

© ДЭВИД ДЖ. КОКСИ

davidcocksey@mail.ru

УДК 785

РИТОРИКА РОКА: СТИЛИСТИКА УСИЛЕННОГО ЗВУКА

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена стилистике рок-музыки, которая рассматривается как палимпсест, где дискурс музыканта накладывается на уже существующую или новую технологическую партитуру, состоящую из электронных компонентов, которые сгруппированы особым образом для создания различных звуковых эффектов в рамках определенных музыкальных жанров. Эти компоненты можно рассматривать в качестве микро- и макро-структурных фигур в рамках музыкального дискурса, которые позволяют воспроизводить или имитировать звук таким же образом, как и вторичное литературное произведение, являющее собой продолжение либо иную сюжетную версию первичного с сохранением авторского стиля. Как и музыкальная партитура, электронная партитура может быть представлена визуально на электрических схемах, пиктограммах и на самих инструментах, которые являются визуальными символами для своих звуковых характеристик и зачастую становятся частью сценографии и дискурсивного духа музыкальной группы.

SUMMARY. This article postulates rock music as a palimpsest in which artists' musical discourse builds upon a pre-existing and renewable technological score composed of electronic components chosen to produce particular sonic effects within boundaries which constitute musical genres. These components can be considered as micro- or macrostructural figures within musical discourse, and as such enable sound to be replicated or imitated in the same way as a literary pastiche. Like a musical score, the rhetoric which arises from the combination of these figures can be read visually in the form of circuit diagrams, pictorial representations and even the instruments themselves. The latter are visual shorthand for their own sonic properties, and so frequently become a part of groups' stage scenography or discursive ethos.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Музыкальная семиотика, стилистика, синестезия, рок-музыка

KEY WORDS. Music semiotics, stylistics, synesthesia, rock music.

5 апреля 2012 г. музыканты и любители рок-музыки во всем мире почтили память Джима Маршалла, который умер в тот день в возрасте 88 лет. Он выступал на концертных площадках по всему миру более 50 лет, но он не был в первую очередь музыкантом. В 37 лет он занялся продажей, а затем и созданием гитарных усилителей. Остальное, как говорится, история: усилители, которые носят его имя, быстро стали иконой рока. Их знают даже те, кто не является представителями и последователями рок-культуры. Маркетинговая стратегия Маршалла могла бы послужить интересным материалом для семиотического анализа, но в данной статье речь пойдет о том, можно ли рассматривать Джима Маршалла в качестве композитора, а точнее, в какой мере музыкальные инстру-

менты можно рассматривать как произведения искусства, поскольку они являются хранилищами структурированного эстетического дискурса.

Этот вопрос может показаться удивительным, но можно согласиться, что «Ноктюрн» Шопена звучит иначе, если его исполняют на синтезаторе, а не на рояле. Чтение нотной партитуры, таким образом, в определенной степени зависит от инструмента, на котором играет исполнитель, что отличает музыку (пение является исключением) от других форм дискурса. Я хотел бы развить эту идею в отношении рок-музыки. В этом частично инструментальном жанре еще до оркестровки приходит непосредственное создание звуков, которые характеризуют этот жанр, и чьи звуковые нюансы вносят вклад в уникальность отдельных песен. *Музыкальная партитура* поэтому сосуществует с *технологической партитурой*, в которой гитары, электронные эффекты и усилители сконфигурированы для получения конкретных результатов. На музыкальных интернет-форумах нередко обсуждаются вопросы о том, как добиться такого же звучания инструмента, как у гитаристов Слэша или Эдди Ван Халена. Это доказывает, что музыкальный звук может быть *воспроизведен*, как и вербальный дискурс. Программное обеспечение Guitar Rig и Revalver указывает, что музыкальные звуки могут быть симитированы. Таким образом, на *макроструктурном* уровне открывается *интертекстуальная перспектива* для исследования, когда инструмент, содержащий конкретный дискурс, актуализируется исполнителем в контексте музыкальной партитуры или композиции, и этот инструмент можно рассматривать как *предтекст* (или в терминологии Ж. Женетта — *гипотекст*) исполняемой песни. На *микроструктурном уровне* каждый инструмент является суммой своих компонентов: исполнитель выбирает определенные типы звукоснимателей для передачи сигнала на ламповый либо транзисторный усилитель. И здесь мы уже имеем дело с *интерсемиотикой*, поскольку электронная конфигурация, которая производит звук, может быть прочитана визуально на электрической схеме. Кроме того, звук, воспроизводимый инструментом, связан с тем, как выглядит этот инструмент и какой фирмой он произведен. Более того, следует отметить, что тексты многих песен ссылаются на инструменты, на которых они должны быть сыграны.

Было замечено, что «описывать звук — это то же самое, что при помощи танца рассказывать об архитектуре» [1]. Такое описание, однако, возможно, и иногда даже необходимо. Учителя музыки, например, обучают своих учеников не только нотам, но и качеству их звучания [2], так как в инструментальной музыке звучание, и то, что звучит, труднее изолировать, чем в устной речи. Если в инструментальной музыке есть смысл, что музыкальная семиотика убедительно доказывает [3], то он заключается в таких музыкальных фигурах, как трель или глоссандо, в минорном или приглушенном аккорде. Одной из первых теоретических работ о непосредственном звуке является знаменитый трактат Берлиоза «Трактат об оркестровке и инструментровке» [4], опубликованный в 1844 году. Данный трактат был предназначен для композиторов и дирижеров и рассматривал акустические характеристики и возможности 50 инструментов, используемых в классическом оркестре. Его содержание можно разделить на две категории: звуковое взаимодействие инструментов — музыковедение, и эмоциональный эффект, который инструменты производят, — стилистика. Музыкальная семиотика в XX в. развивалась, опираясь на трактат Берлиоза, и рассматривала звуки как культурно закодированные символы, утверждая, что при по-

мощи музыки передаются достаточно конкретные невербальные сообщения. Например, медные духовые инструменты «традиционно были связаны с мужскими сферами деятельности, такими как война, марши, парады... и такими характеристиками и качествами, как храбрость, опасность, угроза, энергия и азарт» [5].

Подход, на котором мы хотели бы подробнее остановиться, предполагает, что мы на время отложим подражательную и социологическую интерпретацию музыкального текста и остановимся подробнее на производстве самого звука, который также является невербальным дискурсом и имеет свою собственную риторику и стилистику. Как пишет Б. Левман: «Различия между исполнением музыки и порождением речи не так уж и велики и касаются частностей. И в музыке, и в речи используются такие понятия, как высота звука, динамика, длительность звука, скорость артикуляции» [6].

Точно так же, как семантика, синтаксис, просодия и пунктуация влияют на смысловое содержание высказывания, цепочка сигналов электрогитары передает ноты таким образом, чтобы модулировать их и достигать выразительности музыкального высказывания.

Сейчас было бы целесообразно кратко описать принцип работы электрогитары. Вибрация шести металлических струн воспринимается электромагнитным полем в звукоснимателях, которые преобразуют вибрации в электрический ток [7]. Зачастую датчики звукоснимателей сильно влияют на окраску сигнала, поэтому заменой датчиков можно изменить звучание инструмента. Сигнал со звукоснимателей может быть обработан для получения различных звуковых эффектов и затем усилен для воспроизведения через динамики. Независимо от музыканта все вышеназванные технические элементы формируют «звучание, зависимое от характеристик инструмента [8]».

Своеобразие конкретных инструментов является научно обоснованным. Гитарист-исполнитель музыки стиля кантри М. Стюарт отмечает: «Усилитель и гитара высокого качества позволяют вам гораздо полнее выразиться в качестве музыканта-исполнителя» [9]. Ритм-энд-блюз гитарист Стив Кроппер, вспоминая об истории создания песен 1960-х гг., пишет: «Для меня гораздо важнее, как гитара звучит акустически, чем то, как она звучит, подключенная к усилителю, и большинство песен, таких как «Постучите по дереву», «Полночный час», «6 3 4 5 7 8 9», звучат неоднородно... Эти песни были написаны на гитаре Telecaster, не подключенной к усилителю» [10]. С другой стороны, гитарист группы ZZ Top Билли Гиббонс использует сложную обработку эквалайзером, чтобы сделать звук гитары однородным*.

В чем же заключается своеобразие гитары? В электрогитаре все факторы, влияющие на вибрацию струн и распознавание данной вибрации, могут повлиять на звучание**. Дерево, из которого изготовлена сама гитара, имеет большое

* *“The secret to the rig is that every guitar has a tone it's supposed to reach, because when we change guitars they have to be homogenous. So if we go to a Telecaster, to a Les Paul, the gain all has to be the same. We don't want you to tell he's ever playing a Telecaster”.* “Rig Rundown”, Premier Guitar, Gearhead Communications 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=u6DrxfbbF8>.

** *“Guitar timbre is affected by structural components of the guitar” Cf. <http://institut17.kug.ac.at/index.php?id=5937>*

значение. Но гораздо большее значение имеет длина струн (мензура), материал и конструкция нижнего и верхнего порожков гитары, которые держат струны, звукосниматели и их электрические цепи, и сами струны. Чем больше у гитары мензура, тем больше натяжение струн; а медный нижний порожек или верхний порожек из кости заставляют струны вибрировать иначе, чем их стальные или пластиковые аналоги. В самом звукоснимателе важными составляющими являются тип магнита, диаметр проволоки, тип обмотки и количество катушек. Таким образом, звучание действительно обуславливается характеристиками инструмента, точно так же, как семантические и синтаксические переменные определяют смысл, передаваемый посредством естественного языка. Это сравнение относится как к отдельному инструменту, так и к отдельному предложению. Если мы расширим набор инструментов, то уже можем провести параллель с анализом целого текста. Основываясь на классификации риторических фигур Жоржа Молиньи [11], можно предложить следующие соответствия:

Микроструктурный уровень	Прилагательные с положительной коннотацией, атрибуты с явно выраженной коннотацией, наречия превосходной степени и т.п.	Звукосниматель, нижний порожек, верхний порожек, дерево, струны, обмотка, резистор, конденсатор, транзистор и т.п.
Макроструктурный уровень I	Гипербола	Гитара, педаль, усилитель
Макроструктурный уровень II	Ирония	Цепочка электрических сигналов
Макроструктурный уровень III	Текст	Песня
Макроструктурный уровень IV	Жанр	Жанр

Например, в основе гиперболы могут лежать прилагательные или наречия в превосходной степени; гитара марки Джексон Firebird может выразить музыкальную гиперболу посредством двойной блокировки тремоло системы, высокопроизводительных звукоснимателей и больших ладов. Автор может использовать гиперболу и литоту для создания иронии; гитарист может использовать гитару Firebird и усилитель Marshall для создания эффекта тремоло. Как ирония может быть частью повествования, так и тремоло может быть частью песни. Так же, как было бы трудно создать лирическое произведение при помощи иронии, так и песня с использованием тремоло вряд ли будет лирической балладой.

Как мы видим, фигуры речи имеют аналоги на музыкальном уровне (на уровне звука электрогитары). Как же могут быть представлены звуковые фигуры (или фигуры звуковой выразительности)?

Словесное описание звука электрогитары (как, впрочем, и звуков акустической гитары и духовых инструментов) [2], [8] представляется проблематичным. В общем и целом описание звуков является излишним, и поэтому, когда это оказывается необходимым (с научной, социальной или коммерческой точек зрения), языковых средств часто оказывается недостаточно. Обширное исследование когнитивных метафор не является предметом настоящей работы, но заметим попутно, что по крайней мере 100 прилагательных регулярно использу-

ются на специализированных интернет-форумах для описания звуков электрогитары начиная от таких прилагательных, как «яркий» и «древесный» и вплоть до «круглого» и «шоколадного». Некоторые из них являются синонимами, например («коренастый / мясистый / крепкий»), в других случаях явные антонимы обозначают один и тот же звук (например, «сливочный / хрустящий / рассыпчатый»). Некоторые музыканты используют развернутые метафоры («ноты словно горят и пылают, а аккорды шипят, как толстый сочный гамбургер на гриле»). Иногда производители используют в названиях своей продукции традиционные метафоры, например, педаль фирмы Данлоп называется «Свиная корейка» или звукосниматель фирмы Рио-Гранде называется «Барбекю». Звукосниматель фирмы Сеймур Дункан называется «59 модель», таким образом, намекая на исторический контекст звука (который был популярен в 1950-х годах). Таким образом, в описании звука мы сталкиваемся с эффектом синестезии, которая нередко возникает при описании звука.

Когда необходимо сделать описание звука более объективным, визуальное представление имеет тенденцию заменять вербальный дискурс. В повседневной речи говорят о «чтении» электрической схемы, которая представляет набор иконических знаков и их сочетание.

Как и в вербальном дискурсе, на принципиальной схеме компоненты расположены линейно, так как электрический ток проходит от положительного полюса к отрицательному, но визуальный дискурс позволяет более сжато и более эффективно передать взаимосвязь между компонентами, нежели словесное описание. Так, любитель на интернет-форуме однажды заметил: «В электронике мы говорим на другом языке, и они [начинающие] должны им овладеть. Этот язык — язык принципиальных схем. [...] Я часто не могу ответить на какие-либо вопросы, потому что я не могу ответить при помощи электрической схемы и знаю, что я не могу дать полноценный ответ только при помощи слов» [12].

Кроме того, производство электронной платы предполагает знание ряда кодов. Некоторые компоненты могут быть идентифицированы по номеру, присвоенному их изготовителем, другие используют международные символы: например, на резисторе сопротивление указано при помощи цветных полос. Среди производителей звукоснимателей нет подобной четкости обозначений. Многие производители звукоснимателей используют цветовые символы, не согласовывая кодировку с другими производителями.

Хотя очевидно, что эти коды представляют собой тип языка («чтение» данных кодов является повседневной работой инженеров-электроников), в области музыки этот тип языка во многом синестетичен: подобно музыкальной партитуре, схема позволяет опытному читателю предвосхищать звук, который электрическая схема будет производить. Ряд схем будет производить более теплый и более мощный звук, чем схемы с использованием звукоснимателей с двойной катушкой и резисторами высокого сопротивления.

Визуально гитары можно читать аналогично электрическим схемам. Хотя пословица предупреждает нас не судить о книге по ее обложке, риторика и психология подсказывают нам делать именно так, например, мы ожидаем от Диккенса одних стилистических особенностей, а от Байрона — других. Точно так же и с гитарами: логотип на головке грифа ассоциируется с определенными характерными особенностями гитары: гитара Fender обычно является 25,5-дюймовой, с грифом, прикрученным на болтах, и со звукоснимателями с одинарной

обмоткой; гитара Gibson — 24, 75-дюймовая со вклеенным грифом и со звуко-снимателями с двойной обмоткой.

Такая символика приводит нас к гипотезе о технологической партитуре. Знаки-иконки (или пиктограммы) могут быть использованы для отображения чего угодно, начиная от электрической схемы до цепочки сигналов, в которой замена одного компонента (резистора, гитары или усилителя) приведет к изменению звука. Следует отметить, что такие схемы зачастую быстро устаревают, указывая на то, что звуковые цепочки, как и тексты, могут периодически подвергаться критике и пересматриваться. В отличие от фортепиано или скрипки электрогитара — это только первая и самая видимая часть линейной звуковой цепи, включающей педали и усилители. Усилитель может подчеркнуть определенные частоты в сигнале или усилить звук вплоть до его деформации. Иными словами, эти возможности усилителей соответствуют потребностям гитаристов в джазе, кантри, поп, рок и металл-музыке соответственно. Кроме того, есть педали, создающие эффект теплого и глубокого звука, или задерживающие звук для создания эффекта повтора. Порядок эффектов является взаимозаменяемым и приводит к разным результатам: например, эффект компрессора, как правило, предшествует и усиливает эффект искажения, а не следует за ним, чтобы не приглушить эффект. Выбор и настройка элементов цепочки будет определять слышимость нот: чистый звук подчеркнет звучание открытых аккордов, в то время как тяжелые искажения подчеркнут мощные аккорды или искусственный флажолет. Существует, таким образом, синтаксис звука, который носит предписывающий характер и в то же время допускает нарушения для создания определенного эффекта. Например, гитарное соло к песне группы Steely Dan «*Reelin' in the years*» было сыграно на усилителе от бас-гитары и на модифицированном Стратокастере [13]. В некоторой степени стиль игры и технология развиваются в тандеме, поднимая друг друга на новые высоты. Педаль искажения Маршалла, В-bender Парсонса и Уайта, двойная блокировка тремоло-системы — всего лишь несколько примеров данного явления. Таким образом, стиль игры каждого музыкального жанра зависит от степени развития технологии в рамках данного жанра и наоборот.

Иногда музыканты используют семиотический потенциал технического оборудования. Пустые или неподключенные динамики, например, зачастую используются в качестве декораций на сцене и создают синестетическую иллюзию громкости.

Кроме того, корпуса одной марки могут быть использованы для размещения электронных плат другой марки*, что позволяет одновременно использовать культурный предтекст (гипотекст) одной марки оборудования и звуковой гипотекст электронной платы другого производителя. Есть также множество примеров текстов песен, которые ссылаются на конкретные марки оборудования, которые, вероятно, использовались при записи [14], в результате чего песня в целом переходит в реальное измерение. Британская рок-группа The Who, например, ссылается на усилители фирмы “Hiwatt [15]”, американский автор-

* *This is documented for Status Quo (“Parfitt and Rossi both use a combination of Vox and Marshall heads with Marshall cabinets — the Vox AC30 amps are built into Marshall heads.” <http://www.performing-musician.com/pm/avg08/articles/gtrtech.htm>) and The Who (<http://www.thewho.net/whotabs/gear/guitar/soundcity-hiwatt.html>).*

исполнитель музыки кантри Хэнк Уильямс ссылается на гитару марки “Fender Telecaster [16]”, а британская хард-рок-группа Motörhead и американская металл-группа Metallica — на усилители фирмы «Marshall» [17].

В заключение можно сказать, что рок-музыка — это *палимпсест* (пергаментная рукопись, с которой стерт первоначальный текст и на его месте написан новый), в котором дискурс музыканта накладывается на уже существующее техническое оборудование, которое состоит из микро- и макроструктурных фигур, создающих те или иные звуковые эффекты в пределах определенных музыкальных жанров. Как музыкальную партитуру риторику звука можно прочесть визуально на электрических схемах, пиктограммах и на самих инструментах: последние являются визуальными символами для своих звуковых характеристик. Инструменты как таковые регулярно вносят вклад в развитие сценографии и привносят элемент рефлексивности, когда на них ссылаются в текстах песен. Если, как сказал Шекспир, «музыка есть пища для любви», то электрогитара — это хорошо оснащенная кухня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. “Writing About Music is Like Dancing About Architecture”, Quote Investigator, 08/11/2010, <http://quoteinvestigator.com/2010/11/08/writing-about-music/>. Web. 10 November 2012.
2. Cavitt, M.E. “Teachers’ and Authors’ Uses of Language to Describe Brass Tone Quality”, [s l n d] , http://www.twofrequencies.com/scott/instruction/brass_tone_quality.pdf, p. 17. Web. 19 September 2012.
3. Monelle, R. Contemporary music studies, 5, “Linguistics and Semiotics in Music”, Harwood Academic Publishers, 1992, contains a good overview of the field.
4. Berlioz, H. *Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843.
5. Tagg, (1979) in Monelle, op. cit., p. 287.
6. Levman (1992) in Traube, C. An interdisciplinary study of the Timbre of the Classical Guitar, University of Graz, 2006, http://www.uni-graz.at/richard.parncutt/guests/2006/traube/Slides_CTraube_guitar_timbre.pdf, p. 2. Web. 19 September 2012.
7. URL. http://en.wikipedia.org/wiki/Electric_guitar.
8. Traube, op. cit., p. 1.
9. Fender amplifiers, The Soul of tone, “Marty Stuart”, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=ew6kw1etanA> Web. 11 June 2012.
10. Headstock productions, Leo Fender’s Telecaster, <http://www.youtube.com/watch?v=ruvXCd1Z3RU>
11. Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique, Le Livre de Poche*. 1997. 350 p.
12. URL. <http://www.electro-tech-online.com/members-lounge/34942-language-electronics-minor-rant.html>. Web. 5 October 2012.
13. URL. <http://elliott-randall.com/2012/06/guitarist-magazine-interview-june-2012/>. Web. 30 October 2012.
14. URL. <http://www.seymourduncan.com/forum/showthread.php?t=235884>. Web. 5 May 2012.
15. Who The. “Long live rock”, Odds & Sods, Polydor, 1974.
16. Williams, H.Jr., “Waylon’s guitar”, I’m One of you, Curb, 2003.
17. Metallica. “Dr Rock”. *Orgasmatron*, GWR, 1986; “Whiplash”, Kill ‘em all, Megaforce, 1983.