

ОГЛАВЛЕНИЕ

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

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ. ВОПРОС ВСЕЯДНОСТИ

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

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ. КТО ТЫ ВООБЩЕ ТАКОЙ?

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

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ. ВАШ ХИТ-ПАРАД

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

Посвящается Линн, Камилле и Престону

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Введение

В УШАХ СЛУШАЮЩЕГО

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Что такое музыкальный вкус?

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

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

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

Например:

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

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

Хороший вкус против плохого

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Определение

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Предстоящий путь

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава 1

РОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ КОМПАНИИ SAVAGE BEAST

Рождение

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

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

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

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

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

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

Острые проблемы и прозорливые решения

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

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

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

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

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

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

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

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