

## КУЛЬТУРА

А.С. КОЛЕСНИК

## Популярная музыка в контексте современных культурных исследований: формирование и академизация *popular music studies*\*

Статья посвящена вопросу формирования современных исследований популярной музыки в русле *cultural studies*, этапам становления нового дисциплинарного поля и основным дискуссионным вопросам. Традиционными сферами исследования музыки являются музыковедение и социология музыки, в рамках каждой из дисциплин разработаны определенный взгляд на музыку, охватывающий разные стороны “музыкального”, и подходы к ее изучению. Тем не менее интерес к феномену популярной музыки и осознание необходимости выработки академического инструментария для ее анализа связаны прежде всего с культурными исследованиями, сосредоточенными на изучении современных популярных культурных форм. Статус исследований популярной музыки долгое время оспаривался “традиционными” дисциплинами, в которых подвергались сомнению их легитимность и научность. Дискуссии о природе популярной музыки, инициированные новыми исследователями музыки в 1980-е гг., оказали существенное влияние не только на формирование представления о популярной музыке как сложном культурном явлении и складывание отдельного направления культурных исследований популярной музыки, но и значительно трансформировали “традиционные” музыковедческие дисциплины. Автор отдельно рассматривает процесс академизации и особенности междисциплинарного проекта *popular music studies*, ставшего в настоящее время базовым подходом к пониманию, проблематизации и анализу популярной музыки.

**Ключевые слова:** популярная музыка, музыковедение, социология музыки, культурные исследования, *popular music studies*, формирование дисциплинарного поля.

В последние 30 лет *popular music studies* стали полем взаимодействия разных социальных и гуманитарных наук: от социологии до культурной географии. На примере этих исследований можно выявить не только потенциал междисциплинарного взаимодействия или, наоборот, напряжения, но и показать, как формируются и легитимируются новые дисциплинарные поля. Популярная музыка стала предметом интенсивных теоретических дискуссий и, возможно, опережает в этом смысле познание классической музыки.

Несмотря на то, что в изучении музыки и “музыкального” уже сложились определенные традиции, популярная музыка стала объектом интереса исследователей относи-

\* Статья подготовлена при поддержке Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ 2015 г.

Колесник Александра Сергеевна – стажер-исследователь Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики”, аспирант факультета истории НИУ ВШЭ. Адрес: 107031, Москва, Петровка ул., д. 12. E-mail: aleksa-kolesnik@yandex.ru.

тельно недавно. Представление о ее содержании существенно трансформировалось за последние несколько десятилетий: от характеристики как исключительно предмета потребления и товара, ориентированного на развлечение массового слушателя, до понимания музыки как сложного и многомерного культурного явления, связанного с разными социальными институтами и практиками. Отход от адорновской дихотомии “высокой” (серьезной, предназначенной для “плотного слушания”) классической музыки и “низкой” (легкой, ориентированной на релаксацию) популярной музыки позволил взглянуть на последнюю как на феномен, который невозможно классифицировать и оценить однозначно, что в свою очередь позволяет ей благополучно сосуществовать с классикой в качестве объекта музыковедения, социологии, культурных исследований или же истории.

Задача настоящей статьи – проследить этапы становления современных исследований популярной музыки, сформированных и развивающихся в русле *cultural studies*, но вместе с этим аккумулировавших достижения “классических” дисциплин: музыковедения, этномузыковедения и социологии музыки. Для корректного решения поставленной задачи предполагается рассмотреть основные идеи, которые были рецептированы и переосмыслены в рамках *popular music studies*, центры формирования и развития нового дисциплинарного поля и, наконец, новый методологический инструментарий, предложенный для анализа популярной музыки.

Процесс формирования современных исследований популярной музыки, *popular music studies*, можно охарактеризовать через те дискуссии, которые происходили вокруг ключевых вопросов ее изучения. Условно их можно разделить на две группы: дискуссии о “серьезности” изучения популярной музыки и их легитимности в рамках академических работ и дискуссии о самом содержании понятия “популярная музыка”, приемлемой терминологии для ее характеристики и технологиях анализа.

Период активного формирования новых исследований популярной музыки пришелся на вторую половину 1980–начало 1990-х гг. Однако появление и развитие данного направления неразрывно связано с двумя предшествующими процессами. С одной стороны, в 1960–1970-е гг. шел активный поиск нового языка описания музыки, отличного от устаревшего критического языка Т. Адорно. По словам музыковеда А. Мура, к середине 1970-х гг. стало очевидно, что “толкование” популярной музыки просто в качестве иного вида музыки (“не-классической”) и использование методов, разработанных для изучения канонов “буржуазной музыки”, а также ограничение исследований только обращением к ее институтам и практикам недостаточны [Moore 2003, р. 4–5]. С другой стороны, развитие самой популярной музыки и те трансформации, которые претерпевала музыкальная индустрия, активно влияли на формат и характер исследований: происходило заимствование языка, понятий и способов описания непосредственно из музыкальной среды.

Общие дискуссии о “серьезности” исследований популярной музыки начались с возникновения такого культурного явления, как “битломания” в середине 1960-х гг., и сопровождались бурной критикой возможности академического подхода к данной культурной форме со стороны классических музыковедов (см., например, [Friedman 1968]). Поиск диалога между классической и популярной музыкой непосредственно в среде музыкантов, организация нескольких совместных концертов<sup>1</sup>, а также техни-

<sup>1</sup> Попытки совместной работы популярных и классических музыкантов, а также исполнение популярных песен классическими музыкантами и наоборот (вставки отрывков из классической музыки в популярные песни) предпринимались британскими музыкантами уже с конца 1960-х гг. Одним из первых экспериментов по “объединению” популярной и классической музыки в одном произведении стало совместное выступление английской рок-группы “Deep Purple” и Британского филармонического оркестра 24 сентября 1969 г. в Лондонском Royal Albert Hall, получившее название “Concerto for Group and Orchestra”. Партитура была написана клавишником “Deep Purple” Дж. Лордом, дирижировал известный британский музыкант и дирижер М. Арнольд. Если говорить об отечественной музыкальной сцене, то следует отметить эксперименты с расширением музыкальных возможностей классических концертов композитора Р. Щедрина в 1980-е гг. с целью “встряски” застывшего академического слушания. Так, в пьесе “Геометрия звука” (1987) создается стереофоническая полифоническая музыкальная картина за счет расширения стандартного набора музыкальных инструментов и введения в оркестр синтезатора “Yamaha”.

ческое совершенствование самой музыкальной индустрии на протяжении 1970-х гг. спровоцировали новую волну дискуссий в академической среде (подробнее см. [Frith 1978; Tagg 1982; Wicke 1990]), сформировавших основу *popular music studies*.

### **Cultural studies и рецепция идей социологии музыки Теодора Адорно**

Традиционно разговор об исследовании популярной музыки начинают с работ Адорно, обратившегося к современной ему популярной музыке 1930-х–начала 1940-х гг. Критическая и критикующая направленность его мысли связана с общим анализом современной культуры и современного общества, предпринятым мыслителями Франкфуртской школы, а его “Введение в социологию музыки” стало лишь частью этого большого проекта [Адорно 1999]. Ряд идей Адорно, выдвинутых им в очерках по социологии музыки, а затем в курсе лекций, оказали существенное влияние на последующее изучение популярной музыки.

В первую очередь, речь идет о представлении, что популярная музыка как явление не может быть охарактеризована только эстетически. Иными словами, “чистая музыка” есть фантазм, никогда не встречающийся в реальности: музыка определяется многими немusикальными факторами, без учета которых невозможно понять ее в полной мере. Среди таких факторов оказывается и формат исполнения и прослушивания песни, и формат распространения и потребления музыкальной продукции [Адорно 1999, с. 26–40]. Определив популярную музыку именно таким образом, Адорно, наделил ее не-классическими характеристиками и обозначил принципиальное отличие от классической (“высокой”) музыки, как по форме своего устройства, так и по функциональному назначению – популярная (“легкая”) музыка, лишенная эстетического содержания, направлена только на релаксацию и развлечение.

Следствием такого функционального содержания популярной музыки стало ее понимание как стандартизированной культурной формы, легко конструируемой и простой по своей структуре. Стандартизация современной популярной музыки, как и массовой культуры в целом, по утверждению философа, стала следствием “взаимозаменяемости” ее элементов [Адорно 1999, с. 32–33]. Проводя различие с “серьезной” (“высокой”) классической музыкой, Адорно указывал на ее целостность: несмотря на индивидуальность и состоятельность отдельных частей музыкального произведения, все они подчинены логике и смыслу целого. В “легкой” же музыке предполагается взаимозаменяемость ее компонентов, сделанных по единой, стандартной схеме, поэтому части популярной песни можно заменять сколько угодно без потери общего содержания. Адорно видел в этом факте основание для констатации ложности, не-истинности популярной музыки: она обречена на стандартизацию и рутинизацию, делая слушателя “рабом ритма”, поверхностно и пассивно воспринимающего музыку [Адорно 1999, с. 33–34].

Логичным продолжением вышеприведенных рассуждений стала идея о том, что популярная музыка не может исследоваться отдельно от своей аудитории, поскольку она сама возможна только в контексте ее восприятия. Этот тезис привел Адорно к введению фигуры слушателя в структуру популярной музыки, а также к разработке типологии слушателей [Адорно 1999, с. 13–21]. Критерием выделения типов отношения к музыке стало для Адорно наличие “структурного слушания”, иными словами, способности уловить музыку во всех ее деталях, постоянно отдавая себе отчет в единстве целого. “Структурное слушание”, как его называл Адорно, означает не просто ощущение логичности, осмысленности процесса развертывания музыки во времени, но понимание, знание, ощущение этой логичности на определенном этапе исторического развития музыки, то есть логичности исторически-конкретной. Это рассуждение позволило включить в характеристику популярной музыки в качестве одного из базовых элементов аудиторию, а также обратиться к разным форматам слушания.

Наконец, в завершение предыдущих рассуждений о социальном характере популярной музыки, Адорно выделял социальную функцию музыки. Направленная на развлечение и релаксацию, популярная музыка, как был убежден немецкий философ, задает определенные паттерны слушания, говорения и восприятия музыки (так называемый “вторичный массовый язык музыки”), выступая тем самым связующим элементом для разных групп слушателей. Описывая этот “эффект” музыки в современном обществе, Адорно признавал ее роль в создании и конституировании социальных групп, их взаимодействии, развитии и изменении [Адорно 1999, с. 40–42].

По замечанию социолога С. Фриса [Frith 1982, p. 142], критика Адорно массовой культуры получила широкий резонанс не только в среде исследователей популярной культуры, но и в кругу музыкантов, музыкальных журналистов и слушателей, а его язык стал языком анализа популярной музыки на последующие полвека. Такие адорновские термины, как “аутентичность”, “стандартизация”, “манипуляция”, “эксплуатация”, “сила” использовались как в научных исследованиях, так и в музыкальной прессе (например, в ведущих британских музыкальных журналах “Melody Maker” или “New Musical Express”).

Возникновение и развитие междисциплинарного проекта *cultural studies*, связанного с деятельностью Центра современных культурных исследований в Бирмингеме в 1960-е гг., с одной стороны, способствовало росту новой волны интереса к работам Адорно и других мыслителей Франкфуртской школы, с другой – поставило под вопрос целесообразность и эффективность критического языка Адорно для анализа современной массовой культуры. Как и мыслители Франкфуртской школы, культурные исследователи обратились к проблеме пересечения культуры и идеологии, воспринимая культуру как способ идеологического воспроизводства и гегемонии. Культурные формы, как представлялось, способствуют формированию способа мышления и поведения, помогая людям адаптироваться к социальным условиям капиталистического общества [Hall 1980, p. 128–138; Johnson 1986–1987, p. 38–80]. Практическая цель культурных исследований – не непосредственное изучение культуры как таковой, а экспликации политического в культуре и политической перспективы в обществе. Непосредственными практическими задачами *cultural studies* стали выявление властных отношений, столкновений между различными интересами, обнаружение конфликта, а вместе с этим и изучение возможностей повседневной культуры (прежде всего, популярной и медийной) подорвать устои капитализма и бросить вызов правящему классу (в традиции А. Грамши). Исследователи Бирмингема были одними из первых, кто обратились к изучению влияния газет, радио, телевидения, кино и других популярных культурных форм на аудиторию, введя в круг своих интересов и популярную музыку.

Если первоначально популярная музыка включалась в рамки культурных исследований как объединяющая “сила” (в адорновском понимании в качестве объективирующего эффекта) молодежных субкультур [Hebdige 1979], то с начала 1980-х гг. был поставлен вопрос о ее предметном исследовании как сложного культурного феномена. Как отмечает Фрис, новые исследования, сформировавшие поле *popular music studies*, были сосредоточены вокруг нескольких ключевых проблем: определение феномена популярной музыки; проблема идентичности и аутентичности в музыкальной культуре (опять же, в адорновском понимании); проблема популярной музыки как коммуникативной среды, политика сигнификации (значение (*meaning*) и ценность (*value*) популярной музыки); особенности производства музыки; а также классические адорновские проблемы – музыкальные аудитории и социальная природа популярной музыки [Frith 2007, p. x–xi].

Несмотря на значительные заимствования терминологического аппарата и ряда идей Адорно, исследователи, вместе с тем, подвергли жесточайшей критике ряд тезисов немецкого философа. Так, первая международная конференция по изучению популярной музыки, прошедшая в Амстердаме в 1981 г. и ставшая отправной точкой развития *popular music studies*, была сфокусирована на критике подхода Адорно с целью выработки нового аналитического языка для работы с популярной музыкой и спе-

цифике понимания ее характера как культурного явления (подробнее см. [Beaud 1982, p. 82–92]).

Дебаты велись о степени и особенностях экономических и географических преобразований, повлиявших на характер и структуру популярной музыки. Критика Адорно в данном случае была обращена не только к нему самому, но и к его последователям, которых упрекали в нежелании учитывать трансформацию технологий и средств коммуникации в “постфордистском” обществе [Hesmondhalgh 1996, p. 469–471; Williamson, Cloonan 2007, p. 305–308]. Как указывал музыковед А. Кримс, современное состояние музыкальной индустрии невозможно описать через понятия стандартизации и рутинизации в силу существенного усложнения технологий записи, распространения и воспроизводства музыкальной продукции [Krimms 2003, p. 135].

К сходному выводу пришел и музыковед Р. Миддлтон, отмечая, что в контексте критики современной культуры Адорно не уделяет достаточного внимания специфическим особенностям различных культурных благ, а сама популярная “музыка никогда не может быть просто продуктом” [Middleton 1990, p. 38]. Он указывал на то, что художественное значение записи неизбежно накладывает отпечаток на сам продукт, а практики записи, сведения и монтирования музыкального материала включены в символическое поле популярной музыки. Кроме того, тезис об “однообразии” и “взаимозаменяемости” популярной музыки весьма сложно примирить с законами рынка, и дальнейшее развитие “легкой” музыки показывает сколь разнообразными и непохожими (уникальными) могут быть продукты “современной” музыкальной индустрии.

Уже на следующей международной конференции по изучению популярной музыки, прошедшей в 1983 г., вопрос о “присутствии Адорно” в новых исследованиях популярной музыки считался закрытым [Cutler 1985, p. 3–5]. Тем не менее, абстрагируясь от излишне критического пафоса идей немецкого философа, исследователя, работающего в русле *popular music studies*, пришли к важному комплексу проблем изучения современной популярной музыки: ориентация на рынок, “эффект” популярной музыки как (де)консолидирующего инструмента, сложность ее устройства как культурной формы, а также современные интернет-технологии как внешний фактор, существенным образом изменивший ее структуру. Следует отметить и то, что в настоящее время даже те ученые, которые осуждают пессимистическую позицию Адорно по отношению к популярной музыке, часто основывают свой собственный оптимизм на тех же установках и понимании ряда явлений, что и немецкий мыслитель.

### Музыковедение и этномузыкология: поле “классического”?

Вторым не менее важным аспектом формирования дисциплинарного поля *popular music studies* стала попытка наладить диалог с областью классического музыковедения и легитимировать присутствие популярной музыки в академической среде, чему была посвящена серия публикаций в 1980-е гг. Как уже отмечалось, становление исследований в данной сфере неразрывно связано с развитием самой музыки и, прежде всего, с появлением и ростом популярности “The Beatles” [Cloonan 2005, p. 78]. Этот феномен впервые вызвал споры в среде британских классических музыковедов, которые были сосредоточены прежде всего вокруг музыкальной составляющей песен этой группы, инструментальных и вокальных акцентов, особенностях интонирования и специфике аккордовых прогрессий в ее песнях. Примечательно, что в отзывах о “ливерпульской четверке” использовалась терминология критического языка классического музыковедения. Так, музыкальный редактор “The Times” У. Манн в 1963 г. опубликовал критическую статью о “The Beatles”, ориентируясь на схемы анализа классического музыковедения, назвав в итоге Д. Леннона и П. Маккартни “выдающимися композиторами 1963 года”: «...медленная, печальная песня “This Boy”, которая занимает видное место в концертных программах “The Beatles”, является очень необычной из-за своей мрачной мелодии, но с точки зрения построения гармонии она оказывается одной из их самых интригующих, с ее цепочками пантиатонических кластеров, поскольку зву-

чит чисто и сухо. Интерес в отношении построения гармонии представляют также и их быстрые песни, создавая впечатление, что они (“The Beatles”. – А.К.) думают одновременно о гармонии и мелодии, так прочно связаны между собой мажорные аккорды с тоникой на седьмой и девятой ступенях (септаккорды и нонаккорды. – А.К.)... поэтому естественным являются Эолийские каденции<sup>2</sup> в конце “Not A Second Time” (аккордовая прогрессия, которой заканчивается Малеровской “Song of the Earth”))» [Mann 1963].

“The Times”, имевшая музыкальную рубрику и публиковавшая рецензии на классические концерты и оперы, ориентировалась прежде всего на узкий круг слушателей классической музыки, обладающих достаточным уровнем знаний для понимания подобных текстов. Само присутствие заметки Манна о популярной группе и явлении “битломании”, выдержанной в строгих канонах классического музыковедения (анализ гармонического построения песен, гармонической прогрессии, аллюзий на другие музыкальные композиции в коде, особенности вокального исполнения Маккартни и Леннона), вызвало целую серию подобных обсуждений в специализированной музыковедческой литературе (например, [Braun 1964]). Однако в целом, за исключением отдельных авторов, обращавшихся к рассмотрению разных пластов музыкального опыта, включая популярную музыку, вплоть до конца 1970-х гг. две традиционные области изучения музыки – музыковедение и этномузыковедение – практически полностью игнорировали популярную музыку (см, например, [Mellers 1964; Blacking 1973]).

Исследователи, работавшие в русле этномузыковедения, уделяли пристальное внимание социальным и историческим условиям “бытования” музыки, в то время как эти аспекты оставались обычно незатронутыми в классических музыковедческих работах. Однако этномузыковеды, обращаясь преимущественно к музыкальной стороне народной музыки, традиционно дистанцировались от изучения технологических новинок и современных западных музыкальных форм, хотя в области этномузыковедения важным направлением было исследование, например, американского блюза [Jones 1963; Keil 1966; Middleton 1972]. Уже с начала 1980-х гг. больше внимания стало уделяться изучению городской популярной музыки не только “не-западных” территорий, но и “продвинутых” западных индустриальных стран. “Новые этномузыковеды” (*New Ethnomusicology*) обратили внимание на способы реализации популярной музыки и ее жанров в разных обществах, существенно расширив географические рамки исследований в этом направлении (см., например, [Keil 1987; Stokes 1992; Manuel 1993]). Вдохновленные теоретическими разработками в области структурализма и семиотики, некоторые музыковеды обратились к изучению разных форм популярной песни. Особенно следует выделить работы Ф. Тэгга [Tagg 1979] о музыкальном значении музыки из кинофильмов и поп-песен, а также работы Ф. Фаббри о рок-музыке как музыкальном жанре и формировании канонов в популярной музыке, как и в музыке классической [Fabbri 1982<sup>a</sup>; Fabbri 1982<sup>b</sup>].

Тэгг оказался одним из первых этномузыковедов, предложивших в начале 1980-х гг. комплексное определение феномена популярной музыки, учитывающее как ее социально-культурную сторону, изучаемую культурными исследователями, так и музыкальную, часто ими игнорируемую. Разработанная им герменевтико-семиотическая модель анализа популярной музыки включала исследование на основе нотных записей и табулатур мелодических, тональных, текстурных, оркестровых (фразировки, тембр, акценты, голос и т.д.), динамических, электромузыкальных, механических (особенности записи) аспектов композиции с учетом условий ее создания, вкладываемых смыслов и знаков со стороны музыкантов (*Emitter*), а также дешифровки этих смыслов слушателем (*Receiver*) (см. статью, сделанную на основе его доклада на конференции в Амстердаме в 1981 г. [Tagg 1982]).

---

<sup>2</sup> Эолийская каденция – определенная прогрессия минорных аккордов (ми-минор – ля-минор (Em-Am) или ре-минор – ля-минор (Dm-Am)).

Параллельно с “новым музыковедением” в рамках музыковедческой традиции в начале 1980-х гг. развивались исследования текстов популярных песен (*lyrics analysis*). Прежде всего это связано с изучением творчества американского музыканта-барда Б. Дилана. Особенностью литературной формы его текстов в сочетании с фолк-музыкой стали темой для обсуждения в Отделении музыковедения Ливерпульского университета, подняв проблему поэзии в популярной музыке и методов анализа текстов популярных песен. Как указывает литературовед Б. Боуден, тем самым в очередной раз был поставлен вопрос о присутствии популярной музыки в рамках научных исследований и необходимости, наконец, формирования дисциплинарного поля, направленного на изучение этого культурного явления [Bowden 1982, p. 21].

Музыковеды же, сконцентрированные на исследовании исключительно музыкальной формы (“музыкального текста”), не уделяли особого внимания контексту создания и функционирования музыкальных произведений. Популярный музыкальный материал, как считалось, предполагал сугубо социологические вопросы, что выходило за рамки компетенции музыковедения. Отвергая влияние популярной музыкальной культуры на классическую музыку, музыковеды не принимали академическое изучение первой, характеризуя подобные работы как “антинаучные”. Как отмечает Тэгг, стремление новых культурных исследователей популярной музыки к “серьезному” (академическому) ее изучению подвергалась жесткой критике музыковедами [Tagg 1982, p. 37]. Результатом стало, по замечанию М. Клунана, тотальное взаимонепонимание этих двух научных областей, которое характеризовалось прежде всего невозможностью определения статуса популярной музыки, выработки языка ее описания и анализа, а также вопроса непосредственного источника анализа (для музыковедов таким источником традиционно были музыкальные партитуры, для культурных исследователей – сама песня как культурный феномен) [Cloonan 2005, p. 86]. По словам социолога Дж. Ковача, подобное напряжение между музыковедением и исследованиями популярной музыки требовало “дисциплинарного *détente*” [Covach 1999, p. 206]. Такой разрядкой стала опубликованная в 1988 г. статья музыковедов нового поколения С. МакКлэри и Р. Уолзера, где рассматривались методологические и идеологические проблемы, к которым ведет пропасть между конвенциональным музыковедением и культурными исследованиями популярной музыки [McClary, Walser 1988].

Эти идеи повлияли на становление в конце 1980–начале 1990-х гг. так называемого “нового музыковедения” (*Pop-Musicology* или *New Musicology*), в рамках которого исследователи противопоставили себя традиции классического британского и немецкого музыковедения. Прежде всего произошел отказ от канонизации музыкальных произведений и идеи абсолютной музыки (категория *Meisterwerk-Ästhetik*), которые являются базовыми в классическом музыковедении (поиск идеального строя, построение наиболее совершенных гармоний, споры об эстетическом совершенстве музыкальных композиций и т.д.). Это заявление было сделано в революционной работе Миддлтона, в которой он предложил проект реформирования классического музыковедения и дал определения ряду спорных понятий, основываясь вслед за Тэггом на методологических традициях как музыковедения, так и культурных исследований [Middleton 1990].

“Новые музыковеды” в первую очередь сняли вопрос “академичности” исследований популярной музыки и попытались адаптировать язык, терминологию традиционного музыковедения к работе с популярным музыкальным материалом, выделяя при его анализе основные характеристики (тембр, ритм, голос, гармония, динамика, звук и т.д.) [Covach 1997]. Предметом исследований, выполненных в русле “нового музыковедения”, стала непосредственно музыкальная составляющая популярной музыки – изучение мелодии, гармонии, полифонии, музыкального ритма и метра, инструментовки, анализ музыкального произведения и музыкальных форм. Основным источником исследования по-прежнему остались партитуры и нотные переложения, однако музыкальная форма начала рассматриваться в культурном, социальном и историческом контекстах. “Новые музыковеды” предложили свои варианты партитур и нотных транскриптов популярных песен, исследуя музыкальный потенциал и идио-

лект различных популярных групп [Moore 1993; Moore 2003; Small 1998; Warner 2009]. Отход от анализа исключительно музыкальной составляющей песни и учет условий ее создания, презентации, трактовок и функционирования был попыткой комбинирования методов классического музыковедения, культурных исследований и социологии музыки и поиска единого языка анализа. В результате вопросы выработки нового терминологического аппарата и критического языка исследования музыки стали наиболее дискутируемыми на протяжении 1990-х гг. и привлекли внимание не только музыковедов, социологов и новых исследователей культуры, но и музыкальных журналистов, а также непосредственно музыкантов<sup>3</sup>.

Возникший интерес к популярному музыкальному материалу в среде музыковедения и этномузыковедения после длительного дистанцирования от него привел к трансформации этих двух направлений и появлению новых субдисциплин (*New Musicology* и *New Ethnomusicology*), сосредоточенных на изучении популярной музыки. Примечательно, что тематическое и географическое разнообразие современных *popular music studies* во многом пришло именно из области этномузыковедения. Аналогичным образом неоспоримо влияние музыковедения на разработки концепций социологического содержания непосредственно музыкальной формы.

### **Институционализация и академизация знания о популярной музыке**

Активные дискуссии о месте и статусе популярной музыки и методах ее исследования в 1981 г. в Великобритании инициировали основание Международной ассоциации по изучению популярной музыки (The International Association for the Study of Popular Music), целью которой стало проведение междисциплинарных исследований в данной сфере. Одновременно был основан журнал “Popular Music”, ставший первой площадкой для работы в области современной музыкальной культуры. В журнале публикуются как проблемные статьи, посвященные теории и методологии исследований, так и оригинальные исследования по отдельным кейсам.

Следующим шагом стало основание в 1988 г. на базе Отделения музыковедения Ливерпульского университета Института популярной музыки (Institute of Popular Music – IPM), который стал первым в Великобритании научно-образовательным учреждением, специализирующимся на этих исследованиях. Как указывает бывший директор института Д. Хорн, в первом ежегодном докладе IPM учредителями института были поставлены две цели: развитие междисциплинарных исследований популярной музыки и поддержка инициатив, направленных на изучение структуры популярной музыки в социальном, культурном и экономическом аспектах [Horn 2008, p. 26].

История Института начинается с идеи Р. Фостера, директора Музея Мерсисайд в Ливерпуле (Merseyside County Museum), и будущего директора фонда “Национальные Музеи и Галереи Мерсисайд” (The National Museums and Galleries on Merseyside – NMGМ<sup>4</sup>), которая заключалась в том, что история популярной культуры Ливерпуля должна быть представлена в музейном пространстве и системе высшего образования. Такая институция должна была быть посвящена одной из визитных карточек Ливерпуля – музыке или футболу. Как отмечал Хорн, данная идея с большим энтузиазмом была встречена ректором Ливерпульского университета Г. Дэвисом, который также хотел включить городские исследования или исследования популярной культуры в научную и образовательную программы университета [Horn 2008, p. 10].

<sup>3</sup> Достаточно упомянуть ряд международных конференций, прошедших с участием представителей как академической среды, так и музыкантов и музыкальных журналистов: “Popular Music and Social Reality” (Берлин, 15–20 июля 1991); “European Routes Conference” (Ливерпуль, 19–20 марта 1994); “Popular Music: Aesthetics versus Sociology?” (Оксфорд, 26 октября 1996), и др.

<sup>4</sup> Это влиятельная благотворительная организация Великобритании, один из партнеров Ливерпульского университета.

Создание Института популярной музыки, ставшего идейным оппонентом Ливерпульской школы классической музыки, инициировало впоследствии серию методологических и теоретических дискуссий по вопросам исследования музыки и места в них популярной музыки. Первоначальное присутствие подразделения по исследованию популярной музыки в Ливерпульском университете сложно охарактеризовать как школу, отдел или даже как институт. Как отмечает Д. Лэин, это было скорее объединение нескольких ученых, которые занимались исследованиями популярной музыки [Laing 2008, p. 5]. С самого начала целью IPM было привлечение разных людей: исследователей, специализирующихся как в классическом музыковедении или социологии музыки и изучавших или преподававших историю популярной музыки, так и журналистов или представителей музыкальной индустрии, для создания мощного исследовательского и учебного центра, организующего научные мероприятия на международном уровне и занимающегося издательской деятельностью. Поскольку в большинстве случаев исследователи работали разрозненно, в разных вузах, IPM посредством привлечения сотрудников в Ливерпуль из разных стран мира создал базу для формирования будущей школы *popular music studies*.

Первоначально вектором исследований был анализ музыкальных текстов, подобно тому, как это делалось исследователями, работающими в области *lyrics analysis*, а также музыкальной формы по аналогии с исследованиями в русле “нового музыковедения” (*New Musicology*). Дискуссии о текстах популярных песен складывались между двумя крайними полюсами. С одной стороны, отмечалась безусловная значимость слов песни, когда песенный текст рассматривался как самостоятельная художественная форма в отрыве от музыкальной составляющей – как, например, в случае публикации сборника стихотворений Б. Дилана или Дж. Митчел<sup>5</sup>. В данном контексте исследователи стремились ответить на вопрос, можно ли понимать текст популярной песни как форму поэзии и исследовать его по аналогии с поэтическим текстом, а автора такого текста считать поэтом, или же следует понимать слова популярной песни как другую словесную форму. Таким образом, исследователями изучалась литературная форма песенного текста. С другой стороны, выделялось “растворение” слов песни в контексте музыки, когда авторы стремились рассматривать только музыкальную составляющую.

Однако достаточно быстро стала понятна вся ограниченность данного выбора, поскольку изучение текстов популярной песни отдельно от музыки оказалось крайне непродуктивным. Как отмечал С. Фрис, текст и музыка в популярной песне представляют собой единое целое, где оба компонента взаимообусловлены и взаимозависимы [Frith 1989, p. 86]. Вокальное акцентирование, фразировки, звуковые эффекты, интонирование одинаково важны для анализа песни и демонстрируют отдельное знаково-символическое значение. Утверждение данных представлений, прежде всего, позволили ученым скорректировать объект исследования – популярная музыка, песня, альбом как целостный культурный феномен, имеющий свою логику и организацию. Как отмечает музыковед Д. Гриффитс, вектор дальнейшего развития *popular music studies* был обозначен наметившимся к концу 1980-х гг. диалогом между культурными исследователями и музыковедами, а также обозначенным четким пониманием феномена популярной музыки не просто как некоего продукта, имеющего текстовые и музыкальные характеристики, но и как комплекса социальных институтов, практик и взаимосвязей (музыкальной индустрии, аудитории, способов записи и дистрибуции музыкальной продукции) [Griffiths 1999, p. 389–391]. Начав с исследований идеологических и социальных условий формирования и функционирования популярной музыки, в дальнейшем исследователи обратились к политическим, историческим, национальным, этническим, гендерным аспектам популярной музыки.

---

<sup>5</sup> Известная, начиная с 1960-х гг., канадская певица, автор песен и поэтесса, ставшая одним из символов движения хиппи (“поколения Вудстока”).

В рамках *popular music studies* было выработано понимание того, что хотя техника и технология (в самом широком смысле) представляется не менее значимым элементом современной музыки, чем творческое начало (текст, музыка), ни с одной из этих частей современная музыка не может отождествляться. Иными словами, популярная музыка – сложный комплекс, но ни один из элементов, входящих в этот комплекс, не может быть назван популярной музыкой как таковой. В связи с этим и текст песен, и музыкальная форма, и способы производства и записи музыки – в равной степени составляющие единого целого, и анализ популярной музыки должен учитывать все эти элементы. Отходя от анализа исключительно письменных источников – партитур (которых зачастую и не существует в популярной музыке), нотных переложений и транскриптов, – *popular music studies* значительно расширили источниковую базу: от аудио-источников и записей концертных выступлений до музыкальных артефактов (одежда музыкантов, музыкальные инструменты, носители) до непосредственно музыкальных клубов или рекорд-студий. Популярная музыка в рамках культурных исследований представляется широким по своим масштабам понятием, не ограниченным только одним музыкальным продуктом и его характеристиками. Это сложная система социальных практик: создание и запись музыкального продукта, его презентация (включая видеоклипы, концерты, обложки альбомов, концертные выступления музыкантов), распространение и рецепция аудиторией. Такой взгляд предполагает анализ не только условий и практик производства, особенностей текстовой и музыкальной формы, режимов потребления музыки, но и специфику дискурсов о популярной музыке, видах социальных практик, способов прослушивания, просматривания и покупки музыкальной продукции [*Martin 1997; Popular... 2002*].

Работа Института популярной музыки в Ливерпуле стала новым этапом в длительном процессе формирования дисциплинарного поля и институционализации новых исследований популярной музыки – *popular music studies*. Институту удалось не только поместить изучение популярной музыки в эпицентр широкой, междисциплинарной учебной программы преподавания и научных исследований, но и продолжать успешно работать в данном направлении. Подготовка аспирантов и привлечение известных или перспективных ученых к сотрудничеству позволило Институту набрать мощную команду профессионалов, сделав его одним из ключевых на данный момент научных центров в мире по исследованию популярной музыки.

\* \* \*

Можно говорить о том, что к настоящему времени сложилась отдельная традиция исследования популярной музыки, представляющая собой масштабный междисциплинарный проект, в рамках которого значительно расширилось само понимание популярной музыки, а также возможностей и методов ее исследования. Как уже отмечалось, именно такой подход позволяет учесть многоуровневость популярной музыки и специфику ее функционирования. *Popular music studies*, получившие импульс в начале 1980-х гг. и базирующиеся преимущественно в Европе и Северной Америке, аккумулировали не только традиции и проблемные вопросы культурных исследований (а через них – и мыслителей Франкфуртской школы), но и музыковедения и этномузыкологии в их новых вариациях. На протяжении долгого времени единственное, что объединяло эти различные дисциплины, был их объект исследования – популярная музыка.

Примечательно, что ни один теоретико-методологический подход не стал доминирующим. Стремление изначально к эклектизму и междисциплинарности, “пропагандируемое” основателями Института популярной музыки в Ливерпуле, с одной стороны, привело к проблеме выработки нового языка анализа популярной музыки, с другой – помогло существенно обогатить и расширить уже существующие исследования. Тем не менее это междисциплинарное понимание популярной музыки, относительно плюралистическое, не означает достижение полного консенсуса в данном научном поле. Постепенно, с конца 1990-х–начала 2000-х гг., кристаллизовался ряд

ключевых проблем, разделенных между разными дисциплинами (с акцентом на анализе популярной музыки, но с применением различных оптик). Изучение популярной музыки все еще в поисках множества теоретических подходов, которые позволили бы наладить междисциплинарный диалог.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Адорно Т. (1999) Избранное: социология музыки. СПб.: Университетская книга.
- Beaud P. (1982) Et si l'on reparlait d'Adorno? // *Popular Music Perspectives*. Papers from the First International Conference on Popular Music Research. Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 82–92.
- Blacking J. (1973) *How Musical is Man?* Seattle: Univ. of Washington Press.
- Bowden B. (1982) *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Braun M. (1964) *Love Me Do! The Beatles Progress*. London: Penguin.
- Cloonan M. (2005) What is Popular Music Studies? Some observations // *British Journal of Music Education*, vol. 22, no. 1, pp. 77–93.
- Covach J. (1999) *Popular Music, Unpopular Musicology* // *Rethinking Music*. Oxford: Oxford Univ. Press, pp. 452–470.
- Covach J. (1997) *We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis* // *Keeping Score: Music, Disciplinarily, Culture*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, pp. 75–90.
- Cutler C. (1985) What is Popular Music? // *Popular Music Perspectives 2*. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies. Reggio Emilia. September 19–24, 1983. Göteborg–Exeter–Ottawa–Reggio Emilia: A. Weaton & Co. Ltd. Exeter. Pp. 3–12.
- Fabbri F. (1982<sup>a</sup>) A Theory of Music Genres: Two Applications // *Popular Music Perspectives*. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 52–81.
- Fabbri F. (1982<sup>b</sup>) What Kind of Music? // *Popular Music*, no. 2, pp. 131–144.
- Friedman R. (1968) *The Beatles: Words without Music*. New York: Grosset & Dunlap.
- Frith S. (1978) *The Sociology of Rock (Communication and Society)*. London: Constable.
- Frith S. (1982) *The Sociology of Rock – Notes from Britain* // *Popular Music Perspectives*. Papers from the First International Conference on Popular Music Research. Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 142–154.
- Frith S. (1989) Why Do Songs Have Words // *Contemporary Music Review*, vol. 5, pp. 77–96.
- Frith S. (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Griffiths D. (1999) The High Analysis of Low Culture // *Music Analysis*, vol. 18, no. 3, pp. 389–434.
- Hall S. (1980) *Encoding/Decoding* // *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London: Hutchinson, pp. 128–138.
- Hebdige D. (1979) *Subculture: Meaning of Style*. Florence (KY): Routledge.
- Hesmondhalgh D. (1996) Flexibility, Post-fordism and the Music Industries // *Media, Culture & Society*, no. 18, vol. 3, pp. 469–488.
- Horn D. (2008) The Origins and Development of the Institute of Popular Music: an Interview // *Popular Music History*, vol. 3, no. 1, pp. 9–38.
- Johnson R. (1986–1987) What Is Cultural Studies Anyway? // *Social Text*, no. 16. Winter, pp. 38–80.
- Jones L. (1963) *Blues People*. New York: William Morrow/Apollo Editions.
- Keil Ch. (1987) Participatory Discrepancies and the Power of Music // *Cultural Anthropology*, vol. 2, no. 3, pp. 275–283.
- Keil Ch. (1966) *Urban Blues*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Krims A. (2003) Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography // *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 131–157.
- Laing D. (2008) Introduction to the Special Issue: 20 Years of the Institute of Popular Music // *Popular Music History*, vol. 3, no. 1, pp. 5–8.
- Mann W. What Songs the Beatles Sang // *The Times* [Электронный ресурс]. December 27, 1963. Friday. (<http://www.beatlesbible.com/1963/12/27/the-times-what-songs-the-beatles-sang-by-william-mann/>).

- Manuel P. (1993) *Cassette Culture*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Martin P.J. (1997) *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Music and Society. Manchester: Manchester Univ. Press.
- McClary S., Walser R. (1988) *Start Making Sense: Musicology Wrestles with Rock // On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon, pp. 277–292.
- Mellers W. (1964) *Music in a New Found Land*. London: Barrie and Rockliff.
- Middleton R. (1972) *Pop Music and the Blues*. London: Gollancz.
- Middleton R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open Univ. Press.
- Moore A.F. (2003) *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Moore A.F. (1993) *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open Univ. Press.
- Popular Music Studies* (2002) / D. Hesmondhalgh, K. Negus (eds.). London: Bloomsbury Academic.
- Small C. (1998) *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover (CT): Univ. Press of New England.
- Stokes M. (1992) *The Arabesk Debate*. Oxford: Clarendon Press.
- Tagg Ph. (1982) *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music*, vol. 2, pp. 37–67.
- Tagg Ph. (1979) *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.
- Warner T. (2009) *Approaches to Analyzing Recordings of Popular Music // The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate, pp. 131–147.
- Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (1977) / J. Shepherd (ed.). London: Transaction Publishers.
- Wicke P. (1990) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Williamson J., Cloonan M. (2007) *Rethinking the Music Industry // Popular Music*, vol. 26, no. 2, pp. 305–322.
- 

## **Popular music in the context of contemporary cultural studies: formation and academization of *popular music studies***

A. KOLESNIK\*

\*Kolesnik Alexandra – research assistant, Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, 2nd year postgraduate student, Department of History, National Research University “Higher School of Economics.” Address: 12, Petrovka st., Moscow, 107031, Russian Federation. E-mail: aleksa-kolesnik@yandex.ru.

### **Abstract**

The paper focuses on emergence of contemporary popular music studies in the tradition of *cultural studies*, stages of this new disciplinary field formation and basic controversial issues. Traditional fields in musical studies are musicology and sociology of music, each of these disciplines developed a certain view of music covering the different sides of ‘musical’, and approaches to its analysis. Nevertheless, interest in popular music phenomenon and development of the academic tools for its analysis are associated primarily with cultural studies focused on the study of contemporary popular cultural forms. For a long time the status of popular music has been disputed by rerearchers of ‘traditional’ disciplines, questioning their legitimacy and scientific character. Discussions about the nature of popular music initiated by new musical researchers in the 1980s had a significant impact

not only on the formation of understanding popular music as a complex cultural phenomenon, but development of new field, popular music studies. Also it significantly transformed 'traditional' musicological disciplines. The author examines the process of *popular music studies* academization and its features as interdisciplinary project, which has become the basic approach for understanding, analyzing and problematization of popular music.

**Keywords:** popular music, musicology, musical sociology, cultural studies, popular music studies, formation of new disciplinary field.

## REFERENCES

- Adorno T. (1999) *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music]. Sankt-Petersburg: Univ. book.
- Beaud P. (1982) Et si l'on reparlait d'Adorno? *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research. Amsterdam. June 1981. The International Association for the Study of Popular Music*. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 82–92.
- Blacking J. (1973) *How Musical is Man?* Seattle: Univ. of Washington Press.
- Bowden B. (1982) *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Braun M. (1964) *Love Me Do! The Beatles Progress*. London: Penguin.
- Cloonan M. (2005) What is Popular Music Studies? Some observations. *British Journal of Music Education*, vol. 22, no. 1, pp. 77–93.
- Covach J. (1999) Popular Music, Unpopular Musicology. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford Univ. Press, pp. 452–470.
- Covach J. (1997) We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis. *Keeping Score: Music, Disciplinarily, Culture*. London: Charlottesville: Univ. Press of Virginia, pp. 75–90.
- Cutler C. (1985) What is Popular Music? *Popular Music Perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies. Reggio Emilia. September 19–24, 1983*. Göteborg–Exeter–Ottawa–Reggio Emilia: A. Weaton & Co. Ltd. Exeter, pp. 3–12.
- Fabbri F. (1982<sup>a</sup>) A Theory of Music Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research. Amsterdam. June 1981. The International Association for the Study of Popular Music*. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 52–81.
- Fabbri F. (1982<sup>b</sup>) What Kind of Music? *Popular Music*, no. 2, pp. 131–144.
- Friedman R. (1968) *The Beatles: Words without Music*. New York: Grosset & Dunlap.
- Frith S. (1978) *The Sociology of Rock (Communication and Society)*. London: Constable.
- Frith S. (1982) The Sociology of Rock – Notes from Britain. *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research. Amsterdam. June 1981. The International Association for the Study of Popular Music*. Göteborg–Exeter: Göteborg Univ., pp. 142–154.
- Frith S. (1989) Why Do Songs Have Words. *Contemporary Music Review*, vol. 5, pp. 77–96.
- Frith S. (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Griffiths D. (1999) The High Analysis of Low Culture. *Music Analysis*, vol. 18, no. 3, pp. 389–434.
- Hall S. (1980) Encoding/Decoding. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London: Hutchinson, pp. 128–138.
- Hebdige D. (1979) *Subculture: Meaning of Style*. Florence (KY): Routledge.
- Hesmondhalgh D. (1996) Flexibility, Post-fordism and the Music Industries. *Media, Culture & Society*, no. 18, vol. 3, pp. 469–488.
- Horn D. (2008) The Origins and Development of the Institute of Popular Music: an Interview. *Popular Music History*, vol. 3, no. 1, pp. 9–38.
- Johnson R. (1986–1987) What Is Cultural Studies Anyway? *Social Text*, no. 16. Winter, pp. 38–80.
- Jones L. (1963) *Blues People*, New York: William Morrow/Apollo Editions.
- Keil Ch. (1987) Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, vol. 2, no. 3, pp. 275–283.
- Keil Ch. (1966) *Urban Blues*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Krims A. (2003) Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 131–157.

- Laing D. (2008) Introduction to the Special Issue: 20 Years of the Institute of Popular Music. *Popular Music History*, vol. 3, no. 1, pp. 5–8.
- Mann W. What Songs the Beatles Sang. *The Times*. December 27, 1963. Friday (<http://www.beatlesbible.com/1963/12/27/the-times-what-songs-the-beatles-sang-by-william-mann/>).
- Manuel P. (1993) *Cassette Culture*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Martin P.J. (1997) *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- McClary S., Walser R. (1988) Start Making Sense: Musicology Wrestles with Rock. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon, pp. 277–292.
- Mellers W. (1964) *Music in a New Found Land*. London: Barrie and Rockliff.
- Middleton R. (1972) *Pop Music and the Blues*. London: Gollancz.
- Middleton R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open Univ. Press.
- Moore A.F. (2003) *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Moore A.F. (1993) *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open Univ. Press.
- Popular Music Studies* (2002) / D. Hesmondhalgh, K. Negus (eds.). London: Bloomsbury Academic.
- Small C. (1998) *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover (CT): Univ. Press of New England.
- Stokes M. (1992) *The Arabesk Debate*. Oxford: Clarendon Press.
- Tagg Ph. (1982) Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, vol. 2, pp. 37–67.
- Tagg Ph. (1979) *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.
- Warner T. (2009) Approaches to Analyzing Recordings of Popular Music. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology. Aldershot: Ashgate, pp. 131–147.
- Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (1977). London: Transaction Publishers.
- Wicke P. (1990) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Williamson J., Cloonan M. (2007) Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, vol. 26, no. 2, pp. 305–322.

© А. Колесник, 2015

---

Сдано в набор 22.06.2015	Подписано к печати 24.08.2015	Дата выхода в свет 20.09.2015
Формат 70 × 100 <sup>1/16</sup>	Цифровая печать Усл. печ.л. 14,3	Усл.кр.-отг. 3,5 тыс. Уч.-изд.л. 18,5
Бум.л. 5,5	Тираж 238 экз.	Зак. 467 Цена свободная

---

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

---

Адрес редакции: Мароновский пер., д. 26, Москва, 119049  
 Издатель: Российская академия наук. Издательство “Наука” РАН, Профсоюзная ул., д. 90, Москва, 117997  
 Оригинал-макет подготовлен издательством “Наука” РАН  
 Отпечатано в ППП «Типография “Наука”», Шубинский пер., д. 6, Москва, 121099