

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ВИЗНАЧЕННЯ МЕЙНСТРІМУ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023
ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Різноманітні та різновекторні дослідження, присвячені сучасній популярній музиці, актуалізують проблеми використаної у наукових і публіцистичних працях термінології та сенсів, які містять дефініції у сучасному понятійному просторі. Одним із найбільш поширених понять, які застосовуються в дискурсі сучасної популярної музики, зокрема, у першій чверті XXI століття, є мейнстрім, концептуальні засади визначення якого є актуальним напрямом сучасних музикознавчих досліджень. Стаття містить стислу характеристику поглядів різних дослідників на зміст поняття мейнстріму в музичному мистецтві, співвідношення мейнстріму та сучасної популярної музики, а також мейнстріму й комерційної музики. У статті обґрунтовується недостатня конкретність визначення поняття мейнстріму в дискурсі сучасної популярної музики в різних наукових джерелах, яке застосовується: як атрибутивний додаток, який вказує на належність до певних різновидів популярної музики («мейнстрім хіп-хоп», «мейнстрім реп», «мейнстрім-рок», «мейнстрім сучасного R&B», «мейнстрім EDM-pop» «мейнстрім поп» та інші); як оціночний термін, який ілюструє економічні аспекти музичної індустрії (спрямованість передусім на отримання прибутку – «комерційність»), які стосуються процесу; як показник естетичного знецінення (банальність, однорідність, конформізм тощо); як ознака ринкового успіху (успішність у чартах). Акцентується увага на охопленні слухачької аудиторії у кількісному та географічному вимірах, а також ролі рейтингів і чартів в атрибуції творів до мейнстріму сучасної популярної музики. Робиться узагальнення щодо поєднання підходів у визначенні поняття мейнстріму сучасної популярної музики та врахування чинників як музичного продюсування та продакшну, так і сприйняття музичних творів у дискурсі культурно-мистецького середовища.

Ключові слова: мейнстрім, сучасна популярна музика, визначення мейнстріму, підходи до визначення мейнстріму, музика XXI ст., музичний чарт, естрадознавство.

Folomieieva Nataliia. Conceptual basis of defining the mainstream of contemporary popular music in musician research

Diverse and multi-vector studies devoted to contemporary popular music actualize the problems of the terminology and meanings used in scientific and journalistic papers, which contain definitions in the modern conceptual space. One of the most common concepts used in the discourse of contemporary popular music, in particular, in the first quarter of the 21st century, is the mainstream, the conceptual foundations of which are a relevant area of modern musicological research. The article contains a concise description of the views of various researchers on the meaning of the concept of mainstream in musical art, the relationship between mainstream and contemporary popular music, as well as mainstream and commercial music. The article substantiates the lack of concreteness of the definition of the concept of mainstream in the discourse of contemporary popular music in various scientific sources, which is used: as an attributive appendix that indicates belonging to certain types of popular music ("mainstream hip-hop", "mainstream rap", "mainstream rock", "mainstream modern R&B", "mainstream EDM-pop", "mainstream pop" and others); as an evaluative term that illustrates the economic aspects of the music industry (primarily profit-oriented – "commercialism") that relate to the process; as an indicator of aesthetic depreciation (banality, homogeneity, conformism, etc.); as a sign of market success (chart success). Attention is focused on the coverage of the listening audience in quantitative and geographical dimensions, as well as the role of ratings and charts in the attribution of works to the mainstream of contemporary popular music. A generalization is made regarding the combination of approaches in defining the concept of mainstream contemporary popular music and taking into account the factors of both musical production and production, as well as the perception of musical works in the discourse of the cultural and artistic environment.

Key words: mainstream, contemporary popular music, definition of mainstream, approaches to definition of mainstream, music of the 21st century, music chart, pop studies.

Вступ. Простір естрадознавства в умовах сьогодення наповнюється новими сенсами, які становлять основу термінів і понять міжнародного формату, що обумовлено його специфікою. У термінологічній невизначеності найбільш різноманітне значення різні фахівці вкладають у зміст поняття «мейнстрім», зокрема, у музикознавчому дискурсі. Спроби визначення мейнстріму в сучасній популярній музиці та визначення його змісту і структури вказують як на актуальність означеного поняття, так і на невизначеність підходів до

нього в різних галузях знання. Попри це, наразі бракує музикознавчих праць, присвячених конкретизації змісту та структури як мейнстріму в музичному мистецтві загалом, так і в дискурсі сучасної популярної музики.

Матеріали та методи. Методологія дослідження заснована на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації поняття мейнстріму в системі музикознавчих досліджень сучасної популярної музики.

Результати. Поняття мейнстріму (mainstream) розглядаються в цій статті в контексті сучасної популярної

музики (contemporary pop music – СРМ), тобто як явища в музичному мистецтві, пов'язані з міжнародним поширенням таких стилів, як поп, рок, хіп-хоп, електронної танцювальної музики (electronic dance music – EDM). Загальне співвідношення між СРМ та її мейнстрімом можна визначити таким чином, що останній є найвищою формою першої: основною СРМ є дуже відома серед слухачької аудиторії музика, яка прагне до максимальної популярності в більшості слухачів і досягнення успіху на верхніх позиціях у чартах, які «визначають найпопулярнішу «популярну» музику, мету, вершину успіху» [20, с. 205].

Обґрунтування співвідношення СРМ та мейнстріму та використання терміна «комерційна музика» у зв'язку із шоу-бізнесом у контексті СРМ уже потрапляли до кола музикознавчих досліджень [24, с. 113–114], проте не містили визначення жодного з означених понять. Наразі цілком очевидно, що сучасна популярна музика сама по собі є складним і дискурсивним терміном, а дослідження популярної музики із самого початку свого існування боролися як із занадто звуженими межами свого визначення, так і зі сферою охоплення, у частині статистичних, економіко-технологічних, соціологічних критеріїв, на що також зверталася увага багатьох дослідників, зокрема, з «питання про зв'язок між значенням музики, соціальною та культурною цінністю» [12, с. 2].

Хоча СРМ певною мірою схожа на мейнстрім сучасної популярної музики, але належить до означеної музичної категорії у формі, наприклад, певного підстилю, які можуть характеризуватися різними формальними, технічними, семіотичними, соціальними чи іншими ознаками «правила» [7]. Натомість термін «мейнстрім» у дискурсі СРМ здебільшого функціонує додатково, як атрибутивний додаток, що ілюструє належність до більш конкретних і різноманітних видів популярної музики. В актуальних сучасних музикознавчих джерелах, наприклад, можна знайти (хоча здебільшого нечітко визначені) терміни такого характеру, як «мейнстрім хіп-хоп» [6, с. 430], [10, с. 168]; «мейнстрім реп» [23, с. 98], «мейнстрім музика 1980-х» [27, с. 57], «мейнстрім-рок» [4, с. 3], «мейнстрім сучасного R&B» [5, с. 12], «мейнстрім EDM-поп» [15] та «мейнстрім поп» [2, с. 35], [3, с. 56]. При цьому варто зауважити, що сполучення зворотного порядку в словосполученнях, наприклад, «поп-мейнстрім» або «рок-мейнстрім», зустрічаються набагато рідше.

Із цього погляду загальні метафоричні ідеї мейнстріму, які є головним потоком річки, що виокремлюється з будь-якої навколишньої води [13, с. 10], «центральною підполю», навколо якого розкидано поле поп-року [21, с. 83] або «стилістичною серединою» [26, с. 150], можуть певною мірою просто вводити в оману під час визначення, так само як пов'язування мейнстріму і такими термінами, як «нормальний» [13, с. 4] або «нормалізація» [28, с. 263–265]. Тому що в наведених прикладах норму або центр, імовірно, радше можна знайти в самих хіп-хопі, рок-музиці чи R&B, ніж у стилістично підпорядкованих основних відгалуженнях цих стилів,

які еволюціонували (схожі на їх альтернативні відгалуження) з них (і не обов'язково навпаки) [19, с. 62].

У медійному просторі сьогодення набув самостійності також досить парадоксальний термін «альтернативний мейнстрім», який використовується, наприклад, у музичному самописі популярної австрійської суспільної радіостанції FM4 [17], проте він не є предметом цієї наукової публікації.

Більш прийнятне визначення мейнстріму відповідно до його основної атрибуції може бути сформульоване так: це оціночний термін із сильним дотриманням економічних аспектів, який стосується процесу. За винятком термінів (здебільшого вживаних без оцінки) «популярна музика» або «поп-музика», мейнстрім – це опис і оцінка одночасно. Ганс Отто Гюгель зазначає, що термін «мейнстрім використовується дуже часто ex ante, знецінюючи естетику популярного як дешево, тривіальну та погану, внаслідок того, що його структури та якості позначаються як щось не варте обговорення [14, с. 10]. Мейнстрім – це музика, яку дискредитують як «банальну, однорідну, невитончену, нерозбірливу, некультурну, низькопробну, неавтентичну, фальшиву, комерційну, консервативну, позбавлену уяви, конформістську або просто дурну» [13, с. 8]. Твір, який може здатися «надто мейнстрімним» [16], слухачі визначають для себе як такий, який «проти «основної течії» комерційного смаку, будь-де що може брехати» [8, с. 66], і справжні митці не хочуть створювати щось, що розглядається як мейнстрім.

Отже, під час дослідження звукових, візуальних або інших об'єктів за поняттям мейнстріму сучасної популярної музики аналіз може інтерпретувати їх щодо їх інтегрованості в конкретний культурний дискурс [29, с. 1696], який передбачає певні дискурсивні інструменти для обговорення музичної цінності [16, с. 167]. Із цього приводу вважаємо виправданим спиратися на основні міркування Крістофера Йоста [16]. Характеризуючи Ірвінга Гоффмана [9], він концептуалізує мейнстрім як рамку, тобто «схему» інтерпретації, яка виникає внаслідок колективно переданого досвіду» [16]. На тлі культурних знань, що циркулюють у будь-якому культурному просторі у певний час, мейнстрім популярної музики є особливим праксисом продюсування, продакшну і сприйняття музики, яка містить специфічні способи колективного мислення та дії, а також базову логіку [16]. Це специфічний «дискурсивний каркас», на думку Лі Маршалла [18], що дає слухачам «інструменти для розуміння звуків, які вони чують» і можливість створювати музичне значення через своє положення в ньому [18, с. 159].

Важливим інструментом у цій мейнстрімній структурі сучасної популярної музики є економічна складова або поняття комерційності. На це зверталася увага в культурологічних дослідженнях, як, наприклад, у праці Діка Хеддіджа [11], яка закріпила позицію, що основною культурою мейнстріму є відтворення з максимізацією прибутку (і зміцнення гегемонії владних відносин [25]), але це особливо стосується комерційної музики, яка стає центральною в цьому сенсі. Термін

часто виступає або як еквівалент до терміну мейнстрім, або обидва терміни розглядаються як одне ціле так, що прикметник «комерційний» ставиться у словосполученні перед словом «мейнстрім» [8]. Однак відповідне вживання цього прикметника, зокрема у повсякденній мові, зазвичай не є нейтральним щодо опису стану, тобто мається на увазі музика, що приносить (максимальний) дохід, продається широкою (якомога більшою) слухацької аудиторії та «звертається до великого ринку, який перетинає географічні та соціальні простори і може підтримуватися з часом» [26, с. 160]. Натомість найчастіше функціонує термін «комерційна музика» як приписаний намір, пов'язаний із творцями музики. У характеристиці контент-аналітичного дослідження музичного смаку, яке міститься в дисертації Тарен-Іди Акерман [1], мейнстрім розуміється не лише як комерційно успішний продукт, але і як такий, який викликає підозри, що він був створений суто з економічних інтересів, тобто з наміром отримати (найбільш можливий) фінансовий прибуток, ніж заради власної естетики, і, отже, йому бракує автентичності, артистизму та креативності [1, с. 188–191].

Таким чином, коли СМР потрапляє у коло визначення, оцінки здійснюються на тлі уявної концепції конкретного наміру та виробничих практик в умовах ринкової економіки, викликаючи специфічні переконання щодо того, чому і як створюється певна музика. Переважно відповідні оціночні судження схильні посилатися більше на (комерційний) процес розробки, ніж на естетику кінцевого (комерційного) продукту. Це стає очевидним, наприклад, якщо враховувати, що мейнстрімна популярна музика часто несе імідж відшліфованої, попередньо обробленої, висушеної, переробленої та видаленої з будь-яких меж [24]. Такі атрибуції більше пов'язані з тим, як музичні твори були створені, ніж властиві музиці естетичні якості (як-от її умовна привабливість).

Якщо твори СМР визначаються через їх звернення до запам'ятовуваних «хуків» [27], а також їх простоту щодо ритму, мелодії, гармонічного супроводу і структури [15], то мейнстрім потенційно є втіленням привабливості та простоти – «найпопулярніша суміш різних типів помітних, приємних на слух, буквально «популярних» творів» [4].

У цьому контексті ідеї професіоналізму разом із технологічними змінами відіграють особливу роль, тоді як професійне музикування зазвичай позитивно «заряджене», принаймні з позиції оцінки музичних компетенцій (у деяких випадках, як у панк-році, професійне музикування також може бути навмисно знехтуване з причин стилю), художня цінність популярних чартів ставиться під сумнів саме тому, що вони написані та створені професіоналами, тобто людьми, які можуть заробляти на життя музикою, дотримуючись заздалегідь визначеного плану (а не діяти інтуїтивно) і використовувати найсучасніші інструменти й обладнання. Останній аспект стає особливо актуальним в епоху виробництва цифрової музики, де компетенції, які необхідні для роботи на професійному рівні, усе більше зміщуються

в бік технологічної компетентності щодо створення та маніпулювання звуками в цифровій звуковій робочій станції (DAW). Як наслідок, професійно створена СМР також активно залучена до поточних дискурсів про зниження якості музики у зв'язку з принизливою доречністю звичайних виконавських компетенцій.

Серед чинників, які роблять обговорення поняття мейнстріму стосовно СМР дещо винятковим, виокремлюється існування цілком конкретного, а не абстрактного орієнтира, а саме високі місця в чартах, щоб оцінити комерційну динаміку, чи цим професіоналам вдалося спрямувати музичну естетику для досягнення (справжніх або прихованих) намірів. Однак це підтвердження (цілей чи переконань) є обґрунтованим після миттєвого статистичного зрізу, який потрібно робити щотижня або навіть із меншими інтервалами. Отже, важливим є докладний розгляд окресленого внутрішнього процесуального характеру музичного мейнстріму, тобто чинників, через які щось або хтось переходить у мейнстрім, стає мейнстрімом, потрапляє до мейнстріму або вислизає з мейнстріму.

Аналіз СМР щодо цього процесу входу і виходу означає конкретизацію тих моментів, коли певна естетика, практики та дискурси переплітаються таким чином, щоб вони успішно відповідали (між)національним переважним трендам дня чи моді. Музика, яка набуває такого «мейнстрімового імпульсу», потрапляє в широку суспільну сферу, стає видимою (і чутою) у широкомасштабних ЗМІ і влітається в публічні культурні коментарі. Згідно з дослідженням Вернарда Штайнбрехера та Мікаелі Піхлер [24], термін «мейнстрім» викликає сильні асоціації з музикою, яка звучить по радіо. Для деяких підлітків музика відразу стає мейнстрімом, якщо звучить на радіо, і коли це вже стане мейнстрімом, його «[можна] просто крутити по радіо і це було б абсолютно нормально» [24]. Аналіз ефіру державних і комерційних радіостанцій як однієї з основних платформ для побутування мейнстрімових творів СМР відкриває додатковий погляд на оцінку мейнстріму: вони стосуються музики, де є традиційна манера трансляції «один до багатьох» залишається дуже важливою. Таким чином, мейнстрім СМР може бути вже дещо застарілим через його тверду прихильність до застарілої концепції розповсюдження музики та в більш загальному плані на тлі фрагментованого медіаспоживання, стильової плинності та (ймовірно) застарілості ідеї субкультури.

Отже, незалежність у питанні інтерпретації раптово розділили багато коментаторів, збираючись поза дискурсами, зосередженими на музиці чи сцені, і музика бере на себе цю функцію більш загального культурного оціночного простору, у якому суспільство обговорює свою домінуючу концепції, наративів та ідеологій.

Однак це не обов'язково означає, що музика, успішно запущена через процес інтеграції та асиміляції в широку суспільну сферу в будь-який момент часу, має бути просто естетичним відображенням або слуховим дзеркалом домінуючих дискурсів чи практики. Вона може діяти і навпаки, як активний агент допиту.

У будь-якому випадку мейнстрім СРМ можна проаналізувати як найгучнішу в суспільстві найбільш тимчасову стадію, на якій можна виконувати або оскаржувати нормативність і відтворювати або переробити гегемонічні конструкції статі, раси чи ідентичності. У цій перспективі важливо враховувати, що такі широко медіалізовані музичні об'єкти, образи та персони митців діють не односпрямовано, а інтегруються в конкретні контексти сприйняття, у яких велика кількість слухачів «із різноманітних соціальних груп і на великих географічних територіях» [26, с. 150] знаходять їх прихильність і завантажують їх разом у той самий (короткий) час, з їхніми власними культурними значеннями, цінностями та досвідом.

Таким чином, мейнстрім сучасної популярної музики передбачає багатоаспектний простір, через межі якого можна ідентифікувати та критично, компаративно зрозуміти механізми впливу культурної глобалізації як на індивідуальні, так і на колективні спільні реалії значущого досвіду [16, с. 164], які музика здатна викликати в певні моменти часу. Як зауважив Девід Рісман ще в 1950 році, «нам потрібно вийти і поговорити з різними людьми в різних настроях, щоб потрапити на них. Інакше може здатися, що це аудиторія маніпулює продуктом (і, отже, виробник) не менше, ніж навпаки» [22, с. 361].

Висновки. Для позначення явищ музичної індустрії у дискурсі сучасної популярної музики необхідною є конкретизація змісту мейнстріму сучасної популярної музики відповідно до підходів, які склалися у ХХІ ст. в музикознавстві. Різноманітні підходи висвітлюють

або потенційно можуть розкрити різні аспекти мейнстріму сучасної популярної музики ХХІ століття з різних поглядів. Однак через різноманітність таких підходів окреслена проблема дослідження здається досить фрагментованою, що актуалізує завдання кристалізації більш інтегрованої перспективи, яка б більш ретельно розкривала взаємозв'язки між естетикою, творами та виконавцями в межах культурного обговорення, які було концептуалізовано на основі поглядів Крістофера Йоста, як мейнстрім сучасної популярної музики.

Поділяємо думку Крістофера Йоста [16, с. 170] в частині змістовного концептуального розуміння проблематики дослідження. Він скеровує вектор основного напрямку аналізу мейнстріму сучасної популярної музики до риторики успіху, що дає змогу повторити структуру потреби та досвіду в суспільстві, спрощуючи означене до тези про те, як щось (музичне) матеріалізується й подобається порівняно багатьом людям і за яких обставин ці люди продовжують симпатизувати цьому. Подвійність презентації та виробництва є ключовим аспектом у вивченні характеристик цього формування, що потребує міждисциплінарного, праксеологічного підходу, який об'єднує як методи виробництва, так і рецепції [16, с. 171].

Очевидним для найближчої перспективи видається поглиблення методичного підґрунтя, яке дасть змогу вивчати явища мейнстріму сучасної популярної музики у їх тісному взаємозв'язку з елементами системи культурно-мистецького середовища, а також розробка моделі, умов і чинників, які обумовлюють мейнстрім сучасної популярної музики, зокрема вітчизняної.

Література:

1. Ackermann T. *Disliked Music. Merkmale, Gründe und Funktionen abgelehnter Musik* PhD thesis. Kassel: Kassel University Press, 2019. 304 p.
2. Bradby B. Growing up to be a rapper? Justin Bieber's duet with Ludacris. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, ed. S. Hawkins. London: Routledge, 2017. P. 32–52.
3. Brøvig-Hanssen R., Danielsen A. *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge: The MIT Press, 2016. 200 p.
4. Christenson P., de Haan-Rietdijk S., Roberts D. ter Bogt, T. What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music*. 2018. Volume 47, issue 2. P. 194–212.
5. Danielsen A. Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*. 2017. Yearbook 18. P. 9–22.
6. Duinker B. Good things come in threes: triplet flow in recent hip-hop music. *Popular Music*. 2019. Volume 38, issue 3. P. 423–456.
7. Fabbri F. A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn and P. Tagg. Göteborg–Exeter: IASPM, 1982. P. 52–81.
8. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998. 362 p.
9. Goffman E. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 620 s.
10. Hansen K.A., Hawkins S. Azealia Banks: “Chasing Time”, erotics, and body politics. *Popular Music*. 2018. Volume 37, issue 2. P. 157–174.
11. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979. 208 p.
12. Hesmondhalgh D., Negus K. Introduction. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus. London: Arnold, 2002. P. 1–10.
13. Huber A. Mainstream as metaphor: Imagining dominant culture. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker and A. Bennett. London: Routledge, 2013. P. 3–13.
14. Huegel H.O. *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007. 408 s.
15. James R. *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Alresford: Zero Books, 2015. 234 p.
16. Jost C. *Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung*. *POP. Kultur und Kritik*. 2016. № 8. P. 152–172.

17. Keunert G. *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music*. Valiz: Antennae, 2015. 354 p.
18. Marshall L. The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy. *The British Journal of Sociology*. 2011. Volume 62, issue 1. P. 154–174.
19. Middleton R. Musical belongings. Western music and its low-other. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. G. Born and D. Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000. P. 59–85.
20. Parker M. Reading the charts – making sense with the hit parade. *Popular Music*. 1991. Volume 10, issue 2. P. 205–217.
21. Regev M. *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013. 224 p.
22. Riesman D. Listening to popular music. *American Quarterly*. 1950. Volume 2, issue 4. P. 359–371.
23. Singh K., Tracy D. Assuming niceness: private and public relationships in Drake’s Nothing Was the Same. *Popular Music*. 2015. Volume 34, issue 1. P. 94–112.
24. Steinbrecher B. Musical nuances and the aesthetic experience of popular music hooks: theoretical considerations and analytical approaches. *El Oído Pensante*. 2021. Volume 9, issue 1. P. 111–151.
25. Taylor J., Baker S., Bennett A. Preface. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker, A. Bennett. London: Routledge, 2013. P. 8–14.
26. Toynbee J. Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh, Negus K. London: Hodder Arnold, 2002. P. 149–163.
27. Traut D. 2005. “Simply irresistible”. Recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music. *Popular Music*. 2005. Volume 24, issue 1. P. 57–77.
28. Weisbard E. *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 312 p.
29. Wicke P. Populäre Musik. *MGG Online*. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11557> (дата звернення 01.01.2025).

References:

1. Ackermann, T. (2019). *Disliked Music. Characteristics, reasons and functions of rejected music* PhD thesis (Kassel, Kassel University Press). 304 p. [in German].
2. Bradby, B. (2017). Growing up to be a rapper? Justin Bieber’s duet with Ludacris. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, ed. S. Hawkins (London, Routledge). P. 32–52.
3. Brøvig-Hanssen, R., Danielsen, A. (2016). *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound* (Cambridge, MA, The MIT Press). 200 p.
4. Christenson, P., de Haan-Rietdijk, S., Roberts, D. ter Bogt, T. (2018). What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music*. Volume 47, issue 2. P. 194–212.
5. Danielsen, A. (2017). Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education. Yearbook* 18. P. 9–22.
6. Duinker, B. (2019). Good things come in threes: triplet flow in recent hip-hop music. *Popular Music*. Volume 38, issue 3. P. 423–456.
7. Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn and P. Tagg (Göteborg/Exeter, IASPM). P. 52–81.
8. Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Pop Music* (Oxford, Oxford University Press). 362 p.
9. Goffman, E. (1977). *Framework analysis. An attempt at organizing everyday experiences* (Frankfurt/M., Suhrkamp). 620 p. [in German].
10. Hansen, K.A., Hawkins, S. (2018). Azealia Banks: “Chasing Time”, erotics, and body politics. *Popular Music*. Volume 37, issue 2. P. 157–174.
11. Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style* (London, Methuen). 208 p.
12. Hesmondhalgh D., Negus, K. (2002). Introduction. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus (London, Arnold). P. 1–10.
13. Huber, A. (2013). Mainstream as metaphor: Imagining dominant culture. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker and A. Bennett (London, Routledge). P. 3–13.
14. Huegel, H.O. (2007). *Praise from the mainstream. On the concept and history of entertainment and popular culture* (Köln, Herbert von Halem Verlag). 408 p. [in German].
15. James, R. (2015). *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism* (Alresford, Zero Books). 234 p.
16. Jost, C. (2016). Musical mainstream. Tasks, concepts and methods for its research. *POP: Culture and Criticism. Number* 8. P. 152–172 [in German].
17. Keunert, G. (2015). *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music* (Valiz, Antennae). 354 p.
18. Marshall, L. (2011). The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy. *The British Journal of Sociology*. Volume 62, issue 1. P. 154–174.
19. Middleton, R. (2000). Musical belongings. Western music and its low-other. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. G. Born and D. Hesmondhalgh (Berkeley, CA, University of California Press). P. 59–85.
20. Parker, M. (1991). Reading the charts – making sense with the hit parade. *Popular Music*. Volume 10, issue 2. P. 205–217.

21. Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge, Polity Press). 224 p.
22. Riesman, D. (1950). Listening to popular music. *American Quarterly*. Volume 2, issue 4. P. 359–371.
23. Singh, K., Tracy, D. (2015). Assuming niceness: private and public relationships in Drake's *Nothing Was the Same*. *Popular Music*. Volume 34, issue 1. P. 94–112.
24. Steinbrecher, B. (2021). Musical nuances and the aesthetic experience of popular music hooks: theoretical considerations and analytical approaches. *El Oído Pensante*. Volume 9, issue 1. P. 111–151.
25. Taylor, J., Baker, S., Bennett, A. (2013). Preface. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker, A. Bennett (London, Routledge). P. 8–14.
26. Toynbee, J. (2002). Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus (London, Hodder Arnold). P. 149–163.
27. Traut, D. (2005). “Simply irresistible”. Recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music. *Popular Music*. Volume 24, issue 1. P. 57–77.
28. Weisbard, E. (2014). *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music* (Chicago, IL, University of Chicago Press). 312 p.
29. Wicke, P. (2016). Popular music. *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11557> (accessed 01.01.2025) [in German].