

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова*

А. Г. Гаврилов

**НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ
АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОП-МУЗЫКИ
1955–1975 ГОДОВ:
ОПЫТ КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
(Очерк по истории массовых жанров)**

*Санкт-Петербург
2005*

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова*

А. Г. Гаврилов

**НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ
АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОП-МУЗЫКИ
1955–1975 ГОДОВ:
ОПЫТ КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
(Очерк по истории массовых жанров)**

*Санкт-Петербург
2005*

ББК 85.23

Г 124

Гаврилов, А. Г.

Некоторые черты англо-американской поп-музыки 1955–1975 годов: опыт критического анализа. Очерк / предисл. Н. Ю. Афониной; С.-Петерб. гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: [б. и.], 2005. 58 с., с нот.

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент *Н. Ю. Афонина*

Доктор искусствоведения, доцент *Т. А. Апинян*

© А. Г. Гаврилов, 2005.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2005.

Предисловие

Предлагаемый читателю очерк хочется назвать, как фильм Г. Панфилова: «Начало». Хотя «началом» в прямом смысле он не является: и потому, что автор до его написания лет десять как знал и играл эту музыку и прежде всего песни Beatles, и потому, что в дальнейшей деятельности Александра Гаврилова жанр научного исследования не нашел продолжения.

И всё же эта работа положила начало многому, и не только в его биографии музыканта. Написанный А. Гавриловым в 1975 году музыковедческий диплом под названием «Некоторые черты современной англо-американской поп-музыки 1955–1975 годов» (науч. рук. — С. М. Слонимский) уже в наше время назван критикой «диссидентским по сути»¹. Защита диплома вызвала настоящий «бум»² и своей темой, и трактовкой материала — песенные композиторы, эстрадные кумиры молодежи и «люди не серьезные» рассматривались всерьез и как равные, например, Францу Шуберту. Оказалось, что их мелодии опираются на фольклорные источники, что гармония и форма их песен заслуживает внимания. Но самое главное — что в массовой музыке можно обнаружить настоящие художественные ценности. Только для этого надо уметь слушать, сопоставлять, давать свои оценки и делать выводы.

Особенно важен подход автора к изучению феномена популярной музыки. Это не теория или исторические разыскания — хотя и они есть в работе — а слуховая установка, метод, который в сущности должен быть главным при анализе музыки вообще. Только взыскательный слух, изощренный, профессиональный, позволил вообще написать такую работу, поскольку в распоряжении автора не было ни клавиров, ни партитур, а только музыкальные записи, которые надо было еще и добыть с немалыми трудностями. В дальнейшем также посредством исключительно слухового анализа А. Гаврилов сделал первые в нашей стране клавирные переложения ряда песен Beatles³ (вышедшее тиражом в 100 000 экземпляров издание сейчас является библиографической редкостью). По мнению отечественных и западных экспертов, эти нотные версии музыки Beatles до сих пор остаются наиболее точными.

Что касается данного очерка как факта биографии, то его критико-просветительский «пафос» нашел продолжение в работе А. Гаврилова на радио в 1972–1976 гг. Именно музыкальный редактор А. Гаврилов, впервые в стране создав авторскую передачу «Молодежный музыкальный клуб»⁴, заставил звучать ленинградский эфир голосами Леннона и Маккартни, дал возможность услышать новые и лучшие образцы рок-музыки и джаза, что в те времена граничило с чудом (мы говорили друг другу: невероятно, на нашем советском радио

¹ Буклет компакт-диска «Александр Гаврилов. Импровизации» / звукорежиссер Игорь Друх. СПб., ЗАО «Сан пресс-СПб», Дмитрий Домнин, 2005. С. 2.

² Очевидцы этого в своем роде исторического события помнят в день защиты «нашествие» необычной публики специфического облика — хиппи, внесших «дух 68-го года» в академические консерваторские стены, а также изрядную растерянность большинства членов комиссии по защитах дипломных работ, не представлявших, что такая музыка вообще существует.

³ «Лирика Битлз»: перелож. для фп. / сост. и перелож. А. Гаврилова. Л., «Советский композитор», 1991. Издание также содержит небольшую статью составителя.

⁴ См. об этом в буклете компакт-диска «Александр Гаврилов. Импровизации», С. 2.

звучат песни Beatles!), а также привлекло повышенное внимание КГБ с последующими репрессивными акциями в адрес редактора.

Эта способность отобрать лучшее, художественно ценное, впервые публично проявившаяся в предлагаемой работе, связана с еще одной особенностью авторского метода. Она заключается в искренней любви к музыке, любви, не знающей жанровых барьеров. Не случайно концертные импровизации — основная сфера деятельности А. Гаврилова в последние двадцать с лишним лет, до 2002 года — сочетают ритмику и гармонию джаза и рока, мелодии Beatles и С. Уандера с элементами стиля Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Гершвина и многих других классиков.

Свое отношение к музыке, о которой написан данный очерк, автор формулирует следующим образом: «Поп-музыка, музыка популярная, принадлежащая всем и всем понятная, существовала всегда и во всех странах, не только в Англии или Америке, но и в Германии, Франции, в нашей стране... Но иногда появляются сочинения, которые не соответствуют среднестатистическим образцам массовой музыкальной продукции. Тогда они выходят за рамки “поп-музыки” и тем самым привлекает к себе внимание. В каком-то смысле в каждой стране, в каждой музыкальной культуре были свои Beatles. У нас в России это, без сомнения, Дунаевский. Хотя в его мелодиях, гармоническом языке слышны признаки американского мюзикла и джаза, но все же силой своего таланта он из заимствованного всегда создает свое, новое. В его песнях действует тот же принцип, что и у Гершвина, что и у Beatles. У Гершвина — поиграйте его песни! — слышим замечательный запев: кажется, все главное композитор уже сказал. Но звучит припев — тема еще более интересна, слушатель чувствует — лучше уже не может быть! И тут звучит новый припев, еще лучше прежних... Художественная ценность музыки в произведении возрастает. Композитор постоянно «обманывает» слух, готовит одно, и тут же предлагает другое, все время происходит приращение смысла, или «возрастание красоты». Этот принцип найден Гершвином, Дунаевским. Это и принцип композиций Beatles. Такова музыка Стива Уандера, единственного выдающегося поп-музыканта после Beatles, который из самых «затертых», тиражированных оборотов делает нечто удивительное. Это свойство гения».

Устарела ли предлагаемая читателю работа о массовой музыке, написанная в 1975 году? С тех пор, конечно, появилось немало исследований и популярных изданий, стали доступны неведомые ранее источники информации, ясны направления развития разных жанров популярной музыки прошлого. Сам автор, по его признанию, сейчас написал бы иначе — ведь текст работы, отдельные оценки и аналитические пассажи хранят следы увлеченности борьбой «одного против всех»: за право на тему, на доказательства того, что всеми оспаривается... Но тот факт, что 30 лет назад автору удалось из самой гущи разнообразных явлений популярной музыки отобрать действительно главные, что его оценки и выводы подтверждены временем, а выделенные им музыкальные произведения не утратили своей художественной значимости по сей день, делает очерк А. Гаврилова безусловно достойным современного читателя.

Н. Ю. Афонина

Введение

“Современная поп-музыка” — термин, вынесенный в заглавие очерка, имеет в нашем обиходе крайне широкий и весьма неопределенный смысл. Здесь мы не претендуем на то, чтобы уточнить его, ибо это потребовало бы специального исследования и, быть может, не одного. А пока такие исследования не состоялись, остается возможность общепринятого его применения, т. е. под современной поп-музыкой будет подразумеваться музыкальная продукция молодежных ансамблей, которые у нас именуются «эстрадными вокально-инструментальными», а также произведения отдельных композиторов, рассчитанные на исполнение с учетом такого рода ансамблей⁵. В зарубежной музыкально-критической литературе понятие поп-музыки включает в себя гораздо более широкий круг музыкальных явлений и почти адекватно нашему понятию “музыка массовых жанров”⁶. В этом смысле англо-американская поп-музыка имеет более чем полувековую историю, из коей последние два десятилетия принято считать периодом современной поп-музыки. Его анализ и входит в нашу задачу.

Автор решил остановиться исключительно на музыкальных аспектах феномена поп-музыки. Говоря о стилевых направлениях современной поп-музыки: folk-rock, underground-rock, psychedelic-rock, raga-rock, jazz-rock и др., автор не пытался углубляться в их строго научное определение⁷. Характеризующие признаки этих стилевых направлений кратко сформулированы в связи с творчеством виднейших представителей современной поп-музыки, где они получили наиболее яркое воплощение. Проблема дифференциации поп-музыкантов на виднейших и второстепенных — одна из центральных в изучении поп-музыки, и роль музыкальной критики в ориентации аудитории трудно переоценить. При существовании тысяч поп-ансамблей, миллионных тиражей пластинок, перенасыщенности эфира поп-музыкой и прочих атрибутах бытования современной поп-музыки, неподготовленный слушатель, разумеется, сможет составить представление

⁵ Все случаи смежных явлений будут специально оговариваться.

⁶ В поп-музыку не следует включать современный джаз, который за исключением своих коммерческих разновидностей не входит в область массовой музыкальной культуры.

⁷ Все эти термины применяются в зарубежной музыкальной критике сравнительно недавно. С нашей точки зрения, право на употребление некоторых из них нуждается в доказательствах.

об общей массе музыкальной поп-продукции, но рискует пройти мимо рубежных, и, что еще более важно, по-настоящему художественно ценных произведений. Публикуемые в зарубежной прессе списки музыкальных бестселлеров недели, месяца, года — “хит-парады”, “горячие десятки” и т. д., скорее отражают коммерческий успех той или иной поп-группы и умело “редактируются” руководителями шоу-бизнеса. Поэтому велика ответственность музыкального критика, который на основании своих художественных вкусов предлагает дифференциацию поп-музыкантов.

С нашей точки зрения, за последующие 20 лет из сотен поп-музыкантов лишь творчество П. Мак-Картни, Д. Леннона, Д. Харрисона, Д. Хендрикса, К. Эмерсона⁸ представляет собой значительную художественную ценность, соизмеримую с достижениями академической музыки XX века. Отдельные же удачи и находки в области музыкального языка поп-музыки связаны с целой группой ансамблей (‘Led Zeppelin’, ‘Sweat, Blood and Tears’, ‘Chicago’, ‘Rolling Stones’, ‘Yes’, ‘The Byrds’, ‘The Doors’, ‘Deep Purple’, ‘Who’, ‘Mahavishnu Orchestra’, ‘Gentle Giant’ и др.), а также композиторов (Б. Дилана, П. Саймонса, Л. Веббера). Вся же огромная масса поп-музыкантов в той или иной степени “тиражирует” находки ранее перечисленных мастеров. Сам по себе этот факт не является чем-то исключительным, ибо всегда яркая музыкальная индивидуальность вызывала сонм подражателей. Вызывает беспокойство то обстоятельство, что нередко ремесленные подделки пропагандируются гораздо активнее настоящих художественных ценностей поп-музыки. Мода и конъюнктура, стремление быть “на уровне” толкают основную массу поп-музыкантов на эпигонство, которое, по-видимому, стало бичом современной поп-музыки. Даже названный в числе ведущих, ансамбль Rolling Stones без стеснения заимствовал достижения Леннона–Мак-Картни. В одном из своих интервью Д. Леннон справедливо отметил: «Если я начну перечислять то, что делали Beatles и то, что делали Rolling Stones через два месяца после нас, то на каждой LP Мик Джаггер⁹ повторял это, подражая нам»¹⁰. В свою очередь, Мик Джаггер на вопрос: «Как Вы относитесь к “тирексомании”?» (а в 1972

⁸ П. Мак-Картни, Д. Леннон, Д. Харрисон — экс-участники ансамбля Beatles (1956–1970). Д. Хендрикс — выдающийся американский музыкант, трагически погибший в 1971 году. К. Эмерсон — создатель ансамбля ‘Emerson, Lake and Palmer’.

⁹ Мик Джаггер и Марк Болан — лидеры и основные композиторы ансамблей Rolling Stones и Tіrex.

¹⁰ LP или “альбом” — долгоиграющая пластинка. SP — пластинка на 45 об/мин.

году популярность ансамбля Tіrex, спровоцированная органами массовой информации, была очень высокой) ответил: «Музыка Марка Болана базируется на старых знакомых рифах и не содержит в себе ничего нового». Но и ансамбль Tіrex может предъявить основательные претензии к значительному числу групп, играющих “a la Tіrex”. Таким образом, в поп-музыке часто возникает некая “цепная реакция плагиата”, источник которой может быть широкому слушателю вообще неизвестен. Так, например, в последние 2–3 года большой контингент лидер-гитаристов беззастенчиво использовал приемы импровизации на соло-гитаре, выработанные в творчестве Махавишну, сравнительно малоизвестного в США и Великобритании, начала 70-х годов поп-музыканта. Парадоксально, но все возрастающий в последнее время интерес к его творчеству, по-видимому, стимулируется тем, что основная масса потребителей поп-музыки, вначале отвергнувшая музыку Махавишну, в силу ее необычности и сложности, после серии заимствований и произведенных эпигонами “разбавлений”, оказалась подготовленной к ее восприятию. Аналогична судьба творчества Джимми Хендрикса, получившего мировое признание лишь незадолго до трагической смерти. Необходимо отметить, что, как правило, в условиях массового плагиата в суррогатах обесцениваются достижения первоисточника. Иллюстрацией может служить история целого “стиля” в английской поп-музыке 1964–65-х годов, так называемого “стиля йе-йе”. После появления песни Леннона–Мак-Картни ‘She Loves You’ с характерным припевом “йе-йе”, английский “поп-рынок” буквально захлестнул поток песен, стилизующих ‘She Loves You’. Но, если в песне Леннона–Мак-Картни этот припев был связан с ассимиляцией интонаций английских кэрол¹¹ на рождественскую тематику, с их типичными приветственными возгласами и “криками радости”, то в песнях волны “йе-йе” эта позитивная связь с фольклором не наблюдается.

Объем зарубежной литературы, посвященный поп-музыке, очень велик. Наряду с исследованиями, проведенными музыковедами, социологами, психологами, рассчитанными на читателя со специальным образованием, еженедельно издаются сотни статей откровенного рекламного толка, адресованных дилетантам.

К группе серьезных исследований можно отнести сборник ‘История

¹¹ Кэрол — один из жанров английской старинной народной песни.

рок-н-ролла' Н. Кона, 'Путь Битлз' М. Брауна, 'Авторизованная биография Битлз' Х. Дэвиса, сборник 'Роллинг Стоунз', 'Правда о рок-н-ролле' Н. Джилетта, 'Сердцевина яблока' П. Мак-Кейба и Р. Шонфельда, 'Битлз возвращаются' Д. Котта и Д. Дальтона. К группе рекламных материалов относится практически любая статья из журналов 'Rolling Stones', 'Melody Maker'. Между этими двумя группами литературы существует принципиальная разница. Известно, что журнальные издания, специализирующиеся на освещении поп-музыки, контролируются шоу-бизнесом. По-видимому, с этим связано появление явно конъюнктурных статей о все новых и новых звездах поп-музыки сегодняшнего дня (Э. Купере, Г. Глитере, ансамбле Bad Company и др.), целью которых становится способствование их коммерческому успеху. Литература же первой группы характеризуется гораздо более строгим отбором имен, фактов и достаточно объективным тоном повествования. Уже по приведенным названиям ясно, что в центре ее — художественная деятельность ансамбля Beatles, который признается крупнейшим музыкальным явлением не только поп-музыки, но и всей английской музыкальной культуры второй половины XX века. Доказательству этого целиком посвящена книга Уилфреда Меллерса, композитора, музыковеда, профессора музыки Йоркского университета, 'Закат богов'. Beatles в ретроспекции, где Beatles рассматриваются прежде всего как музыкальное явление, а не "социальный миф". Вместе с книгами монографического плана ('Авторизованная биография' Х. Дэвиса, сб. 'Роллинг Стоунз') появляются попытки музыкально-исторического и социально-психологического анализа поп-музыки (сб. 'История рок-н-ролла', 'Сердцевина яблока'). Самое ценное в них, без сомнения, — обширная фактология.

Советская литература о поп-музыке представлена исключительно газетными и журнальными статьями¹². Первые публикации датируются 1963–1964 гг. и содержат крайне негативные ее оценки. Характерным примером их может служить статья композитора Н. Богословского, опубликованная в Литературной Газете (апрель, 1964 г.) 'Из истории пчел и навозных жуков', где автор грозит съесть собственную шляпу, если «через год кто-нибудь вспомнит о Beatles». Авторами такого рода статей, обычно по-

¹² Д. Житомирский в статье 'Музыка для миллионов' (Житомирский 1972, 70–130) опирается на зарубежную музыку массовых жанров 40–50-х годов и, таким образом, вообще проходит мимо этого явления.

мещавшихся под рубрикой ‘Их нравы’, были композиторы-песенники, особенно остро реагирующие на вторжение поп-музыки, и журналисты, не имеющие специального образования. Эпиграфом к серии статей следующего трехлетия может стать очерк Р. Кастелянца ‘Новый рок. Музыка или шум?’ (‘Америка’, 1969). В них журналисты-международники решали эту «кардинальную проблему» в соответствии с собственными музыкальными привязанностями. Для этих статей характерен крайне поверхностный, субъективный тон. Предметом их стала не собственно поп-музыка, а эксцессы, с которыми сопряжено ее социальное бытование. Вместе с тем, в середине 60-х годов среди советских профессиональных молодых композиторов (А. Колкер, Д. Тухманов) наметился определенный интерес к поп-музыке и стремление ассимилировать наиболее интересные элементы музыкального языка ведущих поп-музыкантов. Общеизвестно широкое распространение в это же время профессиональных и самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей. Поэтому закономерным стало появление в 1968 году первой серьезной и профессиональной работы Н. Переверзева ‘Лицо и сущность поп-музыки’ (Переверзев 1968, 22–23), где в рамках статьи анализируются собственно музыкальные аспекты поп-музыки. Наконец, в журнале ‘Советская музыка’ были опубликованы работы Г. Шнеерсона, посвященные этому явлению (Шнеерсон 1972, 117–123; Шнеерсон 1974, 90–101). В ряду несомненных достоинств этих статей — стремление автора к объективной оценке явления. Вместе с тем они содержат ряд недостатков. “Ахиллесовой пятой” статьи ‘Поп-музыка в действии’ стало отсутствие строгой дифференциации внутри поп-музыки. Обозревая ее в общем плане, без каких-нибудь анализов, автор пытается выяснить универсальные эстетические и социальные закономерности. Между тем, современная поп-музыка — настолько разнородное в этих аспектах явление, что получение каких-нибудь однозначных результатов в этой области крайне затруднительно. Г. Шнеерсон в статье ‘Поп-музыка в действии’ пытается соединить традиционную феноменологическую основу описания современной поп-музыки сквозь призму наиболее броских, эффективных ее аксессуаров (фестиваль в Вудстоке, где присутствовало 800 000 зрителей и т. д.) с попытками музыкального анализа. И в анализе Г. Шнеерсона заключена, по нашему мнению, важнейшая методологическая ошибка. По собственному признанию, автор изучал композиции Леннона–Мак-Картни по крайне упрощенным, адаптированным до неузнавае-

мости клавирам, к которым композиторы не имеют прямого отношения. По-видимому, именно этим можно объяснить заниженную оценку творчества крупнейшего композитора современной поп-музыки Д. Леннона, у которого отмечается лишь «некоторый поэтический дар». В ней Г. Шнеерсон расходится как с Н. Переверзевым, так и с В. Петрушиным¹³, который указывает на связи мелодики Леннона–Мак-Картни с песнями Ф. Шуберта. В целом, при очевидном интересе советского музыковедения к поп-музыке, ее проблемы еще находятся в стадии первоначальной разработки. По-видимому, одним из тормозов является отсутствие тщательно проверенной информации, на которую смог бы опереться исследователь. С этим связан тот, по возможности широкий, круг явлений поп-музыки, который пытался затронуть автор диплома.

Произведение современной поп-музыки, как правило, фигурирует в трех видах: LP или SP, концертное исполнение и клави́р. В советских статьях о поп-музыке, как правило, рассматривается второй и третий вид ее функционирования. Автор диплома избрал анализ, базирующийся на изучении LP и SP. Концерт поп-музыки — это всегда “рекламный акт”: подавляющее большинство слушателей хорошо знают по LP или SP исполняемые произведения, главное для них — ощущение личного контакта с поп-звездой¹⁴. Кроме этого, большинство лучших произведений вообще не рассчитано на концертное исполнение (в том числе почти все произведения Beatles 1966–1969 годов). Воспроизведение их возможно лишь при прослушивании стереофонической записи. Это проистекает из самой природы творчества в области современной поп-музыки, когда произведение рождается в студии, в процессе записи с использованием электронных преобразований звука, различных наложений, обратной записи и других специфических приемов звукозаписи¹⁵. Как правило, концертные обработки значительно снижают художественную ценность произведений (например, исполнение Джорджем Харрисоном на концерте ‘Бангладеш’ композиции ‘Something’, ранее записанной на LP ‘Abbey Road’), в силу ограни-

¹³ Интересная работа В. Петрушина ‘Психологические тайны поп-музыки’ (Петрушин 1975) посвящена, в основном, психологическим аспектам восприятия поп-музыки.

¹⁴ Более подробно об этом см.: Моль 1973, 268–281.

¹⁵ Такая “технология творческого процесса” наблюдается у наиболее крупных представителей поп-музыки. Далее мы подробнее рассмотрим вопросы ее специфики на С. 35–37.

ченности возможностей концертной аппаратуры, по сравнению со студийной. Еще более адаптированным, часто до неузнаваемости, поп-произведение выглядит в клавирном варианте, опубликованном для домашнего музицирования любителей музыки, едва знакомых с нотной грамотой. Авторы поп-музыки не имеют к этим нотам прямого отношения; клавиры создаются музыкантами-ремесленниками на основе слуховых расшифровок, близость которых к оригинальному звучанию зачастую весьма сомнительна.

Специфика создания и бытования поп-музыки обуславливает специфические трудности ее изучения. Отсутствие партитур вызвано, во-первых, тем обстоятельством, что лучшие поп-музыканты создавали свою музыку исключительно для авторского исполнения, которое тиражировалось в десятках миллионов пластинок. Для других поп-музыкантов партитуры могли представлять лишь познавательный интерес: прямое копирование исполнения произведения противоречит эстетике поп-музыки. Наконец, для любителей, партитура, где бы фиксировалась сложная музыкальная ткань произведений с указанием приемов преобразования звука с использованием совершенной электронной аппаратуры, была бы недоступна. Таким образом, музыковед, изучающий поп-музыку, может в своем анализе или опираться всецело на слуховое восприятие, или, максимально используя возможности современной нотации, попытаться расшифровать произведение. Трудоемкость второго пути, в силу сложности музыки, очень велика.

При подготовке данной работы автор использовал данные, накопленные в результате десятилетнего изучения поп-музыки. Кроме этого было сделано около двух десятков расшифровок, максимально, по возможностям автора, идентичных реальному звучанию поп-произведений. Некоторые из них представлены в нотном приложении.

Разумеется, данная работа отнюдь не претендует на исчерпывающую полноту охвата материала и всесторонний его анализ. Автор ставил своей задачей попытку проследить некоторые черты становления и эволюции современной поп-музыки на основе творчества ее виднейших представителей¹⁶. По-видимому, лишь на основе знакомства с творчеством ведущих поп-музыкантов, с их эстетическими и общественными взглядами, с теми условиями, с той духовной и культурной средой, в которой и для которой

¹⁶ Анализ поп-музыки коммерческого толка в задачу автора не входил.

создавались их произведения, наконец, личностью и жизнью каждого члена ансамбля, налагающими в данном случае неизгладимый отпечаток на все совместное творчество, возникает та ступень овладения материалом, которая дает возможность его *оценочного* освещения.

Ясно, что в рамках и на уровне очерка такой охват явлений поп-музыки не представляется возможным. Но если знакомство с предлагаемой работой хоть в какой-то мере поможет исследователям поп-музыки во всестороннем анализе ее художественной и социальной ценности, автор будет считать свою задачу выполненной.

Современную поп-музыку часто называют рок-музыкой. Хотя это не совсем верно, потому что поп-музыка — более широкое понятие, включающее в себя музыку, не имеющую точек соприкосновения с рок-н-роллом¹⁷, такое отождествление не случайное и не надуманное. По-видимому, все становление и развитие современной поп-музыки за исключением последних пяти лет связано с доминирующим положением музыки, базирующейся на рок-н-ролле.

Первым этапом (1955–1962) было рождение рок-н-ролла и утверждение его в качестве основного жанра поп-музыки. Второй (1962–1965) — определяется сочетанием трансформированного рок-н-ролла с английским современным и традиционным фольклором. И, наконец, во время третьего (1966–1974) рок-н-ролл выступает как некая ритмическая, тембровая и исполнительская традиция, которая, ввиду множественности ассимиляций, нередко выполняет в поп-произведении второстепенную роль¹⁸. Каждому из этих трех периодов будут посвящены соответствующие главы.

¹⁷ Стили Soul, Country, многие песни протеста и т. д.

¹⁸ Характерно, что трансформация рок-н-ролла в 60-х годах отражена даже в терминологии: “рок-музыка”, а не “рок-н-ролл музыка”.

ГЛАВА I

За свою 50-летнюю историю поп-музыка не раз переживала периоды кратковременных подъемов и длительных депрессий. Начало 50-х годов совпало со временем жестокого упадка. Поп-музыка США (английская поп-музыка этого периода не обладала специфическими национальными особенностями и находилась в откровенно подчиненном положении¹⁹), могла бы послужить идеальной моделью для исследователя характерных явления буржуазной “массовой культуры”, носившей сугубо развлекательный характер.

Создавалась поп-музыка *профессиональными композиторами для исполнителей, имеющих музыкальное образование*. В жанровом отношении преобладали песни для солиста в сопровождении эстрадного оркестра и танцевальные пьесы. Песни были посвящены преимущественно любовной тематике и сочинялись на стихи сомнительного художественного достоинства. Музыка же, по-видимому, переживала период интонационного кризиса, когда интонационная система становится совершенно безликой, все звукоотношения в ней стираются и она перестает иметь какую бы то ни было социальную ценность. Сотканная из интонаций крайне адаптированного джаза, мюзикла, музыки к мелодраматическим голливудским фильмам, одинаково фальшивая в проявлении любого из своих чувств-суррогатов, поп-музыка начала 50-х годов исправно функционировала лишь в качестве бытового фона. Она служила объектом дежурных острот в прессе, где неизменно называлась «музыкой для домохозяек», и презрительного отношения академических и джазовых музыкантов. Но если у старших возрастных категорий утрата поп-музыкой социальной ценности не вызывала особенного беспокойства, в связи с тем, что их музыкальные запросы компенсировались академической и джазовой музыкой, то подростки воспринимали ее кризис очень остро. По-видимому, их музыкальное воспитание и слуховой багаж были недостаточными для восприятия современной или авангардистской и джазовой музыки. Поп-музыка была для них слишком старомодной и сентиментальной. И совершенно аналогично

¹⁹ Основным принципом английской поп-музыки был следующий: чем ближе к поп-музыке США, тем лучше. Копировалось все, вплоть до сценического поведения и американского произношения (!) исполнителей.

тому, как в 20-е годы джаз, по выражению Т. Адорно (Theodor Adorno, 1903–1969), «освободил подростков от заплесневелой сентиментальности бытовой музыки их родителей, идущей от “тиражирования” оперетт И. Штрауса и Ф. Легара», в середине 50-х годов это сделал *рок-н-ролл*. Датой рождения нового стиля, а вместе с ним и всей *современной поп-музыки* можно считать 12 апреля 1954 года. В этот день американский композитор и певец Билл Хейли выпустил LP под названием ‘Рок всю ночь’ (в Великобритании эта пластинка стала популярна лишь спустя год). С предшествующей поп-музыкой рок-н-ролл связан многими нитями. Это бытовая развлекательная музыка с характернейшим для американской поп-музыки видом исполнения: солист-певец с аккомпанирующим джазовым оркестром²⁰. Первые рок-н-роллы представляли собой песенку на любовную тематику танцевального характера и куплетного строения. Как уже отмечалось, все эти признаки были типичнейшими для всей традиционной американской поп-музыки. Но вместе с тем этот вид американской танцевальной музыки обладал совершенно *новым для поп-музыки качеством*: преемственной связью через ритм-н-блюз²¹, как пограничный стиль между джазом, Folk-music и поп-музыкой, с *неевропейскими ритмическими* и в известной мере — *интонационными принципами*. Важнейшей особенностью поп-музыки до появления рок-н-ролла было то, что в основном она сочинялась “белыми композиторами” и для “белой аудитории”, в ней ясно прослеживался определенный интонационный консерватизм, при котором крайне осторожно использовались элементы “черной музыки”. “Черный джаз”, спиричуэлс, фольклорный блюз — не отвечали развлекательной благополучной эстетике поп-музыки и не входили в область массовой культуры. Преемственность же рок-н-ролла от ритм-н-блюза была очевидной. Так в целом совпадали структурные (12 или 16 тактов) и гармонические закономерности:

I вид рок-н-ролла

²⁰ По составу он идентичен советским эстрадным оркестрам 60-х годов.

²¹ Ритм-н-блюз — музыка темнокожих американцев — одно из ответвлений собственно “блюза” — имел в начале 50-х годов распространение в среде американских музыкантов негритянского происхождения. Еще один пограничный стиль между джазом и Folk-music — стиль Country — оказал существенное влияние на приемы игры ритм-гитаристов в поп-музыке 1966–1969-х гг.

Dur: $\frac{4}{4}$ $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | IV_7^{-7} | IV_7^{-7} | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | V_7 | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ ||

II вид рок-н-ролла

Dur: $\frac{4}{4}$ $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | IV_7^{-7} | IV_7^{-7} | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ |
⁹ | V_7 | V_7 | IV_7^{-7} | IV_7^{-7} | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ | $V_{7/IV}$ ||

Новыми же для поп-музыки были: эмоциональная взвинченность, стремительный темп, резкое подчеркивание каждой доли такта, тенденция к индивидуализации баса²², частое скандирование мелодии на одном-двух звуках и манера исполнения, отмечающая всю тщательно разработанную исполнителем “традиционной” поп-музыки градацию оттенков от шепота до крика, как искусственную и пошлую, и предлагающая взамен, в основном, только крик. Самым важным, с нашей точки зрения, было то, что рок-н-ролл привнес в поп-музыку *принцип ритмического остинато и свою интонационно-ладовую систему, основанную на одновременном сочетании мажорно-минорных и пентатонных оборотов*²³. Именно эти качества служили основой для поп-музыки вплоть до 70-х годов. И они же, вместе с тембровой спецификой и рядом других менее важных признаков, служат “*критерием узнаваемости*” *всей рок-музыки*.

Появление рок-н-ролла произвело четкую селекцию как внутри самой поп-музыки, так и среди ее аудитории. *Рок-н-ролл сразу же стал поп-музыкой для молодежи*, среди которой он и завоевал беспрецедентную для поп-музыки популярность. Вместе с тем, часть воспитанного на джазе старшего поколения не принимала нового направления, видя в остинатности и известной механистичности рок-н-ролла, еще одно проявление традиционного, “музыкального идиотизма” поп-музыки. Таким образом, аудитория, ранее инертная по отношению к поп-музыке, разбилась на два непримиримых лагеря: критиков-отцов и адептов-детей²⁴.

²² См. нотный пример I, Глава III, С. 47.

²³ Разумеется, такого рода принципы неоднократно ранее встречались в академической музыке и джазе. Новыми они были лишь для поп-музыки.

²⁴ Профессионалы шоу-бизнеса сумели очень быстро сориентироваться в ситуации: вместе с основным потоком рок-н-ролла, рассчитанного на подростков, создавалась “поп-музыка для пап и мам”, символизирующая мещанскую добропорядочность покоя и уюта. Советскому слушателю она известна по выступлениям оркестра под

Заключение

Как уже ранее отмечалось, в поле зрения автора находилась далеко не вся поп-музыка, а лишь, по его мнению, наиболее ценная в художественном отношении ее часть. Так как основными критериями дифференциации и отбора материала были эстетические и музыкальные вкусы автора, неизбежен известный субъективизм очерка. В связи с бедностью советской музыковедческой литературы о поп-музыке, по-видимому, этот недостаток работы можно отнести к числу объективных. Все же, на основании изложенного материала, попытаемся сделать краткие выводы относительно собственно музыкальных явлений 20-летнего периода англо-американской поп-музыки:

1. Современная поп-музыка возникла в результате интонационного кризиса традиционной поп-музыки. В течение первых 5 лет (1954–1959 гг.) ее основной вид — рок-н-ролл — легко вписывался в область массовой музыкальной суррогат-культуры.

2. Важнейшей особенностью второго периода (1960–1966 гг.) стала способность одного из тысяч самодеятельных рок-ансамблей — Beatles — ассимилировать элементы folk-song, что привело к созданию современной английской самобытной национальной песни и баллады.

3. В третьем периоде современной поп-музыки от рок-н-ролла остается лишь традиция определенного типа ритмического синкопированного остинато, которая синтезируется с самыми разнообразными музыкальными элементами.

4. Вместе с песней, балладой и рок-н-роллом в жанры современной поп-музыки вошли:

- 1) рок-опера;
- 2) вокально-инструментальный цикл;
- 3) рок-балет;
- 4) музыка к кинофильмам;
- 5) свободные по форме инструментальные композиции и др.

5. Наряду с выработанными в поп-музыке предшествующих периодов типичными ритмически-интонационными элементами, в ней используются элементы четвертитоновой системы, специфические национальные лады, принципы аллеаторики, джазовой импровизации, полифонии и т. д., т. е. произошли *качественные изменения в “музыкальном словаре” поп-музыки.*

6. Резко вырос поэтический уровень текстов, рядом с традиционной лирикой и сюрреалистическим стихом все чаще появляются стихи, имеющие явную социальную тенденциозность. Многие поп-музыканты заняли леворадикальные позиции и это, безусловно, отражается и на их творчестве. Сейчас практически трудно найти поп-ансамбли, в чьем творчестве не были бы представлены песни-протесты. В 1972 году одной из самых распространенных песен протеста была песня ‘Анджела’ Джона Леннона и Йоко Оно, посвященная американской коммунистке.

‘Анджела’. Д. Леннон–Йоко Оно.

*Анджела, тебя упрятали в тюрьму,
Анджела, твоего парня застрелили.
Анджела, ты одна из миллионов политзаключенных мира.
Сестра, есть ветер, который никогда не умирает.
Сестра, мы дышим с тобой в унисон.
Сестра, наша любовь и наши надежды...
Тебе дали солнце, тебе дали море,
Тебе дали все, кроме ключа от тюремной двери.
Тебе дали кофе, тебе дали чай,
Тебе дали все кроме равенства.
Анджела, ты слышишь как вертится земля.*

*Анджела, мир следует за тобой.
Анджела, скоро ты вернешься к своим сестрам и братьям во всем мире.
Сестра, ты и в тюрьме остаешься учителем людей.
Сестра, твое слово слышно далеко.
Сестра, в мире миллион самых разных рас,
Но у всех нас одно будущее в этом мире.
Тебе дали солнце,
Тебе дали море,
Тебе дали все, кроме тюремных ключей.
Тебе дали кофе, тебе дали чай,
Тебе дали все, кроме одного — равенства.*

Выход части поп-музыки на уровень серьезного искусства тем более ценен, что он возник в сфере “массовой культуры”, где неисчислимы тиражи фальшивых ценностей, где особенно сильны массовые предрассудки. Эту часть поп-музыки постоянно стесняют, нейтрализуют, разбавляют, искажая до неузнаваемости массы эпигонов, стремящиеся быть “на уровне”. Но она постоянно возрождается, она, по-видимому, в принципе неиссякаема до тех пор, пока существуют феномены музыкальной одаренности поп-музыкантов, с чьим творчеством она связана. В их творчестве один из многих видов коммерческой музыки — рок-н-ролл перестал быть догмой, мертвой схемой, он постоянно преобразуется, приобретая множественность органичных ассимиляций.

Это нам позволяет утверждать, что в период 1956–1960 гг. лучшая часть поп-музыки прошла испытание на “массовость”, в 1960–1966 гг. на “почвенность” а в 1966–1974 гг. “выдержала испытание на художественную ценность”.

Краткий список использованной литературы

- Адорно 1955:** *Adorno T.* Zeitlose Mode zum Jazz // *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft.* Frankfurt, 1955/R, ³1969.
- Адорно 1962:** *Adorno T.* Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt, 1962, ²1968.
- Асафьев 1971:** *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., ²1971.
- Богословский 1964:** *Богословский Н. В.* Из истории пчел и навозных жуков // Литературная Газета. 1964.
- Браун 1962:** *Brawn M.* Love Me Do: the Beatles' Progress. Harmondsworth, 1962/R.
- Веннер 1971:** *Wenner J.* The Rolling Stone Interviews with Jann Wenner. New York, 1971.
- Веннер 1972:** *Wenner J.* Lennon Remembers. New York, 1972.
- Джиллет 1970:** *Gillett C.* The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll. New York, 1970.
- Джонс 1971:** *Джонс М.* Современная английская опера // Англия. 1971, № 3.
- Дэвис 1968:** *Davis H.* The Beatles: the Authorised Biography. London, 1968, ³1992.
- Житомирский 1972:** *Житомирский Д. В.* Музыка для миллионов // Современное западное искусство. Сб. статей. М., 1972. С. 70–130.
- Кастелянц 1969:** *Кастелянц Р.* Новый рок. Музыка или шум? // Америка. 1969.
- Ковнацкая 1971:** *Ковнацкая Л. Г. Б.* Бриттен и традиции английской народной музыки // Из истории музыки XX века. Сб. статей. М., 1971. С. 208–225.
- Конен 1961:** *Конен В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1961, ³1977.
- Мак-Кейб 1972:** *McCabe P., Schonfield R. D.* Apple to the Core: the Unmaking of the Beatles. London, 1972.
- Меллерс 1973:** *Mellers W.* Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect. London, 1973.
- Моль 1973:** *Моль А.* Социология культуры. М., 1973.
- Паркер 1957:** *Паркер Р.* Скиффл // Советская музыка. М., 1957, № 5. С. 182–183.
- Переверзев 1968:** *Переверзев Н.* Битлз — лицо и сущность поп-музыки // Музыкальная жизнь. 1968, № 10. С. 22–23.
- Петрушин 1975:** *Петрушин В. И.* Психологические тайны поп-музыки // Ровесник. 1975, № 2.
- Шнеерсон 1972:** *Шнеерсон Г. М.* Музыка в действии // Советская музыка. 1972, № 4, С. 117–123.
- Шнеерсон 1974:** *Шнеерсон Г. М.* “Поп-музыка” в действии // Советская музыка. 1974, № 1, С. 90–101.

Нотное приложение

Интонационно ритмические связи песен и баллад Beatles с folk-song и балладой:

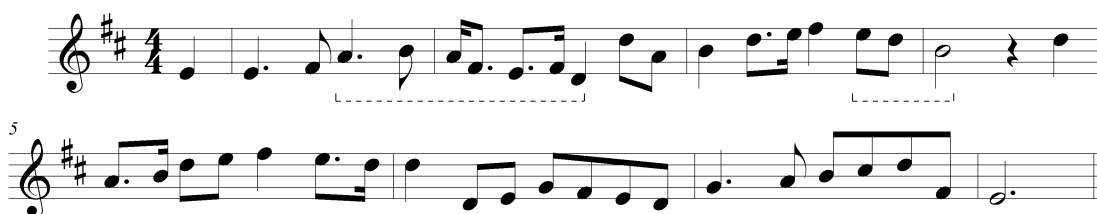
Пример 1.

Фольклорная баллада
A WEE BIRD CAM' TO OUR HA' DOOR



Пример 2.

Фольклорная баллада
БАЛЛАДА ОБ АРЧИЛЛО, КОТОРЫЙ БЫЛ УБИТ В БОЮ



Пример 3.

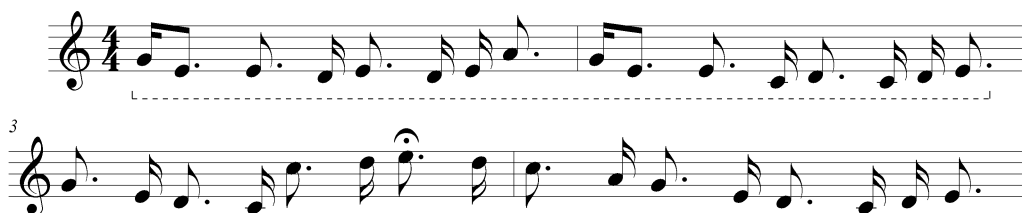
YELLOW SUBMARINE

J. Lennon, P. McCartney



Пример 4.

Folk-Song
ROY'S WIFE OF ALDIVALLOCH



Пример 5.

SHE'S A WOMAN

J. Lennon, P. McCartney



Пример 6.

LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS

J. Lennon

Pic- ture your - self in a boat on a

ri - ver, with tan - ge-rine trees and mar-ma-lade skies. Some-bo - dy

Характерный пример “офф-бита”

Пример 7.

LOVE ME DO

J. Lennon, P. McCartney

Партия ударных

Closed Hi Hat

Share

Bass

Пример 7.

LOVE ME DO

J. Lennon, P. McCartney

Партия ударных

Closed Hi Hat

Share

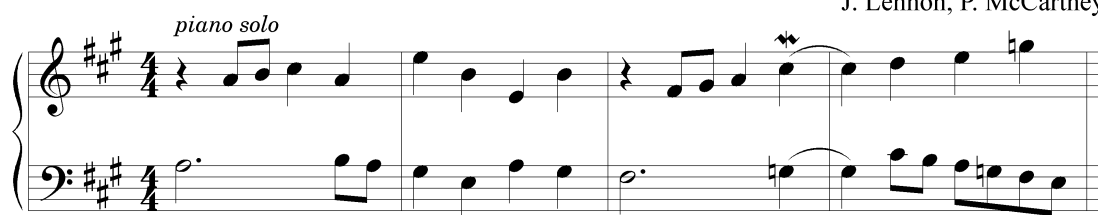
Bass

Элементы baroque-rock y Beatles

Пример 8.

IN MY LIFE

J. Lennon, P. McCartney



Пример 9.

Sgt. PEPPER'S LONELEY HEARTS CLUB BAND

J. Lennon, P. McCartney

Соло медных духовых + бас-гитара

musical score for the brass and bass guitar parts of "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" by The Beatles. The score is in 4/4 time, key of D major. It features a complex arrangement with brass instruments (saxophones, trumpets) and a bass guitar. The brass part is characterized by a melodic line with many ties and a final half note. The bass guitar part consists of a steady eighth-note pattern. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Примеры формул бас-гитары

Пример 10.

ABBEEY ROAD



Пример 11.

SWEAT BLOOD AND TEARS



Как уже ранее отмечалось, между реальным звучанием поп-музыки и клавиром существует заметная разница. [В качестве примера приведем два фрагмента:]

Пример 12.

Sgt. PEPPER'S LONELEY HEARTS CLUB BAND

“Northern Song”, London 1967

J. Lennon, P. McCartney



Пример 13.

Sgt. PEPPER'S LONELEY HEARTS CLUB BAND

Расшифровка А. Г. Гаврилова

J. Lennon, P. McCartney



Содержание

<i>Введение</i>	5
Глава I. Становление и развитие современной поп-музыки США и Великобритании в середине 50-х годов	12
Глава II. Второй период развития современной английской поп- музыки	18
Глава III. Некоторые характерные аспекты англо-американской поп-музыки 1965–1975 гг.	38
<i>Заключение</i>	50
<i>Краткий список литературы</i>	52
<i>Нотное приложение</i>	53

Издание подготовили К. В. Дискин и М. А. Серебrenников в рамках проекта:
*«Дипломные работы выпускников Ленинградской / Санкт-Петербургской
государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова: реконструкция».*