

УДК 78.01

Метаморфозы музыки в компьютерной культуре

Косилова Елена Владимировна

Кандидат философских наук,
доцент кафедры онтологии и теории познания,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: implicatio@yandex.ru

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-03-00257-ОГН «Онтология и эпистемология в компьютерной культуре» («Ontology and epistemology in the computer culture»).

Аннотация

В статье рассматривается проблема цельности музыкального произведения в эпоху компьютерной культуры на примере творчества рок-группы The Alan Parsons Project. Цельность анализируется на уровне песни, альбома и последовательности альбомов. Показано, что основа цельности произведения лежит в плоскости единства музыкальных переходов и гармонических разрешений. В работе выявлены особенности творчества The Alan Parsons Project. Это цельность каждого альбома и всего творчества в целом при большом разнообразии песен, входящих в альбом. Эта цельность проявляется в двух аспектах – концептуальном замысле каждого альбома, выражающемся в общей теме слов песен, и музыкальной цельности, выражающейся в сходных гармонических приемах и структуре альбома. Концепция может быть выражена неявно, но музыкальная цельность присутствует обязательно. В музыкальное единство The Alan Parsons Project входят не только мелодия и ее гармонический строй, но и оформление, аранжировка, стиль исполнения. Единство заключается также в разворачивании музыкального повествования на протяжении альбома. В целом The Alan Parsons Project является ярким представителем музыкальной культуры XX в., оставившим после себя цельные произведения.

Для цитирования в научных исследованиях

Косилова Е.В. Метаморфозы музыки в компьютерной культуре // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 2А. С. 14-25.

Ключевые слова

The Alan Parsons Project, компьютерная культура, клиповость, компьютерная музыка, метаморфозы музыки.

Введение

Современная музыка – клиповое искусство. Здесь не имеется в виду клип в прямом смысле слова, сама музыка носит клиповый характер. В популярном искусстве пятиминутная песня совершенно вытеснила крупные формы: они не воспринимаются клиповым сознанием. Однако даже в наше время имеются группы, стремящиеся к цельности своего творчества. Одна из таких групп – студийная компьютерная группа The Alan Parsons Project (далее – АПП), на ее примере можно показать, как творчество, на первый взгляд песенное, может быть не менее цельным, чем симфонии прошлых веков.

Ансамбль АПП состоял из двух человек: Алана Парсонса, звукорежиссера, работавшего с Pink Floyd, чья биография довольно хорошо известна, и Эрика Вульфсона [The Alan Parsons Project, www]. Парсонс в ансамбле иногда писал музыку и оформлял финальные версии [Alan Parsons, www]. Вклад Вульфсона несравненно более глубок [Eric Woolfson..., www]. Эрик Вульфсон не имел музыкального образования, но имел талант и любовь к музыке. В 1975 г. он, будучи мало кому известным автором, встретил Алана Парсонса, который, напротив, был хорошо известен как звукорежиссер, но также мечтал о собственной музыке. Вдвоем они образовали ядро АПП, Вульфсон писал все слова и большую часть музыки, а для записи собирали многих «сессионных» музыкантов. Их музыка – компьютеризированный мелодичный арт-рок, альбомы концептуальны и посвящены сквозной теме, почти все песни очень богато аранжированы и музыкально и поэтически являются высокими образцами искусства. Группа распалась в 1990 г., после чего Вульфсон некоторое время занимался постановками мюзиклов.

Сложно, но необходимо сказать о специфике сотрудничества Парсонса и Вульфсона. Здесь ориентация идет на слова песен, которые могут быть интерпретированы и иначе. Несомненно, в ансамбле своего имени Парсонс был лидером. Конечно, это не доходило до крайней степени, но Вульфсон был недоволен его властностью, его склонностью принимать единоличные решения и брать на себя ответственность за все. В то же время до поры до времени, а это в течение 15 лет, Вульфсон совершенно правильно понимал, что он не сможет обойтись без друга. Не говоря уже о его характере, он даже не знал нот, свои мелодии напевал, а Парсонс потом делал из этих черновых напевов аранжировки.

Ряд песен АПП разных времен типичны для жанра меланхолических баллад, в котором Вульфсон писал чаще, чем в других жанрах. Прежде всего это знаменитая песня *Old and Wise*, не менее знаменитая *Silence and I*, обе из альбома *Eye in the Sky*, и менее знаменитая *The Eagle Will Rise Again* из альбома *Pyramid*. Вульфсону здесь удастся передать душераздирающую тоску, не прибегая ни к каким средствам, кроме спокойных и горьких слов, спокойной тихой музыки и, если он поет, такого же спокойного безнадежного вокала. Все названные песни похожи между собой этой горькой тоской. Это была очень сильная сторона творчества Вульфсона, которая принесла АПП немало известности на фоне большинства агрессивных и повышенно громких песен других групп. Такие песни невозможно исполнить на концерте: для их записи нужна студийная атмосфера, а для исполнения – тишина вокруг, чего на концертах добиться трудно [Косилова, 2017, 108-109].

Еще одной специфической чертой ансамбля АПП было то, что Парсонс и Вульфсон составляли лишь ядро группы. Для записи, в том числе вокала, приглашались студийные исполнители или целые ансамбли. Поэтому песни в альбомах звучат разнообразно, даже похожие мелодии кажутся разными. Интересно, что такое сведение различных музыкальных дорожек дает возможность слышать одновременно и мелодию, которую поет голос (и,

разумеется, слова), и гармонию ее инструментального сопровождения. Именно это свойство музыки АПП, достижимое лишь в студийной компьютерной записи, дало автору статьи возможность написать эти заметки.

Студийные альбомы *Ammonia Avenue* и *Vulture Culture*

Это два альбома АПП, о которых у нас, как мне кажется, незаслуженно мало знают. Парсонс решил выпустить сначала один диск, чтобы успеть захватить волну успеха предыдущего *Eye in the Sky* [Eye in the Sky, www]. Так и получилось, и *Ammonia Avenue* на этой волне имела коммерческий успех. Но с точки зрения искусства это было неправильное решение. Успеха этот альбом совершенно не заслуживает, несмотря на все его достоинства: это обычный для АПП образец творчества для узкой группы ценителей. В результате покупки широкая публика только разочаровалась в АПП, и следующий *Vulture Culture* уже имел, может быть, даже меньше известности, чем мог бы иметь. Высокие образцы искусства редко имеют успех у широких масс, и авторам, которые творят сознательно элитарно, глупо гнаться за большими тиражами пластинок, хотя, конечно, можно понять их желание быть услышанными. Предыдущий *Eye in the Sky* («Глаз в небе», или «Всевидающее око») был счастливым исключением, потому что в нем АПП, не отходя от своих уникальности и элитарности, умудрились написать несколько хитов. Но вообще-то между этими вещами надо всегда выбирать. Это касается не только поэтов-музыкантов, но и вообще искусства и почти любого творчества. Совсем не хотеть успеха невозможно, искать компромисс между самоуникальностью и популярностью тоже не получится. Да и невозможно не ориентироваться вообще ни на кого, какая-то целевая аудитория есть у всех. Выбор, который стоит перед элитарным музыкантом, – выбор целевой аудитории.

Ammonia Avenue (1984 г.) [Ammonia Avenue, www]

Песня *Don't Answer Me* («Не отвечай мне») была одним из хитов этого диска. Поэт Вульфсон, и исполнение на него не похоже, так как встречается много отрывистых фраз. Используется частный для АПП прием: в целом мажорная мелодия периодически переходит в доминанту минора и, минуя тонику минора, снова уходит в мажор. Песня быстрая и достаточно энергичная. По-видимому, это результат соавторства. Неудивительно, что интересный музыкальный рисунок вкупе с энергией сделали эту песню известной. Слова отдаленно напоминают архетип «холодного сердца», один из типичных у Вульфсона, но в данном случае он находится, так сказать, в обратной перспективе: не отвечай мне, не дай мне одержать верх, оставайся в своей замкнутости, не впускай меня к себе. Это тоже интересный поворот, по-видимому, принесший автору счастливое вдохновение.

В песне *Dancing on a Highwire* («Танцуй на канате», или «Танцы на канате») вокалист К. Бланстоун отходит от оригинала далеко, песня звучит у него твердо, что соответствует словам. Непростые слова этой песни посвящены, в общем, жизненному предательству: чтобы танцевать на канате, нужна уверенность, когда-то это был твой стиль жизни, но теперь уже не так. АПП был очень равнодушным ансамблем и в лирике, и в музыке [Кириева, 2016, 20]. Здесь музыка минорная с обычной гармонией и свободно-твердым мелодическим рисунком, действующим на сильных долях и оба главные трезвучия минора, и оба главные мажора, т. е. все ступени тональности.

You Don't Believe («Ты не веришь») поет Л. Закатек. Слова очень типичны для Вульфсона – это выяснение отношений, на этот раз в аспекте «что бы я ни делал, всем управляешь ты, и ты

прекрасно знаешь, что имеешь надо мной власть, но почему-то ты мне не веришь». Дубль 2008 г. чисто инструментальный и такой мощный, что напоминает чуть ли не симфонию Бетховена. Музыка чисто минорная, с преобладанием в исходной версии тоники и шестой ступени. Скорее всего, тут имело место сотрудничество обоих авторов, чувствуется и немалый вклад вокалиста.

Ammonia Avenue («Нашатырный проспект») привела в замешательство не одно поколение поклонников группы. Вместе с красивой медленной минорной мелодией, в меру задействовавшей и мажор (не только параллельный, но в конце и одноименный), а также с необычно сдержанным для Вульфсона исполнением даже в исходной версии 2008 г. она повествует о почти религиозной благодати некоего загадочного Нашатырного проспекта. В ней действительно немало религиозных отсылок и ценностей, например «Те, кто пришли первыми и начали насмехаться, остались последними и молятся». Эта идея («первые будут последними») типична для христианского ресентимента и, видимо, использована Вульфсоном не без удовольствия. Вульфсон хотел писать загадочные сюрреалистические вещи, и иногда ему это удавалось. Вот здесь это ему удалось в полном совершенстве. Будем считать эти слова вдохновленными не только словосочетанием «Нашатырный проспект», но и некоторым авангардным умонастроением, которое в принципе не должно нас удивлять в творчестве такой синтезаторно-компьютерной арт-группы, каким был АПП.

Vulture Culture (1984 г.) [Vulture Culture, www]

Титульная песня *Vulture Culture* («Хищная культура») – красивая быстрая минорная вещь с обилием тонического и доминантного трезвучий на сильных долях и почти без полутонов. Вообще говоря, такая мелодия должна бы быть несколько холодновата, но этого никак нельзя сказать, поскольку в ней весьма напряженный синкопированный ритм. Ее поет Л. Закатек, хотя по духу это не его музыка: он был человеком гармоничных движений, под такую же музыку можно только нервно дергаться. Слова песни вполне соответствуют ее названию, она очень критична к современной культуре.

Очень оригинальна и интересна и по музыке, и по словам *Somebody Out There* («Там кто-то другой»). Быстрая минорная музыка интересна за счет сочетания движения вверх по всем ступеням к доминанте, сразу следом – перебор тонического трезвучия и доминантсептаккорда. Кроме того, использован прием из предыдущего диска *Ammonia Avenue*, а именно несколько мажорных строчек в четверостишии и затем долгие вариации в миноре в длинном, из нескольких мелодий рефрене. Она настолько же быстро запоминается, насколько часто ее можно слушать, и она не надоедает. Что касается слов, то это рассказ о состоянии, хорошо знакомом психиатрам под названием «дерреализация»/«деперсонализация». Герою кажется, что он сам и другие люди поработаны и замещены «Кем-то другим». Альбом начинался спокойными мажорными мелодиями, под конец приходя к психопатологически надрывному минору.

Вполне естественно, что после шизоидного приступа деперсонализации наступают обессиливание и депрессия. Песня *The Same Old Sun* («То же самое солнце») поражает возвращением той душераздирающе-безнадежной тоски, которая была характерна для Вульфсона в таких песнях, как *The Eagle Will Rise Again* из альбома *Pyramid*. В ней, как и в *Ammonia Avenue*, минорные четверостишия чередуются с мажорным рефреном, который с блеском показывает, каким тоскливым может быть мажор. Сильные доли в минорной части приходятся не только на устойчивые ноты тонического и доминантного трезвучий, но и на четвертую, и на шестую ступень, и вообще в песне много движений по полутонам соседних

ступеней. Она даже не особенно медленная, и поет Вульфсон не так уж жалобно и протяжно, как иногда пел в других вещах. Во всем этом нет нужды, настолько огромная тоска заполняет все пространство этой песни. Такое мастерство пронзительности из всех известных нам авторов было только у Вульфсона. В словах совершенно открыто звучит тема самоубийства из-за одиночества. Закончившийся на такой ноте альбом оставляет слушателя в растерянности – никакого выхода, никакой надежды, но слушатель остается благодарен авторам за эту растерянность. Она очень хорошо подходит для того, чтобы снять застывший ментальный скальп и заставить сознание вздрогнуть.

Песню *No Answers Only Questions* («Нет ответов, одни вопросы») не вошла в альбом *Vulture Culture*, но в издании 2008 г. приводится сразу в двух версиях. Одна из версий названа первой, вторая – финальной, хотя различий между ними очень мало, только в порядке следования рефрена. Обе версии поет Вульфсон. Это замечательная музыка с простыми и трогательными словами и такой же простой и трогательной минорной музыкой. Она настолько проста, что в ней звучат почти только два аккорда, на тонике и доминанте. Она не аранжирована, поется только под гитару. В словах никакого двусмысленного сюрреализма, это только лишь вопрошание о том, почему в мире все так плохо. Как обычно, звучит неподдельное сочувствие к неудачникам («почему мы не можем остановиться и обернуться, чтобы помочь другому?»). В конце рефрена, правда, Вульфсон многозначительно утверждает, что знает ответ на эти вопросы и готов это доказать. Если представить эту песню перед песней *Vulture Culture*, то последняя, вкупе со следующими за ней, как раз и окажется этим ответом. Тогда весь альбом примет другой смысловой оттенок. Однако же по музыке *No Answers Only Questions* никак не может предшествовать *Vulture Culture*, она снимет весь ее пафос. Если она там мыслилась Вульфсоном, то Парсонс был прав, не включив ее туда. По музыке она должна была бы завершать альбом. Однако поставить ее в конец, во-первых, не дают слова (остается непонятым, какой ответ герой собираются доказывать), во-вторых, она помешала бы восприятию финальной *The Same Old Sun*. Видимо, поломав над этим голову (и, возможно, получив дополнительные элементы напряженности между собой и соавтором), Парсонс от нее вообще отказался.

Студийные альбомы *Stereotomy* и *Gaudi*

В отличие от предыдущей пары, они не мыслились единым целым. Они совершенно разные. Тем интереснее их сравнить, учитывая, что они написаны и исполнены одними и теми же людьми, и на этом примере постараться поставить вопрос о целостности альбома и даже вообще всего творчества некоторой группы. Мы уже видели на примере песни *No Answers Only Questions*, что она, будучи сама по себе очень хорошей, не подходила в альбом *Vulture Culture* по стилю музыки и слов. При всем ее совершенстве в этом альбоме она была бы как фальшивая нота в мелодии. Или можно сравнить песню с отдельным словом, а альбом – с законченным предложением. Ясно, что не каждое слово годится в любое предложение. Тогда последовательность альбомов может даже сложиться в определенный текст, очертания которого могут просматриваться лучше со стороны, нежели самими авторами. Это справедливо только для серьезных групп, выпускающих концептуальные альбомы, которые имеют внутреннее единство. В чем оно заключается? Не в похожести песен, это ясно. И не в сквозной теме текстов, чего нет на *Vulture Culture*. Конечно, дело в музыке, в ее стиле и, что немаловажно, в развитии музыкальных тем на протяжении диска. Сейчас мы увидим развитие тем на протяжении двух дисков.

Stereotomy (1985 г.) [Stereotomy, www]

О заглавной песне *Stereotomy* писать трудно: она загадочна. Она начинается напряженной, отрывистой компьютерной аранжировкой двух основных минорных аккордов. В черновом варианте пение Вульфсона звучит как бы на заднем плане, протяжно, вопреки отрывистым фразам сопровождения. Почти все слова он поет либо речитативом на тонике, либо на двух, редко трех ступенях тонического трезвучия. В середине песни перед рефреном – модуляция вверх, после чего напряжение музыки возрастает до крайней степени, хотя пение продолжается в прежнем заднеплановом протяжном стиле, затем внезапно разрешается в тихий напев на тонике и двух аккордах параллельного мажора, переходящих, минуя в доминанту, снова в минорную тонику. После этого на заднем плане мелодия заканчивается, а более громкое сопровождение продолжает повторять основные ступени тонического трезвучия. Всего песня длится более 7 минут, что много для любой композиции в стиле рок. Финальная версия, спетая Дж. Майлзом, значительно отличается от версии Вульфсона в сторону требуемой отрывистости, силы, экзатичности и выразительности мелодического рисунка. Слова песни гармонируют с мелодией.

Мы видим, что заглавная песня задала несколько тем для возможной цельности последующих песен альбома: загадочность слов, непредсказуемое разрешение из напряжения в покой и еще отдельные структурные элементы. Что касается длительного, почти дионисийского экстаза музыки и ее строгого трагического минора, то так, конечно, продолжаться не может, в таком духе может быть написана именно одна песня на диске. Напротив, ее оттенять должны легкие и мажорные мелодии; вообще, при таком начале стоит ожидать скорее контраста главной песни с остальными, чем ее развития. На диске *Stereotomy* так и получается. Следующая песенка *Beaujolais* («Божоле», сорт вина) – по музыке вещь веселая и легкая, хотя и остается определенной загадочность слов. В рефрене герой жалуется, что он пьет с горя и сопьется от вина божоле, во что трудно поверить, поскольку вино это легкое. Возможно, он забыл, что пил еще и виски. В середине появляются знакомые темы: «Я не могу одержать победу в борьбе с одним своим альтер эго, и избавиться от него не могу, он везде со мной». Вообще-то словами «альтер эго» обычно называют близкого друга, так что остается не совсем понятно, с кем и за что герой сражается. Музыка построена на обычном мажорном наборе трех трезвучий с преобладанием доминантсептаккорда и несколькими нотами минора в середине, разрешающимися в мажорную тонику.

Следующая песня – несколько торжественная мажорная *Limelight* («Свет рампы»). Она построена на чередовании простого мажора с тоникой и доминантой на сильных долях мелодии в четверостишиях и немногих минорных вкраплениях в рефрене. Как обычно у АПП, доминанта минора разрешается в тонику мажора. Слушается эта песня, несмотря на весь свой мажорный пафос, несколько скучновато. Слова ее остаются непонятными, они о том, что герой, сидевший все время в студии, наконец оказался на сцене и играет вживую. Но АПП в те годы оставались чисто студийной группой, не выступали с концертами, до этого должно было пройти еще 5 лет. Поет ее известный Гэри Брукер, который, наоборот, к тому времени много раз выступал с концертами в составе группы Procol Harum.

Where's the Walrus? («Где морж?», название телепередачи) – длинный, очень привлекательный инструментал, типичная для АПП мощно аранжированная вещь. Мелодия быстрая минорная, с выверенным рисунком ритмического сопровождения, различными отступлениями, упоминаниями параллельного мажора и постоянными возвращениями к тонике.

По своей минорной энергетике она возвращает нас к заглавной песне. Так же, как и там, здесь ритмическая секция в начале и конце звучит громче основной мелодии. Не исключено поэтому, что авторство ее совместное – Парсонса и Вульфсона, хотя обычно инструменталы писал Парсонс.

Затем идет *Light of the World* («Свет миру») – вещь с религиозным уклоном, поет ее вокалист Г. Дай, у него высокий голос, видимо, в данном случае это должно обозначать некоторую романтическую умонастроения. Четверостишия мажорные на ступенях трезвучия, полутонов в них почти нет. Рефрен преобладает и построен на знакомом нам разрешении доминанты параллельного минора в тонику основного мажора, уже четвертый раз в этом альбоме, правда, на этот раз разрешение происходит через тонику минора с мимолетной мажорной доминантой. Это новшество снимает напряжение такого перехода, и песня делается гармоничной, мелодичной и трогательной.

Выше ставился вопрос о том, в чем заключается целостность альбома. Вообще говоря, *Stereotomy* на первый взгляд кажется не самой цельной вещью у АПП, по сравнению, скажем, с ранними альбомами, с *Vulture Culture* и тем более с *Freudiana*. Но и она показала бы свою цельность тотчас, как только туда попытались бы вставить какую-нибудь чуждую ей вещь, хотя бы те же *No Answers Only Questions*, которые не нашли себе места на *Vulture Culture*. Спрашивается, в чем оно заключается, и невозможно найти ничего лучше, чем вспомнить о том самом разрешении доминанты минора в тонику мажора, которое мы там встретили столько раз. Но дело, конечно, не только в этом. Поскольку мы имеем дело с работой Алана Парсонса, основание цельности его альбомов коренится в его проекте каждого из них, а он, будучи по призванию и таланту звукорежиссером и продюсером, так сказать, конечной инстанцией обработки, и проекты свои мыслил в области того, как песни будут обработаны – в какой аранжировке, в какой тональности, в каком духе, в каком общем настроении. Какое впечатление они произведут? Он мог, конечно, судить только о том, какое впечатление они произведут на него, но ему, видимо, была важна целевая аудитория, понимавшая то же, что он, т. е. обработку, общий дух музыки. Так что не исключена тут и цельность музыкальная, т. е. то самое повторение одних и тех же гармонических разрешений, одних и тех же музыкальных приемов, в данном случае контрастных музыкальных сочетаний и столкновений противоположностей, на которых построены эти контрасты. Понятно, что лирическая и гармоничная *No Answers Only Questions* не поместилась бы сюда по настроению, в котором отсутствует контрастность.

Gaudi (1987 г.) [Gaudi, www]

Stereotomy, как мы поняли, был альбомом контрастным, а *Gaudi* – совсем другой пример. Это намного более гармоничная и светлая вещь, целостность которой основана не только на мрачноватой холодности расчетливых обработок Парсонса. На этот раз вклад Вульфсона был гораздо более явным. Мы увидим это по мере анализа песен.

Заглавная песня *La Sagrada Familia* вдохновлена божественно прекрасными очертаниями великого произведения Антонио Гауди – храма Саграда Фамилия в Барселоне. Слова в ней общерелигиозные: «Что будет с нами, мы не знаем. Но мы увидим храм Саграда Фамилия и поймем, что Господь прекратил войну и дал мир льву и агнцу... Голоса возносят хвалу, глаза полны слез любви...» Поет это экстатическое произведение Вульфсона Дж. Майлз, поет очень хорошо, и становится понятно, что в данном случае слабое протяжное пение на тонике самого Вульфсона было бы неуместно. Музыка торжественная, строго минорная, мажор появляется только как седьмая-третья ступень минора, разрешается обычным образом через доминанту в

тонику. В начале песни – несколько кратких вводных слов о Гауди на фоне начинающегося тихого сопровождения. Четверостишие почти целиком на ступенях тонического трезвучия без полутонов, рефрен – торжественная музыка на тех самых двух трезвучиях минора, мелодия движется вокруг них на слабых долях, а на сильных долях звучат мощные аккорды ступеней самих аккордов. Как вознеслись вверх четыре огромные башни храма, так и здесь мелодия в начале строк взлетает вверх, на верхнюю тонику и седьмую ступень (минор везде гармонический), опускается к концу строки и снова взлетает вверх. Это производит впечатление огромной взволнованности и страстности чувства. В конце, как и в *Stereotomy*, звучит краткий тихий напев, заканчивающийся возвращением мощной тоники.

Вообще говоря, это одна из наиболее трудных музыкальных вещей для записи словами. Ни в гармонии ее, ни в мелодии нет ничего специфического, кроме собственно музыкальной красоты. В сущности, это очень простая музыка, хотя и производит почти катарсическое воздействие. Слова, во всяком случае, здесь беспомощны. Ее однозначно надо слушать, как и видеть сам храм.

В альбоме будут еще похожие по смыслу песни, хотя повторяется та же структурная особенность, что в *Stereotomy*: первая песня несет экзотический заряд, остальные же спокойные и оттеняют ее. Мы можем ожидать краткого повторения в конце альбома основной мелодии либо каких-то ее элементов.

Вторая песня *Too Late* («Слишком поздно») резко отвлекает от заданной темы и представляет собой излюбленный жанр Вульфсона – выяснение отношений. Но, судя по всему, в данном случае всерьез вырвались наружу разногласия между Вульфсоном и Парсонсом. *Gaudi* – их последний совместный альбом после 15 лет сотрудничества. После него была *Freudiana*, которая формально уже не была создана АПП, а принадлежала только Вульфсону. Видимо, расходились они долго и болезненно. Так что какую-то песню про это требовалось написать, молчать быть уже трудно. Лирический герой упрекает адресата в холодности и эгоизме, сожалеет о многих злых словах, которые лучше было бы не говорить, и с грустью констатирует, что исправлять все это сейчас уже слишком поздно. Песня имеет дубль 2008 г., напетый Вульфсоном без слов, за исключением рефрена «слишком поздно, слишком поздно». Бросается в глаза, что даже в таком сыром виде и еще неизвестно о чем вещь звучит с отчаянием, даже тоники, которой вечно пользовался Вульфсон в своих черновиковых напевках, тут не так много, она появляется в рефрене на сильных долях, и то преобладает доминантное трезвучие. На слабых долях звучат вводные к сильным ступени – перед третьей вторая, перед тоникой седьмая и т. д. Если даже в черновике голосом Вульфсона мелодия звучит решительно, что говорить о конечной версии, которую поет энергичный Л. Закатек. Еще раз эта песня повторяется в мюзикле *Gaudi* 1996 г. Удивительно, что прошло более шести лет после разрыва, но выяснять и объяснять, а также страдать Вульфсону еще не надоело, и она там расширена в два раза, с упоминанием «одной веской причины» и множества обид прошлой жизни («все время я был не прав, все время я вынужден был просить прощения, все время я надеялся на перемену, но ее не было»). Впрочем, в версии мюзикла песня звучит настолько хуже, чем у АПП, что закрадывается подозрение в существенной правоте обвиняемого адресата.

Начиная с третьей песни *Closer to Heaven* («Ближе к Небесам»), к альбому возвращается тематическое единство. Это религиозная вещь: «Я хочу быть ближе к небесам, чем ты и я... Ближе нас к небесам ветер, птица в небе, далекий корабль в море... Ангелы-Хранители сторожат бездну, из ясного неба идет дождь, потоки слез льются из сухих глаз... Я смотрю в будущее и

надеюсь, что оно будет ближе к небесам, чем ты и я». Известно, что сам Гауди, которому посвящен альбом, был строго религиозным человеком. Поет песню сам Вульфсон, поет спокойно и мелодично. Рефрен чисто мажорный, построенный на трезвучиях и полутонах рядом с ними, в четверостишиях чередуются минорные и мажорные строки. Доминанта минора, которая возникает не перед мажорной тоникой, а после нее, производит впечатление взволнованности, но без напряжения контраста. Минор снимает и слащавость, которая угрожает столь красивым медленным мажорным мелодиям. Поэтому это очень цельная и гармоничная вещь.

Следующая *Standing on Higher Ground* («Стоя наверху») вдохновлена огромной высотой Саграды Фамилии. Кроме того, в переносном смысле речь идет о превосходстве героя, отстраненно взирающего на «крысиные бега» суестьихся вокруг (внизу) людей. По теме это почти буквальное повторение битловского «Дурака на горе». По музыке – нет, песня эта быстрая, энергичная, с чередованием мажора и минора. Она имеет дубль в издании 2008 г., мало похожий на конечную версию. Как можно понять из этого черновика, исходно Вульфсон предполагал другое сочетание четверостиший и рефрена, с обычными своими жалобами на реальную жизнь, в которой он получает только «проигрышные предложения». В таком духе песня несла явный оттенок ressentiment, потому что получалось, что герой вознесся над суетой не по зову свыше, а потому что проигрывал в крысиных бегах. Вероятно, из-за музыкального несоответствия этих четверостиший про проигрышные предложения и мечтательного рефрена в конечной версии «проигрышные предложения» были выброшены. Песня стала более цельной, но значительно менее интересной. На этом диске она выглядит несколько проходным материалом.

Money Talks («Разговоры о деньгах», или «Говорят деньги») – мрачная минорная песня, тематически естественное продолжение предыдущей, но значительно сильнее по воздействию. Дубль 2008 г. – только инструментальная композиция, в которой даже нет мелодии, только навязчивая музыкальная фраза сопровождения. Это производит нужное впечатление, после которого хочется отдалиться от денег и действительно быть ближе к небесам. На всем протяжении песни нет никаких упоминаний мажора, даже краткое трезвучие на третьей ступени в общем контексте остается как бы минорным. В финальной версии сильный голос Майлза звучит нужным угрожающим тоном. Эта песня странным образом переключается с заглавной, будучи на нее на первый взгляд совсем не похожей. Но обе их мелодии могли бы составить одну композицию. Это как бы Анти-Саграда Фамилия.

Последняя *Inside Looking Out* («Выглядывает внутреннее, потаенное») – опять медленная мажорная мелодия, возвращающая к *Closer to Heaven*. Поет ее сам Вульфсон, а также слышна испанская гитара. В словах видно некоторое отступление от темы «слишком поздно». В конце рефрена звучит взволнованность, а остальная музыка спокойна, в некоторых местах Вульфсон поет щемяще нежно и лирично. В конце песни на фоне тихого оркестрового сопровождения и соло акустической гитары звучит голос человека, повторяющего и повторяющего вопрос: «Знаете ли вы что-нибудь про Антонио Гауди? Кто он был? Какой национальности? Вы слышали что-нибудь про такого человека – Антонио Гауди?». Голос произносит фамилию неправильно, с ударением на первом слоге, это трогательно и естественно. Это растерянность того, кто впервые увидел Саграду Фамилию, и она перевернула ему душу, как это произошло с АПП, как это произошло с самим Гауди, как это происходит со многими, кто ее видит.

Заканчивается инструменталом *Paseo de Gracia* («Проспект Грасия», название проспекта, на котором расположены несколько домов архитектуры Гауди). Эта пьеса – вариации на тему

мелодии Саграды Фамилии (мы предсказывали это с самого начала), исполненные сначала гитарой, потом большим оркестром, и снова мелодия звучит взволнованно и не кончается, просто повторяется, постепенно стихая.

Этот религиозный альбом – как бы ответ на *Stereotomy*. О его собственной цельности говорить не будем, мы видели ее во многих повторениях и перекличках в альбоме. Но здесь явным образом есть диалог между двумя альбомами. Если *Stereotomy* была отчаянным вопросом (покажите мне, как светятся глаза искренне верующего человека!), а разрешилась в этом альбоме. В *Gaudi* никого не превращают в камень и не режут в чистом монохромном цвете. Эта «ответная» сущность альбома могла бы сделать его несколько ограниченным и слащавым, но, как мы видим, этого не происходит вследствие адекватности, искренности и силы ответа.

Заключение

Музыка несет собственный смысл, и этот смысл построен на чередовании аккордов – прежде всего на их разрешении в более устойчивые (или на неразрешении). И это не только соседние аккорды. Разрешаться может одна песня в другую (или не может, как на альбоме *Vulture Culture* песня *The Same Old Sun* не может разрешиться в *No Answers Only Questions*, а последняя не может разрешиться в весь альбом). Что самое удивительное, один альбом может разрешиться в другой, как *Stereotomy* является предваряющим альбомом к *Gaudi*. Это было бы не так удивительно, если бы речь шла о двух симфониях, но в альбоме песни очень разные (грустные, веселые, быстрые, медленные). Они составляют единство между собой посредством гармонии разрешений аккордов и даже подготавливают следующий альбом, в котором будет происходить то же самое.

Хотелось бы отметить следующие особенности творчества АПП. Это цельность каждого альбома и всего творчества в целом при большом разнообразии песен, входящих в альбом. Эта цельность является нам в двух аспектах – концептуальном замысле каждого альбома, выражающемся в общей теме слов песен, и музыкальной цельности, выражающейся в сходных гармонических приемах и структуре альбома. Концепция может быть выражена не явно, как мы это видели в *Ammonia Avenue*. Музыкальная цельность присутствует обязательно. Мы хорошо видели это на примере песни *No Answers Only Questions*, которая, будучи сама по себе красивой и тематически подходящей к альбому *Vulture Culture*, для которого была написана, не вошла в него, поскольку не подходила в музыкальном плане. В некоторых альбомах, таких как *Stereotomy*, музыкальное единство не сразу заметно, но если попробовать представить себе там чуждую по духу вещь, то сразу становится ясно, что оно есть. В музыкальное единство входят не только мелодия и ее гармонический строй, но и оформление, аранжировка, стиль исполнения.

Единство заключается также в разворачивании музыкального повествования на протяжении диска. Некоторые альбомы АПП начинаются с напряженных, контрастных, иногда экстатических мелодий, а заканчиваются спокойными (не обязательно это хэппи энд, это может быть очень печальный конец), иногда в конце мы слышим краткое повторение темы первой песни. Как мелодия может начинаться с разных ступеней, но заканчивается обычно тоникой, так и альбом начинаться может по-разному, но тоника в виде медленной заключительной мелодии почти обязательна. У АПП это так вообще во всех альбомах (если не считать кратких повторений первой песни, как в *Stereotomy*, или долгого повторения центральной темы в *Turn of a Friendly Card*, которая по духу – медленная песня, хотя и исполняется в среднем темпе). У других групп и исполнителей, конечно, тоника, т. е. окончания альбомов, могут быть другие, не

обязательно это медленная песня, но это непременно какое-то завершение повествования. У Рика Уэйкмана в альбоме *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* это сложная мелодия, повторяющая музыкальные темы альбома, в конце также медленная. У Пинк Флойд в *Dark Side of the Moon* финал – песня *Eclipse*, она специально создана как заключение повествования как по словам, так и по музыке. Иногда окончание имеет не музыкальный, а только концептуальный характер, в качестве примера можно назвать Ника Кейва, который закончил свой альбом *Murder Ballads* («Баллады об убийствах») совершенно чуждой ему по музыке, но важной по смыслу песней *Death is Not the End* («Смерть – не конец»).

Библиография

1. Кириева А.Н. Bringing culture to the masses: rock lyrics inspired by literature // Материалы ежегодной всероссийской научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и студентов, посвященной 85-летию МГОУ «Актуальные вопросы современной науки». М., 2016. С. 17-22.
2. Косилова Е.В. Творчество студийной группы в компьютерной культуре // Философия и общество. 2017. № 4. С. 104-116.
3. Alan Parsons. URL: <http://alanparsons.com/artists-posts/alanparsons/>
4. Ammonia Avenue. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/ammonia-avenue>
5. Eric Woolfson – Biography 1945-2009. URL: <http://www.ericwoolfsonmusic.com/biography.html>
6. Eye in the Sky. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/eye-in-the-sky>
7. Gaudi. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/gaudi>
8. Stereotomy. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/stereotomy>
9. The Alan Parsons Project. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/about>
10. Vulture Culture. URL: <http://www.the-alan-parsons-project.com/vulture-culture>

Metamorphoses of music in computer culture

Elena V. Kosilova

PhD in Philosophy,
Associate Professor at the Department of ontology and the theory of knowledge,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: implicatio@yandex.ru

Abstract

The paper deals with the problem of integrity of a musical composition in the age of computer culture, the rock band *The Alan Parsons Project* being used as an example. The integrity is analysed at the level of a song, an album, and a sequence of albums. The author demonstrates that the integrity of a musical composition is based on the unity of musical transitions and harmonic resolutions. The article reveals the features of the creative work of *The Alan Parsons Project*. This is the integrity of each album and all the creativity in general, with a wide variety of songs included in albums. This integrity manifests itself in two aspects – the concept of each album, expressed in the general theme of the words of songs, and musical integrity, expressed in similar harmonic techniques and the structure of an album. The concept may not be expressed explicitly, but musical integrity is necessarily present. The musical unity of *The Alan Parsons Project* manifests itself not only in the melody and its harmonic structure, but also in music arrangements and performance styles. The unity

is also seen in the unfolding of musical narration throughout an album. In general, *The Alan Parsons Project* is viewed as a prominent representative of the 20th-century musical culture.

For citation

Kosilova E.V. (2019) Metamorfozy muzyki v komp'yuternoj kul'ture [Metamorphoses of music in computer culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9 (2A), pp. 14-25.

Keywords

The Alan Parsons Project, computer culture, clip thinking, computer music, metamorphoses of music.

References

1. *Alan Parsons*. Available at: <http://alanparsons.com/artists-posts/alanparsons/> [Accessed 09/03/19].
2. *Ammonia Avenue*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/ammonia-avenue> [Accessed 09/03/19].
3. *Eric Woolfson – Biography 1945-2009*. Available at: <http://www.ericwoolfsonmusic.com/biography.html> [Accessed 09/03/19].
4. *Eye in the Sky*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/eye-in-the-sky> [Accessed 09/03/19].
5. *Gaudi*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/gaudi> [Accessed 09/03/19].
6. Kirieva A.N. (2016) Bringing culture to the masses: rock lyrics inspired by literature. *Materialy ezhegodnoi vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii prepodavatelei, aspirantov i studentov, posvyashchennoi 85-letiyu MGOU "Aktual'nye voprosy sovremennoi nauki"* [Proc. Conf. "Topical issues of modern science"]. Moscow, pp. 17-22.
7. Kosilova E.V. (2017) Tvorchestvo studiinoi gruppy v komp'yuternoj kul'ture [The creativity of a studio group in computer culture]. *Filosofiya i obshchestvo* [Philosophy and society], 4, pp. 104-116.
8. *Stereotomy*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/stereotomy> [Accessed 09/03/19].
9. *The Alan Parsons Project*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/about> [Accessed 09/03/19].
10. *Vulture Culture*. Available at: <http://www.the-alan-parsons-project.com/vulture-culture> [Accessed 09/03/19].