

DOI 10.15826/izv2.2018.20.4.075
УДК

А. С. Колесник
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Москва, Россия

ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ США И ВЕЛИКОБРИТАНИИ XX в.*

В статье рассмотрена специфика аудиовизуальных исторических источников в контексте изучения популярной музыкальной культуры США и Великобритании XX в. Понимание особенностей аудиовизуальных источников и популярной музыки, предложенное в современных гуманитарных науках (прежде всего, *audiovisual studies* и *popular music studies*), задает рамку источниковедческого анализа популярной музыкальной культуры. На общем уровне, популярная музыка изучается как сложный комплекс — текст песни, музыкальная форма, способы производства и записи музыки в равной степени являются ее составляющими. Анализ популярной музыки должен учитывать все эти элементы. Отказавшись от изучения исключительно письменных источников — партитур, нотных переложений и транскриптов, — исследователи значительно расширили эмпирическую базу: от аудио-источников и записей концертных выступлений до музыкальных артефактов (одежда, музыкальные инструменты, диски и пластинки) и непосредственно музыкальных клубов или рекорд-студий. Соответственно, «язык» аудиовизуальных источников обусловлен особенностями производства (звукозапись), презентации (носитель, а также концертные выступления) и распространения (музыкальные медиа и каналы дистрибуции) музыкальной продукции в культурной индустрии. Автор выделяет несколько этапов источниковедческого анализа популярной музыки: сбор общей информации об источнике (история создания источника; структура источника; элементы авторского стиля; авторство источника; особенности записи источника; социокультурный контекст создания источника; общая информация о рецепции современников; формы и каналы дистрибуции); жанровые характеристики источника; анализ «содержания» источника (текст песни / песен; характеристика музыкальной составляющей); анализ презентации (художественное оформление; стиль живого представления; антураж); анализ аудитории (состав аудитории; особенности рецепции).

К л ю ч е в ы е с л о в а: аудиовизуальные источники; популярная музыка; *popular music studies*; *audiovisual studies*; источниковедческий анализ.

* Статья подготовлена в результате проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

Ц и т и р о в а н и е: Колесник А. С. Источниковедческие подходы к изучению популярной музыкальной культуры США и Великобритании XX в. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2018. Т. 20. № 4 (181). С. 183–196.

Поступила в редакцию 24.09.2018

Принята к печати 01.11.2018

Alexandra S. Kolesnik

National Research University "Higher School of Economics"
Moscow, Russia

SOURCE STUDY OF 20TH CENTURY AMERICAN AND BRITISH MUSIC CULTURE

This article considers the peculiarities of audiovisual historical sources in the context of studies of the popular music culture of the US and Great Britain in the twentieth century. The understanding of the peculiarities of audiovisual sources and popular music developed in the fields of *audiovisual studies* and *popular music studies* setting the general framework for the source study of audiovisual sources in popular music culture. Considered generally, popular music is a complex of various elements, i.e. lyrics, music form, means of production and recording which are all equal components of popular music. It is important that the analysis of popular music take into account all of these components. Researchers do not only study written sources (scores and transcripts which are not often used in popular music industry), significantly expanding the empirical base of the research, from audio sources and live recordings to musical artifacts (clothes of musicians, musical instruments, and media), and music clubs or recording studios. Accordingly, the specific 'language' of audiovisual sources is due to the peculiarities of production (sound recording), presentation (music medium, live concerts) and the distribution of musical products in the cultural industry. Finally, the article points out several stages in the source study of popular music, i.e. the collection of general information about the source (its history; structure; elements of the author's style; authorship; the features of the record source; socio-cultural context of its creation; reception by contemporaries; forms of distribution); genre characteristics of the source; 'content' of the source (lyrics analysis, characteristics of the music form); presentation (artistic design, style of live performance, decor); audience (audience composition, reception).

Key words: audiovisual sources; popular music; popular music studies; audiovisual studies; source study.

Acknowledgements

The article was prepared within the framework of the Basic Research Programme at the National Research University Higher School of Economics (HSE) and supported by a subsidy of the Russian Academic Excellence Project '5-100'.

Citation: Kolesnik, A. S. (2018). Istochnikovedcheskie podhody k izucheniu populyarnoj muzykalnoj kultury SShA i Velikobritanii XX v. [Source Study

Submitted on 24 September, 2018

Accepted on 01 November, 2018

Популярная музыка стала знаковым культурным явлением мировой истории XX в. Несмотря на то, что в последнее время историки начали проявлять все больший интерес к изучению истории популярной культуры в целом и популярной музыки в частности, вопросы формирования источниковой базы и, собственно, источниковедческого анализа музыкальных источников остаются практически неизученными.

«Записывание» академической музыки — исторически книжная традиция, в связи с чем музыковеды изучают преимущественно партитуры. Их работа во многом схожа с работой текстологов — анализируя то или иное музыкальное произведение, они сравнивают разные нотные транскрипты, выявляя «авант-текст», выделяя канонические переложения и изучая эволюцию музыкального произведения по партитурам. Как и с фольклорной музыкой, в случае с популярной музыкой практика «записывания» на бумаге не сложилась, а почти все нотные переложения популярных песен, которые издавались, готовились музыковедами или музыкантами с классическим образованием, но зачастую редко использовались самими музыкантами и исполнителями. Таким образом, говоря о популярной музыке, исследователь имеет дело со специфической группой аудиовизуальных источников (аудиозаписи, видеозаписи, фотографии), которые остаются в настоящее время малоизученными.

Произведение популярной музыки — это произведение комплексное, рассчитанное на многоуровневое воздействие, в связи с чем традиционный источниковедческий подход не позволяет рассмотреть специфику данных источников. Поскольку в данном случае исследователь работает с принципиально иным типом источника (неписьменным), главной задачей, стоящей перед исследователем, является «вербализация» источника, т. е. его описание и понимание информационных возможностей самого источника.

В целом, традиционные аналоговые аудиовизуальные источники характеризуются следующим образом: это — «документация, зафиксированная механическим способом, то есть с помощью техники» [Медушевская, с. 55]. Исследование данной группы источников в отечественной исторической науке долгое время было нацелено на решение сугубо прикладных задач, обеспечивающих работу архивных и других учреждений по организации хранения этих документов и обеспечению их сохранности. Научное изучение аудиовизуальных документов с точки зрения их художественной и агитационно-пропагандистской значимости началось практически сразу с появлением киносъемок, фотографий и звукозаписей [Магидов, с. 8]. Однако только во второй половине XX в. исследователи обратили внимание на историческую значимость документальных свидетельств,

созданных с помощью технических средств, главным образом, объектом изучения выступала кинохроника, музыка же получила лишь лапидарное освещение в исследовательской литературе [Янин; Листов; Грюнберг]. Более полное осмысление специфики аудиовизуальных исторических источников было предпринято В. М. Магидовым только в 1990–2000-е гг. [Магидов]. Исследователь отказался от традиционного разделения группы аудиовизуальных источников на кино-, фото- и фонодокументы, включив в ее характеристику комплекс письменных документов, имеющих к созданию, структуре и техническим аспектам аудиовизуальных источников непосредственное отношение.

Отдельно необходимо отметить исследования зарубежных авторов, работающих в русле *media studies*. Последние несколько лет в исследовательской литературе ведутся активные дискуссии о новом «повороте» — аудиовизуальном («*audiovisual turn*») [The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics; The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media] в контексте «медийного поворота» («*media swirl*»). Вслед за «визуальным поворотом» («*pictorial turn*»), начало которого датируют выходом в 1988 г. книги «Visual and Visuality» под редакцией историка Х. Фостера, целью которой стало многомерное изучение культурных детерминаций основанного на зрении опыта и визуальной культуры в широком смысле, получили развитие *audiovisual studies*. Данное направление исследований медиа главным образом фокусировано на изучении цифрового (или постклассического) кинематографа, новых телевизионных передач, видеоигр и новых цифровых медиа, в которых звук и изображение приобретают особое значение и представляют новые нарративные формы. Исследователи изучают и понимают аудиовизуальное выражение не только как равное нарративному, но и в определенной степени доминирующее. Несмотря на акцент на новых технологиях, такая оптика позволяет по-новому взглянуть на аналоговые аудиовизуальные источники и диалектическую связь между анализом происхождения документа, его содержанием и внешними свойствами.

Как отмечает исследователь медиа Д. Родовик [Rodowick, p. 5], понятие «аудиовизуальный поворот» и — шире — «аудиовизуальная культура» задает рамку рассмотрения изменений в сфере коммуникации, произошедших в XX в., что позволяет изучать в совокупности различные средства массовой информации и формы передачи данных: кино, аналоговую и цифровую фотографию, видео, с одной стороны; телефонию, радиовещание и кабельное телевидение — с другой. Аудиовизуальная культура, хоть и представляет синкретичное пространство, в данном случае предполагает сдвиг в знаковой среде. Цифровая запись, обработка и передача знаков приводит к конвергенции визуальной, устной, письменной, музыкальной и звуковой форм, в связи с чем невозможно говорить отдельно о визуальном, звуковом или письменном восприятии информации. В соответствии с этим аудиовизуальные источники не разделяются на более мелкие группы (фото-, кино- или аудиодокументы), а изучаются в совокупности с учетом специфики среды их создания и функционирования. Более того, исследование аудиовизуальной культуры предполагает рассмотрение также ее

экономической и социальной составляющих — на какие рынки и аудитории ориентированы создаваемые аудиовизуальные материалы и продукция, как и посредством каких медиумов они распространяются, какие форматы рецепции существуют.

Следовательно, изучение музыкальных записей возможно только в контексте понимания устройства самой популярной музыки как культурного феномена. Специфика языка этих источников обусловлена особенностями производства, презентации и распространения музыкальной продукции в культурной индустрии. В связи с этим можно выделить несколько элементов, характерных для аудиовизуальных источников (разделение достаточно условно, поскольку все элементы тесно взаимосвязаны): *звукозапись и носитель; музыкальная, текстовая и знаковая формы; дистрибуция и презентация*. Рассмотрим подробнее каждый из этих элементов. Учитывая региональную и темпоральную специфику музыкальной индустрии, остановимся преимущественно на американской и британской популярной музыке XX в.

Звукозапись и носитель

Звукозапись является фундаментальным социальным институтом популярной музыкальной индустрии как культурного феномена. Записанная музыка стала неотъемлемой составляющей массовой культуры, а музыкальные записи — единицей продажи и потребления музыки. Звукозаписывающие технологии предоставили возможность сохранять музыку так, как она была сыграна, а не так, как она могла быть записана на бумаге. С развитием технологий (прежде всего, с появлением микрофона и акустических систем в 1920–1930-е гг.) звукозапись добилась своеобразного «документального реализма» [Нуге, р. 12–14], когда музыку стали записывать наиболее ясно и реалистично, что оказало влияние на появление новых и трансформацию уже существующих музыкальных жанров (прежде всего, джаза). Вместе с тем, звукозапись характеризуется не только как набор определенных технологий записи и воспроизводства музыки, но и как практики, в которые вовлечено большое количество агентов (от музыкантов и саунд-продюсеров до потребителей). Звукозапись, шире, — это разные «режимы производства и потребления популярной музыки» [Theberge, p. 3].

Основными элементами аудиовизуальных источников, обусловленными системой звукозаписи, являются его *носитель* и *формат выпуска музыкального материала* (альбом, мини-альбом, сингл, бонусное издание, концертные записи, др.). Носитель (как аналоговый, так и цифровой), помимо технической информации (способ производства, частота оборотов пластинки или диска, оригинальный или дополнительный тираж, и т. д.), содержит информацию о рекорд-компании, выпустившей музыкальный продукт; студии звукозаписи, где был записан материал; дате выпуска; составе основных и сессионных музыкантов; продюсерах; авторах песен и держателях авторского права; непосредственно название композиций и альбома / сингла / мини-альбома. Говоря об аналоговых

носителях, в XX в. шеллачные и виниловые диски имели цветные наклейки для маркировки выпускающей рекорд-компании, а также для различения классической и популярной музыки [Osborne, p. 67–72]. Помимо самого диска и содержащейся на нем прямой информации в понятие «носитель» также следует включить *обложку пластинки / диска*, на которой важными источниками информации являются изображение и шрифты, свидетельствующие о музыкальном жанре; о содержании или концепции альбома; о музыкантах (если на обложке представлена их фотография) и их стилистике.

Технологические новшества в звукозаписи значительным образом повлияли на *формат выпуска музыкальной продукции*. Так, в отличие от шеллачных пластинок, которые издавались в США с начала XX в., винил обеспечивал более чистое звучание, а также был менее хрупким в обращении. Например, виниловые пластинки, выпускаемые с конца 1940-х гг. американской компанией «Columbia Broadcasting System», имели частоту обращения 33 и 1/3 об./мин (против шеллачных 78 об./мин), что в итоге стало стандартом для записи альбомов (или LP — *long-playing*) продолжительностью звучания до 60 минут. Параллельно инженеры «Radio Corporation of America» выпустили виниловые пластинки с частотой обращения 45 об./мин, что позволяло записать 1–2 песни и в итоге стало стандартом записи для формата синглов, которые активно использовались в музыкальных автоматах в США и позже в Европе. Одновременно распространение получили и так называемые мини-альбомы (EP — *extended play*), включавшие 4–6 песен общей продолжительностью звучания до 30 минут [Osborne, p. 87–93]. Чистота звучания, малый вес и относительная прочность винилового материала способствовали более удобному копированию пластинок данных форматов и, как следствие, их более широкому распространению. Обозначенные форматы стали наиболее востребованными в музыкальной индустрии и были обусловлены политикой выпускающей рекорд-компании. С появлением в начале 1960-х гг. компактных аудиокассет и в 1980-е гг. компакт-дисков (CD) указанные форматы выпуска музыки сохранились. Только с развитием интернет-технологий традиционные форматы были несколько переосмыслены, хотя в большинстве случаев они остаются неизменными и в случае с цифровыми источниками.

Одним из главных элементов звукозаписи как социального института является *рекорд-компания* (или музыкальный лейбл). В первой половине XX в. в США и Великобритании музыкальную индустрию контролировали музыкальные издательские дома. Основные прибыли приносили транскрибирование и публикация нот. В 1950–1960-е гг. с появлением и популяризацией рок-музыки рекорд-компания стали «владельцами» групп, предоставляя музыкантам возможность записать свой материал, но забирая большую часть прибыли от продажи альбомов и концертов (до 70–75 %) [Longhurst, p. 27–39]. К настоящему времени сформировались транснациональные развлекательные корпорации, которые содействуют продаже музыки через постоянно расширяющуюся систему каналов прибыли: продажа записей, реклама, кино, мобильные приложения, интернет

и т. д. Таким образом, при анализе аудиовизуальных источников необходимо изучить особенности выпускающего музыкального лейбла и его «специализацию» (жанровую и дистрибутивную), что дает представление о рекламной политике компании, аудиториях и рынках, на которые она ориентирована; отношениях, выстраиваемых с музыкантами, и вопросах авторского права.

Музыкальная, текстовая и знаковая формы

Базовой составляющей популярной музыки является *песня*. Широко известный и узнаваемый формат популярной песни был заимствован из народной музыки и переработан авторами и продюсерами «Tin Pan Alley»¹ в США в начале XX в., став базовой составляющей популярной музыки. Стандартизированная в большинстве музыкальных жанров популярная песня состоит из нескольких куплетов и повторяющегося припева с незначительными вариациями и музыкальными вставками на достаточно ограниченный круг тем. Конечно, такая характеристика условна и музыканты по-разному обыгрывают форму песни, тем не менее, в своей основе песня структурируется именно таким образом. Вместе с тем, разница роли и ценности музыки и текста в песне во многом «закреплена» в разных музыкальных жанрах, а также нередко является источником новаторства.

Понимание популярной музыки, выработанное в рамках *popular music studies*, предполагает неразрывность вербальной и музыкальной форм в популярной песне [Griffits]. Музыкальная и вербальная формы создают единую конструкцию, в которой значительное место занимают интонирование, произношение и пропевание звуков, что проявляется в тесной связке с музыкой и создает единый ритм песни. При этом важным оказывается звуковая организация текста и ее соотношение непосредственно с музыкой, в связи с чем часто используемые в словах песен приемы аллитерации и ассонанса, звуковое сближение слов на фоне музыки усиливают образную значимость текста. Очевидно, что условно можно выделить две составляющие источников: *слова песни* и *музыкальную форму*, однако понимая, что эти два элемента работают в тесной связке, и не разделяя их.

Исследование и интерпретация текстов песен должны учитывать следующие их особенности: текст не всегда может обладать традиционной композиционной структурой, иногда это набор фрагментов, логически не связанных между собой. Тексты популярной песни рождаются из детерминированного набора реалий, характерных для определенных социальных групп, из сленговой идиоматики, ассимилируют наборы цитат из произведений разных авторов, кинематографа, других песен, наиболее популярных в кругах исполнителей и слушателей [Frith,

¹ «Tin Pan Alley» (Нью-Йорк) стала центром американской коммерческой музыкальной индустрии, где с 1900 г. были сосредоточены ведущие нотопечатательские фирмы, торговые и рекламные агентства, специализирующиеся на развлекательной музыке.

р. 77–80]. По замечанию социолога А. Хенниона, текстовая форма песни заимствует из поэзии значимость и автономию ключевых слов, а также метр, рифмы, структурирование текста; из жанра театральной пьесы — прямое обращение певца / исполнителя к аудитории от первого лица; из жанра новеллы — формат рассказа истории, изложенной кратко, о взаимоотношениях между двумя или тремя лицами [Hennion, p. 156]. В то же время, для некоторых исполнителей и музыкальных жанров характерно усложнение языка описания, обращение к более сложным формам выразительности, отказ от «формульности» ради создания индивидуальной образности. Вместе с тем, текст популярной песни, как отмечает далее Хеннион, всегда актуальный и выявляет развитие общества в конкретный отрезок времени, являясь ценным историческим источником для изучения настроений, мнений, представлений, воображения рассматриваемого социума [Ibid.].

Музыкальная форма — это непосредственно музыкальные характеристики популярной песни: ритмика, особенности аккордовых прогрессий, построений гармонии, специфика звукоизвлечения, переходов и модуляций, мелизмы и т. д. Говоря о музыкальной форме, необходимо учитывать, какие инструменты и как используются для записи и воспроизведения песни. К инструментам относятся не только непосредственно сами музыкальные инструменты, но и голос (или голоса и их последовательность), используемые музыкантами в песне.

Следует отметить, что не только музыка и текст не могут рассматриваться в отрыве друг от друга. Не менее важно учитывать также контекст исполнения, так как смысл того, что исполняется, напрямую зависит от того, как это исполняется. Как отмечает социолог С. Фрис, «песня — это всегда *представление* [*performance*], и слова песни всегда высказываются и воспринимаются посредством определенного акцента. Песни больше похожи на пьесу, чем на поэзию. Слова песни работают как речь и речевые акты, выражая значение не только на уровне семантики, но и на уровне звука. Аспекты звучания напрямую выражают эмоции и особенности характера исполнителя» [Frith, p. 90]. Помимо индивидуальных характеристик вокалиста (тембр, регистр, дикция, интонации, акцент, драматизм), голос передает особенности языка текста песни.

Структура музыкальной формы условно состоит из нескольких элементов: введение (несколько фраз, предваряющих слова песни, которые зачастую являются наиболее узнаваемой частью песни), чередование куплетов и припева, заключение [Hennion, p. 157–161]. Если в куплетной части музыка в какой-то степени подчиняется тексту песни, оттеняет его, то припев является более музыкальным: нередко задействуются дополнительные музыкальные инструменты, не включенные в куплетные части, используются более плотные гармонические прогрессии для особого эмоционального напряжения. Ритмическая секция является базовой (ударные, бас-гитара, клавишные), она создает ритмически-гармоническую «пульсацию» песни. Оркестровая секция (духовые и струнные) выступает декоративным элементом песни, представляя пространство для творческого выражения музыкантов. Роль тех или иных музыкальных инструментов

(в том числе и вокала) диктуется жанровыми особенностями, что нередко является предметом для творческих экспериментов и новаторства в музыке.

При анализе песни также необходимо учитывать ее место в альбоме / сингле, в рамках которого она была издана. В данном случае отдельно следует отметить феномен концептуальных альбомов² в популярной музыке. Концептуальный альбом включает группу песен, объединенных общей темой или нарративом. Единство повествования предполагает изложение одной истории / сюжета, которая развивается на протяжении всего альбома или же представляет общую картину. Альбом может включать цикл «замкнутых» песен, связанных помимо общей концепции также единой звукоатмосферой, лейттебром, обрамленных тематической репризой или скрепленных проведением лейттемы, а в некоторых случаях — объединенных стилистическим единством, основанным на обращении к музыке какой-либо эпохи.

Наконец, *знаковую форму* аудиовизуальных источников представляет обложка носителя, о чем уже было сказано выше. Изображение и оформление обложки (шрифты, цвета, надписи) могут служить иллюстрацией содержания альбома / сингла (особенно в случае с концептуальными альбомами), усиливать «эффект» музыкального материала, демонстрировать жанровые особенности группы / исполнителя, транслируя определенную субкультурную эстетику или модные тенденции.

Дистрибуция и презентация

Дистрибуция музыкальной продукции неразрывно связана не только с техническими нововведениями, но также с глобальной экономикой, культурными процессами и политико-правовыми аспектами мирового сообщества. Понимание их состояния позволяет изучить условия создания аудиовизуальных источников и сеть агентов, вовлеченных в процессы записи, распространения и презентации музыкального материала, а также масштабы дистрибуции. В этом отношении информативным также оказывается обращение к данным радио- и телевизионных хит-парадов, демонстрирующим позиции отдельной песни и альбома за определенный отрезок времени (например, Billboard в США или UK Charts в Великобритании).

Говоря о традиционных каналах дистрибуции, помимо продажи аналоговых и цифровых носителей (виниловые пластинки, компакт-кассеты, компакт-диски) отдельно следует отметить радио и телевидение, оказавшие большое культурное влияние на распространение музыкальной продукции. Серьезный

² В XX в. опыт рассказа одной истории в рамках нескольких песен демонстрировали отдельные фолк-исполнители. В качестве примера можно выделить альбом «Dust Bowl Ballads» (1940) американского фолк-музыканта Вуди Гатри. На протяжении 1960-х и 1970-х гг. формат концептуального альбома стал конвенциональным — британские рок-группы «The Beatles», «The Who», «Pink Floyd», музыкант Дэвид Боуи выпустили знаковые концептуальные альбомы, значительно повлиявшие на историю популярной музыки [Shute, p. 4–9].

удар по «привлекательности» записанной на пластинки музыки нанесло появление американских радиопередач в 1910-е гг. (в Великобритании они возникли только в 1920-е гг.). Давая возможность слушать живую музыку лучшего качества бесплатно, оно выступало как весьма важный медиум популярной музыки. Однако из-за введения авторских отчислений за публичное воспроизведение музыки довольно быстро стало понятно, что радио и звукозаписывающие компании не соперники, а союзники [Percival].

Вторым не менее важным агентом музыкальной индустрии является телевидение. Аудитория телевидения значительно превышает радиоаудиторию и открывает большие возможности для привлечения потенциальных покупателей. Так, например, именно с телепередачи началась всемирная слава «The Beatles» [Sercombe]. Отдельно следует отметить музыкальное телевидение MTV (Music Television), стартовавшее в 1981 г. как первый музыкальный канал [Goodwin]. MTV стал площадкой для развития музыкальных клипов, которые в настоящее время являются важной составляющей музыкальной дистрибуции и нередко дополняют или развивают идеи / образы музыкальных альбомов / синглов. С появлением CD- и MP3-проигрывателей, а позже и интернет-технологий, изменился формат дистрибуции музыки, очевидным образом, трансформировав саму музыкальную индустрию [Garofalo].

Данный краткий экскурс демонстрирует тесную взаимосвязь между разными тактиками распространения музыки и ее восприятием, что оказывает значительное влияние на аудиовизуальные источники.

Следующим аспектом источниковедческого анализа аудиовизуальных источников, позволяющим изучить изменения содержания и «бытование» источника, является живое / концертное исполнение музыкального материала (*performance*). Живое исполнение является мощным и наиболее эффективным способом взаимодействия зрителей и музыкантов [Popular Music and Television in Britain, p. xiv]. Для акцентирования содержания песни и придания большего драматизма в рамках концертных выступлений задействуется целый арсенал «инструментов»: особое оформление сцены, артефакты (одежда музыкантов, реквизиты, символика и т. д.), поведение и позиционирование музыкантов, манера исполнения, жестикуляция и позы.

Вместе с тем, популярная музыка немыслима без своей аудитории (слушателей и потребителей), т. е. *рецепции*. Смысл песни не создается «на стороне» автора, он обусловлен восприятием песни аудиторией. Так «правдивость», «серьезность» популярной песни определяется тем, что слушатель может определить переданный песней опыт как свой собственный. Слушатель сам выстраивает ассоциативные связи, достраивает смысл песни в своем воображении. Иными словами смысл песни — не заданный факт, но в идеале представляется своеобразным диалогом между музыкантом (автором) и слушателем (реципиентом) [Gunkel]. В анализе песни необходимо проводить «максимальный учет культурных, исторических, психологических, целевых условий функционирования текста, где прагматика декодирования — это интерпретация слушающим

(реципиентом) с целью корректного понимания коммуникативной задачи автора» [Middleton, p. 12]. Вместе с тем, отдельно необходимо отметить феномен музыкальных фандомов [Popular Music Fandom] — сообществ музыкальных фанатов, в современную цифровую эпоху ставших глобальными. Формы фанатского соучастия и творчество слушателей предлагают новое видение музыкального материала, его переосмысление, что нередко влияет на восприятие песни или альбома на уровне уже не только фанатов, но и самих музыкантов.

Наконец, одним из ключевых в исследовании популярной музыки является слушание (*listening*) — процесс, зависящий от определенных и технических социальных условий. Слушание музыки — это «вид активности, включающий в себя разные уровни интенсивности, что влияет на потребительский контекст и стиль презентующего» [Shuker, p. 152]. Более мелодичные и менее резкие стили музыки формируют «легкое слушание» (например, поп-музыка), в то время как более громкие и тяжелые музыкальные жанры (например, панк-рок или хеви-метал) оказываются сложными для прослушивания.

Таким образом, корректной представляется следующая схема анализа аудиовизуальных источников в рамках изучения популярной музыкальной культуры, релевантная для изучения популярной музыки США и Великобритании XX в.:

1. Общая информация об источнике («синопсис»)

1.1. История создания источника (когда вышла песня / альбом, название, информация о группе, продолжительность, лейбл).

1.2. Структура источника: каким способом создается целостность альбома, можно ли ее проследить, насколько соотносятся между собой композиции; тип объединения песен в альбом (степень концептуальности; наличие музыкально-жанрового единства).

1.3. Жанровые характеристики источника: определение основных жанровых особенностей; соответствие / расхождение с другими жанровыми образцами; элементы авторского стиля («идиолект» исполнителя / группы).

1.4. Авторство источника, если возможно его установить (конкретный музыкант группы, коллективное авторство, роль музыкального продюсера в формировании итогового варианта песни / альбома).

2. Содержание источника

2.1. Анализ текста песни / песен (устройство песни; функции слов песни; режим исполнения песни).

2.2. Характеристика музыкальной составляющей (музыкальные инструменты; вокал; мелизмы; звуковые эффекты).

3. Презентация

3.1. Художественное оформление проекта (обложка, реклама, видеоклипы).

3.2. Стил живого представления (манера исполнения, тело музыканта(ов), жесты).

3.3. Антураж (оформление сцены, видеоряд, костюмы музыкантов).

3.4. Формы и каналы дистрибуции (вид носителя, способы распространения).

4. Аудитория

4.1. Тип, размер, возрастной и гендерный состав аудитории.

4.2. Общая информация о рецепции современниками (места в хит-парадах, отзывы в музыкальной прессе, высказывания аудитории).

Суммируя все вышесказанное, можно выделить несколько общих уровней источниковедческого анализа аудиовизуальных источников в контексте изучения популярной музыкальной культуры, которые позволяют вербализовать содержание источника:

1. Непосредственно сам исследуемый «текст» в широком смысле или его «фрагмент» — конкретная песня из музыкального альбома, конкретное выступление группы в рамках концерта, отдельные элементы музыкальных видео;

2. «Мета-текст» — вспомогательные данные, относящиеся к изучаемому источнику, позволяющие лучше понять его содержание: концертные выступления, промо-ролики и музыкальные клипы, продолжающие или развивающие идеи песни;

3. «Паратекст» — формальное описание источника: информация об авторе (авторах), если возможно ее установить, продюсерах, держателях авторского права на аудиовизуальный материал, о музыкальном жанре, о носителе и звукозаписывающей компании, каналах дистрибуции и способах презентации источника;

4. Описание «внутреннего» содержания источника, его границ и аудиовизуальных паттернов, присутствующих в нем, его тематические особенности и развитие сюжетов;

5. Прагматическое описание — контекстуализация создания и значение источника в рамках популярной культуры.

Исследования

Грюнберг П. Н. История начала грамзаписи в России и источниковедение российской грамзаписи 1899—1915 гг. М. : [б. и.], 2002.

Листов В. С. История смотрит в объектив. М. : Искусство, 1974.

Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М. : РГГУ, 2005.

Медушевская О. М. Современное зарубежное источниковедение : учеб. пособие для студ. вузов. М. : Высш. шк., 1983.

Янин В. Л. Старая граммофонная пластинка как объект источниковедения // Археографический ежегодник за 1977 г. М., 1978. С. 27—37.

Frith S. Why Do Songs Have Words? // Contemporary Music Review. 1989. Vol. 5. P. 77—96.

Garofalo R. From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century // American Music. 1999. Vol. 17. No. 3. P. 318—354.

Goodwin A. Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1992.

Griffits D. From Lyrics to Anti-Lyrics: Analyzing Words in Pop Song // Analyzing Popular Music / ed. by A. F. Moore. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2003. P. 39—59.

Gunkel D. J. What Does it Matter Who is Speaking? Authorship, Authority, and the Mashup // Popular Music and Society. 2012. Vol. 35. No. 1. P. 71—91.

Hennion A. The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song // On Record: Rock, Pop and the Written Word / ed. by S. Frith, A. Goodwin. New York : Pantheon, 1990. P. 154—171.

- Longhurst B. *Popular Music and Society*. Cambridge : Polity, 2007.
- Middleton R. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York ; Oxford : Oxford Univ. Press, 2000.
- Nyre L. *Sound Media: From Live Journalism to Music Recording*. London ; New York : Routledge, 2009.
- Osborne R. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham : Ashgate, 2012.
- Percival M. J. Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power // *Popular Music and Society*. 2011. Vol. 34. No. 4. P. 455–473.
- Popular Music and Television in Britain* / ed. by I. Inglis. Aldershot : Ashgate, 2010.
- Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices* / ed. by M. Duffett. New York ; London : Routledge, 2013.
- Rodowick D. N. *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge* // *New Literary History*. 1995. Vol. 26. No. 1. Narratives of Literature, the Arts, and Memory. P. 111–121.
- Sercombe L. 'Ladies and gentlemen...' The *Beatles*: The Ed Sullivan Show, CBS TV, February 9, 1964 // *Performance and Popular Music: History, Place and Time* / ed. by I. Inglis. Aldershot : Ashgate, 2006. P. 1–15.
- Shuker R. *Popular Music: The Key Concept*. London : Routledge, 2005.
- Shute G. *Concept Albums*. North Charleston : Investigations Publishing, 2013.
- The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* / ed. by J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis. New York : Oxford Univ. Press USA, 2013.
- The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* / ed. by J. Richardson. New York : Oxford Univ. Press USA, 2013.
- Theberge P. "Plugged in": Technology and Popular Music // *The Cambridge Companion to Pop and Rock* / ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2001. P. 3–25.

References

- Duffett, M. (Ed.). (2013). *Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices*. New York; London: Routledge.
- Frith, S. (1989). Why Do Songs Have Words? *Contemporary Music Review*, 5, 77–96.
- Garofalo, R. (1999). From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century. *American Music*, 17(3), 318–354.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press.
- Griffits, D. (2003). From Lyrics to Anti-Lyrics: Analyzing Words in Pop Song. In A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 39–59). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gryunberg, P. N. (2002). *Istoriya nachala gramzapisi v Rossii i istochnikovedenie rossijskoj gramzapisi 1899–1915 gg.* [The History of the Origins of Music Recording in Russia and the Source Study of the Russian Recording Industry 1899–1915]. Moscow: [s. n.]. (In Russian)
- Gunkel, D. J. (2012). What Does It Matter Who is Speaking? Authorship, Authority, and the Mashup. *Popular Music and Society*, 35(1), 71–91.
- Hennion, A. (1990). The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song. In S. Frith, & A. Goodwin (Eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word* (pp. 154–171). New York: Pantheon.
- Inglis, I. (Ed.). (2010). *Popular Music and Television in Britain*. Aldershot: Ashgate.
- Listov, V. S. (1974). *Istoriya smotrit v obyektiv* [History Looks into the Objective Lens]. Moscow: Iskuststvo. (In Russian)
- Longhurst, B. (2007). *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity.
- Magidov, V. M. (2005). *Kinofotodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya* [Cinema and Photo Documents in the Context of Historical Knowledge]. Moscow: RSUH. (In Russian)
- Medushevskaya, O. M. (1983). *Sovremennoe zarubezhnoe istochnikovedenie* [Modern Foreign Source Study]. Moscow: Vysshaya shkola. (In Russian)

- Middleton, R. (2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Nyre, L. (2009). *Sound Media: From Live Journalism to Music Recording*. London; New York: Routledge.
- Osborne, R. (2012). *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate.
- Percival, M. J. (2011). Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power. *Popular Music and Society*, 34(4), 455–473.
- Richardson, J. (Ed.). (2013). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press USA.
- Richardson, J., Gorbman, C., & Vernallis, C. (Eds.). (2013). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press USA.
- Rodowick, D. N. (1995). Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, 26(1), 111–121.
- Sercombe, L. (2006). 'Ladies and Gentlemen...' The Beatles: The Ed Sullivan Show, CBS TV, February 9, 1964. In I. Inglis (Ed.), *Performance and Popular Music: History, Place and Time* (pp. 1–15). Aldershot: Ashgate.
- Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concept*. London: Routledge.
- Shute, G. (2013). *Concept Albums*. North Charleston, SC: Investigations Publishing.
- Theberge, P. (2001). "Plugged in": Technology and Popular Music. In S. Frith, W. Straw, & J. Street (Eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 3–25). Cambridge: Cambridge University Press.
- Yanin, V. L. (1978). Staraya grammofoonnyaya plastinka kak ob'ekt istochnikovedeniya [An Old Gramophone Record as an Object of Source Studies]. *Arheograficheskij ezhegodnik za 1977 g.*, 27–37. (In Russian)

Колесник Александра Сергеевна

кандидат исторических наук,
младший научный сотрудник
Институт гуманитарных историко-
теоретических исследований
им. А. В. Полетаева;
старший преподаватель
Школы исторических наук
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
105066, Москва, Старая Басманная, 21/4,
корпус Л, каб. 503а
E-mail: akolesnik@hse.ru

Kolesnik, Alexandra Sergeyevna

PhD (History)
Junior Research Fellow
Poletayev Institute for Theoretical
and Historical Studies in the Humanities
Lecturer
School of History
National Research University
"Higher School of Economics"
21/4 Staraya Basmanaya Str., room L-503,
105066 Moscow, Russia
Email: akolesnik@hse.ru