

ДЖОН СИБРУК  ИНСТИТУТ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНИЦИАТИВ

МАШИНА
ПЕСЕН
ВНУТРИ
ФАБРИКИ
ХИТОВ

Джон Сибрук

Машина песен. Внутри фабрики хитов

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24260492

*Машина песен. Внутри фабрики хитов: Ад Маргинем Пресс;
ISBN 978-5-91103-625-6*

Аннотация

Кажется, что на заре XXI века популярная музыка достигла совершенно новой фазы развития. Для того чтобы написать песню, уже не требуется виртуозно играть на гитаре и обладать поэтическим талантом, а чтобы ее спеть, не нужен мощный голос – добро пожаловать в эпоху автотюна! Но одно дело – просто песня, и совсем другое – хит, который способен в одночасье прославить исполнителя и сделать миллионером ее автора. Кстати, кто создает все эти шедевры?

В своей книге «Машина песен. Внутри фабрики хитов» Джон Сибрук, американский культуролог и журналист, исследует феномен популярной музыки, ее влияние на современное общество, а также подробно разбирает «анатомию» хита и приходит к интересному выводу – оказывается, в таком творческом деле, как создание песни, совсем не важна оригинальность. Все подчиняется строгой логике, «математике мелодии», а стоит за этим целая команда профессионалов

– продюсеры, топ-лайнеры, битмейкеры и текстовики. Изучая историю появления шлягеров, Сибрук подводит нас к другой, не менее поразительной мысли: так было почти всегда.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Хук. Точка блаженства	6
You Spin Me Round	6
Постоянство хитов	19
Первый куплет. Студия Cheigon: мистер поп и металлист	27
«Внутри коробки»	27
The Sign	46
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Джон Сибрук

Машина песен. Внутри фабрики хитов

Copyright © 2015 by John Seabrook

© Светлана Кузнецова, перевод, 2016

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2022

© Автономная некоммерческая организация поддержки
и развития музыкальных инициатив «ИМИ», 2022

Посвящается Гарри и Роуз: мелодии и биты

*Невозможно жить вне этого механизма больше,
скажем, чем полчаса.*

Вирджиния Вулф. Волны

Bring the hooks in, where the bass at?¹

Игги Азалия. FANCY

¹ «Подавайте сюда хуки, где там бас?» (англ.)

Хук. Точка блаженства

You Spin Me Round

Всё началось, когда Пацан дорос до того, чтоб сидеть на переднем сиденье. Первым делом он полез в настройки магнитолы и заменил все мои сохраненные радиостанции, где крутили классический и *альтернативный* рок, на современные хитовые станции – так называемые Топ-40.

Поначалу меня это взбесило, но пока мы ехали через Бруклинский мост к школе, где мой Пацан учился в пятом классе, я развеселился. Разве я сам в его возрасте не включал свою музыку на родительском радиоприемнике? Одно только гитарное соло в *Comfortably Numb* группы Pink Floyd кого хочешь сведет с ума, так что я решил позволить Пацану быть моим диджеем – по крайней мере, один день.

*Тумна тука умна умн пиш пиш пиш тумна умна умна Па
па*

маакака томп пип бап буни гунга гунга гунг

Это вообще музыка? Бас звучал, словно запись чудовищного подводного землетрясения. Из динамиков доносились звуки, которые могли бы быть делом рук доктора Моро, будь

себе не менее похабное иносказание.

Страна близилась к пику самого страшного экономического кризиса со времен Великой депрессии, но, судя по *Right Round*, так и не скажешь. Социальный реализм – явно не про эту песню. Как и во многих других композициях на хитовом радио, действие *Right Round* происходит «в Клубе», где рэпер Питбуль скользит по танцполу, называет женщин дорогушами и отпускает комментарии по поводу их округлых ягодиц. Клуб – это одновременно и рай на земле, где правят чувственные наслаждения, и арена для демонстрации силы – место, где ты утверждаешь свою маскулинность. И что же в этом заведении забыл мой Пацан? К счастью, он оказался там под моим бдительным присмотром.

Мне было пять лет, когда я услышал мою первую поп-песню, *I Want to Hold Your Hand*, на семидюймовой пластинке сестры. Поп-музыку крутили по радио в попутке, на которой мы ездили от и до автобусной остановки (кстати, песня *Bus Stop* группы Hollies тогда была хитом). Мама настраивала на приемниках станцию WFIL – хитовое радио Филадельфии в середине шестидесятых. Главные деятели эпохи фабрики хитов Брилл-Билдинг – профессиональные авторы песен вроде Джерри Гоффина и Кэрол Кинг – уступали место The Beatles. С их появлением началась эпоха рока, и мне выпало счастье быть фанатом музыки в ее дивные годы – семидесятые, восьмидесятые и вплоть до Nirvana и гранжа в

девяностых. Для меня рок-музыка погибла громко и трагически 5 апреля 1994 года, хотя тело Курта Кобейна и нашли только три дня спустя. К тому времени я уже перешел на электронную музыку (The Chemical Brothers, Fatboy Slim), а потом – на техно и EDM. Иногда включал хип-хоп, но только в наушниках – при детях такое ставить нельзя, да и мою жену раздражала мизогиния.

Я перестал слушать рок-музыку примерно в то же время, как начал играть ее. Я вспомнил свое подростковое увлечение гитарой и, когда появился Пацан, преподнес ему дар рока. К его трехлетию я уже исполнил для него миллион душевных акустических концертов с песнями из канонов рок-н-ролла и фолка – пока купал и укладывал спать. Мне бы такого крутого папу!

И всё же юный джентльмен не разделял моих пристрастий. «Не играй!» – говорил он, стоило мне потянуться за гитарой. Он выходил из комнаты всякий раз, когда слышал *Knockin' on Heaven's Door*. Своей нелюбовью к моей музыке он напомнил мне моего отца.

Теперь в машине мы поменялись местами. Впервые он заставил меня слушать *свою* музыку и грубо вытащил меня из моей затянувшейся рок-н-рольной дремы. Эти песни были не проникновенными балладами авторов-исполнителей, а промышленной продукцией для торговых центров, стадионов, казино, спортзалов и шоу в перерыве Супербоула. Отдаленно они напомнили мне слащавую поп-музыку из моего

детства, но только сейчас ее приправили водкой и экстази; больше никаких *Sugar, Sugar*. Это была подростковая поп-музыка для взрослых.

Как и песни фабрики Брилл-Билдинг времен моей молодости, хиты на современном радио тоже «изготовили» профессиональные авторы. У них нет единой команды, но они довольно часто сотрудничают и работают на одних и тех же исполнителей первого эшелона. Все вместе они образуют современный виртуальный аналог Брилл-Билдинг – место, куда лейблы идут за хитами. Машину песен.

С музыкальной точки зрения машина песен производит два типа хитов: одни берут истоки от евро-попа, другие – от ритм-н-блюза. Первому типу свойственны длинные и развивающиеся мелодии, очевидное разделение на куплеты и припевы; в целом хиты этого типа кажутся более тщательно продуманными. Основу второго типа составляют ритмический грув и цепляющий мелодический отрывок, который повторяется на протяжении всей песни. Конечно, эти шаблоны можно бесконечно смешивать между собой. Грань между поп-музыкой и R&B всё такая же расплывчатая, как в середине пятидесятых годов, на заре индустрии звукозаписи, когда еще никто не мог толком сказать, в чем разница между поп-музыкой и ритм-н-блюзом. Сэм Смит, Хозиер и Игги Азалия – все они белые исполнители с черным звучанием.

Филу Спектору, одному из первых гуру звукозаписи в ми-

ре попа и ритм-н-блюза, ныне более известного как R&B, требовались десятки сессионных музыкантов для его знаменитой «стены звука». Авторам хитов для современного радио достаточно музыкального программного обеспечения и сэмплов – им даже не нужны инструменты. С одной стороны, это дает всем равные возможности, с другой – почему-то похоже на жульничество. Благодаря технически совершенному оборудованию и цифровому сжатию авторы хитов могут производить звуки более интересные и эффектные, чем те, что под силу самым талантливым музыкантам. И это так просто! Хочешь партию струнных с альбома *Abbey Road* у себя на записи – просто симитируй ее в программе. Целые прослойки профессионалов – звукорежиссеров, аранжировщиков, сессионных музыкантов – исчезают, не выдерживая конкуренции с программной автоматизацией их работы.

За основу звучания некоторых виртуальных инструментов берутся записи инструментов реальных, но после обработки их едва узнать. Virtuозность музыкантов теперь впечатляет не так сильно, как атмосфера и изменения в плотности звучания. Компьютер чувствуется в тембрах, структуре, построенной по принципу «вырезать – вставить», и в неумолимой точности длительностей и тонов – самый что ни на есть робо-поп. Мелодии фрагментарны и врываются короткими вспышками, словно чашечки эспрессо, которые перед вами ставит продюсер-бариста на протяжении песни. Затем сквозь грохот выверенной подложки, словно теннисо-

новский орел («И громом падает он с гор...»³), прорывается хук – короткая пропетая строчка, которая когтями мелодии впивается в ритм и взмывает ввысь. Песня пестрит хуками, тщательнейшим образом расставленными так, чтобы мозг наслаждался мелодией, ритмом и повторами.

Центральное место в исполнении современных песен занимают артисты, но скорее как носители голоса, нежели как певцы. Голос принадлежит реальному человеческому существу, хотя иногда он настолько теряется в электронном убранстве, что уже неважно, стоит ли за ним человек или голос сгенерировала машина. По вокальным данным новые звезды не дотягивают до поп-див ранних девяностых – Уитни, Мэрайи, Селин. Кто эти новые певицы? Бритни? Келли? Рианна? Кэти? Кеша? Что они собой представляют как артистки? Судя по всему, глубина понимания ими человеческой природы ограничивается стенками вокальной будки. Кто на самом деле пишет их песни?

Да, я мог бы сам сменить настройки радио и вернуться к *Comfortably Numb*. Но не стал этого делать. Теперь нам с Пацаном было о чем поговорить. Я пытался заинтересовать Пацана спортивными передачами, но он видел, сколько страданий мне принес клуб «Филадельфия Иглз», и потому едва ли имел желание приобщаться к моему увлечению. Однако беседа о достоинствах битов, хуков, припевов и бриджей вызвала у него живой интерес. Как и я, он был в курсе всех пе-

³ Пер. С. Маршака.

редвижений в чарте *Billboard*: кто быстро поднялся и стремительно вылетел; кто сколько недель провел на первом месте; занял ли пятый сингл с альбома *Teenage Dream* Кэти Перри первое место и побила ли она тем самым рекорд пластинки *Bad* Майкла Джексона. Когда Кэти это удалось, Пацан был горд: значит, его поп-звезды могли тягаться с моими.

И всё же он неохотно делился своими истинными чувствами к музыке. Он ощущал, что в моем интересе есть что-то нездоровое, и его можно понять. В конце концов, на хитовом радио крутили *ego* песни. Славное время Sex Pistols осталось позади. Наверное, мне стоило теперь отойти в сторону и в свое удовольствие смотреть ролики на YouTube – например, прекрасную концертную запись, где Марк Нопфлер играет *Sultans of Swing* без медиатора, – и не лезть в дела сына. Что, если бы мои родители мне сказали: «Слушай, а Sex Pistols качают» или «Сид Вишес – *клевый* парень»? Им понравилась одна-единственная рок-композиция (если можно ее так назвать) – *Teach Your Children* группы Crosby, Stills, Nash & Young. С тех пор я не мог больше ее слушать с удовольствием.

Кто же пишет эти песни? Эти люди обладают колоссальным влиянием на современную культуру, они – Спилберги и Лукасы наших национальных наушников, но мы почти не знаем их имен. Если режиссеры фильмов – публичные фигуры, то авторы поп-хитов остаются в тени, добровольно или вынужденно прячась за псевдонимами, чтобы сохранить ил-

люзию, будто исполнители пишут свои песни сами. Об авторах-песенниках из Брилл-Билдинг начала шестидесятых я знал гораздо больше, чем о композиторах хитов современных радиостанций.

Все они носят псевдонимы. Одного из самых успешных зовут Доктор Люк. Вместе со своим частым напарником Максом Маргином (еще один псевдоним) с 2004 года он создал более тридцати хитов, вошедших в «Топ-10», а сам Макс начал писать еще за десять лет до этого; недавно он стал волшебным помощником Тейлор Свифт. По количеству и долговечности хитов они обогнали всех предыдущих авторов, в том числе The Beatles, Филя Спектора и Майкла Джексона.

– А ты знаешь, – спросил я у Пацана, – что *Right Round*, *I Kissed a Girl*, *Since U Been Gone* и *Tik Tok* на самом деле написал Доктор Люк?

– Правда?

– Только сомневаюсь, что он доктор медицинских наук! – фыркнул я. Пацан неуверенно ухмыльнулся.

Так я обрел свою миссию: узнать больше о тех, кто пишет эти странные песни, как это происходит и почему они звучат именно так, а также рассказать об этом Пацану. Я делился с ним теми крохами знаний, что мне удавалось собрать, и он с удовольствием слушал. Во всех наших совместных поездках на машине мы говорили о музыке. Это было здорово.

Прошло несколько недель. На радио появились новые композиции, но в основном там до посинения крутили одно и то же. Баллад в репертуаре было немного, еще меньше – рок-песен, да и те больше походили на диско. А я думал, диско уже в прошлом. Но оказалось, оно просто ушло в андеграунд и там превратилось в хаус, чтобы возродиться в виде музыки к песням на хитовом радио и забить рок синтезаторами до бесчувственного состояния. Смешно, но гитарную рок-музыку я регулярно слышал только в одном месте – в мультике про девочек с суперспособностями, который моя младшая смотрела на канале Nick Jr. Там боги гитары всё еще были в почете, пускай и среди пятилетних девочек.

Тейлор Свифт оказалась приятным сюрпризом. Ее ранние хиты – *Our Song*, *Love Story* и *You Belong With Me* – всё еще крутили на радио. Они похожи на кантри-песни с отличными партиями ритм-гитары, отточенные и спродюсированные по стандартам Нэшвилла. В творчестве Тейлор Свифт я по крайней мере чувствовал традиции авторов-исполнителей, на которых вырос. Она сама писала свои песни. Нам с Пацаном она пришлась по душе.

В некоторых треках на радио определенно прослеживалась энергетика рока, и я добросовестно отмечал каждое место, где ее видел. Ударные в *Since U Been Gone* Келли Кларксон. Рифф в начале *I Kissed a Girl* Кэти Перри. Причудливые гитарные завывания из восьмидесятых в *Tik Tok* Кеши, только исполненные не на гитаре. Эти песни – музыкальные хи-

меры, душа диско в теле рока. В них больше мелодичности, чем в рэпе, но меньше, чем в музыке восьмидесятых; и их строение проще, чем у композиций шестидесятых и семидесятых, в этом смысле они ближе к панку. Почти все песни состоят из простых повторений аккордов, и этим они обязаны роскошному продюсированию.

Логично предположить, что во времена, когда любой пользователь компьютера может написать песню прямо на своем ноутбуке, не имея при этом музыкального образования и не умея играть ни на одном инструменте, все чарты должны быть забиты хитами новоиспеченных авторов. Почти никаких препятствий на пути. Тем не менее за каждым новым хитом стоит группа одних и тех же композиторов и продюсеров – таинственный орден волшебников от музыки. Они обладают одновременно талантом легендарных аранжировщиков вроде Куинси Джонса и Джорджа Мартина и композиторскими навыками, не уступающими способностям авторов-продюсеров Холланда – Дозье – Холланда, секретного оружия лейбла Motown. Поп-песнями занимаются Райан Теддер, Джефф Баскер и Бенни Бланко; R&B и хип-хоп представляют Фаррелл Уильямс, Трики Стюарт и Тимбалэнд. В обоих жанрах работают авторы абсолютных хитов: команда Stargate, Эстер Дин, Доктор Люк и Макс Мартин.

Чем больше я слушал эти песни, тем больше они мне нравились. Как же так? Если трек не понравился тебе с первого

раза, на десятом ты должен уже просто возненавидеть его. Но этого почему-то не случилось. Близкое знакомство с песней усиливает эмоциональную вовлеченность, даже если она тебе не нравится.

Это происходит не сразу, шаг за шагом. Сначала меня раздражали эти строчки:

If I said I want your body now Would you hold it against me⁴

Но потом я стал ждать их с нетерпением. Я начал замечать, что цитирую фразу «No lead in our zeppelin» («У штурвала нашего дирижабля никого нет»)⁵, как будто это старая присказка. В машине я старался удержаться от того, чтобы гонять по кругу одну и ту же песню, но стоило мне услышать ее начало, ощущал странный подъем духа. В этих композициях изумительным образом переплетаются мелодия и ритм, тогда как в песнях времен Брилл-Билдинг мелодия и ритм находились по разные стороны баррикад. Бит рождает в груди приятные вибрации, а хук представляет собой слуховой аналог того, что в индустрии снеков называют «точкой блаженства», – единение ритма, звука, мелодии и гармонии в моменте экстаза, который чувствуешь скорее телом, нежели головой.

⁴ Если бы я сказала, что хочу тебя сейчас, / Ты был бы против? (Бритни Спирс. *Hold It Against Me*).

⁵ LMFAO ft. Lauren Bennett & GoonRock. *Party Rock Anthem*. Хук

На выпускном вечере в школе № 234 следующим летом диджей ставил Кешу, Пинк, Рианну – всю ватагу поп-звезд после нулевых. Я знал эти песни, поэтому танцевал с удовольствием. В какой-то момент я превзошел самого себя и закружил чью-то молодую маму под *Forever* Криса Брауна, пока Пацан наблюдал за мной, сгорая от стыда.

Что я могу сказать? В обыденной жизни нам необходимы точки блаженства, моменты воспарения над повседневностью – это трепетное ощущение под закрытыми веками, что в любую минуту проход в супермаркете может взорваться всеми цветами радуги. Именно такое чувство дают хуки. Но наслаждение это мимолетно и, как чипсы или орешки, не приносит удовлетворения, всегда заставляя тебя хотеть еще чуть-чуть.

Постоянство хитов

Клайв Дэвис по-особому произносит слово «хиты». Когда оно звучит в ходе разговора (а происходит это часто), он выдыхает его с прямо-таки львиным напором.

«Я говорю о ХИТАХ!» – рявкает он со своим занятым бруклинским (район Бонд-стрит) акцентом. К 2014 году Дэвис, креативный директор лейбла Sony Music, говорил о хитах уже пятьдесят лет – с тех пор как в середине шестидесятых, будучи музыкальным юристом, основал звукозаписывающую компанию CBS Records. Для такой фигуры в мире звукозаписи, как он, хиты – это самостоятельная сфера деятельности. Поп-звезда – ничто без хита, а продолжительность ее карьеры зависит от «постоянства хитов», как любит выражаться Дэвис.

Само собой, за время деятельности Дэвиса общественный вкус не раз менялся. Его всегда интересовал в первую очередь чистый поп, где новые дерзкие стили постепенно превращались в мейнстрим – как правило, раз в десять лет. Предпочтения подростков, на которых и рассчитана поп-музыка, – самые переменчивые. Но какими бы ни оказывались эти циклические перемены, хиты были всегда. Хиты – это узкая воронка, через которую проходят на пути к небесам все деньги, слава и молва. Девяносто процентов выручки в звукозаписывающем бизнесе приносят десять процентов песен.

Готовая песня защищена двумя основными типами прав – издательскими и правами на запись. К издательским относятся права на авторство, к правам на запись – права звукозаписывающей компании. Запись – это земельный участок, издательские права – права на добычу ресурсов на этом участке и на воздушное пространство над ним. К тому же есть механические отчисления с продаж и отчисления за публичное воспроизведение или исполнение песни, в том числе на радио. А еще существуют так называемые права на синхронизацию – к ним относятся права на использование песни в рекламе, во время спортивных матчей, телешоу и фильмах. В некоторых странах (не в США) есть смежные права, которыми обладают причастные к созданию песни люди, но не ее авторы – например, музыканты. Эта система до смешного сложная, что неудивительно. Чтобы понять, как работают отчисления, нужно быть музыкальным юристом, коим и являлся Дэвис. У каждого лейбла есть целый штат таких специалистов.

Громкие хиты обеспечивают исполнителям ротацию на радио, а также способствуют раскрутке альбома (отчего в первую очередь выигрывает лейбл) и продаже билетов на концерты мирового тура (что дает основной заработок самим артистам). Хит исторического масштаба может принести сотни миллионов правообладателям за срок действия авторских прав, который составляет, в зависимости от года написания песни, время жизни ее авторов плюс пятьде-

сят-шестьдесят лет. Известно, что на одной только *Stairway to Heaven* правообладатели заработали к 2008 году более полумиллиарда долларов.

Когда на кону такие суммы, неудивительно, что хиты становятся предметом жестких сделок и махинаций. Раньше исполнителям приходилось отказываться от издательских прав на свои хиты, которые в итоге оказывались более ценными, чем сами записи. В наше время раскрученный исполнитель может потребовать сто процентов прав, даже если песню написал не он сам («Поменял слово – получил треть» – расхожее выражение среди авторов.) «Музыкальный бизнес – это жестокая и неглубокая денежная канава. Длинный коридор, где воры и сутенеры свободно бегают, а хорошие люди умирают как собаки» – эта знаменитая цитата Хантера Томпсона точно характеризует сложившееся представление о хитах. («Есть в нем также и отрицательные стороны», – добавил он в конце.)

Есть ли логика в этом бизнесе, существующем по принципу «всё или ничего», когда одна песня может взорвать чарты, а десять не менее хороших – остаться незамеченными по никому не понятным до конца причинам? В 2003 году президент компании BMG Рольф Шмидт-Хольц, бывший босс Клайва Дэвиса, сказал: «Нам необходим надежный метод расчета прибыли. Он не может подчиняться исключительно хитам, поскольку их уже не определяют музыкальные пристрастия людей. Нам нужно избавиться от этого лотерей-

ного менталитета». Джейсона Флома, тогда – главного продюсера Atlantic Records, высказывание Шмидта-Хольца привело в замешательство. «Это невозможно, – отметил он. – От хитов сейчас всё зависит больше, чем когда-либо. Только они могут за день породить новую звезду мирового уровня. В день, когда исчезнут хиты, люди перестанут покупать записи».

Этот день наступил. Продажа записей, на которой более полувека держалась музыкальная индустрия и на которой заработали свое состояние несколько гигантов звукозаписи, вот-вот закончится. Дэвид Геффен продал свой лейбл (Geffen) звукозаписывающей компании MCA в 1990 году более чем за пятьсот пятьдесят миллионов долларов, а EMI купила Virgin у Ричарда Брэнсона за девятьсот шестьдесят миллионов долларов в 1992-м. Сделка по продаже лейбла Zomba компании BMG, на которой Клайв Колдер заработал два миллиарда семьсот миллионов долларов в 2001 году, стала кульминацией человеческой способности приумножать деньги на продаже хитов. С тех пор как в 1998 году сервис Napster позволил обмениваться музыкой через интернет, у потребителя появилась возможность заполучить любой хит совершенно бесплатно. Если вы Клайв Дэвис или Джейсон Флом, тут для вас возникнет проблема, поскольку запись хитов – дело весьма дорогостоящее, как нам предстоит выяснить. «Что, если еда и мебель могли бы доставаться

покупателям бесплатно? – спрашивает Флом. – Соответствующим индустриям пришлось бы быстро приспособливаться к новым условиям, что мы и делаем».

Даже на легальных стриминговых сервисах типа Spotify потребление музыки происходит «без трения», как любят выражаться технари. То есть, хоть сама музыка там не бесплатная, послушать ее можно без необходимости платить. Из мира дефицита ты пришел в мир изобилия. Всё бесплатно, всё доступно. И для пиратов, и для платящих слушателей покупка записей стремительно уходит в прошлое. Тем не менее хиты остаются.

В своей техноутопической книге *Длинный хвост* (2005) Крис Андерсон предсказывал триумф нишевых товаров в популярной культуре и утверждал, что хиты – феномен, свойственный скудному предложению. Место на полках музыкальных магазинов ограничено, следовательно, если одной записи можно продать десять тысяч копий, а другой – десять, то магазину выгоднее хранить первую. Однако в интернете пространство бесконечно, и звукозаписывающим компаниям больше не приходится направлять все свои усилия на создание хитов. Они могут зарабатывать на «длинном хвосте» средней прослойки музыкантов – авторов с небольшой, но верной аудиторией, которых не услышишь на хитовом радио. Вместе их фанаты, по выражению Андерсона, составляют «невидимое большинство» и «рынок, конкурирующий с хитами».

«Если индустрия XX века строилась на хитах, то основой индустрии XXI века станут нишевые товары», – утверждает Андерсон в самом начале своей книги. На основе ранних данных подписочного стримингового сервиса Rhapsody Андерсон предсказывает эпоху «микрочитов». Он пишет: «Это не фантазия. Так в современном мире будет существовать музыка». Помимо прочих вещей, это означает то, что классная инди-музыка, которая так нравится думающим людям вроде Андерсона и его друзей, наконец сможет потягаться со «сделанными» бойз-бэндами для подростков.

«Длинный хвост» в музыкальной индустрии фактически лишает смысла деятельность продюсера звукозаписи. Зачем брать на себя риск и пытаться записывать хиты, сталкиваясь при этом с огромным количеством неудач, если лейбл может заработать столько же денег на приобретении прав на уже записанные и оплаченные хиты? Флом саркастично сравнил рекорд-лейбл будущего со звонком на горячую линию: «Наберите 1, если вам нужен поп, наберите 2, если нужен блюз...»

Тем не менее сценарий развивался совсем иным образом. Спустя девять лет после публикации *Длинного хвоста* наступил невиданный до сих пор расцвет хитов. В 2008 году из тринадцати миллионов песен продажа пятидесяти двух тысяч составила восемьдесят процентов дохода в индустрии. Десять миллионов песен не были проданы вообще. В наше время один процент исполнителей зарабатывает семьдесят

семь процентов этих денег. Даже Эрик Шмидт, глава совета директоров Google, который изначально поддерживал теорию «длинного хвоста», изменил свои взгляды. «“Длинный хвост” – интересное явление, и у него есть все условия для существования, но львиная доля дохода всё равно остается в пиковой части», – сказал он в 2008 году в интервью консалтинговой компании McKinsey. – На самом деле интернет с большей вероятностью будет способствовать появлению еще более дорогих блокбастеров и бóльшей концентрации брендов». В своей книге *Стратегия блокбастера* (2014) Ани-та Элберс, профессор Гарвардской школы бизнеса, показала, как сильно возросла роль хитов в индустрии развлечений. «Умные менеджеры ставят огромные суммы на нескольких фаворитов. Так они обеспечивают себе крупный выигрыш», – пишет она.

Концепция «длинного хвоста» звучит приятно (больше успеха для большего количества артистов!) и куда более применима к миру технологий, где вера в логику создания сообществ ведет к поощрению талантов. Но в музыкальном бизнесе нет логики и не всегда имеет значение талант. Власть, страх и алчность – вот законы, по которым он живет.

Как же хиты пережили такие опасные препятствия на своем пути, как бесплатное скачивание и бесконечное пространство для хранения? Им помогло в этом наличие нескольких вещей, и о некоторых из них я буду подробно рассказывать на последующих страницах. Специально обу-

ченные команды продюсеров и авторов песен применяют новые методы композиции, которые я называю «трек-и-хук»: их песням просто невозможно сопротивляться. Звукозаписывающие лейблы разработали стратегию управления спросом на таких топовых исполнителей, как Кэти Перри и Рианна, и стратегия эта основана на тесном сотрудничестве и давних связях на коммерческом радио. Ну а потребители, которые вольны слушать всё, что им вздумается, по-прежнему выбирают то, что звучит отовсюду.

Неспроста так много хитов последних лет написаны шведским мастером Максом Мартином и его коллегами-земляками. Различие между R&B и поп-музыкой, которое в США обусловлено расовой принадлежностью в той же мере, что и звучанием, не столь явно в Швеции, более однородной в отношении расового состава населения страны. Начиная с песен Backstreet Boys, Бритни Спирс, 'N Sync, Келли Кларксон, Кэти Перри, Кеши и Тейлор Свифт, Мартин и дружественные ему шведские продюсеры и композиторы создали гибридный жанр – поп-музыку с ритмикой R&B. Их чужеродность американской и британской музыке позволила им не только освоить, но в чем-то и ассимилировать самые разные жанры – R&B, рок, хип-хоп, а затем превратить их в мейнстрим-поп, применяя методы, наработанные в девяностых в Стокгольме в месте под названием Cheiron Studios, – первой родине современной машины песен.

Первый куплет. Студия Cheiron: мистер поп и металлист

«Внутри коробки»

Однажды в 1992 году в стокгольмский офис звукозаписывающей компании SweMix на имя Денниза Попа, двадцативосьмилетнего диджея, пришла кассета с демозаписью.

У обладателя настолько калифорнийской внешности, какая может быть только у шведа, Дага Кристера Волле (так звучало настоящее имя Денниза Попа, или Дагге, как его звали друзья), были длинные пепельные волосы, густо пропитанные средством для придания объема и разделенные неряшливым пробором посередине головы на манер Джона Бон Джови (прическа рокера из Нью-Джерси служила напоминанием о том, что он начинал свою карьеру в парикмахерской). Когда волосы спадали ему на глаза, а это происходило часто, Денниз сдувал их, сипло выдыхая дым, – у него во рту всегда была зажженная ментоловая сигарета «Мальборо». «Он делал так примерно двести пятьдесят раз на день», – рассказывал Кристиан Лундин, один из его протеже последних лет, которого Денниз назвал Крилле (он любил придумывать прозвища). Денниз одевался, как подросток: носил

свободные футболки, джинсы или широченные штаны защитной раскраски и толстовки. Когда он сидел за своим компьютером Apple – у него всегда были «Маки» последних моделей – в пальцах его правой руки неизменно была зажата сигарета, пока он водил мышью. Между передними зубами у него была вызывающая щербинка, которая виднелась, когда он улыбался. А улыбался он всегда.

Студия SweMix располагалась в звукоизолированном подвале здания на улице Коксгатан в районе Сёдермальм. Там трудилась команда из десяти шведских диджеев под предводительством Рене Хедемира, который под псевдонимом ДжекМастер Факс крутил пластинки в одном из самых больших клубов города, Tramps.

Многие из них помимо студии и клубов работали в музыкальном магазине Vinyl Mania на улице Васагатан рядом с Центральным вокзалом Стокгольма. «Они все были слегка заносчивыми, – вспоминает известный шведский музыкальный обозреватель Ян Градвалл. – Мне всегда было не по себе, когда я покупал записи, только в их случае там играла в том магазине. Как в *Фанатике*⁶ танцевальная музыка». После Рене и Денниза, самым именитым из диджеев студии SweMix был Стэн Халльстрём, который продолжает заниматься музыкой в Стокгольме под именем СтоунБридж.

В главном танцевальном клубе Стокгольма Ritz Денниз

⁶ Фильм Стивена Фрирза по одноименному роману Ника Хорнби. – *Примеч. пер.*

пользовался большой популярностью. В отличие от своих коллег по студии, которые крутили хаус и эйсид-хаус на *Bat Club*, вечеринке, которая проходила каждый четверг в *Ritz*, Денниз любил фанк и соул, *Parliament-Funkadelic*, *Cameo*; «Деннизу нравился фанковый бас», – вспоминает Лундин. СтоунБридж рассказывает: «Я вырос на группе *Chic* и *Найле Роджерсе*, но Деннизу никогда особо не нравилось диско. Он был чуть младше нас». В 1986 году Хедемир раздобыл стопку записей хаус-музыки чикагского лейбла *Stax* – Деннизу она не пришлась по душе. Хаус представлял опасность для фанка и соула, а он их обожал. СтоунБридж добавляет: «Денниз ненавидел джаз, потому что он недостаточно простой. Ему нравились аккорды, которые можно сыграть тремя пальцами. Когда я брал сложные джазовые аккорды, он кривился. Простота – вот что привлекало Денниза в поп-музыке». Денниз предпочитал синти-поп-группы из Лондона начала восьмидесятых: *Depeche Mode*, *Human League*, *OMD*. Еще он обожал *Def Leppard*, особенно периода работы с суперпродюсером *Маттом Лангом*. *Ян Градвалл* отмечает: «Записи *Def Leppard* стали основой для их будущих мэшапов из шведской поп-музыки и *R&B*».

Как-то вечером в 1987 году, в ноябре (в это время *Стокгольм* погружается в долгий зимний мрак), Денниз работал в кабинке диджея в *Ritz*, когда на маленькую сцену клуба с первым концертом в Швеции вышли *Public Enemy* в своей фирменной военной форме, а вслед за ними – *LL Cool J*.

Градвалл, который тоже был там в тот вечер (а в последующие годы каждая заметная фигура в мире шведской музыки будет утверждать, что находилась в ту ночь в этом клубе), вспоминает: «Это было словно озарение, зримое доказательство того, что музыку можно играть не только на гитаре, басу и барабанах, но и просто при помощи Technics 1200 (излюбленный диджеями проигрыватель. – Д. С.)».

Студия SweMix занималась тем, что делала ремиксы на американские и британские хиты для европейской аудитории, и в основном все работали вручную. СтоунБридж рассказывает: «Поначалу в миксах мы просто перекраивали песни и добавляли сэмплы. Году в 1987-м у нас появились отрывки отдельных дорожек – с барабанами, вокалом или наложениями, но в основном всё еще с оригинальной музыкой. Поэтому для вставки сэмплов у нас по-прежнему оставалось ограниченное время, но иногда нам попадалась отдельная вокальная дорожка на виниле и мы просто вручную синхронизировали их с фонограммой».

«Мы сидели и резали, бритвами и прочими вещами – так это делалось в восьмидесятых, – делился Денниз в одном из интервью в середине девяностых. – Сейчас мы пользуемся цифровой техникой, но когда мы начинали, всё приходилось отмерять на пленке. Ты брал пленку в руку и слушал. Тук, тук, тук. Вот, здесь первый удар. Потом вручную мотал вперед, пока не находил второй удар, и делал засечку на пленке... Затем сгибал пленку посередине между засечками

и проводил линию, таким образом отмеряя половину длительности между ударами. Еще раз сгибал пополам и получал четверть. С особым талантом можно было отмерять и восьмую. Потом ты брал несколько разных ударов, звуков и криков и нарезал из них крошечные кусочки разной длины. В конце концов вместе они образовывали длинные отрезки – *дррр-тук-тук-тук-танг-ишии* – типичные дерганые звуки восьмидесятых... И вот ты сидел, намотав вокруг шеи бесконечные метры кусков пленки с короткими пометками типа “бочка наоборот”, и затем наудачу склеивал их скотчем. Сейчас бы я это делал на компьютере. Но в то время всё было по-другому».

Многие миксы тогда делали, просто чтобы удлинить песни для дискотек – в них добавляли инструментальные вставки и продолжительные барабанные брейки, как, например, Том Молтон десятилетием раньше в своих первых диско-миксах для клуба Sandpiper на Файр-Айленд. Но подход Денниза был куда более творческим, как, например, в его миксе песни *Keep On Movin'* группы Soul II Soul, в которую он добавил части из *Love To Love You Baby* Донны Саммер, – получился этакий прототип мэшапа. Он замедлил темп в *Billie Jean* Майкла Джексона (не изменив при этом тональность, что не так-то просто) и нарезал голоса Филипа Оки и Сюзен Энн Салли из хита 1981 года *Don't You Want Me* группы Human League, создав настоящий диалог между женщиной и женщиной. Свои музыкальные выдумки он обычно презен-

товал в Ritz, а оттуда они уже сами разлетались по клубам Швеции, затем Германии, Нидерландов и Италии. В конце концов эти двенадцатидюймовые синглы на «белом лейбле»⁷ находили покупателей – так SweMix зарабатывала деньги.

Ремиксы в то время стали прибыльным и растущим делом, и успех пробудил в Деннизе более масштабные амбиции. Вместо того чтобы миксовать американские и британские хиты для европейцев, он мечтал создавать собственные. «По сути, от оригинальной композиции оставалось так мало, – рассказывал он, – что у тебя уже получалась собственная песня, в которую ты просто добавлял вокальную дорожку из оригинала. Так у нас и появилась эта мысль: “Черт, да мы же сами можем делать песни!”» Он внушал своим коллегам по SweMix, что однажды на стенах их студии будут висеть золотые и платиновые диски из США и Великобритании – свидетельства мощи Швеции на мировой арене поп-музыки. Никто ему не верил.

Вообще, восьмидесятые были славным временем для звукозаписывающего бизнеса. Поутихла депрессия после времен диско; индустрия современной музыки готовилась к взлету. В 1983 году на конференции звукозаписывающих компаний в Майами Ян Тиммер, президент студии

⁷ White label – общее название для виниловых пластинок с белым лейблом в центре; такой лейбл используется для промокопий, изданных неофициально бутлеггов, анонимных релизов и тестовых прессов винила. – *Примеч. муз. ред.*

PolyGram, представил новый перспективный (как он надеялся) носитель для продажи записей – компакт-диск. На CD, специально обработанном пластиковом диске, музыка была представлена в виде цифровых строк, состоящих из нулей и единиц. Высокотехнологичная новинка позволила поднять стоимость альбома примерно с девяти долларов до приблизительно шестнадцати (несмотря на то, что компакт-диски в скором времени стало производить дешевле, чем виниловые пластинки) – этим звукозаписывающие компании обеспечили себе значительный рост доходов с продаж. Представителям индустрии даже удалось уговорить исполнителей не поднимать процент отчислений, аргументируя это тем, что на адаптацию рынка к новому носителю нужны дополнительные средства.

Разумеется, несмотря на разницу в цене почти в два раза, компакт-диски пользовались огромной популярностью у покупателей. Фанаты, у которых уже были виниловые пластинки, добросовестно заменяли их CD. В начале девяностых тиражи хитов на компакт-дисках значительно превосходили былой объем продаж хитов на виниле, а лейблам подвернулась удачная возможность продать записи, которые больше не выпускались на пластинках. Появление компакт-дисков породило целое поколение музыкальных менеджеров, чей талант проявлялся скорее в способности составлять сборники уже записанной музыки, нежели открывать новых исполнителей. Пережив биржевой крах 1987 года и рецессию нача-

ла девяностых, рынок компакт-дисков продолжил стабильно расти.

Эти тонкие пластиковые диски, озолотившие звукозаписывающие лейблы, стали предвестниками их краха. Поскольку CD-формат подразумевал совместимость и с проигрывателями, и с компьютерами (вскоре компакт-диски сместили дискеты с пьедестала основного носителя информации), он не был защищен от копирования. Песни «сдирали» с официальных дисков и на домашнем компьютере записывали на пустые «болванки». Самодельные CD-сборники сами по себе представляли не бóльшую угрозу для индустрии, чем записанные дома кассеты. Но вот когда появилась возможность конвертировать аудиофайлы в куда более легковесный формат MP3 и распространять их через интернет, звукозаписывающий бизнес оказался на грани гибели.

Gimme Some Mo' (Bass on Me) стала первой записью, где Денниз Поп указан как исполнитель. Псевдоним «Поп» имел два значения: аббревиатура от «Prince of Pick-Ups» («Принц подъемов») – дань его таланту к обращению с иглой проигрывателя, и в то же время ироничный укол в адрес утонченных музыкальных вкусов его коллег. «Тогда слово “поп” считалось ругательством, – сказал он в 1998 году в интервью Андерсу Лёвстедту на Шведском радио. – Везде слушали хип-хоп и брейкбит, а “поп” вслух вообще нельзя было произносить. Жуткая скука». Скука – это не про Дагге. «Я взял имя

персонажа мультфильма (Денниса-непоседы, близкого Дагге по духу в своей неумемной тяге к веселью) и просто добавил – Поп. С тех пор мне пришлось жить под этим псевдонимом. За океаном меня называют просто Денниз, но здесь, когда я вселяюсь в отели под этим именем, всё время слышу: “Ах! Вы мистер Поп!”»

Денниз любил игры почти так же сильно, как музыку. Не только компьютерные, хотя их, конечно, особенно: он часами играл в приключенческий квест *Broken Sword* и *Marathon*, один из первых шутеров от первого лица, и демонстрировал своим товарищам подробное прохождение; игры стали важной частью жизни студии Cheiron. Еще ему нравились настольные игры и розыгрыши. Как-то раз он выключил свет во всей студии, обмотался туалетной бумагой, как мумия, и три часа прождал своего лучшего друга Андерса Ханнегора по кличке Снейк. Денниз напугал его до смерти, когда тот спустился по лестнице. Кабинет Дагге походил на место съемок *Индианы Джонса*. «Денниз не хотел взрослеть, – рассказывал Андреас Карлссон, шведский композитор и продюсер, один из последователей студии Cheiron. – Он был Стивеном Спилбергом поп-музыки». Он мог быстро заскучать, и друзьям приходилось прикладывать немало усилий, чтоб поддерживать его в хорошем расположении духа. Жанетт фон дер Бург, шведская бэк-вокалистка, которая позже работала секретарем Денниза, говорит: «Его ужасно хотелось радовать – каждому, кто его встречал».

Ежегодно Денниз устраивал хитроумный квест для своих друзей и коллег; он прятал подсказки по всему Стокгольму. Певец Е-Туре, один из будущих подопечных Денниза-продюсера, вспоминал в документальной передаче Фредрика Элиассона *Saga studio Cheiron* на Шведском радио. «Мы бегали по городу, как идиоты, считали винные бутылки в магазинах спиртного, гоняли на машинах и получали потом за это штрафы, лазили по лодкам, брали в долг и пытались помешать соперникам. А Дагге после этого часами сидел и определял победителя».

Его родители, норвежцы Анна и Ян Волле, переехали из Норвегии в Туллинге, пригород Стокгольма. То, что Дагге полюбил коллекционировать и проигрывать пластинки, его мать находила «очень занятным», как рассказывала его старшая сестра Анн-Катрин документалисту Фредрику Элиассону. «Правда, мой папа был другого мнения. Он думал, это занятие не приведет ни к чему хорошему, – добавила она. – Это не было настоящей профессией. Он хотел, чтоб Дагге стал кем-нибудь серьезным, например инженером-строителем». Несмотря на свое увлечение музыкой, Дагге никогда не стремился владеть инструментом, хотя шведская система образования предоставляла для этого все условия. Когда его заставили пойти учиться играть на флейте, он выдержал три занятия. «Мне стало скучно, – говорил он. – Мне интересно было только покупать пластинки и крутить их у себя дома».

На потребностях повседневной жизни Дагге тоже не слишком заострял свое внимание. Из-за пересохшего масла сломался двигатель в его Nissan Micra. («А масло нужно было доливать?» – невинно спросил он.) Снейк, его лучший друг, вспоминал: «Если ты говорил ему, что у него классная тачка, и спрашивал, сколько в ней лошадиных сил, он никогда не знал. Ему приходилось останавливаться и заглядывать под капот, чтобы узнать, шести- или восьмицилиндровый двигатель у его машины».

Пускай музыка принесла ему огромное состояние, Денниза мало заботили деньги. Как-то раз в середине девяностых ему позвонили из банка и спросили: «Мистер Волле, вы в курсе, что у вас десять миллионов долларов на обычном чековом счете?» Он слышал об этом в первый раз. Его партнер по бизнесу Том Таломаа управлял финансами, пока Денниз искал новые звуки и свежие источники радости.

Несмотря на свою тягу к веселью – а может, одно вытекало из другого, – Денниз был одержим мыслью, что он не проживет долго. Он не мог представить себя в старости – в буквальном смысле не был способен вообразить себя стариком. Когда отец Снейка умер от рака в 1991 году, Денниз решил, что его тоже погубит эта болезнь.

Денниз часто ходил к гадалке по имени Эмми. Она сказала ему, что он «ангел», которому на земле уготованы великие дела. Она увидела еще кое-что, но отказалась говорить, что именно, кроме следующего: «У тебя есть третий глаз, но

ты предпочитаешь его не открывать».

До Денниза Попа почти все хиты для крупнейших музыкальных рынков мира – США и Великобритании – писали американские, британские и совсем изредка австралийские композиторы. Новые направления часто объединяли в себе элементы американской и британской музыки. Из черной музыки в США выросал новый бит, который переходил в Великобританию, где его тяжелый ритмический груз смягчали европейские мелодии, после чего такая музыка возвращалась в Америку и оказывалась на вершинах хит-парадов. В песнях происходил диалог на мировом уровне между африканской и европейской культурой.

Переброска музыкальных стилей через Атлантику продолжалась как минимум с шестидесятых, когда британцы открыли для себя блюз. В конце восьмидесятых, примерно в то время, когда началась эта история, то же самое происходило с танцевальным жанром под названием «хаус», который из Чикаго и Детройта перебрался через океан и стал неотъемлемой частью британских дискотек и рейвов. Тем не менее в США хаус оставался явлением андерграунда. Его можно было услышать только в клубах.

В тех редких случаях, когда хит рождался за пределами англоговорящего мира, он, вероятнее всего, появлялся в Швеции. Из всех неанглоговорящих стран в Швеции чуть ли не самый высокий процент англоязычного населения при

его общей численности всего девять с половиной миллионов, поэтому шведские исполнители издавна привыкли петь на английском – в надежде на более широкую аудиторию. Blue Swede в апреле 1974 года выпустили хит, возглавивший чарты, – песню Би Джей Томаса *Hooked on a Feeling* 1968 года, в которую они добавили рефрен «уга-чака, уга-чака» из версии Джонатана Кинга 1971 года. На протяжении второй половины семидесятых ABBA записали несколько хитов, попавших в «Топ-10», а рок-дуэт Roxette в конце восьмидесятых только приближался к своему зениту славы; позже они как минимум четыре раза оказывались на вершине чарта *Billboard*.

Но то были исполнители. Денниз хотел добиться совсем иного: создать фабрику шведских композиторов и продюсеров, которые писали бы хиты для американских и британских звезд. Андреас Карлссон рассказывает: «Идея казалась абсурдной, потому что в то время Швеция существовала в отрыве от международного рынка музыки. Профессию автора песен у нас тогда еще даже не изобрели».

Денниз пока не придумал, как именно будут звучать написанные шведами хиты, но одно он знал точно: каким-то образом они должны соединить в себе ориентированную на бит музыку, под которую люди танцевали в клубах, и поп-музыку, которую они слушали по радио. В них должны сливаться мощные брейкбиты и басовые линии из регги и хип-хопа с цепляющими мелодиями, которые так хорошо даются

шведам, и ударными припевами по примеру хитов восьмидесятых – *Beat It, Livin' on a Prayer* и песни *The Final Countdown* шведской металл-группы Europe. Самое сложное было придумать мелодию, которая бы подчеркивала бит, а не работала против него. В США диджеи, играющие хаус, старались обходить мелодию стороной, потому что стоило сильной мелодичной партии прорваться из динамиков, как все прекращали танцевать. Но не так обстояли дела в Швеции. Ян Градвалл вспоминает: «В восьмидесятых в маленьких шведских городках люди с гораздо бóльшим удовольствием танцевали под хиты, чем под лучшие фанковые ритмы и миксы. С началом припева танцпол взрывался. Такие припевы, в отличие от песен, которые пели на ледовых аренах и футбольных стадионах, всегда пользовались популярностью в Швеции. Поэтому, когда Денниз Поп и другие диджеи выступали в таких местах, они видели важность БОЛЬШИХ припевов».

* * *

Денниз Поп не был музыкантом в принятом смысле этого слова.

Он не играл ни на одном инструменте, не умел петь и не писал музыку. Он был первопроходцем в совершенно новом методе создания поп-музыки – при помощи электронных звуков, дорожек и битов. Он смешивал сгенерированные машиной звуки с сэмплами из уже существующих компози-

ций. Он проложил путь для нового поколения продюсеров, изменив способ создания и звучание песен. К середине девяностых он писал треки исключительно на компьютере – в ранней версии Logic Pro, программы для создания музыки от Apple.

Электронная музыка стала частью мира поп-музыки с середины семидесятых, начиная с песни *Autobahn* (1974) группы Kraftwerk – двадцатиминутного трека, написанного при помощи электронных ударных, синтезаторов Minimoog и ARP Odyssey и электрооргана Farfisa. Предшественниками Kraftwerk были вовсе не музыканты, а немецкие художники-авангардисты вроде Конрада Шницлера⁸, который исследовал «звуки шума» – паровых экскаваторов, отбойных молотков, поездов, пения птиц, и они не имели ничего общего с поп-музыкой. (Шницлер говорил в фильме *Kraftwerk и электронная революция*: «Мне никогда не нравились мелодии, потому что мелодия – это как червь в голове. Один раз ее услышишь, потом она весь день трещит у тебя в мозгу».) Их работы вдохновляли немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена на электронные произведения для живого исполнения, например *Prozession* (1967). Kraftwerk переложили методы Штокхаузена на плоскость поп-музыки и добавили костюмы и шоу. Они писали электронные треки из про-

⁸ Хотя Конрад Шницлер, участник групп Kluster и Tangerine Dream, был учеником художника Йозефа Бойса, он считается одним из главных представителей немецкого музыкального стиля краутрок и известен прежде всего благодаря своей музыке. – *Примеч. муз. ред.*

стных, повторяющихся мелодий в мажорной гамме, и некоторые из них стали хитами: сначала *Autobahn*, потом *Trans-Europe Express* (1977). На концертах они позиционировали свои песни как манифесты музыки будущего и в самом деле казались революционерами. Коротко стриженные, в сорочках и галстуках, ребята из Kraftwerk без всякого выражения на лице стояли за своими пультами, крутили ручки и нажимали кнопки – вылитые инженеры, а не музыканты. Ими вдохновлялись британские синти-поп-группы, а также Devo и Talking Heads в США. Однако когда Kraftwerk сделали еще один шаг в сторону поп-звучания – с помощью хита *Model* (1978) из альбома *Man Machine*, – многие фанаты от них отвернулись и обвинили в продажности.

Диско-хит *I Feel Love* Донны Саммер 1977 года, написанный в Мюнхене итальянским продюсером Джорджо Мородером, – еще одна знаковая песня электронной поп-музыки. Весь трек – это сложная мозаика, состоящая из ритмических паттернов и жужжащих звуков синтезатора поверх волнообразного баса, сыгранного на синтезаторе Moog. Звенящий, как лед, вокал Донны Саммер сочетается с прохладной атмосферой немецкой электронной музыки – синтезированный пейзаж урбанистической отчужденности. *I Feel Love* невзлюбила основная масса фанатов рок-музыки и рафинированные поклонники поп-культуры, но если Kraftwerk всё еще представляли интерес для относительно скромного круга любителей, то Мородер определил музыку будущего – по-

что сорок лет спустя Daft Punk получили «Грэмми» за пластинку *Random Access Memories*, которую они записали при его участии. Будущее было за танцполом.

К середине восьмидесятых драм-машины и контроллеры позволяли выстукивать биты на клавишах. Roland TR-808, первая программируемая драм-машина, произвела на свет утопленный в реверберации бас, характерный для раннего хип-хопа. Продюсеры хип-хопа и диджеи, игравшие хаус, записывали в драм-машины сэмплы из существующих песен, зацикливали их в ритмичной последовательности и выстраивали из них многослойные треки. В скором времени для тех, кто не хотел рыться в залежах старых записей в поисках нужного звука, появились общедоступные библиотеки сэмплов. Сэмплы баса, фортепиано, струнных – запись звука любого инструмента либо голоса можно было вставить в свой трек или даже записать стук по батарее и сделать сэмпл из него. Тот факт, что звуки и сэмплы часто использовались без разрешения, добавлял шарма беззакония музыкальным продюсерам – по большей части ямайцам и афроамериканцам, жившим в Нью-Йорке. Один из величайших из них, Африка Бамбата, для своей песни *Planet Rock* 1982 года без разрешения позаимствовал сэмплы из двух песен Kraftwerk: мелодию из *Trans-Europe Express* и ритм из *Numbers*, наложив их на бит драм-машины Roland TR-808. Из его микса треков Kraftwerk родился хип-хоп.

Появлялись всё новые и новые приспособления для со-

здания музыки – полифонические синтезаторы Roland и Prophet, драм-машина Linn, сэмплеры Fairlight и Synclavier. MIDI-интерфейс, созданный в 1983 году и соединивший клавиатуру инструмента и компьютер, позволил продюсерам видеть на экране графическое изображение нот, сыгранных на клавиатуре. Продюсер мог сочинить небольшой отрывок, а потом неограниченное количество раз переключаться между тембрами и инструментами, вырезать и вставлять кусочки в любом месте композиции, менять темп, тональность и выравнивать биты так называемой квантизацией, чтобы избавиться от любых огрехов. Синтезаторы и фильтры превращали звуки в космические трели и вибрации; компрессоры ужимали громкие и тихие звуки до частотной середины, делая самый тихий шепот таким же мощным, как гром раскатистого барабана.

Все вместе эти инструменты позволили продюсерам вроде Денниза Попа сменить роль повивальной бабки при музыкантах на роль творцов. Начиная с середины шестидесятых и эпохи чудес студийной работы Фила Спектора, Брайана Уилсона и Джорджа Мартина, профессия продюсера стала выходить за рамки простого сопровождения музыкантов – от производства записей, повторявших звучание в студии, до полноценного творческого сотрудничества. К моменту основания студии SweMix продюсеры вроде Денниза Попа могли вообще обходиться без музыкантов. Всё можно было делать «внутри коробки».

В интервью с набирающим известность Деннизом Попом журналисты часто выражали свои сомнения по поводу электронной музыки. Разве это не жульничество – то, что ты в самом деле не играешь ни на каком инструменте? В документальном фильме, который показали на Национальном шведском телевидении (STV) в 1997 году, Денниз Поп сказал интервьюеру: «Легко говорить, что работа продюсера – это просто нажимать кнопки в студии. С тем же успехом можно сказать, что работа писателя – нажимать кнопки на печатной машинке». Денниз часто подчеркивал, что неважно, насколько хорошо ты владеешь компьютером, иногда просто нужно «позволить искусству победить».

Журналист по-прежнему был настроен скептически.

– Выходит, – сказал он, – всё начинается с «клевого бита» на компьютере?

– Конечно, ты просто берешь «клевый бит», который родился из воздуха, – саркастично ответил Денниз. – Никакой работы не требуется, разумеется. Судя по всему, люди так и думают – всё появляется само собой. Потом нужно только добавить «модную мелодию», позвать крутого рэпера и красивую девочку.

Как бы ни росло признание Денниза, его продолжали критиковать за одно и то же: для того, чтобы писать музыку на компьютере, необходимо меньше таланта, чем для того, чтобы ее играть.

The Sign

В 1990 году Денниз Поп в качестве продюсера начал выпускать оригинальные хиты – в том числе с крутыми рэперами и красивыми девочками. Первым стал нигерийский студент-дантист из Стокгольма, который взял псевдоним Доктор Албан. Он работал диджеем в клубе Alphabet Street, где Денниз крутил пластинки. Албан, словоохотливый юноша, носил пучок из дредов на макушке, из-за чего вкупе с заносчивым поведением заработал прозвище Петух.

«Я ставил пластинки и читал поверх музыки, – вспоминает Албан. – Деннису понравилось, как звучит мой голос, и он пригласил меня сделать запись в SweMix». Они создали два трека на английском языке: один из них, крайне насыщенный перкуссией, начинается со звуков ненавистного Деннису инструмента – флейты – и, что любопытно, не имеет басовой партии. Он называется *Hello Afrika*. Вторым треком, который в итоге оказался би-сайдом первого двенадцатидюймового сингла Денниза, стала фанковая танцевальная композиция с элементами дэнсхолла и регги под названием *No Coke*.

Коллегам Денниза по SweMix эти песни решительно не нравились своими банальными хуками и малодушным стремлением ублажать слушателя.

– Мы ни за что не станем выпускать это дерьмо, – сказал ему СтоунБридж.

– Да что ты вообще понимаешь со своими джазовыми аккордами! – бросил ему в ответ Денниз.

В итоге запись Доктора Албана выпустила конкурирующая студия ВеаТек, и трек стал хитом в Европе. СтоунБридж рассказывает: «Тогда мы поняли свою ошибку и позвали Дагге обратно. Музыка по-прежнему казалась нам отстойной, но деньги бы не помешали».

Песня *Another Mother* шведской певицы и танцовщицы Кайо сочетала в себе расслабленный регги-бит с напористой вокальной партией, напоминающей о хип-хопе. Композиция стала еще одним хитом в Швеции, и однажды в музыкальном магазине ее услышали два молодых человека из Гётеборга, индустриального города к западу от столицы.

Ульф Экберг и Юнас Берггрен дружили еще со школы и вместе с двумя сестрами Берггрена, Йенни и Малин, основали свою техно-группу. Они записывали музыку в подвале под автомастерской в Гётеборге. Студия была «препоганая», как вспоминает Экберг, но там они чувствовали себя хозяевами, и так появилось их название – Ace of Base. Берггрен неплохо играл на фортепиано, а Экберг – на гитаре, но большую часть своей музыки они писали на синтезаторах и драм-машинах.

Услышав *Another Mother*, Экберг и Берггрен сразу заинтересовались. «Это был звук, который мы искали, – рассказывает Экберг. – Потрясающий звук. Нам просто необходимо было встретиться с Деннизом Попом».

За пять часов на попутках они добрались до Стокгольма и направились в студию SweMix в надежде уговорить Денниза стать их продюсером. «Нам сообщили, что Денниза нет, – вспоминает Экберг. – Сказали, что он в студии с дантистом. Мы не поняли, чем дантист может быть интересней нас».

Им пришлось вернуться в Гётеборг, записать демокассету и послать ее в SweMix Деннису Попу. К посылке они приложили записку: «Пожалуйста, послушайте нашу запись и позвоните нам! Ace of Base».

Однажды вечером Денниз вышел из студии, захватив с собой ту самую кассету, и вставил ее в магнитофон своей Nissan Micra пока ехал через мост домой, в квартиру в центре Стокгольма. (У них с подругой недавно родился сын Даниэль, и Денниз, хоть и был по натуре совой, старался соблюдать режим.) В плане оценки звука Дагге полагался на свою простенькую и вечно грязную машину; он знал, что один из ключей к успеху в США – создание песен, которые хорошо звучат в автомобиле. Позже его ученики назовут эту практику «лос-анджелесским машинным тестом»: треки, записанные в Стокгольме, нужно было отвезти в Калифорнию, сесть в авто, включить их на проигрывателе и кататься туда-обратно по Тихоокеанскому шоссе, чтобы убедиться, что они звучат как надо.

Первая песня называлась *Mr. Ace*. Во вступлении синтезатор, изображающий звук фортепиано, играет на фоне рег-

ги-бита. После четырех тактов в микс врывается грубый танцевальный бит – как будто кто-то роняет на пол ящик яблок под ритм в четыре четверти. Где-то звучат отличные хуки, но авторы явно расположили их неграмотно. Заканчивается песня каким-то свистом, который во всей этой каше, наверное, является самым цепляющим.

Еще не доехав до дома, Денниз решил, что не станет продюсировать эту группу. Он попытался вытащить кассету из проигрывателя «микры», но та почему-то застряла. Он жал и жал на кнопку, но кассета ни в какую не вылезала.

Следующим утром Денниз заехал за своим коллегой-продюсером Дугласом Карром, и пока они ехали до SweMix, играла *Mr. Ace*.

Карр вспоминает: «Мы ехали и смеялись над тем, как песня убого записана». Радио не работало, что неудивительно для Денниза, и «нам приходилось по кругу слушать эту демозапись». Каждое утро Денниз заезжал за Карром, и всю дорогу до работы у них играла *Mr. Ace*. Так продолжалось две недели, пока, наконец, Денниз не услышал что-то в этой песне. Ему пришло в голову, как можно разложить ее на элементы и заново собрать по кускам, чтобы мелодия сочеталась с битом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.