

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСТВА В МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

Проблема авторства в массовой музыке решается сложно и неоднозначно. Часто она становится камнем преткновения для музыковедческого анализа, ориентирующегося на стабильный, письменный авторский текст, освященный авторитетом его создателя – композитора. В статье рассматриваются случаи участия композитора в создании той или иной разновидности массовой музыки, в которой, в сравнении с музыкой академической традиции, существует принципиально иная система взаимоотношений автора и исполнителя. Последний имеет не только возможность, но и право вторгаться в авторский текст, который, таким образом, становится результатом коллективного творческого акта.

На примере отечественной массовой музыки исследователь показывает, как, освобождаясь от искусственного регулирования «сверху», она возвращалась к своим естественным формам бытования, двигалась от композиторского профессионализма к любительству. На смену монополии советской массовой песни пришли иные жанровые модели, такие как самодеятельная песня, музыка вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), рок-композиции, а массовая музыка в це-

лом заняла нишу между индивидуальным профессиональным и анонимным коллективным творчеством фольклорного типа.

В отношении к нотному тексту как способу увековечивания авторского замысла в массовой музыке также обнаруживается двойственность: от достаточно подробной фиксации сочинения, придания ему композиционной устойчивости до максимального снижения роли нотной записи или полного ее отсутствия, что обеспечивает произведениям мобильность и многовариантность. Отдельный ракурс статьи – роль автора музыки (композитора) в условиях современной поп-индустрии, шоу-бизнеса, компьютерных технологий, где он уступает позицию создателя сочинения иным участникам процесса музыкальной инженерии, владеющим экономическими или технологическими рычагами и возможностями, – продюсеру, звукорежиссеру, аранжировщику, клипмейкеру.

Ключевые слова: массовая музыка, авторство, профессионализм, любительство, фольклоризм, шоу-бизнес, поп-индустрия, цифровая запись, сэмплирование.

Для цитирования: Цукер А. М. К проблеме авторства в массовой музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 11–18.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14002>

A. TSUKER

Rachmaninov Rostov State Conservatory

TO THE PROBLEM OF AUTHORSHIP IN THE MASS MUSIC

The problem of authorship in the mass music is complex and controversial. It often becomes a stumbling block for musicological analysis, that relies on the stable, written text of the respected author – composer. The article considers various cases of composer's role in the creation of mass music. This music presents fundamentally different system of relationships between the composer and performer than it is in the academic music tradition. The performer has the right to invade the composer's text that consequently becomes a result of a collaborative creative process.

On the example of Russian mass music, the researcher shows how, liberating from the artificial control "from above", it was returning to its natural forms of existence, moving from professionalism to amateurism. Such genre models as amateur song, music of VIA (vocal-instrumental ensembles), rock compositions replaced the monopoly of soviet mass song. A mass music in general occupied a niche between the professional individual and collective anonymous art of folkloric type.

The attitude towards the score as a way of immortalization of author's idea in mass music also

reveals some ambivalence: from the relatively detailed fixation of the piece that possesses compositional stability to the maximal reduction of the notation role until its full absence, what provides the pieces with mobility. Separate angle of the article – the role of the author-composer in the environment of modern pop-industry, show business, computer

technologies, where he gives way to the other participants of music engineering field that possess economical or technological powers: producer, sound designer, arranger, clip maker.

Key words: mass music, authorship, professionalism, amateurism, folklorism, show business, pop industry, digital recording, sampling.

For citation: Tsuker A. To the problem of authorship in the mass music // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 11–18.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13002>



Музыковед, воспитанный в стенах академического учебного заведения сугубо на материале музыки академической традиции (исключение составляет разве что фольклор), при обращении к музыке массовой испытывает, как правило, определенный дискомфорт, что вполне резонно: аналитический аппарат традиционного музыкознания, изначально «заточенный» под академическую музыку, совершенствовавшийся применительно к ее специфике, на территории массового музыкального творчества начинает «пробуксовывать», а то и вовсе перестает работать. Тому есть вполне очевидное объяснение: массовая музыка, при всем безграничном разнообразии ее направлений, жанров, живет по неким общим, но в то же время и своим законам. Прежде всего, ее отличает от академического музыкального искусства многофункциональность. Массовая музыка не является автономным художественным феноменом, а ее назначение не ограничивается целью доставлять эстетическое наслаждение. В ней эстетические качества являются факультативными: они могут присутствовать, подчас проявляться достаточно ярко, но массовая музыка вполне в состоянии обходиться без них, при этом ничего не теряя в своем назначении. Не всегда, но часто главным критерием ее ценности становится мера соответствия поставленным внехудожественным задачам. Понятно, что в данном случае многое в ней, в ее содержании и структуре, находится за пределами собственно музыкального текста, то есть фактора, который обычно является главным предметом музыковедческого анализа.

Еще одна специфическая особенность массовой музыки состоит в характере отношений трех участников художественной коммуникации – автора (композитора), исполнителя и слушателя. В отличие от высокой степени упорядоченности и стабильности этих отношений в академической музыке на протяжении как минимум последних

трех столетий, образующих при всех модификациях, тем не менее, устойчивые формы бытования, в музыке массовой они крайне изменчивы, подвижны, подвержены влиянию множества самых разных обстоятельств. Это прежде всего касается места и функции автора, а также самой проблемы авторства в условиях данного музыкального вида.

Как известно, главной «составляющей единицей» академической музыки является музыкальное произведение (opus), представляющее собой результат индивидуального композиторского «изобретения». Автор закрепляет свою «власть», стабилизирует свой замысел в нотной записи, которая становится «законом» для исполнителя, ограничивая его свободу, возможности интерпретации, сколь бы своеобразной она ни была. В своем философско-культуролого-музыковедческом труде «Конец времени композиторов» Владимир Мартынов размышляет об этом так: «Естественно, что наличие письменного послания подразумевает наличие адресата, который получает, прочитывает и интерпретирует данное послание. Таким получателем, читателем и интерпретатором композиторского послания является личность исполнителя» [1, с. 170]. Описанный характер отношений присущ именно академической традиции. Но она представляет собой лишь один тип музыкального творчества – индивидуально-авторский. «...Музыка может свободно продуцироваться и без содействия композитора, и наряду с непосредственно окружающей нас композиторской музыкой существует огромный массив музыки некомпозиторской. Эта некомпозиторская музыка ни в коем случае не может рассматриваться как какая-то примитивная, недоразвитая или “предысторическая” форма композиторской музыки, ибо некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления,

но как параллельно существующие, не сводимые друг к другу области или типы музыки» [там же, с. 10]. К этому «некомпозиторскому» типу В. Мартынов относит музыку великих культур прошлого и традиционных культур настоящего, фольклор, богослужебно-певческие системы, а также рок и джаз, где роль композитора сведена к минимуму.

Автор абсолютно прав, однако в его задачи не входило отдельное рассмотрение массовой музыки. Думается, число тех ее разновидностей, в которых личность автора не акцентируется, а зачастую вообще остается анонимной, можно было бы значительно расширить, не ограничиваясь роком и джазом. Более того, данная тенденция оказывается присущей массовому музыкальному искусству в целом. Здесь, в прямой связи со снижением роли автора, безмерно возрастает роль исполнителя. Для воспринимающей аудитории не имеет значения, кто сочинил музыку, – важно реальное, визуально ощущаемое ее бытие, то есть само исполнение. Не случайно композиторы, работающие в области массовой музыки, все чаще сами исполняют свои сочинения, и тип автора-исполнителя занимает все большее место в этой сфере музицирования. В целом, статус исполнителя, его артистический имидж оказываются в массовой музыке настолько значительными, что проникают в художественную ткань произведения и тем самым становятся важнейшим элементом его содержания и стиля. За исполнителем устанавливается негласное право вторгаться в авторский текст, приспособлять его к своим возможностям и предпочтениям, творить его заново, предлагая иные, порой весьма далекие от оригинала варианты. Иными словами, исполнитель становится фактическим соавтором, а музыка, даже индивидуально-авторская, созданная композиторами, в конечном счете все равно рождается как анонимная, по законам коллективного творчества.

Симптоматично, что указанная особенность массовой музыки, состоящая в смещении внимания с создания произведения на его исполнение и, соответственно, на фигуру самого исполнителя, в современных условиях оказывает влияние на функционирование и академической музыки. В последней появилась целая плеяда музыкантов, ставших медийными фигурами нашего времени, таких как Юрий Башмет, Денис Мацуев, Анна Нетребко, Хибла Герзмава, Владимир Спиваков. Рейтинг популярности этих музыкантов обеспечивает им успех на эстраде независимо от программ, репертуара и пр. Более того, медийность выходит далеко за пределы их творчества: мы постоянно видим этих исполнителей на телеэкранах в самых разных программах (от

политических до развлекательных), их лица используются в рекламных целях различными коммерческими компаниями.

Но вернемся к массовой музыке и попытаемся осуществить анализ того, как в ней решается проблема авторства в реальности. При этом будем опираться на более близкую и понятную нам отечественную музыку, поскольку коллизии, связанные с ролью и местом в ней композиторского творчества, представляют особый интерес в силу их немалого драматизма на российской почве. Ведь вопреки всему, о чем говорилось выше, массовая музыка в СССР на протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов XX века, развивалась по законам, мало свойственным данному виду, а соотношение «композитор – исполнитель», регулируемое «сверху», фактически приобретало характер, во многом подобный академическому музыкальному искусству.

Напомним, что в течение почти полувека абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки было творчество определенных профессиональных композиторов – так называемых песенников, а главным жанром, соответственно, – советская массовая песня. Она определяла состояние всех других форм массового творчества и, более того, оказывала влияние на академическую музыку. Такие жанровые разновидности последней, как песенная опера, песенная симфония, формировались под непосредственным воздействием советской массовой песни.

Композиторы-песенники пользовались вниманием и поддержкой властей, на них возлагались важные социальные функции, их творчество рассматривалось как мощное идеологическое, воспитательное средство. Сами творцы осознавали важность миссии, возложенной на них и на жанр, в котором они работали. «Песня, – писал Марк Фрадкин, – это и музыка, и политика, и идеология» [2, с. 16]. Власть высоко ценила композиторов за понимание этой значимости, предоставляя им широкие возможности исполнения, лучшие концертные залы, вручая регалии, присваивая звания, награждая орденами, поощряя материально. При этом, нужно заметить, власть была не только цензором, но и чутким критиком. Ей было безразлично качество выходившей из-под пера композиторов песенной продукции. Она поддерживала не все подряд, а лишь художественно состоятельное, яркое и талантливое творчество, тем более что выбор был широким. В песенном жанре работали великолепные мастера – авторы произведений-шедевров, вошедших в историю отечественного музыкального искусства, ставших знаковыми, своего рода музыкальными символами эпохи. Их дея-

тельность была немыслима без целого отряда *исполнителей* – блистательных, популярных на всю страну, но выполнявших свою прямую функцию в точном ее понимании: они были не «звездами», а чуткими интерпретаторами композиторского творчества (сегодня подобный тип является почти раритетом).

Начиная с 60-х годов, «расклад сил» начал меняться, а к 80–90-м годам полностью преобразился. Возникла новая ситуация, которая прежде всего ударила по престижу и статусу композиторов. Творческая активность в сфере массовой музыки все больше стала перемещаться в область любительства и анонимности. На смену монополии композиторской песни пришли иные жанрово-стилевые модели, такие как самодеятельная (бардовская) песня, рок-музыка, продукция ВИА, различные песенно-танцевальные жанры, ориентированные на молодежные дискотеки, эстрадный шлягер. Эта новая массовая музыка была в основе своей порождением непрофессиональных художественных движений, которым в разных проявлениях был присущ синкретизм творческого процесса, обрушивший пьедестал под ногами композиторов. По сути своей это был новый дилетантизм, который потеснил в правах советскую песню и ее создателей, отодвинул их на периферию динамичных процессов, происходивших в массовом музыкальном творчестве. Пользовавшиеся всенародной известностью кумиры, чьи произведения в исполнении замечательных солистов постоянно звучали в теле- и радиоэфире, в лучших концертных залах страны, оказались невостребованными и забытыми, в то время как все более расширявшаяся сфера любительского музицирования получила ураганное распространение.

Кризис советской песни, значительное сужение ее жизненного пространства переживались ее творцами-профессионалами остро и болезненно, тем более что бороться за свое место в этом пространстве приходилось с «необразованными дилетантами». Эдуард Колмановский, создатель признанных шедевров «Я люблю тебя, жизнь», «Хотят ли русские войны?», «Вальс о вальсе» и др., утверждал: «Я знаю, что многие прекрасные, талантливые и серьезные мастера, посвятившие жизнь этому жанру, рыцарски преданные своему искусству, авторы замечательных песен, ставших национальным достоянием, страдают от необходимости конкурировать с малограмотными дельцами, искателями легкого успеха, угодниками “моды”, поделки которых, тем не менее, нередко получают на эстраде большее распространение, чем произведения настоящих художников» [2, с. 11].

Выдающегося композитора, как и многих его коллег по песенному цеху, можно понять, однако по прошествии десятилетий сама ситуация и породившие ее факторы видятся по-иному. Становится очевидным, что предпосылки и причины ее возникновения были вполне объективными. Произошло то, что неминуемо должно было произойти: по мере того, как ослабевали механизмы регулирования художественными процессами, действовавшие в одной отдельно взятой стране, массовое искусство, подчиняясь своим внутривидовым, «природным» законам, поддерживаемым хлынувшей из-за рубежа новой, неслыханной по дерзости массовой музыкальной продукцией, стало входить в свое прежнее естественное русло, для которого были свойственны нивелирование индивидуально-личностного начала (вплоть до полной анонимности), синкретизм, коллективность творческого акта.

Если же, продолжая разговор об этих природных законах, к указанным качествам добавить присущую массовой музыке импровизационность, отсутствие адекватной письменной фиксации, а зачастую и вообще «устность», то возникает закономерная аналогия с фольклором. Проявляется в массовой музыке в условиях ее реального функционирования и такое исконно фольклорное свойство, как многовариантность. Она обеспечивается действующим в массовой музыке принципом аранжировочности и диктуется индивидуальностью исполнителей, обстановкой звучания, исполнительским составом, качеством слушательской аудитории. Постоянные трансформации дают возможность массовой музыке реагировать на конкретную обстановку и условия исполнения, более того, включать эту обстановку и условия в свою художественную ткань, что также является характерной особенностью фольклора.

Кстати, в литературе, посвященной поп-музыке, року, бардовской песне, данные виды, исходя из их характера авторства и формы бытования, нередко определяются как «современный городской фольклор» или «фольклор индустриальной эпохи» [3, с. 103]. Я. Мароти, например, подчеркивает близость к фольклору всей массовой (популярной) музыки, что определяется способностью массовой музыки «превращать любой, и в том числе авторский, материал в собственный» [4, р. 19]. Эта справедливо подмеченная способность действует и в случаях перемещения в область массового бытования высших образцов композиторского творчества – музыкальной классики. Попадая в новую для нее среду, выполняя не свойственные ей функции (независимо от того, насколько она меняет

или сохраняет свой первичный облик), массовая музыкальная классика начинает жить по другим законам, становится многовариантным аранжировочным искусством. Стоит ли удивляться или возмущаться по поводу «бесцеремонности» обращения с классикой в различных джазовых, роковых и прочих обработках и транскрипциях? Нарушение «академической» стабильности в данном случае вполне закономерно.

Разумеется, буквальное отождествление современного массового музыкального творчества с фольклором, уходящим своими корнями в глубинные традиции народной культуры, с научной точки зрения выглядит не вполне корректным. По мнению ученых-фольклористов, именно традиционность является сущностным качеством фольклора. Определяя его специфику, И. Земцовский писал: «В фольклоре преодоление традиции означает гибель его основы, перерождение фольклора в нечто принципиально иное, в нефольклор, ибо для фольклора традиционность не только имеет эстетический характер, но образует его фундамент – затрагивает его жизненно-исторические основы, определяет тип мышления, мировоззрения, мироощущения» [5, с. 44–45]. При этом ученый пояснял: «Фольклорная традиция отличается от иных культурных традиций не тем, что она не изменяется вовсе, а степенью изменчивости (она изменяется чрезвычайно медленно)» [там же, с. 45].

Музыка же массово-бытовая под влиянием социокультурного контекста, моды, технологических новаций, экономической ситуации и многого другого находится в постоянных мутациях, видоизменениях. Некоторые социологи считают, что каждые семь лет в ней появляются новые жанрообразования. Так это или нет, но процесс жанротворчества в ней действительно куда более динамичен, нежели в музыке академической традиции и, тем более, в фольклоре.

Указанное отличие двух разных музыкальных видов, вместе с тем, не исключает возможности и правомерности разговора о *фольклоризации* как об определенной тенденции превращения индивидуального творческого акта в коллективный, порождающей художественное творчество фольклорного типа. В отечественной массовой музыке эта тенденция особенно отчетливо обозначилась в период, о котором мы уже говорили, то есть в 60–80-е годы XX столетия. Еще раз подчеркнем, что суть данной тенденции состояла в движении массовой музыкальной культуры от профессионализма к любительству, от индивидуального композиторского творчества к коллективному некомпозиторскому, безавторскому.

Однако представить это движение как одностороннее было бы неверно. Можно заметить

одну общую закономерность, присущую массовой музыке, – ее особого рода амбивалентность, двойственность функционирования: при общей близости к любительскому характеру творчества, фольклоризации, бытовым условиям существования в ней наблюдается тяготение или принадлежность к различным формам профессионализма, к сфере композиторского творчества, ориентированного на концертно-театральные способы бытования. Не следует, однако, считать непреодолимой границу между этими разными творческими устремлениями. В действительности она крайне подвижна или размыта, поскольку не делит массовую музыку на отдельные разновидности или жанры, а проходит внутри каждого из них.

Здесь необходимо договориться о самих понятиях профессионализма и любительства в массовой музыке, а также о критериях, по которым мы относим ее к тому или иному типу творчества. Думается, в самом общем плане критериев может быть три: уровень мастерства, образовательный ценз и способ осуществления деятельности. В последнем случае различается творчество как форма досуга («для души» и без оплаты) и творчество в основное время – в рамках существующих структур (концертно-театральных, образовательных) и с материальным вознаграждением.

Если обратиться к отечественной массовой музыке с этих позиций, то, по каким бы из указанных критериев мы ее ни рассматривали, начиная с 60-х годов прошлого столетия и на протяжении нескольких последующих десятилетий можно заметить одну общую закономерность: в любительском творчестве все очевиднее начинают проявляться признаки профессионализации. Наблюдается определенный рост уровня мастерства: наиболее одаренные любители демонстрируют немалую творческую фантазию, глубину и серьезность содержания (в роке, авторской песне), расширяется арсенал используемых ими выразительных средств. С точки зрения образовательной, даже формально в жанры, бывшие поначалу исключительно любительскими, приходят музыканты с консерваторским, в том числе композиторским, образованием. Яркий пример – коллективная работа, так называемое сотворчество известных композиторов-песенников и вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). Но еще интереснее другое: любители формируют свою, независимую и при этом достаточно результативную систему музыкального образования. Вспомним, как рождалась отечественная рок-музыка в Советском Союзе. Когда молодые люди, не владевшие элементарной музыкальной грамотой, брали в руки электрогитары, в

течение многих часов прослушивая и пытаясь повторить (причем в итоге весьма успешно, «один в один») полюбившиеся им достаточно сложные и изощренные в интонационно-гармоническом отношении композиции «The Beatles», «Deep Purple», «Led Zeppelin», перекладывая их для своих составов, добываясь, на зависть профессионалам, редкого сходства, они, фактически путем самообразования, овладевали такими специальными учебными дисциплинами, как сольфеджио (музыкальный диктант), гармония, специальный инструмент, ансамбль, инструментовка. Наконец, с точки зрения способа деятельности происходила активная и массовая миграция музыкантов из самодеятельно-прикладных сфер творчества в профессионально-концертные. Этот процесс был сопряжен с немалыми сложностями и препятствиями. К нему с подозрением относились, оказывая всяческое сопротивление, и профессионалы, опасавшиеся засилья дилетантизма, и сами любители, ведущие альтернативно-полуподпольное существование и боявшиеся коммерциализации своей деятельности (так, кстати, и произошло). Но, несмотря на все препоны, указанный процесс шел неумолимо, и концертно-филармоническая эстрада становилась все более доступной для «бывших дилетантов». При этом, однако, по-прежнему актуальными оставались самодеятельно-бытовые формы их деятельности. Каждая из разновидностей массовой музыки существовала в двух лицах. Подобное раздвоение, кстати, началось много раньше с джаза, который, оставаясь прикладной музыкой досуга, одновременно обрел статус концертно-филармонического искусства.

Указанная бинарная оппозиция «любительство (фольклоризация) – профессионализм» является одним из самых характерных и специфических признаков массовой музыки как определенного «музыкально-творческого вида» (термин В. Конен). Среди более частных производных оппозиций фигурируют «индивидуальное – коллективное», «авторское – анонимное», «стабильное – мобильное», «композиционно-устойчивое – импровизационное», «письменное – устное», причем внутри каждой из этих «бинарных пар» составляющие не могут существовать изолированно друг без друга.

Говоря об авторстве в массовой музыке, о месте и роли в ней композитора, особо следует упомянуть вопрос о нотной записи. «Композитор – человек пишущий – “homo scribens”». Причем... не записывающий то, что уже существовало, <...> но пишущий то, чего еще не было. Примат письма здесь очевиден, ибо композитор вначале создает некий визуальный образ, комбинируя определенные графические знаки, кото-

рые только впоследствии интерпретируются как звучание» [1, с. 169]. Именно так происходит в академической музыке. В массовой же указанная выше амбивалентность проявляется и в отношении к нотному тексту.

С одной стороны, массовая музыка, подобно академической, стремится к письменной фиксации. Автор, желая придать своему созданию архитектурную устойчивость, с той или иной степенью обстоятельности запечатлевает его в нотном тексте. Это не защищает подобное сочинение от последующих трансформаций, но вероятность сохранения композиторского замысла в ходе исполнения все же возрастает. Так, выстраивание отношений с исполнителями на основе зафиксированного текста характерно для легкого жанрового музыкального театра, например, рок-оперы. Ее двойная природа заложена в самой жанровой дефиниции. Опера предполагает детальную фиксацию текста, рок – отсутствие такого текста в силу единства акта сочинения и исполнения. В нотной записи попросту нет необходимости, поскольку находящийся на эстраде музыкант, автор и исполнитель в одном лице (или лицах), обращается к публике напрямую, без посредников, выражая свою собственную позицию. Рок-опера в этом плане ближе к опере, чем к року. В ней, как и в академической оперном спектакле, между автором и исполнителями существует дистанция: последние не выражают себя, а интерпретируют «чужое» послание, зафиксированное в либретто и нотном тексте. Но специфика массовой музыки проявляется и здесь. Как правило, композиторы создают стабильно-мобильную композицию, оставляя для исполнителей «зоны» свободы, дающие им возможность почувствовать себя соавторами, раскрыть свой импровизационный дар, наполнить «чужое» произведение личной экспрессией. Так, в клавише первой отечественной рок-оперы «Орфей и Эвридика» А. Журбина постоянно встречаются авторские ремарки «создается исполнителями» или «определяется исполнителями». Более того, исполнителями или аранжировщиком создается фактически вся инструментально-тембровая сторона сочинения.

С другой стороны, склонность массовой музыки к многовариантности, постоянной изменчивости сближает ее с устно-фольклорным способом бытия. В этих условиях значение нотной записи снижается до минимума. Она фиксирует лишь контуры авторской идеи, отдавая на откуп исполнителям или аранжировщикам то, что наполняет этот каркас реальным звучанием: тембральные характеристики, фактуру, гармонию, динамику, артикуляцию и многие другие «частности». А в случае совмещения сочинения

и исполнения, композиции и интерпретации (например, в рок-музыке или джазе) необходимость в нотной записи отпадает в принципе, о чем уже говорилось выше.

Как складывается сегодняшняя ситуация в отечественной массовой музыке с точки зрения композиторского творчества? Известная формула «лицом к лицу лица не увидать» вынуждает представить ее в самом общем плане, а потому намеренно упрощенно. Не вдаваясь в детали, можно с уверенностью констатировать, что диапазон авторского участия в создании массовой музыки значительно сузился, исключение составляют лишь несколько медийных композиторов. Под влиянием экономических преобразований в стране массовую музыку стали активно и динамично включать в систему рыночных отношений. В стремительно сложившейся весьма мощной и разветвленной поп-индустрии теперь играет решающую роль не творческий, а экономический фактор, причем последний, как показала практика, куда более всемогущ, нежели бывший идеологический диктат.

В наши дни, что вполне естественно, максимальную прибыль обеспечивает развлекательная, коммерческая поп-музыка, призванная создавать беззаботно-комфортную, праздничную эмоциональную атмосферу. Как правило, снабжаемая роскошным аранжировочным и визуальным оформлением, поп-музыка занимает лидирующие позиции в мире массовой музыкальной культуры, тяготея к безграничному расширению среды своего бытования при помощи электронных СМИ. Процесс создания современной поп-музыки – это некий конвейер, огромное поточное производство. Индивидуально-авторскому началу здесь либо нет места вообще, либо оно сводится к минимуму. На ведущие позиции выдвигаются не творцы, а другие участники процесса музыкальной инженерии, такие как продюсер, звукорежиссер, аранжировщик, которые владеют финансово-экономическими или технологическими рычагами и возможностями, включая теле-, радиоканалы, звукозаписывающие студии. Более того, возможность участия аранжировщика в коллективном творческом акте как соавтора зафиксирована российским законодательством (см. статью 1258 Гражданского кодекса РФ). «Вполне себе можно представить ситуацию, при которой автор сотрудничает на постоянной основе с аранжировщиком: первый приносит “костяк” песни, выраженный вокальной партией, гармонией, ритмом; второй же придумывает общую концепцию, возможный состав инструментов, которые будут использованы при записи песни, соответствующие партии, бэк-вокал, эффекты и хуки. В таком случае му-

зыкальное произведение будет считаться общим детищем автора и аранжировщика, созданным в соавторстве» [6].

Надо заметить, что в описанной ситуации статус исполнителя тоже заметно снижается. Блеск и яркость «звезд», появляющихся в огромном количестве на эстрадном небосклоне, оказывается на деле мифом, а сами они – продуктами все того же экономико-технологического процесса, именуемого «фабрикой звезд». Для современной поп-индустрии важно не столько качество музыки или исполнения, сколько их визуальная «упаковка», а именно эффектные шоу на эстраде или музыкальные видеоклипы на телеэкране, в которых разворачивается параллельный видеоряд, наполненный компьютерной графикой, операторскими эффектами. Здесь на позицию автора выдвигается еще одна фигура – клипмейкер, от фантазии которого зависит успех коллективного творения.

Отдельный ракурс данной темы, который, вероятно, в рамках настоящей статьи может быть не раскрыт, а лишь обозначен, – влияние на процесс создания массовой музыки современных технологий. Известно, что Интернет обладает, наряду с новыми формами консервации и тиражирования музыки, способностью подключить неограниченное количество участников, в том числе не обладающих специальными музыкальными знаниями, к различным формам практического музицирования и коллективного творчества, при которых «соавторы» могут находиться в разных точках земного шара. Появление цифровой записи также повлекло за собой ощутимые изменения в процессе сочинения музыки. Все большее распространение получает так называемая технология сэмплирования, связанная с переводом в цифровую форму любой акустической информации с вытекающими отсюда неограниченными возможностями преобразований и дальнейшего использования последней при создании новых произведений. «В таких композициях вы слышите множество музыкальных цитат, наложенных друг на друга. Эта музыка является разновидностью звукового коллажа, сэмплов с риффами и битами, заимствованных из существующих записей. В некотором смысле это метамузыка – музыка о чужой музыке... Сэмплирование позволяет в значительной степени расширить возможности создания музыки, так как теперь в качестве инструмента вы можете использовать практически любой записанный вами звук» [7]. Совершенно очевидно, что в подобном акте сотворчества, предполагающем возможное участие неограниченного числа заинтересованных лиц, роль автора-композитора (в традиционном понимании данной дефини-

ции) снижается до минимума, его распространенный образ демифологизируется. От традиционных отношений «автор – исполнитель – слушатель» не остается ровным счетом ничего, граница между создателем и потребителем музыкального произведения вообще исчезает, равно как и стирается грань между исполнением и восприятием.

Музыковед-исследователь, изучающий или оценивающий массовую музыкальную продукцию, должен быть технологически и идеологически готов к подобным «метаморфозам». Ситуации, о которых идет речь выше, опровергают привычные представления, в то же время будучи не аномалиями, но закономерными проявлениями данного «музыкально-творческого вида» (В. Конен) в его реальном современном функционировании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
2. Продолжаем разговор о массовых жанрах // Советская музыка. 1978. № 12. С. 2–4.
3. Ухов Д. Пути и перепутья американской музыки // Советская музыка. 1981. № 7. С. 99–105.
4. Marothy J. A music of your own // Popular Music. 2017. Vol. 3. Pp. 10–24.
5. Земцовский И. Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор: Статьи и материалы. М.: Музыка, 1977. С. 28–75.
6. Марковский К. Аранжировщик – соавтор vs автор самостоятельного произведения. URL: https://zakon.ru/blog/2019/6/7_ (дата обращения: 08.07.2020).
7. Глушкова М. Великолепная вторичность: как сэмплы захватили поп-музыку. URL: <https://knife.media/meta-pop-music> (дата обращения: 08.07.2020).

REFERENCES

1. Martynov V. Konets vremeni kompozitorov [The end of the composers' time]. Moscow: Russkiy put', 2002. 296 p.
2. Prodolzhaem razgovor o massovykh zhanrakh [Continuing the conversation about mass genres]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1978. No. 12. Pp. 2–4.
3. Ukhov D. Puti i pereput'ya amerikanskoy muzyki [Paths and crossroads of American music]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1981. No. 7. Pp. 99–105.
4. Marothy J. A music of your own. Popular Music. 2017. Vol. 3. Pp. 10–24.
5. Zemtsovskiy I. Narodnaya muzyka i sovremennost' (K probleme opredeleniya fol'klora) [Folk music and modernity (On the problem of defining folklore)]. Sovremennost' i fol'klor [Modernity and folklore]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1977. Pp. 28–75.
6. Markovskiy K. Aranzhировshchik – soavtor vs avtor samostoyatel'nogo proizvedeniya [Arranger – co-author vs author of an independent work]. URL: https://zakon.ru/blog/2019/6/7_ (date of application: 08.07.2020).
7. Glushkova M. Velikolepnaya vtorichnost': kak simply zakhvatili pop-muzyku [Great secondary: how samples took over pop music]. URL: <https://knife.media/meta-pop-music> (date of application: 08.07.2020).

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203