной степени следствие ее сильной связи с эмоциями. С другой стороны, относительно степени силы этих связей и их количественных оценок никогда не было общего согласия. Действительно, как мы видели в интерлюдии В, сам вопрос о том, как конкретно можно определить эту связь, разделил музыкантов и любителей музыки в XIX и начале XX века на практически враждующие группировки («война романтиков»): тех, кто заявлял, что какие-то конкретные смысловые или эмоциональные связи — это «всего лишь иллюзия» (как сформулировал Стравинский), и тех, кто считал, что эта связь имеет фундаментальное значение для самой сути музыки (как Вагнер и Лист). Благодаря более тонкому подходу к данному вопросу в размышлениях таких философов и теоретиков середины XX века, как Сьюзен Лангер и Леонард Мейер, сегодня мы оцениваем эту связь более эмпирически — не только с позиции нейробиологии, что обсуждали в интерлюдии В, но и с позиции психологии, что обсудим здесь. Хотя первоначальное положение Дерика Кука (мелодические архетипы вызывают конкретные эмоции) было впоследствии оспорено, сегодня большинство согласится с предложенным им в 1959 году определением музыки как «языка эмоций» (680). Но как этот язык устроен?

Ранее мы уже отмечали, что древние греки настойчиво продвигали идеи об эмоциональной силе музыки. Наставление Аристотеля — не использовать в образовании таких профессиональных инструментов, как кифара, — отражает проблему не столько с тем, как звучит инструмент сам по себе, а скорее со *стилем* музыки: ладами, ритмом, импровизационными приемами, которые обычно использовали профессиональные кифареды. То есть Аристотель на собственном

опыте убедился в том эмоциональном влиянии, которое хорошая игра на кифаре может оказывать на аудиторию, заставляя ее кричать «еще!», что и побудило его, в свою очередь, ратовать за ограничения на публичное использование кифары (681).

Платон в своем «Государстве» пошел еще дальше и свел эмоциональную силу музыки к определенным ладам. «Миксолидийский, — писал он, — и синтолидийский, и другие им подобные... мы должны от них отказаться» в силу их способности вызывать как у женщин, так и мужчин печаль, лень и изнеженность. В свою очередь, «есть определенные ионийский и лидийский [лады], которые именуются расслабленными», но есть также и дорийский, «достойно выражающий настроения и намерения мужественного человека, участвующего в войне» (682). И снова: в то время как Платон, несомненно, имел в виду *стили* связанных с этими ладами мелодий и ритмов, его комментарии должны также отражать личные свидетельства о сильных эмоциональных качествах музыки: печали, спокойствию, храбрости — и оказываемом ими влиянии на общий характер и нравственность человека.

Несмотря на все возвышенные высказывания об эмоциональной силе музыки, произнесенные на протяжении многих веков философами, писателями и музыкантами не только на Западе, но и в Индии, Персии, Японии и т. д. (683), лишь в XX веке были предприняты попытки выделить и количественно оценить эту силу с помощью конкретных исследований. Ранние попытки таких ученых, как Гарри Уэлд (1912), Кейт Хевнер (1936), Лэйдж Уэдин (1972) и Эдвард Асмус (1985), позволили постепенно разработать таксономические принципы, по которым можно выявить те специфические эмоции, что могут быть эмпирически связаны с опытом прослушивания музыки. Хевнер, например, предложила «определяющий круг» с 8 делениями, каждое из которых содержало от 6 до 11 «тесно связанных и совместимых» характеристик («счастливый», «радостный», «веселый»...; «жалостный», «скорбный», «печальный»...); слушателям было предложено выбрать наиболее подходящие из набора 66 определений, используемых для описания впечатлений от различных классических произведений, а также от отдельных музыкологических элементов: мажорного или минорного лада, строгого ритма или рубато и т. д. (684). Аналогичным образом Асмус просил респондентов оценить уместность 99 слов, «указывающих на музыкальные впечатления» при прослушивании трех случайно отобранных музыкальных произведений различной степени насыщенности; используя статистический метод факторного анализа, он смог разработать девятифакторную модель эмоционально-музыкальных измерений, представляющих собой странные сочетания существительных и прилагательных: злой, чувственный, могущество, юмор, пасторальный, тоска, депрессия, успокоительный и активность (685).

Как мы увидим далее, подобные таксономические подходы к количественной оценке музыкальных эмоций используются в музыкальной психологии и сегодня, с применением различных теорий и методологий. Но главное, использование статистически обоснованных исследований связи музыки с определенными эмоциями стало частью гораздо более широких усилий, направленных на проверку опытным путем древних интуитивных предположений о том, что музыка — это

действительно «язык эмоций»; пожалуй, наиболее активно такие усилия предпринимались в области нейробиологии, о чем мы говорили в интерлюдии В.

Однако, прежде чем погрузиться в то, что думают о музыкальных эмоциях современные гуманитарные науки, было бы неплохо обратиться к некоторым моментам, которые эти исследователи сочли довольно важными. Если, как пишет музыкальный психолог Джон Слобода, эмоциональные эффекты музыки — это то, «за что мы ее любим», можно задаться справедливым вопросом, каковы именно эти эффекты (686). Главная сила музыки состоит в ее способности влиять на настроение, регулировать эмоциональное состояние, снимать стресс, корректировать мышление или поведение, влиять на сексуальное возбуждение, изменять состояние сознания, повышать или понижать социализацию и влиять на психическое, физическое и психологическое благополучие. Не такой уж незначительный перечень.

Чувствовать или не чувствовать

Когда Ганслик и Стравинский ставили под сомнение утверждение о том, что музыка способна выражать эмоции, они, в сущности, обвиняли своих оппонентов в совершении «ошибки атрибуции» — смешивании *восприятия* эмоциональных параметров музыки с *возникновением* эмоций в сознании слушателя. Говоря современным языком, они провозглашали дихотомию «когнитивистской» и «эмотивистской» позиций относительно музыкальных эмоций: первая, восходящая к Майеру, утверждает, что музыка на самом деле не способна вызывать внутри нас эмоции, а наше ее восприятие определяется внутренней когнитивной оценкой того, что мы в музыке слышим; вторая, разумеется, это оспаривает: согласно ей, музыка *способна* вызывать у нас эмоции (687). Усложняет дело тот факт, что до недавнего времени в дискуссиях о музыкальных эмоциях эти точки зрения часто смешивались: авторы обсуждали их, не указывая четко, являются ли эмоции следствием субъективного восприятия, или объективного ощущения, или того и другого (688).

Как говорилось в интерлюдии В, в настоящее время бесспорно доказано, что музыка может вызывать в нашем сознании эмоции действительно значимые, с сильными психофизическими характеристиками (например, мурашки), а также другие подобные эмоциям ощущения, переживаемые нами в повседневной жизни вследствие реакции на события и людей, с которыми мы сталкиваемся. Но все же важно подчеркнуть, что воспринимаемые и возникающие эмоции — это не одно и то же, даже если при одном и том же музыкальном переживании они иногда пересекаются. Радостно *звучащая* музыка и правда может вызвать у нас *чувство* радости, что часто и происходит. Вспомните, когда вы в последний раз слышали «Singing in the Rain» Джина Келли, или оду «К радости» (An die Freude) Бетховена, или даже «Happy» Фаррелла Уильямса. Разве вы не чувствовали себя немного более радостными? Возможно, вы ощущаете приподнятое настроение, даже просто думая о них. Точно так же печально *звучащая* музыка может заставить нас *почувствовать* грусть, — как это, возможно, случилось

с вами, когда вы в последний раз слушали «Плач Дидоны» (Dido's Lament) из оперы Генри Пёрселла «Дидона и Эней» (Dido and Aeneas), «Gloomy Sunday» Билли Холидей или «Wicked Game» Криса Айзека.

Шесть перечисленных произведений соответствуют, по сути, музыкальным стереотипам этих противоположных настроений: радостная музыка — бодрая и в мажорном ладу, грустные композиции — медленные и в минорном ладу. Но, как и вообще в случаях стереотипов, в этой простой характеристике есть недостатки. Среди песен, в онлайн-опросах наиболее последовательно оцениваемых как «грустные», присутствует, например, «Someone Like You» Адель, звучащая в мажоре и содержащая два часто встречающихся аккордовых оборота в куплетах и припеве: I–iii–vi–IV и I–V–vi–IV соответственно. И назовете ли вы «Your Song» Элтона Джона или «Лунный свет» Дебюсси «звучащими радостно», пусть обе эти композиции написаны в мажорных тональностях и не особенно медленные? Конечно, текст имеет значение, но ощущения основаны также и на музыке, да и стихи песни «Your Song» *вполне* оптимистичные.

Более того, эти контрастные настроения дают возможность подтвердить различие и вероятное несоответствие между восприятием музыки и появлением эмоций — благодаря так называемому «парадоксу отрицательных эмоций». Это выражение используется в современной эстетике для обозначения того факта, что мы часто получаем удовольствие от произведений искусства, построенных на негативных сюжетах и вызывающих явно отрицательные эмоции; это напрямую происходит от аристотелевского «парадокса трагического удовольствия», или катарсиса. Парадокс или, по крайней мере, диссонанс между изображением и передачей отрицательных эмоций в произведениях литературы, живописи, музыки и положительными эмоциями, которые мы испытываем при встрече с ними, неизменно привлекал внимание писателей, философов и ученых, в том числе Блаженного Августина, Юма, Канта, Шопенгауэра и множества современных представителей различных научных дисциплин (689). В многочисленных дискуссиях предлагались самые разные пути разрешения этого парадокса: то, что мы находим удовольствие в переживании негативных ощущений горя, страха или жалости, сами находясь в абсолютной безопасности; то, что искусство способно изображать негативные эмоции красивым и эстетичным способом; то, что благодаря боли и негативу искусство дает нам положительные и крайне ценные жизненные уроки; и то, что ощущение удовольствия возникает благодаря когнитивным процессам, таким как восприятие и оценка художественных приемов, в частности сравнений и метафор.

Этот парадокс пытались объяснить и академические исследователи музыки. Например, Дэвид Гурон предложил «гедонистическую» теорию: по крайней мере, в некоторых случаях грустно звучащая музыка (возможно, при участии когнитивных процессов и/или субъективных ассоциаций) приводит к высвобождению гормона пролактина, вызывающего эффект успокоения и утешения слушателя. Пролактин, известный прежде всего своей ролью в выработке у женщин молока, высвобождается во время беременности и кормления грудью,

после секса и особенно в моменты психической, но при этом не физической боли. Таким образом, вызываемое музыкой «состояние печали», по сути, обманывает мозг, высвобождая пролактин, что, в свою очередь, создает чувство удовольствия, особенно с учетом отсутствия реального печального события. «В конечном счете, — пишет Гурон, — слушатель (когнитивно) осознает, что он просто слушает музыку и что возникающие печальные ощущения не предполагают негативных оценок, сопровождающих истинную трагедию» (690).

Оставив в стороне разнообразные теории (есть еще много других), скажем: парадокс отрицательных эмоций доказывает, что в музыке действительно существует различие между эмоциями воспринимаемыми и ощущаемыми, по крайней мере иногда. Однако этот знаменитый парадокс ни в коем случае не является единственным примером «расхождения» между двумя различными эмоциональными реакциями. Приведу два наглядных примера. Во-первых, телевизионный рекламный джингл Kars4Kids звучит, несомненно, радостно (мажорный лад, бойкий темп, позитивное послание), и все же у многих слушателей он вызывает эмоции какие угодно, но только не радостные; действительно, на интернет-форумах он был назван «самым ненавистным» и «самым раздражающим джинглом всех времен и народов» (691). Во-вторых, начало Похоронного марша Шопена из его Фортепианной сонаты № 2 си-бемоль минор — с чисто музыковедческой точки зрения воплощение печально звучащей музыки (минорный лад, медленный темп и заунывное звучание), тем не менее частое использование в мультфильмах и комедийных скетчах («Looney Tunes», «Монти Пайтон» [Monty Python], «Битлджус» [Beetlejuice] и т. д.) превратило его в безнадежное клише, и теперь эта музыка вызывает у нас скорее приятную усмешку (692).

Стоит привести еще один пример, имеющий отношение к когнитивной оценке, музыкальному опыту и субъективной интерпретации. Представьте, что вас пригласили посетить концерт школьного оркестра вашей племянницы. Открывала программу первая часть Маленькой ночной серенады Моцарта — несомненно, одна из самых радостно звучащих пьес во всем классическом репертуаре: мажорная тональность, оживленный темп, несложные арпеджированные мелодии, равномерная структура фраз. Во время исполнения, с одной стороны, возникают проблемы (не забывайте: это *школьный* оркестр вашей племянницы): струнные инструменты настроены не очень хорошо (мягко говоря), инструментальные партии часто не совпадают по ритму и нотам, да и интерпретация невыразительна. Лучший друг вашей племянницы, выросший — как субъект 1 — на поп-генотипе Тейлор Свифт и прочих, слышит бодрый темп, знакомую мелодию, приятные гармонии и в результате *ощущает* радостные эмоции. Вы же, напротив, поклонник классики и слышали это произведение сотни, а может быть, тысячи раз в исполнении величайших оркестров мира. Хотя вы гордитесь тем, что ваша племянница играет на скрипке, и рады тому, что пришли на концерт, прослушивание его вызывает не радость, а скорее смесь смущения, беспокойства и откровенного гнева.

Иными словами, музыка может говорить на языке эмоций, но эмоции, которые человек воспринимает благодаря ее звуковым характеристикам, могут отличаться от

тех, которые он сам переживает сердцем и умом, или даже вступать с ними в противоречие. Далее: человек может понимать, какая эмоция заложена в музыкальное произведение, и при этом абсолютно ничего не чувствовать; или же, напротив, он может не видеть в музыке никаких эмоций, по крайней мере никаких конкретных, и все же чувствовать мощную волну собственных эмоций. С учетом того, что подобная эмоциональная динамика основательно влияет на то, какая музыка вам нравится (или не нравится), она заслуживает пристального внимания. Итак, что же это за эмоции? Отличаются ли воспринимаемые эмоции от возникающих внутри? Какие из них более распространены в нашем музыкальном опыте?

К этим и другим подобным вопросам мы вернемся в ближайшее время. Но сначала давайте сделаем шаг назад и рассмотрим, как эмоции обычно измеряются и концептуализируются, а в первую очередь — каким образом музыка может выражать эмоции.

Оси измерения и категории

Психологи — в том числе и музыкальные — говорят об эмоциях по-разному. Прежде всего, существуют довольно тонкие различия между аффектом, эмоцией и настроением — в научных текстах, не говоря уже о повседневном языке, они часто смешиваются. Однако благодаря усилиям таких психологов, как Джеймс Рассел, Лиза Фельдман Барретт и Нико Фрейда (Nico Frijda), эти термины постепенно получают более точные, технические определения как отдельные компоненты «эмоций», понимаемых широко (693). Поскольку далее мы будем неоднократно обращаться к этим компонентам, различия между ними стоит отметить.

Аффект — это хотя и простое, но фундаментальное психологическое состояние, которое лежит в основе наших настроений и эмоций, таких как удовольствие или неудовольствие, напряжение или расслабление, энергия или бездействие (694). *Эмоция* — это более полное и более конкретное чувство, которое возникает у нас как реакция на событие, человека или вещь, с которыми мы сталкиваемся, реальными или воображаемыми. В основе своей наши эмоции опираются на общие аффекты, которые мы переживаем (удовольствие, неудовольствие, напряжение, расслабление и т. д.), но они описываются более точно (смущение, радость, тоска, отчаяние, беспокойство, ужас и т. д.) — и, в свою очередь, включают в себя другие «сопутствующие» компоненты: поведение, внимание, опознание причины и т. д. *Настроение* похоже на эмоцию, но оно более длительно и менее специфично в отношении определения вызвавших его причин; действительно, настроение может возникать независимо от любых конкретных стимулов во времени или пространстве (695).

Далее, изучая взаимодействие музыки и эмоций, ученые рассматривали эти три компонента, с точки зрения двух общих подходов: *использования осей измерения и категоризация*.

Первый подход к классификации музыкальных эмоций применим только к аффектам, которые он оценивает как попадающие в одно из двух бинарных измерений. Наиболее распространенной шкалой является при этом *валентность*, в соответствии с которой аффект оценивается как *положительный* или *отрицательный*: например, счастливый, возбужденный, радостный и юмористический аффекты имеют положительную валентность, а грустный, напряженный, печальный и пугающий — отрицательную. Другими распространенными способами измерительной классификации музыкальных эмоций являются *возбуждение* (*напряжение* или *расслабление*), *интенсивность* (*энергичность* или *пассивность*), *активация* (*высокая* или *низкая*) и *потенция* (*доминирующая* или *зависимая*).

На практике, однако, при обсуждении музыкального аффекта используются только две оси: валентность и возбуждение. Этот подход представлен, например, в популярной циркумплексной модели Джеймса Рассела, визуально организованной в виде круга, где вертикальная ось — это возбуждение, а горизонтальная — валентность (см. рис. Ж.1). Продемонстрируем эту модель, используя наши предыдущие музыкальные примеры: песня Фаррелла Уильямса «Happy» будет обладать *высокой степенью возбуждения* (живая, энергичная, захватывающая) и *положительной валентностью* (радостная, счастливая, насыщенная); «Gloomy Sunday» — *низкой степенью возбуждения* (нежная, медитативная, расслабляющая) и *отрицательной валентностью* (грустная, депрессивная, печальная); с другой стороны, «Лунный свет» Дебюсси, вероятно, будет иметь *низкую степень возбуждения* (медленная, в темпе рубато), но *положительную валентность* (мажорная, лирическая). Более наглядно это показано на рис. Ж.1.

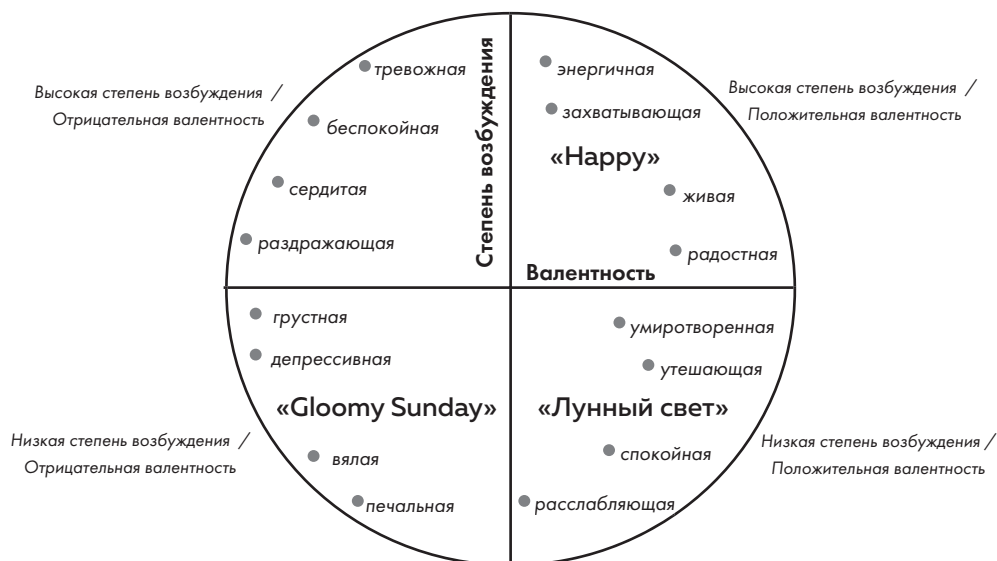


Рис. Ж.1. Циркумплексная модель (на примере «Happy», «Gloomy Sunday» и «Лунного света»)

Измерение эмоционального воздействия музыки — воспринимаемого или ощущаемого — с использованием многомерного подхода, основанного только на аффекте, можно считать удачным в силу его простоты и универсальности: небольшой набор осей с четким противопоставлением полюсов (положительный — отрицательный, высокая степень — низкая степень). И все же неудивительно, что некоторые исследователи музыкальных эмоций подвергли критике его ограниченность, особенно в последнее десятилетие. Марсель Зентнер, например, называет двухкомпонентный циркумплексный подход прокрустовым ложем, в котором отсутствует «качественная дифференциация, необходимая для изучения эмоциональных эффектов музыки» (696). Поэтому Зентнер и другие ведущие современные исследователи музыкальных эмоций, такие как Патрик Юслин, предложили выйти *за пределы* аффекта с его общей, неизменной и многомерной природой и перейти к исследованию сферы эмоций и настроений с более специфическими, конкретными и дискретными характеристиками. Дискретная природа по определению означает, что их можно организовать и представить как категории — с четкими и ясными границами.

Юслин, например, отмечает, что, хотя и многомерный, и категориальный подходы обоснованы с точки зрения нейрофизиологии, они не в равной степени способны измерять *конкретные характеристики* эмоционального состояния, которое порождает музыка: «Люди не размещают эмоции самопроизвольно в координатах некоего абстрактного многомерного эмоционального пространства» (697). Например, и гнев, и страх характеризуются высокой степенью возбуждения и отрицательной валентностью, и все же очевидно, что это довольно разные эмоции; полагаясь исключительно на оси измерения, мы не смогли бы их различить. Используя музыкальную параллель, можно сказать так: и «Stars and Stripes Forever» Джона Филипа Сузы, и «Take the A Train» Дюка Эллингтона обладают высокой степенью возбуждения и положительной валентностью (быстрый темп, ритмически насыщенный мажорный лад и т. д.), но все же немногие, я полагаю, оценили бы их как выражающие или рождающие одну и ту же эмоцию.

В целом дискретный, категориальный подход стал более предпочтительным для измерения и описания музыкальных эмоций, хотя многомерный подход, как мы увидим далее, вовсе не исчез. Однако какие категории считаются подходящими и как они наилучшим образом организуются, это другой вопрос.

Кодирование, механизмы и метафоры

Независимо от того, измеряется ли музыка категориями, или осями координат, или и тем и другим, остается, однако, вопрос, *каким образом* музыка может выражать эмоциональные состояния, которые, в свою очередь, могут быть нами воспринимаемы и/или переживаемы. Для решения этой сложной проблемы музыкальные психологи пошли по пути, похожему на тот, которым следовал,

например, Стефан Кёльш, стремясь объяснить, как мы кодируем в музыке *семантическое* значение, что обсуждалось в интерлюдии В. Возможно, самым влиятельным и плодотворным в этом направлении исследователем был шведский психолог Патрик Юслин. Обосновывая свой категориальный подход к измерению музыкальных эмоций, Юслин разрабатывает трехчастную теорию того, как «кодируются» в музыке эмоции — и, в частности, как музыка передает эмоциональное состояние по сравнению с семантическим значением (698).

Первый и, безусловно, наиболее важный для Юслина процесс — это *иконическое кодирование*. Оно подразумевает, что эмоциональное выражение в музыке непосредственно «основано на врожденных и универсальных “программах воздействия” для звукового выражения эмоций» (699). То есть наша способность воспринимать в музыке эмоции непосредственно отражает непроизвольную физиологическую реакцию на различные способы, которыми люди *говорят*, что, в свою очередь, лежит в основе самой эволюции человека как вида (700). Действительно, в интерлюдии А мы уже обсуждали эту предполагаемую эволюционную связь между музыкальным выражением и вокальными звуками. Во всяком случае, Юслин утверждает, что именно иконическое кодирование, производимое при помощи таких характеристик *исполнения*, как темп, тембр, громкость и т. д., «имеет наиболее *универсальное* влияние на музыкальное выражение» (701). Например, мягкая и переливающаяся мелодия флейты отражает нежную речь и, соответственно, кодирует положительные эмоции; и, напротив, резкая и громкая мелодия, сыгранная на перегруженной гитаре, кодирует скорее нечто противоположное.

Предполагаемая универсальность эмоционального кодирования, основанная на эволюции и непроизвольной физиологической взаимосвязи между музыкальным выражением и вокальными звуками, дает иконическому кодированию в схеме Юслина приоритет. Точнее, этот приоритет позволяет Юслину говорить о прямой связи между иконическим кодированием и так называемыми базовыми эмоциями — категориями, объединяющими первичные повседневные эмоции: радость, печаль, гнев, страх и т. д. Тем не менее Юслин признает, что базовые эмоции — это не единственная категория эмоций, которые способна выразить музыка. Для выражения других, более «сложных» эмоций — удивления, напряжения, гордости и т. д. — используются, согласно Юслину, два других процесса: *внутреннее кодирование* — внутримызыкальные, синтаксически обоснованные источники значений и эмоций, уже отмеченные Мейером и включающиеся, например когда мы слышим прерванную каденцию, и *ассоциативное кодирование* — произвольные корреляции, возникающие благодаря культурным, контекстным и/или личностным ассоциациям между музыкой, с одной стороны, и значениями и эмоциями — с другой, например при прослушивании гимна своей страны или музыки, которая звучит на посещаемых вами религиозных службах.

Здесь важно отметить, что теория Юслина о трех процессах кодирования относится только к тому, как мы *воспринимаем* эмоции в музыке, а не к тому, как музыка может порождать или вызывать эмоции внутри нас. Для описания

этого процесса Юслин — вместе со своими шведскими коллегами Даниэлем Вестфьеллем, Симоном Лильестрёмом и др. — разработал после ряда исследований известную теорию восьми основных *механизмов*, посредством которых музыка может вызывать эмоции. Эти механизмы направлены на пробуждение как базовых, повседневных (утилитарных) эмоций, так и эмоций более сложных, «эстетических», связанных с внутренним и ассоциативным кодированием (702). Юслин отмечает, что тип возникшей эмоции напрямую зависит от ответствующего механизма, который ее вызвал.

Эти восемь *механизмов*, вызывающих эмоции, можно кратко описать следующим образом:

1. *Рефлексы ствола головного мозга* — связанные с возбуждением автономной нервной системы (АНС) с достижением пика при восприятии громких, высоких или низких частот, быстро меняющихся звуков и т. д. Это приводит к типичным для АНС реакциям возбуждения, таким как учащенное сердцебиение и поверхностное дыхание, и связывается с резкими эмоциональными реакциями, такими как удивление.
2. *Ритмическая синхронизация* — опирающаяся на обсуждавшиеся в интерлюдиях А и В механизмы, позволяющие индивидуально и коллективно определять в музыке устойчивый ритм, благодаря чему мы можем «включаться» в него посредством сердечного ритма, дыхания и т. д., что, в свою очередь, вызывает эмоции повышенного возбуждения и социальной общности.
3. *Оценочное обуславливание* — связанное с эмоциями, вызываемыми бессознательным соотнесением музыки, которую вы слышите, с некоторыми внешними обстоятельствами, позитивными или негативными, например когда песня, связанная с печальным личным событием, и в других обстоятельствах порождает у вас печаль.
4. *Эмоциональная заразительность* — связанная с пробуждением эмоций у слушателя вследствие «подражания» воспринимаемым в музыке эмоциям, которые, как и в иконическом кодировании, опираются на внутреннюю связь музыки с вокальным выражением. Юслин следует здесь за Кёльшем и другими в предположении об активизации «зеркальных нейронов», благодаря которым мы чувствуем связь с тем, что ощущаем как эмоциональное выражение.
5. *Визуальное воображение* — связанное с пробуждением у слушателя эмоций путем «появления внутренних образов», которые возникают благодаря музыке: красивый пейзаж, движение вперед и т. д. Как и в случае с вызываемыми внешним сходством иконическими знаками Кёльша, вызываемые образами эмоции (удовольствие, глубокая релаксация, энергия и т. д.), имеют основания в структурном музыкальном повествовании и в нашей способности «распознавать» в нем *метафоры* высоты, глубины, направления, скорости и т. д. (703).

6. *Эпизодическая память* — связанная с пробуждением эмоций у слушателя в силу связанной с музыкой личной памяти независимо от того, как музыка могла бы воздействовать на слушателя при отсутствии памяти. Это имеет отношение к тому, что Кёльш назвал «музыкагонным» значением, когда наш опыт пробуждает воспоминания, связанные с исходными событиями, в свою очередь вызывая такие эмоции, как ностальгия или гордость, а также радость или печаль.
7. *Музыкальные ожидания* — связанные с пробуждением эмоций у слушателя в силу реализации или нарушения ожиданий, основанных на внутримызыкальных параметрах: мелодических контурах, гармонических каденциях, использовании динамики или тембра и т. д. Именно здесь могут возникнуть мурашки, а также удивление, трепет или беспокойство.
8. *Эстетические суждения* — позволяющие пробудить эмоции, вытекающие из более сложных и довольно размытых эстетических суждений о музыке. Эстетические эмоции зависят от восприятия ценности музыки как искусства, какими бы субъективными и непостоянными ни были соответствующие суждения. Когда они достаточно убедительны, эстетическая оценка достигает порога, благодаря которому могут появиться эстетические эмоции, то есть музыка воспринимается как достаточно красивая, оригинальная, выразительная, техничная и т. д. Эстетические эмоции определяются параметрами валентности, положительной или отрицательной, и взаимодействуют с семью другими механизмами.

Многомерная теория Юслина о порождаемых музыкой эмоциях обстоятельна и, безусловно, сложна, но, учитывая ее частичную опору на домыслы, открыта для критики. Она побуждает вспомнить коллективный, многомерный и интерактивный способ, которым мозг обрабатывает множество элементов музыки, что обсуждалось в интерлюдии В. Кроме того, восемь механизмов соответствуют, согласно Юслину, тому последовательному порядку, в котором они появлялись в ходе нашего эволюционного развития как разнообразные адаптивные функции, помогавшие нам выжить (704).

В то время как для Юслина первые семь механизмов соответствуют «длинной эволюционной истории», последний — эстетическое суждение — является продуктом современного развития и опирается на когнитивные функции более высокого уровня, наряду с «текущим, индивидуализированным процессом, который может развиваться во времени и контексте». То есть первые семь процессов основаны на человеческих «универсалиях», а эстетическое суждение базируется на более *индивидуализированных критериях*: культурных, интракультурных и особенно тех субъективных факторах, которые отражают нашу личность. Важно отметить, что эстетические суждения о музыке не порождают особых эмоций, а скорее проявляются в широком плане как *аффект*, имеющий положительную или отрицательную валентность в зависимости от того, нравится вам музыка или нет. В эстетических суждениях отражаются понятия

художественных достоинств, присутствующих в той или иной степени. Они, соответственно, включают в себя когнитивные «исходные данные»: рассуждения, сравнения и т. д., — которые могут быть явно или неявно вызваны и согласованы с различными понятиями возвышенности, красоты, оригинальности, мастерства и т. д. (705).

Эстетическое суждение достойно того, чтобы на нем задержаться, так как, на мой взгляд, оно представляет собой ценное средство, при помощи которого можно рассмотреть наш музыкальный вкус. Конечно, то, нравится нам или не нравится какая-то песня или композиция, не представляет собой продукт нашего эстетического суждения, как мы уже неоднократно отмечали. Но это может играть основополагающую роль в определении тех произведений, исполнителей и композиторов, которых мы *действительно* любим, особенно тех, которыми мы наслаждаемся в ходе высшего проявления нашего музыкального восприятия, что я буду называть «эстетическим» режимом прослушивания. Остальных семи механизмов, безусловно, может быть достаточно, чтобы пробуждать различного рода эмоции, основанные на музыке, и тем самым явно влиять на наш музыкальный генотип, но, только когда включается эстетическая «обработка», как называет ее Юслин, мы получаем возможность определить, какая музыка нас по-настоящему волнует, — или, когда суждение определенно негативно, какая музыка вызывает у нас возмущение и требование сменить пластинку. Когда вы говорите о музыке, которую действительно любите так сильно, что не могли бы без нее жить, и которую, по вашему мнению, «должны знать все», высока вероятность того, что в основе этого лежит эстетическое суждение.

Таксономии музыкальных эмоций

Прежде чем завершить обсуждение темы музыкальных эмоций, давайте продвинемся немного дальше и проанализируем те реальные эмоции, которые мы можем испытывать, то есть или воспринимать, или ощущать, или и то и другое. Это, на мой взгляд, имеет смысл, поскольку сам наш опыт прослушивания музыки часто определяется именно эмоциями, которые мы в это время воспринимаем и/или испытываем, — нравится ли нам она, или не нравится, или нечто среднее. Соответственно, это может помочь нам лучше понять, какие отдельные эмоции эксперты идентифицировали с помощью своих теорий и статистических данных и представили в виде четко определенных таксономий.

После экспериментальных подходов Хевнер, Асмуса и других упомянутых выше исследователей было не так много попыток разработать надежную и методологически строгую таксономию музыкальных эмоций, так что Марсель Зентнер имел основания в 2008 году заявить: «В настоящее время нет систематической, эмпирически подтвержденной таксономии порождаемых музыкой эмоций» (706). Для Зентнера это вообще было частью более масштабной проблемы того времени, когда музыковеды плохо отличали воспринимаемые

эмоции от переживаемых. В результате, утверждал он, имела место чрезмерная зависимость от немusикальных теорий, особенно от концепции «базовых эмоций», используемой для классификации и измерения эмоций, вызываемых музыкой. Озабоченность, высказанная Зентнером, в свою очередь, повлекла за собой появление более общих вопросов, часть из которых мы уже затронули. Что является источником этих эмоций? Мозг? Эволюция? Эстетика? Какова связь между эмоциями музыкальными и повседневными? Связаны ли определенные эмоции с конкретными свойствами музыки?

Понятие базовых, или первичных, эмоций является древним и восходит к конфуцианской эре (около 500 года до н. э.) Древнего Китая и «Книге ритуалов» («Ли цзи»), где были выделены семь «человеческих чувств»: радость, гнев, печаль, страх, любовь, неприязнь и симпатия. Эта концепция пережила заметное возрождение в конце XX века, в частности благодаря работе психологов Пола Экмана (который выделил шесть основных эмоций: гнев, отвращение, страх, счастье, печаль и удивление) и Роберта Плутчика (который выделил восемь эмоций: гнев, страх, печаль, отвращение, удивление, ожидание, доверие и радость). Как для Экмана, так и для Плутчика врожденное, «запрограммированное» наличие этих эмоций отражает те биологически примитивные реакции, которые развивались для повышения репродуктивной приспособляемости, обеспечения готовности к схватке или бегству, а также для поощрения сотрудничества и заботы (707).

Поэтому серьезный вопрос для музыкальных психологов заключается в том, следует ли классифицировать музыкальные эмоции, используя эмоции базовые или другие, более характерные именно для музыки. Первый вариант был поддержан Патриком Юслином, который считал, что связь между музыкой и базовыми эмоциями обусловлена эволюционной связью между музыкой и вокальным выражением. Альтернативную позицию заняли несколько авторов, активно работавших в течение последнего десятилетия, — в том числе Зентнер, Томас Эерола, Клаус Шерер и Эммануэль Биган, которые продолжили начатые ранее Хевнер и Асмусом попытки создать таксономии специфически музыкальных эмоций (708).

Возможно, самый сильный аргумент в пользу выделения специфически музыкальных эмоций в отдельный набор исходит из простого факта: многие оцениваемые негативно базовые или повседневные эмоции (отвращение, вина, смущение и т. д.) редко воспринимаются или переживаются в музыке; еще одна негативная базовая эмоция, страх, также почти никогда не выражается в музыке — кроме как в звуковой дорожке фильма ужасов или какого-либо иного немusикального повествования. Напротив, эмоции, которые мы обычно воспринимаем или переживаем при прослушивании музыки, — ностальгия, сентиментальность, умиротворенность, удивление и т. д. — *не вполне* укладываются в рамки модели базовых эмоций.

Самая тщательная на сегодняшний день попытка определить так называемую специфически музыкальную таксономию эмоций, безусловно, принадлежит

Зентнеру и его коллегам — это многолетнее исследование, которое в конечном итоге привело к построению так называемых GEMS (The Geneva Emotional Music Scales, то есть «женевских эмоциональных музыкальных весов») (709). Начав со списка из 515 эмоционально-ориентированных терминов, команда в итоге остановилась на 89 из них; эти термины были представлены 2000 посетителей мультижанрового музыкального фестиваля (La Fête de la Musique) в Женеве. Это полевое исследование любителей музыки, в котором оценивалось то, что они чувствовали, слушая разнообразную музыку, послужило затем разработке модели из девяти эмоциональных факторов: удивления, трансцендентности, нежности, ностальгии, умиротворения, силы, радостной активности, напряжения и печали. Затем каждый фактор был разделен на четыре или пять подфакторов: например, удивление — на счастливое, изумленное, ослепляющее, чарующее и волнующее, ностальгия — на сентиментальную, мечтательную, тоскующую и меланхолическую и т. д.

В последующих исследованиях Зентнер обнаружил, что его модель GEMS вызывала большее согласие среди слушателей, а также предлагала более точные описания испытываемых ими эмоций, чем модель базовых эмоций или циркумplexная модель, где классификация эмоций ограничена показателями аффекта — валентности и возбуждения.

Так почему же специфически музыкальные эмоции лучше отражают реальность прослушивания музыки, чем базовые эмоции или оси измерений аффекта? Зентнер отдает должное более тонкому, сложному и эстетическому — в отличие от биологически обоснованного — характеру набора музыкальных эмоций. В силу своей более «утонченной» природы, утверждает Зентнер, специфически музыкальные эмоции (изумление, ностальгия, меланхолия, напряжение и т. д.) ближе к реальным, жизненным психическим состояниям, чем абстрактные физиологические или нейробиологические переживания, связанные с базовыми эмоциями или измерениями аффекта. Действительно, эмоции, которые мы переживаем или воспринимаем при прослушивании музыки, не обязательно должны быть полными или глубокими, а могут быть частичными или «смешанными», что в целом происходит и в жизни; это зависит от множества факторов: самой музыки, нашей личности, того, как мы слушаем, и т. д.

Один из популярных и особенно удачных примеров специфически музыкального переживания эмоции из исследований Зентнера — это меланхолия, своего рода приятная печаль, при которой реальное физическое или психологическое страдание отсутствует. И действительно, этот термин не случайно распространен в музыковедческой литературе, где *меланхолия* часто считается воплощением идеального аффекта в музыке таких композиторов, как Жоскен, Бах и Брамс, и с XVII века рассматривается как противоядие от настоящей печали (710). Музыковед Майкл Штейнберг заходит еще дальше и называет меланхолию «состоянием *всей* музыки», порожденным неизбежным разрывом, который существует между эмоциональной музыкой и осмысленной речью: «Это меланхолия самой музыки, особое препятствие, преодоление которого

придает музыке так много выразительных и эмоциональных для современных слушателей значений» (711).

Вам должно быть интересно, как именно все это связано с вами и вашим музыкальным вкусом. Например, не исключено, что вы редко фиксируете, какие именно эмоции воспринимаете, когда слышите музыку, не говоря уже о том, чтобы их переживать. Если музыкальные фанаты в Женеве одинаково ощущали себя замороженными, сентиментальными или обеспокоенными, слушая музыку (в основном классическую), означает ли это, что подобное произойдет и с вами? Возможно. И какой эмоциональный подход лучше всего отражает ваше восприятие и ваши переживания, когда вы слушаете свои любимые песни Клиффорда Брауна, Карли Саймон, группы Aerosmith или Леди Гага? В исследовании Зентнера, судя по всему, предполагается, что конкретные, специфически музыкальные эмоции позволят наилучшим образом ответить на этот вопрос, хотя Юслин в этом все еще не так уверен, отмечая, что сама модель GEMS включает также и базовые эмоции (712).

Однако, возникают ли эти определения из отдельных базовых эмоций, или из специфически музыкальных эмоций, или из многомерных моделей аффекта или возбуждения, или из смеси всех трех, доказательства неопровержимы: когда мы слушаем музыку, то действительно *воспринимаем* и *переживаем* широкий спектр эмоций. Природа этих эмоций и их переживаний, в свою очередь, помогает сформировать наш музыкальный вкус, понимаем мы это или нет. Таким образом, нам всем стоит осознать, фиксировать и совершенствовать эмоциональную таксономию, которая пронизывает слушаемую нами музыку — и особенно ту, которая определяет наш собственный генотип.

Эмоции, музыковедение и сила удивления

Исследования музыкальных эмоций Зентнером, Юслином и другими в целом отражают богатый спектр возможных эмоциональных категорий/терминов, связанных с музыкой — как воспринимаемых, так и переживаемых нами, когда мы ее слушаем. Согласно полученным данным, в число эмоций, которые мы чаще всего *воспринимаем в музыке*, по-видимому, входят нежность, умиротворенность, радость, сила и печаль; в свою очередь, эмоции, которые мы чаще всего *переживаем*, когда слушаем музыку, включают ностальгию, меланхолию, нежность, радость и удивление. Возможно, стоит потратить несколько минут, чтобы просмотреть эти списки и проанализировать, как они соотносятся с вами и с музыкой, которую вы любите.

Однако, когда вы выполняете такое упражнение, на ум приходит еще один вопрос: как эти — или другие — эмоции соотносятся с конкретными музыковедческими характеристиками, описывающими эту музыку? Какие именно мелодии, аккордовые прогрессии, ритмы, формы или звуки вызывают определенные эмоции (и какие именно) и как это происходит?

Это важные вопросы, но, к сожалению, академическая литература может предложить среднему, неакадемическому, меломану не так уж много ответов на них, несмотря на множество надежных и методологически обоснованных исследований. То есть большинство сделанных выводов достаточно очевидны или недостаточно конкретны, чтобы оказаться полезными. В них представлена, как мы видели, устойчивая корреляция быстрой и мажорной музыки с радостью, а медленной и минорной — с печалью или подобная характерная связь высокого регистра, высокой громкости и восходящего мелодического контура как с радостью, так и с гневом, а низкого регистра, низкой громкости и нисходящего мелодического контура — с печалью и нежностью (713). По этим свидетельствам, песня «American Idiot» группы Green Day звучит как радостно, так и сердито, в то время как композиция «Misty» Эрrolла Гарнера — как печально, так и нежно. Даже при использовании сложного компьютерного анализа других выводов не очень много: так, повышенная «шероховатость» звука согласуется с восприятием мощности и напряжения, а низкая «спектральная сложность» соответствует умиротворению (714). Не то чтобы особые открытия...

В целом изучение соответствия музыковедческих параметров тем или иным эмоциям, которые вы воспринимаете и/или переживаете, дает среднему слушателю ненамного больше, чем некие «фундаментальные правила»; конечно, они не раскрывают все механизмы того, как работают эмоции, когда мы слушаем музыку, которую любим или ненавидим. Напротив, содержательный поток музыки в режиме реального времени воздействует на каждого из нас с гораздо большей степенью субъективности, равно как и с большим разнообразием музыкальных и эмоциональных нюансов, чем предполагают общие выводы исследователей. Восходящая мелодическая линия может звучать приятно или побудит вас испытать радость, но она может вызвать также и нежность, ностальгию или силу, а также что-либо из дюжины других эмоциональных категорий или измерений. В этом смешанном процессе участвуют ваша культурная и интракультурная идентичность, ваш режим прослушивания, ваши воспоминания и ваша личность — последнюю мы вскоре обсудим.

Если исследования мало что говорят нам о том, когда и как *объективно* музыка звучит нежно, сердито, радостно или грустно, то одна эмоция при этом занимает особое место: удивление. Интересно, что слушатели обычно не отмечают ее как нечто воспринимаемое или чувствуемое, и все же удивление — это эмоция, которой глубоко наполнен наш общий опыт прослушивания музыки, особенно когда речь заходит о музыке, которую мы действительно любим. В интерлюдии В мы уже немного коснулись музыкального удивления как нейробиологического источника эмоций, вызванных осуществлением или неосуществлением музыкальных ожиданий, но, учитывая его влияние на наш музыкальный вкус, давайте рассмотрим эту тему более внимательно.

Так что же именно мы подразумеваем под музыкальным удивлением? Существует, конечно, некое явное удивление типа «О боже!», которое музыка способна вызывать при внезапном изменении громкости — например, при

неожиданном аккорде фортиссимо во второй части симфонии Гайдна «Сюрприз» или вскрике Роджера Долтри в песне группы The Who «Won't Get Fooled Again». Есть и более тонкие примеры, которые можно обнаружить в крупных и композиционно сложных музыкальных произведениях, особенно классических, таких как неожиданное разрешение Тристан-аккорда в конце сцены «Liebestod» оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (715). Однако они довольно редки, и для их распознавания необходима в первую очередь профессиональная музыкальная подготовка.

Однако, в то время как явное или хорошо различимое музыкальное удивление встречается редко, о его влиянии на наш общий музыкальный опыт такого решительно не скажешь. Как отмечалось в интерлюдии В, Леонард Мейер был первым, кто указал на ожидание как на «основу эмоциональной и интеллектуальной эстетической реакции на музыку», приписывая этот эффект способностям композитора «дирижировать» помехами и задержками с исполнением ожиданий того, что мы хотели бы услышать (716). Безусловно, самое большое внимание в этом отношении было уделено наиболее ощутимому проявлению музыкального ожидания, которое мы называли мурашками. Для этой психофизической реакции используют также выражение «гусиная кожа», провокационное словосочетание «кожный оргазм», а также наиболее академический термин «фриссон»^{*}.

Этот термин действительно указывает на психофизические истоки реакции фриссона, как и нам теперь следует ее называть. Наша способность реагировать на музыку таким явно физиологическим образом прослеживается от прачеловеческих корней: первоначально это была терморегуляторная реакция на холод; отсюда сопутствующая пилоэрекция, или произвольный подъем волосяного покрова, — как средство теплоизоляции кожи. Реакция на холод в виде пилоэрекции стала также артефактом эмоциональной реакции страха, — возможно, как утверждали Уильям Джеймс и Карл Ланге, благодаря ассоциации с дрожью при плаче от горя (717). Во всяком случае, в реальной ситуации, угрожающей жизни, реакция страха активизирует симпатическую нервную систему, что приводит к появлению пилоэрекции, также учащается сердцебиение, углубляется дыхание и выделяется дофамин — наряду с обострением памяти и внимания. Цель всего этого — подготовить тело к тем или иным действиям: бороться, бежать или застыть в неподвижности. Важно отметить, что фриссон возникает также при реакции на звуки, в том числе на неприятные (такие как царапание ногтями по грифельной доске), а также на звуки громкие и высокочастотные.

Конечно, фриссон появляется не только в результате наступления холодов или в по-настоящему страшных ситуациях, но и в приятные моменты прослушивания музыки. Ощущения действительно возникают благодаря одним и тем же механизмам и областям мозга: таламусу, миндалевидному телу, среднему

^{*} Слово *frisson* происходит от французского слова, обозначающего «дрожь», которое, в свою очередь, происходит от латинского глагола *frigere* — «мерзнуть».

мозгу, нейромедиаторам и т. д. Но почему музыка производит именно такой эффект и как это может быть связано с бегством в ужасе от медведя?

Самое подробное объяснение дает, безусловно, Дэвид Гурон в своей теории ITPRA* и связанной с ней аргументации. Полное ее обсуждение, естественно, выходит далеко за рамки нашей темы, и читателям, заинтересовавшимся этой увлекательной проблематикой, предлагается прочесть его монографию «Сладкое предвкушение» (Sweet Anticipation). Если коротко, Гурон описывает эволюционные причины появления фриссона как источник нашей адаптивной способности предсказывать будущее, возникшей в ходе естественного отбора. Удивление, отмечает он, — вещь плохая, «признак адаптационной неудачи», которая в определенных условиях может даже стоить нам жизни. И поэтому природа изобрела множество способов «избыточно реагировать» на потенциально плохие ожидания, сохранять энергию и достигать соответствующих уровней возбуждения и внимания, необходимых для реакции, когда этого требует время. Конечно, не всякое удивление влечет за собой опасность, и все же лежащая в его основе «биология пессимизма» всегда срабатывает — даже когда фактические эмпирические результаты неудачного предсказания приятны. Композиторы и музыканты, утверждает он, уникально подходят для «эксплуатации» этой биологической предрасположенности.

Гурон делает свои выводы, исходя из теории ITPRA — пятичастной «всесторонней теории ожидания», в соответствии с которой активизируются различные «состояния чувств». Во-первых, это *воображение* (Imagination), этап, который может длиться от нескольких минут до нескольких лет перед событием, когда мы и обдумываем, и *чувствуем* будущие возможности, основанные в значительной степени на анализе предшествующего опыта. Далее идет *напряжение* (Tension), поскольку мы готовимся к ожидаемому событию, которое вполне может быть негативным; эта стадия всегда неприятна и может порождать стрессы — даже когда мы ожидаем чего-то позитивного (а вдруг это не произойдет?). *Прогноз* (Prediction) — это этап, на котором мы используем предыдущие знания, чтобы благополучно обойти опасность или использовать положительные возможности — с вознаграждением или наказанием в качестве следствия. *Реакция* (Reaction) следует непосредственно за событием как «быстрый и небрежный» ответ; он обычно бессознателен, а в некоторых случаях просто рефлекторен (как отдергивание руки при прикосновении к горячей плите). Наконец, *оценка* (Appraisal) — это гораздо более неторопливая интерпретация результата события, включающая сложные социальные и контекстные ответы, возникающие благодаря нашему сознательному мышлению, посредством чего мы можем время от времени пересматривать или усиливать нашу изначальную реакцию.

По сути, каждый раз, когда *прогноз* неверен (как это часто бывает), результирующая реакция определенно отрицательна. Но при этом «быстрому

* ITPRA — imagination, tension, prediction, reaction and appraisal (воображение, напряжение, прогноз, реакция и оценка). — Прим. ред.

и небрежному» отрицательному ответу может быть тут же противопоставлена нейтральная или положительная *оценка* — даже через долю секунды, например когда вы говорите малышу «Бу!» — или когда группа друзей кричит «Сюрприз!», преподнося вам ко дню рождения торт. Когда фактический результат на самом деле не является отрицательным, *результатом* становится «контраст в валентности» — между отрицательной *реакцией* (на любой «сюрприз») и нейтральной или положительной *оценкой*. Результат в любом случае — удовольствие: чем больше контраст валентностей, тем большее удовольствие мы испытываем.

Музыка, как мы знаем, дает неисчислимы возможности для удивления: неожиданный мелодический скачок или изменение паттерна (глава 3), прерванные каденции или неожиданные модуляции (глава 4), внезапный сдвиг метра или искусное синкопирование (глава 5), отклонение от ожидаемой формы и исключительно сложные структуры (глава 6), изменение динамики или неожиданное появление нового инструмента (глава 7) — это лишь несколько типичных вариантов. В любом случае ничья жизнь не подвергается риску, проблема выживания неактуальна, и поэтому за первоначально негативной *реакцией* последует нейтральная и нередко положительная *оценка*, принося тем самым приятные эмоциональные переживания. Возможное исключение представляет собой тот случай, когда фактический результат является акустически негативным: расстроенный инструмент, «неприятный» аккорд, неожиданно скучное или бесконечное мелодическое повторение и т.д. — в этом случае ваша *оценка* будет соответствовать вашей реакции и фактически принесет негативные переживания.

Оставляя в стороне такие, надеюсь, редкие неудачные инциденты, Гурон указывает на три заметных проявления музыкального удивления, каждое из которых он соотносит с тем или иным аспектом нашей первобытной биологии пессимизма. Первый — это *смех*, сопоставляемый с бегством: порой нескрываемый и случающийся, когда фактический музыкальный результат удивляет крайне изобретательным образом, например когда за хорошо подготовленной автентической каденцией следует грубое хроматическое «разрешение» — вспомните музыку П. Д. К. Баха. Второе — это *изумление*, сравниваемое с оцепенением: это происходит, когда сильная контрастная валентность реакции и оценки дает всепоглощающую эмоциональную реакцию, например когда сложная форма достигает кульминации в потрясающе красивом и при этом простом завершении. Ну а третий — это *фривол*, сопоставляемый с борьбой: лакомый кусок музыкального удивления, рождающий благословенные мурашки, которые приносит нам любимая музыка.

Важно отметить, что все эти реакции возможны благодаря тому виду статистического/схематического обучения, который мы обсуждали в интерлюдиях В и Д, и возникают они в силу синтаксических и культурно определенных норм мелодии, гармонии, ритма, формы и звука, усваиваемых нами на протяжении всего того времени, когда мы слушаем музыку. В свои лучшие моменты удивление обусловлено достаточно контрастной валентностью (между нашим

сформированным статистическим обучением и его «использованием» умными музыкантами), чтобы обеспечить появление того момента, который, как выразился психолог Люк Харрисон, «резонирует так глубоко и инстинктивно, что вызывает физическую, телесную реакцию» (718). Вообще-то фриссон встречается достаточно редко: только 30 % людей отмечают, что испытывали его. К счастью, это гораздо более распространено среди заядлых любителей музыки, особенно когда они погружаются в сосредоточенное прослушивание. Контекст тоже играет свою роль: фриссон, как и изумление, чаще возникает, когда мы одни, тогда как музыкальный «смех» — это, вообще говоря, явление социальное (719).

Это возвращает нас к двум темам, с которых мы начали данный раздел: эмоциям и музыковедению. Мы знаем, что фриссон порождает эмоциональный отклик, и нам теперь известно, что возникает это благодаря «удивлению», основанному на внутренних синтаксических нарушениях музыкального процесса. Но какие эмоции и какие нарушения? Ответ опять же зависит от множества субъективных факторов: уровня вашей музыкальной подготовленности, вашего культурного/межкультурного фона, контекста вашего слушательского опыта, вашей личности, генотипа вашего музыкального вкуса и т. д.

Тем не менее есть несколько общих вещей, о которых мы можем сказать, начиная с некоторых конкретных музыковедческих элементов, связанных с фриссоном и мурашками. Как выявили в своих работах Юслин, Гурон, Джон Слобода, Оливер Гreve и другие исследователи, к ним относятся высокий уровень громкости, крайне тихие пассажи, медленная музыка, нисходящий мелодический контур, гармонические прогрессии/секвенции с движением по квинтовому кругу, резкие модуляции и гармонические переходы по терциям (например, из до мажора в ми-бемоль мажор) (720). Будут ли эти музыковедческие элементы действительно вызывать фриссон и при каких условиях, опять же зависит от множества субъективных и контекстуальных факторов. И все же эти элементы, если вы испытываете фриссон, в музыке стоит фиксировать — в той степени, конечно, в которой их можно фиксировать. Для меня, например, мурашки, которые я испытываю при прослушивании раздела разработки первой части Фортепианного концерта № 21 Моцарта, действительно связаны с продолжительным рядом гармонических секвенций по квинтовому кругу. Удивление? Возможно, и нет... Это могут быть не синтаксические нарушения в традиционном смысле (например, прерванная каденция), а то, что мое бессознательное непосредственно реагирует на приятную цепочку несбывшихся ожиданий. Чтобы добиться появления мурашек, вы также можете попробовать технику Гурона: увеличьте громкость!

Что касается реально ощущаемых эмоций, то фриссон, по-видимому, действует так же, как и «эстетический механизм» Юслина: не порождая отдельную эмоциональную категорию как таковую, но скорее положительно «квалифицируя» эмоции, уже вызванные другими средствами. Гурон называет фриссон и другие эффекты, основанные на удивлении, «усилителями эмоций»: удив-

ление усугубляет отрицательные и обостряет положительные стимулы, а уровень «усиления» зависит от того, насколько контрастны валентности реакции и оценки. Конечным результатом, похоже, становится стремительное увеличение положительной валентности, сопровождающее более тонкую эмоциональную реакцию, или просто сама по себе положительная валентность, если никакая другая эмоция не зафиксирована. Во многих случаях результатом будет также добавление песни, композиции или произведения к вашему музыкальному генотипу, поскольку любую музыку, которая доставляет вам в какой-то степени ощущения напряжения и расслабления, вы, вероятно, хотели бы услышать снова.

Близкое знакомство (и прогноз) порождает предпочтение

После всех этих разговоров об удивлениях и несбывшихся прогнозах вам может быть интересно, что происходит, когда наши предсказания на самом деле оказываются верны. Что делать, если мы ожидаем автентической каденции, или появления нового раздела формы, или использования определенного синкопированного ритма — и это на самом деле происходит? Как выясняется, это тоже доставляет удовольствие, так что нам повезло. Кроме того, главное, что удачные прогнозы играют в нашем музыкальном вкусе немалую роль, по крайней мере так было изначально. Технически это имеет отношение к явлению, которое мы кратко затронули в интерлюдии В, — известному как «эффект простого воздействия». Однако, как мы увидим, оно связано не только с опознаванием, но и с успешными прогнозами. Они также начинают вплетаться в историю, которая наполнена субъективными и многообразными факторами, соединяющими нашу психологию с нашим музыкальным вкусом — прежде всего через личность, обращением к которой мы скоро завершим наш детективный роман.

Проверяя старую поговорку «Близкое знакомство порождает презрение», психологи с конца XIX века исследовали взаимосвязь между повторением воздействия и одобрением или предпочтением. В широком смысле исследователи стремились эмпирически проверить то, что рекламодатели, по-видимому, знали уже давно: повторение воздействия способствует одобрению. Первое серьезное подтверждение этого появилось в 1968 году в работе Роберта Зайонца, где он провозгласил: «Простое повторное воздействие объекта-стимула на человека улучшает его отношение к нему» (721). По мере того как Зайонц продолжал в течение следующих нескольких десятилетий исследовать «эффект простого воздействия», он пришел к признанию того, что этот эффект не порождается глубоким сознательным мышлением, а, напротив, наши аффективные суждения обычно *предшествуют* осознанию и «менее подвержены контролю со стороны аналитического процесса». Это значит, что наше отношение к чему-то — например, особая симпатия — возникает даже тогда, когда стимул предъявлен подсознательно, отсюда известная формулировка Зайонца: «Предпочтения не нуждаются в рассуждениях» (722). Таким образом, он предложил «как-то раз-

личать аффект и осознание» (чувство и мысль), придя к выводам, выходящим за рамки простых предпочтений и имеющим отношение к нашим ежедневным решениям: мы часто решаем что-то, прежде чем можем сформулировать, почему мы это сделали. Аффект возникает быстро, мышление протекает медленно — мы уже видели это в двухсистемной теории эвристики Канемана, которая сама опирается на идеи Зайонца.

Музыкальные психологи также воспользовались идеями Зайонца, чтобы исследовать влияние воздействия на музыкальные предпочтения (723). В ходе работы они предложили и некоторые новые идеи, в том числе так называемую теорию «перцептивной беглости», разработанную в 1990-х годах Робертом Борнштейном и Полом Д'Агостино. Если коротко, в этой теории утверждается, что когда в результате повторного воздействия мы фиксируем наши предпочтения тех или иных песен, то «ошибочно приписываем» это тому, что на самом деле нам просто нравится легкость их восприятия — то есть что-то нравится нам больше, потому что это проще обрабатывать; авторы сформулировали это как «рост перцептивной беглости, вызванный повторным воздействием раздражителя» (724).

Еще более примечательный результат получился, когда Дэвид Гурон совместил предложенное Борнштейном и Д'Агостино понятие «ошибочного приписывания» с собственной теорией ИТПРА. Гурон утверждает, что природа-мать тоже пользуется ошибочным приписыванием, объясняя наши эмоциональные реакции — позитивные или негативные — всем тем, что находится рядом: «“Ошибочное приписывание” — это цена, которую мы платим за попытку сделать выводы из небольшого объема информации» (725). Гурон также повторяет идею Зайонца о том, что сознательное понимание фактически *подавляет* потенциальную силу повторных воздействий, что, в свою очередь, имеет огромные последствия для нашего музыкального вкуса. Таким образом, простое *бессознательное* ощущение того, что мы слышали эту гармоническую аккордовую прогрессию, тот или иной каденционный оборот, или мелодический рифф, или синкопированный ритм раньше, может увеличить их шансы понравиться нам в песне, которую мы слышим, больше, чем если бы мы *знали*, что слышали их раньше.

Но Гурон идет еще дальше. Он утверждает, что «ошибочное приписывание», которое мы совершаем благодаря повышенной перцептивной беглости при прослушивании музыки, происходит скорее благодаря нашим способностям к *прогнозированию*. То есть удовольствие или особое одобрение, испытываемые, когда слышим последовательность аккордов или ритмический паттерн, которые уже слышали раньше, проистекает не просто из большей легкости обработки, а скорее из нашей улучшенной способности *предсказывать*, что произойдет дальше. Настоящий источник нашего «удовольствия», как отмечает Гурон, это «ментальный контур», который успешно, хотя и бессознательно, делает прогноз.

Именно по этой причине Гурон предпочитает выражение «прогностический эффект» «эффекту воздействия» Зайонца (726). Благодаря воздействию на нас

в течение всей жизни музыки родной культуры и предпочитаемых интракультур, наряду с немислимым уровнем повторений, которые лежат в основе всех музыкальных стилей (что обсуждалось в интерлюдиях Г, Д и Е), мы постоянно, снова и снова слышим одни и те же песни, одни и те же каденционные паттерны, одни и те же мелодические фигуры, одни и те же аккордовые последовательности и т. д., осознаем мы это или нет. В результате мы бессознательно накапливаем статистические знания об этих музыкальных параметрах. Таким образом, наша реакция прогноза может лучше предсказать, как эти параметры будут представлены в музыке, которую мы слышим прямо сейчас, что, в свою очередь, обеспечивает нам удовольствие и большее одобрение. Близкое знакомство порождает предпочтение при помощи прогноза.

Все это возвращает нас к вопросу, упомянутому в начале раздела: может ли близкое знакомство вообще породить презрение? Иными словами, если мы постоянно получаем удовольствие и повышаем оценку от многократных воздействий и успешных прогнозов, как вообще нам может не нравиться песня или композиция, которую мы слышали раньше? Зайонц и Гурон фактически указывают на траекторию постоянно растущей линейной функции одобрения, основанной на простом воздействии и успешном прогнозе, где, как говорит Гурон, «каждое дополнительное повторение имеет тенденцию к приросту уровня предпочтения, но количественно этот прирост становится все меньше и меньше». Безусловно, опыт свидетельствует о том, что мы часто «перестаем любить» ту или иную музыку. Но почему так получается? У Гурона, собственно, есть четкий ответ: дополнительные воздействия бесконечно увеличивают уровень одобрения благодаря прежде всего прогностической реакции, хотя, как он отмечает, увеличение становится «очень маленьким» после примерно 30 повторений. Но, как мы видели, прогноз — это не конец «цикла ожиданий»; есть также следующие за ним реакция и особенно оценка. Удовольствие, получаемое от успешного прогноза, способно только увеличиваться, но оно может быть, так сказать, *нивелировано* нашей последующей оценкой, когда «предсказуемая» последовательность аккордов, «безвкусная» мелодическая фраза или «дурацкий» ритмический элемент ретроспективно могут быть сочтены банальными, очевидными, неоригинальными и т. д. То есть в битве между прогнозом и оценкой последняя может легко одержать верх над первой, превратив одобрение в неодобрение.

Однако другие исследователи (в частности, Харгривз, Шпунар и Шелленберг) предложили альтернативное объяснение. Все они утверждали, что воздействие увеличивает одобрение не линейно, а в какой-то момент (после всего лишь 3 или 8 либо после 30 или 32 повторений) меняет направление и вызывает снижение одобрения слушателем. Например, Шпунар отмечает существование «эффекта насыщения», при котором «воздействие вызывает усиление положительного аффекта до тех пор, пока скука не перевешивает преимущества установившейся стабильности, что приводит к насыщению или к уменьшению одобрения». Траектория, как утверждают все, напоминает «перевернутую U» — сначала подъем, а потом спад.

Развивая свои объяснения, Шелленберг и Шпунар, в частности, обратились к другой общей теории воздействия — двухфакторной модели, разработанной в 1970-х годах Даниэлем Берлином (727). В ней предполагается, что в основе отношений между воздействием и одобрением лежат две противостоящие друг другу силы: первая — это привыкание, или когнитивная беглость, которая с повторными воздействиями, как мы видели, увеличивается; вторая — утомление или пресыщение, в результате появления которых одобрение уменьшается. Определяющим фактором, как утверждает Берлин, является так называемый потенциал возбуждения стимула, основанный на его «психологической силе» и степени, в которой он может нас встряхнуть и «взять под контроль» наше поведение (728). Иными словами, это зависит от того, насколько вещь «интересна», что обычно приравнивается к «сложности». До тех пор пока такой стимул, как аккордовая прогрессия или мелодическая линия, ощущается достаточно интересным (то есть новым или сложным), удовольствие от него будет расти, достигнет пика, и, как только потенциал возбуждения ослабнет, удовольствие тоже пойдет вниз.

На самом деле я бы сказал, что Шелленберг, Шпунар и Гурон говорят одно и то же. Что определяет, исчерпало ли нечто свой потенциал возбуждения (то есть является ли оно все еще интересным), как не наша оценка? Предположим, что-то достаточно клишированное, банальное и неоригинальное — вспомните джингл Kars4Kids — для многих слушателей становится совершенно очевидным с точки зрения прогноза, тем самым вызывая мгновенное привыкание, а затем почти сразу, возможно даже к концу первого прослушивания, получает плохую оценку из-за необычайно низкого потенциала возбуждения. Результатом будет пресыщение и неодобрение. Исследования показывают, что снижение одобрения может начинаться после 15–30 прослушиваний песни, но, наверное, будет гораздо точнее сказать, что это зависит от разных факторов: если, в отличие от Kars4Kids, песня оценивается как стабильно интересная по сложности или в каком-то другом отношении, ее одобрение будет повышаться бесконечно — или, по крайней мере, пока не возникнет пресыщение другого рода, которое, по словам Берлина, «возьмет ситуацию под контроль».

Вы наверняка заметили, что «эффект воздействия/предсказания» демонстрирует прямую связь между нашей психологией и нашим музыкальным вкусом — или по меньшей мере способностью любить музыку, которую мы слышали раньше. Все это обсуждение показывает, что наша психология — то есть способность предсказывать, реагировать и оценивать — создает динамику, благодаря которой мы можем добавить музыку к нашему генотипу, *если* она обеспечивает удовлетворение *либо* удивление по отношению к нашим статистически обоснованным ожиданиям. Мы, в сущности, психологически и нейробиологически запрограммированы любить музыку, звучащую похоже на уже знакомую, и любить ее все больше и больше каждый раз, когда слышим. То, что нам не нравится *всё*, что мы слышим, а, напротив, у нас всех есть индивидуальный и своеобразный вкус, просто подтверждает, что другие

факторы также играют свою роль. Представление о том, что каждая песня имеет потенциал возбуждения, основанный на ее сложности или «интересности», уже предполагает роль индивидуальных характеристик и условий: то, что сложно или интересно для одного человека, может быть простым или занудным для другого. Таким образом, наша психология (как способность воспринимать и переживать эмоции, так и склонность любить то, что мы слышали раньше) помогает обеспечить растущий набор *альтернативных возможностей* для нашего индивидуального музыкального вкуса, питаемого, в свою очередь, научно обоснованными, культурными и интракультурными факторами, которые, как мы уже отмечали, формируют нас в музыкальном отношении. Финальная часть нашего детективного романа предполагает рассмотрение, можно сказать, более тонких критериев, — и начнем мы с нашей личности.

Факторы музыкальных предпочтений

Вера в то, что личность человека может способствовать пониманию его или ее музыкального вкуса, впервые на короткое время появилась в начале 1950-х годов, когда новаторский и весьма плодотворный поведенческий психолог Рэймонд Кеттелл обратил свое внимание на музыку. Кеттелл был убежденным, хотя порой и противоречивым сторонником эмпирической количественной оценки различных характеристик личности, которые, в свою очередь, влияют на наши когнитивные и мотивационные тенденции. В этом отношении он стал первопроходцем и тонким настройщиком методов факторного анализа — статистической процедуры для выделения небольшого числа факторов, лежащих в основе более широко наблюдаемого набора взаимосвязанных переменных. В ходе исследований Кеттелл и его коллеги разработали тест для определения музыкальных предпочтений, основанный на 120 фрагментах классической и джазовой музыки, которые соотносились с характеристиками личности из его «Опросника по 16 личностным факторам» (16 Personality Factor Questionnaire), такими как радушие, доминирование или самоуверенность: «Наша цель состоит в том, чтобы увидеть, существуют ли последовательные и общие модели предпочтения тех или иных музыкальных фрагментов, и затем определить, какие черты личности или ситуации восприятия отвечают за каждую из них» (729). Используя факторный анализ, он разработал 12 различных, хотя и довольно размытых измерений музыкальных предпочтений — например, таких как «динамизм» (позитивность), который, как он предположил, может соответствовать «ритмическому акценту, быстрому темпу, индивидуальной интерпретации и диссонирующим гармониям» (730). Как и в случае с другими проявлениями личности, Кеттелл считал, что наши музыкальные предпочтения служат удовлетворению бессознательных потребностей, прокладывая «эффективные пути к более глубоким аспектам личности» (731).

Работа Кеттелла была по большому счету проигнорирована, не в последнюю очередь из-за довольно неопределенных корреляций личности с ее музыкальными предпочтениями. В последующие десятилетия было сделано несколько попыток преодолеть этот разрыв: например, в середине 1980-х годов Марвин Цукерман и Патрик Литл использовали, как и Кеттелл, факторный анализ, чтобы установить связь различных личностных характеристик людей с их музыкальными предпочтениями: рок («поиск острых ощущений») или фолк и классика («поиск переживаний и приключений») и т. д. (732). Но только в 2003 году были предприняты по-настоящему серьезные усилия для определения музыкальных предпочтений как продолжения личности — начиная с исследования, проводившегося под руководством личностных психологов Питера Джейсона Рентфроу и Сэма Гослинга (733).

Кто ты вообще такой?

Прежде чем обсудить работу Рентфроу и Гослинга и то, какие представления она перевернула, давайте вкратце остановимся на тайнах личности и некоторых общих способах их категоризации. Сегодня существует широкий спектр личностных моделей и связанных с ними тестов. Некоторые из наиболее известных: типология Майерс — Бриггс, пятна Роршаха, модель HEXACO* и Миннесотский многоаспектный личностный опросник (Minnesota Multiphasic Personality Inventory — MMPI), наряду со многими другими. Однако, если говорить об изучении музыкальных предпочтений, наиболее популярной на сегодняшний день является личностная модель «Большая пятерка» (Big Five), известная также как «Пятифакторная модель» (Five Factor Model — FFM) (734).

Как и многие популярные модели личности (особенно Майерс — Бриггс), «Большая пятерка» обязана новаторскому мышлению кумира моего отца, Карла Густава Юнга. Главный вклад Юнга в психологию — это его труды о личности, особенно «Психологические типы» (Psychologische Typen, 1921). Юнг рассматривал личность как иерархическую *типологию*. В ее основе лежат два противоположных *типа установки*: экстравертная и интровертная. Эти две установки определяют одну из двух широких *психологических функций*: рациональную и иррациональную. Рациональная функция, в свою очередь, делится на два *психологических типа* — мышление и чувство; иррациональная же функция аналогичным образом делится на два противоположных психологических типа — ощущение (восприятие) и интуицию (бессознательные мотивации). Если вкратце, именно наша доминирующая установка (экстра-

* HEXACO — Honesty-Humility, Emotionality, Extraversion, Agreeableness, Conscientiousness, Openness to Experience (честность и скромность, эмоциональность, экстраверсия, доброжелательность, сознательность (совестливость), открытость опыту). — Прим. ред.

вертная или интровертная) в сочетании со связанными с ними и в различной степени доминирующими *функциями* (мышлением, чувством, ощущением и/или интуицией) в значительной степени определяет наше поведение и наши действия посредством сложного взаимодействия (которое выходит далеко за пределы темы данной книги) (735).

«Большая пятерка» — это не функциональная типология, как у Юнга, а скорее модель, *основанная на характеристиках*, как в «16 личностных факторах» Кеттелла. В основанных на характеристиках теориях утверждается, что наше поведение обусловлено набором доминирующих личностных черт или качеств, а не только теми эмоциональными состояниями, которые мы переживаем, реагируя на определенные ситуации. В начале 1980-х годов Льюис Голдберг с помощью факторного анализа создал собственный «вербально обоснованный» подход, построив пятифакторную модель признаков, получившую название «Большая пятерка». Эти пять личностных характеристик таковы: открытость опыту, добросовестность (совестливость), экстраверсия, доброжелательность и нейротизм; пятый термин связан не с бытовым пониманием слова «невротик», когда так называют неуравновешенного или эмоционально нездорового человека, а прежде всего с частотой переживания гнева, тревоги и депрессии у обычных людей (736).

И каковы же факторы ваших музыкальных предпочтений?

Как уже отмечалось, модель «Большой пятерки» лежит в основе многих — хотя и не всех — вопросов о соотношении личности и музыкальных предпочтений. Последняя часть этого уравнения, таким образом, также нуждается в теоретической структуре или модели, то есть в наборе дискретных факторов музыкальных предпочтений, к которым отдельные слушатели будут тяготеть или нет. То, что сформулировали в 2003 году Рентфроу и Гослинг, как уже отмечалось, стало первым важным шагом. Эти двое ученых попытались ответить на главный вопрос: почему люди слушают музыку? Их точка зрения, как и 50 лет назад у Кеттелла, заключалась в том, что музыкальные предпочтения отражают личность, хотя и не как бессознательные мотивы или желания: представляют же они собой «проявления выраженных психологических черт, взаимодействующих, вероятно, с конкретными ситуационными переживаниями, потребностями или ограничениями». Таким образом, их целью было создание интеракционистской модели, в которой конкретный музыкальный выбор отражает и усиливает личностные характеристики, психологические установки и эмоциональные профили.

Подход Рентфроу и Гослинга к определению факторов музыкальных предпочтений был следующим. Они начали с того, что выделили набор из 66 музыкальных жанров и поджанров, обозначив их как то, «что люди думают о музыке и как выражают свои музыкальные предпочтения в естественных условиях». Проанализировав их с помощью небольшой группы «музыкальных экспертов»

и ряда студентов-старшекурсников, набранных для «контрольной проверки» полученных данных, они остановились на рабочем списке из 14 жанров: альтернатива, блюз, классика, кантри, электроника, фолк, хеви-метал, рэп/хип-хоп, джаз, поп-музыка, религиозная музыка, рок, соул/фанк и саундтреки. Далее, используя факторный анализ, 14 жанров были сгруппированы по 4 факторам, основные типы которых были определены небольшой командой психологов. В результате их четырехфакторная модель музыкальных предпочтений оказалась такова: *рефлексивное/сложное* = блюз, джаз, классика; *интенсивное/бунтарское* = рок, альтернатива; *оптимистичное/конвенциональное* = кантри, саундтреки, поп-музыка, религиозная музыка; *энергичное/ритмичное* = рэп/хип-хоп, соул/фанк, электроника, танец и поп-музыка. Как можно видеть, каждый жанр соответствует только одному фактору, за исключением поп-музыки, которая соответствует двум. Наконец, команда «экспертов» определила набор из 10 «прототипичных» песен/композиций каждого жанра, соответствующих небольшому набору психологических характеристик и музыкальных параметров (например, темп, сложность, звуковая плотность); благодаря этому авторам удалось увязать каждый фактор с несколькими образными категориями, например *рефлексивное/сложное* описывалось как «сложное, положительная и отрицательная валентность, низкий уровень энергии» (737).

Вуаля — перед нами первый общепризнанный набор факторов музыкальных предпочтений. Предполагается, что отдельно взятый слушатель будет тяготеть в своих музыкальных предпочтениях только к одному из этих четырех факторов или профилей, избегая других. Тем не менее, в то время как некоторые ученые приняли модель музыкальных предпочтений Рентфроу и Гослинга, другие в течение следующих примерно восьми лет разрабатывали собственные, используя аналогичные методы. Эти варианты — таких авторов, как Даррен Джордж, Марк Делсинг и Питер Данн — в основном содержат меньшее число жанров, чем у Рентфроу и Гослинга, всего до 30 или около того, аналогичным образом сгруппированных в небольшое количество факторов с такими характерными названиями, как «бунтарский», «рок», «ритм-энд-блюз», «тяжелый бас» и т. д. (738).

Несмотря на разнообразие решений, вы, вероятно, заметили во всех этих моделях музыкальных предпочтений что-то до боли знакомое: частое использование жанровых наименований. Как следует из нашего обсуждения субкультур и интракультур, жанры способны служить удобными музыкальными маркерами и действительно могут быть, по мнению Рентфроу и Гослинга, теми понятиями, в рамках которых большинство людей «естественно думают» о музыке. Но жанры, как мы сами отметили в интерлюдии Е, являются текучими и постоянно меняются, поэтому весьма сомнительно использовать их для обобщающих заявлений — о своем социальном классе или о своих музыкальных предпочтениях. Любопытно, что многие из перечисленных выше факторов музыкальных предпочтений — это просто названия жанров, таких как рок, классика, джаз и блюз, легкая музыка и т. д., даже если они включают в себя и другие жанры за пределами обозначенных.

Наконец, поставив под сомнение практичность использования исключительно жанров для определения факторов музыкальных предпочтений, в 2011 году Джейсон Рентфроу вернулся к этой теме, разработав вместе с командой сотрудников совершенно новую модель (739). Объясняя такое переосмысление, Рентфроу подчеркнул необходимость *многожанрового* подхода, более широко отражающего эмоциональные (то есть аффективные) реакции слушателя на музыку. Отмечая, например, что один исполнитель, такой как Фрэнк Синатра, может быть отнесен сразу к нескольким жанрам (популярной музыке, вокалу, свингу, легкой музыке, джазу и т.д.), Рентфроу утверждает, что лучший подход заключается в том, чтобы связать профиль музыкальных предпочтений с *обобщенным сочетанием* психологических, звуковых и жанровых атрибутов. Кроме того, в отличие от моделей, факторы которых являются почти взаимоисключающими, здесь используется «ортогональный» подход: предпочтение слушателем одного измерения не исключает его (или ее) предпочтения другого, а значение при этом имеет контекст, что также подчеркнули и музыкальные психологи Адриан Норт и Дэвид Харгривз (740). А в своих новых исследованиях Рентфроу утверждает, что музыкальные предпочтения «основаны на пристрастии к определенным комбинациям музыкальных атрибутов» больше, чем на «социальных или других внемузыкальных коннотациях, связанных с определенным жанром» (741). Выводы, к которым пришли мы в ходе нашей работы в Pandora, этому в целом не противоречат, хотя выводы Рентфроу и коллег довольно сильно отличаются от тех, что сделали мы с помощью «Проекта музыкального генома».

Новая модель Рентфроу, по сути, начинается с того же, что и первая: с помощью метода факторного анализа для обработки данных о предпочтениях слушателями различных жанров, каждый из которых представлен не очень понятной музыкой, были определены пять факторов музыкальных предпочтений. Их назвали так: Mellow (сочное, мягкое, нежное), Unpretentious (простое, незатейливое), Sophisticated (утонченное, изысканное), Intense (активное, мощное) и Contemporary (современное); конечно, не случайно начальные буквы названий этих пяти факторов складываются в аббревиатуру MUSIC («музыка») (742). Распределяются факторы примерно так: Mellow соответствует поп-, софт-рок-, соул-музыке и ритм-энд-блюзу; Unpretentious — кантри, фолк-музыке и авторской песне; Sophisticated — классической, джазовой и этнической музыке; Intense — рок-, панк-музыке и хеви-металу; Contemporary — рэп-музыке, электронной музыке, эйсид-джазу и евро-поп-музыке. Однако далее Рентфроу делает попытку выйти *за рамки жанров*, сопоставляя каждый фактор с различными психологическими и музыкальными признаками. В общей сложности используется 38 психологических признаков, которые делятся на четыре категории: положительная валентность (например, забавное, подвижное, энергичное), отрицательная валентность (например, резкое, злое, депрессивное), энергетика (например, успокаивающее, нежное, живое, безумное) и воспринимаемая сложность (например, глубокое, рефлексивное, замысловатое). Используется также 14 музыкальных признаков: плотное, искаженное, электрическое, быстрое,

инструментальное, громкое, перкуссионное, а также семь инструментальных признаков (например, фортепиано, духовые, хриплый голос). Результатом стало действительно полижанровое определение каждого фактора; например, Mellow описывается как медленное, тихое, неискаженное, акустическое, в основном положительное, низкоэнергетическое, интеллектуальное, рефлексивное, задумчивое, глубокое, замысловатое и умное (743).

Новая модель музыкальных предпочтений Рентфроу, MUSIC, была принята за основу в ряде недавних академических исследований, в том числе проводившихся под руководством Маркуса Шедла и Дэвида Гринберга. Их исследование действительно ценно тем, что авторы выходят за пределы жанров и определяют индивидуальные профили музыкальных предпочтений посредством сочетания психологических, музыкальных и связанных с жанрами характеристик; также заслуживает внимания их вывод о том, что у большинства из нас можно выделить более одного такого профиля, то есть более разумным представляется подвижный и независимый подход: например, предпочтение музыки Mellow в одно время может смениться предпочтением музыки Intense в другое — в зависимости от ситуативных факторов.

В то же время стоит отметить и ряд сомнительных аспектов: например, тот факт, что модель по-прежнему опирается в значительной степени на широкие и «размытые» жанры; это усугубляется тем, что в ряде случаев жанровая принадлежность композиций может вызывать споры: например, Нора Джонс классифицируется как мягкий джаз, группа Red Hot Chili Peppers как хеви-метал, Орнетт Коулман как эйсид-джаз, а Филип Гласс как авангардная классика. Сомнительны также некоторые психологические сопоставления, используемые в исследовании, например приписывание «Ко-Ко» Чарли Паркера (мелодия в стиле бибоп, записанная в темпе 300 с лишним ударов в минуту) «низкой интенсивности» или оценка «Black Mountain Side» группы Led Zeppelin (модальная песня с североиндийскими мотивами) как «незатейливой». Более проблематичным является ограниченное использование музыкальных терминов, так что некоторые факторы связываются с самыми банальными ассоциациями: например, *Sofisticated* — это только медленное, акустическое, фортепианное, с деревянными духовыми и без вокала; или *Intense* — громкое, быстрое, перкуссионное, электрическое и с кричащим голосом. Это происходит в значительной степени из-за того, что, хотя используемые термины были предложены «экспертами», фактическая маркировка песен проводилась немусыкантами — и только на основании 15-секундного отрывка каждой песни!

Дело здесь не в том, чтобы придаться к модели Рентфроу, а в том, чтобы подчеркнуть, что любая подобная попытка сегментировать музыкальные предпочтения при помощи небольшого числа признаков, среди которых только 14 музыкальных, затруднительна, особенно когда она основана на 15-секундных клипах ограниченного (и, как уже отмечалось, довольно размытого) репертуара, признаки которого «кодируются» субъективно мыслящими и неподготовленными слушателями. Поэтому утверждать, что факторная модель музыкальных

предпочтений MUSIC Питера Джейсона Рентфроу представляет собой окончательное и объективное описание профилей нашего музыкального вкуса, я бы не стал. То есть нам придется посмотреть, что будет дальше и как все это будет разворачиваться.

Сложите их вместе и...

А пока что мы можем приступить к изучению того, что говорят о связи личности и факторов музыкальных предпочтений современные исследования. Неудивительно, что в литературе нет оснований однозначно утверждать, что какая-либо черта личности (например, открытость опыту в модели «Большой пятерки») последовательно и явно тяготеет к определенному фактору музыкальных предпочтений (например, Mellow в модели MUSIC). Тем не менее, как и в случае множества предлагавшихся связей между интракультурным и музыкальным вкусами, достаточно противоречивые выводы о корреляции между личностными характеристиками и музыкальными предпочтениями могут дать некоторые ценные идеи.

Первые такие попытки последовали сразу за построением Рентфроу и Гослингом в 2003 году четырехфакторной модели музыкальных предпочтений. В ходе работы авторы исследовали 1700 студентов — их личностные характеристики, а также профили музыкальных предпочтений. Для определения первых они использовали классификацию модели «Большой пятерки», а также семь дополнительных тестов, определяющих их самооценку, когнитивные способности и т. д. Для определения вторых использовался STOMP (Short Test Of Musical Preferences — короткий тест музыкальных предпочтений), разработанный Гослингом: участники оценили по семибалльной шкале свой уровень предпочтений для каждого из 14 жанров «рабочего списка», в результате чего они могли быть сопоставлены с одним или несколькими из четырех факторов музыкальных предпочтений. Обобщенные результаты показали, по их мнению, «увлекательную картину связей» между «Большой пятеркой» личностных черт, с одной стороны, и четырехфакторной моделью музыкальных предпочтений — с другой. Например, среди прочего они выявили «положительную корреляцию» между открытостью опыту и двумя профилями — рефлексивным/сложным (блюз, джаз, классика) и интенсивным/бунтарским (рок, альтернатива), — а также между добросовестностью и экстраверсией и двумя другими профилями — оптимистичным/конвенциональным (кантри, поп) и активным/ритмичным (хип-хоп, R&B, электроника) (744). Статистическая надежность этих результатов позволила им сделать следующий вывод: «Если музыкальные предпочтения частично определяются личностью, ее самооценкой и когнитивными способностями, то знание о том, какую музыку человек любит, может служить ключом к его (или ее) личности, самооценке и когнитивным способностям» (745).

К сожалению, не все последующие исследования подтвердили эти выводы. Например, исследование Даррена Джорджа показало, что личностная черта от-

крытость опыту «отрицательно коррелировала» с бунтарским профилем (рок), в то время как экстраверсия лишь слабо коррелировала с ритмичным/интенсивным профилем (хип-хоп, поп) — в отличие от соответствующих выводов Рентфроу и Гослинга (746). Исследование Питера Данна началось с наблюдения, что личностной чертой, наиболее близкой к классической музыке, была не открытость, а нейротизм, что привело его к вопросу о самом определении фактора «рефлексивное/сложное» и в конечном итоге вдохновило разработать собственную модель музыкальных предпочтений. Однако даже тогда отсутствие статистической прозрачности привело его к выводу, что «между личностью и музыкальными предпочтениями существует не так много надежных корреляций», а те, которые существуют, «относительно слабы» (747). Адриан Норт в исследовании 2010 года аналогичным образом задался вопросом, связана ли какая-либо из черт модели «Большой пятерки» с музыкальными предпочтениями достаточно сильно, утверждая, что более значимыми являются другие индивидуальные различия, такие как возраст, пол и доход (то есть интракультурные факторы) (748).

В основе этих несоответствий при определении первой группы факторов музыкальных предпочтений была, несомненно, чрезмерная зависимость от жанров. Выводы, сделанные Рентфроу и Гослингом, часто носят достаточно общий характер, например: «Когда человек с высоким уровнем предпочтения фактора “рефлексивное/сложное” чувствует себя бодро, он может слушать энергичную джазовую музыку, а когда он грустен, то может выбрать блюз» (749). Предположение, что люди, которые любят рефлексивную и сложную музыку, просто выберут энергичный джазовый трек, когда они веселы, и случайный блюзовый трек, когда грустят, банально до бессмысленности. И очевиден следующий вопрос: является ли модель Рентфроу MUSIC основой для установления более убедительной корреляции личности и ее предпочтений (750)?

Наиболее тщательно организованной попыткой ответить на этот вопрос до сих пор является исследование 2016 года Дэвида Гринберга и его коллег (в том числе Рентфроу и Левитина). Здесь «Большая пятерка» личностных характеристик (и субхарактеристик) сопоставляется с предпочтениями 26 поджанров и 38 психологических признаков, использованных Рентфроу для построения модели MUSIC, — и даже с помощью того же достаточно размытого набора треков. Гринберг преднамеренно исключил 14 чисто музыкальных признаков, поскольку он стремился наиболее явно соотнести личность с психологическими признаками, *воспринимаемыми* в музыке. Говоря более точно, Гринберг помещает 38 психологических признаков в трехмерное пространство эмоций, имеющее такие оси, как валентность, возбуждение и когнитивная глубина, в чем явно следует циркумplexной модели валентности и возбуждения Рассела (751).

В своей работе Гринберг исследовал личности и профили музыкальных предпочтений почти 800 участников, набранных в Facebook. Чтобы выявить связь между личностью и жанром, Гринберг использует косвенный путь, сначала определяя для каждого жанра соответствующие ему уровни возбуждения, валентности, когнитивной глубины или сложности. Например, хеви-метал

обладает высоким уровнем возбуждения, а современная популярная музыка — низким; латиноамериканская музыка обладает положительной валентностью, а софт-рок — отрицательной; классическая музыка обладает высоким уровнем когнитивной глубины, а рэп — низким. Ясно, что здесь мы видим отголоски тех самых неудачных предубеждений о «высоких» и «низких» жанрах, которые обнаруживаются при классификации различных интракультур, как это обсуждалось в интерлюдии Е. Не обращая внимания на подобный недочет, Гринберг получает возможность использовать психологически маркированные жанры для выявления статистических корреляций между личностями участников исследования и профилями их музыкальных предпочтений. Так, например, он связывает открытость опыту с низким уровнем возбуждения, положительной валентностью и высоким уровнем когнитивной глубины, нейротизм — как с высоким, так и с низким уровнем возбуждения, отрицательной валентностью и высоким уровнем когнитивной глубины и т. д. (752).

Как и предполагалось, исследование Гринберга имеет свои недостатки: неуместные предубеждения относительно жанров, несвязывание жанров с конкретными музыкальными признаками, измерение аффекта с помощью бинарной шкалы, оценка коротких отрывков неизвестно как отобранного репертуара и т. д. Тем не менее его исследование, похоже, указывает на более существенную связь между личностью и ее музыкальными предпочтениями. Степень аффекта, например, соответствует конкретным аспектам нашей повседневной жизни: настроению (валентность), предпочитаемому уровню стимуляции/релаксации (возбуждение) и когнитивной предрасположенности (глубина). В частности, уровень когнитивной или эстетической глубины, которую человек воспринимает в любимой музыке (ее сложность, поэтичность, духовность и т. д.), представляется пригодным для соотнесения этой музыки с личностью. Подобный вывод имеет смысл, то есть люди, которые более открыты, доброжелательны и добросовестны, будут тяготеть к музыке, воспринимаемой ими как обладающей богатой когнитивной глубиной, — в отличие от тех, кто определенно невротичен (тревожен, подавлен) или экстравертен. Благодаря воспринимаемым уровням энергии (возбуждения) и настроения (валентности) мы можем наконец прийти к какому-то результату.

Но действительно ли корреляции между личностными чертами человека и аффектом, вызванным воспринимаемой им любимой музыкой, исчерпывающе описывают всю ситуацию?

Число факторов растет

В упоминавшемся выше (см. прим. 723) исследовании «эффекта воздействия», проведенном в 2008 году Шелленбергом и музыкальным нейробиологом Изабель Перетц, авторы отмечали, что, помимо повторных прослушиваний, предпочтение музыки оценивалось также по характеру условий прослушивания. Иначе говоря,

нравилась ли участникам музыка, которую они слышали, в немалой степени зависело от того, слушали ли они ее внимательно или воспринимали как фон. Фокусирование на прослушивании — это еще один из многочисленных факторов (помимо личностных черт и характеристик музыкальных предпочтений), которые исследователи в течение последнего десятилетия начали учитывать, чтобы более полно выявить разные аспекты влияния на музыкальный вкус.

Другие факторы включают когнитивные стили, музыкальную искушенность (или компетентность), функцию прослушивания (или контекст) и даже употребление психоактивных веществ. Конечно, ими не исчерпываются все исследуемые в данный момент переменные, и, вообще говоря, многие выводы, сделанные с их помощью, не слишком сильны для объяснения источников наших музыкальных предпочтений. Тем не менее их обсуждение должно оказаться полезным для расширения нашего взгляда на то, как индивидуальность может влиять на выбор музыки, которую мы любим (753).

Когнитивные стили, называемые также «ментальными типами», — это фактор музыкальных предпочтений, исследованный Дэвидом Гринбергом и его коллегами. Он связан с несколько спорной теорией, разработанной в 2009 году психологом Саймоном Барон-Коэном, согласно которой индивидов можно классифицировать путем измерения их характеристик по двумерной шкале: *эмпатии* (Е) и *систематизации* (S). Под первым подразумевается когнитивная тенденция идентифицировать, предсказывать и реагировать на психические состояния и позиции других людей эмоционально чувствительным образом; под вторым — тенденция анализировать и исследовать различные «системы», с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни (социальные, физические, классификационные и т.д.), и извлекать из них основные правила, которые управляют поведением. В соответствии со своим «коэффициентом эмпатии» люди могут быть отнесены к типам Е, S, В (сбалансированный), а также к «крайним степеням» Е или S (754).

В 2015 году Гринберг с Барон-Коэном в совместном исследовании попытались соотнести когнитивные стили слушателей с измерениями их музыкального вкуса. В частности, они использовали факторы модели MUSIC Рентфроу и коллег, включая психологические (сгруппированные в те же категории аффекта, которые обсуждались выше) и звуковые (инструментовка и тембр) показатели, связанные с этими факторами. Результаты оказались неудивительны: у тех, кто соответствовал когнитивному стилю типа Е, наиболее положительная корреляция обнаружилась с музыкой Mellow, а также с Unpretentious и Contemporary, то есть с аффективными состояниями низкого возбуждения, отрицательной валентностью и положительной эмоциональной глубиной, а также с музыкальной характеристикой «струнные». Напротив, людям типа S соответствовала музыка Intense: высокий уровень возбуждения, положительная валентность и положительная когнитивная глубина, а также музыкальные характеристики «плотное», «громкое», «перкуSSIONное», «быстрое», «духовые» и «электрогитары». Несомненно, существует определенный уровень соответствия между когнитивными

стилями эмпатии и систематизации, с одной стороны, и личностными чертами модели «Большой пятерки» — с другой: например, между высоким уровнем эмпатии и открытостью опыту, а также между высоким уровнем систематизации и добросовестностью. Действительно, Гринберг признает, что оба когнитивных стиля играют «значительную роль в прогнозировании музыкальных предпочтений», но предполагает также, что те или иные «ментальные типы» могут соответствовать и уникальным типам предпочтений (755).

Второй из недавно исследованных факторов чуть более понятен интуитивно: это уровень музыкальной искушенности, или компетентности. Его Дэвид Гринберг также активно исследовал. В частности, он попытался понять, как тип личности человека, соответствующий его характеристикам по модели «Большой пятерки», позволяет предсказать уровень его «музыкальности». Чтобы прийти к своим выводам, Гринберг провел крупное исследование, в котором оценивал музыкальную искушенность около 8000 участников — например, их способность обнаруживать повторение или варьирование какой-либо мелодии (756). Среди результатов оказалась «положительная корреляция» между музыкальной искушенностью и высокими уровнями открытости опыту, экстраверсии и доброжелательности личности. Отсюда следует вывод, что те, кто от природы открыт опыту, экстравертен или доброжелателен, более склонны стремиться и достигать музыкальной «компетентности», чем те, кто обладает другими личностными чертами; это, в свою очередь, может предполагать аналогичное предпочтение более «сложной» музыки, хотя такие выводы должны быть подтверждены или опровергнуты другими исследователями.

Кстати, это же исследование Гринберга включало в себя данные по другой довольно любопытной переменной: использованию «легких» наркотиков, в частности марихуаны. Исследование показало, что те, кто практиковал употребление таких наркотиков от умеренного до частого, демонстрировали лучшие результаты в сегменте «активной вовлеченности» в музыкальном отношении, чем те, кто не практиковал. А особенно заметные результаты они показали в оценке ритмического восприятия: курение «травы» действительно стало самым сильным предсказателем получения высокого балла по этому тесту. Это ни в коем случае не должно рассматриваться как пропаганда употребления «легких» наркотиков во время прослушивания ритмически насыщенной музыки, но может объяснить, почему парень, которого вы видели прошлым вечером на джазовом или рок-концерте так затейливо играющим на «воображаемых барабанах», был к тому же укурненным в хлам.

Наконец, в нескольких недавних исследованиях изучалась индивидуальная природа контекста, то есть конкретные «факторы» или «варианты применения», связанные с ситуациями, в которых люди могут слушать то или иное музыкальное произведение. Это имеет отношение к перечню универсальных функций, обсуждавшихся в интерлюдии Д в качестве относящихся к широкой культуре, — и особенно тех, что связаны с социальной сплоченностью, работой

и эстетическими развлечениями. Однако в данном случае мы переходим от коллективных функций на социальном уровне к личной функции на уровне индивидуальном. Итак, это относится к конкретному вопросу: какую музыку люди слушают в различных контекстах или ситуациях?

Чтобы сориентироваться в общих представлениях о музыкальных предпочтениях, Рентфроу и Гослинг обращались к различным контекстам, в которых люди слушают музыку: за рулем, во время занятий спортом, общения с друзьями, дома в одиночестве, — что в целом не отличается от тех контекстов, которые мы рассматривали с нашими воображаемыми субъектами в главах о «генотипах». В некоторых работах исследования ограничивались конкретными контекстами, — например, у Данна участники эксперимента находились исключительно за своими рабочими столами. Однако ситуация прикованности к столу ни в коем случае не может быть единственно возможной для измерения чьего-либо музыкального вкуса. Норт в своем упомянутом выше исследовании 2010 года соотносит музыкальные предпочтения и различные цели, которые достигаются при прослушивании музыки, с гендером: для женщин это получение простого удовольствия, избавление от скуки, помощь в трудные периоды, эмоциональное самовыражение и снижение ощущения одиночества; для мужчин — «быть творческим», использовать свое воображение и доставлять удовольствие друзьям (757). Рентфроу и его коллеги в своих исследованиях модели MUSIC выделяют и другие цели прослушивания, в том числе регуляцию настроения, повышение концентрации (например, во время учебы), производительности труда и своего рода «знак почета», то есть средство развития и улучшения самоидентификации.

Одно из наиболее интересных исследований музыкальной психологии среди тех, которые я встречал и в которых контексты прослушивания музыки играют ключевую роль, было проведено не американскими или европейскими учеными, а коллективом индийских музыкальных психологов, которым руководил Дургеш Упадхьяй (758). Насколько я знаю, цель этого исследования состояла в том, чтобы рассмотреть как можно больше измерений для объяснения музыкальных предпочтений — в данном случае небольшой группы из 77 студентов индийского колледжа. Переменные включали личностные характеристики участников (по модели «Большой пятерки»), жанровые музыкальные предпочтения, степень музыкальной вовлеченности (сколько часов в неделю), сосредоточенность во время прослушивания, воспринимаемые во время прослушивания эмоции, стили и различные контексты прослушивания — или «функции музыки». Последние два взаимосвязаны: стили прослушивания связаны с формами, в которых оно проходит, — эмоциональными, аналитическими, соматическими (телодвижениями) или визуально-воображаемыми активностями; под функциями же понимается более традиционное значение этого слова, в данном случае основанное на классификации, которую предложил в 1999 году Джон Слобода и в которую включены такие цели, как повышение или укрепление текущего настроения, успокоение и снятие стресса, напоминание о прошлых событиях, доставление удовольствия и т. д.

Хотя небольшая и демографически ограниченная выборка исследования обязывает нас рассматривать результаты Упадхьяйя с осторожностью, некоторые из них стоит отметить. Они включают в себя связь между предпочтением грустных песен и ситуациями прослушивания в одиночестве или желанием избавиться от плохого настроения, предпочтение рок-музыки и хип-хопа во время пребывания в публичных местах (например, в танцевальном клубе), поп-музыки — во время вождения, а классической и этнической музыки — чтобы успокоиться или снять стресс. Упадхьяй и его коллеги также отметили положительную корреляцию между открытостью опыту и «аналитическим» стилем слушания, что подтверждает результаты Гринберга, а также между нейротизмом и «эмоциональным» стилем слушания. Кроме того, они обнаружили корреляцию между сосредоточенным слушанием и предпочтением таких функций прослушивания, как повышение настроения и переживание удовольствия (например, «до слез»), тогда как пассивное, или фоновое, прослушивание было желательно для функций, связанных с ностальгией и успокоением.

И еще один интересный момент этого исследования — то, как обсуждаются воспринимаемые эмоции: не с помощью того обычного набора категорий, который мы видели в модели GEMS. Здесь авторы рассматривают эмоции, используя древнюю индийскую конструкцию *рас*. Это эстетические настроения, приписываемые Бхарате Муни и собранные в «Натьяшастре», обсуждавшейся в главе 14. В какой-то степени *расы* представляют собой эмоциональные факторы, каждый из которых имеет набор субфакторов, но все же *раса* — это скорее кластер, содержащий одну из основных эмоций наряду с соответствующим набором «переходных» (повседневных) эмоций и их выражений. Примером может служить *шрингара-раса*, означающая любовь, но также и возбуждение, тоску, желание, озорство и романтику. Детали исследования здесь не очень важны, но использование такого широкого и интерактивного подхода к эмоциональным состояниям — частично фиксированным, частично «переходным» — поучительно, особенно при рассмотрении типов абстрактных эмоциональных восприятий, которые способна вызвать музыка.

Цель исследования Упадхьяйя и его коллег заключается в разработке общей модели музыкальных предпочтений и поведения слушателей, особенно для выявления гендерных различий среди молодых людей. Их предварительную «Модель вовлечения молодежи в музыку» (Music Engagement Model for Young Adults), увязывающую гендерные различия с личностными факторами, музыкальными предпочтениями, стилями, функциями, фокусом прослушивания и *расами*, можно развивать и далее. На мой взгляд, она как минимум указывает путь к более разумному и реалистичному подходу к пониманию индивидуального музыкального вкуса: исследовать не просто связь личности и музыкальных предпочтений, но богатую амальгаму переменных и большое число факторов, которые взаимодействуют множеством разных способов и тем самым влекут нас к нашей любимой музыке.

Движемся дальше

Сейчас вы, возможно, справедливо задаетесь вопросом: что нам со всем этим делать? Формулируя более конкретно: какие все эти данные о чертах личности, факторах музыкальных предпочтений, состояниях психологического аффекта, фокусных режимах прослушивания, уровнях музыкальной компетентности, контекстах прослушивания, демографических показателях и привычках употребления психоактивных веществ имеют отношение к вам и вашему музыкальному вкусу? В двух словах (или скорее в четырех): это зависит от многого.

В первую очередь это зависит от того, насколько хорошо вы знаете себя. Знаете ли вы степень своего соответствия модели «Большой пятерки», доминирующий фактор своих музыкальных предпочтений (генотип), те психологические аффекты, которые вас больше всего привлекают в музыке, те различные режимы и функции, которые характерны для вашего потребления музыки, и ваш уровень музыкальной искушенности? (Я предполагаю, что свою демографическую идентичность, а также свою позицию относительно употребления психоактивных веществ вы знаете.) Еще это зависит от того, насколько хорошо ваша личность, описанная таким образом, соответствует параметрам, которые в настоящее время изучаются исследователями, а также от того, насколько точно и определенно вы фактически соответствуете любому из этих измерений.

Разумеется, согласно концепции гештальта, целое больше, чем просто сумма частей. Так же как наша интракультурная идентичность обозначает лишь общие контуры, или «хранилища», из которых мы можем извлечь параметры музыкального вкуса, индивидуальные психологические факторы — наша доминантная черта личности, музыкальный генотип, слушательские привычки, музыкальная искушенность и т. д. — обеспечивают лишь рамки для понимания того, насколько данное музыкальное произведение может или не может нас впечатлить. Даже несмотря на то, что все индивидуально, эти факторы могут внести существенно большую ясность. Например, просто зная, что вы обладаете высоким уровнем открытости опыту или высоким уровнем эмпатии, можно сделать вывод: ваши музыкальные интересы, вероятно, будут достаточно широкими и эклектичными, с готовностью исследовать ранее неизвестные жанры, песни и исполнителей, а также вы, вероятно, тяготеете к музыке жизнеутверждающей, сложной и интроспективной. Напротив, знание о том, что вы обладаете высоким уровнем экстраверсии, предполагает, что у вас может быть склонность к менее широкому спектру музыкальных стилей, преимущественно к ритмичным, энергичным, не слишком возвышенным или сложным и при этом выполняющим социальные функции.

Все это, конечно, по-прежнему имеет довольно общий характер. Но при достижении более ясного и целостного осознания того, «кто мы есть» — в музыкальном и других отношениях, — а также того, насколько аккуратно мы подходим к процессу прослушивания музыки, можно начать понимать, как наша индивидуальная идентичность действительно коррелирует с нашим музыкальным вкусом.

Например, если субъект 1 любит песню Эль Кинг «Ex's & Oh's», мы можем предположить у него высокий уровень экстраверсии, «систематизирующий» ментальный тип; по факторам предпочтений он тяготеет к музыке Intense и Contemporary, предпочитает музыку с высоким уровнем возбуждения, смешанной валентностью и низкой глубиной, слушает музыку в социальных обстоятельствах, чтобы избавиться от скуки и получить наслаждение, и обладает скромным уровнем музыкальной искушенности. Если субъект 3 предпочитает композицию «Footprints» Уэйна Шортера, мы можем предположить, что у него высокий уровень открытости опыту, а также, возможно, и нейротизма; он обладает «эмпатическим» ментальным типом; по факторам предпочтений тяготеет к музыке Mellow и Sophisticated, предпочитает музыку с низким уровнем возбуждения, отрицательной валентностью и положительной глубиной, слушает музыку, чтобы выразить эмоции и уменьшить стресс или ощущение одиночества, и обладает уровнем музыкальной искушенности выше среднего. А если субъект 7 страстно любит Концерт для четырех скрипок, оп. 3, № 10 Вивальди, мы можем предположить у него высокий уровень открытости опыту и добросовестности, сбалансированный (B) ментальный тип; по факторам предпочтений он тяготеет к музыке Sophisticated, предпочитает музыку с высоким уровнем возбуждения, отрицательной валентностью и положительной глубиной, слушает музыку в одиночестве, для повышения концентрации, обладает аналитическим стилем прослушивания и высоким уровнем музыкальной искушенности. В общем, вы поняли, как работает такой подход.

Конечно, эти предположения могут быть ошибочными или неполными — или они могут отражать только одну сторону разнообразного и сложного музыкального генотипа каждого субъекта. В любом случае эта матрица факторов предполагает, что если мы хотим правильно понять наш музыкальный вкус, то следует прислушаться к древней дельфийской максиме «познай самого себя».

Как показывают недавние исследования Гринберга, Рентфруу, Шедла и Упадхьяйя, в области музыкальной психологии, похоже, наблюдается тенденция именно к такому многостороннему подходу к объяснению музыкальных предпочтений. Интересно, что и Гринберг, и Рентфруу считают: их исследования могут найти полезное применение, если внедрить их в функционал стриминговых и рекомендательных музыкальных сервисов, в том числе в Pandora. В действительности, однако, их суждения демонстрируют ограниченное понимание того, как на самом деле устроена кодирующая система «Проекта музыкального генома», — и это неудивительно, ведь Pandora никогда публично не описывала принципы своего анализа музыкальных данных (759). В то же время постоянно появляются новые услуги и технологии — такие как наушники Aivvy и Spotify-платформа Echo Nest, которые демонстрируют попытки соотнести музыкальные плейлисты с поведением пользователя (760). Конечно, любая система рекомендаций или слушательская платформа будет стремиться использовать как можно больше музыкальной, личностной, психологической и контекстуальной информации, чтобы создать не просто лучший, а идеальный плейлист для определенного пользователя в данный конкретный момент.

Я, естественно, необъективен, но сказал бы, что в конечном итоге Pandora потенциально способна лучше справиться с этой задачей, учитывая ее всеобъемлющий, стандартизированный и профессиональный подход как к музыковедческому анализу, так и к программированию. Во всяком случае Pandora подошла бы к использованию этих разнообразных переменных настолько тщательно, насколько это возможно. Кто знает, может, после написания этой книги у меня даже появится время, чтобы помочь Pandora создать следующее поколение механизма музыкальных рекомендаций. Тем более что Питер Джейсон Рентфроу отметил, что мое вероятное участие в этом было бы «крайне желательно» в силу моей непосредственной близости к пользовательским и аналитическим данным Pandora.

Здесь я замечу, что провожу два собственных исследования, которые по завершении будут загружены на сайт www.WhyYouLikeIt.com и, я надеюсь, станут хорошим продолжением предшествующих работ. В первом будет внимательно рассмотрен один конкретный режим прослушивания музыки — то, что я назвал «эстетическим» режимом (см. интерлюдия Ж). Этот режим включает в себя сосредоточение внимания на музыке, скорее всего в одиночестве, с целью получить глубокое удовольствие — возможно, даже мурашки, — а также повысить свое настроение, стимулировать творческий процесс и т. д. Как таковой этот процесс включает в себя акт прослушивания таких песен и произведений, которые оказывают особенно глубокое воздействие на отдельно взятых любителей музыки в силу присущих им художественных достоинств, красоты, оригинальности и/или возвышенности. «Эстетический» режим прослушивания никоим образом не определяет чей-либо музыкальный вкус или генотип, но он играет центральную роль — и в дальнейшем может стать ключевым для отражения личности слушателя, в музыкальном и ином отношениях. И в качестве забавного бонуса: среди участников, опрошенных в ходе исследования, есть лучшие музыканты нашего времени, включая тех, чья музыка представлена в данной книге. Следите за новостями.

Второе исследование будет более широким по охвату населения. В нем планируется задействовать большое число обычных слушателей, специально отобранных из 80 миллионов пользователей Pandora за месяц. Таким образом я смогу получить непосредственное определение факторов музыкальных предпочтений каждого участника — благодаря персональным радиостанциям Pandora и трекам, которые слушатели оценили положительно или отрицательно. Сделать исследование более основательным поможет опрос, в котором будут выявлены личностные характеристики участников, а также режимы прослушивания и контексты, связанные с использованием ими станций Pandora. Это должно помочь получить более полное представление о музыкальных генотипах слушателей и расширить наши знания о том, как музыкальный вкус связан с широким спектром их личностных характеристик (761).

Как уже отмечалось, рассмотрение связей между нашей психологией, нашей личностью и нашим музыкальным вкусом — процесс захватывающий. Можно даже пританцовывать.

Конец нашего детективного романа

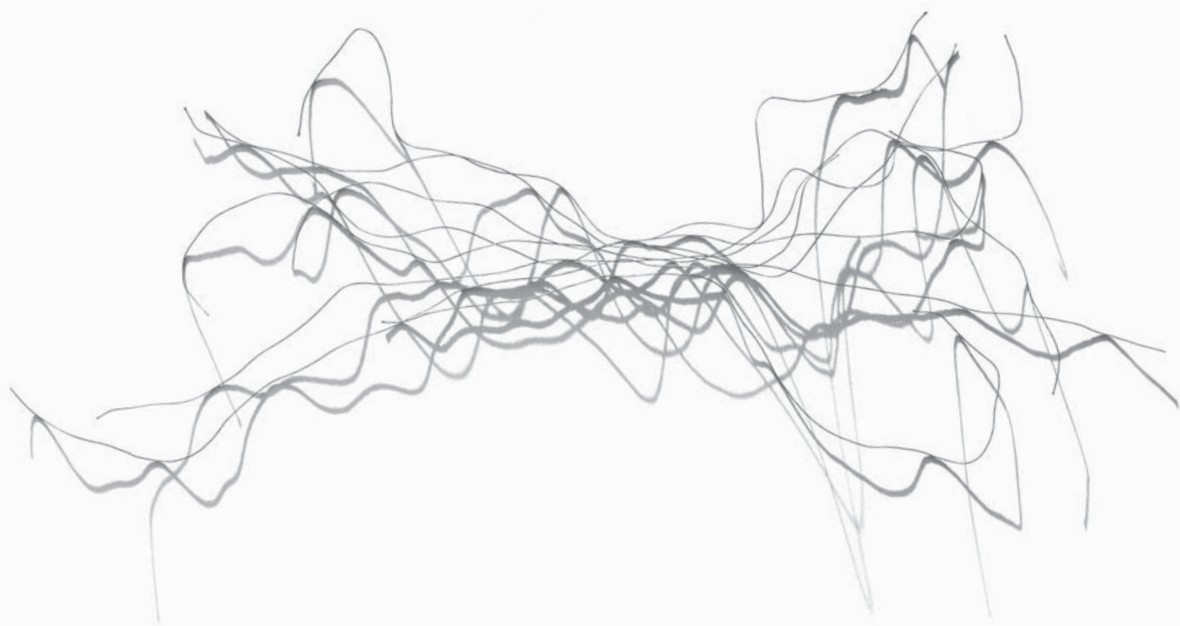
Мы прошли долгий путь. В заключительной главе этого детективного романа, посвященного поискам основ нашего музыкального вкуса, мы исследовали то пространство, где колеса встречаются с дорогой. В конечном счете именно наша психология объясняет, почему у вас любимая песня The Beatles — «Eleanor Rigby», а у вашего лучшего друга — «I Want You (She's So Heavy)», не говоря уже о том, почему ваш брат предпочитает The Rolling Stones или, возможно, Херби Хэнкока (как, например, мой сын-музыкант Престон). Почему, спросите вы, я просто с этого не начал, учитывая главенствующую роль психологии в определении и разграничении наших музыкальных вкусов?

Мой ответ заключается в том, что мы склонны принимать слишком большую часть нашего музыкального вкуса как должное. Однако нельзя считать само собой разумеющимся, что законы физики и математики определяют создание устойчивыми частотами обертонов, которые соединяются в идеальных пропорциях и складываются в интервалы, из которых состоят мажорные, минорные и доминантсептаккорды. Нельзя считать само собой разумеющимся и то, что у нас, людей, развилась способность слышать в широком диапазоне частот отдельные тона, воспринимать октавы, квинты и трезвучия как приятные сочетания или использовать музыку как эффективное средство передачи значений и эмоций, а также укрепления социальных связей. Не следует считать само собой разумеющимся также и то, что наш мозг развил способность воспринимать, обрабатывать и запоминать сложные паттерны тонов и ритмов, а также создавать из них разнообразные и четкие конструкции, характеризующиеся особой расстановкой тонов, ритмическими группировками и повторяющимися схемами. Не следует считать само собой разумеющимся, что в зависимости от того, где мы родились и выросли, нам предоставляется доступ к широким музыкальным традициям, которые, нравится нам это или нет, мы слышим и переживаем как «домашние», с правилами и тенденциями, которые можем понять, исследовать и культивировать. И не следует считать само собой разумеющимся, что классы, социальные слои и интракультурные структуры, к которым мы принадлежим, закладывают в нас семена, из которых вырастает наш индивидуальный музыкальный вкус.

То есть многое должно было произойти, прежде чем наша психология — наша личностная и индивидуальная идентичность — дала возможность обсуждать разницу между восприятием двух песен The Beatles или любых других музыкальных произведений, которые придут вам на ум. Все это — различные составляющие чуда музыки: почему простые частоты и ритмы порождают внутри нас такой резонанс и почему наша индивидуальность позволяет формировать уникальный и абсолютно личный музыкальный вкус. Это следует воспринимать вовсе *не* как нечто безусловное, а скорее как то, чем нужно шумно восторгаться, исследовать и воспринимать настолько серьезно — и радостно, — насколько мы можем.

Часть восьмая

ВАШ ХИТ-ПАРАД



Глава 16

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС: ЧТО И ПОЧЕМУ

Пройденный путь

В наших путешествиях по источникам и координатам нашего музыкального вкуса мы постоянно перемещались между музыкальными и немusическими темами, ведь нам нужно было нарисовать полную картину, а также минимизировать нагрузку на любой ее фрагмент. И таким образом, кажется логичным, что мы завершаем путешествие еще одним перемещением туда и обратно, начиная с быстрого подведения итогов темы семи музыкальных генотипов.

В главах, посвященных генотипам (9–15), мы рассмотрели и проанализировали 28 песен и композиций (не считая семи, рассмотренных на сайте www.WhyYouLikeIt.com), охватывающих широкий спектр музыкального пространства: от Тейлор Свифт, Led Zeppelin, Диззи Гиллесли, Эминема, The Chemical Brothers и Рави Шанкара до Бетховена и некоторых других. Безусловно, это обсуждение было для вас порой довольно сложным, как обычно бывает с работами по теории музыки — даже у подготовленных музыкантов. Однако я надеюсь, что в ходе этого музыковедческого повествования вы проявили настойчивость, возвращаясь, возможно, к предыдущим главам о музыкальных параметрах, чтобы освежить в памяти толкования размытых понятий.

Предполагаю, что вы, возможно, иногда удивлялись, зачем при описании музыкальных характеристик этих хитов я так глубоко погружаюсь в технические детали, особенно имеющие отношение к аспектам гармонии и формы. Разве это книга не для немusиков? Неужели я действительно ожидал, что неподготовленный читатель будет следить за всеми музыковедческими нюансами, — надеюсь, что в итоге вы сможете провести аналогичный самостоятельный анализ? В общем, и да и нет.

С одной стороны, я считаю включение в книгу, написанную для немusиков, подробного музыкального анализа столь же возможным, как и включение в книгу для физиков описания деталей теории струн или общей теории относительности. Без сомнения, многое читатель поймет не до конца. И все же, проявив терпение и сосредоточив внимание, он будет более информирован

и сможет лучше ориентироваться в вопросах, которые были для него загадочными до того, как впервые открыл книгу. Однако если вы не ставите цель получить научную степень по физике (о чем всегда мечтала ваша бабушка), то единственный момент, когда вы, вероятно, вновь столкнетесь с темой анализа десятимерного пространства-времени или гравитационного линзирования, настанет, если вам попадется еще одна работа по теории струн или общей теории относительности.

Музыку же, напротив, вы слушаете постоянно! Пусть вы не сумеете сразу распознать гармоническую модуляцию в тональность доминанты или использование двухчастной формы (хотя, возможно, и сумеете), но вы наверняка услышите эти элементы, просто поставив любимый компакт-диск или загрузив свое стриминговое радио. Вы, конечно, можете наслаждаться музыкой, не занимаясь какой-либо аналитикой, так же как красоту радуги вы можете оценить без изучения физики преломления света. Действительно, в вопросе о том, улучшает ли увеличение количества знаний музыкальное восприятие как таковое, данные исследований неоднозначны (762). Однако не в этом дело: хотя одни только теоретические знания не могут повлиять на то, какую музыку вы любите или не любите, несомненно, что понимание (по крайней мере, в какой-то степени) того, как устроена музыка, которая вам нравится, может сделать слушательские переживания более глубокими и богатыми, а также открыть ваш слух для новых музыкальных перспектив. Таков, во всяком случае, главный постулат этой книги: понимание того, *что* представляет собой музыка, которую вы любите, помогает понять, *почему* она вам нравится.

Ваш хит-парад

Особенно важным это становится, когда речь заходит о сложных взаимоотношениях между той музыкой, которую вы любите (вашим личным хит-парадом), и разносторонним описанием ваших личности и психологии, чем мы ранее и занимались. Помимо этого, однако, стоит отметить несколько дополнительных моментов, явно вытекающих из обсуждения музыкальных генотипов.

Во-первых, стоит вспомнить наш изначальный тезис: пять песен еще не вполне определяют музыкальный генотип. Как мы видели, наши впечатления о многих субъектах-меломанах, которые появлялись после первых двух или даже трех выбранных ими композиций, могли так или иначе измениться после следующих. Аналогичным образом по заключительным двум или трем хитам можно было выделить существенные музыкологические элементы, которые могли быть пропущены или проигнорированы в первых композициях. Таким образом, делать выводы на основе пяти — или даже 50 или 100 — хитов может быть весьма рискованно, хотя по 500 песням у нас, вероятно, сложится довольно верное представление о том, каков ваш вкус. Да, не исключено. Помните, однако, что мы рассматриваем только те песни и композиции, которые вам

действительно нравятся в данный период времени, а не те, которые вы просто знаете или не выключили бы, услышав их по радио, или те, которые вы раньше любили, а теперь терпеть не можете, и т. д.

Несколько лет назад ныне неработающий сервис TidySongs насчитывал около 7160 песен в каждой библиотеке iTunes; Spotify в настоящее время предоставляет подписчикам возможность хранить в своей библиотеке до 10 000 песен, хотя, по данным Spotify, менее 1 % пользователей когда-либо достигали этого предела. Впрочем, любые обобщенные цифры вводят в заблуждение, так как значительная часть треков — это просто остатки от загруженных или сохраненных альбомов, и большинство из этих песен никогда не поднимутся до статуса хита для их обладателя. Проводимый Pandora подсчет «пальцев вверх», возможно, более информативен, — он соответствует как бы одной «станции», работающей в режиме «индивидуального радио»: у среднего «высокоактивного» слушателя Pandora насчитывается, например, почти 500 песен, отмеченных «пальцем вверх» (763). Но это тоже ненадежный показатель, так как по крайней мере некоторые из этих оценок были поставлены по причинам, не связанным с реальными предпочтениями, например: «Я думал, что мне это понравится, но в итоге не понравилось». Более того, при подсчете числа нравящихся среднестатистическому пользователю Pandora треков не учитываются их шансы быть отмеченными — они могли вообще никогда не появляться на этой станции, — что, несомненно, имеет значение.

Итак, сколько песен мы на самом деле любим — или, по крайней мере, какие нам нравятся, или какие хотим прослушать снова? Я не знаю ни одного научного исследования с целью дать окончательный ответ на этот вопрос. Действительно, трудно найти консенсус относительно того, сколько песен и произведений знает среднестатистический человек: имеющиеся оценки находятся в диапазоне от нескольких сотен до 5000 или более в зависимости от того, что подразумевать под словом «знает». Один из найденных мной показателей — это количество времени, которое средний гражданин Великобритании тратит на прослушивание музыки в течение всей своей жизни: по данным, собранным в 2012 году японским производителем наушников Audio-Technica, оно составляет 13 лет (764)! Интересно и показательно, какую часть нашей жизни мы посвящаем музыке, пусть это и не помогает установить, сколько песен определяют музыкальный генотип. Рассматривая сначала известные нам песни, я бы предположил, что у среднестатистического меломана имеется около 500 «любимых» — таково примерно число «пальцев вверх» у активных слушателей Pandora. Однако музыкальный генотип ни в коем случае не ограничивается песнями и произведениями, которые вы знаете, но включает в себя также и то, что вы могли бы полюбить, если бы получили шанс услышать. В этом случае число вполне может вырасти до многих тысяч — еще прежде, чем мы начнем исследовать новые области.

Второй важный момент, который стоит помнить, заключается в том, что не все понравившиеся слушателю песни или произведения будут ему в одина-

ковой степени нравиться в любое время или в любом месте: как мы обсуждали в интерлюдии Ж, контекст имеет значение. Если говорить о наших любителях музыки, то, например, сомнительно, чтобы субъект 1 наслаждался песней «It's Quiet Uptown» Лин-Мануэля Миранды, если бы слушал ее на утренней пробежке; а субъект 5 вряд ли бы сильно «протащился», если бы «Hey Boy Hey Girl» звучала, когда он укладывается спать. Известный эксперимент The Washington Post «Жемчужины перед завтраком» (2007 год), когда Джошуа Белл на станции метро в Вашингтоне инкогнито играл на скрипке за 3 000 000 долларов, когда-то принадлежавшей Фрицу Крейслеру, а тысячи проходивших мимо пассажиров не обращали на него никакого внимания, — достаточное доказательство того, что контекст влияет на наши слушательские переживания (765). Это всего лишь один пример эстетической установки, известной как институционализм, в рамках которой предполагается, что наша оценка искусства (или неискусства) в значительной степени зависит от места: музея, концертного зала, станции метро и т. д., — где оно представлено.

Во всяком случае, верно то, что мы не оцениваем песни или композиции одинаково — независимо от того, когда и где их слышим. Но это не отменяет факта, что песни и композиции, которые мы любим даже в рамках только одного контекста (например, утренней пробежки), действительно соответствуют нашему музыкальному генотипу. Это *не* означает, что любое музыкальное произведение понравилось бы нам только в том случае, если бы мы услышали его в «правильное» время и в «правильном» месте. Контекст важен, но, когда дело доходит до определения нашего общего музыкального вкуса, главным, безусловно, становится содержание. Конечно, наш музыкальный вкус не статичен — и не должен быть таковым: песня, которую мы любим сегодня, может раздражать завтра, а та, которую мы «избегали» слушать в этом году, в следующем может стать одной из самых любимых и т. д. В основе этого процесса отчасти лежат интракультурные и психологические факторы, хотя одной из ключевых причин *должна быть* непрерывная и целенаправленная эволюция нашего музыкального генотипа.

В защиту выбора

Конечно, я понимаю, что 35 песен и произведений, рассмотренных здесь и на сайте www.WhyYouLikeIt.com, не убедят всех в том, что в попытке полноценно представить всю музыкальную вселенную они являются исчерпывающими. Я уже слышу жалобы: как вы могли не включить в свой рассказ о вымышленных меломанах что-то из Майкла Джексона, или Nirvana, или Дюка Эллингтона, или Jay-Z, или Kraftwerk, или Ladysmith Black Mambazo, или И. С. Баха (впрочем, смотрите дополнение к главе 16 на сайте www.WhyYouLikeIt.com), или Чайковского — или любого из тысячи других столь же или менее известных исполнителей или композиторов? Поверьте мне, я вас слышу. Для меня было

невероятно болезненным не включать в этот список многих выдающихся музыкантов и ограничить число отобранных менее чем тремя дюжинами. Более того, вряд ли именно рассмотренные пять песен составят официальный хит-парад какого-либо реального человека. В самом деле, как и большинство из вас, настоящий «субъект» был бы в затруднительном положении, оказавшись перед выбором всего пяти любимых песен, определяющих его музыкальный день. Кроме того, музыкальный генотип по-настоящему определяется не только песнями, которые вошли в список, но и теми, что были из него исключены (или, если угодно, получили оценку «палец вниз»), а этот вопрос мы практически не затронули.

И еще пара контраргументов ко всему сказанному. Во-первых, вы, вероятно, рады, что я не последовал моему первоначальному плану и не выбрал для каждого меломана по 10 песен или композиций. Конечно, кому-то хотелось бы, чтобы я выбрал только одну или две — но всем не угодишь. Во-вторых, хотя я готов поспорить, что вы не являетесь поклонником всех этих 35 песен, но был бы еще более удивлен, если бы среди них не было *ни одной*, которая бы вам в этот жизненный период действительно нравилась. В итоге, надеюсь, вы узнали кое-что о вашем музыкальном генотипе благодаря нашим обсуждениям и анализу. И наконец, как отмечалось в главе 8, цель этих аналитических глав состояла не только в том, чтобы подробно исследовать эти конкретные песни и композиции, но и в том, чтобы использовать их как маркеры в более широком музыковедческом контексте, сделав тем самым упор на рассмотрении каждого произведения в более широких исторических рамках. Иначе говоря, я надеюсь, что эта музыкальная выборка помогла вам выяснить элементы музыковедческого дискурса в целом, обеспечив также довольно основательную материальную базу для различных «миров», внутри которых находится ваш музыкальный генотип.

Эпилог

ЖИЗНЬ С МУЗЫКОЙ

Непревзойденная сила музыки

На протяжении всего повествования о происхождении и природе музыкального вкуса мы неоднократно отмечали общую положительную ценность того, что музыка дает нам в повседневной жизни. Мы уже говорили, например, об эволюционной силе музыки, помогающей нам лучше взаимодействовать и устанавливать социальные связи с окружающими: добиваться партнера или хотя бы выйти с ним на новый уровень отношений (интерлюдия А). Мы также упоминали разнообразные способы, посредством которых музыка усиливает некоторые аспекты нашей когнитивной деятельности (в том числе рефлексивное или абстрактное мышление), способствует сопереживанию другим и улучшает память (интерлюдия В). Кроме того, мы отметили, что музыка позволяет лучше идентифицировать себя с родной культурой, а также улучшать свое социальное положение и повышать чувство интеграции с различными интракультурами, с которыми мы себя ассоциируем (интерлюдии Д и Е). Наконец, мы отметили мощный потенциал музыки также и в том, что касается влияния на различные психологические проявления: она помогает улучшать настроение, снижает стресс, корректирует поведение, регулирует эмоции (интерлюдия Ж).

В данном эпилоге мы дополним эти комментарии и обратимся к более широким темам, связанным с теми возможностями, которые музыка предлагает нам в жизни, — физическими, психологическими и духовными. Наша цель, безусловно, не в том, чтобы дать на все соответствующие вопросы исчерпывающие ответы (потребовалась бы еще одна книга), а скорее в том, чтобы сформулировать для всех нас более четкий императив: не просто выявить источники музыкального вкуса, но еще и «наделить его силой», разработать такую стратегию, которая поможет нам по-настоящему «жить» с музыкой, которую мы любим и *еще* полюбим. Сделать подобный шаг может быть непростой задачей, но, как и все хорошие вещи, он будет стоить затраченных усилий.

Напротив, ссылку на письменные работы с описанием преимуществ и силы музыки найти *легко*. Быстрый поиск в интернете позволяет обнаружить целый

ряд любопытных фактов: например, фоновая музыка в офисе повышает производительность труда работников на 15 %; прослушивание музыки улучшает зрение на 25 %; даже солдаты под музыку двигаются быстрее и т. д. Философы от Платона и Аристотеля до Шопенгауэра и Гегеля, а также Жан-Франсуа Лиотара и Славоя Жижека приложили немало усилий, превознося великую (непревзойденную, как называет ее Гегель) силу музыки, ее способность воздействовать на психику, дух и характер (766); по мнению многих глубоких мыслителей, музыка обладает уникальной способностью развивать в нас цивилизованные и этические черты, особенно при надлежащем применении. Нейробиология, как мы уже видели, увязывает музыкальное воздействие с лучшим функционированием и повышенной пластичностью мозга, в то время как психология, как только что отмечалось, соотносит прослушивание музыки с улучшением настроения и укреплением ощущения благополучия.

Говоря о разнообразных полезных свойствах музыки, следует особо отметить ту область, которой в последние годы уделяется особое внимание и которая связана с нашим физическим телом — особенно если с ним что-то не в порядке. Это область **музыкальной терапии**. Можно вспомнить впечатляющие истории невролога Оливера Сакса, которые побудили его провозгласить: «Наша слуховая и нервная системы настроены на музыку» (767). Например, при обсуждении возможностей людей с деменцией Сакс утверждал, что музыкальная терапия не только способствует лечению двигательных или речевых расстройств, но и влияет на «эмоции, когнитивные способности, мысли и воспоминания, сохранившееся “я” пациента, чтобы стимулировать их и вывести на передний план» (768). В этом выводе Сакса можно услышать отголосок давних представлений о необычайной силе музыки, позволяющей соединять ум, тело и дух. Итальянский философ эпохи Возрождения Джованни Пико делла Мирандола так сказал: «Медицина лечит ум, душу и дух посредством тела, а музыка исцеляет тело посредством ума, души и духа» (769). Опять же, это концепция древняя, но на ней стоит немного задержать внимание — и это будет последний исторический экскурс в данной книге.

Musica humana и путь к музыкальной терапии

Кажется разумным предположить, что музыка с самого начала использовалась в качестве целебного средства. Может быть, действительно, прежде чем такие инструменты, как флейта из Дивье Бабе, стали использоваться в качестве источников эстетического развлечения, ими пользовались, чтобы избавить какого-либо обитателя пещеры от злого духа или изнурительной болезни. Изображения жрецов, играющих на арфе для исцеления больных в Древней Месопотамии, датируются 4000 годом до н. э.; аналогичные изображения и описания найдены среди артефактов Древних Ассирии, Египта, Вавилонии, Индии и Китая. У древних греков понимание связи между музыкой и медициной отражено уже в их

мифологии: Аполлон был как покровителем искусств (в том числе и музыки), так и богом-врачевателем, а его сын Эскулап стал богом медицины после того, как обучился стрельбе из лука, медицине и музыке. Эскулап — один из самых ранних музыкотерапевтов, который, согласно традиции, «регулярно восстанавливал душевное состояние пораженных болезнью “безумцев” и возвращал их к естественному состоянию при помощи симфонии [музыки]» (770). Представление о неразрывной связи музыки и здоровья было поддержано школой Пифагора, а позднее нашло отражение в трудах Платона, Аристотеля и Птолемея (771).

В Средневековье идея о связи музыки и тела развивалась в первую очередь благодаря авторитетным трудам Боэция, в частности в работе *De institutione musica* («Наставление к музыке»). Боэций расширил здесь пифагорейское представление о «гармонии сфер», особенно в том виде, как оно было передано Платоном в «Тимее», предложив трехстороннюю классификацию музыки: *musica mundana* (универсальная, или космическая, музыка), *musica humana* (человеческая музыка) и *musica instrumentis* (слышимая, или инструментальная, музыка, создаваемая трением, ветром, водой или перкуссией) (772). В то время как первый и третий виды музыки имели ясные истоки и уже описывались ранее, второй был относительно новым. Боэций определяет «человеческую музыку» как «соединение бесплотной природы разума с телом», а также как музыку, которая «соединяет части души», и, наконец, как музыку, которая «поддерживает части тела вместе в определенном порядке» (773). Формулируя более лаконично, *musica humana* — это музыка, которая проходит через наши тела, объединяя функции плоти с проявлениями души и духа. Так откуда же взялось это выражение?

Историк Донателла Рестани в своем недавнем исследовании приводит формулировку *musica humana* Боэция и как пример его оригинальности, и как отражение современного мышления в Риме VI века. Боэций более всего известен своими неологизмами: он изобрел термин «квадривиум», имея в виду четыре предмета — арифметику, геометрию, музыку и астрономию, — лежащие в основе средневекового образования*. Таким образом, стремление Боэция добавить к двум описанным в Античности музыкальным видам «человеческую музыку», возможно, возникло на базе зарождавшихся в то время идей о связи музыки с анатомией. Например, популярной была идея о предполагаемом соответствии «совершенных» музыкальных интервалов фазам развития человеческого эмбриона (774).

Во всяком случае, однажды сформулированное Боэцием понятие *musica humana* стало основой для установленных в XVIII веке скорее «магических» корреляций между музыкой и хорошим здоровьем — и связано это было прежде всего с гуморальной теорией. Коротко говоря, эта теория предполагает, что хорошее здоровье — это результат *баланса* между четырьмя основными жид-

* Позднее (в VIII веке) к этому было добавлено понятие «тривиума» — грамматики, логики и риторики, что в совокупности составило «семь свободных искусств».

костями (гуморами) тела: черной желчью, желтой желчью, кровью и флегмой; то есть болезнь наступает, когда между какими-либо из них возникает дисбаланс. Наиболее распространенным был избыток черной желчи, что приводило к состоянию меланхолии, для лечения которой, как известно, использовалась музыка или, по крайней мере, определенные виды мелодий и инструментов, особенно арфа и флейта (775).

В чем-то похожей на гуморальную была теория, известная как витализм и распространившаяся в Европе в XVIII веке — и не в последнюю очередь среди аристократии. По утверждению музыканта и врача Франца Антона Месмера, в соответствии с виталистической теорией, например, все органические процессы зависят от витальной жидкости, которая пронизывает не только отдельные живые тела, но и всю Вселенную. Болезни и телесные дисфункции возникали тогда, когда правильное, нисходящее течение этой жидкости было заблокировано, прервано или иным образом выведено из сбалансированного режима (776). Обычно это неправильное течение описывалось при помощи термина «возбудимость», которую вызывал избыток или дефицит витальной жидкости. Распространенные методы лечения включали такие малоприятные процедуры, как кровопускание, пиявки и клизмы; к счастью, предлагались и другие, более приятные подходы, в частности музыка — учитывая «терапевтическое свойство звука», как говорилось в одном популярном медицинском трактате, исцелять выведенную из равновесия душу (777).

В середине XIX века в медицине утвердился новый, более «позитивистский» подход, основанный на природных феноменах, экспериментах и доказательствах. Для целительских искусств появились хорошие перспективы, но музыка при этом получила лишь вспомогательный статус и перестала быть активным инструментом в медицинском арсенале. В начале XX века ситуация постепенно начала меняться: например, в 1914 году доктор Эван Кейн стал использовать музыку в своей операционной; он опубликовал отчет, в котором говорилось, что пациенты, подвергшиеся во время операции воздействию музыки, были менее тревожными и лучше справлялись с наркозом, чем те, кто такому воздействию не подвергался. С тех пор эмпирические исследования (особенно проводившиеся во время Первой и Второй мировых войн) все чаще показывали, что при использовании до операции, во время и после нее музыка уменьшала потребность в болеутоляющих средствах. К началу 1950-х годов появилась новая дисциплина — музыкальная терапия (778).

Музыкальная терапия: активация лечебных свойств звука

В следующие десятилетия музыкальная терапия стала бурно развивающейся и уважаемой дисциплиной. Сертифицированные музыкальные терапевты работают в больницах, домах престарелых, хосписах и других медицинских учреждениях, в школах, тюрьмах, общественных центрах и т. д. Высококаче-

ственные бакалавриаты и магистратуры по музыкальной терапии имеются во многих университетах США: среди самых высокорейтинговых можно назвать университеты Нью-Йорка, Майами и Аризоны. В то же время эта область пока остается относительно небольшой (всего около 6000 практикующих музыкотерапевтов в США и 20 000 во всем мире), иногда она отвергается исследователями в других областях здравоохранения и музыки, а широкой публике малопонятна. Однако эти проблемы постепенно исчезают, поскольку ощутимые преимущества музыкальной терапии все чаще доказываются эмпирически и пропагандируются при помощи фильмов, книг и статей (779).

По определению Хелен Бонни, впервые разработавшей в 1980 году метод GIM (Guided Imagery and Music — Метод управляемых изображений и музыки, или Метод Бонни), музыкальная терапия — это «систематическое прослушивание музыки под руководством музыкального терапевта с целью вызвать улучшение эмоционального и/или физического состояния человека» (780). Таким образом, акцент здесь сделан на функциональных, а не на развлекательных или эстетических свойствах музыки, хотя и они, несомненно, играют роль в достижении благотворного эффекта.

Практические преимущества использования музыки для достижения положительных результатов в области сохранения здоровья очевидны: это безопасно, относительно легко (требуется всего несколько музыкантов или записей), дешево и не имеет никаких побочных эффектов, а также хорошо дополняет традиционные и фармакологические вмешательства, усиливая их эффект. Среди постоянно расширяющегося перечня физиологических достоинств музыкальной терапии — ее способность уменьшать боль, снижать уровень беспокойства и противодействовать усталости, также она может понижать кровяное давление, корректировать сердечный ритм, дыхание и температуру тела, стимулировать иммунную систему, изменять уровень гормона стресса в плазме крови, улучшать настроение, равно как и многое другое. Кроме того, важно, что это влечет за собой «регуманизацию» терапии, как это называет итальянский врач Донателла Липпи: использование совокупности биологических, психологических и социальных факторов, благодаря которым медицинские работники могут о пациенте «заботиться», а не просто его лечить (781). Все эти преимущества способствуют более последовательному использованию музыкальной терапии в больницах и других учреждениях применительно к находящимся в разнообразных обстоятельствах пациентам.

Неудивительно, что за 60 лет появилось много различных методов и теорий, используемых музыкальными терапевтами в своей работе. Одним из самых известных действительно является GIM. Он предполагает прослушивание музыки (исключительно классической, как мы увидим), чтобы вызывать некие образы в сознании пациентов для приведения их в расслабленное, измененное состояние, при котором может возникнуть «умственный синтез», обладающий терапевтическими свойствами. Для этого здесь используется один из восьми механизмов, предложенных Юслином для объяснения того, как музыка может

вызывать эмоции, — визуальное воображение (см. интерлюдия Ж). Интересно, что во время работы в Мэрилендском центре психиатрических исследований Бонни предлагала использовать свой метод в качестве альтернативы психотерапии на основе ЛСД. Сегодня с его помощью лечат депрессию, решают проблемы низкой самооценки, а также помогают онкологическим больным справиться с возникающей при лечении тревогой.

Два других популярных метода связаны с музыкальным образованием молодежи — это методы музыкальной терапии Кодая и Орфа. Венгерский композитор Золтан Кодай в 1940-х годах разработал философию музыкальной педагогики с использованием ритма, движения и музыкальной нотации, за последние 20 лет породившую набор методов, помогающих в восприятии, обучении и развитии двигательных навыков — особенно у детей с ограниченными возможностями и у тех, кто сталкивается с проблемами социальной интеграции. Музыкальная терапия Карла Орфа основана на методе *Orff Schulwerk* («школьная работа»), разработанном этим композитором в 1920-х годах; этот метод, обсуждаемый на сайте www.WhyYouLikeIt.com (дополнение к главе 15), также основан на музыкальном ритме и движении, предполагает импровизации и выступления и ориентирован на детей не с физическими проблемами, а с нарушениями развития (782).

В последнее время, по мере того как музыкальная терапия стала более широко применяться в области здравоохранения, произошел переход от практик, основанных на психологии, социальных науках и образовании, в сторону точных наук и эмпирических исследований. Особенно важными были последние достижения в области исследования мозга и нейровизуализации. Неврологическая музыкальная терапия (*Neurologic Music Therapy — NMT*) впервые появилась в конце 1990-х годов в штате Колорадо и с тех пор стала активной моделью, в которой задействован широкий спектр методов тренировки или переобучения поврежденного или больного мозга. NMT задействует идеи, полученные из музыкальной нейробиологии (включая фриссон) и показавшие глубокую способность музыки порождать сложную комбинацию процессов восприятия, познания и моторики. Сертифицированные терапевты NMT используют множество методов, или «терапевтических музыкальных упражнений», связанных с восприятием и исполнением музыки, для лечения таких заболеваний, как инсульт, болезнь Паркинсона, болезнь Альцгеймера, а также телесных повреждений. Примером может служить использование восприятия ритма и нашего врожденного навыка синхронизации для изменения ритма работы мозга и соответствующего улучшения координации движений. Среди успешно вылечившихся пациентов — конгрессвумен Габриэль Гиффордс, которая высоко оценивает NMT, способствовавшую восстановлению речи и способности ходить после трагического пулевого ранения в голову в 2011 году (783).

Действительно, музыкальная терапия сегодня имеет успех и завоевывает признание в широком спектре программ здравоохранения. Спустя столетие после экспериментов доктора Кейна музыка продолжает доказывать эффективность при

до- и послеоперационном уходе: уменьшает потребность в седативных средствах и обезболивающих препаратах для снижения стресса и беспокойства, а также сокращает период восстановления. Например, в одном проведенном после операции исследовании был сделан вывод, что эффективность музыкальной терапии сопоставима с воздействием 10 миллиграммов морфия (784). Еще одной активной областью музыкально-терапевтической практики и ее исследований было лечение рака, особенно в таких больницах, как Мемориальный онкологический центр имени Слоуна — Кеттеринга и медицинский комплекс «Бет-Изрейел» в Нью-Йорке. Три десятилетия рандомизированных исследований и метаанализ показали, что музыкальная терапия во время прохождения химиотерапии обладает «статистически значимой» способностью снижать негативное воздействие облучения (беспокойство, боль и т. д.) и уменьшать тошноту. Во всех подобных медицинских программах терапевты используют способность музыки вызывать нейрохимические реакции, особенно связанные с выработкой эндорфинов и окситоцина, снижением уровня кортизола, а также с улучшением эмоционального состояния и уровня возбуждения. Таким образом, музыка функционирует, по выражению гарвардского хирурга Клавдия Конрада, как «слуховая анестезия», у которой обнаруживается все больше потенциальных возможностей (785).

Дисциплина музыкальной терапии все еще находится в стадии становления, и это не в последнюю очередь касается определения того, *как именно* должна проводиться терапия: какая требуется музыка, как часто ее следует слушать, как пациент должен в это вовлекаться (пассивно или активно) и т. д. Подобные детали в академических исследованиях по музыкальной терапии вообще не обсуждаются. Когда говорят о конкретной музыке, обычно ограничиваются широкими жанровыми категориями — и почти исключительно классикой или музыкой в стиле нью-эйдж. Изредка упоминаются и отдельные композиторы или исполнители: прежде всего И. С. Бах, а также Дебюсси, нью-эйдж-композитор Стивен Халперн и играющий джазовую и этническую музыку гитарист Джон Маклафлин. Еще более редки сведения о конкретных песнях и композициях, а также подробные указания о том, как именно их следует прослушивать.

Исключение составляет ряд специальных программ, используемых Хелен Бонни для ее метода GIM. Она начала с классификации музыкальных произведений по музыковедческим параметрам, наиболее подходящим для получения желаемых образов (мелодического контура, гармонической структуры, ритма и т. д.), затем определила набор различных «программ» с конкретными эмоциональными характеристиками и целями (воображение, поддержка, креативность, позитивность и т. д.) и, наконец, составила особый список классических произведений, которые соответствуют этим критериям (например, Третья симфония Брамса — для воображения, Струнный квартет Дебюсси — для поддержки, Интермеццо Бизе из оперы «Кармен» — для креативности и т. д.). Использование определенной музыки в конкретной терапевтической модели, несомненно, подход прогрессивный. Однако если классическая музыка — это не то, что вас волнует, сомнительно, что вы достигнете оптимального результата.

Говоря об этом, хотелось бы упомянуть, что я сам инициировал работу по сотрудничеству с Мемориальным онкологическим центром имени Слоуна — Кеттеринга для развития модели персонализированной музыкальной терапии, которая направлена на снижение негативных последствий лечения рака. В ходе предстоящего исследования планируется создание алгоритма, учитывающего индивидуальные музыкальные предпочтения пациента и музыкологические параметры, позволяющие наилучшим образом достичь положительных результатов, а также наиболее четко определить режим прослушивания и степень вовлеченности в музыку. Для предварительной стадии я создал оригинальную композицию, содержащую несколько музыкологических элементов, связываемых в литературе со снижением у онкологических больных болевых ощущений и тревожности. Сюда входят, в частности, поступенно нисходящая басовая линия и органнй пункт поверх меняющихся гармоний (см. главу 4) — элементы, выявленные при анализе двух уникальных фрагментов отдельно взятых произведений: арии из Оркестровой сюиты ре мажор И. С. Баха и «Прелюдии к послеполуночному отдыху Фавна» Дебюсси. По сути, это своего рода «обратная инженерия» «Проекта музыкального генома»: не анализ, а создание музыки, содержащей заданные музыковедческие параметры. Произведение называется «The Wellness Suite»*, и его можно услышать на YouTube (786).

Взаимная адаптация музыки и здоровья

Удивительные истории и вдохновляющие тематические исследования, которые демонстрируют особую силу музыкальной терапии, найти, конечно, несложно. Есть невероятные рассказы Оливера Сакса или режиссера Майкла Россато-Беннетта (фильм «Живые внутри») о «неконтактных» пациентах с черепно-мозговой травмой или болезнью Альцгеймера, которые внезапно расцветают когнитивно, когда поют или слушают музыку. Или удивительная история музыканта, ставшего терапевтом, Эндрю Шульмана, вернувшего здоровье после искусственной комы, в которую его ввели из-за осложнений в ходе операции по поводу рака поджелудочной железы. Произошло это, когда жена дала ему послушать в наушниках «Страсти по Матфею» И. С. Баха (787). Или один из недавних примеров чудесного «побега от реальности», который музыкальная терапия позволяла совершать в последний год жизни 11-летней Саманте Маккарти, борющейся с редким заболеванием костного мозга, анемией Фанкони. После ее смерти мать, Никки, основала компанию «Фанаты Саманты», поддерживающую программы музыкальной терапии в больницах, где лечат тяжелобольных детей.

Говоря коротко, вердикт таков: музыка помогает исцелить и поддержать тело, когда что-то идет не так. Но это еще не все. Музыка также улучшает со-

* «Оздоровительная сюита» (англ.). — Прим. перев.

стояние и самочувствие даже здоровых людей. В связи с этим давайте ненадолго вернемся к Боэцию. Хотя его теория использовалась для обоснования таких иррациональных теорий, как гуморизм и витализм, с помощью которых музыка может восстанавливать утраченное телесное равновесие, в сочинениях Боэция о музыке нет прямых ссылок на недомогания и болезни. Его рассуждение о трех видах музыки помещено скорее в рамки философского и морального контекста. Отмечая важную роль музыки в нашей жизни, он предваряет свою классификацию следующими словами: «Из всего этого проистекает моя уверенность, что музыка является неотъемлемой частью нашей природы и обойтись без нее мы не можем, даже если захотим это сделать» (788). Таким образом, уже за полтора тысячелетия до появления смартфонов и интернет-радио Боэций смог четко сформулировать необходимость, а значит, и постоянное присутствие музыки в нашей жизни.

И все же, в отличие от *musica mundana* и *musica instrumentis*, существование которых Боэций просто провозглашает, *musica humana* определяется им прежде всего в риторической форме. Вот оригинальный отрывок:

Что такое человеческая музыка, каждый может понять, исследуя свою собственную природу. Ибо что соединяет бестелесную деятельность разума с телом, если не некая взаимная адаптация и как бы сплав высоких и низких звуков в одном созвучии? Что еще скрепляет воедино части самой души, которая, по мнению Аристотеля [«О душе»], есть союз рационального и иррационального? Что вызывает смешение этих элементов тела или удерживает его части вместе в сложившейся адаптации (789)?

Иначе говоря, Боэций предлагает нам поразмыслить над метафизическим понятием «человеческой музыки» — взаимоотношениях музыки и нашего тела с нами самими. Разве вы не чувствуете тоже, спрашивает Боэций, эту глубокую и существенную связь между музыкой, нашим телом и нашей душой? Чтобы понять ее истоки и природу, добавляет он, требуется просто исследовать нашу собственную природу.

В наше время работающие в разных областях исследователи научно подтвердили ту «взаимную адаптацию» между музыкой и нашим обычным телом и душой, о которой давным-давно догадался Боэций. Доказано, что музыка положительно влияет на общее самочувствие и здоровье во всех отношениях, в том числе, как мы отмечали выше, снижает стресс и тревогу, вызывает положительные чувства радости, расслабления и самоутверждения, помогает справляться с проблемами и трудностями, содействует позитивным социальным связям, усиливает чувство сопричастности и целеустремленности, противодействует одиночеству, социальной изоляции и негативным чувствам, повышает уровень уверенности в себе и осознания собственной эффективности, обеспечивает покой, вдохновение, комфорт и мотивацию, стимулирует память и когнитивные механизмы, поддерживает целостность тела и сознания, позволяет более четко ощущать жизнь и надежду — и это далеко не всё. Иначе говоря, музыка

обладает подтвержденной способностью улучшать нашу жизнь и повышать вероятность достижения успеха.

Одним из маркеров, используемых психологами для выражения этой способности, является «субъективное ощущение благополучия» (subjective well-being — SWB). Австралийский психолог Мелисса Вейнберг в исследовании 2016 года использовала данные, собранные в ходе масштабного опроса для определения австралийского индекса общего благосостояния, с целью количественной оценки связи между вовлеченностью в музыку и SWB, которое она определяет как «восприятие индивидом качества своей собственной жизни, обеспечиваемое эмоциональной составляющей». Ее подход опирается на так называемую «теорию гомеостаза», в соответствии с которой на SWB влияют не только внешние факторы (деньги, социальные отношения и т. д.), но и внутренние — и не в последнюю очередь когнитивные стратегии, которые мы используем, чтобы справляться с жизненными трудностями и реализовывать возможности (790). Музыка, отмечает она, представляет собой одну из ключевых когнитивных стратегий независимо от того, используется она целенаправленно или нет. Неудивительно, что исследование выявило прямую корреляцию между вовлеченностью в музыку и повышенным SWB. Эта связь оказалась сильной независимо от того, как происходило взаимодействие с музыкой: активно или пассивно, в одиночку или с друзьями, посредством ее исполнения, в процессе танца или просто прослушивания и т. д., — но наилучшие результаты оказались у тех, кто вовлекался в музыку *активно*, особенно в социальных контекстах совместного пения и танцев.

Как уже отмечалось, ключевой фактор, выделенный Вейнберг в отношении того, как музыка способна влиять на наше SWB, связан с ее ролью в формировании тех когнитивных стратегий, которые мы используем для регулирования наших настроения или эмоций, благодаря чему мы можем обрести большую или меньшую «власть» над миром. В другом недавнем австралийском исследовании психологи Таньчюань Чин и Никки Рикард пошли еще дальше, выявив конкретные способы, которыми музыка влияет на SWB: они «опосредованы» одной из двух различных стратегий эмоциональной регуляции — переосмыслением или подавлением (791).

При обсуждении результатов своего исследования, в котором приняли участие более 600 человек, Чин и Рикард отметили, что каждая из этих двух когнитивных стратегий преследует свою цель: переосмысление по своей природе является реакцией предшествующей, обретая форму *до* того, как в сознании и теле регистрируется реакция эмоциональная; подавление, напротив, является ответной и включается только *после* возникновения эмоции. Помимо этого, переосмысление, посредством которого значение события в чем-либо сознании упреждающим образом изменяется, ассоциируется с более высоким SWB: позитивным аффектом, повышенной самооценкой, сниженным уровнем депрессии, улучшением настроения и т. д. С другой стороны, подавление, при котором эмоции просто *не* выражаются, связано с более низким SWB: заниженной самооценкой, повышен-

ным уровнем депрессии, нестабильным настроением, а также отрицательными физическими показателями, например повышенной симпатической активацией сердечно-сосудистой системы. Результаты сами по себе довольно предсказуемы: музыкальная вовлеченность положительно влияет на когнитивное переосмысление, порождающее более высокое SWB. Как и в исследовании Вейнберг, эта стратегия наиболее тесно связана с активной и социальной музыкальной вовлеченностью, в частности благодаря импровизации и коллективному пению. Происходит это, как они отмечают, «потому что музыка стимулирует способность человека регулировать свои переживания и эмоциональные проявления» (792), как это было наглядно показано в интерлюдии Ж.

Однако в то же время исследователи получили и предостерегающие результаты, свидетельствующие о том, что в некоторых контекстах (включая *некоторые* типы пассивного социального или индивидуального прослушивания) место переосмысления *может* занять подавление, что, в свою очередь, приведет к низкому SWB и, соответственно, к негативным психологическим и физиологическим последствиям. Что же мы можем сделать для предотвращения такого эффекта?

Жизнь с музыкой: совершенствование нашего музыкального вкуса

Музыка, конечно, не панацея. Когда поражает серьезная болезнь или травма, музыка сама по себе, безусловно, не приведет к полному выздоровлению и исцелению. И люди, которые психологически склонны подавлять, а не переосмысливать свои эмоции, не испытают внезапно сильное субъективное ощущение благополучия просто потому, что включают радио или поставят диск, который им нравится. И все же, как мы подчеркивали на протяжении всей этой книги, мы по своей природе глубоко настроены благосклонно реагировать на музыку, особенно когда активно вовлечены в ее дискурс.

Пассивное слушание, конечно, занимает свое место, обладает силой и доставляет удовольствие, несмотря на потенциальное усиление неблагоприятного эмоционального подавления. Но более сильное влияние оказывает, конечно, прослушивание приятной музыки с друзьями, или танцы под музыку, которую вы находите веселой и вдохновляющей, или совместное пение ваших любимых песен и т. д. Чтобы использовать все преимущества, которые может предложить музыка: когнитивные, физиологические и психологические, — лучше всего активно вовлекаться в ту музыку, которую вы любите.

Вот тут-то и проявляется ваш музыкальный вкус. Опять же, вам не нужно любить музыку, которую вы слышите, чтобы наслаждаться ею или извлекать из нее пользу, и не нужно уделять ей постоянное пристальное внимание. И все же, чтобы получить от музыки максимально возможное удовольствие и пользу, а также добиться желанного высвобождения нейрохимических веществ, вызывающих мурашки и прочие приятные ощущения, нужно *активно заниматься* — хотя

бы время от времени — той музыкой, которую вы *действительно любите*; именно так вы сможете *совершенствовать* свой музыкальный вкус. Но что это значит более конкретно?

Во-первых, это значит предпринять шаги, чтобы лучше понять музыку, которая вам в настоящее время нравится, и узнать свой музыкальный генотип. Какие стили, жанры, виды и эпохи вы в целом предпочитаете? Какие подходы к мелодии, гармонии и ритму? Какие музыкальные инструменты и тембры, типы форм, степени и принципы сложности, композиционные приемы? Не волнуйтесь, если не получается сформулировать ни одного ответа на «правильном» музыковедческом языке — хотя вы можете использовать справочные материалы этой книги (и других источников), чтобы закрепить то, что знаете. На самом деле отдайте себе должное: вы родились «музыкальным», вы понимаете и слышите «правильно» даже больше, чем себе представляете. Действительно, независимо от того, насколько вы подготовлены технически и как много, по вашему мнению, вы знаете о музыке, *никогда* не прекращайте учиться и анализировать. Как обычно говорил мой куратор в Стэнфорде Уильям Март, музыка — это «бездонная пропасть»; а ведь он имел в виду только григорианское пение! Всего на свете не знает никто.

В качестве отступления: невозможно не поднять острую тему музыкального образования и вызывающего сожаление отказа общества от насущной необходимости обеспечить наших детей надлежащим знанием основ музыкального искусства и творчества — но это уже задача другой книги (793).

Во-вторых, обращайтесь к музыке, которая, как вы *знаете*, может вам понравиться, чтобы постоянно, насколько это возможно, пополнять свой хит-парад *новыми* «жемчужинами», как это предположительно делали семь описанных нами воображаемых любителей музыки. Любая песня или композиция — не изолированный объект, и музыка, похожая на ту или родственная той, что уже стала дорога вашему сердцу, скорее всего, где-то рядом — и ждет, когда вы ее обнаружите. Возможно, она понравится вам не сразу и пройдет некоторое время, прежде чем она завоюет ваше расположение, а возможно, это будет любовь с первого взгляда. Это может произойти благодаря близкому сходству с музыкой, которую вы уже любите: похожим композиторам, исполнителям, жанрам, эпохам и т. д. Но не ограничивайте поиск непосредственной близостью к «своему дому»: следующий фаворит может притаиться в жанре, виде или эпохе, куда ваша нога ступала нечасто. Помните, что ваш музыкальный вкус во многом представляет собой продукт музыкологических техник и подходов, которые присущи многим, если не всем, музыкальным сферам. Будьте смелы, терпеливы — и не забывайте, что эффект «простого воздействия», скорее всего, позволит музыке во второй раз звучать лучше. Конечно, это не значит, что вы захотите услышать ее в третий или десятый раз. И это нормально: будьте разборчивы и придирчивы. Убедитесь, что вы не соблазнились экзотическим звуком или необычным подходом, а музыка действительно «нашла дом» и достойна вашей глубокой привязанности.

В стремлении расширить границы и объемы вашего музыкального вкуса используйте все имеющиеся в вашем распоряжении ресурсы: конечно же сервисы интернет-радио, такие как Pandora, но также друзей, библиотеки, музыкантов и даже ваших родителей, детей, братьев и сестер. Главное, не позволяйте себе стать жертвой вашей эвристики (см. интерлюдия Е), владейте своими предубеждениями и бросайте им вызов, — одно лишь то, что вы не «предполагаете», что вам понравится стиль или исполнитель, не означает, что он не сможет вам понравиться. Один раздраженный пользователь Pandora однажды пожаловался нам, что его станция Сары Маклахлан играет песни Селин Дион — певицы, которую он терпеть не может. После обмена несколькими электронными письмами, в которых мы объяснили актуальные музыкологические связи, он наконец написал — практически не веря самому себе: «О боже, мне нравится Селин Дион!» (794) Несомненно, в жизни каждого из нас случались такие «селиндионовские» моменты, которые ждали своего часа, — и мы должны быть к этому готовы.

Наконец, используйте свой хит-парад целенаправленно и обдуманно всякий раз, когда можете позволить себе такую роскошь. В разных ситуациях и обстоятельствах вы, конечно, любите разную музыку, что зависит от множества практических, психологических и интракультурных факторов. Некоторые из фаворитов становятся таковыми в силу исключительной способности благоприятно влиять на процессы, требующие концентрации, другие — только потому, что оживляют разного рода социальные мероприятия, третьи обеспечивают лучшую мотивацию во время тренировок или помогают особым образом настроиться перед большой презентацией и т. д. Обратите внимание на эти разнообразные сценарии и на сопровождающие их музыкальные сокровища. При этом вы можете сознательно использовать богатый и постоянно расширяющийся репертуар вашего *личного* музыкального плейлиста для каждого подходящего случая, зная, что из него наиболее эффективно поддержит необходимую функцию.

Однако в некоторых случаях практическая или социальная функция, которую должна поддерживать музыка, отсутствует, а присутствует только внутренняя и личная — это слушание эстетическое. Акт прослушивания при этом становится самоцелью. Но не долгом или обязанностью, как в тех случаях, когда вы готовитесь к какому-то экзамену или нужно познакомиться с неким стилем или исполнителем, которого не знаете. Я имею в виду те моменты, когда вы *сознательно решаете* слушать музыку только с целью духовного обогащения, получения удовольствия и ощущения радости. Конечно, не вся музыка будет использоваться в этом режиме взаимодействия, да она и не должна. Это те самые редкие драгоценные камни, жемчужины музыкального канона, на которых написано *ваши* имя; во многих случаях для их поиска и идентификации требовались усилия, но они наверняка того стоили. Это музыкальные произведения, которые имеют над вами особую *силу* и хотя бы иногда проявляют необычайные способности переносить ваши сознание, тело и дух в те блаженные места, где они никогда не были. Список этих песен, композиций и произведе-

ний изменчив, и то, что они обладали такой силой однажды, не означает, что они ее проявят и в следующий раз, когда вы дадите им шанс. Они своего рода музыкальные цветы папоротника, распускающиеся лишь изредка и только для тех, кому посчастливилось их найти и вырастить.

Но простое распознавание или «слушание» не раскроет их полную силу. Реализация потенциала эстетического слушания требует с вашей стороны полной вовлеченности: внимания, старания, концентрации, активности и целенаправленности. От вас требуется воспринимать музыкальный дискурс в его эстетической динамике: в меру своих возможностей внимательно следить за мелодией, гармонией, ритмическим потоком, различными тембрами голосов или инструментов, изменением форм и техник. Если возможно, настройтесь на эти моменты сознательно, выберите произведение, стоящее на вершине вашего эстетического плейлиста, наденьте качественные наушники, увеличьте громкость и следите за музыкальным повествованием как за выступлением актера или мудрыми изречениями заслуживающего доверия советчика. Если вам повезет, такие эстетические моменты могут наступить и без предупреждения — на концерте или во время пассивного слушания. Если это произойдет, остановитесь и погрузитесь в музыку как можно глубже, отгородившись от всего остального мира. Это может быть музыка, которую вы никогда раньше не слышали, но которая обладает всеми необходимыми составляющими, чтобы захватить ваш сознательный слух, — и вы получите все те выгоды, о которых мы уже говорили. В таком случае запишите название произведения, и у вас появится шанс снова пережить нечто подобное.

Однако найти музыку для такого глубокого и благотворного эстетического слушания, как правило, нелегко. Также невозможно это сделать один раз и навсегда, это часть постоянного, продолжающегося в течение всей жизни процесса обучения и выстраивания своего пути. Когда мне было немного за 20, я даже не мог предположить, что ближе к 30 в высочайший эстетический восторг меня приведет духовная полифония Жоскена Дебре, что многое из глэм-рока группы Queen, которая будоражила меня в подростковом возрасте, в последующие десятилетия будет вызывать скорее ностальгию, чем искреннюю радость, и что в последние месяцы сочинения туниского удиста Ануара Брахема принесут мне так много моментов радости и духовного обогащения. Мир эстетического богатства ждет вас — отправляйтесь туда!

Решать все эти задачи поиска лучшей музыки — для сопровождения завтрашней тренировки, чтобы оживить будущий ужин или засесть с новыми песнями и побаловать себя эстетическим слушанием — это и значит развивать свой музыкальный вкус. Такое, конечно, возможно не всегда, особенно в нашем стремительном, все более цифровом и социально обособленном мире, но заниматься этим, безусловно, необходимо — хотя бы время от времени. Ваши слух, мозг, клетки, тело, душа и дух будут вам за это благодарны.

БЛАГОДАРНОСТИ

Я быстро понял, что писать книгу — не спринт, а марафон. Это особенно верно, когда вы почти сразу начинаете расширенно излагать свои изначальные представления, а затем — как в моем случае — начинаете расширять уже расширенное. Поэтому выражение «когда книга будет закончена...» давным-давно стало в моем доме мемом; и произошло это, вероятно, из-за выбора мной такой неисчерпаемой темы, как музыкальный вкус. Более того, в процессе я узнал еще одну истину о писательстве: это не столько индивидуальные усилия, сколько командный вид спорта, — и, слава богу, в написании этой книги мне помогала большая команда.

Все началось с моего первого литературного агента из WBE Кирби Ким и моего первого редактора из издательства Flatiron Books Колина Дикермана — они помогли мне понять, что эта книга может и должна появиться. С гигантским объемом литературы, которую необходимо было изучить на раннем этапе работы, мне удалось справиться благодаря моей «библиотекарше» Дженнифер Родригес. Также на ранних стадиях мне помогли два близких друга — Стив Миллер (не рокер) и Дэвид Холл, — которые читали исходные наброски, обеспечивая желанную поддержку и высказывая некоторые ценные для будущего читателя идеи. Я надеюсь, что они будут приятно удивлены, увидев конечный продукт.

На последних этапах процесса мне посчастливилось работать под мудрым руководством Эрин Мэлоун и Джейми Карра из WME, а также с потрясающей командой из Flatiron, особенно с блестящим редактором Жасмин Фаустино. Позднее крайне полезной была великолепная наблюдательность моего корректора (а также профессионального музыканта) Мэри Бет Констант, которая исправила довольно много моих досадных ошибок.

Крайне важной была также неоценимая обратная связь, которую я получал от множества видных блестящих ученых и читателей-«экспертов», большинство из которых упомянуты в книге. Я бесконечно благодарен им за то время и внимание, которое они уделили чтению отдельных глав и высказыванию

продуманных критических замечаний: поправок, вопросов, указаний на затруднительные моменты, — все это, без сомнения, сделало книгу лучше, чем она была бы в случае их отсутствия. Перечислю в алфавитном порядке: Майкл С. Газзанига (первый из помощников), Уилл Глейзер, Дэвид Гурон, Дональд Йохансон, Дэниел Дж. Левитин, Элизабет Хельмут Маргулис, Стивен Моррисон, Бруно Неттл, Адам Окелфорд, Питер Джейсон Рентфроу, Марк Риммер, Уильям Сетарез, Марк Слобин, Джон Хаджа и Эрин Хэннон. Разумеется, вина за оставшиеся в книге недостатки лежит полностью на мне.

Я также бесконечно благодарен за любовь, поддержку и одобрение моим родителям Джеку и Мэриан Гассер, которые, независимо от того, насколько тяжело складывалась моя карьера, ни разу не порекомендовали прекратить все это и заняться настоящей работой. Как уже отмечалось, довольно своеобразная музыкальность моего отца сыграла значительную роль в формировании музыкальной составляющей моей личности, равно как и его глубокие представления о человеческой душе, полученные благодаря изучению психологии в течение всей жизни. К сожалению, отец скончался в июле 2017 года, когда я писал первый вариант эпилога; ему было 90 лет. Жаль, что он не дожил до появления книги в печати, хотя меня немного утешает, что он знал о ее скором завершении; многочисленные разговоры с отцом о тех или иных фрагментах сыграли неоценимую роль тогда, когда продвигаться вперед становилось трудно, — они помогали мне проявлять настойчивость. А вот по-настоящему радостно то, что моя мама все-таки будет свидетелем выхода данной книги в свет.

Наконец, книга не состоялась бы без любви и веры, которые проявляли члены семьи: мой сын Престон, будущий музыкант, моя дочь Камилла, самая талантливая в нашей семье писательница, избравшая ныне своей будущей профессией область когнитивной нейробиологии, и моя любимая жена Линн, краеугольный камень моего мира, без чьего руководства, совета, утешения и терпения (неужели я сказал «терпения»?) эта книга, безусловно, не существовала бы. И именно им я с любовью говорю: «Можете ли вы поверить: книга закончена!»

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

АКЦЕНТ — вид звукоизвлечения при исполнении (обозначаемый в нотации знаком >), указывающий на то, что нота или аккорд должны быть выделены независимо от того, сильная это доля или нет.

АЛЫТ — второе по высоте из четырех основных обозначений голосового или инструментального регистра, ниже, чем сопрано.

АМБИТУС — полный диапазон мелодии или мелодической фразы от самого низкого тона до самого высокого.

АНТЕЦЕДЕНТ — первая фраза — «начальная», или «вопрос», — двухчастной симметричной мелодии; за ней обычно следует сопряженная фраза «консеквент», которая завершается более ярко выраженной каденцией.

АРТИКУЛЯЦИЯ — общий термин, обозначающий способ воспроизведения нот, отдельных или последовательных, — например: *легато* (связно), *стаккато* (отрывисто), с акцентом и т. д.; обозначается специальными символами/знаками.

АТОНАЛЬНОСТЬ — гармонический принцип, в котором отвергается тональная система (после 1900 года), часто связан с диссонансами и/или сложными вертикальными созвучиями.

АВТЕНТИЧЕСКАЯ КАДЕНЦИЯ — сильная и широко используемая в тональной музыке каденция, в которой происходит переход из V ступени в I (V-i в миноре), также называемая совершенной каденцией.

АККОРД — вертикальное, или одновременное, звучание трех и более нот, расположенных, как правило, по терциям (или представленное в виде обращений); аккорды бывают мажорные, минорные, уменьшенные, увеличенные, септаккорды и др.

АККОРДОВЫЙ ПАТТЕРН — повторяющиеся рисунки — или петли — из последовательных аккордов, как правило группами из 2–4 тактов, но также и в виде более крупных серий.

АККОРДОВАЯ ПРОГРЕССИЯ — любая последовательность аккордов, повторяющаяся или нет, в песне, произведении, какой-либо их части или отрывке.

АРИЯ DA CARO — распространенный жанр, используемый в оперных ариях (сольных, дуэтах) эпохи барокко и раннего классицизма, имеющий трехчастную форму (А–В–А); термин «da caro» по-итальянски означает «сначала».

БАРИТОН — вокальный или инструментальный регистр, не входящий в четыре основных обозначения, располагается между тенором и басом.

БАРОККО — эпоха в истории западной классической музыки примерно с 1600 по 1750 год, связанная с переходом от модальности к тональности и такими композиторами, как Монтеверди, Вивальди и И. С. Бах.

БАС — самое низкое из четырех обозначений вокального или инструментального регистра.

БАСОВЫЙ КЛЮЧ — символ в музыкальной нотации, определяющий звуковысотное значение нот, в котором две точки по обе стороны второй линейки сверху указывают на местоположение ноты фа малой октавы, — поэтому также называется ключом фа.

БЕМОЛЬ — характеристика музыкальной ноты, написанной (обозначается *b*) или сыгранной, которая звучит на полтона ниже, чем нота, к названию которой она добавляется.

БЛЮЗ — тип формы и жанр (обычно 12-тактовый или куплетный), возникший около 1900 года из афроамериканского жизненного опыта, оказавший влияние на джаз, рок и другие стили популярной музыки.

БЛЮЗОВЫЙ ЛАД — характерный звукоряд, обычно используемый в стилях блюз, джаз и рок, аналогичный минорной пентатонике, но с дополнительной нотой на тритон выше от тоники.

БОЛЬШИЕ ИНТЕРВАЛЫ — подгруппа интервалов — мелодических (горизонтальных) и гармонических (вертикальных), построенных в мажорном ладу: большая секунда (например, до–ре), большая терция (например, до–ми), большая секста (например, до–ля) и большая септима (например, до–си).

БРИДЖ — формальный раздел, обеспечивающий контраст (мелодический, гармонический и др.) относительно основных или регулярно повторяющихся разделов песни, таких как куплет и припев.

БУРДОН — выдержанный, «гудящий» тон, звучащий на протяжении всего произведения, в то время как один или несколько голосов/мелодий звучат поверх него (как это бывает чаще всего) или снизу.

ВАМП — также «аккордовый вамп»; повторяющаяся или циклическая аккордовая прогрессия, обычно короткая (2–4 такта), типичная для многих видов, в частности поп- и рок-музыки и связанных с ними стилей.

ВАРИАЦИЯ — см. также «Разработка»; общая композиционная техника, при которой последующие проведения какой-либо музыкальной идеи варьируются в деталях звуковысотности, гармонии, ритма, инструментовки и т. д.

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА — как формальный шаблон, вариационная куплетная форма, где один раздел (А) повторяется несколько раз, но каждое повторение в некоторой степени варьируется; также тип формы, использующий этот шаблон.

ВАРЬИРОВАННОЕ ПОВТОРЕНИЕ — см. также «Вариация»; общий композиционный прием, при котором предыдущая музыкальная идея повторяется, но некоторые элементы — высота тона, ритм, гармония и т. д. — в той или иной степени видоизменяются.

ВИД — термин, используемый в этой книге для обозначения семи широких областей музыкального репертуара и создания музыки: поп-, рок-музыки, джаза, хип-хопа, EDM, этнической и классической музыки.

ВОСЬМАЯ НОТА — нотная длительность (в музыкальной нотации ♩), которая составляет одну половину доли там, где обычно каждая доля выражается четвертной нотой.

ВЫСОТА ТОНА — см. «Нота».

ГАММА — определенная последовательность целых и/или полутонов, занимающая, как правило, целую октаву; в тональной музыке связана с определенной мажорной или минорной тональностью; а также источник, на основе которого формируются мелодии.

ГАРМОНИЯ — один из пяти основных или первичных параметров, рассматриваемых в этой книге, относится к вертикальному, или одновременному, звучанию двух и более тонов: интервалов, аккордов и управляющих ими систем.

ГЕМИОЛА — по-гречески ἡμιόλιος означает «полуторный»; обычно указывает на перекрестное ритмическое соотношение 3 к 2, например когда два такта в размере — представлены в виде трех тактов в размере 2/4 или три ноты имеют одинаковую длительность с двумя и т. д.

ГЕТЕРОФОНΙΑ — дословно «звучание по отдельности»; одна из основных музыкальных фактур, где одна мелодия исполняется двумя или более голосами и/или инструментами с некоторым варьированием между ними.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — приемы и условности, используемые композиторами/исполнителями для получения плавного звучания мелодий в многоголосной, или полифонической, фактуре.

ГОМОФОНΙΑ — дословно «однозвучие»; термин, используемый для описания двух музыкальных фактур: (1) все голоса движутся в одном ритме; (2) одна главная мелодия со вспомогательным аккомпанементом.

ГРУВ — разговорный термин для обозначения устойчивого и плавного ритмического движения, лежащего в основе произведения или его раздела, которое определенно захватывает слушателя.

ДВУХДОЛЬНЫЙ МЕТР — метрическая организация, при которой каждый такт или ритмическое деление кратно двум, например 2/4 и 4/4; двухдольные метры могут быть простыми (каждая доля делится на два) и сложными (каждая доля делится на три).

ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА — формальный шаблон, состоящий из двух разделов (А–В), которые звучат последовательно или чередуются в виде куплета (А) и припева (В) в поп- и рок-песне.

ДЕКЛАМАЦИЯ — то же, что «монотонность»; техника переложения слов на музыку, при которой каждый слог поется на одну ноту.

ДЖАЗ — один из семи музыкальных видов, выделяемых в этой книге, относится к музыке, созданной около 1900 года как смесь западных и африканских стилей и техник с акцентом на импровизацию.

ДИАПАЗОН — см. «Амбитус».

ДИАТОНИКА — по-гречески *διατονικός* означает «следующий по тонам»; относится к нотам в рамках гаммы или лада какого-либо музыкального фрагмента, а также к интервалам и аккордам, которые по ним строятся.

ДИЕЗ — характеристика музыкальной ноты, написанной (обозначается #) или сыгранной, которая звучит на полтона выше, чем нота, к названию которой она добавляется.

ДИМИНУЭНДО — итальянское слово, означающее «уменьшение»; динамический сдвиг в сторону затихания.

ДИНАМИКА — общее понятие мелодического звучания, связанное с громкостью, как фиксированной для какого-либо раздела, так и изменяющейся — громче или тише.

ДИССОНАНС — дословно «неблагозвучие»; в наши дни относится к малой и большой секундам, тритону, малой и большой септима, а также аккордам и созвучиям, в которых используются эти и связанные с ними интервалы.

ДОЛЯ — см. «Пульс».

ДОМИНАНТА — пятая ступень, или тон, звукоряда, обычно обозначаемая римской цифрой V.

ДОМИНАНТСЕПТАККОРД — аккорд, состоящий из мажорного трезвучия и малой терции, строящийся, как правило, на пятой (доминантной) ступени гаммы; также подразумевающий расширенные септаккорды (с добавлением ноны и т. д.), часто встречающиеся в джазе.

ЖАНР — довольно расплывчатый термин, с помощью которого песни и произведения делятся на категории, большие и малые, в соответствии с условностями звука, стиля, инструментовки, масштаба, функции и т. д.

ЗВУКОВАЯ ВОЛНА — изменение давления воздуха посредством энергии, движущейся в виде сферической волны, которая заставляет молекулы воздуха вибрировать с определенной скоростью (частотой), что, в свою очередь, образует тон определенной высоты, громкости и т. п.; один полный цикл этого процесса.

ЗВУКОПИСЬ — композиционный прием отображения семантического значения слова или фразы — как явного, через спетый текст, так и косвенного, например в названии произведения и т. п., — с помощью подходящих для этого музыкальных средств.

ЗВУКОРЯД — см. «Гамма».

ЗНАКИ ПРИ КЛЮЧЕ — в музыкальной нотации один или несколько диэзов (#) или бемолей (b) — или их отсутствие в случае с до мажором и ля минором, — выписанные в начале каждого нотоносца и указывающие на тональность песни или отрывка.

ИМИТАЦИЯ — или «подражание»; строгий подход к контрапункту, или полифонии, распространенный в эпоху Возрождения, когда в каждом голосе в относительно равной степени представлен один и тот же мелодический материал.

ИМПРЕССИОНИЗМ — направление в западной классической музыке примерно с 1890 по 1920 год, связанное с необычными звукорядами, расширенными аккордами, «колористическим» подходом к тембру и такими композиторами, как Клод Дебюсси, Морис Равель и Эрик Сати.

ИМПРОВИЗАЦИЯ — также «соло»; процесс спонтанного создания музыки в виде мелодии или чего-то еще, особенно тесно связанный с джазом, но также общепринятый во всех музыкальных видах.

ИНТЕРВАЛ — расстояние между двумя тонами, будь то мелодическая (горизонтальная) или гармоническая (вертикальная) связь; определяется количеством (два — секунда, три — терция и т.д.) и качеством (мажорный, минорный, чистый).

КАДЕНЦИЯ — (1) вид гармонической пунктуации, частичная или полная остановка мелодического и/или аккордового движения; (2) как правило, импровизационный или полуимпровизационный пассаж в исполнении солиста, обычно помещаемый ближе к концу композиции, где исполнитель демонстрирует свои виртуозные навыки.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА — обозначение в основном инструментальной, главным образом классической музыки, исполняемой «малыми силами»: солирующим фортепиано, струнным квартетом, небольшим ансамблем и т.д.

КВИНТОВЫЙ КРУГ — теоретическая конструкция, иллюстрирующая взаимоотношения между тональностями внутри тональной системы; 12 пар мажорных и минорных тональностей располагаются с разницей в квинту с движением по часовой стрелке, и таким образом показывается, какие из них наиболее тесно связаны между собой.

КЛАССИЦИЗМ — эпоха западной классической музыки примерно с 1750 по 1800 год, связанная с установлением стандартов для сонатной формы и такими композиторами, как Гайдн, Моцарт и Бетховен (раннее творчество).

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА — один из семи музыкальных видов, выделяемых в этой книге, относящийся главным образом к западной традиции «художественной» музыки примерно с 500 года до настоящего времени.

КЛАСТЕР — группа одновременно звучащих соседних тонов и/или полутонов, как диатонических, так и хроматических.

КОДА — итальянское слово, означающее «хвост»; заключительный раздел песни или произведения.

КОЛЛЕКТИВНАЯ СИНХРОНИЗАЦИЯ — также «entrainment»; уникальная способность человека фиксироваться на регулярной, периодической пульсации, или ритме, синхронно с другими людьми.

КОНСЕКВЕНТ — см. «Антецедент»; завершающая, или «ответная», фраза после антецедента.

КОНСОНАНС — дословно «благозвучие»; в наши дни это относится к интервалам, которые делятся на совершенные (кварта, квинта, октава) и несовершенные (терции, сексты), а также к аккордам и созвучиям, в которых используются эти и связанные с ними интервалы.

КОНТРАПУНКТ — прилагательное: «контрапунктный»; музыкальная фактура, в которой происходит одновременное движение двух и более голосов.

КОНТРАСТ — формальный прием, при котором последующий музыкальный материал частично или полностью противопоставляется тому, что ему предшествует.

КОНТУР — общая форма мелодии.

КОНЦЕРТ — распространенный жанр классического вида, написанный для солиста (или группы солистов), «противопоставляемого» более крупному оркестру.

КОСВЕННОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — один из основных видов контрапунктного движения, когда один голос остается неподвижным, наподобие бурдона, в то время как другой движется.

КРЕЩЕНДО — итальянское слово, означающее «увеличение»; динамический сдвиг в сторону усиления громкости.

КРОССРИТМ — см. «Полиритмия».

КУПЛЕТ — формальный раздел песни или композиции, в котором повторяется музыка, но звучит разный текст; обычно встречается в чередовании с рефреном, или припевом.

КУПЛЕТНО-ПРИПЕВНАЯ СТРУКТУРА — тип формы, когда совмещаются и чередуются куплет и припев (наряду с другими разделами, например бриджем и прехорусом); распространен в поп-, рок-музыке и связанных с ними коммерческих формах.

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА — формальный шаблон, состоящий из одного раздела (А), который повторяется два или более раз с небольшими изменениями или без них, образуя схему А–А–А и т. д.

ЛАД — альтернативный термин для понятий «звукоряд» или «гамма»; определенная последовательность целых и/или полутонов, иногда с большими промежуточными расстояниями (обычно, хотя и не всегда, занимающая полную октаву), на основе которой формируются мелодии.

ЛЕЙТМОТИВ — немецкое слово, означающее «ведущий мотив»; повторяющаяся тема, олицетворяющая или подразумевающая персонажа, объект или идею; чаще всего ассоциируется с операми, или музыкальными драмами, Рихарда Вагнера.

МАЖОРНАЯ ГАММА — в тональной музыке диатонический звукоряд из семи нот, образующий последовательность из чередующихся целых и полутонов, если, например, играть по белым клавишам пианино от до к до; связан с мажорной тональностью.

МАЖОРНАЯ ПЕНТАТОНИКА — разновидность пентатонической гаммы, которая образуется, если играть, например, по черным клавишам пианино от ноты соль; распространена во многих культурах по всему миру.

МАЖОРНЫЙ АККОРД — качественный параметр или «оттенок» трезвучия (аккорда из трех нот), построенного из одновременно звучащих первой, третьей и пятой ступеней мажорной гаммы как в основном виде (1–3–5), так и в виде обращения.

МАЛЫЕ ИНТЕРВАЛЫ — подгруппа интервалов — мелодических (горизонтальных) и гармонических (вертикальных), — построенных в минорном ладу: малая секунда (например, до–ре^b), малая терция (например, до–ми^b), малая секста (например, до–ля^b) и малая септима (например, до–си^b).

МЕЛИЗМАТИКА — от слова «мелизм»; витиеватый подход к текстовому распеву, при котором отдельные слоги накладываются на пять или более нот.

МЕЛОДИЯ — один из пяти рассматриваемых в этой книге основных или первичных параметров, относится к линейному, горизонтальному, ряду тонов, расположенных в определенном порядке, который выражается в интервалах и в соотношении с определенным ладом, или звукорядом.

МЕТР — термин, используемый для определения паттерна или группы сильных (ударных) и слабых (безударных) долей (обычно по две, три или четыре), по которому организуется ритмический ход музыки; например 4/4, 6/8 и т. д.

МИКРОТОН — интервалы меньше полутона, или малой секунды, распространенные во многих культурах за пределами западного мира.

МИНОРНАЯ ГАММА — в тональной музыке диатонический звукоряд из семи нот, состоящий из чередующихся целых и полутонов, который образуется, например, если играть по белым клавишам пианино от ля до ля; связан с минорной тональностью.

МИНОРНАЯ ПЕНТАТОНИКА — особое расположение пентатонической гаммы, которое образуется, например, если играть по черным клавишам пианино от ноты ми^б; распространена во многих культурах по всему миру.

МИНОРНЫЙ АККОРД — качественный параметр или «оттенок» трезвучия (аккорда из трех нот), построенного из одновременно звучащих первой, третьей и пятой ступеней минорной гаммы, как в основном виде (1–3–5), так и в виде обращения.

МОДАЛЬНОСТЬ — прилагательное: «модальный»; мелодическая/гармоническая система, использовавшаяся на Западе до появления тональности и основанная на церковных ладах; господствовала в песнопениях и полифонической музыке примерно с 500 по 1650 год.

МОДЕРНИЗМ — эпоха в западной классической музыке примерно с 1900 по 1950 год, связанная с «закатом» тональной системы, усилением атональности, эмансипацией ритма и такими композиторами, как Шёнберг, Стравинский и Барток.

МОДУЛЯЦИЯ — процесс перехода, как кратковременного, так и более структурного, из одной тональности или гармонической области в другую по ходу песни или произведения; может быть гармонически близким или удаленным, происходить плавно или внезапно.

МОНОДИЯ — дословно «звучание в одиночку»; одна из основных музыкальных фактур, где исполняется только одна мелодия, будь то один голос/инструмент или же несколько голосов на одной и той же высоте тона в одной и той же октаве.

МОТИВ — общий термин, используемый для обозначения краткой музыкальной идеи, обычно мелодической, используемой, как правило, в качестве структурного или композиционного средства для создания в песне или произведении связности.

МОТИВНОЕ РАЗВИТИЕ — композиционный процесс какого-либо развития узнаваемого мотива по ходу песни или произведения — посредством расширения, варьированного повторения, секвенций и/или других техник.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ — также «музыкотерапия»; систематическое прослушивание музыки для достижения эмоционального и/или физического здоровья слушателя.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС — как определяется в этой книге: сочетание музыкальных и культурных измерений — от макроуровня жанров, стилей и эпох до микроуровня определенных музыковедческих атрибутов, — которое в данный момент и в данной конфигурации соответствует предпочтениям человека и воспринимается им положительно.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГЕНОТИП — метафорическое выражение, обозначающее границы, характеристики и содержание музыкального вкуса человека как с положительной, так и с отрицательной стороны в любой заданный момент.

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ — научное изучение музыки с исторической, теоретической, философской, композиционной, исполнительской и рецептивной точек зрения.

НЕВМАТИКА — от слова «невма»; нотационные символы в григорианском пении; техника текстового распева, средняя между декламацией и мелизматикой — обычно по 2–3 ноты на каждый слог.

НЕАККОРДОВЫЕ ТОНЫ — ноты, не входящие в состав стандартных трезвучий и септаккордов и звучащие одновременно с аккордовыми тонами.

НЕМЕТРИЧЕСКИЙ РИТМ — см. «Свободный ритм».

НЕСОВЕРШЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ — в современной теории музыки подгруппа консонирующих интервалов, определяемых как менее совершенные, чем унисон, кварта, квинта и октава, в частности большая терция, малая терция, большая секста и малая секста.

НЕРЕГУЛЯРНЫЙ МЕТР — также «нечетный метр»; общая метрическая организация, обозначающая группировку долей вне «привычного» ритмического деления по две, три или четыре доли в такте.

НЕЧЕТНЫЙ МЕТР — см. «Нерегулярный метр».

НОТА — составной элемент мелодии или аккорда, написанный или звучащий, также называемый тоном.

НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ — эпоха западной классической музыки примерно с 1950 года по настоящее время, связанная с многообразием музыкальных подходов и такими композиторами, как Булез, Райх, Арво Пярт, Джон Адамс и др.

ОБЕРТОНОВЫЙ ЗВУКОРЯД — определенная последовательность обертонов, или верхних призвуков, которая соответствует целым кратным значениям (2:1, 3:2, 4:3 и т. д.) относительно частоты основного тона, образующая в свою очередь определенную последовательность интервалов.

ОБЕРТОНЫ — гармонические верхние призвуки, возникающие всякий раз, когда голос или инструмент воспроизводит устойчивый тон, звучащие (тихо) одновременно с основным тоном и расположенные в определенной последовательности.

ОБРАЩЕНИЕ — расположение аккорда, где внизу находится *не* основной тон, или нота, — например, терция (первое обращение) или квинта (второе обращение) мажорного или минорного трезвучия.

ОБЛИГАТО — независимая, аккомпанирующая мелодическая фигура, обычно инструментальная, периодически возникающая на протяжении песни или произведения.

ОКТАВА — интервал, в котором две ноты звучат на одном уровне тона, но в двух разных регистрах; более предметно: интервал с расстоянием восемь нот от самого нижнего тона в диатоническом звукоряде.

ОКТАВНЫЙ СКРИПИЧНЫЙ КЛЮЧ — см. «Скрипичный ключ»; добавление к скрипичному ключу снизу цифры 8 указывает на то, что ноты звучат ровно на октаву выше; обычно используется для мужчин-певцов и гитар.

ОСНОВНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ — также «домашняя»; в тональной системе это центральная тональность, с которой преимущественно связана песня или композиция, в которой она начинается и/или заканчивается; обозначается как I (или i для минорных тональностей).

ОСНОВНОЙ ВИД АККОРДА — расположение аккорда, где нота, по которой назван весь аккорд, является самым низким написанным или звучащим тоном.

ОСНОВНОЙ ТОН — самый низкий и доминирующий воспринимаемый тон/частота звучащей ноты, над которым формируются более высокие призвуки (обертоны).

ОСНОВНОЙ ТОН АККОРДА — нота, дающая название всему аккорду, например до в до-мажорном аккорде.

ОСОБОЕ РИТМИЧЕСКОЕ ДЕЛЕНИЕ — какое-либо «заимствованное деление» нотных длительностей, при котором одной доле соответствует большее или меньшее количество нот, чем при стандартном делении, — например 3, 5, 7 или 11 нот, имеющих в общей сложности такую же длительность, что и одна четвертная нота.

ОРГАННЫЙ ПУНКТ — см. «Бурдон»; называется так из-за способности органиста воспроизводить бурдон, удерживая педаль ножной клавиатуры, как, например, в различных жанрах эпохи барокко, таких как fuga и фантазия.

ОРНАМЕНТИКА — способы украшения основных нот мелодии, вокальной или инструментальной, с помощью эффектов и техник; особо распространены в незападных вокальных традициях.

ОСТИНАТО — итальянское слово, означающее «упрямый»; мелодический паттерн, главный или аккомпанирующий, повторяющийся много раз подряд, в то время как гармония и остальные мелодические элементы могут меняться.

ОФФБИТ — ритмический акцент, размещаемый на слабой доле, часто как часть синкопированного ритма.

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ — в тональной музыке парные тональности мажора и минора, имеющие одинаковые знаки при ключе, или количество диэзов и бемолей, например соль мажор / ми минор (1 диэз), фа мажор / ре минор (1 бемоль) и т. д.

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — один из основных видов контрапунктного движения, когда две мелодические линии одновременно движутся в одном направлении.

ПЕНТАТОНИКА — звукоряд, состоящий из пяти нот в октаве, представляющий собой сочетание поступенных и скачкообразных интервалов; в различных конфигурациях часто встречается в национальных музыкальных культурах по всему миру.

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ — способ аранжировки («транскрипция») какой-либо композиции для других инструментов или голосов по сравнению с ее оригинальной версией, например фортепианное переложение оркестрового произведения.

ПЕРИОД ОБЩЕЙ ПРАКТИКИ — термин, используемый для описания периода западной классической музыки, в течение которого тональность была преобладающей гармонической системой, примерно с 1650 по 1900 год.

ПЕСНЯ — обобщенный термин, означающий короткую композицию для голоса с аккомпанементом или без него; зачастую также некорректный термин для обозначения любого музыкального произведения, вокального или какого-либо другого.

ПЛАГАЛЬНАЯ КАДЕНЦИЯ — довольно сильная каденция в тональной музыке, в которой происходит переход из IV ступени в I (или из iv в i в миноре); иногда называется «Амен», так как часто используется в церковной музыке и гимнах.

ПОЛИАККОРД — тип сложной гармонии, образующейся при одновременном звучании двух или более простых аккордов, например ре-мажорное трезвучие поверх ми-мажорного трезвучия.

ПОЛИМЕТРИЯ — сложный ритмический подход, встречающийся в некоторых незападных стилях, где два метра звучат одновременно: например, один голос движется в размере 4/4, а другой при этом — в 3/4.

ПОЛИРИТМИЯ — также «кроссритм»; сложный музыкальный подход, при котором два или более контрастирующих ритмических конструкта звучат одновременно как в одном, так и в разных метрах, — например, гемиола (3 на 2).

ПОЛИФОНИЯ — буквально «многоголосие»; одна из основных музыкальных фактур, где две (или более) самостоятельные мелодии движутся одновременно. Прилагательное: «полифонический».

ПОЛОВИННАЯ КАДЕНЦИЯ — часто используемая в тональной музыке каденция, заканчивающаяся на доминантовом аккорде или аккорде V ступени, что приводит музыкальный отрывок к срединной паузе.

ПОЛОВИННАЯ НОТА — нотная длительность (в музыкальной нотации \flat), занимающая две доли там, где обычно каждая доля выражается четвертной нотой.

ПОЛУТОН — самый маленький интервал (также называемый малой секундой) в равномерно темперированном строе, например расстояние до $\text{--}re^b$ на современном пианино.

ПОП — сокращение от «популярный»; один из семи музыкальных видов, выделяемых в данной книге, относится к музыке, которая является в целом коммерческой по своим задачам и простой/предсказуемой по музыкологическому охвату.

ПОП/РОК — распространенное жанровое определение, относящееся к рок-музыке, довольно доступной в плане масштабов и характеристик, и/или музыке, которая находится на стыке поп- и рок-разновидностей.

ПОПУРРИ — также в современном разговорном языке «мэшап»; ряд песен/композиций или их частей, исполненных или записанных одна за другой.

ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ — каденция, которая не разрешается ожидаемым образом, а как бы прерывается, переходя к другому аккорду.

ПРЕХОРУС — в поп- и рок-песнях переходный, самостоятельный раздел, ведущий непосредственно к припеву и, как правило, следующий за куплетом.

ПРИМА — также «унисон»; интервал, выраженный одновременным или последовательным звучанием *той же* ноты, что и в другом голосе.

ПРИПЕВ — см. «Рефрен».

ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА — альтернативное название двухчастной формы (A–B); стандартная версия этого шаблона, без возвращения материала из раздела A в конце раздела B.

ПРОСТОЙ МЕТР — метрическая организация, где каждая доля делится на две равные части — в отличие от сложного, где доля делится на три части; например 2/4, 3/4, 4/4.

ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — один из видов контрапунктно-го движения, где две мелодические линии движутся в противоположных направлениях.

ПРОХОДЯЩИЕ ТОНЫ — ноты, не входящие в состав стандартных трезвучий и септаккордов и звучащие при переходе от одного аккордового тона к другому.

ПРЯМЫЕ ВОСЬМЫЕ — ритмическая организация или ощущение, принятое в большинстве музыкальных стилей, где последовательные восьмые ноты исполняются с равной длительностью — в отличие от свингованных восьмых или шаффла.

ПОДЖАНР — термин, используемый для обозначения жанров, составляющих более крупные жанровые области; стилистические ожидания и обозначения в них могут быть более конкретными и своеобразными.

ПУЛЬС — также «доля», или «тактус»; основная темпоральная, или ритмическая, единица песни или произведения — элемент, относительно которого человек притоптывает, хлопает, раскачивается и т. д., когда музыка имеет ярко выраженный ритм.

РАВНОМЕРНАЯ ТЕМПЕРАЦИЯ — музыкальный строй, преобладающий в наши дни; соответствует системе настройки современного фортепиано, где все полутоны равноудалены друг от друга, и характерным образом измеряется в виде 100 «центов» на каждый полутоном.

РАЗВИТИЕ — общая композиционная техника, с помощью которой предыдущий материал (например, мелодический мотив или тема) в некоторой степени видоизменяется, при этом сохраняя сходство со своим оригинальным изложением.

РАЗДЕЛ — формальное обозначение, касающееся фундаментального деления песни или произведения, на основе которого в последующих разделах будут видны элементы повторения, контраста и/или вариации.

РАЗРАБОТКА — средняя часть сонатной формы — следующая за экспозицией, — где предыдущий материал в некоторой степени «разрабатывается», зачастую перемещаясь по многочисленным гармоническим областям.

РАСШИРЕННЫЙ АККОРД — продвинутая гармоническая техника добавления нот и интервалов к обычным трезвучиям и септаккордам, например секст, нон, ундецим и терцдецим.

РЕГИСТР — сравнительный диапазон, выраженный в высоте или октаве (октавах) соответствующих тонов конкретной мелодии, инструмента или семейства инструментов.

РЕПРИЗА — заключительный раздел сонатной формы, следующий за разработкой, где тематический материал экспозиции возвращается, хотя на этот раз целиком проводится в основной тональности (I или i).

РЕПРИЗНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА — формальный шаблон, распространенный вариант стандартной двухчастной формы (A–B), где в разделе B появляется своего рода реприза материала из раздела A.

РЕФРЕН — также «припев»; формальный раздел песни или композиции, который повторяется по ходу музыкального движения и содержит относительно одинаковые музыку и текст.

РИТУРНЕЛЬ — итальянское слово, означающее «маленькое возвращение»; в вокальных и инструментальных формах эпохи барокко повторяющийся рефрен, в промежутках между появлениями которого звучат эпизоды, зачастую гармонически контрастные.

РИФФ — неофициальный термин для обозначения остинато: повторяющийся рисунок, используемый в различных стилях поп-, рок- и джазовой музыки, например короткий гитарный паттерн, сопровождающий вокальную мелодию.

РОК — один из семи музыкальных видов, выделяемых в данной книге; относится к музыке, возникшей около 1950 года, уходящей корнями в ритм-энд-блюз и обычно связанной с мощной энергетикой и молодежной культурой.

РОМАНТИЗМ — эпоха в западной классической музыке примерно с 1800 по 1900 год, связанная с возвышенными принципами в отношении гармонии, формы и выразительности, а также с такими композиторами, как Бетховен, Шуберт и Вагнер.

РОНДО — формальный шаблон, соответствующий симметричному плану повторения и контраста, где начальный раздел (А) повторяется в середине и в конце, перемежаемый контрастными разделами, например А–В–А–С–А.

РУБАТО — итальянское слово, означающее «украденный»; термин, касающийся выразительности и предписывающий исполнителю субъективно варьировать темп музыки — как в рамках общего музыкального дискурса, так и (в некоторых случаях) исключительно в мелодии.

СВИНГОВАННЫЕ ВОСЬМЫЕ — ритмическая организация или ощущение, характерное для джаза и других стилей, где последовательные восьмые ноты исполняются с неравной, частично «украденной» длительностью — в отличие от прямых восьмых или шаффла.

СВОБОДНЫЙ РИТМ — также «неметрический ритм»; любая ритмическая организация, где нет устойчивого пульса или фиксированного темпа.

СЕКВЕНЦИЯ — мелодическая техника, заключающаяся в прямом (или варьированном) повторении мелодической фразы на большей или меньшей высоте относительно изначального тона, распространенная во всех видах музыки.

СИЛЛАБИКА — см. также «Декламация»; способ текстового распева, при котором каждой отдельной ноте соответствует один слог.

СИМФОНИЯ — греческое *συμφωνία* означает «совместное звучание»; оркестровый жанр, уходящий корнями в раннее барокко, процветал как многочастный оркестровый формат в XVIII–XIX веках.

СИНКОПА — также «синкопирование»; ритмическая организация, в которой преобладает противоречие метрическим ожиданиям, особенно в силу ярко выраженных ритмических акцентов, размещаемых вне привычных или сильных долей.

СКВОЗНАЯ ФОРМА — формальный шаблон, означающий, что форма не следует какому-либо заданному паттерну или формуле.

СКРИПИЧНЫЙ КЛЮЧ — символ в музыкальной нотации, определяющий звуковысотное значение нот, завиток которого окружает вторую линейку снизу, указывая таким образом местоположение ноты соль первой октавы, — поэтому называется также ключом соль.

СКЭТ — вокальная техника импровизационной вокализации, распространенная в джазе, с использованием бессмысленных слогов, исполняющаяся в виде импровизированного соло.

СЛОЖНЫЙ МЕТР — метрическая организация, где каждая доля делится на три равные части, в отличие от простого, где доля делится на две части; конкретные примеры: сложные двухдольный (6/8), трехдольный (9/8) и четырехдольный (12/8), где четверть с точкой (по две, три и четыре в каждом такте соответственно) делится на три равные восьмые ноты.

СМЕШАННЫЙ МЕТР — сложный ритмический подход, когда два и более метра комбинируются в песне, композиции или каком-либо их разделе; например, 4/4+3/4 (регулярный), 4/4+3/8 (нерегулярный) и т. д.

СОВЕРШЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ — в современной теории музыки подгруппа консонирующих интервалов, состоящая из примы, кварты, квинты и октавы, определяемых как более совершенные, чем остальные (несовершенные) консонансы.

СОЛО — неофициальный термин, используемый для обозначения того, когда исполнитель во время песни или композиции импровизирует, главным образом на заданные аккордовые последовательности, в джазе, рок-музыке и связанных с ними жанрах; или же песня или произведение, исполняемые одним человеком.

СОНАТА — итальянское слово, означающее «звучащая»; сольный/камерный инструментальный жанр, уходящий корнями в позднее Возрождение, процветавший в XVIII–XIX веках и использующий сонатную форму, по крайней мере в первой части.

СОНАТНАЯ ФОРМА — формальный тип, используемый в некоторых инструментальных формах (сонате, симфонии, концерте и т. д.), возникший в XVIII веке и выраженный в трехчастной последовательности: экспозиция — разработка — реприза.

СОПРАНО — самое высокое из четырех основных обозначений голосового или инструментального регистра.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ — эпоха в западной классической музыке примерно с 500 по 1400 год, связанная с преобладанием модальности, расцветом григорианского пения, возникновением полифонии и такими композиторами, как Машо.

СТАНДАРТ — разговорный термин, обозначающий широко известную и часто исполняемую песню, особенно из репертуара Тин Пэн Элли, имеющую, как правило, форму 32-тактового рефрена.

СТРОГОЕ ПОВТОРЕНИЕ — техника повторения музыкальной идеи (мелодии, аккордовой прогрессии, ритма, раздела формы и т. д.), где повторение является точным и следует либо сразу же, либо в дальнейшем.

СТРОЙ — системы, с помощью которых задается расположение нот в звукорядах и ладах, различаются исторически и в разных этнических регионах; говоря предметно, это процесс определения размера и звучания отдельных интервалов.

СУБДОМИНАНТА — четвертая ступень, или тон, звукоряда, обычно обозначаемая римской цифрой IV или iv; или же трезвучие, строящееся на IV ступени гаммы.

СЮИТА — несколько самостоятельных композиций, обычно инструментальных, объединенных в общее целое; была особенно распространена в эпоху барокко.

ТАКТ — в музыкальной нотации ноты и ритмы разграничиваются с обеих сторон вертикальными тактовыми чертами, что основывается на группировке долей, продиктованной метром, или ритмическим делением, песни или отрывка.

ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР — в музыкальной нотации отображение метра (4/4, 3/4 и т. д.) песни, произведения или какого-либо их раздела, указываемое на нотно-носце каждой партии в начале произведения и в моменты его изменения.

ТАКТУС — см. «Пульс».

ТЕМА — (1) общий термин для обозначения главной мелодии или мелодической идеи в песне, произведении или каком-либо их разделе, также используется в виде музыкальной отсылки к персонажу или другому внемузыкальному объекту; (2) в джазе — термин, обозначающий оригинальный мотив (мелодию и аккорды), которому противопоставляются импровизационные соло, звучащие поверх аккордовых последовательностей.

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ — формальный шаблон, см. «Вариации»; также жанр, в котором задействуется вариационный шаблон, распространен в классическом виде.

ТЕМБР — термин, относящийся к «окраске» или «тональному качеству» голоса или инструмента, а также тем параметрам звучания, по которым мы можем отличить один голос или инструмент от другого.

ТЕМП — скорость, с которой исполняется музыка, обычно выражается в ударах в минуту, или bpm.

ТЕНОР — второй низкий из четырех основных обозначений вокального или инструментального регистра, выше, чем бас.

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ — изучение музыкальных основ, систем, параметров и методик музыкального сочинения и исполнения.

ТОН — см. «Нота».

ТОНАЛЬНАЯ ИЕРАРХИЯ — тона, которые в рамках лада или звукоряда занимают главенствующую позицию, имеют большую устойчивость, чем другие, и в силу которых устанавливается или закрепляется какой-либо этнический или региональный мелодический язык.

ТОНАЛЬНОСТЬ — (1) руководящая система из 24 мажорных и минорных тональностей и относящихся к ним гамм, аккордов и аккордовых прогрессий, которая господствовала в западной музыке с середины XVII века; (2) в тональной музыке — характеристика песни, произведения или какого-либо их раздела в силу его соответствия определенной мажорной или минорной гамме.

ТОНИКА — первая ступень звукоряда, определяющая тональность, обычно обозначается римской цифрой I или i; или же трезвучие, строящееся на первой ступени гаммы.

ТРЕЗВУЧИЕ — аккорд из трех нот, чаще всего сложенный из двух терций; типичные разновидности: мажорное, минорное, уменьшенное и увеличенное.

ТРЕСИЛЬО — особый трехдольный ритм, типичный для карибской музыки (такой как кубинская хабанера), который впоследствии стал задействоваться в различных популярных стилях XX века, например в рокабилли.

ТРЕХДОЛЬНЫЙ МЕТР — метрическая организация, при которой каждый такт или ритмическое деление кратно трем, например $3/4$ и $9/8$; трехдольные метры могут быть простыми (каждая доля делится на два) и сложными (каждая доля делится на три).

ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА — формальный шаблон, состоящий из трех разделов, где два полноценных проведения начального раздела (А) разделяются контрастным и самостоятельным разделом (В), образуя схему А–В–А.

ТРИОЛЬ — «заимствованное деление», при котором три восьмые ноты звучат в соответствии со стандартной ритмической длительностью двух нот; обозначается маленькой цифрой 3 над каждой группой нот.

ТРИТОН — интервал, представляющий собой три последовательные большие секунды (например, до–фа#), также называемый увеличенной квинтой или уменьшенной квартой; имеет историческое обозначение *diabolus in musica* («дьявол в музыке»).

ТЭГ — неофициальный термин, используемый в основном в джазе для обозначения короткого заключительного пассажа или раздела — «концовки» — в записанной или исполняемой песне.

ФАКТУРА — термин, характеризующий общее музыкальное звучание и обычно понимаемый как особенности способа, с помощью которого музыкальные части складываются вместе: монодия, гетерофония, полифония и гомофония.

ФОРМА — один из пяти основных, или первичных, параметров, рассматриваемых в этой книге, относится к структурно-организационным аспектам музыки.

ФОРТИССИМО — итальянское слово, означающее «очень сильно»; уровень динамики (громкости), указывающий на то, что музыка должна звучать очень громко; обозначается как *ff*.

ФРАЗА — мелодическая «реплика», имеющая существенное содержание и идентичность, возможно выражаемая или отделяемая слабой или частичной каденцией, — крупнее, чем мотив, но меньше, чем полная мелодия.

ФРИССОН — французское слово, означающее «дрожь»; технический термин для обозначения мурашек, которые возникают при сильной положительной психофизической реакции на музыку.

ФУГА — контрапунктный инструментальный жанр эпохи барокко, в котором строгая имитация чередуется с эпизодами более свободной полифонии; или эта же техника, используемая в обособленных разделах в других жанрах.

ХАРАКТЕРНАЯ ПЬЕСА — жанровый термин, используемый для обозначения сольных фортепианных композиций, как правило в трехчастной форме, написанных композиторами XIX века: Шопеном, Шуманом, Брамсом и др.

ХИП-ХОП — один из семи музыкальных видов, выделяемых в этой книге, относится к музыке, связанной с афроамериканской хип-хоп-культурой, в том числе с рэп-музыкой, и существующей с конца 1970-х годов по сей день.

ХРОМАТИЗМ — общий гармонический подход, выраженный в созвучиях (аккордовых, интервальных), выходящих за пределы простых, диатонических принципов, особенно в аккордовых прогрессиях.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА — звукоряд, представляющий собой последовательное движение по полутонам.

ХУК — разговорный термин, обозначает цепляющий, ярко выраженный мелодический и/или текстовый элемент в песне (обычно в сфере популярной музыки), который повторяется несколько раз на протяжении всей песни.

ЦЕЛАЯ НОТА — нотная длительность (в музыкальной нотации *о*), занимающая четыре доли там, где обычно каждая доля выражается четвертной нотой.

ЦЕЛЫЙ ТОН — второй наименьший интервал, также называемый большой секундой, в равномерно темперированном строе, например расстояние между до и ре на современном пианино.

ЦЕРКОВНЫЕ ЛАДЫ — в целом под этим понимаются восемь ладов, лежащих в основе репертуара григорианского пения; всего имеется четыре тоники, или финалиса, для всех восьми ладов: ре, ми, фа и соль.

ЧАСТОТА — скорость одного цикла колебания звуковой волны, измеряемая в колебаниях в секунду (герцах), что, в свою очередь, соответствует определенной высоте тона, если эта скорость в должной мере является постоянной.

ЧЕТВЕРТНАЯ НОТА — нотная длительность (в музыкальной нотации \circ), равная одной целой доле там, где обычно каждая доля выражается четвертной нотой.

ШАНСОН — французское слово, означающее «песня»; точнее, сольные вокальные произведения классического вида, особенно эпохи Средневековья и Возрождения, а также XIX и XX веков.

ШАФФЛ — ритмическая организация или ощущение, характерное для нескольких основанных на блюзе жанров (буги-вуги, рокабилли и др.), где каждая четверть делится на восьмую ноту с точкой и шестнадцатую.

ШЕСТНАДЦАТАЯ НОТА — нотная длительность (в музыкальной нотации ♩), составляющая одну четверть доли там, где обычно каждая доля выражается четвертной нотой.

ЭКСПОЗИЦИЯ — первый раздел сонатной формы, в котором представляются главная и побочная партии и обычно происходит переход из основной (I) тональности в доминантовую (V) — или из i в III в минорных тональностях.

ЭЛЕКТРОНИКА — см. EDM.

ЭПИЗОД — раздел внутри некоторых классических музыкальных форм (рондо, фуги, концерто гротто и др.), образующий контраст с основным музыкальным разделом или материалом и часто представленный в новых тональных областях.

ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА — один из семи музыкальных видов, выделяемых в этой книге; относится к музыке, берущей начало из традиций, не относящихся к англо-американскому канону.

BPM — beats per minute (удары в минуту), стандартное обозначение темпа (скорости) музыки, как правило, варьируется от 60 до 150 bpm.

EDM — аббревиатура от «electronic dance music», синоним термина «электроника»; один из семи музыкальных видов, выделяемых в этой книге; относится к музыке, созданной непосредственно для танцев, в которой, как правило, задействуются синтезаторы, драм-машины и т. д., возникших в конце 1970-х годов.

SHMRF — аббревиатура от Sound — Harmony — Melody — Rhythm — Form («звук, гармония, мелодия, ритм, форма»), введенная музыковедом Яном Ларю и используемая (в немного измененном порядке) в качестве исходного перечня главных музыкальных параметров, рассматриваемых в этой книге.

32-ТАКТОВЫЙ РЕФРЕН — тип формы, обычно используемый в джазовых песнях периода Тин Пэн Элли (стандартах), написанных между 1920 и 1950 годами; соответствует схеме A–A–B–A.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ: В УШАХ СЛУШАЮЩЕГО

¹ См. *Nicolas Slonimsky*, *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time* (New York: W. W. Norton, 2000); фрагмент о Дебюсси — с. 94; критика Бетховена — с. 42–52; о Брамсе — с. 68–79; о Малере — с. 120–124.

² *Платон*, *Законы* (*Plato*, *Laws*, 679 d-e, tr.). См. также *A. E. Taylor*, *The Collected Dialogues of Plato*, eds. E. Hamilton and H. Cairns (New York: Pantheon, 1961), 1266.

³ Неподписанная статья «George, Paul, Ringo, and John» была главным материалом в выпуске *Newsweek* от 24 февраля 1964 года, «Bugs About Beatles»; см. также *Karl Shaw*, «They Don't Love You, Yeah Yeah Yeah: Musical Geniuses or "Crowned Heads of Anti-Music"? Quotes from Beatles Critics over the Decades». *The Wall Street Journal*, September 24, 2011.

⁴ В сноске к своему сборнику музыкальных обзоров издания 1936 года Шоу под псевдонимом Corno di Bassetto оправдывается за свое «необдуманное (если не сказать "глупое") описание музыки Брамса»; см. *Eugene Gates*, «The Music Criticism and Aesthetics of George Bernard Shaw», *Journal of Aesthetic Education* 35, no. 3 (2001): 67.

⁵ См. *Matthias R. Mehl* and *James W. Pennebaker*, «The Sounds of Social Life: A Psychometric Analysis of Students' Daily Social Environments and Natural Conversations», *Journal of Personality and Social Psychology* 84, no. 4 (2003): 866. Некоторые оценки даже еще выше: музыкальный психолог Питер Джейсон Рентфроу, например, приводит данные о 17% всего времени нашего бодрствования; см. «The Role of Music in Everyday Life: Current Directions in the Social Psychology of Music», *Social and Personality Psychology Compass* 6, no. 5 (2012): 402.

⁶ См. *David Hume*, *Essays Moral, Political, Literary*, ed. Eugene Miller (Indianapolis: Liberty Fund, 1985), 241; см. также *Nick Zangwill*, *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description* (London: Routledge Studies in Contemporary Philosophy, 2015).

⁷ «On Musical Taste», *The Musical World*, September 27, 1838, 35.

⁸ Там же.

⁹ «A Prosing About Music», *Spirit of the Times*, July 8, 1854, 242.

ГЛАВА 1. РОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ КОМПАНИИ SAVAGE BEAST

¹⁰ История Pandora в той или иной степени прослеживается в многочисленных газетах, журнальных статьях, блогах, диссертациях и книгах — информация о некоторых из них приведена ниже. В первую очередь см.: *Rob Walker*, «The Song Decoders», *The New York Times Magazine*, October 14, 2009; *Matthew Lasar*, «Digging into Pandora's Music Genome with Musicologist Nolan Gasser», *Ars Technica*, January 12, 2011; и *Manuel Roig-Franzia*, «Pandora and Internet Radio Royalty», *The Washington Post*, April 3, 2013.

¹¹ Нужно отметить, что цель представленного в этой главе рассказа о рождении Pandora — выделить ключевую роль Уилла как один из главных факторов в запуске компании, особенно в разработке технологического процесса и руководстве им, а также в принятии производственных решений, позволивших ей стать жизнеспособным бизнесом и в конечном итоге успешным предприятием. Одним словом, Pandora не смогла бы стать той компанией, какой она является сегодня, без Тима и Уилла.

¹² См. *Michael Copeland*, «Pandora Founder Tim Westergren Rocks the Music Biz», *Fortune*, June 29, 2010.

¹³ *Jonathan Van Meter*, «What's a Record Exec to Do with Aimee Mann?», *The New York Times*, July 11, 1999.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См., например, *Bengt Carlsson and Rune Gustavsson*, «The Rise and Fall of Napster: An Evolutionary Approach», *Proceedings of the 6th International Computer Science Conference on Active Media Technology, Lecture Notes in Computer Science 2252* (2001): 347–354; и *Raymond Shih Ray Ku*, «The Creative Destruction of Copyright: Napster and the New Economics of Digital Technology», *University of Chicago Law Review* 69, no. 1 (2001): 263–324.

¹⁶ Подробнее о Donald A. Glaser см. его биографию в Википедии.

¹⁷ Действительно, большинство корпоративных технологий идентифицируются не по их именам как таковым, а по языкам программирования, которые они используют: SQL и NoSQL (Instagram), Scala и FlockDB (Twitter), JavaScript и Python (Uber) и т. д.

¹⁸ См., например, *Hub Zwart*, «Human Genome Project: History and Assessment», *International Encyclopedia of Social & Behavioral Sciences* (Oxford: Elsevier, 2015): 311–317.

¹⁹ Обсуждение биологической обоснованности или отсутствия таковой в отношении использования Pandora выражения «Проект музыкального генома» см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 1, дополнение № 19).

²⁰ Большая часть технологии, лежащей в основе работы Pandora, никогда не раскрывалась, а чтобы познакомиться с некоторыми ее аспектами, см. патент Pandora, *William Glaser et al.*, «Consumer Item Matching Method and System», US Patent 7,003,515 B1, зарегистрирован 21 февраля 2006 года. См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 1, дополнение № 20).

²¹ *Don Heckman*, «Geller's German Gig Lasts a Lifetime», *All That Jazz*, *The Los Angeles Times*, June 15, 2001.

²² Интересно, что на ранней стадии консультантом MoodLogic был Дэниел Левитин, автор часто упоминаемой нами книги «На музыке: Наука о человеческой одержимости

звуком». Компания была куплена AllMusic Guide в 2006 году и, как и другие прежние конкуренты, больше не работает. Журналистский обзор всех этих служб музыкальных рекомендаций, включая Savage Beast, можно найти в *Don Clark*, «New Web Sites Seek to Shape the Public's Taste in Music», *The Wall Street Journal*, November 14, 2000.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. Microsoft купил Mongo-Music в 2000 году, объединив ее с MSN Music, которая работала до 2008 года.

²⁷ Независимо от этого израильский компьютерщик Дэн Ганг основал MusicGenome, пытаясь связать искусственный интеллект с музыкальным вкусом при помощи анкетирования и т. д.; компания закрылась в 2007 году.

²⁸ New Media Music, October 14, 2001; увы, у меня есть только копия текста и название источника, но нет ни имени автора, ни названия статьи.

²⁹ Подробнее в Classical Archives, см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 1, дополнение № 29).

³⁰ См. *Noam Wasserman and L. P. Maurice*, «Savage Beast (A)», Harvard Business School Case 809–069, November 19, 2008 (rev. November 2012).

³¹ Краткую раннюю историю интернет-радио см. *Franz Kozamernik and Michael Mullane*, «An Introduction to Internet Radio», EBU Technical Review, October 2005.

³² См. выше источники, перечисленные в примечании 10 к главе 1.

³³ С интервью Чарли Роуза можно ознакомиться здесь: <https://charlieroose.com/videos/15815>.

³⁴ См. выше прим. 12 к главе 1.

³⁵ См., например, *Stephanie Clifford*, «Pandora's Long Strange Trip», Inc.com, October 1, 2007.

³⁶ См. *Ben Sisario*, «Proposed Bill Could Change Royalty Rates for Internet Radio», *The New York Times*, September 23, 2012.

³⁷ Краткое изложение этих дебатов можно найти в статье *Ed Christman and Glenn Peoples* «Wait, What? The Copyright Royalty Board, Webcasting Rates, and Paying Artists, Explained», *Billboard*, December 16, 2015. Аргументы защиты с позиции автора песен можно найти в статье *John Seabrook*, «Will Streaming Music Kill Songwriting?», *The New Yorker*, February 8, 2016; подробные аргументы музыкальных стриминговых сервисов были замечательно изложены Тимом Вестергреном в посте «Pandora and Royalties» в блоге компании 26 июня 2013 года.

³⁸ См., например, *Roger Waters, David Gilmore and Nick Mason*, «Pink Floyd: Pandora's Internet Radio Royalty Ripoff», *USA Today* op-ed, June 23, 2013, на что компания ответила: см. *Greg Sandoval*, «Pandora to Pink Floyd: You've Been Misled about What We Pay Artists», *The Verge*, June 26, 2013.

³⁹ См. также *John Brandon*, «Pandora Uses Machine Learning to Make Sense of 80 Billion Thumb Votes», *VentureBeat*, July 12, 2017; и интервью долгое время работавшего в Pandora инженера Эрика Бешке, данное журналу *Forbes* в 2013 году: *Amadou Diallo*, «Pandora Radio's Dominance Built on Big Data Edge», *Forbes*, October 6, 2013.

ГЛАВА 2. ПОД КАПОТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО МОТОРА: ЗАДАЕМ ОРИЕНТИРЫ

⁴⁰ *Jan LaRue*, *Guidelines for Style Analysis* (Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 1992), ху, и т. д. Аббревиатура вначале выглядела как SHRMG, где последняя буква означала «growth» — рост; Ларю сам поменял G на F (форма) в статье «Style Analysis: An Approach That Works at Any Level, with Any Element, in Any Music», *Music Educators Journal* 59, no. 5 (1973): 62–64.

⁴¹ См., например, *Jonathan Harnum*, *Basic Music Theory: How to Read, Write, and Understand Written Music* (Createspace Independent Publishers, 2013); *Nicolas Carter*, *Music Theory: From Beginner to Expert* (Createspace Independent Publishers, 2013); и *Michael Pilhofer and Holly Day*, *Music Theory for Dummies* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2015).

⁴² *J. Peter Burkholder*, «Music Theory and Musicology», *Journal of Musicology* 11, no. 1 (1993): 13 — к чему он посчитал должным добавить: «И я уверен, что история музыки лучше, если она теоретически обоснованна».

ГЛАВА 3. МЕЛОДИЯ: ЛИЦО МУЗЫКИ

⁴³ См., например, *Francesca Simion and Elisa Di Giorgio*, «Face Perception and Processing in Early Infancy: Inborn Predispositions and Developmental Changes», *Frontiers in Psychology* 6 (2015): 969.

⁴⁴ См. *Judy Plantinga and Laurel J. Trainor*, «Melody Recognition by Two-Month-Old Infants», *Journal of the Acoustical Society of America* 125, no. 2 (2009): EL58–EL62.

⁴⁵ *Valerie N. Stratton and Annette H. Zalanowski*, «Affective Impact of Music vs. Lyrics», *Empirical Studies of the Arts* 12, no. 2 (1994): 173–184.

⁴⁶ См. *Jeremy Day-O’Connell*, «Pentatonic», *Grove Music Online* (2001).

⁴⁷ См., например, *Bruno Nettl*, «Infant Musical Development and Primitive Music», *Southwestern Journal of Anthropology* 12, no. 1 (1956): 87–91; и *Bruno Nettl*, «North American Indian Musical Styles», *Journal of American Folklore* 67, no. 263 (1954): 44–56.

⁴⁸ «Monotone», *Grove Music Online*.

⁴⁹ *William Drabkin*, «Sequence (ii)», *Grove Music Online*.

⁵⁰ *Laure Schnapper*, «Ostinato», *Grove Music Online*.

⁵¹ *William Drabkin*, «Motif», *Grove Music Online*.

⁵² См., например, *Alan Lomax et al.*, «Cantometrics: A Method in Musical Anthropology» (Berkeley: University of California, 1976; первая публикация — 1943 год).

⁵³ *Regina Randhofer*, «Singing the Songs of Ancient Israel: *tacame ʿemet* and Oral Models as Criteria for Layers of Time in Jewish Psalmody», *Journal of Musicological Research* 24, nos. 3–4 (2005): 241–264; и *Curt Sachs*, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (1943: Mineola, NY: Dover, 2008).

⁵⁴ См. *Richard L. Crocker*, «Melisma», *Grove Music Online*.

⁵⁵ *David Browne*, «Trilling Songbirds Clip Their Wings», *The New York Times*, December 24, 2010.

⁵⁶ См., например, *Tim Carter*, «Word-Painting», *Grove Music Online*.

ИНТЕРЛЮДИЯ А. ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВКУСА: МУЗЫКА И АНТРОПОЛОГИЯ

⁵⁷ См., например, *Isabelle Peretz, Stéphanie Cummings and Marie-Pierre Dubé*, «The Genetics of Congenital Amusia (Tone Deafness): A Family-Aggregation Study», *American Journal of Human Genetics* 81, no. 3 (2007): 582–588.

⁵⁸ *Oliver Sacks*, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain* (London: Picador, 2012), 198–199.

⁵⁹ Вы можете возразить, что это утверждение не принимает в расчет глухих; на самом деле исследования показывают, что глухие люди — до тех пор, пока другие области их мозга функционируют нормально — действительно «слышат» музыку, хотя бы благодаря ощущениям и вибрациям, воспринимаемым в слуховой коре, и т. д. См., например, *Robert Cervin*, «Deaf People Can “Hear” Music», *NVRC eNews*, November 18, 2013. См. также TED Talk given by deaf percussionist Evelyn Glennie: «How to Truly Listen».

⁶⁰ *Henry Wadsworth Longfellow*, *Outre-Mer: A Pilgrimage Beyond the Sea* (Boston: Houghton, Mifflin, and Co., 1883), 197.

⁶¹ См. *Dave Itzkoff*, «Despite Protests, Alicia Keys Says She Will Perform in Tel Aviv», *The New York Times*, May 31, 2013.

⁶² *Kathleen Marie Higgins*, *The Music between Us: Is Music a Universal Language?* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 12.

⁶³ Подробнее о западноцентричных ограничениях в вопросе об определении музыки см. важную, но малоизвестную статью Бруно Неттла: *Bruno Nettl*, «Music», *Grove Music Online*. См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия А, дополнение № 63).

⁶⁴ Оркестры были из Манчестера и Ланкашира соответственно. См. *George Bernard Shaw*, *Music in London: 1890–1894*, rev. ed. vol. 1 (London: Constable and Company Limited, 1949), 90–91.

⁶⁵ *Leonard B. Meyer*, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 62.

⁶⁶ *Bruno Nettl*, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions* (Urbana: University of Illinois Press, 2015), 32.

⁶⁷ *Joydeep Bhattacharya and Hellmuth Petsche*, «Universality in the Brain while Listening to Music», *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 268, no. 1484 (2001): 2423–2433.

⁶⁸ *Alan P. Merriam*, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), 227.

⁶⁹ *Henkjan Honing et al.*, «Without It No Music: Cognition, Biology and Evolution of Musicality», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 370, no. 1664 (2015): 2.

⁷⁰ «Свистку» из Хауа-Фтеах от 80 000 до 100 000 лет; следует сказать, что его практическое использование в качестве музыкального инструмента является предметом дискуссий. См. *Iain Morley*, *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality* (Oxford University Press, 2013), 37.

⁷¹ См. *Claudio Tuniz et al.*, «Did Neanderthals Play Music? X-Ray Computed Micro-Tomography of the Divje Babe “Flute”», *Archaeometry* 54, no. 3 (2012): 581–590.

⁷² См., например, *Daniel S. Adler* «Archaeology: The Earliest Musical Tradition», *Nature* 460, no. 7256 (2009): 695–696.

⁷³ См., например, *Francisco J. Ayala* and *Camilo J. Cela-Conde*, *Processes in Human Evolution: The Journey from Early Hominins to Neanderthals and Modern Humans* (Oxford University Press, 2017).

⁷⁴ *Steven Mithen*, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006); см. также *Steven Mithen*, «Singing in the Brain», *New Scientist* 197, no. 2644 (2008): 38–39.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ *Maggie Tallerman*, «Abracadabra! Early Hominin for “I Think My Humming’s Out of Tune with the Rest of the World”», обзор *The Singing Neanderthals*, *Cambridge Archaeological Journal* 16, no. 1 (2006): 97–112.

⁷⁷ *Philip Lieberman*, «Review of *The Singing Neanderthals*», *Language* 85, no. 3 (2009): 735.

⁷⁸ *Mithen*, *The Singing Neanderthals*, 77–78.

⁷⁹ *Trân Quang Hai* and *Nicholas Bannan*, «Vocal Traditions of the World: Towards an Evolutionary Account of Voice Production in Music», в *Music, Language, and Human Evolution*, ed. Nicholas Brennan (Oxford University Press, 2012): 142–172.

⁸⁰ Цитируется в *Daniel Albright*, ed., *Modernism and Music: An Anthology of Sources* (University of Chicago Press, 2004), 23.

⁸¹ См. *Iain Morley*, «Evolution of the Physiological and Neurological Capacities for Music», *Cambridge Archaeological Journal* 12, no. 2 (2002): 195–216.

⁸² *Aniruddh D. Patel*, *Music, Language, and the Brain* (Oxford University Press, 2008).

⁸³ *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* (Springfield, MA: Merriam-Webster, 2004).

⁸⁴ Об этих и других определениях см. в статье Википедии: «Definition of Music».

⁸⁵ *Bruno Nettl*, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), 19. См. также *Nettl*, «Music», где приведено значительно больше определений «музыки», взятых из разных источников.

⁸⁶ *Homer Garner Barnett*, *Innovation: The Basis of Cultural Change* (New York: McGraw-Hill, 1973), 181.

⁸⁷ *R. Keith Sawyer*, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation* (Oxford University Press, 2012), 253.

⁸⁸ Подробнее о понятиях «когнитивная текучесть» (объединение различных способов обработки знаний) и «метапознание» (осознание собственного мышления) см. *Steven Mithen*, *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion, and Science* (London: Thames & Hudson, 1999).

⁸⁹ *Charles Darwin*, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981), 51–52.

⁹⁰ *Darwin*, *The Descent of Man*, 337.

⁹¹ См., например, *Nettl*, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, 31ff; и *Maria Ujhelyi*, «Social Organization as a Factor in the Origins of Language and Music» в *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 125–134.

⁹² *Darwin*, *The Descent of Man*, 56.

⁹³ *William James*, *The Principles of Psychology*, vol. 2 (New York: Henry Holt & Company, 1890), 484.

⁹⁴ Естественно, в последующие годы было несколько исключений, в том числе и точка зрения этномузыковеда Джона Блэкинга, который в середине 1970-х годов поддерживал мнение об адаптивной роли музыки; см. *John Blacking*, *How Musical Is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1976).

⁹⁵ *Steven Pinker*, *How the Mind Works* (New York: W.W. Norton, 1999), 528.

⁹⁶ Там же, 534.

⁹⁷ Там же, 525.

⁹⁸ *Ian Cross*, «Music, Cognition, Culture, and Evolution», *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, no. 1 (2001): 35.

⁹⁹ *Mithen*, *The Singing Neanderthals*, 273.

¹⁰⁰ *Geoffrey F. Miller*, «Evolution of Human Music through Sexual Selection», в *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 338.

¹⁰¹ Там же, 348.

¹⁰² Согласно ошеломляющим результатам подсчетов, Джаггер переспал с четырьмя с лишним тысячами женщин, Симмонс же утверждает, что переспал почти с 5000 женщин. См. *Kiki Von Glinow*, «Mick Jagger Sex Life: Rocker Has Slept with 4000 Women, Biographer Says», *Huffington Post*, July 11, 2012.

¹⁰³ *Steven Brown*, «Evolutionary Models of Music: From Sexual Selection to Group Selection», в *Perspectives in Ethology* (Boston: Springer, 2000), 257.

¹⁰⁴ См. *Ian Cross*, «The Evolutionary Nature of Musical Meaning», *Musicae Scientiae* 13, no. 2_suppl (2009): 182.

¹⁰⁵ См., например, *Sandra E. Trehub*, «Musical Predispositions in Infancy», *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, no. 1 (2001): 1–16; и *Sandra E. Trehub*, «The Developmental Origins of Musicality», *Nature Neuroscience* 6, no. 7 (2003): 669–673.

¹⁰⁶ *Trehub*, «Musical Predispositions», 7.

¹⁰⁷ Там же, 10.

¹⁰⁸ *Daniel J. Levitin*, *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession* (New York: Dutton, 2006), 241ff. См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия А, дополнение № 108).

¹⁰⁹ *Peretz et al.*, «Without It No Music», 19ff.

¹¹⁰ Там же, 11–12.

¹¹¹ Patel, *Music, Language, and the Brain*.

¹¹² Там же, 367.

¹¹³ Патель далее отмечает, что, хотя можно условно идентифицировать в нашей ДНК конкретный ген (FOXP2) как непосредственно связанный с овладением языком, такой же «музыкальный ген» пока не найден. *Music, Language, and the Brain*, 404ff.

¹¹⁴ Там же, 400.

¹¹⁵ Там же, 401.

¹¹⁶ Например, в *Aniruddh D. Patel*, «Music, Biological Evolution, and the Brain», в *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and Beyond the*

Humanities, ed. Melissa Bailar (Houston: Rice University Press, 2010), 91–144; и *Aniruddh D. Patel*, «Music as a Transformative Technology of the Mind», доклад, представленный на симпозиуме «Music»: Its Evolution, Cognitive Basis, and Spiritual Dimensions symposium, Cambridge University (2008), 340–342.

¹¹⁷ См. *Steven Robert Livingstone* and *William Forde Thompson*, «The Emergence of Music from the Theory of Mind», *Musicae Scientiae* 13, no. 2_suppl (2009): 83–115.

¹¹⁸ См. *Eckart Altenmüller*, *Reinhard Kopiez* and *Oliver Grewe*, «A Contribution to the Evolutionary Basis of Music: Lessons from the Chill Response», в *Evolution of Emotional Communication: From Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*, eds. Eckart Altenmüller, Sabine Schmidt and Elke Zimmermann (Oxford University Press, 2013), 313–335.

¹¹⁹ *Michael S. Gazzaniga*, *Human: The Science Behind What Makes Your Brain Unique* (New York: HarperCollins, 2009): 226, 244–245.

¹²⁰ *Yuval N. Harari*, *Sapiens: A Brief History of Humankind* (New York: Random House, 2015), 33ff.

¹²¹ *Daniel J. Levitin*, *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature* (New York: Dutton, 2008), 27.

¹²² *Peretz et al.*, «Without It No Music».

ГЛАВА 4. ГАРМОНИЯ: ВНУТРЕННЯЯ СТОРОНА МУЗЫКИ

¹²³ См., например, *Francis MacDonald Cornford*, *Plato's Cosmology: The «Timaeus» of Plato* (Oxford: Routledge, 2014), 66ff.

¹²⁴ См. *Carl Dahlhaus et al.*, «Harmony», Grove Music Online.

¹²⁵ Авторитетный в этом отношении педагогический источник: *Walter Piston*, *Harmony*, 5th ed. (New York: W. W. Norton, 1987).

¹²⁶ *Dalhaus et al.*, «Harmony».

¹²⁷ См. *William S. Rockstro* and *George Dyson*, «Cadence», Grove Music Online.

¹²⁸ В минорных тональностях субдоминантный аккорд является не мажорным (IV), а минорным, обозначаемым, таким образом, как iv; напротив, доминантный аккорд действительно мажорный, поэтому требуется «заимствованная» мажорная терция.

¹²⁹ *Arnold Schoenberg*, *Fundamentals of Musical Composition*, rev. ed. (London: Faber & Faber, 1999). Об «органических» свойствах музыки мы намного больше расскажем в интерлюдии Г.

¹³⁰ Действительно, некоторые авторы проследили развитие блюза от таких «старинных» гармонических циклов, как *passamezzo moderno* (рис. 4.19); см. *Manfred Schuler*, «Vom Passamezzo Zum Blues», *Musica* 16 (1962): 65–66.

¹³¹ См., например, *George Dyson* and *William Drabkin*, «Chromatic», Grove Music Online.

¹³² См., например, *Allen Forte*, «Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality», *Musical Quarterly* 64, no. 2 (1978): 133–176.

¹³³ См., например, *Stefan Kostka* and *Matthew Santa*, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th ed. (1999; New York: Routledge, 2016).

¹³⁴ *Harold S. Powers* and *Frans Wiering*, «Medieval Modal Theory», Grove Music Online.

¹³⁵ *James W. McKinnon*, «Gregorian Chant», Grove Music Online.

¹³⁶ Подробнее о замысловатом пути от модальности к тональности см., например, *Harold S. Powers*, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society* 34, no. 3 (1981): 428–470; и *Gregory Barnett*, «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century», *Journal of the American Musicological Society* 51, no. 2 (1998): 245–281.

¹³⁷ См., например, *Peter Van der Merwe*, *Roots of the Classical: The Popular Origins of Western Music* (Oxford University Press, 2004), 53–65.

¹³⁸ Там же, 62.

¹³⁹ См. *Paul M. Walker*, «Pedal Point», Grove Music Online.

ГЛАВА 5. РИТМ: ДВИЖЕНИЕ МУЗЫКИ

¹⁴⁰ *Susanne Langer*, «The Primary Illusions and the Great Orders of Art», *Hudson Review* 3, no. 2 (1950): 227.

¹⁴¹ См., например, *Gianfranco Cervellin* and *Giuseppe Lippi*, «From Music-Beat to Heart-Beat: A Journey in the Complex Interactions between Music, Brain and Heart», *European Journal of Internal Medicine* 22, no. 4 (2011): 371–374; и *H. Bettermann et al.*, «Musical Rhythms in Heart Period Dynamics: A Cross-Cultural and Interdisciplinary Approach to Cardiac Rhythms», *American Journal of Physiology: Heart and Circulatory Physiology* 277, no. 5 (1999): H1762–H1770.

¹⁴² См., например, *Kevin Laland et al.*, «The Evolution of Dance», *Current Biology* 26, no. 1 (2016): R5–R9.

¹⁴³ Например, см. *Diane J. Urista*, *The Moving Body in the Aural Skills Classroom: A Eurhythmics Based Approach* (Oxford University Press, 2016).

¹⁴⁴ Еще один масштабный обзор см. в *Justin London*, «Rhythm», Grove Music Online.

¹⁴⁵ «Beat (i)», Grove Music Online.

¹⁴⁶ *Justin London*, «Tempo (i)», Grove Music Online (2001).

¹⁴⁷ См., например, *Aniruddh D. Patel* and *John R. Iversen*, «The Evolutionary Neuroscience of Musical Beat Perception: The Action Simulation for Auditory Prediction (ASAP) Hypothesis», *Frontiers in Systems Neuroscience* 8 (2014): 57.

¹⁴⁸ *London*, «Rhythm».

¹⁴⁹ См., например, *Erin E. Hannon* and *Scott P. Johnson*, «Infants Use Meter to Categorize Rhythms and Melodies: Implications for Musical Structure Learning» *Cognitive Psychology* 50, no. 4 (2005): 354–377; и *Tonya R. Bergeson* and *Sandra E. Trehub*, «Infants' Perception of Rhythmic Patterns», *Music Perception* 23, no. 4 (2006): 345–360.

¹⁵⁰ Подобное утверждение о 90 % можно найти в *Dorothea E. Hast*, ed. *Exploring the World of Music: An Introduction to Music from a World Music Perspective* (Dubuque, IA: Kendall Hunt, 1999), 99.

¹⁵¹ *Joseph Kerman* and *Gary Tomlinson*, *Listen*, 7th ed. (New York: Bedford St. Martin's, 2012), 9.

¹⁵² «Syncopation», Grove Music Online.

¹⁵³ *Steven Feld*, «Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove», *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 76.

¹⁵⁴ *Levitin*, *This Is Your Brain on Music*, 166.

¹⁵⁵ См. *J. Bradford Robinson*, «Swing (i)», *Grove Music Online*.

¹⁵⁶ См. статью Библиотеки Конгресса «History of Ragtime», <https://loc.gov/item/ihas.200035811>.

¹⁵⁷ Более подробно об истории джаза, в том числе о его корнях в более ранних стилях и подходах, см., например, *Ted Gioia*, *The History of Jazz* (Oxford University Press, 2011), особенно «The Prehistory of Jazz», pp. 3–26.

¹⁵⁸ Приводится в документальном фильме PBS «Rediscovering Dave Brubeck» (2001).

¹⁵⁹ См. *Curt Sachs*, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History* (New York: W. W. Norton, 1953).

¹⁶⁰ «Polyrhythm», *Grove Music Online*.

¹⁶¹ *London*, «Rhythm».

¹⁶² О всестороннем изучении полиритмии в целом и африканских практик в частности см. *Simba Arom*, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); см. также *Leslie Tilley*, «Dialect, Diffusion, and Balinese Drumming: Using Sociolinguistic Models for the Analysis of Regional Variation in Kendang Arja», *Ethnomusicology* 58, no. 3 (2014): 481–505.

¹⁶³ Интервью с Фрэнком Заппой, «Absolutely Frank: First Steps in Odd Meters», *Guitar Player* 16, no. 11 (November 1982): 116–121.

¹⁶⁴ Исчерпывающий сборник эссе о взаимосвязи поэтического метра и музыкального ритма: *Paul Kiparsky and Gilbert Youmans*, eds., *Phonetics and Phonology: Rhythm and Meter* (San Diego: Academic Press, 1989).

¹⁶⁵ *Bruno H. Repp*, «Obligatory “Expectations” of Expressive Timing Induced by Perception of Musical Structure», *Psychological Research* 61, no. 1 (1998): 33.

¹⁶⁶ См. *Richard Hudson*, «Rubato», *Grove Music Online*; и *Richard Hudson*, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

¹⁶⁷ *Hudson*, «Rubato». Чаще всего Шопен использует просто слово «rubato», но также и «poco rubato» (немного rubato), «languido e rubato» (томно и rubato) и т. д.

¹⁶⁸ *Hudson*, *Stolen Time*, 196.

¹⁶⁹ *Benjamin Zander*, «The Transformative Power of Classical Music», TED Talk, February 2008. См. также *Cosmo Buono*, «The Chopin Prelude in E Minor Amplified», *Perspectives for Adult Piano Students* (blog), June 30, 2014.

¹⁷⁰ *Olivier Senn et al.*, «Expressive Timing: Martha Argerich Plays Chopin’s Prelude Op. 28/4 in E Minor», in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (2009): 107–112.

¹⁷¹ *David Epstein*, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance* (New York: Schirmer Books, 1995), 47ff.

¹⁷² См. *Christopher M. Johnson*, «Effect of Rubato Magnitude on the Perception of Musicianship in Musical Performance», *Journal of Research in Music Education* 51, no. 2: 115–123.

¹⁷³ *Hudson*, «Rubato».

¹⁷⁴ Например, см. запись в блоге *Catona* «Frank Sinatra: The Master of Rubato», February 13, 2013.

¹⁷⁵ См., например, *Maarten Grachten and Gerhard Widmer*, «The Kinematic Rubato Model as a Means of Studying Final Ritards across Pieces and Pianists», в *Proceedings of the Sixth Sound and Music Computing Conference* (2009): 173–178.

¹⁷⁶ *Martin R. L. Clayton*, «Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 59, no. 2 (1996): 323–332.

¹⁷⁷ Там же, 323.

¹⁷⁸ *McKinnon*, «Gregorian Chant».

¹⁷⁹ См. *Willi Apel*, *Gregorian Chant* (Bloomington: Indiana University Press, 1958), 132; также *David Hiley*, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford University Press, 1993), 279–284, 378.

¹⁸⁰ *Benedictines of Solesmes*, eds., *The Liber Usualis* (Tournai, Belgium: Desclée & Company, 1956), xxx.

¹⁸¹ См. *David Lister*, «Plainsong Soars up the Charts», *Independent*, August 31 2012.

¹⁸² Краткое изложение пути перехода в XIV веке к строгому ритму, от ритмических принципов «Нотр-Дамской школы» к гибкому использованию как двухдольных, так и трехдольных метров, см. *Alberto Gallo*, *Music of the Middle Ages II*, перев. Karen Eales (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 1–48.

¹⁸³ *Clayton*, «Free Rhythm». Упомянутые характерные жанры/формы включают в себя таксим в Турции, аваз в Персии, алап в Индии, игру на цинь в Китае и музыку сякухати в Японии.

¹⁸⁴ Для пытливого читателя есть несколько тщательно разработанных теорий о вездесущности ритма в нашем музыкальном опыте. В качестве примера см. *Fred Lerdahl and Ray Jackendoff*, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: MIT Press), 1983. См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 4, дополнение № 184).

ИНТЕРЛЮДИЯ Б. ЭТО ОБЕРТОНЫ, ДУРЕНЬ: МУЗЫКА, МАТЕМАТИКА И ФИЗИКА

¹⁸⁵ Более формальный обзор наряду с более полным обсуждением мифа о Пифагоре можно найти, например, у *Kitty Ferguson*, *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space* (New York: Walker & Company, 2008), 66ff.

¹⁸⁶ Там же, 64.

¹⁸⁷ *Plato*, *Timaeus*, ed. R. D. Archer-Hind (London: Macmillan, 1888), 99.

¹⁸⁸ Там же, 109.

¹⁸⁹ Развернутый анализ см. в *Cornford*, *Plato's Cosmology*, 57ff.

¹⁹⁰ *Curt Sachs*, *The Wellsprings of Music* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1962), 177.

¹⁹¹ Например, см. *Nazir Ali Jairazbhoy*, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution* (Bombay: Popular Prakashan, 1995), 8, 49–50; и *Hugo Zemp*, «Melanesian

Solo Polyphonic Panpipe Music», *Ethnomusicology* 25, no. 3 (1981): 383–418. См. также *Patel*, *Music, Language, and the Brain*, 88ff.

¹⁹² Приводится в *Reinier Plomp and Willem Johannes Maria Levelt*, «Tonal Consonance and Critical Bandwidth», *Journal of the Acoustical Society of America* 38, no. 4 (1965): 549. См. также *Galileo Galilei*, *Dialogues Concerning Two New Sciences*, перев. Henry Crew and Alfonso de Salvio (1638; Mineola, NY: Dover 1954), 97ff.

¹⁹³ См. *Anthony Wright et al.*, «Music Perception and Octave Generalization in Rhesus Monkeys», *Journal of Experimental Psychology: General* 129, no. 3 (2000): 291–307; см. также *Arnaud J. Noreña et al.*, «Increasing Spectrotemporal Sound Density Reveals an Octave-Based Organization in Cat Primary Auditory Cortex», *Journal of Neuroscience* 28, no. 36 (2008): 8885–8896.

¹⁹⁴ *Sandra Trehub*, «Human Processing Predispositions and Musical Universals», в *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 432.

¹⁹⁵ Подробнее об академических плюсах и минусах моего гипотетического внезапного сценария см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Б, дополнение № 195).

¹⁹⁶ Два более или менее удобоваримых обсуждения Пифагорейских (и других) систем строя: *James Murray Barbour*, *Tuning and Temperament: A Historical Survey* (Mineola, NY: Dover, 2004); и *William A. Sethares*, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (Madison, WI: Springer, 2005), особенно с. 52–56; см. также *Mark Lindley*, «Temperaments» (и связанные с ней статьи), *Grove Music Online*.

¹⁹⁷ См. *Sethares*, *Tuning*, 52ff.

¹⁹⁸ См. *Barbour*, *Tuning and Temperament*, 89–106; *Sethares*, *Tuning*, 60–63; и *Mark Lindley*, «Just Intonation», *Grove Music Online*. Эта английская склонность к терциям, получившая название «la contenance anglois» (английская манера), вскоре повлияла на композиторов европейского континента, в частности на Гийома Дюфай, «отца» музыкального Возрождения. См. *David Fallows*, «The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century», *Renaissance Studies* 1, no. 2 (1987), 189–208.

¹⁹⁹ См. *Robert W. Wienpahl*, «Zarlino, the Senario, and Tonality», *Journal of the American Musicological Society* 12, no. 1 (1959): 27–41.

²⁰⁰ См. *Sethares*, *Tuning*, 65ff.

²⁰¹ Там же, 56–60.

²⁰² *Aristotle*, *On the Soul (De anima)*, 420b, 10; приводится в *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (online).

²⁰³ *Vitruvius*, *On Architecture (De architectura)*, V. iii.6; приводится в *David Wiles*, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 50.

²⁰⁴ Подробное обсуждение ранних научных экспериментов со звуком см. *H. D. Cohen*, *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580–1650* (Ontario: Springer Science, 1984).

²⁰⁵ *Galileo*, *The Assayer (Il Saggiatore)* (1623), перев. Е. А. Буртт, in *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science* (New York: Doubleday Anchor Books, 1924), 75ff.

²⁰⁶ *Galileo*, *Dialogues Concerning Two New Sciences*, 103. «Неприятное ощущение», которое упоминал Галилей, технически называется «биением» и обозначает распознаваемую слухом интерференционную картину, возникающую, когда два звука имеют слегка различающиеся частоты. См. *Cohen*, *Quantifying Music*, 103ff.

²⁰⁷ Техническое обсуждение предложения Ньютона (in *Principia Mathematica*, Book II) и его недостатков см. *David T. Blackstock*, *Fundamentals of Physical Acoustics* (Austin, TX: John Wiley & Sons, 2000), 35. См. также *Mike Bannon* and *Frank Kaputa*, «The Newton-Laplace Equation & Speed of Sound», *ThermaXX Jackets*, December 12, 2014.

²⁰⁸ См. *Cohen*, *Quantifying Music*, 101.

²⁰⁹ См., например, *Sigalia Dostrovsky et al.*, «Physics of Music», *Grove Music Online*.

²¹⁰ Подробнее обо всех этих событиях см. *Dostrovsky et al.*, «Physics of Music»; также *Peter Pesic*, *Music and the Making of Modern Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 2014).

²¹¹ *Pesic*, *Music and the Making*, 116.

²¹² Там же, 103ff.

²¹³ Приводится в *John Augustine Zahm*, *Sound and Music* (Chicago: A. C. McClurg & Company, 1892), 141.

²¹⁴ См. *Murray Campbell*, «Inharmonicity», *Grove Music Online*.

²¹⁵ *Mark Jude Tramo et al.*, «Neurobiological Foundations for the Theory of Harmony in Western Tonal Music», *Annals of the New York Academy of Sciences* 930, no. 1 (2001): 92.

²¹⁶ *Tramo et al.*, «Neurobiological Foundations». См. также *J. P. Rauschecker* and *R. V. Shannon*, «Sending Sound to the Brain», *Science* 295, no. 5557 (2002): 1025–1029.

ГЛАВА 6. ФОРМА: ТЕЛОСЛОЖЕНИЕ МУЗЫКИ

²¹⁷ *Oscar Wilde*, *The Critic as Artist: Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing* (CreateSpace, 2014), 74.

²¹⁸ *Robert Hass*, «One Body: Some Notes on Form (essay, 1978)», в *Claims for Poetry*, ed. Donald Hall (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982), 153.

²¹⁹ «Form», *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (2016).

²²⁰ Приводится в *Ken Burns* and *Lynn Novick*, *Frank Lloyd Wright* (документальный фильм), PBS Home Video, 1984.

²²¹ *Arnold Whittall*, «Form», *Grove Music Online*.

²²² *Aristotle*, *Poetics*, Book 7, перев. W.H. Fyfe (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932): 1450b.

²²³ В том числе такими персонами, как Гёте, Кольридж и Кант. См., например, *Caroline Van Eck*, «Goethe and Alberti: Organic Unity in Nature and Architecture», *The Structurist* 35–36 (1995): 20.

²²⁴ *Heinrich Schenker*, *Free Composition (Der freie Satz)*, vol. 3, *New Musical Theories and Fantasies*, перев. Ernst Oster (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1977), 44. См. также *William Drabkin*, «Urlinie», *Grove Music Online*.

²²⁵ Убедительный призыв искать «иные виды эстетической ценности в музыке, кроме органицизма», можно найти у *Joseph Kerman*, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», *Critical Inquiry* 7, no. 2 (1980): 311–331.

²²⁶ A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (1837–1847); приводится в Ian Bent and Anthony Pople, «Analysis», Grove Music Online.

²²⁷ Подробнее о переменах в употреблении терминов «период» и «раздел» см. Leonard Ratner, «Period», Grove Music Online. Следует, однако, отметить, что термин «период» на практике сегодня совершенно не используется; то есть я никогда не слышал, чтобы дирижер или коллега-музыкант говорил: «Давайте начнем с этого периода»*.

²²⁸ Ratner, «Period».

²²⁹ «Antecedent and Consequent», Grove Music Online. О средневековом предшественнике этой формальной пары — overt (открывающий) и clos (закрывающий) — для обозначения повторяющихся разделов во французской и итальянской светской музыке см. «Ouvert», Grove Music Online.

²³⁰ Van der Merwe, *Roots of the Classical*, 262.

²³¹ W. Dean Sutcliffe and Michael Tilmouth, «Ternary Form», Grove Music Online.

²³² См. Gregory Kneidel, «Ars Praedicandi: Theories and Practice», Oxford Handbooks Online. Подробное историческое и лексическое обсуждение «вариаций» в музыке см. Elaine Sisman, «Variations», Grove Music Online.

²³³ Sisman, «Variations», Part 10: The 20th Century.

²³⁴ Например, см. Allyn Miner, *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries* (Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1997), 187ff.

²³⁵ Более детальное рассмотрение вариантов сквозной композиционной формы в минимализме см. Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

²³⁶ Более глубокий анализ этой песни см. Martin Knakkergaard, «Zappa and Modernism: An Extended Study of “Brown Shoes Don’t Make It”» в Frank Zappa and the And, ed. Paul Carr (Surrey, England: Ashgate Publishing 2013): 167–184.

²³⁷ Brad Osborn, «Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and Other Post-Millennial Rock Genres», *Music Theory Online* 17, no. 3 (2011).

²³⁸ Terry E. Miller and Andrew Shahriari, *World Music: A Global Journey*, 3rd ed. (New York: Routledge, 2012), 83, 171, 199.

²³⁹ См. Jim Samson, «Genre», Grove Music Online.

²⁴⁰ Jacques Derrida, «The Law of Genre», перев. Avital Ronell, *Critical Inquiry* 7, no. 1 (1980): 56.

²⁴¹ О распространенных вариантах см. Barry Kernfeld, «Blues Progression (Jazz)», Grove Music Online.

²⁴² Среди многих хороших книг, повествующих об истории блюза, можно назвать Albert Murray and Paul Devlin, *Stomping the Blues* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976), и более недавних авторов, Jas Obrecht, Rollin’ and Tumblin’: *The Postwar Blues Guitarists* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2000).

* Речь идет, разумеется, об англоязычной терминологии; в русскоязычной термин «период» вполне используется. — Прим. перев.

²⁴³ См., например, заявление Representative Elijah Cummings, сделанное 22 июня 2004 года и приведенное в United States of America Congressional Record 150, part 10 (June 17–24, 2004): 13261.

²⁴⁴ Как отмечалось выше (глава 5, прим. 157), хороший обзор джаза содержится в *Ted Gioia, The History of Jazz*, 3–26. Среди других полезных исторических обзоров джаза: Gary Giddins *Visions of Jazz: The First Century* (Oxford University Press, 1998); и *Marc Myers, Why Jazz Happened* (Berkeley: University of California Press, 2013).

²⁴⁵ См., например, *Ralf von Appen and Markus Frei-Hauenschild*, «AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Song Forms and Their Historical Development», *Samples: Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* (2015). См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 6, дополнение № 245).

²⁴⁶ См. *von Appen and Frei-Hauenschild*, «AABA, Refrain», 14–16.

²⁴⁷ См., например, *Ted Gioia, The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire* (Oxford University Press, 2012).

²⁴⁸ Среди всеобъемлющих книг по истории рок-музыки можно назвать *Charlie Gillett, The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (New York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970); *Ed Ward et al., Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll* (Ontario: Summit Books, 1986); и *Mark Paytress, The History of Rock: The Definitive Guide to Rock, Punk, Metal, and Beyond* (New York: Parragon Books, 2011).

²⁴⁹ См. *Jerry Leiber and Mike Stoller, Hound Dog: The Leiber & Stoller Autobiography* (New York: Simon & Schuster, 2010).

²⁵⁰ См. *von Appen and Frei-Hauenschild*, «AABA, Refrain».

²⁵¹ Среди более подробных обзоров формы в рок-музыке, в том числе распространенных вариантов типичных рок-форматов и нашем их восприятии см. *John Covach*, «Form in Rock Music» в *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, ed. Deborah Stein (Oxford University Press: 2005), 65–76; и *Trevor Owen de Clercq, Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music* (dissertation, University of Rochester, 2012).

²⁵² См., например, *de Clercq, Sections and Successions*, 89–91.

²⁵³ Особое место среди книг, в которых обсуждается сонатная форма в классическую эпоху, занимает *Charles Rosen, Sonata Forms* (New York: W. W. Norton, 1988); см. также *Gordon Cameron Sly, ed., Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Forms* (Surrey, England: Ashgate Publishing, Ltd., 2009); и *James Webster*, «Sonata Form», *Grove Music Online*. Можно, кстати, отметить, что соната — это одновременно и формальный тип, и шаблон, поскольку, как мы увидим, она, вообще говоря, не двоична и не троична, а представляет собой нечто особое.

²⁵⁴ Из *Johann David Heinichen, Der General-Bass in der Composition* (1728); приводится в *Piero Weiss and Richard Taruskin, Music in the Western World*, 2nd ed. (Belmont, CA: Thomson Learnin, 2007), 217.

²⁵⁵ *Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition*, vol. 3, 213. См. также *Scott Burnham*, «The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form», *Journal of Music Theory* 33, no. 2 (1989): 259ff; и *James Hepokoski and Warren Darcy, Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Oxford University Press, 2006).

²⁵⁶ Webster, «Sonata Form».

²⁵⁷ Hepokoski and Darcy, Elements of Sonata Theory, 15.

²⁵⁸ Rosen, Sonata Forms, ix.

ГЛАВА 7. ЗВУК: ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКИ

²⁵⁹ См. Charles Taylor and Murray Campbell, «Sound», Grove Music Online. Более детальное техническое обсуждение звука можно найти, например, в Thomas Rossing and Neville H. Fletcher, Principles of Vibration and Sound (New York: Springer, 2004).

²⁶⁰ Эксперимент, названный «инфразвуковым», включал в себя сравнение двух исполнений композиции Сары Англисс: с инфразвуком и без него. См. Sarah Angliss, «Infrasonic: Haunted Music?», January 23, 2009. Sarah Angliss, <https://www.sarahangliss.com/infrasonic/>.

²⁶¹ Levitin, This Is Your Brain on Music, 24.

²⁶² См. Murray Campbell, «Timbre (i)», Grove Music Online. Интересное обсуждение можно найти также в Levitin, This Is Your Brain on Music, 43ff.

²⁶³ Хотя, как отмечалось в интерлюдии Б, некоторые ударные инструменты (барабаны, тарелки и т. д.) порождают «негармоничные» обертоны и, таким образом, не дают никакой четкой высоты тона.

²⁶⁴ Дальнейшее объяснение этой сложной темы см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 7, дополнение № 264).

²⁶⁵ Обзор одного из ключевых направлений работы над синтезаторами — развития цифрового синтеза в Стэнфордской CCRMA* — см. Julius O. Smith, «Viewpoints on the History of Digital Synthesis», Proceedings of the International Computer Music Conference (October 1991): 1–15. Более полный обзор того, как работают синтезаторы, можно найти, например, в Mark Vail, The Synthesizer: A Comprehensive Guide to Understanding, Programming, Playing, and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument (Oxford University Press, 2014).

²⁶⁶ См. Christopher Lloyd Hamberger, The Evolution of Schoenberg's Klangfarbenmelodie: The Importance of Timbre in Modern Music (master's thesis, Pennsylvania State University, 2012). См. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 7, дополнение № 266).

²⁶⁷ См., например, Hamberger, The Evolution, 24, 45 и далее; см. также Charles Hoffer and Darrell Bailey, Music Listening Today (Ontario: Nelson Education, 2015), 275.

²⁶⁸ Leonard B. Meyer, Style and Music: Theory, History, and Ideology (University of Chicago Press, 1989), 14ff.

²⁶⁹ См. Klaus Wachsmann et al., «Instruments, Classification of», Grove Music Online.

²⁷⁰ Одно из наиболее полных описаний инструментов от доисторических времен до современности — Curt Sachs, The History of Musical Instruments (1940; Mineola, NY: Dover, 2012).

²⁷¹ Приводится в Oliver Strunk, Source Readings in Music History: Antiquity and the Middle Ages (London Faber & Faber, 1981), 20–21.

* CCRMA — Center for Computer Research in Music and Acoustics (англ.) — Центр компьютерных исследований в области музыки и акустики. — Прим. ред.

²⁷² *Joshua L. Mark*, «Daily Life in Ancient Mesopotamia», *Ancient History Encyclopedia* (online, 2014).

²⁷³ См., например, *Howard Mayer Brown*, *Music in the Renaissance* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1976), 257ff; см. также *Victor Coelho* and *Keith Polk*, *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

²⁷⁴ См., например, *Cyril Ehrlich*, *The Piano: A History* (Oxford University Press, 1990).

²⁷⁵ См., например, *Max Wade-Matthews*, *The World Encyclopedia of Musical Instruments* (London: Anness Publishing, 2000).

²⁷⁶ См. *Stéphanie Weisser* and *Maarten Quanten*, «Rethinking Musical Instrument Classification: Towards a Modular Approach to the Hornbostel-Sachs System», *Yearbook for Traditional Music* 43 (2011): 122–46.

²⁷⁷ Например, «фактура» была впервые включена в *Grove Dictionary of Music and Musicians* (первое издание — 1879 год) только в 1980 году. См. также *Jonathan Dunsby*, «Considerations of Texture», *Music & Letters* 70, no. 1 (1989): 46–57.

²⁷⁸ *Plato*, *Laws*, 13.812. d–e.

²⁷⁹ См. *Raymond Erickson*, «Musica Enchiriadis, Scolica Enchiriadis», *Grove Music Online*: 5. Theory and practice of organum.

²⁸⁰ В качестве примера см. *Rudolf Wittkower*, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (New York: W. W. Norton, 1971): 57ff.

²⁸¹ См. *Paul M. Walker*, «Fugue», *Grove Music Online*.

²⁸² Как показано на рис. 7.23, аккомпанемент к монодической музыке обычно обозначался одной басовой линией с цифрами поверх нот, относящимися к интервалам, которые должны быть сыграны на таких инструментах гармонического сопровождения, как клавесин, орган или лютня; таким образом, это не отличается от современного «песенного сборника» джазовой или поп-музыки.

²⁸³ См. *Nigel Fortune* and *Tim Carter*, «Monody», *Grove Music Online*.

²⁸⁴ *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 185.

ИНТЕРЛЮДИЯ В. ПОЮЩИЕ ИЗВИЛИНЫ: МУЗЫКА И МОЗГ

²⁸⁵ См., например, *Richard Passingham*, *Cognitive Neuroscience: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2016); см. также авторитетный в этой области учебник: *Michael Gazzaniga*, *Richard B. Ivry* and *George R. Mangun*, *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*, 4th ed. (New York: W. W. Norton, 2014).

²⁸⁶ *Michael S. Gazzaniga*, *Tales from Both Sides of the Brain: A Life in Neuroscience* (New York: Echo Press, 2015), 58.

²⁸⁷ *Julian Paul Keenan et al.*, «Absolute Pitch and Planum Temporale», *NeuroImage* 14, no. 6 (2001): 1402–1408.

²⁸⁸ *Kate E. Watkins et al.*, «Structural Asymmetries in the Human Brain: A Voxel-Based Statistical Analysis of 142 MRI Scans», *Cerebral Cortex* 11, no. 9 (2001): 868–877.

²⁸⁹ См., например, *Frederico A. C. Azevedo et al.*, «Equal numbers of neuronal and nonneuronal cells make the human brain an isometrically scaled-up primate brain», *Journal of Comparative Neurology* 513, no. 5 (2009): 532–541.

²⁹⁰ *Levitin*, *This Is Your Brain*, 89–90.

²⁹¹ Среди многих книг, доступных для неподготовленного читателя и описывающих форму и функции мозга, см., например, *Rita Carter*, *The Human Brain Book* (New York: Penguin, 2014); и *John Nolte*, *The Human Brain in Photographs and Diagrams* (Amsterdam: Elsevier Health Sciences, 2013). Для более подкованного читателя см., например, *Stephen G. Waxman*, *Form and Function in the Brain and Spinal Cord: Perspectives of a Neurologist* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).

²⁹² Обзор устройства нашего уха и чувства слуха см. в *Seth S. Horowitz*, *The Universal Sense: How Hearing Shapes the Mind* (New York: Bloomsbury Publishing USA, 2012). Разъяснение моего утверждения о миллионах лет эволюции, приведших к возникновению человеческого уха, см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия В, дополнение № 292).

²⁹³ См. *Peter W. Alberti*, «The Anatomy and Physiology of the Ear and Hearing», в *Occupational Exposure to Noise: Evaluation, Prevention, and Control* (World Health Organization, 2001), 55ff.

²⁹⁴ См. *A. J. Hudspeth*, «The Cellular Basis of Hearing: The Biophysics of Hair Cells», *Science* 230, no. 4727 (1985): 745–752.

²⁹⁵ Оливер Сакс (*Musophilia*, 141) отмечает: «Говорят, что более 15 % молодых людей в настоящее время имеют значительные нарушения слуха». См. также *Wen Jiang et al.*, «Daily Music Exposure Dose and Hearing Problems Using Personal Listening Devices in Adolescents and Young Adults: A Systematic Review», *International Journal of Audiology* 55, no. 4 (2016): 197–205.

²⁹⁶ *Martin F. McKinney and Bertrand Delgutte*, «A Possible Neurophysiological Basis of the Octave Enlargement Effect», *Journal of the Acoustical Society of America* 106, no. 5 (1999): 2679–2692.

²⁹⁷ *Horowitz*, *The Universal Sense*, 5.

²⁹⁸ *Stefan Koelsch and Walter A. Siebel*, «Towards a Neural Basis of Music Perception», *Trends in Cognitive Sciences* 9, no. 12 (2005): 578–584; позже пересмотрено в *Stefan Koelsch*, «Toward a Neural Basis of Music Perception — A Review and Updated Model», *Frontiers in Psychology* 2 (2011): 110–129.

²⁹⁹ См. *J. D. Warren et al.*, «Separating Pitch Chroma and Pitch Height in the Human Brain», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 100, no. 17 (2003): 10038–10042.

³⁰⁰ Обстоятельное и полное обсуждение см. в *Albert B. Bregman*, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

³⁰¹ К числу объективных измерений интенсивности звука относятся децибелы (дБ), уровни звукового давления (SPL — sound pressure levels), фоны и др. Основной источник данных по этому вопросу — *Frank Fahy*, *Sound Intensity* (London: E. & F. N. Spon, 1995).

³⁰² *Pascal Belin et al.*, «The Functional Anatomy of Sound Intensity Discrimination», *Journal of Neuroscience* 18, no. 16 (1998): 6388–6394.

³⁰³ Дальнейшее обсуждение см. в *Anne Caclin, Stephen McAdams et al.*, «Interactive Processing of Timbre Dimensions: An Exploration with Event-Related Potentials», *Journal of Cognitive Neuroscience* 20, no. 1 (2008): 49–64.

³⁰⁴ См., например, исследование Макадамса, Левитина и других, посвященное тому, как обработка тембра отображается в определенных участках мозга: *Menon, Vinod, D. J. Levitin, S. McAdams et al.* «Neural Correlates of Timbre Change in Harmonic Sounds», *Neuroimage* 17, no. 4 (2002): 1742–1754.

³⁰⁵ *Patel and Iversen*, «The Evolutionary Neuroscience of Musical Beat Perception».

³⁰⁶ См. также *Bregman*, *Auditory Scene Analysis*, 18–36, где детально обсуждается то, как гештальт-принципы группировки обеспечивают базовые правила восприятия звука.

³⁰⁷ *Reinier Plomp and Willem Johannes Maria Levelt*, «Tonal Consonance and Critical Bandwidth», *Journal of the Acoustical Society of America* 38, no. 4 (1965): 548–560.

³⁰⁸ См. *Arthur W. Locke*, «Descartes and Seventeenth-Century Music», *Musical Quarterly* 21, no. 4 (1935): 427–428.

³⁰⁹ См. *Noam Chomsky*, *Syntactic Structures* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2002), 15.

³¹⁰ См. *Alexa R. Romberg and Jenny R. Saffran*, «Statistical Learning and Language Acquisition», *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 1, no. 6 (2010): 906–914.

³¹¹ См., например, *Sandra E. Treub et al.*, «Development of the Perception of Musical Relations: Semitone and Diatonic Structure», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 12, no. 3 (1986): 295–301; и *Anthony K. Brandt, Robert Slevc and Molly Gebrian*, «Music and Early Language Acquisition», *Frontiers in Psychology* 3 (2012): 327.

³¹² Эта фраза напоминает более известное высказывание Стравинского: «Я считаю, что музыка по самой своей природе бессильна выразить что-либо вообще». Из *Chronicle of My Life* (1935). Приводится в *Eric Walter White*, *Stravinsky: The Composer and His Works*, 3rd ed. (Berkeley: University of California Press, 1979), 566.

³¹³ *Susanne K. Langer*, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957), 244.

³¹⁴ *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 39.

³¹⁵ Там же, 2–3.

³¹⁶ См., например, *Robert B. Zajonc*, «Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences», *American Psychologist* 35, no. 2 (1980): 151–175; дальнейшее обсуждение этой темы — в интерлюдии Ж.

³¹⁷ *Zajonc*, «Feeling and Thinking», 151.

³¹⁸ *Justin Storbeck and Gerald L. Clore*, «On the Interdependence of Cognition and Emotion», *Cognition and Emotion* 21, no. 6 (2007): 1218.

³¹⁹ *Levitin*, *This Is Your Brain on Music*, 189.

³²⁰ *Istvan Molnar-Szakacs and Katie Overy*, «Music and Mirror Neurons: From Motion to ‘E’motion», *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 1, no. 3 (2006): 235–241.

³²¹ *Levitin*, *This Is Your Brain on Music*, 183.

³²² *Vinod Menon and Daniel J. Levitin*, «The Rewards of Music Listening: Response and Physiological Connectivity of the Mesolimbic System», *Neuroimage* 28, no. 1 (2005): 175–184.

³²³ *Marcel Proust, Swann's Way: In Search of Lost Time*, перев. С. К. Scott Moncrieff (New Haven, CT: Yale University Press, 2013), 238. См. также *Christie McDonald and François Proulx*, eds., *Proust and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 96.

³²⁴ *Plato, Theaetetus*, XIII, 190e5–196c.3.

³²⁵ *Aristotle, De memoria et reminiscencia*, 450a, 29–32. Несмотря на ассоциацию метафоры «хранилища» с Платоном и Аристотелем, это конкретное суждение было впервые сформулировано Джоном Локком в «Эссе о человеческом понимании» (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1689): «Это Память, которая является как бы хранилищем наших идей». Приводится в *Robert A. Wilson, Boundaries of the Mind: The Individual in the Fragile Sciences — Cognition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 190.

³²⁶ Из древнейшего сохранившегося трактата по риторике, *Ad Herennium*, написанного около 80 года до н. э. и ранее приписывавшегося Цицерону.

³²⁷ См. *Mary J. Carruthers, The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 71ff.

³²⁸ Подробнее о Гвидо и его многочисленных важных музыкальных новшествах см. *Claude V. Palisca and Dolores Pesce, «Guido of Arezzo»*, Grove Music Online.

³²⁹ См. *Anna Maria Busse Berger, Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley: University of California Press, 2005), 45ff.

³³⁰ Подробнее о подверженных острой критике теориях памяти Декарта см. *Desmond Clarke, Descartes's Theory of Mind* (Oxford University Press, 2003), 93; см. также сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия В, дополнение № 330).

³³¹ *Charles B. Martin and Max Deutscher, «Remembering»*, *Philosophical Review* 75, no. 2 (1966): 161–196. О более поздних корректировках этой теории см., например, *Kourken Michaelian, «Generative Memory»*, *Philosophical Psychology* 24, no. 3 (2011), 323–342; и *Sarah Robins, «Representing the Past: Memory Traces and the Causal Theory of Memory»*, *Philosophical Studies* 173, no. 11 (2016): 2993–3013.

³³² См., например, *Douglas L. Hintzman, «Schema Abstraction' in a Multiple-Trace Memory Model»*, *Psychological Review* 93, no. 4 (1986): 411; и *Lynn Nadel et al., «Multiple Trace Theory of Human Memory: Computational, Neuroimaging, and Neuropsychological Results»*, *Hippocampus* 10, no. 4 (2000): 352–368.

³³³ Для более глубокого погружения в тему см. *Michael Rossington and Anne Whitehead*, eds., *Theories of Memory: A Reader* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007); и *Alan F. Collins et al., eds., Theories of Memory*, vol. 1 (Hove, England: Lawrence Erlbaum Associates, 1993). См. также *Levitin, This Is Your Brain on Music*, 129ff.

³³⁴ *Richard C. Atkinson and Richard M. Shiffrin, «Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes»*, в *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 2 (San Diego: Academic Press, 1968), 89–195.

³³⁵ Подробнее о понятии рабочей памяти и ее функционировании см. *Alan D. Baddeley and Graham Hitch, «Working Memory»*, в *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 8 (San Diego: Academic Press, 1974), 47–89; и *Alan Baddeley, «Working Memory»*, *Science* 255, no. 5044 (1992): 556–559.

³³⁶ *Isabelle Peretz and Robert J. Zatorre, «Brain Organization for Music Processing»*, *Annual Review of Psychology* 56 (2005): 95.

³³⁷ *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 87.

³³⁸ *Levitin*, *This Is Your Brain on Music*, 145.

³³⁹ *Daniel J. Levitin*, «Absolute Memory for Musical Pitch: Evidence from the Production of Learned Melodies», *Perception & Psychophysics* 56, no. 4 (1994): 414–423.

³⁴⁰ *Peretz and Zatorre*, «Brain Organization for Music Processing», 96–97.

³⁴¹ *Jenny R. Saffran, Michelle M. Loman and Rachel R. W. Robertson*, «Infant Memory for Musical Experiences», *Cognition* 77, no. 1 (2000): B15–B23.

³⁴² *Sacks*, *Musicophilia*, 201ff.

³⁴³ Эта теория, известная как «процедурализм», была предложена в 1972 году Крайком и Локхартom; см. *Fergus I. M. Craik and Robert S. Lockhart*, «Levels of Processing: A Framework for Memory Research», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 11, no. 6 (1972): 671–684.

³⁴⁴ *Levitin*, *The World in Six Songs*, 104. Здесь, по сути, Левитин резюмирует основную идею теории ИТРА Дэвида Гурона, которая более подробно рассмотрена в интерлюдии Ж.

ГЛАВА 8. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГЕНОТИП

³⁴⁵ Более научное обсуждение и защиту моего использования термина «генотип» для обозначения музыкального вкуса см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 8, дополнение № 345).

³⁴⁶ *Samson*, «Genre».

³⁴⁷ *Theodor Adorno*, *Aesthetic Theory*, перев. Christian Lenhardt (Oxford: Routledge, 1984), 288.

³⁴⁸ *Samson*, «Genre».

³⁴⁹ *David Hesmondhalgh*, «Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre», *Cultural Studies* 13, no. 1 (1999): 34–61.

³⁵⁰ См., например: www.musicgenreslist.com; <https://www.allmusic.com/genres>; <https://gist.github.com/sampsyo/1241307>; и https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_styles и т. д.

ГЛАВА 9. ГЕНОТИП ПОП-МУЗЫКИ

³⁵¹ *Howard Mayer Brown*, «The Chanson Rustique: Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson», *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959): 16–26.

³⁵² Приводится в *Simon Frith*, «Pop Music», в *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001): 94–95.

³⁵³ См., например, *Jon Stratton*, «Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry», в *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, ed. Simon Frith (London: Routledge, 2004): 7–23.

³⁵⁴ *Simon Frith*, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (London: Routledge, 2007), 168.

³⁵⁵ Подробнее о распространенных тенденциях в поп-гармонии см. *Peter Winkler*, «Toward a Theory of Pop Harmony», в *Theory Only* 4, no. 2 (1978): 3–26.

³⁵⁶ Rolling Stone, Artists: Taylor Swift (2008); размещено на <http://archive.li/7Bfmg>.

³⁵⁷ Alexis Petridis, «Taylor Swift: Reputation Review — Superb Songcraft Meets Extreme Drama», The Guardian, November 10, 2017.

³⁵⁸ Обзор публичных дискуссий Свифт по поводу стриминговых сервисов см. в Kaitlyn Tiffany, «A History of Taylor Swift's Odd, Conflicting Stances on Streaming Service», Verge, June 9, 2017.

³⁵⁹ Об истории взаимных баталий между Свифт и Уэстом см. Keith Harris, «Taylor Swift vs. Kanye West: A Beef History», Rolling Stone, February 16, 2016; и Alice Vincent, «Why Taylor Swift and Kanye West Hate Each Other», Telegraph, August 28, 2017.

³⁶⁰ Например, на сайте AllMusic.

³⁶¹ См., например, Christopher Washburne, «The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music», Black Music Research Journal 17, no. 1 (1997): 59–80. Более того, Эль Кинг выпустила свой второй альбом, «Shake the Spirit» (2018), который достиг 68-й позиции в «Billboard Топ-200».

³⁶² Подробнее о пятилетнем тернистом пути группы см., например, Hank Bordowitz, Bad Moon Rising: The Unauthorized History of Creedence Clearwater Revival (Chicago Review Press, 2007). Первоначально группа называлась The Golliwogs, а свое «странное», по общему признанию, имя из трех слов обрела довольно случайно в конце 1967 года (с. 39–40).

³⁶³ Об истории напряженных отношений между Фогерти и Зайонцом см. Bad Moon Rising, 202ff.

³⁶⁴ Подробнее об истории Миранды и о его занятиях читайте в биографии на сайте AllMusic и в Википедии, а также в начальных разделах Rebecca Mead, «All About the Hamiltons», The New Yorker, February 9, 2015; и Kat Harrison, Lin-Manuel Miranda: Composer, Actor, and Creator of Hamilton (New York: Enslow Publishing, 2017).

³⁶⁵ Mead, «All About the Hamiltons».

³⁶⁶ Подробнее о создании «In the Heights» см., например, David Low, «Scaling the Heights», Wesleyan Magazine, June 20, 2007.

³⁶⁷ Подробнее об истории шоу, его содержании и влиянии см., например, Lin-Manuel Miranda and Jeremy McCarter, Hamilton: The Revolution (London: Hachette, 2016). См. также Mead, «All About the Hamiltons», а также Mark Binelli, «Hamilton' Creator Lin-Manuel Miranda: The Rolling Stone Interview», Rolling Stone, June 1, 2016; Alisa Solomon, «How “Hamilton” is Revolutionizing the Broadway Musical», Nation, August 27, 2015; и статью о мюзикле в Википедии.

³⁶⁸ См. Ron Chernow, Alexander Hamilton (London: Head of Zeus, 2016).

³⁶⁹ Интересный и подробный обзор рэп-техник Миранды в «Гамильтоне» и их связи с техниками, которые используются другими хип-хоп-исполнителями, можно найти в Joel Eastwood and Erik Hinton, «How Does “Hamilton”, the Non-Stop, Hip Hop Broadway Sensation Tap Rap's Master Rhymes to Blur Musical Lines?» The Wall Street Journal, June 6, 2016. Среди обсуждаемых техник: консонанс, ассонанс, рифмованное плетение и влияние Западного побережья.

³⁷⁰ Высказывание Миранды о его процессе цитируется в Mead, «All About the Hamiltons».

³⁷¹ Как отмечается в Mead, «All About the Hamiltons».

³⁷² Приводится в *Mead*, «All About the Hamiltons». См. также «Use of Leitmotif in *Les Misérables*» (2004), первоначальная публикация в блоге Notes, Analysis & Essays for OCR A Level Music.

³⁷³ Мои личные рассуждения о правомерности определения бродвейской музыки как отдельного музыкального вида см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 9, дополнение № 373). Следует отметить, что эти размышления частично связаны с моей собственной деятельностью в бродвейской сфере и мюзиклом «Benny & Joop», композитором которого я являюсь, — в сотрудничестве с поэтом Минди Дикштейн, писательницей Кирстен Гюнтер, режиссером Джеком Каммингсом III и продюсером Ларри Хиршхорном.

³⁷⁴ Подробнее о Лакамуаре см. его биографию на сайте Википедии; см. также *Tim Greiving*, «He's Lin-Manuel's Right-Hand Man: The "Hamilton" Arranger Who Hasn't Let Hearing Loss Derail the Dream», *The Los Angeles Times*, August 10, 2017.

³⁷⁵ Подробнее о важной роли бродвейских аранжировщиков см., например, *Steven Suskin*, *The Sound of Broadway Music: A Book of Orchestrators and Orchestrations* (Oxford University Press, 2011).

ИНТЕРЛЮДИЯ Г. НА КЛЕТОЧНОМ УРОВНЕ: МУЗЫКА И КЛЕТОЧНАЯ БИОЛОГИЯ

³⁷⁶ *Christopher Alexander*, *The Process of Creating Life*, vol. 2 of *The Nature of Order* (Berkeley, CA: Center for Environmental Structure, 2002), iv.

³⁷⁷ Подробнее см. *Bruce Alberts et al.*, «An Overview of the Cell Cycle», в *Molecular Biology of the Cell*, 4th ed. (New York: Garland, 1994).

³⁷⁸ Термин «мейоз» происходит от греческого *μείωσις* — «уменьшение». *Alberts et al.*, «The Cell Cycle».

³⁷⁹ Дополнительную информацию о стволовых клетках см. *Jonathan Slack*, *Stem Cells: a Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2012). Подробности новаторской работы доктора Яманаки можно найти в *Shinya Yamanaka et al.*, «Induction of Pluripotent Stem Cells from Adult Human Fibroblasts by Defined Factors», *Cell* 131, no. 5 (2007): 861–872.

³⁸⁰ Приводится в *Strunk*, *Source Readings*, 27.

³⁸¹ См. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 20. Соответствующие академические цитаты о повторении см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Г, дополнение № 381).

³⁸² См. *John Miller Chernoff*, *African Rhythm and African Sensibility* (University of Chicago, 1981), 111; *Ingrid Monson*, «Riffs, Repetition, and Theories of Globalization», *Ethnomusicology* 43, no. 1 (1999): 31–65.

³⁸³ *Henry L. Gates*, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (Oxford University Press: 1988).

³⁸⁴ Подробнее о конкретных темах, над которыми работают ведущие ученые, занимающиеся вопросами музыкального повторения, см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Г, дополнение № 384).

³⁸⁵ Окельффорд разработал свою теорию в 1991 году и с тех пор постоянно ее обновляет. См. особенно *Adam Ockelford*, «Zygonic Theory: Introduction, Scope, Prospects», *Zeitschrift*

der Gesellschaft für Musiktheorie 6, no. 1 (2009): 91–172. Совсем недавно (в 2017 году) Окельффорд сделал свою «зигоническую теорию» частью более широкого исследования о том, как работает и создает значения музыка; см. *Adam Ockelford*, *Comparing Notes: How We Make Sense of Music* (London: Profile Books, 2017).

³⁸⁶ После выводов, сделанных музыкальным теоретиком Юджином Нармуром; см. *Adam Ockelford*, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives* (London: Routledge, 2017), 120.

³⁸⁷ *Theodor W. Adorno and Richard Leppert*, *Essays on Music* (Berkeley: University of California Press, 2002), 442.

³⁸⁸ Приводится в *Theodor Adorno*, *Philosophy of Modern Music*, перев. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York: Continuum, 1973), 178.

³⁸⁹ Приводится в *Elizabeth Hellmuth Margulis*, *On Repeat: How Music Plays the Mind* (Oxford University Press, 2014), 4. См. также *Luis-Manuel Garcia*, «On and On: Repetition as Process and Pleasure in Electronic Dance Music», *Music Theory Online* 11, no. 4 (2005): 2.

³⁹⁰ *Peter Kivy*, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 327–359. Киви предлагает три потенциальные модели определения музыки: «буквальную» (как пьеса, роман и т. д.), «организм» и «фон».

³⁹¹ Он называет это «музематическим» повторением; см. *Richard Middleton*, «Play It Again Sam’: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music», *Popular Music* 3 (1983): 261ff.

³⁹² See *Garcia*, «On and On», 8.

³⁹³ *John Kratus*, «The Use of Melodic and Rhythmic Motives in the Original Songs of Children Aged 5 to 13», *Contributions to Music Education* 12 (1985): 1–8.

³⁹⁴ Из *Elizabeth Margulis’* TED-Ed Talk, «Why We Love Repetition in Music». См. также *Diana Deutsch*, *Trevor Henthorn* and *Rachael Lapidis*, «Illusory Transformation from Speech to Song», *Journal of the Acoustical Society of America* 129, no. 4 (2011): 2245–2252.

³⁹⁵ См. интерлюдия Г, прим. 389, выше.

³⁹⁶ *Margulis*, *On Repeat*, 59, 78. См. также, например, *Elizabeth Hellmuth Margulis*, «Musical repetition detection across multiple exposures», *Music Perception* 29, no. 4 (2012): 377–385; *Margulis* and *Elizabeth Hellmuth*, «Aesthetic Responses to Repetition in Unfamiliar Music», *Empirical Studies of the Arts* 31, no. 1 (2013): 45–57; а также в качестве познавательного обзора эссе Маргулис «Why Repetition Can Turn Almost Anything into Music», <https://aeon.co/essays/why-repetition-can-turn-almost-everything-into-music>; благодарю профессора Маргулис за эту ссылку.

³⁹⁷ *Margulis*, *On Repeat*, 115.

³⁹⁸ Там же, 56–60.

³⁹⁹ *Drabkin*, «Motif».

⁴⁰⁰ Например, «Encyclopédie de la Pléiade» описывает его как «мелодичную, ритмичную или гармоническую клетку». Идея упоминается и развивается в *Jean-Jacques Nattiez*, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Princeton University Press, 1990), 156–158.

⁴⁰¹ *Clinton Hutton*, «The Creative Ethos of the African Diaspora: Performance Aesthetics and the Fight for Freedom and Identity», *Caribbean Quarterly* 53, nos. 1–2 (2007): 129.

⁴⁰² См. *David Locke*, «Improvisation in West African Musics», *Music Educators Journal* 66, no. 5 (1980): 125–133.

⁴⁰³ О конкретных направлениях деятельности ведущих ученых, занимающихся вопросами музыкального развития, см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Г, дополнение № 403).

⁴⁰⁴ Полную дискуссию см. в *Patricia Carpenter*, «Grundgestalt' as Tonal Function», *Music Theory Spectrum* 5, no. 1 (1983): 15–38.

⁴⁰⁵ См., например, *Nors S. Josephson*, «Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock», *Musical Quarterly* 76, no. 1 (1992): 67–92.

⁴⁰⁶ *Alfred Pike*, «The Perceptual Aspects of Motivic Structure in Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, no. 1 (1971): 80.

⁴⁰⁷ *Alexandra Lamont and Nicola Dibben*, «Motivic Structure and the Perception of Similarity», *Music Perception* 18, no. 3 (2001): 245–274.

⁴⁰⁸ Приводится в *Aaron L. Berkowitz*, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment* (Oxford University Press, 2010): 4–5.

⁴⁰⁹ *Aristotle*, *Metaphysics* 8, Book 13, Chapter 3, 1078b.

⁴¹⁰ *Plato*, *Timaeus*, 55c4–6. Эти загадочные ассоциации, вероятно, родились под влиянием математических трудов пифагорейцев, таких как Тимей Локрийский. См. *Ferguson*, *The Music of Pythagoras*, 134.

⁴¹¹ См., например, *Victor J. Stenger*, *Timeless Reality: Symmetry, Simplicity and Multiple Universes* (Amherst, NY: Prometheus Books, 2000), 282ff.

⁴¹² См. сайт Алекса Бека: <http://alexjohnbeck.com/projects/bsc.html>.

⁴¹³ *Richard P. Feynman, Robert B. Leighton and Matthew Sands*, *Mainly Mechanics, Radiation, and Heat*, vol. 1 of *The Feynman Lectures on Physics* (New York: Basic Books, 2010), 52:12.

⁴¹⁴ *Vitruvius*, *On Architecture*, перев. Frank Granger (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970), 26–27. Подробнее об историческом значении взгляда Витрувия на симметрию см. также интерлудию Б, прим. 203.

⁴¹⁵ См., например, *Boro Pavlović and Nenad Trinajstić*, «On Symmetry and Asymmetry in Literature», в *Computers & Mathematics with Applications* 12B, nos. 1–2 (1986), 197–227.

⁴¹⁶ Более подробное техническое обсуждение см. в *Davorin Kempf*, «What Is Symmetry in Music?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 27, no. 2 (1996): 155–165.

⁴¹⁷ *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 151.

⁴¹⁸ Из лекций Гуруна в штате Огайо: *David Huron*, «Meyer and the Gestaltists». См. также *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 91.

⁴¹⁹ См. *Magnus Enquist and Rufus A. Johnstone*, «Generalization and the Evolution of Symmetry Preferences», *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 264, no. 1386 (1997): 1345–1348.

⁴²⁰ *Jennifer J. Stoecker et al.*, «Long- and Short-Looking Infants' Recognition of Symmetrical and Asymmetrical Forms», *Journal of Experimental Child Psychology* 71, no. 1 (1998): 63–78.

⁴²¹ В частности, во внутритеменной борозде; см. *C. J. Cela-Conde et al.*, «The Neural Foundations of Aesthetic Appreciation», *Progress in Neurobiology* 94, no. 1 (2011): 39–48.

ГЛАВА 10: ГЕНОТИП РОК-МУЗЫКИ

⁴²² Оба высказывания приводятся в *Adam Grant, Originals: How Non-Conformists Move the World* (New York: Penguin, 2017), 7, 13.

⁴²³ *Mikal Gilmore*, «David Bowie: How Rock's Greatest Outsider Continually Re-Created Himself, and Changed the World along the Way», *Rolling Stone*, February 11, 2016.

⁴²⁴ *Marc Woodworth, Robert Boyers and James Miller*, «Rock Music & The Culture of Rock: Interview with James Miller», *Salmagundi* 118/119 (1998): 206–223. См. *Mark Spicer*, ed., *Rock Music* (New York: Routledge, 2016), xviii.

⁴²⁵ *Mikal Gilmore*, *Stories Done: Writings on the 1960s and Its Discontents* (New York: Simon & Schuster, 2008), 314. Более детальное описание истории Led Zeppelin, творчества и влияния группы см., например, здесь: *Mick Wall*, *When Giants Walked the Earth: A Biography of Led Zeppelin* (London: Macmillan, 2010); *Keith Shadwick*, *Led Zeppelin: The Story of a Band and Their Music, 1968–1980* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005); и *Hank Bordowitz*, ed., *Led Zeppelin on Led Zeppelin: Interviews and Encounters* (Chicago Review Press, 2014).

⁴²⁶ В качестве примера академического обсуждения группы можно назвать работу *Susan Fast*, *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music* (Oxford University Press, 2001). Альтернативный взгляд на происхождение хеви-метала, который связывается с малоизвестной группой из Сан-Франциско *Blue Cheer* (1967), см. *Joe Queenan*, «The Unlikely Fathers of Heavy Metal», *The Guardian*, December 21, 2007.

⁴²⁷ См., например, *Richard Cole*, «A Taste of Decadence», в *Whole Lotta Led Zeppelin: The Illustrated History of the Heaviest Band of All Time*, ed. Jon Bream (Minneapolis, MN: Voyageur, 2008), 72–75.

⁴²⁸ См. «The 10 Wildest Led Zeppelin Legends, Fact-Checked», *Rolling Stone*, November 21, 2012.

⁴²⁹ Об истории Эртегана и Atlantic Records см. *Dorothy Wade and Justine Picardie*, *Music Man: Ahmet Ertegun, Atlantic Records, and the Triumph of Rock 'n' Roll* (New York: W. W. Norton, 1990).

⁴³⁰ *Martin Popoff*, *Led Zeppelin: All the Albums, All the Songs* (Minneapolis, MN: Voyageur, 2017), 55.

⁴³¹ Дополнительную информацию об Alabama Shakes см. в *Joe Rhodes*, «Alabama Shakes's Soul-Stirring, Shape-Shifting New Sound», *The New York Times*, March 18, 2015; см. также статьи в *Rolling Stone* на их сайте.

⁴³² *Russ Corey*, «Athens' Alabama Shakes Channel Muscle Shoals Sound», *Florence (AL) Times Daily*, November 6, 2011. Басист Зак Кокрелл особо отметил влияние «олдскульных» басистов Дональда «Дака» Данна (Booker T. & The M. G.'s), Дэвида Худа (Muscle Shoals), Рика Данко (The Band) и Томми Корбилла (Aretha Franklin).

⁴³³ Приводится в интервью Ховарда для *Scotsman*, April 29, 2012. Подробнее об отношениях между Плантом и Alabama Shakes см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 10, дополнение № 433).

⁴³⁴ Среди соул-композиций, в которых используется вамп I–iv: «Hung Up on My Baby» (Айзек Хейз), «Little Child Runnin' Wild» и «Love Me (Right in the Pocket)» (Кёртис Мейфилд); и «Dayglo Reflection» (Бобби Уомак).

⁴³⁵ Подробнее об истории и творчестве группы см., например, *Mark Beaumont*, *Muse: Out of This World* (London: Omnibus Press, 2014). Кроме того, Muse выпустила восьмой студийный альбом «Simulation Theory» (2018), который достиг 12-го места в «Billboard Top-200».

⁴³⁶ Произнесено, когда Тейлор и гитарист Queen Брайан Мэй представляли Muse на вручении награды O2 Silver Clef Award; см. «Rockers Muse Win Silver Clef Award», July 2, 2010. <https://www.independent.ie/entertainment/music/rockers-muse-win-silver-clef-award-26663519.html>.

⁴³⁷ Неаполитанский секстаккорд — это мажорный аккорд, построенный на bII ступени минорной тональности, обычно представленный в первом обращении и, как правило, переходящий в аккорд V7 в автентической каденции.

⁴³⁸ Подробнее о карьере и музыке Примы см., например, *Garry Boulard*, *Louis Prima* (Urbana: University of Illinois Press, 2002); и *Tom Clavin*, *That Old Black Magic: Louis Prima, Keely Smith, and the Golden Age of Las Vegas* (Chicago Review Press, 2010).

⁴³⁹ *Boulard*, *Louis Prima*, 111.

ГЛАВА 11. ГЕНОТИП ДЖАЗА

⁴⁴⁰ См. главу 6, прим. 244: небольшое введение в джазовую музыку и ее историю.

⁴⁴¹ Из интервью 1957 года, приводится в *Scott DeVeaux*, «Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography», в *Black American Literature Forum* 25, no. 3 (1991): 525–560.

⁴⁴² *Gioia*, *The History of Jazz*, 189.

⁴⁴³ *Jack Kerouac*, *On the Road* (1957; New York: Penguin, 2003), 112.

⁴⁴⁴ Более полный обзор карьеры и музыки Диззи см., например, *Alyn Shipton*, *Groovin' High: The Life of Dizzy Gillespie* (Oxford University Press, 2001); и *Raymond Horricks*, *Dizzy Gillespie and the Be-Bop Revolution* (New York: Hippocrene, 1984). Прозвище «Диззи» Гиллеспі получил от своего коллеги — трубача Палмера Дэвиса, когда они вместе играли в 1935 году в ансамбле Фрэнки Фэрфакса (*Shipton*, *Groovin' High*, 25).

⁴⁴⁵ Приводится в *Gioia*, *The History of Jazz*, 209.

⁴⁴⁶ *Mike Bourne*, «Fat Cats at Lunch: An Interview with Dizzy Gillespie», *DownBeat*, May 11, 1972.

⁴⁴⁷ Обсуждение этих записей см. в *Fred Kaplan*, «Bird Lives! The Birth of Bebop, Captured on Disc», *The New York Times*, July 31, 2005.

⁴⁴⁸ Полную дискографию см. в *Jan Evensmo*, «The Trumpet of John Birks Gillespie», *Jazz Archeology*.

⁴⁴⁹ Приводится в хорошем источнике данных о карьере и творчестве Шортера: *Michelle Mercer*, *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter* (New York: Penguin, 2007), 27.

⁴⁵⁰ См., например, *Alan Goldsher*, *Hard Bop Academy: The Sidemen of Art Blakey and the Jazz Messengers* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2002).

⁴⁵¹ См., например, *George Grella Jr.*, *Miles Davis' Bitches Brew* (New York: Bloomsbury Publishing USA, 2015). Подробнее о карьере Майлза Дэвиса в целом см., например, *John Szwed*, *So What: The Life of Miles Davis* (New York: Simon & Schuster, 2004).

⁴⁵² *Nate Chinen*, «Major Jazz Eminence, Little Grise: Wayne Shorter's New Album is "Without a Net"», *The New York Times*, January 31, 2013.

⁴⁵³ *Mercer*, *Footprints*, 118.

⁴⁵⁴ Приводится в *William Grimes*, «Antonio Carlos Jobim, Composer, Dies at 67», *The New York Times*, December 9, 1994. Подробнее о карьере, музыке и наследии Жобима можно узнать, например, из *Helena Jobim*, *Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man* (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2011).

⁴⁵⁵ Из интервью Жобима, данного Associated Press в 1991 году.

⁴⁵⁶ Подробнее о сотрудничестве Гетца и Жилберту см., например, *Dave Gelly*, *Stan Getz: Nobody Else but Me* (San Francisco: Backbeat Books, 2002), 117ff.

⁴⁵⁷ По выражению известного джазового критика Леонарда Фезера, Эванс был «первым гением фортепиано со времен Арта Татума»; см. *Leonard Feather*, «Bill Evans: The Gentle Giant», *Contemporary Keyboard*, December 1980. Подробнее о музыке Эванса и его наследии можно узнать, например, из *Peter Pettinger*, *Bill Evans: How My Heart Sings* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998).

⁴⁵⁸ О высокой оценке Пауэлла Эвансом см., например, в предисловии к *Francis Paudras*, *Dance of the Infidels: A Portrait of Bud Powell* (Boston: Da Capo Press, 1998), ix.

⁴⁵⁹ Среди откликов на этот исторический альбом можно отметить *Eric Nisenson*, *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece* (New York: St. Martin's Press, 2013).

⁴⁶⁰ Наркотическая зависимость Эванса началась с героина, в последующие годы он злоупотреблял кокаином; см. *Gene Lees*, *Friends Along the Way: A Journey Through Jazz* (New Haven, CT: Yale University Press, 2003), 284.

⁴⁶¹ Приводится в *Martin Gayford*, «Bill Evans: Everybody Still Digs Him», *Telegraph*, September 22, 2007.

⁴⁶² *Pettinger*, *Bill Evans*, 68.

⁴⁶³ Там же, 69.

ИНТЕРЛЮДИЯ Д. СЛУШАЯ С АКЦЕНТОМ: КУЛЬТУРА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

⁴⁶⁴ Подробнее о моей стратегии подготовки к сочинению этого концерта см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 464).

⁴⁶⁵ См., например, *Sue Gilmore*, «Oakland Symphony Delivers Global Triumph», *Oakland Tribune*, January 25, 2009.

⁴⁶⁶ *Ian Cross*, «Musicality and the Human Capacity for Culture», *Musicae Scientiae* 12, no. 1_suppl (2008): 147.

⁴⁶⁷ Приводится в *John Blacking*, *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking* (University of Chicago Press, 1995), 236.

⁴⁶⁸ Несмотря на заявления Кросса и Блэкинга, общее научное понимание музыкальных универсалий за последние десятилетия не улучшилось и стало более размытым. См., например, *Bruno Nettl*, «An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture», в *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin et al. (Cambridge,

MA: MIT Press, 2000), 463–472; и *Donald E. Brown*, «Human Universals, Human Nature & Human Culture», *Daedalus* 133, no. 4 (2004): 47–54.

⁴⁶⁹ *Patrick E. Savage, Steven Brown, Emi Sakai and Thomas E. Currie*, «Statistical Universals Reveal the Structures and Functions of Human Music», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 112, no. 29 (2015): 8987–8992. Авторы использовали основанный на музыкальных функциях подход («CantoCore») для оценки 304 записей по всему миру, включая полевые, локальные, студийные и т. д., из *Garland Encyclopedia of World Music*.

⁴⁷⁰ *Catherine J. Stevens*, «Music Perception and Cognition: A Review of Recent Cross-Cultural Research», *Topics in Cognitive Science* 4, no. 4 (2012): 658.

⁴⁷¹ То есть некоторые животные — попугаи, морские львы и (в некоторой степени) шимпанзе — продемонстрировали способность к синхронизации; подробнее см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 471).

⁴⁷² См., например, *Laurel J. Trainor et al.*, «Preference for Sensory Consonance in 2-and 4-month-old Infant», *Music Perception* 20, no. 2 (2002): 187–194; и *Masataka, Nobuo*, «Preference for Consonance over Dissonance by Hearing Newborns of Deaf Parents and of Hearing Parents», *Developmental science* 9, no. 1 (2006): 46–50. Ссылки на некоторые новейшие научные исследования о нашем врожденном предпочтении консонанса диссонансу см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 472).

⁴⁷³ См. упоминания о таких традициях, например, в *Joseph Jordania*, *Who Asked the First Question?: The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech* (West Beach, Australia: Logos, 2006), 69ff (Украина), 78ff (Грузия), 109 (Сербия), 110 (Босния), 119 (Литва), 175 (Меланезия) и т. д.; см. также *Peter Fletcher*, *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures* (Oxford University Press, 2004), 42ff.

⁴⁷⁴ Интерес к детализации универсальных функций, их свойствам и их восприятию то повышался, то понижался. Некоторые ключевые формулировки различных аргументов можно найти в *Alan P. Merriam and Valerie Merriam*, *The Anthropology of Music* (Chicago: Northwestern University Press, 1964); *Steven Feld and Aaron A. Fox*, «Music and Language», *Annual Review of Anthropology* 23, no. 1 (1994): 25–53; *Martin Clayton*, «The Social and Personal Functions of Music in Cross-Cultural Perspective», в *The Oxford Handbook of Music Psychology* (Oxford University Press, 2009), 35–44; *Nettl*, «An Ethnomusicologist Contemplates Universals», *Nettl*, «Music»: 5. The Function of Music; и *Levitin*, *The World in Six Songs*.

⁴⁷⁵ *Clayton*, «The Social and Personal Functions of Music», 46; *Marina Roseman*, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine* (Berkeley: University of California Press, 1991), 46ff.

⁴⁷⁶ См. *Ian Cross*, «Music and Communication in Music Psychology», *Psychology of Music* 42, no. 6 (2014): 809–819.

⁴⁷⁷ См., например, *Steven Johnson*, *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software* (New York: Simon & Schuster, 2002).

⁴⁷⁸ *Levitin*, *The World in Six Songs*, 279.

⁴⁷⁹ Например, в *Bruno Nettl*, *Music in Primitive Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956), 6.

⁴⁸⁰ *Nettl*, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, 45.

⁴⁸¹ *Jordania*, *Who Asked the First Question?*, 112, 114, 201, 209 и т. д.

⁴⁸² *Lomax et al.*, *Cantometrics*, 19, 36 и т. д.

⁴⁸³ Например, см. *Hugh Tracey*, «Towards an Assessment of African Scales», *African Music* 2, no. 1 (1958): 15–20.

⁴⁸⁴ Там же, 19–20.

⁴⁸⁵ *Levitin*, *The World in Six Songs*: 53, 60, 83, 102 и т. д. О конкретной гипотезе, рассматривающей очевидное взаимодействие музыки и танца как адаптивную силу в нашей эволюции см. *Edward H. Hagen* and *Gregory A. Bryant*, «Music and Dance as a Coalition Signaling System», *Human Nature* 14, no. 1 (2003): 21–51.

⁴⁸⁶ Подробнее о ведущих ученых и их работах в этом направлении см., например, *Erin E. Hannon* and *Laurel J. Trainor*, «Music Acquisition: Effects of Enculturation and Formal Training on Development», *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 11 (2007): 466–472; *Steven J. Morrison*, *Steven M. Demorest* and *Laura A. Stambaugh*, «Enculturation Effects in Music Cognition: The Role of Age and Music Complexity», *Journal of Research in Music Education* 56, no. 2 (2008): 118–129; *Heike Argstatter*, «Perception of Basic Emotions in Music: Culture-Specific or Multicultural?», *Psychology of Music* 44, no. 4 (2016): 674–690; *Thomas Hans Fritz*, *Paul Schmude*, *Sebastian Jentschke*, *Angela D. Friederici* and *Stefan Koelsch*, «From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally», *PloS one* 8, no. 9 (2013): e72500; и *Laura-Lee Balkwill* and *William Forde Thompson*, «A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues», *Music Perception* 17, no. 1 (1999): 43–64.

⁴⁸⁷ *David Brian Huron*, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 379.

⁴⁸⁸ *Erin E. Hannon* and *Sandra E. Trehub*, «Tuning in to Musical Rhythms: Infants Learn More Readily than Adults», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 102, no. 35 (2005): 12639–12643.

⁴⁸⁹ *Hannon* and *Trainor*, «Music Acquisition», 466. Подробнее о моем использовании выражения «без границ» см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 489).

⁴⁹⁰ *Morrison* and *Demorest*, «Enculturation Effects in Music Cognition». См. также *Steven M. Demorest*, *Steven J. Morrison et al.*, «The Influence of Contextual Cues on Cultural Bias in Music Memory», *Music Perception* 33, no. 5 (2016): 590–600.

⁴⁹¹ См. *Hannon* and *Trainor*, «Musical Acquisition», 466–467; и *Morrison* and *Demorest*, «Enculturation Effects in Music Cognition», 68–69. Уточнение этого сценария и дальнейшие научные ссылки см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 491).

⁴⁹² *Hannon* and *Trainor*, «Musical Acquisition», 468.

⁴⁹³ См. *Christiane Neuhaus*, «Perceiving Musical Scale Structures», *Annals of the New York Academy of Sciences* 999, no. 1 (2003): 184–188. См. также *Lynch* and *Eilers*, «Children's Perception».

⁴⁹⁴ См., например, *E. Glenn Schellenberg* and *Sandra E. Trehub*, «Good Pitch Memory Is Widespread», *Psychological Science* 14, no. 3 (2003): 262–266; и *Siamak Baharloo*, *Paul*

A. Johnston, Susan K. Service, Jane Gitschier and Nelson B. Freimer, «Absolute Pitch: An Approach for Identification of Genetic and Nongenetic Components», *American Journal of Human Genetics* 62, no. 2 (1998): 224–231.

⁴⁹⁵ Hannon and Trainor, «Musical Acquisition», 468.

⁴⁹⁶ См. Tuomas Eerola et al., «Perceived Complexity of Western and African Folk Melodies by Western and African Listeners», *Psychology of Music* 34, no. 3 (2006): 337–371.

⁴⁹⁷ Thomas Fritz et al., «Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music», *Current Biology* 19, no. 7 (2009): 573–576.

⁴⁹⁸ Обсуждение одной важной проблемы исследования Фрица — его идентификации как «частично сравнительного» — см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Д, дополнение № 498).

⁴⁹⁹ Balkwill and Thompson, «A Cross-Cultural Investigation».

⁵⁰⁰ Argstatter, «Perception of Basic Emotions in Music».

⁵⁰¹ См., например, Demorest and Morrison, «The Influence of Contextual Cues»; также Steven J. Morrison, Steven M. Demorest et al., «Effect of Intensive Instruction on Elementary Students' Memory for Culturally Unfamiliar Music», *Journal of Research in Music Education* 60, no. 4 (2013): 363–74; и Steven M. Demorest, Steven J. Morrison et al., «An fMRI Investigation of the Cultural Specificity of Music Memory», *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 5, nos. 2–3 (2009): 282–291.

⁵⁰² Morrison and Demorest et al., «Effect of Intensive Instruction». Турки, однако, запоминали западные примеры лучше, чем примеры из китайской музыки, с которой они никогда не сталкивались.

⁵⁰³ Patrick C. M. Wong, Anil K. Roy and Elizabeth Hellmuth Margulis, «Bimusicalism: The Implicit Dual Enculturation of Cognitive and Affective Systems», *Music Perception* 27, no. 2 (2009): 81–88.

⁵⁰⁴ Demorest and Morrison, «The influence of contextual cues».

⁵⁰⁵ См., например, Morrison et al., «Effect of Intensive Instruction».

ГЛАВА 12. ГЕНОТИП ХИП-ХОПА

⁵⁰⁶ Более полное исследование музыки, культуры и исторического контекста хип-хопа см., например, в Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* (New York: St. Martin's Press, 2007); Chuck D, *Chuck D Presents This Day in Rap and Hip-Hop History* (New York: Hachette, 2017); и Mark Anthony Neal, *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (London: Psychology Press, 2004).

⁵⁰⁷ Becky Blanchard, «The Social Significance of Rap and Hip-Hop Culture», *Journal of Poverty & Prejudice* (Spring 1999): 1–10.

⁵⁰⁸ См., например, Ronald L. Jackson II and Elaine B. Richardson, eds., *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations* (New York: Routledge, 2014), 8ff.

⁵⁰⁹ Jay-Z, *Decoded* (New York: Random House, 2010), 54.

⁵¹⁰ Приводится в Blanchard, «The Social Significance», 4.

⁵¹¹ Подробнее о соперничестве Восточного и Западного побережий см. *Jeff Weiss and Evan McGarvey*, 2pac vs. Biggie: An Illustrated History of Rap's Greatest Battle (Minneapolis, MN: Voyageur, 2013).

⁵¹² *Davey D*, «Why Rap Is So Powerful», <https://www.daveyd.com/whyrapispowerart.html>.

⁵¹³ Подробнее о музыке Снупа Догга см., например, *Snoop Dogg with Davin Seay*, Tha Doggfather: The Times, Trials, and Hardcore Truths of Snoop Dogg (New York: Harper Collins, 2000). См. также биографию Снупа Догга на сайте AllMusic и в Википедии. Кроме того, Снуп Догг выпустил свой 17-й студийный альбом, «I Wanna Thank Me» (February 2019).

⁵¹⁴ *Michael Eric Dyson*, The Michael Eric Dyson Reader (London: Hachette, 2008), 419.

⁵¹⁵ *Jayna Brown*, «Hip Hop, Pleasure, and Its Fulfillment», *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International* 2, no. 2 (2013): 147.

⁵¹⁶ См. *Ta-Nehisi Coates*, «Hip-Hop's Down Beat», *Time*, August 17, 2007. Подробнее о музыке Ламара и ее влиянии см., например, *Josh Eells*, «The Trials of Kendrick Lamar», *Rolling Stone*, June 22, 2015. См. также его готовящуюся к выходу культурную биографию, написанную Маркусом Муром и озаглавленную *The Butterfly Effect: How Kendrick Lamar Ignited the Soul of Black America*.

⁵¹⁷ *Eells*, «The Trials of Kendrick Lamar».

⁵¹⁸ См., например, *Rob Sheffield*, «Grammys 2016: King Kendrick Lamar Steals the Show», *Rolling Stone*, February 16, 2016.

⁵¹⁹ Подробнее об интересном процессе того, как хип-хоп в целом и Ламар в частности привлекли внимание жюри Пулитцеровской премии, см. *Joe Coscarelli*, «Kendrick Lamar Wins Pulitzer in 'Big Moment for Hip-Hop'», *The New York Times*, April 16, 2018.

⁵²⁰ *Eells*, «The Trials of Kendrick Lamar».

⁵²¹ Подробнее о Dr. Dre как о продюсере см. *Jake Brown*, *Dr. Dre in the Studio: From Compton, Death Row, Snoop Dogg, Eminem, 50 Cent, The Game & Mad Money* (New York: Colossus Books, 2006).

⁵²² См. *Chris Molanphy*, «Introducing the King of Hip-Hop», *Rolling Stone*, August 15, 2011.

⁵²³ Сложные отношения между Эминемом и Ким Скотт-Мэтерс отображены в таких его песнях, как «'97 Bonnie and Clyde» и «Kim», представляющих собой вымышленные истории ее убийства путем утопления. См., например, *Sam Patrick*, «Strange Things about Eminem and Kim's Relationship», *Nicki Swift*, <https://www.nickiswift.com/42674/strange-things-eminem-kimsrelationship/>.

⁵²⁴ *Anthony Bozza*, «Eminem Blows Up», *Rolling Stone*, April 29, 1999.

⁵²⁵ Там же.

⁵²⁶ Подробнее об интересном, хотя и ограниченном использовании Эминемом сэмплов или заимствований см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 12, дополнение № 526). Кроме того, Эминем вскоре выпустил свой 10-й студийный альбом «Kamikaze» (2018), который стал его девятым подряд альбомом, достигшим первого места в «Billboard Top-200».

⁵²⁷ Как отмечается на сайте www.whosampled.com.

⁵²⁸ Приводится в художественной биографии группы Earth, Wind & Fire в сетевой версии *Rolling Stone*. Подробнее о предыстории группы, ее музыке и творческом на-

следии см. *Maurice White and Herb Powell, My Life with Earth, Wind & Fire* (New York: HarperCollins, 2016).

⁵²⁹ Подробнее о Chess Records см., например, *Rich Cohen, The Record Men: The Chess Brothers and the Birth of Rock & Roll* (New York: W.W. Norton, 2005).

⁵³⁰ *James B. Stewart*, «Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop», *Journal of African American History* 90, no. 3 (2005): 215.

⁵³¹ Твит, процитированный у *Kat Boebrer*, «Earth, Wind & Fire Co-Founder Maurice White Has Passed Away», *Complex*, February 4, 2016. <https://www.complex.com/music/2016/02/maurice-white-of-earth-wind-and-fire-has-passed-away>.

ГЛАВА 13. ГЕНОТИП ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ (EDM)

⁵³² Об истории и технике электронной, компьютерной и подобной экспериментальной музыки см., например, *Daniel Warner, Live Wires: A History of Electronic Music* 4th ed. (London: Reaktion Books Limited, 2017); *Peter Manning, Electronic and Computer Music* (Oxford University Press, 2013); и *Nick Collins and Julio d'Escriván*, eds., *The Cambridge Companion to Electronic Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

⁵³³ См. выдержки из главы 7, прим. 265; см. также *Hugh Davies*, «Synthesizer», *Grove Music Online*.

⁵³⁴ См., например, *Alan P. Kefauver and David Patschke, Fundamentals of Digital Audio* (Middleton, WI: AR Editions, 2007).

⁵³⁵ Приводится, например, в *Simon Reynolds*, «Song from the Future: The Story of Donna Summer and Giorgio Moroder's "I Feel Love"», *Pitchfork*, June 29, 2017.

⁵³⁶ Обстоятельный отчет о возникновении и расцвете хаус-музыки см. в *Jesse Saunders, House Music* (Baltimore: PublishAmerica, 2007).

⁵³⁷ Результатом стало так называемое «Второе лето любви» в 1988 и 1989 годах. Подробнее о феноменах эйсид-хауса и рейва см. *Luke Bainbridge, The True Story of Acid House: Britain's Last Youth Culture Revolution* (London: Omnibus Press, 2014); и *Simon Reynolds, Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (London: Routledge, 2013), 56–91.

⁵³⁸ *Alastair Fraser*, «The Spaces, Politics, and Cultural Economies of Electronic Dance Music», *Geography Compass* 6, no. 8 (2012): 501.

⁵³⁹ См., например, исчерпывающий «Список жанров электронной музыки» в Википедии; и *Androids*, «An Idiot's Guide to EDM Genres», *Complex*, October 13, 2017.

⁵⁴⁰ Подробнее об истории и музыке The Chemical Brothers см. в их биографии на сайте AllMusic и в Википедии.

⁵⁴¹ Приводится в *Alexis Petridis*, «Drugs and Clubs? That's the Only Test People Have Now», *The Guardian*, January 25, 2002.

⁵⁴² *Douglas Wolk*, «The Chemical Brothers Make a Triumphant Return After Five Years with "Born in the Echoes": Album Review», *Billboard*, July 20, 2015.

⁵⁴³ Называемый «королем транс», например, в *Kat Bein*, «Armin van Buuren Finds a New Groove with Conrad Sewell, Scott Storch», *Billboard*, February 2, 2018; см. также *Sophie Lai*, «Armin van Buuren x Phillips: The Trance Overlord», *Boom Online*, April 3, 2014.

⁵⁴⁴ «Armin van Buuren: «Dance Music Is Investing in Their Own Future» (видеоинтервью), Billboard, June 4, 2015, <https://www.billboard.com/video/armin-van-buuren-dance-music-is-investing-in-their-own-future-6590065>.

⁵⁴⁵ «Armin van Buuren Announces New Artist Album “Embrace”», A State of Trance (сайт Армина ван Бюрена), September 3, 2015.

⁵⁴⁶ *Anne Midgette*, «In a Mozart Year, Other Stars Blazed», The New York Times, December 24, 2006; приводится, например, в биографии Райха на сайте его издательства, Boosey & Hawkes.

⁵⁴⁷ Углубленный обзор музыки, эстетики и влияния Райха см., например, *Paul Griffiths*, «Reich, Steve», Grove Music Online; Steve Reich, *Writings on Music, 1965–2000* (Oxford University Press, 2002); и *David J. Hoek*, *Steve Reich: A Bio-Bibliography* (Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2002).

⁵⁴⁸ *Alexis Petridis*, «Steve Reich on Schoenberg, Coltrane and Radiohead», The Guardian, March 1, 2013.

⁵⁴⁹ Подробнее о направлении минимализма см. *Keith Potter*, «Minimalism», Grove Music Online; и *Keith Potter*, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Дополнительные ссылки и обсуждения см. также на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 13, дополнение № 549).

⁵⁵⁰ *Alex Ross*, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century* (New York: Macmillan, 2007), 547.

⁵⁵¹ См. *Richard Taruskin*, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (Berkeley: University of California Press, 2008), 101.

⁵⁵² *Petridis*, «Steve Reich on Schoenberg, Coltrane, and Radiohead».

⁵⁵³ Там же.

⁵⁵⁴ *Tim Rutherford-Johnson*, «The Influence Engine: Steve Reich and Pop Music», NewMusicBox, March 27, 2013.

⁵⁵⁵ Из аннотации к альбому Ино «Ambient 1: Music for Airports» (1978).

⁵⁵⁶ *Lester Bangs*, «Interview with Brian Eno», *Musician*, July 1979. Подробнее о музыке и эстетике Ино см. *David Buckley and Cecilia Sun*, «Eno, Brian», Grove Music Online; *Sean Albiez and David Pattie*, eds., *Brian Eno: Oblique Music* (New York: Bloomsbury Publishing USA, 2016); и *Brian Eno*, *A Year with Swollen Appendices* (London: Faber & Faber, 1996).

⁵⁵⁷ Приводится в *Paul Morley*, «On Gospel, Abba and the Death of the Record: An Audience with Brian Eno», The Guardian, January 16, 2010.

⁵⁵⁸ *Sasha Frere-Jones*, «Ambient Genius: The Working Life of Brian Eno», The New Yorker, July 7, 2014.

ИНТЕРЛЮДИЯ Е. УКРЕПЛЯЯ СВЯЗИ: ИНТРАКУЛЬТУРА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

⁵⁵⁹ То, как наши музыкальные вкусы переплетаются в ранние подростковые годы с нашей идентичностью, шутливо обсуждается в *Seth Stephens-Davidowitz*, «The Songs That Bind», The New York Times, February 10, 2018.

⁵⁶⁰ Академические ссылки на истории некоторых известных музыкальных соперничеств см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Е, дополнение № 560).

⁵⁶¹ Прилагательное «интракультурный» иногда встречается в академической литературе, связанной с наукой, бизнесом, социологией и т. д., в общем контексте «интракультурных вариаций»; например, *Linda C. Garro*, «Intracultural Variation in Folk Medical Knowledge: A Comparison between Curers and Noncurers», *American Anthropologist* 88, no. 2 (1986): 351–370. Однако, насколько мне известно, термин «интракультура» не был использован там в контексте, который подразумевается здесь.

⁵⁶² Например, см. *Ian Biddle and Vanessa Knights*, eds., *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local* (London: Routledge, 2016).

⁵⁶³ См., например, *Chantal Mouffe*, «Hegemony and Ideology in Gramsci», в *Gramsci and Marxist Theory*, Chantal Mouffe, ed. (London: Routledge, 2014), 178–214; и *Bob Jessop*, «From Karl Marx to Antonio Gramsci and Louis Althusser», в *The Routledge Handbook of Language and Politics*, eds. Ruth Wodak and Bernhard Forchtner (Oxford: Taylor & Francis, 2017).

⁵⁶⁴ См., например, *Roland Barthes*, «Wine and Milk», в *Mythologies: The Complete Edition in a New Translation*, перев. Richard Howard and Annette Lavers (New York: Hill & Wang, 2012), 79–82; и *Michel Foucault*, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, перев. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1977), 195ff; см. также *Dino Franco Felluga*, *Critical Theory: The Key Concepts* (New York: Routledge, 2015), 204–206.

⁵⁶⁵ *Mark Slobin*, «Micromusics of the West: A Comparative Approach», *Ethnomusicology* 36, no. 1 (1992): 1–87.

⁵⁶⁶ Приводится в *John Storey*, *From Popular Culture to Everyday Life* (New York: Routledge, 2014), 83.

⁵⁶⁷ *Tony Jefferson and Stuart Hall*, eds., *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (Oxford: Routledge, 2003), 57.

⁵⁶⁸ *Emre Ulusoy*, «Subcultural Escapades via Music Consumption: Identity Transformations and Extraordinary Experiences in Dionysian Music Subcultures», *Journal of Business Research* 69, no. 1 (2016): 246.

⁵⁶⁹ См., например, *Staf Callewaert*, «Bourdieu, Critic of Foucault: The Case of Empirical Social Science against Double-Game-Philosophy», *Theory, Culture & Society* 23, no. 6 (2006): 73–98.

⁵⁷⁰ *Pierre Bourdieu*, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, перев. Richard Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989). Хвалебный отзыв Вакана и более подробную историю Бурдьё и его наследия можно найти в *Simon Susen and Bryan S. Turner*, ed., *The Legacy of Pierre Bourdieu: Critical Essays* (London: Anthem Press, 2011), 102 и т. д.

⁵⁷¹ Bourdieu, *Distinction*, 7.

⁵⁷² Там же, 516.

⁵⁷³ Там же, *Distinction*, 19.

⁵⁷⁴ См. *Tia DeNora*, «Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna», *American Journal of Sociology* 97, no. 2 (1991): 310–346.

⁵⁷⁵ Bourdieu, *Distinction*, 16.

⁵⁷⁶ Там же, 16. Помимо Азнавура, в качестве примеров популярной музыки Бурдые приводит кабаре-певца Жоржа Гетари и двух близких к року исполнителей: Джонни Холлидея («французского Элвиса») и английскую певицу Петулу Кларк (сделавшую выдающуюся карьеру во Франции).

⁵⁷⁷ Там же, 6.

⁵⁷⁸ *Richard A. Peterson and Albert Simkus*, «How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups», в *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, eds. Michèle Lamont and Marcel Fournier (University of Chicago Press, 1992), 152; и *Richard A. Peterson and Roger M. Kern*, «Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore», *American Sociological Review* 61, no. 5 (1996): 900–907.

⁵⁷⁹ См., например, антисемитские нападки Генри Форда на джаз и театральную музыку в начале 1920-х годов, приводимые в *Walter Rimler*, *George Gershwin: An Intimate Portrait* (Urbana: University of Illinois Press, 2011), 39.

⁵⁸⁰ *Peterson and Simkus*, «How Musical Tastes», 170.

⁵⁸¹ *Mike Savage and Modesto Gayo*, «Unravelling the Omnivore: A Field Analysis of Contemporary Musical Taste in the United Kingdom», *Poetics* 39, no. 5 (2011): 338.

⁵⁸² *Andrew Cheyne and Amy Binder*, «Cosmopolitan Preferences: The Constitutive Role of Place in American Elite Taste for Hip-Hop Music, 1991–2005», *Poetics* 38, no. 3 (2010): 336–364.

⁵⁸³ См. *David Cutts and Paul Widdop*, «Reimagining Omnivorousness in the Context of Place», *Journal of Consumer Culture* 17, no. 3 (2017): 480–503.

⁵⁸⁴ См. *Cheyne and Binder*, «Cosmopolitan Preferences», 358.

⁵⁸⁵ *Savage and Gayo*, «Unravelling the Omnivore», 342.

⁵⁸⁶ *Mark Rimmer*, «Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus», *Cultural Sociology* 6, no. 3 (2012): 302.

⁵⁸⁷ *Savage and Gayo*, «Unravelling the Omnivore», 345.

⁵⁸⁸ *Bernard Lahire*, «The Individual and the Mixing of Genres: Cultural Dissonance and Self-Distinction», *Poetics* 36, nos. 2–3 (2008), 166–188.

⁵⁸⁹ *Lahire*, «The Individual and the Mixing of Genres», 169.

⁵⁹⁰ *Tom Vanderbilt*, *You May Also Like: Taste in an Age of Endless Choice* (New York: Simon & Schuster, 2016), 87.

⁵⁹¹ *Koen van Eijck and John Lievens*, «Cultural Omnivorousness as a Combination of Highbrow, Pop, and Folk Elements: The Relation between Taste Patterns and Attitudes Concerning Social Integration», *Poetics* 36, nos. 2–3 (2008): 241.

⁵⁹² *Gilbert Chase*, *America's Music: From the Pilgrims to the Present*, 3rd ed. (Urbana: University of Illinois Press, 1992), xv.

⁵⁹³ См., например, *Shane Blackman*, «Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance», *Deviant Behavior* 35, no. 6 (2014): 496–512.

⁵⁹⁴ Ключевыми представителями Чикагской школы были Фредерик Трэшер, Роберт Мертон и позже Альберт Коэн; см. *Blackman*, «Subculture Theory», 500.

⁵⁹⁵ *Phil Cohen*, «Subcultural Conflict and Working-Class Community», в *Rethinking the Youth Question* (London: Palgrave, 1997), 57.

⁵⁹⁶ *John Clarke*, «The Skinheads and the Magical Recovery of Community», в *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, 2nd ed., eds. Stuart Hall and Tony Jefferson (Oxford: Routledge, 2003), 80.

⁵⁹⁷ *Andy Bennett*, «Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste», *Sociology* 33, no. 3 (1999): 605.

⁵⁹⁸ См. *Benedict Anderson*, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso Books, 2006).

⁵⁹⁹ *Kay Kaufman Shelemay*, «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music», *Journal of the American Musicological Society* 64, no. 2 (2011): 364.

⁶⁰⁰ Там же, 373.

⁶⁰¹ См., например, *Courtney Jenkins*, «5 Things You Didn't Know about Classic Rock Music Fans», *Houston Marketing Matters*, July 29, 2015.

⁶⁰² См., например, «Engaging with the “Super-fan”: A Growing Source of Incremental Revenue», report by PricewaterhouseCoopers, 2014.

⁶⁰³ *Tia DeNora*, «Music as a Technology of the Self», *Poetics* 27, no. 1 (1999): 31.

⁶⁰⁴ *Cotton Seiler*, «The Commodification of Rebellion: Rock Culture and Consumer Capitalism», в *New Forms of Consumption: Consumers, Culture, and Commodification*, ed. Mark Gottdiener (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000): 217.

⁶⁰⁵ Соответствующее обсуждение того, как британские «интракультурные» танцевальные клубы формируют внутренние конкурентные иерархии в силу различного «субкультурного капитала» своих членов («настоящих» против «липовых» и т. п.), см. *Sarah Thornton*, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1996).

⁶⁰⁶ См., например, *Andy Worthington*, «A History of Music Torture in the “War on Terror”», *Huffington Post*, May 25, 2011.

⁶⁰⁷ *Lily E. Hirsch*, «Weaponizing Classical Music: Crime Prevention and Symbolic Power in the Age of Repetition», *Journal of Popular Music Studies* 19, no. 4 (2007): 348.

⁶⁰⁸ *Peter Manuel*, «Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics», *Popular Music* 14, no. 2 (1995): 234.

⁶⁰⁹ *Ulusoy*, «Subcultural Escapades», 250. В частности, Улусой называет эти три потребительских переживания соответственно «радикальным самовыражением», «терапевтической практикой» и «контролируемым хаосом».

⁶¹⁰ *Myles E. Johnson*, «What Beyoncé Won Was Bigger Than a Grammy», *The New York Times*, February 14, 2017.

⁶¹¹ *Susan Gal*, «The Political Economy of Code Choice», *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, ed. Monica Heller (Berlin: De Gruyter Mouton, 1988), 247.

⁶¹² Особенно *Michael Lewis*, *The Undoing Project: A Friendship That Changed Our Minds* (New York: W.W. Norton, 2016).

⁶¹³ *Daniel Kahneman*, *Thinking, Fast and Slow* (New York: Macmillan, 2011), 13–14.

⁶¹⁴ Там же, 13.

⁶¹⁵ См., например, *Adam J. Lonsdale and Adrian C. North*, «Musical Taste and the Representativeness Heuristic», *Psychology of Music* 40, no. 2 (2012): 131–142.

ГЛАВА 14. ГЕНОТИП ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

⁶¹⁶ *David Byrne*, «Crossing Music's Borders: "I Hate World Music"», *The New York Times*, October 3, 1999. Для более подробного ознакомления с этнической музыкой в качестве обширного музыкального жанра (или в нашей терминологии «вида») см., например, *Philip V. Bohlman*, *World Music: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2002); *Philip V. Bohlman*, ed., *The Cambridge History of World Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013); и *Simon Broughton*, *Mark Ellingham* and *Richard Trillo*, eds., *World Music*, vols. 1, *Africa, Europe and the Middle East*, and 2, *Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific* (London: Rough Guides, 1999).

⁶¹⁷ См., например, *Ian Birrell*, «The Term "World Music" Is Outdated and Offensive», *The Guardian*, March 22, 2012; и *Anastasia Tsioulcas*, «What Makes globalFEST So Interesting?», *All Things Considered*, January 16, 2014: «Давайте признаемся себе: даже в сообществе "этнической музыки" никому не нравится термин "этническая музыка". Это пахнет всеми видами обременительных проблем, от культурного колониализма до вопросов о том, что является "аутентичным", а что нет...»

⁶¹⁸ См., например, *Ian Anderson*, «International Pop Anyone?», *The Guardian*, June 14, 2008.

⁶¹⁹ Подробнее о Шебе Мами см. его биографию на сайте AllMusic и в Википедии; см. также *Andrew Hammond*, *Pop Culture Arab World!: Media, Arts, and Lifestyle* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005), 148, 168.

⁶²⁰ Подробнее о возникновении и расцвете музыки раи см. *Broughton*, *Ellingham* and *Trillo*, eds., *World Music*, vol. 1, 415ff; см. также *Hana Noor Al-Deen*, «The Evolution of Rai Music», *Journal of Black Studies* 35, no. 5 (2005): 597–611.

⁶²¹ *Jon Pareles*, «Yousou N'Dour Performs at the Brooklyn Academy of Music», *The New York Times*, September 14, 2014. Подробнее о музыке и влиянии Юссу Н'Дура см. его биографию на сайте AllMusic и в Википедии; см. также *Lucey Duran*, «Key to N'Dour: Roots of the Senegalese Star», *Popular Music* 8, no. 3 (1989): 275–284.

⁶²² Подробнее о традиции гриотов и ее необходимых требованиях к запоминанию см., например, *Thomas A. Hale*, *Griots and Griottes: Masters of Words and Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1998); и *Jan Jansen*, *The Griot's Craft: An Essay on Oral Tradition and Diplomacy*, vol. 8 of *Forschungen zu Sprachen und Kulturen Afrikas* (Hamburg: LIT Verlag, 2000). Отдельно о гриотах в Сенегале см. *Cornelia Panzacchi*, «The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal», *Africa* 64, no. 2 (1994): 190–210.

⁶²³ Подробнее о музыке мбалах см. *Broughton*, *Ellingham* and *Trillo*, eds., *World Music*, vol. 1, 617ff; см. также *Timothy Roark Mangin*, *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music* (dissertation, Columbia University, 2013).

⁶²⁴ Приводится в *Jon Pareles*, «Hamza El Din, 76, Oud Player and Composer, Is Dead», *The New York Times*, May 25, 2006. Подробнее о жизни и музыке Хамзы Эль Дина см. его биографию на сайте AllMusic и в Википедии; см. также *Broughton*, *Ellingham* and *Trillo*, eds., *World Music*, vol. 1, 345–346.

⁶²⁵ См., например, *Richard H. Hoppin*, *Medieval Music* (New York, W. W. Norton, 1978), 415–416.

⁶²⁶ Подробнее о теории и практике системы раг см., например, *Harold S. Powers and Richard Widdess*, «Rāga», Grove Music Online; *Broughton, Ellingham and Trillo*, eds., *World Music*, vol. 2, 65ff; и *Reginald Massey and Jamila Massey*, *The Music of India* (New Dehli: Abhinav Publications, 1996), 92–109.

⁶²⁷ Подробнее о теории и практике тала см. *Harold S. Powers and Richard Widdess*, «Rhythm and Tāla». Grove Music Online; *Broughton, Ellingham and Trillo*, eds., *World Music*, vol. 2, 65ff; и *Massey and Massey*, *The Music of India*, 110–114.

⁶²⁸ Подробнее о жизни и произведениях Рави Шанкара см., например, *Stephen Slawek*, «Shankar, Ravi», Grove Music Online; см. также *Ravi Shankar*, *Raga Mala: The Autobiography of Ravi Shankar* (New York: HarperCollins, 1999). Подробнее о системе гхарана см. *Massey*, *The Music of India*, 69ff.

⁶²⁹ Сам Рампаль не был новичком в кросскультурных взаимодействиях, в частности благодаря своей работе с джазовым композитором-пианистом Клодом Боллингом над его Сюитой для флейты и джазового фортепиано (1975). Кроме того, описание и анализ «Morning Love» являются предметом докторской диссертации: *Bethany Padgett*, *Transcription and Analysis of Ravi Shankar's Morning Love for Western Flute, Sitar, Tabla and Tanpura* (doctoral thesis, Louisiana State University, 2013).

ГЛАВА 15. ГЕНОТИП КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

⁶³⁰ Однако, как можно видеть из обзора на сайте www.WhyYouLikeIt.com, в пятом произведении, «O Fortuna» Карла Орфа, задействуется мощный и выразительный хор.

⁶³¹ Изложение лекции Бернштейна «Что такое классическая музыка», которая была прочитана на одном из вечеров серии «Концерты для молодежи» Нью-Йоркского филармонического оркестра, прошедшем в Карнеги-холле 24 января 1959 года, размещено на сайте www.leonardbernstein.com; видео (в четырех частях) можно найти на YouTube.

⁶³² См., например, *Daniel Heartz and Bruce Alan Brown*, «Classical», Grove Music Online; см. также статью «Classical» на сайте сетевого словаря Online Etymology Dictionary.

⁶³³ Например, специалист по Вивальди Майкл Тэлбот называет его «самым оригинальным и влиятельным композитором своего поколения»; см. *Michael Talbot*, «Vivaldi, Antonio», Grove Music Online. Среди других подробных обзоров жизни и творчества Вивальди можно отметить *H. C. Robbins Landon*, *Vivaldi: Voice of the Baroque* (University of Chicago Press, 1996); *Susan Adams*, *Vivaldi: Red Priest of Venice* (Oxford: Lion Books, 2010), и сборник научных статей: *Michael Talbot*, ed., *Vivaldi* (New York: Routledge, 2016).

⁶³⁴ Более подробно об истории цикла концертов «Гармоническое вдохновение» (опус 3) см. в *Landon*, *Vivaldi*, 42–48.

⁶³⁵ *Michael Talbot*, *Vivaldi*, Master Musicians Series (Oxford University Press, 2000), 40.

⁶³⁶ См., например, *Landon*, *Vivaldi*, 44–45.

⁶³⁷ Подробнее о BWV и других широко известных аббревиатурах, используемых для каталогизации творчества выдающихся композиторов, см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 15, дополнение № 637).

⁶³⁸ О едких колкостях по этому поводу со стороны таких композиторов и музыкантов, как Стравинский и пианист Чарльз Розен, см. *Joel Bixler*, «On the Rating of Composers», Letter to the Editor, *The New York Times*, April 26, 1987.

⁶³⁹ Под непрерывным «диатоническим» переходом по квартовому кругу я имею в виду «круг», который все еще находится в диатонических пределах одной тональности, — в данном случае си минора с двумя диезами: фа# и до#. Это означает, что вместо перехода от соль к до секвенция будет двигаться от соль к до#; таким образом, в полном цикле квартового круга существует только семь различных аккордов/тонов: си–ми–ля–ре–соль–до#–фа#–(си). В тактах с 60-го по 66-й, в частности, происходит 23-шаговый «диатонический» переход по квартовому кругу: фа#–си–ми–ля–ре–соль–до#–(3 раза)–до#–си–ми.

⁶⁴⁰ См., например, *Claude V. Palisca*, *Baroque Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991), 168–169.

⁶⁴¹ *Slonimsky*, *Lexicon of Musical Invective*, 52.

⁶⁴² *Douglas Johnson*, *Scott G. Burnham*, *William Drabkin*, *Joseph Kerman* and *Alan Tyson*, «Beethoven, Ludwig van», *Grove Music Online*. Среди других полезных для ознакомления обзоров жизни, музыки и творческого наследия Бетховена можно отметить, например, *Maynard Solomon*, *Beethoven* (London: Schirmer Trade Books, 2012); *Lewis Lockwood*, *Beethoven: The Music and the Life* (New York: W. W. Norton, 2005); и *Jan Swafford*, *Beethoven: Anguish and Triumph* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2014).

⁶⁴³ *Solomon*, *Beethoven*, 207–246.

⁶⁴⁴ Подробнее о «Хайлигенштадтском завещании» см. *Solomon*, *Beethoven*, 145–163; см. также *Sean P. Harty et al.*, «The Psychology of Beethoven and The Eroica Symphony», 2017 *Festschrift*, 1–9.

⁶⁴⁵ Подробнее о расхожем делении бетховенской карьеры на три этапа, принятом в 1840-х годах и предложенном Антоном Шиндлером, одним из самых ранних биографов композитора, см., например, *Maynard Solomon*, *Beethoven Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 116–125.

⁶⁴⁶ Любопытными, например, являются визуальные различия (на базе «волновой графической формы аудиозаписей») между Симфонией № 40 Моцарта (1788) и «Героической» Бетховена (1803), представленные на сайте BBC Discovering Music; можно увидеть, что увеличение продолжительности произошло прежде всего за счет значительного расширения разделов разработки и коды.

⁶⁴⁷ См., например, *Betsy Schwarm*, «Symphony No. 7 in A Major, Op. 92», *Encyclopaedia Britannica* (сайт).

⁶⁴⁸ *Leonard G. Ratner*, *Romantic Music: Sound and Syntax* (New York: Simon & Schuster Books for Young Readers, 1992).

⁶⁴⁹ Общий обзор классической музыки в США см., например, в *Richard Crawford et al.*, «United States of America», *Grove Music Online*; *John Warthen Struble*, *The History of American Classical Music: MacDowell through Minimalism* (New York: Facts on File, 1995); см. также *Kyle Gann*, *American Music in the Twentieth Century* (San Francisco: Cengage Learning, 2005).

⁶⁵⁰ Обзор жизни, музыки и творческого наследия Копленда см., например, в *Howard Pollack*, «Copland, Aaron», *Grove Music Online*; *Aaron Copland* and *Vivian Perlis*, *The*

Complete Copland (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2013); и *Howard Pollack, Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (New York: Henry Holt & Company, 1999).

⁶⁵¹ Общий обзор жизни и многогранной карьеры Бернштейна см., например, в *Paul R. Laird and David Schiff*, «Bernstein, Leonard», Grove Music Online; *Allen Shawn*, Leonard Bernstein: An American Musician (New Haven, CT: Yale University Press, 2014); *Meryle Secrest*, Leonard Bernstein: A Life (Visalia, CA: Vintage, 1995); и *Kenneth LaFave*, Experiencing Leonard Bernstein: A Listener's Companion (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2015).

⁶⁵² См. *Carol J. Oja*, Bernstein Meets Broadway: Collaborative Art in a Time of War (Oxford University Press, 2014).

⁶⁵³ См. *Nigel Simeone*, Leonard Bernstein: West Side Story (New York: Routledge, 2017). Подробнее о музыке и творческом наследии Стивена Сондхайма см., например, в *Joanne Gordon*, ed., Stephen Sondheim: A Casebook (New York: Routledge, 2014); и *Robert L. McLaughlin*, Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical (Jackson: University Press of Mississippi, 2016).

⁶⁵⁴ См. *LaFave*, Experiencing Leonard Bernstein, 151ff. Эта необычная работа включала в себя также актерскую игру, танцы и политические выступления левого толка; порой электика, возможно, заходит слишком далеко!

⁶⁵⁵ См., например, *Carol De Giere*, Defying Gravity: The Creative Career of Stephen Schwartz, from Godspell to Wicked (New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2008).

⁶⁵⁶ О наиболее эффективной образовательной и популяризаторской деятельности Бернштейна см. *Leonard Bernstein*, Leonard Bernstein's Young People's Concerts (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005); и *Leonard Bernstein*, The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976).

⁶⁵⁷ *Louis Kronenberger*, «New Operetta in Manhattan», Time, December 10, 1956. Точно так же Уолтер Кепп в New York Herald Tribune (December 3, 1956) назвал ее либретто «академическим, грубым и откровенным». Напротив, Джон Чепмен оценил его в New York Daily News (December 3, 1956) как «сильное, понятное и забавное». Приводится в *Elizabeth B. Crist*, «The Best of All Possible Worlds: The Eldorado Episode in Leonard Bernstein's Candide», в Opera after 1900, ed. Margaret Notley (New York: Routledge, 2016), 435. Подробнее о «Кандиде» Бернштейна см., например, в *Jon Alan Conrad*, «Candide», Grove Music Online; и *Helen Smith*, There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein (New York: Routledge, 2017), 99–138.

⁶⁵⁸ Подробнее о романе Вольтера см., например, *Voltaire*, Candide or Optimism, перев. Theo Cuffe, вступительная статья — *Michael Wood* (New York: Penguin, 2005).

⁶⁵⁹ Подробнее о шоу «Omnibus» и выступлении Бернштейна см. сайт www.WhyYouLikeIt.com (глава 15, дополнение № 659).

⁶⁶⁰ Взято из выступления Бернштейна в шоу «Omnibus» на тему «Американская музыкальная комедия».

⁶⁶¹ А именно, как отмечалось в главе 9, Бернштейн называет «Карусель» Роджерса и Хаммерштейна опереттой, а «Парни и куколки» Лессера — мюзиклом. Действительно, по ходу параллельной работы над собственными шоу происходил взаимный обмен материалами: музыка «Gee, Officer Krupke», например, первоначально была написана для «Кандида», как и «One Hand, One Heart».

⁶⁶² См. www.musipedia.org.

⁶⁶³ Обзор жизни и музыки Форе см., например, в *Jean-Michel Nectoux*, «Fauré, Gabriel», Grove Music Online; *Jean-Michel Nectoux*, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, перев. Roger Nichols (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); и *Gabriel Fauré*, *Gabriel Fauré: His Life through His Letters*, ed. Jean-Michel Nectoux (London: Boyars, 1984).

⁶⁶⁴ *Aaron Copland*, «Gabriel Fauré, a Neglected Master», *Musical Quarterly* (1924): 573.

⁶⁶⁵ Подобные романтические порывы часто сочетаются с всеобъемлющим «стремлением к бесконечному», выраженным, например, в поэзии и прозе таких немецких писателей, как Новалис и Шиллер. См. *John C. Blankenagel*, «The Dominant Characteristics of German Romanticism», *Publications of the Modern Language Association of America* 55, no. 1 (1940): 6. Подробнее о самом музыкальном романтизме см., например, *Walter Frisch*, *Music in the Nineteenth Century* (New York: W.W. Norton, 2013); *Leon Plantinga*, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* (New York: W.W. Norton, 1984); и *Carl Dahlhaus*, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989).

⁶⁶⁶ Это высказывание, а также многое другое о жизни и музыке Брамса см. *Jan Swafford*, *Johannes Brahms: A Biography* (New York: Vintage, 2012), 80 и т. д.

⁶⁶⁷ Для Вагнера Бетховен также был источником вдохновения — прежде всего революционные порывы его поздних произведений и особенно драматическая сила Девятой симфонии. См., например, *Klaus Kropffinger*, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); более подробно см. также *Richard Wagner*, *Richard Wagner's Beethoven*, перев. Roger Allen (1870; Rochester, NY: Boydell & Brewer Ltd, 2014).

⁶⁶⁸ Более подробный обзор музыки и творческого наследия Вагнера см. *Barry Millington et al.*, «Wagner, (Wilhelm) Richard», Grove Music Online; и *Thomas S. Grey*, ed., *Richard Wagner and His World* (Princeton University Press, 2009).

⁶⁶⁹ О возможных прообразах «Сонаты Вентейля» Пруста, в том числе о Форе, см. *Jean-Jacques Nattiez*, *Proust as Musician* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 3–4.

⁶⁷⁰ Этим репертуаром Форе, безусловно, проложил дорогу более явным революционным изменениям в области музыкальной гармонии и формы, совершенным его младшими современниками: Дебюсси и Равелем. См. также *Jann Pasler*, «Impressionism», Grove Music Online.

⁶⁷¹ Пуленк, наряду с композиторами Дариусом Мийо, Артуром Онеггером и другими, сформировал своего рода композиторский коллектив под названием «Шестерка» (*Les Six*), который активно работал в 1920-х годах в Париже — во многом под влиянием еще одного французского музыкального революционера начала XX века, Эрика Сати. Подробнее о Сати и «Шестерке» см., например, *Robert Shapiro*, ed., *Les Six: The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie* (London: Peter Owen Publishers, 2014).

⁶⁷² См. *Sigismond Stojowski*, «Recollections of Brahms», *Musical Quarterly* 19, no. 2 (1933): 143–150.

⁶⁷³ *Robert Orledge*, «Fauré's "Pelléas et Mélisande"», *Music & Letters* (1975): 170–179.

⁶⁷⁴ Приводится в *Orledge*, «Fauré's "Pelléas et Mélisande"», 172.

⁶⁷⁵ См., например, *Lorraine Byrne Bodley*, ed., *Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music* (Woodbridge, England: Boydell & Brewer, 2017).

⁶⁷⁶ См., например, *David Fanning*, «Expressionism», Grove Music Online.

⁶⁷⁷ Nectoux, Gabriel Fauré, 155–156.

⁶⁷⁸ Подробнее о новой (более модальной) концепции гармонии Лефевра и ее влиянии на Форе см. *Nectoux*, Gabriel Fauré, 227ff; см. также *James Sobaskie*, «The Emergence of Gabriel Faure's Late Musical Style and Technique», *Journal of Musicological Research* 22, no. 3 (2003): 223–276.

⁶⁷⁹ Подробнее о постоянных нападках Форе на Дебюсси и о довольно странном «замкнутом круге», который они составляют с упомянутыми во введении нападками на этого столь почитаемого композитора, см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (глава 15, дополнение № 679).

ИНТЕРЛЮДИЯ Ж. МУЗЫКА И СОЗНАНИЕ: ПСИХОЛОГИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС

⁶⁸⁰ *Deryck Cooke*, *The Language of Music* (Oxford University Press, 1959), 25.

⁶⁸¹ *Aristotle*, *Politics*, 341a. См. также *Sheramy Bundrick*, *Music and Image in Classical Athens* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 41–42.

⁶⁸² *Strunk*, *Source Readings*, 5.

⁶⁸³ Например, в индийском трактате V века до н. э. «Натьяшастра» конкретные лады (раги) и музыкальные формы напрямую соотносятся с определенными пробуждаемыми в слушателе эмоциями и эстетическими состояниями. См. *Alessia Pannese et al.*, «Metaphor and Music Emotion: Ancient Views and Future Directions», *Consciousness and Cognition* 44 (2016): 61–71; далее мы расскажем больше об умозаклчениях, сделанных на основе древних индийских практик.

⁶⁸⁴ *Kate Hevner*, «Experimental Studies of the Elements of Expression in Music», *American Journal of Psychology* 48, no. 2 (1936): 246–268.

⁶⁸⁵ *Edward P. Asmus*, «The Development of a Multidimensional Instrument for the Measurement of Affective Responses to Music», *Psychology of Music* 13, no. 1 (1985): 19–30.

⁶⁸⁶ См. *John Sloboda*, *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function* (Oxford University Press, 2005), 203.

⁶⁸⁷ Неплохой обзор этих аргументов см. в *Marcel Zentner*, *Didier Grandjean* and *Klaus R. Scherer*, «Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement», *Emotion* 8, no. 4 (2008): 494–521.

⁶⁸⁸ Прямое изложение этой проблемы распространенного в академических кругах смешивания понятий «выражения-восприятия эмоций и порождения-переживания эмоций» см. в *Pannese et al.*, «Metaphor and Music Emotion», 62.

⁶⁸⁹ См. *Jerrold Levinson*, *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art* (London: Springer, 2013).

⁶⁹⁰ *David Huron*, «Why Is Sad Music Pleasurable? A Possible Role for Prolactin», *Musicae Scientiae* 15, no. 2 (2011): 153.

⁶⁹¹ См., например, интернет-сообщество «Реклама, которую я ненавижу» (Commercials I Hate); также см. *Dan Ozzi*, «1–877-KARS-4-KIDS: Behind the Most Hated (and Best) Jingle of All Time», *Noisey Vice* (сайт), November 11, 2015.

⁶⁹² См. *Elizabeth Blair*, «Chopin's Iconic Funeral March», NPR Music (сайт), March 1, 2010.

⁶⁹³ См., например, *James A. Russell*, «A Circumplex Model of Affect», *Journal of Personality and Social Psychology* 39, no. 6 (1980): 1161–1178; *Lisa Barrett Feldman*, «Solving the Emotion Paradox: Categorization and the Experience of Emotion», *Personality and Social Psychology Review* 10, no. 1 (2006): 20–46; и *Nico H. Frijda*, «Emotion Experience and Its Varieties», *Emotion Review* 1, no. 3 (2009): 264–271.

⁶⁹⁴ См. *James A. Russell*, «Core Affect and the Psychological Construction of Emotion», *Psychological Review* 110, no. 1 (2003): 147; см. также *Pantelimon Ekkekakis*, *The Measurement of Affect, Mood, and Emotion: A Guide for Health-Behavioral Research* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 38–40.

⁶⁹⁵ См. *Ekkekakis*, *The Measurement of Affect, Mood, and Emotion*, 33–51, где представлено более полное обсуждение аффекта, эмоций и настроения.

⁶⁹⁶ *Zentner, Grandjean and Scherer*, «Emotions Evoked by the Sound of Music», 495.

⁶⁹⁷ *Patrik N. Juslin*, «What Does Music Express? Basic Emotions and Beyond», *Frontiers in Psychology* 4 (2013): 4.

⁶⁹⁸ Там же. Подробнее об отношениях между эмоциональным кодированием типов Юлина и семантическим кодированием типов Хаттена и Кёльша (интерлюдия В) см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Ж, дополнение № 698).

⁶⁹⁹ *Juslin*, «What Does Music Express?», 4.

⁷⁰⁰ См. *Patrik N. Juslin and Petri Laukka*, «Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?», *Psychological Bulletin* 129, no. 5 (2003): 770.

⁷⁰¹ *Juslin*, «What Does Music Express?», 4.

⁷⁰² См. *Patrik N. Juslin*, «From Everyday Emotions to Aesthetic Emotions: Towards a Unified Theory of Musical Emotions», *Physics of Life Reviews* 10, no. 3 (2013): 235–266.

⁷⁰³ Подробнее о роли метафоры как «посредника» между музыкой, языком, эмоциями и нашими эстетическими реакциями см. *Pannese et al.*, «Metaphor and Music Emotion».

⁷⁰⁴ См. *Juslin*, «From Everyday Emotions to Aesthetic Emotions», 242–243.

⁷⁰⁵ Там же, 247.

⁷⁰⁶ *Zentner, Grandjean, and Scherer*, «Emotions Evoked by the Sound of Music», 494.

⁷⁰⁷ См., например, *Paul Ekman*, «An Argument for Basic Emotions», *Cognition and Emotion* 6, no. 3–4 (1992), 169–200; и *Robert Plutchik*, *The Emotions*, rev. ed. (Lanham, MD: University Press of America, 1991).

⁷⁰⁸ См., например, *Tuomas Eerola and Jonna K. Vuoskoski*, «A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli», *Music Perception* 30, no. 3 (2013): 307–340.

⁷⁰⁹ *Zentner, Grandjean and Scherer*, «Emotions Evoked by the Sound of Music».

⁷¹⁰ Подробнее о взаимосвязях между музыкой и меланхолией читайте в книге Роберта Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621), см. *Stephanie Shirilan*, *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy* (London: Routledge, 2016); см. также *Michael P. Steinberg*, «Music and Melancholy», *Critical Inquiry* 40, no. 2 (2014): 288–310.

⁷¹¹ *Steinberg*, «Music and Melancholy», 289, 310.

⁷¹² *Juslin*, «What Does Music Express?», 11.

⁷¹³ См., например, *Juslin and Laukka*, «Communication of Emotions»; и Emery Schubert, «Modeling Perceived Emotion with Continuous Musical Features», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 21, no. 4 (2004): 561–585.

⁷¹⁴ Интересующиеся, однако, могут заглянуть в *Markus Schedl et al.*, «On the Interrelation between Listener Characteristics and the Perception of Emotions in Classical Orchestra Music», *IEEE Transactions on Affective Computing* (2017): 1–18.

⁷¹⁵ См. также *Anthony Tommasini*, «Bombshells Felt in the Balcony: Readers Name Some Favorite Musical Surprises of Their Own», *The New York Times*, April 25, 2014.

⁷¹⁶ *Meyer*, *Emotion and Meaning in Music*, 43.

⁷¹⁷ Приводится в *Huron*, *Sweet Anticipation*, 11.

⁷¹⁸ *Luke Harrison and Psyche Loui*, «Thrills, Chills, Frissons, and Skin Orgasms: Toward an Integrative Model of Transcendent Psychophysiological Experiences in Music», *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 790.

⁷¹⁹ См. *Altenmüller et al.*, «A Contribution to the Evolutionary Basis of Music», 323.

⁷²⁰ См., например, *Patrik N. Juslin and John A. Sloboda*, «Music and Emotion», в *The Psychology of Music*, 3rd ed., ed. Diana Deutsch (Oxford: Elsevier, 2013): 583–645; *Oliver Grewe et al.*, «Listening to Music as a Re-Creative Process: Physiological, Psychological, and Psychoacoustical Correlates of Chills and Strong Emotions», *Music Perception* 24, no. 3 (2007): 297–314; и *Jaak Panksepp*, «The Emotional Sources of “Chills” Induced by Music», *Music Perception* 13, no. 2 (1995): 171–207.

⁷²¹ *Robert B. Zajonc*, «Attitudinal Effects of Mere Exposure», *Journal of Personality and Social Psychology* 9, no. 2 (1968): 1–27.

⁷²² *Zajonc*, «Feeling and Thinking».

⁷²³ См. особенно *David Hargreaves, Karl Szpunar, E. Glenn Schellenberg and David Huron*. Schellenberg and Isabelle Peretz, «Liking for Happy-and-Sad-Sounding Music: Effects of Exposure», *Cognition and Emotion* 22, no. 2 (2008): 218–237.

⁷²⁴ *Robert F. Bornstein and Paul R. D'Agostino*, «The Attribution and Discounting of Perceptual Fluency: Preliminary Tests of a Perceptual Fluency/Attributional Model of the Mere Exposure Effect», *Social Cognition* 12, no. 2 (1994): 103.

⁷²⁵ *Huron*, *Sweet Anticipation*, 137.

⁷²⁶ Там же, 138–139.

⁷²⁷ См. *Karl K. Szpunar, E. Glenn Schellenberg and Patricia Pliner*, «Liking and Memory for Musical Stimuli as a Function of Exposure», *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 30, no. 2 (2004): 370–381; см. также *Daniel E. Berlyne*, *Aesthetics and Psychobiology* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1971).

⁷²⁸ *Berlyne*, *Aesthetics and Psychobiology*, 70.

⁷²⁹ *Raymond B. Cattell and David R. Saunders*, «Musical Preferences and Personality Diagnosis: I. A Factorization of One Hundred and Twenty Themes», *Journal of Social Psychology* 39, no. 1 (1954): 6; см. также *Raymond B. Cattell*, «A Shortened “Basic English” Version (Form C) of the 16 PF Questionnaire», *Journal of Social Psychology* 44, no. 2 (1956): 257–278.

⁷³⁰ *Cattell*, «Musical Preferences and Personality Diagnosis», 17.

⁷³¹ *Raymond B. Cattell and Jean C. Anderson*, «The Measurement of Personality and Behavior Disorders by the I. P. A. T. Music Preference Test», *Journal of Applied Psychology* 37, no. 6 (1953): 446–454.

⁷³² *Patrick Little and Marvin Zuckerman*, «Sensation Seeking and Music Preferences», *Personality and Individual Differences* 7, no. 4 (1986): 575–578.

⁷³³ См. прежде всего *Peter J. Rentfrow and Samuel D. Gosling*, «The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences», *Journal of Personality and Social Psychology* 84, no. 6 (2003): 1236–1256.

⁷³⁴ «Большая пятерка», или FFM (1989), стала структурой, наиболее широко используемой исследователями, занимающимися проблемами личности в сфере здравоохранения; таким образом, ее известность в музыкальных исследованиях согласуется с ее общей исследовательской популярностью, а не является следствием какой-либо конкретно музыкальной специфики.

⁷³⁵ Подробнее о теориях психологических типов Юнга, включая их связь с более широкими положениями его теории, см., например, *Clare Crellin*, *Jung's Theory of Personality: a Modern Reappraisal* (Sussex, England: Routledge, 2014). Интересующиеся темой более глубоко могут также познакомиться с работой *Carl Jung*, *Psychological Types*, ed. R. F. C. Hull, trans. H. G. Baynes (Oxford: Taylor & Francis, 2016).

⁷³⁶ В представленном здесь порядке эти пять признаков образуют общепринятую аббревиатуру «OCEAN». Подробный обзор модели «Большой пятерки» см., например, в *Boele de Raad*, *The Big Five Personality Factors: The Psycholexical Approach to Personality* (Ashland, OR: Hogrefe & Huber Publishers, 2000). Дополнительную и справочную информацию о «Большой пятерке» можно получить также на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Ж, дополнение № 736).

⁷³⁷ *Rentfrow and Gosling*, «The Do Re Mi's of Everyday Life».

⁷³⁸ См. *Darren George et al.*, «The Association between Types of Music Enjoyed and Cognitive, Behavioral, and Personality Factors of Those Who Listen», *Psychomusicology* 19, no. 2 (2007): 32–56; *Marc J. M. H. Delsing et al.*, «Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics», *European Journal of Personality* 22, no. 2 (2008): 109–130; и *Peter Gregory Dunn et al.*, «Toward a Better Understanding of the Relation between Music Preference, Listening Behavior, and Personality», *Psychology of Music* 40, no. 4 (2012): 411–128 соответственно.

⁷³⁹ См. *Peter J. Rentfrow, Lewis R. Goldberg and Daniel J. Levitin*, «The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model», *Journal of Personality and Social Psychology* 100, no. 6 (2011): 1139–1175; и, что немаловажно, следующий документ: *Peter J. Rentfrow, Lewis R. Goldberg, David J. Stillwell, Michal Kosinski, Samuel D. Gosling and Daniel J. Levitin*, «The Song Remains the Same: A Replication and Extension of the MUSIC Model», *Music Perception* 30, no. 2 (2012): 161–185.

⁷⁴⁰ *Adrian C. North and David J. Hargreaves*, «Lifestyle Correlates of Musical Preference: 1. Relationships, Living Arrangements, Beliefs, and Crime», *Psychology of Music* 35, no. 1 (2007): 58–87.

⁷⁴¹ *Rentfrow et al.*, «The Song Remains the Same», 166.

⁷⁴² Обсуждение довольно любопытного несоответствия между исследованиями Рентфроу 2011 и 2012 годов см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Ж, дополнение № 742).

⁷⁴³ Полный список признаков, приведенных в соответствие с общежанровыми факторами MUSIC, см. в *Rentfrow et al.*, «The Song Remains the Same», Table 2.

⁷⁴⁴ *Rentfrow and Gosling*, «The Do Re Mi's of Everyday Life», Table 3.

⁷⁴⁵ *Rentfrow and Gosling*, «The Do Re Mi's of Everyday Life», 1251.

⁷⁴⁶ *George et al.*, «The Association between Types of Music», 47–49.

⁷⁴⁷ *Dunn et al.*, «Toward a Better Understanding», 15–16.

⁷⁴⁸ *Adrian C. North*, «Individual Differences in Musical Taste», *American Journal of Psychology* 123, no. 2 (2010): 199–208.

⁷⁴⁹ *Rentfrow and Gosling*, «The Do Re Mi's of Everyday Life», 1252.

⁷⁵⁰ В качестве предварительной справки к следующей дискуссии заинтересованные читатели могут посмотреть на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Ж, дополнение № 750) мое описание метаанализа, недавно проведенного Томасом Шефером и показавшего отрицательный результат. А также посмотреть саму статью: *Thomas Schäfer and Claudia Mehlhorn*, «Can personality traits predict musical style preferences? A meta-analysis», *Personality and Individual Differences* 116 (2017): 265–273.

⁷⁵¹ *David M. Greenberg, Daniel J. Levitin and Peter J. Rentfrow et al.*, «The Song Is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality», *Social Psychological and Personality Science* 7, no. 6 (2016): 597–605.

⁷⁵² Полный отчет о корреляциях между личностью и музыкальными предпочтениями можно найти в работе *Greenberg et al.*, «The Song Is You», 601.

⁷⁵³ Обсуждение любопытной нестыковки, которую я обнаружил между учеными-музыковедами, работающими в области субкультуры/интракультуры, и теми, кто работает в сфере психологии, а также связанное с этим описание последней группой демографических переменных показателей см. на сайте www.WhyYouLikeIt.com (интерлюдия Ж, дополнение № 753).

⁷⁵⁴ *David M. Greenberg, Simon Baron-Cohen, Peter J. Rentfrow et al.*, «Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles», *PloS one* 10, no. 7 (2015): 1–22. Чтобы понять некоторые противоречия, связанные с этой теорией, см. также *Simon Baron-Cohen et al.*, «Sex Differences in the Brain: Implications for Explaining Autism», *Science* 310, no. 5749 (2005): 819–823; и *Cordelia Fine*, *Delusions of Gender: How Our Minds, Society, and Neurosexism Create Difference* (New York: W. W. Norton, 2010).

⁷⁵⁵ *Greenberg et al.*, «Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles», 9.

⁷⁵⁶ *David M. Greenberg et al.*, «Personality Predicts Musical Sophistication», *Journal of Research in Personality* 58 (2015): 154–158.

⁷⁵⁷ *Adrian C. North*, «Individual Differences in Musical Taste», 16–17.

⁷⁵⁸ *Durgesh K. Upadhyay et al.*, «Exploring the Nature of Music Engagement and Its Relation to Personality among Young Adults», *International Journal of Adolescence and Youth* 22, no. 4 (2017): 484–496.

⁷⁵⁹ Например, *Greenberg et al.*, «The Song Is You», 602: «Одним из способов расширения сферы применения музыкальных атрибутов является анализ звуковых характеристик му-

зыки (например, тембра и инструментовки). Это похоже на то, как “Проект музыкального генома” кодирует музыку для Pandora, интернет-радио и стримингового интерфейса.

⁷⁶⁰ Немного об истории Echo Nest см., например, *Thierry Bertin-Mahieux et al.*, «The Million Song Dataset», Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference (2011): 591–596.

⁷⁶¹ Мой подход к определению личности в этих исследованиях будет выходить за рамки только модели «Большой пятерки». Я попытаюсь использовать довольно свежий подход, известный под названием «целостная теория признаков» и разработанный прежде всего Уильямом Флисоном. Подробнее об этой теории см., например, *William Fleeson and Eranda Jayawickreme*, «Whole Trait Theory», *Journal of Research in Personality* 56 (2015): 82–92.

ГЛАВА 16. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС: ЧТО И ПОЧЕМУ

⁷⁶² См., например, неубедительные результаты классического исследования Уоррена Принса 1974 года, которое было посвящено отношению учащихся младших классов средней школы к атональной музыке после урока по восприятию музыки: *Warren F. Prince*, «Effects of Guided Listening on Musical Enjoyment of Junior High School Students», *Journal of Research in Music Education* 22, no. 1 (1974): 45–51; см. также *Leif Finnäs*, «How Can Musical Preferences Be Modified? A Research Review», *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 102 (1989): 1–58.

⁷⁶³ Если быть точным, среднее число «пальцев вверх» для пользователей с высокой активностью Pandora — самой большой категории активных слушателей — составляет 482,7; средние значения для пользователей с умеренной и малой активностью — 238,4 и 160,9 соответственно. Те, кто учитывался в этих расчетах, были подписчиками Pandora в течение периода от одного года до шести лет; моя благодарность Стиву Хогану и специалисту по данным Pandora Гордону Риосу — за предоставленные показатели.

⁷⁶⁴ Audio-Technica, «Official Study Reveals That the Average Person Will Spend 13 Years of Their Lives Listening to Music», RealWire press release, April 18, 2012.

⁷⁶⁵ *Gene Weingarten*, «Pearls Before Breakfast: Can One of the Nation’s Great Musicians Cut through the Fog of a D.C. Rush Hour? Let’s Find Out», *The Washington Post*, April 8, 2007.

ЭПИЛОГ. ЖИЗНЬ С МУЗЫКОЙ

⁷⁶⁶ См. *Arthur Schopenhauer*, *The World as Will and Idea*, перев. R.B. Haldane and J. Kemp, vol. 1 (London: Routledge, 1964), 134. См. также *Edward A. Lippman*, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992), 233–236 (Hegel); и *Martin Scherzinger*, ed., *Music in Contemporary Philosophy* (Oxford: Routledge, 2016): 81–94 (Lyotard), 105–116 (Žižek).

⁷⁶⁷ *Oliver Sacks*, «The Power of Music», *Brain* 129, no. 10 (2006): 2532.

⁷⁶⁸ *Sacks*, *Musicophilia*, 373.

⁷⁶⁹ Приводится в *Andrew Schulman*, *Waking the Spirit: A Musician's Journey Healing Body, Mind, and Soul* (New York: Macmillan, 2016), xi.

⁷⁷⁰ *Jackie Pigeaud*, «The Tradition of Ancient Music Therapy in the 18th Century», в *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control* (Oxford University Press, 2013): 315.

⁷⁷¹ См. *Martin West*, «Music Therapy in Antiquity», в *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity*, ed. Peregrine Horden (New York: Routledge, 2017), 51–68.

⁷⁷² *Strunk*, *Source Readings*, 79–86. Сегодня третий тип музыки обычно определяется как «*musica instrumentalis*», а не «*musica instrumentis*», как обозначил его Боэций. Альтернативный термин, по-видимому, впервые был использован в трактате, содержащемся в письме *Epistola cum tractatu de musica*, написанном около 1026 года Адальбо́льдом, епископом Утрехта: «*Sunt enim tres species musicae: mundana, humana, instrumentalis*». Боэций не дал никакого объяснения своему изменению, если вообще его заметил; тем не менее с этого периода стандартной становится последняя форма. См. *Gabriela Ilmitchi*, «*Musica Mundana, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolemaic Astronomy*», *Early Music History* 21 (2002): 37–74.

⁷⁷³ *Ilmitchi*, «*Musica Mundana*», 85.

⁷⁷⁴ *Donatella Restani*, «Embryology as a Paradigm for Boethius' *Musica Humana*», *Greek and Roman Musical Studies* 4, no. 2 (2016): 161–190.

⁷⁷⁵ См. *Donatella Lippi et al.*, «*Music and Medicine*», *Journal of Multidisciplinary Healthcare* 3 (2010): 139.

⁷⁷⁶ *Lippi et al.*, «*Music and Medicine*», 139. См. также *Elizabeth A. Williams*, *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier* (Oxford: Routledge, 2017).

⁷⁷⁷ J. L. Roger's *Traité des effets de la musique sur le corps humain* (1803); приводится в *Lippi et al.*, «*Music and Medicine*», 139.

⁷⁷⁸ *Lippi et al.*, «*Music and Medicine*», 139; см. также *Claudius Conrad*, «*Music for Healing: From Magic to Medicine*», *Lancet* 376, no. 9757 (2010): 1980–1981.

⁷⁷⁹ Введение в современную музыкальную терапию см., например, в *Leslie Bunt and Brynjulf Stige*, *Music Therapy: An Art beyond Words*, 2nd ed. (East Sussex, England: Routledge, 2014); см. также *Penelope Gouk*, ed., *Musical Healing in Cultural Contexts* (Oxford: Routledge, 2017).

⁷⁸⁰ *Helen Lindquist Bonny*, «*Music and Healing*», *Music Therapy* 6, no. 1 (1986): 4.

⁷⁸¹ *Lippi et al.*, «*Music and Medicine*», 137–138.

⁷⁸² Подробнее о подходе Орфа к музыкальной терапии см. *Cynthia M. Colwell et al.*, «*The Orff Approach to Music Therapy*», *Introduction to Approaches in Music Therapy*, 2nd ed., ed. Alice-Ann Darrow (Silver Spring, MD: American Music Therapy Association, 2008): 11–24; о недавнем применении подхода Кодая к музыкальной терапии см. *Natee Chiengchana and Somchai Trakarnrung*, «*The Effect of Kodály-Based Music Experiences on Joint Attention in Children with Autism Spectrum Disorders*», *Asian Biomedicine* 8, no. 4 (2014): 547–555.

⁷⁸³ Подробный обзор NMT см. в *Michael H. Thaut and Volker Hoemberg*, eds., *Handbook of Neurologic Music Therapy* (Oxford University Press, 2014).

⁷⁸⁴ *Shih-Tzu Huang, Marion Good and Jaclene A. Zauszniewski*, «The Effectiveness of Music in Relieving Pain in Cancer Patients: A Randomized Controlled Trial», *International Journal of Nursing Studies* 47, no. 11 (2010): 1354–1362.

⁷⁸⁵ *Conrad*, «Music for Healing», 1981.

⁷⁸⁶ Смотрите также документальный фильм о его создании и исполнении «The Collectors: Breaking Music Down To Its Genes», доступный на сайте ThirtyEight.

⁷⁸⁷ Фильм Россато-Беннетта «Живые внутри» (*Alive Inside: A Story of Music and Memory*) документирует и помогает ныне пропагандировать музыкальную терапию, проводимую организацией «Music & Memory» под руководством Дэна Коэна. В этом фильме иллюстрируется способность музыки воздействовать на пациентов, «выключенных из реальности» из-за деменции и болезни Альцгеймера. Вдохновляющая история Шульмана и последующая музыкально-терапевтическая деятельность подробно описаны в его книге «Waking the Spirit».

⁷⁸⁸ *Strunk*, *Source Readings*, 84.

⁷⁸⁹ Там же, 85. Вслед за этим утверждением Боэций добавляет: «Этим я тоже займусь позже». Однако больше он никогда к этой теме не возвращался.

⁷⁹⁰ См. *Melissa K. Weinberg and Dawn Joseph*, «If You're Happy and You Know It: Music Engagement and Subjective Wellbeing», *Psychology of Music* 45, no. 2 (2017): 257–267. Подробнее о теории гомеостаза субъективного благополучия см. *Robert A. Cummins*, «Subjective Wellbeing, Homeostatically Protected Mood and Depression: A Synthesis», *Journal of Happiness Studies* 11, no. 1 (2010): 1–17.

⁷⁹¹ *TanChyuan Chin and Nikki S. Rickard*, «Emotion Regulation Strategy Mediates Both Positive and Negative Relationships between Music Uses and Well-Being», *Psychology of Music* 42, no. 5 (2014): 692–713.

⁷⁹² Там же, 695.

⁷⁹³ Нынешний «кризис» в музыкальном образовании, по крайней мере в США, связан с общим упадком гуманитарного образования среди молодежи, что обсуждается, например, в *Fareed Zakaria*, *In Defense of a Liberal Education* (New York: W. W. Norton, 2015), 150.

⁷⁹⁴ *Walker*, «The Song Decoders».

Научно-популярное издание

Гассер Нолан

ПОЧЕМУ ВАМ ЭТО НРАВИТСЯ?

Наука и культура музыкального вкуса

Ответственный редактор *Д. Рыбина*

Редактор *А. Щекотихина*

Художественный редактор *Н. Данильченко*

Технический редактор *Л. Синицына*

Корректоры *Е. Туманова, С. Луконина*

Верстка *А. Тарасова*

ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» —

обладатель товарного знака «КоЛибри»

115093, Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1

Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19

E-mail: sales@atticus-group.ru

Филиал ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» в г. Санкт-Петербурге

191123, Санкт-Петербург, Воскресенская набережная, д. 12, лит. А

Тел. (812) 327-04-55

E-mail: trade@azbooka.spb.ru

ЧП «Издательство «Махаон-Украина»

Тел./факс (044) 490-99-01

e-mail: sale@machaon.kiev.ua

www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru

Знак информационной продукции

(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)



Подписано в печать 10.12.2021. Формат 70×100 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура «OriginalGaramond».

Печать офсетная. Усл. печ. л. 62,4.

Тираж 3000 экз. В-SCI-25000-01-R. Заказ № .

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами

в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Тверская область,

Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А

www.pareto-print.ru



Нолан Гассер — профессиональный композитор, пианист и музыковед, создатель «Проекта музыкального генома» стримингового сервиса Pandora и главный музыковед компании с момента основания в 2000 году. Гассер получил степень доктора музыковедения в Стэнфордском университете, он часто выступает с лекциями о природе музыкального вкуса и о пересечениях музыки, науки и культуры. Его произведения звучали во многих крупных залах, таких как Карнеги-холл в Нью-Йорке и Плейель в Париже.

www.WhyYouLikeIt.com

Новаторское исследование истоков музыкального вкуса от создателя «Проекта музыкального генома» стримингового сервиса Pandora.

Вы никогда уже не сможете слушать музыку так, как прежде! Беспрецедентный обзор научных данных и источников, объясняющий, почему нас привлекают конкретные музыкальные произведения, написанный талантливым и вдумчивым гидом по миру музыки и ведущим музыкальным мыслителем наших дней.

Дэниел Левитин, когнитивный психолог, музыкант, продюсер, автор книги «На музыке: Наука о человеческой одержимости звуком»

Очевидно, что музыка — самый быстродействующий вид искусства; всего пара нот — и происходит нечто невидимое и волшебное. Поэтому как здорово, что теперь у нас есть книга, которая поможет разобраться в этой загадочной алхимии.

Кен Бёрнс, режиссер-документалист, лауреат двух премий «Эмми»

Прекрасно написанное, современное и доступное объяснение музыкальной науки и музыкального искусства, которое значительно расширит ваше понимание музыки и ваши знания, а также укрепит любовь — ко всей музыке. Лучше не бывает.

Стив Миллер, рок-музыкант, занесенный в список «Зала славы рок-н-ролла»

Фундаментальное исследование эмоций, психологии, культуры и работы человеческого мозга в музыкальном контексте. Обязательное чтение для всех, кто интересуется воздействием музыки на тело и душу человека.

Курт Эллинг, джазовый вокалист, обладатель премии «Грэмми»

