



СЕРГЕЙ КОРОТКОВ ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

*«Реальность - это
иллюзия, вызванная
недостатком
музыки...»*

С.А. Коротков



GOSPEL • COUNTRY •
BLUES • JAZZ •
HILLBILLY • RAGTIME • DIXIELAND
ROCK-N-ROLL • SOUL
BOOGIE WOOGIE
• RHYTHM-N-BLUES
• INDEPENDANT • SOFT ROCK •
FOLK • HARD BOP • ART ROCK
• POPULAR • ANDERGROUND
FUNKY • FUSION • ROCKABILLY
PUNK • HARD ROCK • PSYCHEDELIC
• SELF ROCK • TECHNO
• ROCK • DISCO
• ROCK • REGGAE
• POST PUNK •
• MOB ROCK •



С. Коротков

**История
современной
музыки**



СА.КОРОТКОВ

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

/курс лекций/

КИЕВ 1996

50-летию автора посвящается

© ПРОДЮСЕРСКИЙ ЦЕНТР LAV-studio
ТОО ЦУИ "КИЙ"
1996

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие.....	4
Лекция 1 "От Невольничьего Берега до дельты Миссисипи: африканские корни, спиричуэл, блюз, музыка кантри".....	5
Лекция 2 "Запад и Восток - две концепции музыки. Истоки джаза*.....	22
Лекция 3 "От Нового Орлеана до мегаполисов Севера. Граммофонная революция и "истинно американ- ская музыка".....	34
Лекция 4 "Элитарность и популизм: боп и рок-н-ролл".....	54
Лекция 5 "Модерн-джаз и фольклорная революция. Новости из Ливерпуля".....	75
Лекция 6 "Британский ритм-энд-блюз и блюз-рок. Калифорнийский звук".....	94
Лекция 7 "Авангард в роке и джазе".....	121
Лекция 8 "Потомки блюз-рока: джаз-рок и хард-рок".....	145
Лекция 9 "Вершины арт-рока".....	167
Лекция 10 "Южный рок, вуду-рок, кантри-рок, гуд тайм мьюзик, глэм-рок и электроника".....	193
Лекция 11 "Фанки, этнический рок и рок-опера".....	217
Лекция 12 "Диско, панк-рок и рэггей".....	242
Лекция 13 "Новая волна и хэви-метал".....	268
Послесловие.....	291

Представленный вниманию читателей обзор истории современной музыки читался автором на курсах по подготовке ведущих дискотек в г.Харькове в течение последних десяти лет. Основная цель данного курса лекций - ознакомить слушателей с развитием современной музыки от спиричуэла, блюза, регтайма до ее настоящего состояния, а также ознакомить с малоизвестными отечественным любителям музыки терминами и стилистическими различиями новых музыкальных направлений.

При написании данной работы были оставлены "разговорные" интонации и обороты прочитанных лекций. Автором даются довольно подробные отступления в область идеологии рока, что является необходимым для понимания рок-культуры.

Формы современной музыки, такие как джаз, рок или различные смешанные формы, являются синтетическими и соединяют в себе элементы разных музыкальных культур, которые в сплаве образовали довольно органичные разновидности этой музыки. Пожалуй сейчас уже является тривиальным утверждение, что джаз, рок и многие другие производные от них виды музыки появились как результат синтеза негритянской и европейской музыкальной культуры. При этом обычно не обращается внимание на то, что помимо этих двух основных форм можно отметить еще довольно большое количество музыки различных регионов земного шара, которая тоже принимала участие в этом музыкальном синтезе. Остановимся на первых двух основных составляющих современной музыки. Начнем с негритянской музыки.

Когда мы употребляем термин "негритянская музыка", то речь идет не о негритянской музыке в широком понимании. Обычно речь идет о музыке довольно ограниченного географического региона, который в прошлом получил название "Невольничий Берег". Это побережье Гвинейского залива. Западная Африка, территория современных стран: Бенин, Гвинея, Камерун, Нигерия, Гана, Того, Кот-Дивуар и еще нескольких. Именно из этого географического региона и шел основной поток рабов вплоть до запрещения работорговли во второй половине XIX века. Надо отметить, что среди историков музыки и музыковедов нет единой точки зрения на то, что африканская музыка, внесшая свой вклад в появление афро-американской музыки, целиком исходила из этого региона. В работе "Синкопаторы саванны" известного американского музыколога утверждается, что основной вклад внесли жители центральных районов Африки, районов африканской саванны, что и было отражено в названии этого труда. Но большинство исследователей все-таки придерживается взгляда, что именно Невольничий Берег стал основным "поставщиком" этой прибрежной музыкальной культуры, отдаленные потомки которой являются представителями всей современной музыки, начиная от "новой волны*" и заканчивая музыкой "фьюжн".

Какая музыка здесь была распространена? Главное отличие африканской музыки от других музыкальных культур земного шара состоит в том, что в ней присутствует явно выраженная перкуссивность, т.е. упор на ударные музыкальные инструменты, понимаемые очень широко: от простейших дере-

вянных блоков и высушенных тыкв до довольно сложных барабанов семейства мембранофонов.

Типичный африканский оркестр, если смотреть на функционирующие и по сей день оркестры Ганы и Нигерии, представляет собой именно такой набор барабанов. Причем количество этих барабанов, их размеры и величина, материалы и так далее варьируются в очень широком диапазоне. Обычно в таком африканском оркестре их несколько десятков, в среднем около тридцати барабанов. Сюда входят и большие басовые барабаны-тамтамы и, заимствованные от арабов, малые барабаны, бубны, трешетки и прочие "экзотические" инструменты. Что касается мелодической функции - второй важной музыкальной функции, помимо ритмической, то в африканских оркестрах роль мелодического голоса, мелодического инструмента чаще всего играет человеческий голос. В некоторых барабанных оркестрах это единственный мелодический инструмент. Причем именно в Африке сложилась традиция, которая до сих пор прослеживается в джазе и рок-музыке, связанная с тем, что голос используется исключительно как инструмент, словесная нагрузка здесь часто отсутствует. Певец, если его так можно назвать в европейском понимании этого слова, очень часто тяготеет к нечленораздельным фразам, к бессмысленным сочетаниям звуков и тем самым подтверждает отношение к своему голосу именно как к одному из музыкальных инструментов. Что касается других мелодических инструментов, то здесь чаще всего распространены простейшие духовые из семейства свирелей и флейт. Очень редки струнные, которые обычно имеют весьма примитивный характер - чаще всего это модифицированный охотничий лук, т.е. однострунный инструмент, на котором играют либо щипковой техникой, либо при помощи смычка. Вот это, собственно, и весь оркестр, в котором основное место занимают перкуссивные инструменты. Именно в Африке родился тот прием, который в европейском музыковедении получил название полиритмия. На языке суахили - одном из основных африканских языков, на котором общаются в Западной Африке - этот термин называется "осибиса". Кстати, именно так названа одна популярная афророковая группа, впервые появившаяся в Англии и давшая своим творчеством основание для развития этого стиля. "Осибиса" - буквально означает "перекрещивающиеся ритмы радости", на суахили именно этот термин показывает африканское отношение к роли ритмики в музыке. Прежде всего считается, что ритмика имеет главенствующее положение в музыке и заведомо превалирует и над мелодикой,

и над гармонией. Во-вторых, считается, что ритмика играет главную роль в изменении эмоционального статуса человека. В этом прослеживается параллель с высказыванием нашего известного музыкального критика и композитора Б. Асафьева, который говорил, что музыка должна не развлекать, а радовать. Иначе говоря, музыка не должна служить фоном для времяпровождения немusического характера, а эмоционально "включать" человека в нее, участвовать в музыкальном процессе. Африканский подход к музыке именно таков. Не случайно в Африке существует поверие, что если в деревне хороший барабанщик, то болезни обходят эту деревню стороной. Это и отмечали очень многие путешественники по Африке, начиная с Ливингстона и Стенли. Отмечали ее некое магическое действие на слушателя, которое предполагает включенность этого слушателя в музыкальный процесс. Это явление делает европейскую музыку родственной с восточной, например, с египетской или персидской. Есть персидская пословица: "Если ты хорошо играешь на флейте, почему твой дядя умер?" То есть утверждается, что там, где звучит музыка, нет места болезни и смерти.

Помимо эстетического удовлетворения, которое такая музыка может приносить слушателям, она имеет много утилитарных аспектов. Музыка способствует облегчению тяжелого труда - полевые работы в африканских деревнях почти всегда сопровождаются барабанным боем. Музыка сопровождает все обряды, которые совершаются в Африке и по сей день, от самых обыденных - поминки, свадьба, до самых экзотических, вроде вызывания дождя.

В африканской музыке понятия музыка и танец неразделимы. То же наблюдается и в китайской культуре. Там, чтобы обозначить музыку и танец, применяется один и тот же термин "ю-э". Этот термин повсеместно распространен и показывает, что в первобытных обществах музыку и танец рассматривали как нечто нераздельное. Движение под музыку считалось обязательным. Параллели с этим можно увидеть на современных рок-концертах, где такое самовыражение аудитории может приводить даже к повышению качества исполнения музыки. Очень многие музыканты отмечают этот аспект обратной связи. Так, например, известный негритянский джазмэн, трубач Майлс Дэвис всегда утверждает, что если на его концерте танцуют, то концерт удался. Учитывая, что музыка Майлса Дэвиса отнюдь не танцевальная в привычном смысле этого слова, очень сложна ритмически и отличается от традиционного диско-ритма, высказывание это кажется очень

странным, но оно очень понятно любому соотечественнику Майлса Дэвиса, который постоянно живет в условиях такого музыкального фона. Неразделимость музыки и движения под музыку - это Тоже очень важный момент африканской национальной культуры.

Надо отметить, что африканская музыка росла не в вакууме, она, естественно, испытывала на себе влияние самых разных музыкальных культур и, в первую очередь, арабской. Потому что именно с севера Африки, из районов Туниса, Алжира, Марокко, Судана приходили арабские завоеватели, которые чаще всего занимались работорговлей. Именно они захватывали большое количество негров, а потом продавали их на берегу Гвинейского залива приходящим работорговческим судам. И собственно такое взаимодействие арабской и негритянской культуры несомненно сказывается на африканской музыке, на ее терминологии, которая окольными путями проникла и в современную музыку. К примеру, на музыкальном жаргоне слово "говорить" будет "карнать по лабушки", а глагол "карнать" первоначально означал "играть на музыкальном инструменте", а он, в свою очередь, произошел от названия арабского музыкального инструмента, родственного нашей трубе - карнай. Джазмены в Америке называют друг друга "аллигаторами". Например, известный рок-н-ролл Билла Хэйли "See you later, alligator" /"До свидания, аллигатор"/ - это и есть пример такого обращения. Слово "аллигатор", было придумано белыми в восточной Африке, где они слышали, как местные жители смешанного арабо-негритянского происхождения называют крокодилов. Их называли собственно не "аллигатор", а "альгатта", что по-арабски означает "волынка", точно так же называли волыньщика и музыканта. Еще один пример - слово "джаз", которое не имеет эквивалентов ни в одном европейском языке и соответственно ни в одном из африканских языков районов Гвинейского залива, существует в арабском языке, где оно означает либо "печаль, тоска" /прямая аналогия со словом "блюз"/, либо "внимательно наблюдать, плыть в потоке, медитировать". Влияние арабской музыки на негритянскую несомненно. Арабская музыка сама по себе - явление не самостоятельное, а впитавшее в себя влияние очень многих музыкальных культур, с которыми арабы сталкивались по мере завоевания территории будущего Арабского Халифа /индийской, персидской и так далее/. Такие обширные восточные влияния в чисто негритянской музыке действительно присутствуют /в частности, знаменитая восточная пентатоника, которая широко распространена в восточной музыке, начиная от турецкой и

заканчивая японской/. В европейской же музыке вместо пятитоновой используется семитоновая октава, за исключением кельтских народов /жителей Уэльса, Шотландии, а следовательно и древних обитателей Англии и музыкантов из древней Бретани - современной провинции Франции/. Именно из этих районов уехали в свое время так называемые отцы-пилигримы, те выходцы из Англии, которые основали первые колонии в Америке, так называемую Новую Англию. Именно из сочетания кельтской пентатоники и арабской пентатоники, воспринятой неграми и получилась гармоническая основа современной музыки. Она в основном пентатонична, пентатоничен джаз, пентатоничен рок. И, возможно, почвой для слияния и стала именно пентатоновая гамма, одинаковая и у кельтов, и у арабов.

Вернемся в Африку. Так как Новый Свет был очень мало заселен, то понадобилось очень большое количество рабочей силы. Эту рабочую силу получали в виде рабов из района Гвинейского залива. Процесс этот происходил с основания первых колоний в Америке с XIV-го века. Отцы-пилигримы попали сюда в XVII-м веке, 1620 году, и представляли собой беженцев от религиозных преследователей. Европа была охвачена войной между католиками и протестантами. Не осталась в стороне и Англия. Вследствие этого местные пуритане вынуждены были искать прибежище за океаном. Протестанты вообще не принимали внешнюю сторону католицизма: поклонение иконам, институт священнослужителей. Они считали, что проповедником может быть человек, выдвинутый из рядов коммуны, они отрицали разнообразные религиозные обряды, церковные службы. Пуритане отличались очень строгими нравами, что присуще и по сей день. Это распространилось и на искусство, которое считалось дьявольским порождением, за исключением его части, связанной с религией. Поэтому единственным видом музицирования у пуритан было совместное распевание религиозных гимнов, которые сначала вывозились из Европы. По мере роста колоний пуритан в Новой Англии, у них появлялись и свои сочинители гимнов. Эти гимны становились общепринятыми и постепенно стали создаваться сборники гимнов. По-английски гимны назывались "дзубили" / jubilee / или "госпел" / gospel / или "спиричуэл" /spiritual/. Термин "спиричуэл" означает "духовное песнопение", "госпел" - это название "Евангелие" по-английски, т.е. наиболее почитаемых пуританами книг "Нового Завета". Правда, эти религиозные гимны были чисто европейской музыкой' творчеством выходцев из Англии, а современный спиричуэл -

это уже синтетическая форма, появившаяся в результате слияния протестанского хора, африканской ритмики и импровизации.

Что же представлял собой спиричуэл тогда? Собравшись всей общиной в молельном доме и прослушав проповедь проповедника, члены общины начинают петь религиозные псалмы и гимны. Начинает проповедник, который запевает на известный мотив известный гимн, его подхватывает вся община и они поют все вместе, иногда часами. Считается, что при этом их дух общается к небесной благодати и песнопение положительно сказывается на их духовном статусе. Негры - рабы, на которых не распространились жесткие моральные правила пуритан, имели возможности посещать их воскресные церкви и воспринимать только один-единственный вид культуры - религиозно-церковный. Это наложило существенный отпечаток на всю афро-американскую музыку в целом.

Нужно отметить еще один очень важный момент. Неграм запрещалось пользоваться любыми ритмическими приемами. Белым надсмотрщикам было хорошо известно искусство негритянских барабанщиков, позволяющее им передавать информацию так, что непосвященному ничего не будет понятно. Боязнь заговора шла еще со времен работорговли, когда на кораблях работорговцев под страхом жестокого наказания было запрещено производить любые ритмические движения.

В то же время, в дельту Миссисипи, где были идеальные условия для выращивания хлопка и необходимо было большое количество рабочей силы, стали привозить много негров-рабов. Нравы здесь были менее строгие по той причине, что в дельте Миссисипи была не английская протестанская колония, а французская католическая. Здесь же рядом находилась и Флорида - испанская колония. И хотя и французская Луизиана, и испанская Флорида затем перешли к англичанам и постепенно вся Америка становилась англоязычной, в ней оставались разные регионы, в которых существовали разные культуры. Во Флориде - испано-язычная, ориентирующаяся на католицизм, в Луизиане - франко-язычная и тоже католическая, в районе Пенсильвании, где была обширная немецкая колония - было сильно влияние протестанства, хотя и несколько иного толка, чем английское и, наконец, в штатах Новой Англии - Массачусетс, Коннектикут, Род-Айленд - была чисто английская пуританская культура. И до сих пор выходцы из этих штатов считаются наиболее привилегированными американцами. Это так называемые "вэспы" /WASP/, т.е. белые англо-саксонские протестанты /White Anglo-Saxon Protestants/. Кстати именно так называется известная "метал-

лическая" группа "WASP". В этих штатах была чисто пуританская культура. Правда, рабов имели все, и англичане, и испанцы, и французы. Однако, условия, в которых они жили, сильно различались.

Итак, в Америке сложилась следующая обстановка. С одной стороны, негры не имеют права заниматься своей музыкой. С другой стороны, единственный вид культурной деятельности, который им доступен /по крайней мере у пуритан/ - это посещение церковных богослужений. Вот из-за такого стечения обстоятельств родился тот самый жанр, который мы сейчас называем "спиричуэл".

Вернемся в Южные Штаты. Жизнь в таких Штатах как Алабама, Арканзас, Теннесси даже сегодня сильно напоминает ту, которая текла там в XIX веке. Церковь в них является основным культурным центром. Белые допускали туда негроа, позволяли знакомиться с религиозной догматикой с целью обращения их в христианство. Очень многие негры приняли христианство, а со временем это стало повсеместным явлением. Почему это происходило? Угнетенные негры сравнивали свою судьбу с судьбой иудеев в Новом и Ветхом Завете, по которому иудеи были постоянно гонимым народом. Эта многовековая история иудейского народа стала очень звучной неграм. Многие начинают брать себе библейские имена, например, Исая, Иона или другие имена библейских пророков. Кроме этого они начинают трактовать библейские истории как имеющие к ним непосредственное отношение. Поскольку в Библии есть несколько мест, которые можно отнести и к неграм /считается, что основатель иудаизма Моисей был негром из районов Эфиопии/, то нефы стали считать, что эти места свидетельствуют об избранном характере негритянского народа. Мысль о том, что Библия говорит о страданиях негритянского народа, стала устойчивой в негритянском сознании.

В это время произошло разделение церквей, неграм предоставили свои церкви. В них над нерами не было постоянного контроля и их ритмическое самовыражение проявилось в очень концентрированном виде. Обстановка здесь была очень раскованная и ритмизованная.

На богослужениях звучало очень эмоциональное исполнение религиозных гимнов, которое строилось по знаменитому африканскому принципу "призыв-отклик" /CALL- RESPONSE/. Этот прием широко используется в африканской ритмической музыке, где существует прием переключки между солистом, который поет голосом, и оркестром, который ему аккомпанирует на ударных инструментах и временами подпевает. То есть

существует некая диалоговая система между солистом, который выпевает некий куплет или фразу и хором, который подхватывает ее и развивает. Этот прием и стал основным приемом "спиричуэла", а в дальнейшем перешел в джаз и в рок и сейчас присутствует практически во всей современной музыке.

Протестантское богослужение начинается с чтения проповеди. По мере чтения сам проповедник эмоционально "заводится". Он начинает говорить некой ритмизированной прозой, это превращается в речитатив, наконец, когда страсти накаляются, он начинает выкрикивать и выпевать фразы. Хор обычно подхватывает его стандартными откликами "аллилуйя" или "воистину слава". Постепенно атмосфера становится настолько напряженной, что вся аудитория начинает чувствовать себя как нечто единое целое и начинает притопывать, прихлопывать, танцевать и петь во время религиозной службы. Здесь очевидна прямая аналогия с концертом рок-музыки.

Эта экзальтация, эта экспрессия порождает еще один интересный феномен. А именно - импровизированный. Если все начинается с какого-нибудь хорошо известного всем гимна, то постепенно, в процессе исполнения, спиричуэл превращается в нечто качественно новое, в некую музыку, которая создается в момент исполнения. А это, собственно, и есть импровизация как основа появления джаза.

Однако останавливаться только на спиричуэле было бы неверным, потому что не вся жизнь негров сводилась только к религиозным богослужениям. У них всегда главенствующей была бытовая деятельность, которой тоже отвечал определенный тип их музыки, пожалуй, сыгравший еще более значительную роль в истории современной музыки. Речь идет о блюзе, появившемся еще в XIX веке, до Гражданской войны, до 60-х годов. Правда, тогда он существовал под другими названиями, а сам термин "блюз" появился в конце XIX-го века. "Блюз" - это множественное число, а не единственное, поэтому перевод его как "тоска" или "печаль" неверен. Скорее здесь есть параллель со старорусским музыкальным жанром "страдания". Это песни печально-лирического, бытового содержания. Однако это чисто внешнее сходство, поскольку блюз довольно сильно отличается от русского жанра. Откуда же вообще взялось такое определение, как "тоскливый", "страдающий", "печальный", если слово "blue" на английском языке первоначально означало "синий"? Существует несколько гипотез, одна из которых утверждает, что тут опять видны параллели с Востоком, где синий цвет был цветом траура. Есть и другая версия, по которой слово "blue" происходит от "blue

devil", буквально "синий дьявол". У англичан таким термином обозначают "белую горячку". Такая аналогия возникла от старинного поверия, что пламя свечи приобретает синий цвет, если рядом находится нечистая сила. Есть и другие гипотезы, но ясно одно, что слово "blue" стало обозначать угнетенное состояние духа. Здесь прослеживается прямая параллель со словом "джаз", одно из значений которого отражает такое же состояние.

Термин "блюз" стал в конце XIX-го века обозначать довольно сложный конгломерат негритянской музыки, которая не имела никакого отношения к религиозной музыке. Что же представлял собой такой блюз? Первоначально это было творчество людей, находящихся на социальном дне - калек, слепцов, душевнобольных, просто стариков, которые уже не могли работать и их освобождали от работы на хлопковых плантациях. Им нужно было как-то зарабатывать на жизнь и они ходили по поселкам и селам Южных Штатов и исполняли повествовательно-иронические песни, в которых говорилось о несчастьях и бедствиях негров. Именно эти песни и получили название "блюз". Первоначально блюзы были чисто вокальные, исполнявшиеся чаще всего слепцами. Здесь прослеживается аналогия с украинскими кобзарями. Песни эти несли большой социальный заряд, часто повествовали о несчастной любви, о тяжелой жизни. Такие исполнители и были первыми "bluesman" /"людьми тоски"/.

Постепенно вокальные блюзы начинают обрести инструментальное оформление. Использовались чаще всего инструменты, которые было легко носить с собой, типа губной гармоники, свирели, банджо /чаще всего самодельного/, гитары /тоже самодельной/. Обычно банджо делали из консервных банок, гитары - из сигарных ящиков. Поскольку никакого образования у блюзменов не было, то можно говорить, что блюз является типичной формой народной музыки.

С точки зрения гармонии, блюз - это классическое выражение пентатоники. Один маститый блюзмен Аарон Уокер, по прозвищу "Тибоун" /Aaron "T-Bone" Walker/, сказал, что существует только один блюз, а все, что известно как тысячи и тысячи блюзов, кочующих по земле, это вариации одного единственного блюза в нескольких тональностях, несколько иначе гармонизированные, но это всегда одно и то же. И действительно, блюз строится на трех аккордах: тоника, субдоминанта или доминант-септаккорд с его разрешением, доминанта. Все мелодические рисунки блюза укладываются в одну схему. Таким образом, первоначально вокальное искусство

становится вокально-инструментальным. Именно блюз является основой развития вокально-инструментального жанра.

Здесь также прослеживается восточный подход к музыке.

Из-за отсутствия нотной записи, каждый интерпретатор музыки является одновременно и исполнителем и композитором. Такое положение продолжалось до изобретения Эдисоном граммофона, когда появилась возможность фиксации музыки. Раньше в восточных культурах музыка передавалась от учителя к ученику непосредственно. Ученик, живя с учителем, ухаживая за ним, работая на него, перенимал все приемы, все его музыкальное наследие. Сначала он копировал манеру учителя, а впоследствии развивал собственную. Так, от учителя к ученику на протяжении тысячелетий передавалась музыка, например, индийской раги. Тоже самое происходило и у блюзменов, когда музыканты юного поколения поступали на обучение к мастерам старого блюза, перенимали полностью их манеру и лишь после этого могли заниматься самостоятельно. Все это резко изменилось с открытием звукозаписи. Сейчас любой человек может учиться манере любого мастера по пластинкам, даже если его уже нет в живых, что собственно и сделали многие представители британского блюза в 60-е годы: Эрик Клэптон, Алвин Лин, Стив Винвуд и другие.

Блюз, появившийся в XIX веке в дельте Миссисипи и существовавший там многие десятилетия без изменений, в специальной литературе называется "country blues" или "деревенский блюз". Это блюз, который еще не "причесан", не украшен мелизмами, и является образцом первоначального негритянского музицирования.

Нужно отметить еще один очень важный момент. Блюз очень ироничен, а ирония - это оружие слабых. Мы иронизируем тогда, когда не можем изменить то, по поводу чего иронизируем. Ирония всегда предполагает горечь, она является удобным психологическим выходом из создавшейся ситуации. Элемент иронии чрезвычайно силен в блюзе, который повествует о печалах и горестях, обрушившихся на человека, но если это настоящий блюз, в нем присутствует элемент иронии, подсмеивания над самим собой, над обстоятельствами, над всем тем, что он сам не может изменить, но может, по крайней мере, над этим посмеяться. Поэтому ироничность - очень важный элемент блюза. Приведем конкретный пример. Обычно блюз строится по схеме А-А-Б-А, А - это некая поэтическая фраза, которая повторяется дважды, а Б - своеобразное резюме по поводу

исходной посылки и все это опять завершается исходной фразой. Возьмем старый блюз конца XIX-го века ;

1. Я пойду на железную дорогу и положу голову
на рельсы.
2. Я пойду на железную дорогу и положу голову
на рельсы.
3. Потому что только тогда, когда поезд отрежет
мне голову, я избавлюсь от своих печалей.
4. И поэтому я пойду на железную дорогу и положу
свою голову на рельсы.

Вот пример классического блюза. С одной стороны видно что дела так плохи, что впору действительно класть голову на рельсы, а с другой понятно, что ничего такого певец делать не собирается. Блюзы обычно полны "алкогольной" тематики, потому что единственной радостью зачастую была возможность где-то выпить и забыться хоть на минуточку от этого жуткого и жестокого мира. Поэтому алкогольная тема почти так же популярна, как тема несчастной любви. Более того, многие блюзмэны начального периода были неисправимыми алкоголиками и возможно именно поэтому термин "blue devil" так же часто фигурирует в названиях этой музыки как и термин "blue". Это было как бы творчество людей в "белой горячке". Вот фраза из известного блюза: if trouble was whiskey, is be always drunk", что можно перевести как: "если бы печаль была виски, то я бы был всегда пьян". Не случайно одна из известных книг о блюзе называется "blues and trouble" /"Печаль и горести"/. Следующие строки из известного блюза позволяют понять отношение блюзмэнов к своему творчеству: "Ах, мистер капитан, это я не плачу, это я так смеюсь, поэтому не поймите меня неправильно".

Такое отношение к теме "смех и слезы" сделали американских блюзмэнов необычайно притягательными уже в 50-е годы нынешнего века, когда в Западной Европе распространилось философское течение экзистенциализм. Исходная посылка его состоит в утверждении, что весь этот мир человеку чрезвычайно чужд и враждебен, человек находится в нем как пылинки, как игрушка в руках слепых сил. Человек не может с этим что-нибудь поделать кроме одного - он может посмеяться над этим миром, он может наслаждаться самим фактом своего существования /экзистенцией/. Блюз с его отношением к жизни оказался чрезвычайно родственным экзистенциалистам. Поэтому среди интеллектуальных кругов Мюнхена, Парижа или Берлина блюзмэны стали чрезвычайно популярными фигурами. В начале 60-х годов некоторые немецкие и английские антерпренеры начи-

нают организовывать гастрольные поездки старых блюзмэнов, которых они "откапывали" в отдаленных деревушках дельты и привозили в Европу на гастроли. Оказалось, что это чувство тоски и печали очень близко чувствам человека XX-го века. Поэтому вовсе не случаен интерес во всем мире к тем формам, которые вышли из блюза - к джазу и року.

Еще одним источником всей современной музыки является музыка "country" или "деревенская". Сам термин "кантри" относительно новый, он появился в широком обиходе только в 60-е годы нашего века. Раньше эта музыка была известна под названием "хиллбилли" /hillbilly/. Само слово "хиллбилли" - это американское обозначение простака, деревенщины /буквально "Билли с холмов"/. Холмами на слэнге называют район Аппалачских гор, низких гор, находящихся на юге Штатов. Этот район был традиционно самым бедным, самым малоразвитым районом Соединенных Штатов, заселенным очень пестрым, с точки зрения национального подбора, контингентом людей. Во-первых, здесь было огромное количество выходцев из Центральной Европы, которые появились здесь в результате эмиграции после двух мировых войн. Здесь живут немцы, поляки, австрийцы, чехи, словаки, венгры, румыны, русские, украинцы и другие национальности. Больше всего здесь, пожалуй, немцев и поляков. Это так называемый Библейский пояс Соединенных Штатов /здесь сходятся границы 10 беднейших штатов: Теннесси, Кентукки, Арканзаса, Канзаса и других/. Население здесь традиционно занимается двумя видами деятельности - горняки или фермеры. Причем не фермеры в полном смысле этого слова, а скорее наемные рабочие, батраки. Уровень жизни очень невысок, а культурная основа чрезвычайно пестрая. Все выходцы из Европы ехали сюда со своим культурным багажом, а заселение этих районов началось еще в XVIII-м веке. Здесь часто в совсем нетронутым виде сохраняются те культурные стереотипы, которые были на родине, в Европе. Появился, таким образом, некий культурный заповедник, куда не проникали внешние влияния. Именно в этом районе стал чрезвычайно популярным центральноевропейский инструмент - цимбалы /струнный инструмент, на котором играют либо палочками с мягкими набалдашниками, либо пальцами/. Цимбалы стали прототипом стальной аппалачской гитары, которая фактически является теми же цимбалами, но на ней играют исключительно пальцами. Причем пальцы иногда снабжаются металлическими когтями для защипывания струны. А педальная потому, что она располагается перед играющим на столике и к ней подключены педали, нажимая на которые можно изменять натяжение струн,

путем изгиба деки. В результате этого получается необычный плывущий звук, такой же как у гавайских гитар. Этот звук стал чрезвычайно характерным вообще для музыки кантри. Другой очень популярный в этой музыке инструмент - скрипка. Причем скрипка в центральноевропейской традиции. В английском языке существует два слова, обозначающие скрипку, "Violin", обозначающее классическую скрипку и классический стиль игры на ней и "fiddle". Тогда стиль игры называется "fiddling", а скрипач - "fiddler". "Фидл" - это немножко другая скрипка, она чуть побольше по размерам и играют на ней чаще всего прижав к поясу. Такая манера игры на скрипке распространена у цыганских, венгерских, румынских и других музыкантов из центральной Европы. Именно в таком виде скрипка была воспринята в музыке хиллбилли и первоначально вместе с педальной гитарой и губной гармошкой составляла основные инструменты музыки кантри.

Музыкальным материалом для хиллбилли был набор музыки, звучавшей в быту Европы: танцевальной /польки, чардаша/, хоров и лирических повествовательных баллад, из которых речь чаще всего шла об исторических событиях, происшедших на покинутой родине.

Итак, музыка кантри, звучавшая в музыкальном творчестве горняков и фермеров /как, например, известный "кантри-боевик" "Sixteen tons", /"Шестнадцать тонн"/, в котором говорится о том, что шахтер добыл за смену шестнадцать тонн антрацита и все равно остался таким же нищим как и был/, с течением времени стала понемногу трансформироваться под воздействием так называемой вестерновой тематики, отражающей освоение Дальнего Запада или "Дикого" Запада. Освобождение "Дикого" Запада считается одним из самых выдающихся исторических событий в истории Америки. Естественно, это событие оставило в фольклоре Америки неизгладимый след. Появилось огромное количество рассказов, баллад, историй, связанных с историческими событиями и с теми личностями, которые выдвинулись /среди которых было немало откровенных авантюристов и преступников/. "Закон кулака", царивший в лагерях старателей и переселенцев, породил громадную преступность, появились организованные банды. Для их подавления посылали правительственные войска. К этому же периоду относится и сопротивление индейцев завоеванию Дальнего Запада. Разгорались настоящие битвы, хорошо известные по киновестернам. Все эти события оказали очень большое влияние на музыку кантри. В этот исторический период появилась целая плеяда людей, которых власти называли преступниками, а местное население

рассматривало как неких Робин Гудов. Действительно, некоторые из них были отъявленными негодяями, но со временем история сделала из них героев. Некоторые действительно были людьми, выступающими за всеобщее равенство и это равенство обеспечивающими при помощи разграбления банков, государственных эшелонов и раздачи денег и имущества беднякам. Таким был знаменитый Джесси Джеймс /*Jessie James*/, о котором сложено огромное количество песен, баллад. Он считался американским Робин Гудом и очень многие рокеры, восприняв от музыки кантри эту тематику, прославляли его в своем творчестве как, например, известная американская хард-роковая группа "*James Band*" /"Банда Джеймса"/ или известная негритянская группа "*Jessie James and vagabonds*" /"Джесси Джеймс и бродяги"/ и многие другие. Это и такие герои, как *Billy the kid* /"Билли-козленок"/ и *Pat Garreth*, которому посвятил свой альбом Боб Дилан. То же можно сказать и о личности шерифа, который стал легендарной фигурой после освоения "Дикого" Запада, потому что шериф зачастую был единственным представителем власти в таком бурлящем котле страстей. Все это откладывалось в музыке кантри, поэтому ее со временем стали называть кантри-энд-вестерн /*country-and-western*/. В 20-е годы XX века появились "поющие ковбои". Таковыми были Рой Э'каф /*Roy Acuff*/, Рой Роджерс /*Roy Rodgers*/ и другие. Это были настоящие ковбои, которых киноэкспедиции находили на каких-то ранчо. Они прекрасно умели обращаться с лошадьми и огнестрельным оружием, их приглашали для съемок фильмов, чтобы они выполняли какие-нибудь трюки. Они же пели ковбойские баллады. Впоследствии Рой Роджерс прославился тем, что организовал самую популярную фирму по производству джинсов в Соединенных Штатах, но он одновременно стал одним из первых "поющих ковбоев". То же самое можно сказать о ковбое Копасе /*cowboy Copas*/, который выступал под псевдонимом "Ковбой" и о Рое Э'Кафе. Они стали одними из первых звезд кантри-музыки, поскольку пели не только ковбойские песни под вестерновое сопровождение в голливудских фильмах. Они пели и горняцкие баллады, и фермерские песни Аппалачских гор. Поэтому появилось второе название этой музыки, особенно широко распространенное в 60-е годы - "кантри-энд-вестерн". Правда сейчас ее снова склонны называть кантри, так как интерес к вестерновой тематике несколько упал. Это, так сказать, "белое" влияние. Нужно еще отметить, что музыка кантри была вначале исключительно струнной. В ней использовалась педальная гитара и скрипка. Постепенно, по мере знакомства с негритянской музыкой этого

региона, в ней стали использовать банджо, а еще позже и шестиструнную испанскую гитару. Ударные инструменты в музыке "хиллбилли" практически отсутствуют, лишь в дальнейшем, по мере взаимного влияния, ударные инструменты проникают и в музыку кантри.

Из современных стилей кантри наиболее близок к первоначальному хиллбилли, стилю "*blue grass*" /"синяя трава"/. Как считают, название стиля произошло от названия характерной травы, которая растет в степях штата Кентукки. А поскольку стиль хиллбилли наиболее распространен именно в этом штате, многие исполнители, вышедшие из этого штата /"*The Kentucky colonels*"/, продолжают по сей день выступать в том же стиле, что и их далекие предки. При этом используются исключительно акустические инструменты, нет никакого электрического усиления и полностью отсутствуют любые ударные инструменты. Это та первоначальная "белая" музыка, которая и известна под названием "хиллбилли". Правда, к "блю грас" в настоящее время проявляется чисто экзотический интерес. Скажем еще несколько слов о традиционной музыке кантри. Это стиль, который называется "кеджун" /*sajun*/ или иначе "зайдеко". Этот стиль сложился в штате Луизиана, во франко-язычном штате, но не среди негритянского населения, где был распространен кантри блюз, а среди белого. Поскольку штат Луизиана относился к бедным штатам Аппалачей, то традиционно музыку кеджун включают в музыку кантри, хотя в ней есть несколько характерных отличий. Прежде всего, основным инструментом этой музыки является аккордеон, воспринятый от французского населения Луизианы. При этом аккордеон используется не так, как, например, во французском шансоне или немецких балладах, исполняемых под аккордеон. Здесь он очень ритмизован под влиянием местной негритянской музыки. Аккордеон играет ту же роль, что и фортепиано в ранней музыке буги-вуги, исполняется одна и та же ритмическая фраза левой рукой, а правая рука едет какую-нибудь мелодическую импровизацию. Очень часто такой музыкант сочетает в себе функции нескольких разных инструментов / широко известный феномен "человек-оркестр"/. Такого рода музыканты были широко распространены и в деревенском блюзе, как например, знаменитый блюзмэн Доктор Исасай Росс /*Isaiah Ross*/, который умер в 90-летнем возрасте в 70-е годы и был одним из ярких представителей "*one-man band*" - т.е. оркестра, состоящего из одного человека. Типичный вид негритянского "человека-оркестра" - гитара в руках, губная гармоника на кронштейне перед ртом, тарелки привязаны к коленям, за спиной барабан, к локтям, привязаны подушки -

можно бить по барабану, бить ногами, дуть в гармошку, играть на гитаре. Такое "многостаночное" сочетание инструментов было очень популярным у негритянской аудитории и от них оно было заимствовано музыкантами кеджуна. Правда, место гитары здесь занимает аккордеон. Все это может сочетаться с разнообразными ударными и с некоторыми духовыми - губной гармоникой или свирелью Пана. Музыканты этого стиля также испытали влияние местных культов, в частности, негритянского культа "вуду", который зародился на Гаити и был сочетанием элементов христианства и африканских языческих культов. Музыка в вуду играет очень большую роль: гипнотические ритмы, повторяющиеся музыкальные фразы используются для введения участников ритуала в особый "транс". От христианства в этом культе используется фразеология, а от язычества-дикарская, колдовская практика принесения жертв. Раньше были и человеческие, а сейчас чаще всего в жертву приносят белых и черных петухов. В волшебных возможностях людей, владеющих вуду /способность излечивать больных, наводить порчу на людей или скот/, немало таинственного и люди, живущие в этих регионах в них верят безоговорочно. Многие негры с Гаити попали в Луизиану и принесли с собой эти обычаи. Многие ритмы вуду используются в кеджуне, а гораздо позже появился и вуду-рок.

Существует еще один вид музыки кантри, который получил название "вестерн-свинг" /western swing/, "западный свинг". Это музыка кантри, в которой используются медные духовые инструменты: тромбоны, трубы, саксофоны, кларнеты, гобои и так далее. То есть музыка кантри, в которой главным мелодическим инструментом являются не струнные, а духовые.

И, наконец, существует кантри-музыка, которая звучит сейчас. Это музыка электрифицирования, с ударными инструментами и по внешнему виду очень мало отличающаяся от рок-музыки. Существует также жанр, который получил название "рокабилли" /rockabilly/ - составное слово от "хиллбилли" и рока. Он является сочетанием рок-н-ролла с современным инструментарием музыки кантри.

Последний основной источник современной музыки - это европейская развлекательная музыка, звучащая в мюзиклах, водевилях, варьете, бурлесках, опереттах и т.д. Это и романсы, чаще всего городские, исполняемые в довольно фривольном духе /типа наших частушек/, и все остальные микроформы развлекательной городской музыки, которые у нас объединяются термином "эстрада". Вся эта развлекательная культура была чрезвычайно популярной в Соединенных Штатах, начиная с XIX-

го века. К этому времени изрядно угас пуританский пыл первых поселенцев. В Америку все больше начинает проникать живая, повседневная музыка, главным образом вместе с гастрольями разнообразных кабаре и варьете из Франции, Италии. Они породили в Соединенных Штатах массу последователей, но на местной почве это получило специфическую национальную окраску.

Почему же именно в Америке появились основные синтетические формы современного искусства? Во-первых, Америка стала как бы плавильным тиглем для множества национальных культур, которые взаимодействовали и влияли друг на друга. Во-вторых, Америка, в силу своего недолгого развития, была незакомплексована культурными стереотипами, в отличие от Европы с её многовековой историей. Так что современная музыка - явление интернациональное и поэтому она легко входит в любую национальную культуру.

В понимании современной музыки очень важно усвоить различия между европейской и восточной музыкой, которые являются ее составными частями. Важную роль здесь играет общий мировоззренческий подход. На Западе считается, что мир, окружающий нас, является несовершенным, нуждается в постоянном улучшении, в развитии, в энергичном участии человека и общества. Психолог назвал бы такой подход экстравертным, т.е. обращенным во вне. Если говорить о восточном, подходе, то он прямо противоположен. Здесь считается, что мир достаточно гармоничен и достаточно целостен, а зот человек, который в этом мире находится - разобщен и находится в дисгармонии с миром. Поэтому главной целью является изменение человека, как порочного звена. Такой подход называется интравертным. Конечно, ни на Западе, ни на Востоке такие подходы в чистом виде не существуют.

Отсюда вытекает и тип культуры: экстравертный на Западе /тип культуры, обращенный наружу, трансформирующий окружающий мир/, и интравертный на Востоке /обращенный вовнутрь/. В рамках этих представлений о культуре, музыка на Западе и на Востоке рассматривается как вполне конкретное культурное явление, развивающееся по вполне конкретным законам. Но представления о развитии вообще и о музыке очень сильно отличаются даже в общем подходе к тому, что же такое музыка. Если на Западе возобладали точка зрения, что музыка - это скорее явление, то на Востоке существует точка зрения, что музыка - это процесс. В чем же здесь разница? Явление - это нечто дискретное, элементарное, существующее само по себе как отдельный элемент в цепи таких же явлений. Процесс - это категория непрерывная, продолжительная, которая не разделяется на элементы. Этот экстравертный подход Запада и интравертный подход Востока проявляется во всем, в том числе и в музыке. Одно из его проявлений состоит в том, что на Западе распространены темперированные музыкальные инструменты, имеющие строго фиксированное расположение звукоряда. Это касается рояля, гитары, духовых инструментов, у которых звук строго фиксированной частоты. На Востоке же гораздо больше распространены инструменты нетемперированные, звук в которых может интонироваться в достаточно широких пределах. Отсюда вытекают основные характеристики европейской и неевропейской музыки. В Европе считается, что если каждому звуку соответствует фиксированное место в звукоряде, то его можно графически изобразить, возможна нотная запись. Эта

система нотации на Востоке распространена гораздо в меньшей степени, она гораздо сложнее и построена на других принципах. Европейская система нотации позволила музыке тиражировать, она позволила обучать музыке без личного участия. Но здесь возникла опасность отождествления музыки с её графическим выражением. Известно, что из музыкантов европейской школы лучшим слухом обладают те, кто играет на нетемперированных инструментах, например, скрипач, тромбонист. Полтона воспринимают большинство европейских музыкантов, четверть тона только профессионалы, а одну восьмую тона воспринимают три-четыре европейских скрипача, вроде Иегуди Минухина. А индийские музыканты, играющие на нетемперированных ситарах, сантурах, сарадах и т.д., могут ощущать разницу между двумя звуками, отличающимися друг от друга на одну шестнадцатую тона, на $1/32$ тона, т.е. обладают остротой слуха, практически недостижимой для европейцев. Это один из минусов развития европейской музыки.

Кроме того на Западе считается, что дискретная природа музыки определяет то, что главенствующей в ней является резковыраженное разнообразие. Здесь нет плавных переходов, здесь есть граница между двумя соседними тонами. По этому принципу строится мелодия, аккорд, т.е. гармоническое сочетание, по этому принципу строится музыка вообще. На Востоке присутствует не сочетание двух отдельных звуков, а непрерывное перерастание одного звука в другой без резкой границы. В этом подходе есть свои плюсы и минусы. С одной стороны, мелодическая изощренность восточной музыки достигает фантастических границ, потому что плавное развитие звука подразумевает самые разные варианты развития. В то время как фиксированный переход от звука к звуку подразумевает довольно ограниченное число вариантов. Основная концепция европейской музыки - консонанс и диссонанс - на Востоке более "размыта". Вся европейская музыка - это, в конечном счете, сочетания консонансов и диссонансов в оптимальном варианте. Главная цель восточной музыки - вызвать у слушателя определенное состояние и при этом по возможности избегать формализации, не устанавливать строгих рамок музыкальному процессу. Творец здесь меньше скован законами, которые диктуют путь его творчества.

Еще один интересный момент, который широко присутствует в восточной музыке и гораздо меньше в европейской. Восточная музыка циклична, как и восточное мировоззрение, которое считает, что мир движется по кругу, от простого к сложному и наоборот. На Западе же распространен подход откры-

той системы: развитие происходит из какого-нибудь далекого прошлого в необозримое будущее, но эта система разомкнута. Отсюда и музыкальный подход; европейская музыка разомкнута, хотя и есть циклические формы /рондо, например/. В восточной же музыке всё в какой-то момент приходит в ту точку, из которой всё и вышло, совершив при этом круг в музыкальном развитии.

Помимо этих основных факторов есть ещё десятки других различий между восточным и европейским пониманиями музыки. Но главное - это то, что музыка является процессом на Востоке и явлением на Западе. Отсюда вытекает конечная цель любой восточной музыки: индийской раги, японской музыки гагаки, персидского макама или индонезийского гамилана - это создание определенного состояния, находясь в котором вы уже можете далее решать какие-нибудь сверхзадачи. Но до того, как это состояние не создано, ни о каком творчестве не может быть и речи. Не случайно индийские раги группируются по времени суток, когда они исполняются. Скажем, исполнять утреннюю рагу вечером считается в Индии бессмыслицей. Существуют раги по временам года, по настроениям: раги радостные, печальные, весёлые, раги для поднятия аппетита и так далее. То есть, передающие совершенно конкретные состояния человека, которые должны вызываться музыкой. Музыка, собственно, за это и ценится. На Западе музыка скорее ушла в область формо-творчества. Если первоначально это были некие инструментальные пьесы, то потом начинается их группировка в некие более крупные конгломераты: сначала по танцевальному принципу - так возникла сюита, в которой сочетались медленные и быстрые танцы. Следующим развитием идеи сюиты была соната, где было уже не сочетание разнотемповых частей: быстрые - аллегро, медленные - анданте, очень быстрые - престо и так далее. Этот принцип становился все более абстрактным: сначала сюита, а потом симфония, т.е. сочетание специально подобранных по какому-либо принципу частей. Так развивалась музыка инструментальная. Вокальная также развивалась от песен к более крупным формам: кантатам или ораториям, вплоть до оперы.

На Востоке утверждается, что человек есть беспрерывная смена состояний. Исходя из такого представления о человеке, можно сказать, что музыкой можно вызывать в человеке определенное состояние и тем самым способствовать его более полноценной жизни. Западный подход к музыке скорее рассчитан на образованных людей. И если человек чего-то не понимает в музыке - она может на него совершенно не по-

действовать. Это делает европейскую музыку зачастую элитарной. Европейская музыка в какой-то момент зашла в тупик. Был перебран определенный набор музыкальных комбинаций, сочетаний этих комбинаций и оказалось, что начинаются повторы. Начались авангардистские поиски и возникла конкретная музыка, додекафония, множество течений, которые пытались музыку разнообразить, сделать её оригинальной. Но основной массе слушателей такая музыка осталась непонятной.

Существует ещё один момент, который связан с личностью самого музыканта. В Европе нотная запись породила некое посредничество между творцом музыки и её исполнителем. Родилась устойчивая цепочка: композитор - ноты - исполнитель. При этом идеи композитора с самого начала очень сильно менялись. Например, сейчас музыковеды считают, что музыку Моцарта современные исполнители играют в полтора-два раза быстрее, чем её исполняли во времена Моцарта. Это происходило потому, что, во-первых, изменились условия жизни, а во-вторых, в партитурах Моцарта написаны только качественные характеристики - "быстро", "очень быстро", и так далее. Так как это лишь качественные характеристики, то невозможно избежать призыва исполнителя. Поэтому музыкальная идея композитора доходит до слушателя часто в очень измененном виде. На Востоке благодаря системе музыкального воспитания "ученик-учитель", согласно которой ученик должен был полностью воспринять музыкальную манеру своего учителя и только после этого получал право на создание собственного творчества, благодаря чему основные идеи автора прошли в неизменном виде сквозь тысячелетия. Сейчас в Европе ситуация изменилась благодаря звукозаписи, которая позволила доносить до нас музыку в таком виде, в каком её задумал автор. Это тоже очень важный момент, поскольку все современные формы - джаз и рок - произошли от восточного понимания музыки, в том числе и от непосредственной передачи опыта от учителя к ученику. Поэтому адекватные чувства в ней передаются весьма точно.

Теперь можно перейти к рассмотрению первого исторически сложившегося жанра современной музыки, который появился на американском континенте в конце прошлого века. Речь идет о джазе. Именно в рамках джаза сформировались основные приемы и стилистические обороты, которые в дальнейшем применялись во всех последующих формах современной музыки. Сам термин "джаз" гораздо более позднего происхождения, чем сама музыка. Джаз - это явление сложное, неоднозначное, в котором соединилось несколько разных пред-

шествующих стилей, породивших в совокупности то, что сейчас называется джаз. И хотя сейчас джаз - это не просто негритянская музыка 10-30 годов XX века в Соединенных Штатах, а более широкое понятие. Тем не менее в начальный период это действительно была чисто негритянская музыка. Считается, что у джаза есть три источника, три составные части. Тремя источниками джаза можно считать рэгтайм, музыку "марширующих оркестров" /marching bands/ и блюз.

Рассмотрим подробнее рэгтайм. По-английски "rag" - это лоскут, тряпка, а "time" - время, ритм, размер. В буквальном переводе "ragtime" означает, следовательно, "лоскутный размер", "лоскутный темп". Рэгтайм как и прочие виды искусства, возникшие в Соединенных Штатах, был явлением синтетическим. В нем в достаточно пропорциональном отношении соединились элементы западной и негритянской /восточной/ музыки. От "белой" музыки рэгтайм заимствовал всю мелодическую тематику. Изобретателями рэгтайма можно считать негров-таперов, которые играли в кабаках, ресторанах или фойе кинотеатров. Не имевшие чаще всего никакого музыкального образования, зато обладавшие природной музыкальностью и хорошо развитым ритмическим чувством, они пытались передать хорошо известные мелодии, которые были у всех на слуху, в собственной манере исполнения, которая опять же была неразрывно связана с их ритмическим чувством. Действительно, первые негритянские пианисты рассматривали рояль не как самостоятельный музыкальный инструмент, на котором они не умели играть в европейском понимании. Они даже не хотели пользоваться педалями, так как ногами нужно было отбивать ритм. Скорее они рассматривали рояль как набор из 88 барабанов /у рояля 88 клавиш/. И по сей день на негритянском слэнге "eighty-eight" - "восемьдесят восемь" означает рояль. Если каждую клавишу рояля рассматривать как маленький, по своему настроенный барабанчик, то весь рояль афроамериканский музыкант рассматривал как обычный африканский оркестр, состоящий из барабанов, причем барабанов прекрасных, каждый из которых был настроен на свой тон. Собственно партии ранних пианистов были ни чем иным, как соло на 88 барабанах. Использовалась перкуссивная техника. При этом правая рука обычно играла мелодию из популярных комедий, водевилей, бурлесков, а левая выполняла чисто ритмические функции и играла какие-нибудь повторяющиеся музыкальные фразы. В результате получался причудливый, как бы сшитый из лоскутов, музыкальный материал. Его "лоскутность", "рваность" подчеркивалась синкопированным ритмом.

Синкопирование используется и в европейской музыке, а в рэгтайме стало в каком-то смысле самоцелью. Более того, благодаря синкопированию в рэгтайме, джаз стали называть со временем синкопированной музыкой. Что же такое синкопа? Если в европейской музыке всегда подчеркивалась ритмически первая доля, она была сильной, а вторая - слабой, то синкопирование перенесло акцент с сильной доли на слабую. Европейского человека, привыкшего к традиционной сильной первой доле, это приводит к некоторому замешательству и он начинает слушать музыку уже в другом психологическом состоянии. А это именно то, чего добивались негритянские музыканты, считающие, что измененное состояние лучше, чем повседневное, обычное, с его рутинными заботами, в котором невозможно найти места творчеству. Многие отмечают особый, "раскачивающий" характер синкопированной музыки. Итак, основные черты рэгтайма: европейская мелодика, синкопирование и повторяющиеся циклические ритмические фигуры в левой руке.

Рэгтайм стал чрезвычайно популярен и быстро перерос фортепьянные рамки. Многие считают, что рэгтайм возник благодаря тому, что негритянские музыканты были музыкально неграмотны. Они не знали, как согласовывать правую и левую руку, как вести темы в двух руках, что и породило самобытную эксплуатацию рояля, приведшую к появлению рэгтайма. Но уже в начале XX века появляются музыканты, исполнявшие рэгтайм и получившие всемирную известность. Кроме того была возможность нотации этой музыки, так как рояль - инструмент темперированный. Наконец, в это же время появились так называемые "пьенороллы" - механические фортепиано, работающие по принципу шарманки. Эти механические фортепиано позволяли до мельчайших подробностей передать манеру того, кто играл, когда происходила запись. Поэтому и по сей день есть оригинальные записи на роликах для "piano-roll" корифеев рэгтайма, таких как Скотт Джоуплин /Scott Joplin/ или Джелли Ролл Мортон /Jelly Roll Morton/ - музыкантов, ставших популярными еще до первой мировой войны.

Количество музыкантов, исполнявших рэгтайм было очень велико. Они играли в любом кафе, ресторане, кабачке. Многие европейские музыканты заинтересовались рэгтаймом и писали пьесы в таком стиле. Под музыку рэгтайма приятно танцевать несколько танцев, самым популярным из которых был кэлуок /calewalk/, который долгое время считался неприличным негритянским танцем, этот кэлуок наделал в свое время столько же шума, сколько впоследствии твист. Начиная с этого момента, стали очень популярны так называемые джазовые танцы, кото-

рые распространились по всему миру. Многие французские композиторы-импрессионисты: Дебюсси, Равель восприняли эти новации. У них имеется очень много композиций в ранне-джазовом стиле, рэгтаймовском стиле /"Кукольный кэлуок" - один из известнейших примеров такого творчества/.

Второй источник джаза - это музыка "марширующих оркестров" /marching bands/. Марширующие оркестры - явление Новоорлеанское, главного города штата Луизиана. В этом портовом городе, расположенном на побережье Мексиканского залива или просто Залива на американском слэнге /gulf/, собрался очень пестрый народ: выходцы из Азии, Африки, Европы. Люди были разных вероисповеданий, здесь были и дикари, и цивилизованные нации. Благодаря порту шел интенсивный обмен с остальным миром. Город получил особое значение после окончания Гражданской войны. Это произошло в самом начале 60-х годов. В результате войны огромное количество негров получило долгожданную свободу. Для многих это породило большие трудности: работы нет, еды нет, жить негде и никому они не были нужны. Очень многие негры начинают в это время подрабатывать музыкой и марширующие оркестры были первыми объединениями, в которых негры могли немного подзаработать и скрасить свое довольно печальное существование. Все облегчалось еще и тем, что после Гражданской войны было расформировано огромное количество военных оркестров, появилось огромное количество бесхозных музыкальных инструментов, которые по дешевке распродавали на аукционах. До этого времени неграм были доступны только самодельные инструменты, а тут появились прекрасные инструменты, о которых они раньше и мечтать не могли и которые можно было купить даже за жалкие гроши. Поэтому не случайно инструментами раннего джаза стали именно духовые: группы горнов - крум-горн, флюгель-горн, тенор-горн, баритон-горн, туба; инструменты группы труб: корнет, корнет-а-пистольон, тромбон, собственно труба; деревянные духовые: флейта и кларнет.

Почему эти оркестры назывались "марширующими"? В оркестры собирались люди, не знакомые с музыкальной грамотой, но у которых была масса энтузиазма, была прекрасная природная музыкальность, было желание играть. Они пользовались неевропейской системой - восприятие музыки на слух и воспроизведение воспринятого. Но то, что хорошо в индивидуальных уроках между учителем и учеником, совершенно неприемлемо для оркестра. Оркестр, как и любой ансамбль - это коллективный труд, который должен иметь организующее начало. В европейском оркестре - это ноты, дирижер. Но у негров не было

нотной грамоты и дирижер ничем не отличался от прочих членов оркестра. Нужен был другой принцип организации оркестра. И этот принцип был найден в ритмике, в создании определенных ритмических структур, служащих организующим принципом. Однако, это ритмическое начало должно было быть общедоступным. Наличие ритмических инструментов, например, барабана - желательно, но не достаточно. И вот был изобретен принцип, согласно которому ритм задавался шагом. Именно шаг дал общую ритмическую канву, в рамках которой все и работали.

Такие оркестры стали очень популярными. Во-первых, они участвовали во всех празднествах в Новом Орлеане, в уличных шествиях, во всех похоронах, на свадьбах. Негритянское представление о жизни и смерти сильно отличается от нашего. С точки зрения нефа, умирающий человек переселяется не в худший мир, а в лучший. Этому событию нужно скорее радоваться. Радоваться с точки зрения того, кто умер. Естественно все, кто остались - переживают, рыдают и посыпают голову пеплом, но погребальные церемонии должны обязательно включать в себя элемент радости за того, кто переселился в мир лучший. Не случайно самой популярной погребальной песней у негров является песня "When the saints go in marchin'" /"Когда святые маршируют"/. Это очень бодрая, радостная песня, из которой впоследствии часто делали рок-н-роллы. "Когда святые маршируют и ты с ними маршируешь. Ты теперь счастливый человек, потому что ты теперь в хорошей компании". Это основная идея этой песни.

Вначале музыка марширующих оркестров была чисто маршевая, несинкопированная. Маршевая музыка является типичным образцом сильнотольной музыки. Марши брались как местные, так и традиционно европейские, чаще всего немецкие, которые и по сей день считаются непревзойденными. Знаменитый белый музыкант Филипп Де Суза / Philip De Souza/, житель Нового Орлеана и руководитель одного из крупнейших марширующих оркестров /кстати, "белого" оркестра/, написал очень много маршей, которые были подхвачены уже негритянскими марширующими оркестрами Нового Орлеана. В итоге эти марширующие оркестры стали неотъемлемой частью культурной жизни Нового Орлеана.

О третьем источнике джаза было уже сказано выше. Это блюз, который дал джазу гармоническую основу. От рэгтайма была воспринята импровизационность, поскольку музыканты Рэгтайма должны были импровизировать на темы популярных мелодий, и синкопированный ритм. От марширующих оркест-

ров были заимствованы инструменты и стиль ансамблевой игры, когда организующим принципом является ритм. И в результате слияния всего этого появился джаз. Процесс этот был растянут во времени. Многие называют первыми джазмэнами музыкантов рэгтайма, многие первых блюзмэнов из дельты Миссисипи. А многие называют джазовым оркестром марширующий оркестр из Нового Орлеана. Но все это справедливо лишь отчасти. По настоящему джаз родился тогда, когда все эти составные сложились в гармоническое целое.

Рассмотрим три составные части джаза. Было уже сказано, что основополагающим в нем является ритмика. Существует вполне определенный термин для обозначения этой особой ритмической пульсации, которая является базисом любой композиции новой музыки. Этот термин называется "бит" /beat/ и в буквальном переводе означает "пульсация". Можно также перевести и как вообще любое "биение". "Бит" является той ритмической основой, которая всегда присутствует в джазе и является его основополагающим элементом.

Каково же психологическое воздействие бита и для чего он вообще нужен? Давно было замечено соответствие внешних периодических процессов и внутренних биоритмических процессов. По-видимому, значение бита и состоит в синхронизации биоритмов слушателя и исполнителя, в создании некоего единства на биологической основе. Это действительно имеет место, что подтверждается обследованием посетителей дискотеки, у которых после трехчасовых танцев пульс становится одинаковым. Эта синхронизация биоритмов организма приводит к синхронизации действия, что использовалось еще в древности в армиях, когда для поднятия боевого духа использовались барабаны, возбуждающие и объединяющие воинов.

Нужно отметить еще один аспект работы головного мозга. При наличии длительного постоянного раздражения мозг привыкает к нему и перестает его воспринимать. Это касается не только слуховых, но и зрительных раздражителей, т.к. напрямую связано с тем, что левое и правое полушария ведают разными функциями. Если левое полушарие ответственно, в основном, за интеллектуальную деятельность, за логику, то правое ответственно за эмоциональность. Западную цивилизацию очень часто называют "левополушарной". Разум при восприятии явления сначала делит его на части, а потом эти части пытается соединить, чтобы понять. Правое же полушарие как эмоциональное полушарие, отвечает за целостное восприятие, поэтому восточную культуру можно назвать "правополушарной". Здесь все воспринимается как некая продолжи-

тельность, длительность, целостность, не разделенная на элементы. Так вот оказалось, что именно логические функции отключаются в первую очередь тогда, когда на мозг действуют постоянные раздражители. У "левополушарных" людей есть еще одно свойство. Они очень часто чувствуют себя разобщенными с остальным миром, который воспринимается ими как нечто враждебное и чуждое. Это свойство является причиной наркомании, алкоголизма, самоубийств. "Правополушарные" люди этого не чувствуют, они живут в целостности с миром и воспринимают мир как органичное единство, частью которого они являются. "Левополушарным" этого ощущения очень не хватает, причем по мере развития цивилизации его не хватает все больше и больше. Отчуждение от мира увеличивается, это подтверждает статистика, которая показывает, что количество психических заболеваний, наркоманов, алкоголиков, гораздо больше на Западе, чем на Востоке, где в некоторых странах эти состояния вообще не известны. Многие сердечно-сосудистые заболевания, рак, считают порождением дискомфортного состояния западного человека. В каждом человеке присутствует тяга к внутренней и внешней гармонии и эту тягу отчасти удовлетворяет временное отключение левого полушария с помощью алкоголя и наркотиков. Восточная музыка, используя многовековой опыт, предложила человеку интересный, относительно безопасный способ гармонизации личности. Вообще многие искусствоведы считают, что цель искусства - это гармонизация личности. Теперь очевидно, что истоки действия ритмической пульсации заложены глубоко в природе человека. Такая гармонизация, выравнивание, резонирование, синхронизация биоритмов человека с ритмами вселенной и является основной задачей музыки, которая как бы утверждает, что сам факт жизни - это уже прекрасная вещь. Эту задачу выполняет бит, являющийся той основой, которая создает "хорошие вибрации" /good vibrations/, как говорят музыканты. Тут можно вспомнить, что и сам термин "джаз" в одном из значений переводится как "внимательно наблюдать", "плыть по течению", "находиться в гармонии". И бит дает для этого предпосылку, он создает некий эмоциональный статус личности, находясь в котором человек ощущает полноту бытия, которым проявляясь через радость, превращается в творчество.

Итак, бит влияет на развитие творческой личности. Желание самореализоваться является второй составной частью Джаза. Такое состояние передается термином "драйв" /в переносном смысле английского означает "везти"/. Интересно, что аналогичное ощущение существует у наркоманов. У них оно называ-

ется "волокуша". После принятия наркотика возникает желание что-то сделать, но у наркоманов оно не реализуется и ведет к тому, что человек становится рабом этого состояния. Музыка может вызвать аналогичную ситуацию. Но если это состояние драйва попадает на подготовленную почву, то оно очень ценно для творческих личностей. Это подтверждается тем, что музыканты, привыкшие к драйву, очень часто начинают себя искусственно стимулировать. В ход идут алкоголь, наркотики.

Итак, творческая личность в состоянии драйва получает возможность самореализации, но только возможность. Для того чтобы драйв был конструктивным, необходим довольно богатый духовный опыт. И поэтому спонтанное творчество, о котором много говорят, бывает иногда интересно, но это скорее исключение, чем правило. Так, например, в свое время "скончалась" эстетика панк-рока, который призвал к полной спонтанности, к полной незакомплексованности обучением, формальными приемами и так далее. Однако, все же появляется некая тяга к самовыражению, которую можно использовать в зависимости от того, какой вы человек. Причем это касается не только исполнителя, но и слушателя, на которого воздействуют те же самые пульсации, если он достаточно включен в действие, в то же самое состояние драйва и, будучи в этом состоянии, он тоже является творческой личностью. Поэтому в новой музыке имеется некое единство слушателей и исполнителей и это единство очень полезно и конструктивно для человека.

И, наконец, третья составная часть джаза, родственная драйву - это так называемый "свинг" /swing/ - колебание, качание, ритм, раскачка, разворот и т.д.

Когда бит приводит нас в состояние драйва, то дал самое небольшое внешнее воздействие будет оказывать значительное влияние на человека. Это и есть своеобразный психический резонанс. Свинг выражается в том, что человек как бы переходит в другое состояние сознания. Ощущение это до ступно, если слушать хорошую джазовую, и не только джазовую музыку. Начиная с какого-то момента, вы начинаете ощущать состояние полноты бытия. Музыка дает вам возможность почувствовать, что существует другая жизнь, более полная, более красочная, более интересная, причем с вами ничего не произошло, вы остались тем же человеком, но вы вкусили немного другого состояния. У музыкантов это очень часто выражается в почти телепатической связи друг с другом. Они начинают понимать друг друга без слов, они могут даже друг друга не видеть. В качестве примера можно привести коллективную импровизацию в состоянии свинга, которой восхи-

щаются европейские музыканты. В самом деле, люди не репетировали, не договаривались, может даже увиделись впервые в жизни, но по мере игры каждый знает, что ему делать и каждый попадает в общий тон. Такое часто бывает на джем-сейшенах /jam-session/ - коллективных импровизациях музыкантов из разных ансамблей. Это состояние очень хорошо знакомо джазменам, они ищут его, они к нему стремятся. После концерта, после изнурительной игры они остаются на сцене и играют для себя. При этом утверждают, что исчезает усталость, исчезает все негативное, что было до этого. В заключение можно сказать, что состояние свинга очень благотворно сказывается на организме. Это три основные составляющие части джаза.

Имеется еще один важный аспект, о котором нужно упомянуть и который сам по себе нейтрален, но имеет в себе положительные и отрицательные стороны, влияющие на развитие музыки. Поскольку музыка на Востоке рассматривается как процесс, то очень распространен подход к ней как к сиюминутному явлению. С одной стороны это очень хороший подход, потому что он соответствует человеческой натуре. Негры, например, считают, что музыка, которая звучала вчера - это не музыка. То, что было позавчера - просто смешно, а о том, что было двадцать лет назад, просто не стоит говорить. Музыка должна постоянно обновляться, она должна нести в себе элемент новизны. У такого взгляда есть масса отрицательных сторон, особенно с точки зрения европейцев. Это все происходит из-за принятого разделения бытия на прошлое и будущее. Для нефа же существует только настоящее, его не интересует история культуры, его не интересует культура в виде факта прошлого, его интересует культура, пока она здесь и сейчас, пока она "горячая". Поэтому в ней есть очень мощный развивающий импульс, очень мощное оружие обновления. Этого нет в европейской музыке и именно поэтому она, как это ни печально, вымирает.

Но при этом есть и масса отрицательных черт. Ясно, что такой подход к музыке не предрасполагает к культурологическим исследованиям, к рассмотрению того, что есть человек, т.е. к анализу вообще. В этом кардинальное различие этих мировоззрений, а истина, наверное, посередине.

Рассмотрим развитие джаза в период от окончания первой мировой войны и до 30-х годов. Именно эти годы называют "эрой джаза".

Местом рождения джаза, в достаточной мере условно, считают Новый Орлеан, во-первых, в связи с марширующими оркестрами /явлением чисто новоорлеанским/, во-вторых, в связи с тем, что многие музыканты рэгтайма работали именно здесь, в том числе и человек, который самовольно присвоил себе титул "отца джаза". Это негритянский пианист Джерри "Ролл" Мортон. Наконец, Новый Орлеан, находящийся в дельте Миссисипи, был очень сильно связан с блюзом, который традиционно развивался именно в этом районе. Новый Орлеан был очень своеобразным городом - крупный порт, место слияния самых разнообразных культур. Для обслуживания большого количества приезжих и моряков, людей свободных нравов, был создан целый квартал "красных фонарей". Этот район традиционно назывался Сторивилл /Storyville/. Считается, что именно Сторивилл и породил джаз в его окончательном виде. Очень большое количество публичных домов и всяческих увеселительных заведений требовало очень большого количества музыкантов для обслуживания. Именно здесь начинает группироваться большое количество приезжих блюзменов, зарабатывающих себе на хлеб. Здесь же выступали многочисленные представители рэгтайма. Здесь же многие в прошлом марширующие оркестры начинают вести оседлый образ жизни, занимают маленькие клубы, где чаще всего их музыка сопровождает танцы. До определенного времени джаз был чисто новоорлеанским явлением. Для того, чтобы он распространился сначала по Соединенным Штатам, а потом и по всему миру понадобились полукурьезные события. В частности, знаменитое закрытие Сторивилла. В результате этого огромное количество негров потеряло работу, началась их миграция в крупные города севера. Поскольку основным путем миграции была река Миссисипи, то первоначально они устраивались на колесные пароходы, которые ходили по Миссисипи. В дальнейшем музыканты начинают оседать в городах, расположенных вверх по течению Миссисипи, порождая местные школы джаза. Так появился джаз в Канзас-сити, Сент-Луисе и многих других городов, вплоть до Чикаго.

Что же собой представлял новоорлеанский джаз того времени, или как его называют, "традиционный джаз" /traditional

jazz/? В это время сочетает в себе элементы блюза, ритмику уже не фортепианного, а оркестрового рэгтайма и его основой является медная духовая группа марширующего оркестра. В традиционном составе новоорлеанского джаза отчетливо видны две разные инструментальные группы. Первая получила название "ритмическая секция" / rhythm section/. Она должна была создавать ритмический "beat", ритмическую основу для композиций. А вторая группа называется "мелодическая секция" /melody section /, роль которой - ведение мелодии. В ритм-секцию традиционно входили : контрабас, банджо, гитара, фортепиано, которое трактовалось первоначально как 88 барабанов. Иногда вместо контрабаса, со времен марширующего оркестра, использовался духовой бас, либо труба, либо геликон, либо, заимствованный из оркестра Филиппа Сузы, сузафон /еще одна разновидность геликона/. И, наконец, ударные, которые появляются уже в более или менее оформившемся виде после того, как марширующие оркестры становятся оседлыми, когда появляется возможность расставлять барабаны и играть не на ходу. В марширующих оркестрах применялся большой басовый барабан и "снэр" /snare/ - средний барабан. По мере того, как стабилизировалось положение марширующих оркестров, партии ударных начинают играть все более значительную роль. 8 мелодической секции основными инструментами были труба, правда ещё в варианте флюгельгорна, либо корнета и кларнет. Кларнет, относящийся к группе деревянных духовых, вел лирические партии, а корнет или флюгельгорн, относящийся к медным духовым, вел резкие, энергичные партии. От их переплетения получалась основная мелодическая линия. Иногда эти инструменты поддерживались тромбоном. В новоорлеанский джазовый оркестр входят 6-7 /иногда 8/ музыкантов, которые чаще всего играли по принципу коллективной импровизации. Этот принцип широко развился благодаря наличию профессиональной ритмики. Музыканты, выступавшие в таких оркестрах, нотной грамоты не знали, дирижера не было и потому необходимо было обостренное ансамблевое чутье. Поскольку оркестры эти были чисто развлекательными, то и музыка была танцевальной. Темами обычно были блюзовые композиции, реже темы рэгтаймов, т.е. весь музыкальный материал, который пришел из Европы.

Эта музыка стала довольно популярной, благодаря играющим на колесных пароходах оркестрам. Это привело к росту интереса к такой музыке "белой" публики. В это время коммерческая "белая" музыка влачила жалкое существование, она не имела массового слушателя и была распространена

главным образом на Севере Штатов, в крупных промышленных центрах. На Юге у неё не было особых предпосылок для широкого развития из-за местной бедности, скученности и несколько других музыкальных интересов. Публика здесь была воспитана на блюзе. Поэтому здесь довольно быстро появились белые подражатели новоорлеанскому джазу. Среди признанных корифеев новоорлеанского джаза того времени нужно отметить трубача Кинга Оливера /King Oliver/, который возглавил первый и лучший среди новоорлеанских, "белый" оркестр "Ориджэнэл Джэз Бэнд" /Original (Dixieland) Jazz Band/. Был введен термин, который служил для того, чтобы отличать негритянский джаз от "белой" музыки - "диксилэнд"] Сейчас под названием диксилэнд /dixie-land/ эта музыка достаточно широко известна, определение "новоорлеанский джаз" используется меньше, хотя оно точнее. Аналогичным оркестром того же типа был "Кингз оф Диксилэнд" /"Kings of Dixieland"/, "Дюкз оф Диксилэнд" /Dukes of Dixieland/, т.е. "Короли диксилэнда", "Герцоги диксилэнда" и т.д. Эти ансамбли копировали негритянскую музыку. Ничего оригинального они не создали, более того, они довольно сильно коммерциализировали джаз. После "белых" обработок музыка становилась уже чисто развлекательной и не претендующей на особые находки, чего нельзя сказать о негритянских оригиналах. Можно упомянуть, что известный трубач Луи Армстронг был учеником Кинга Оливера и именно в его оркестре начинал свою карьеру. Из других крупных новоорлеанских музыкантов можно отметить кларнетиста, а впоследствии и саксофониста, Сиднея Беше /Sydney Bechet/, барабанщика Сиды Катлета /Syd Cutlett/, который стал основателем новоорлеанской школы ударников для джаза и целый ряд других музыкантов.

Что касается термина "диксилэнд", то так назывались те штаты, которые во время Гражданской войны входили в Конфедерацию Южных Штатов. Само это слово, по некоторым гипотезам, обозначает "страну Дикси", т.е. штаты, которые лежали за линией Диксона - сенатора, предложившего разграничительную линию между Севером и Югом. По другой точке зрения, этот термин возник от наиболее популярной банкноты в 10 долларов, которая имела здесь хождение и на которой надписи /поскольку дело происходило во франкоязычном штате Луизиана/ делались не только на английском языке, но и на французском. Десятидолларовая банкнота, а по французски "дикси" - "десять", дала название этой области. С точки зрения музыковедов, "диксилэнд" - это "белый" вариант негритянского новоорлеанского джаза, существенно ослабленный, облегченный, менее интересный. В настоящее время диксилэнд тоже

существует, но он несет чисто развлекательные функции и многие джазмены вообще стараются исключить понятие диксилэнд из джаза. Это музыка скорее европейская в самом прямом понимании /музыка, которая записывается нотами, которую разучивают, репетируют, а потом исполняют как некую концертную пьесу/.

Итак, диксилэнд и новоорлеанский джаз - это ранние формы джаза. Это эра, когда джаз рассматривался как что-то несерьезное, по крайней мере, внешними наблюдателями. Белые к нему относились очень снисходительно, считая его полуварварскими забавами дикарей, любопытными как некий способ развлечься. Но в рамках этого "полуварварского занятия дикарей" продолжалась и живая жизнь настоящего джаза. Эта жизнь получила новый импульс после того, как закрыли Сторивилл. Сотни музыкантов оказались без работы и это породило миграцию на Север, где негры были очень незначительной частью населения. Приезжие негры образовали негритянские коммуны, негритянские гетто. На Севере можно было гораздо легче получить работу, нужны были рабочие руки. Среди других образовалось и знаменитое гетто Риверсайд /Riverside/ о Чикаго. Именно в районе Риверсайда развилась новая школа джаза, более интересная по сравнению с новоорлеанской.

В чикагской школе джаз становится не просто аккомпанементом к танцам, а является музыкой для слушания, для более глубокого её восприятия. При этом он что-то и потерял, потому что исконная негритянская музыка - это органичное единство движения и музицирования. Здесь же появляется некий перекос в сторону музицирования. Появляется целая плеяда блестящих исполнителей, таких как Луи Армстронг /Louis Armstrong/, Бикс Бейербек /Dix Beiderbeck/, Сидней Беше /Sydney Bechet/. В городах, расположенных между Новым Орлеаном и Чикаго тоже появились значительные джазовые школы. Из Канзас-Сити вышел Каунт Бейси /Count Basie/, из Сент-Луиса - Илинойс Джекет /Illinois Jacquet/. Появляется большое количество профессиональных джазменов, которые только джазом и живут. Появляется музыка качественно нового уровня - профессиональный джаз.

С точки зрения музыковеда, чикагский джаз мало чем отличается от новоорлеанского, разве только наметились некоторые различия. В частности, коллективная импровизация новоорлеанского джаза все более начинает разделяться на отдельные сольные выступления импровизаторов. Это выдвинуло более высокие требования к импровизаторскому мастерству. Именно в Чикаго появились звезды джаза - Дюк Эллингтон

/Duke Ellington/, Луи Армстронг, Сидней Беше, которые перебрались сюда из НОРОГО Орлеана. То же касается и Джерри "Ролл" Мортон, самозванного отца джаза, который тоже из НОВОГО Орлеана перебрался в Чикаго.

Еще один важный фактор, из-за которого джаз получил столь широкое распространение - открытие звукозаписи. Первые эксперименты такого рода проводились с 1877 году Эдисоном, и Берлинером. Но понастоящему коммерческое использование звукозаписи началось в начале XX-го века, в десятые годы нашего столетия. Этот процесс совпал с процессом миграции негров на Север и прекрасно его дополнил, поскольку широкому распространению джаза до этого времени мешала его камерность. С открытием звукозаписи возможности распространения музыки неограниченно расширились. Теперь любой мог обучаться у корифея, слушая его записи. Первые записи джаза на пластинках появились в 1924-1926 годах. В это время появились патефоны французского изобретателя Патэ, которые были удобнее граммофонов Берлинера. В это же время были стандартизированы пластинки на 78 оборотов, которые стали основным видом продукции появившихся в это время граммофонных фирм. Все эти граммофонные фирмы были основаны людьми, имевшими отношение к изобретению звукозаписи. Из фирм надо отметить наиболее крупную в то время "Радиокорпорацию Америки" /"Radio Corporation of America"/, вернее ее граммофонный филиал "Виктор" /"Victor"/. Вторая крупная компания - это "Коламбия Бродкастин Систем" /"Columbia Broadcasting System", которая объединяла в себе и радиовещательные функции, и производства пластинок. Третья крупная компания - это "Декка" /"Decca"/. Граммофонные компании быстро почувствовали уровень доходов от продажи записей джаза и начали вовсю их тиражировать. Однако, поскольку в Америке в 20-е годы был чрезвычайно распространен расизм, крупные компании, принадлежавшие белым, ставку делали на белых музыкантов. Поэтому они пропагандировали в основном коммерческий дискант, а негритянские исполнители довольствовались второстепенными ролями. Их музыку выпускали на так называемых "расовых пластинках" /Race Records/, которые продавались специально для негров. Эти "расовые пластинки" и стали со временем объектом поиска любителей джазовой музыки, поскольку именно на них она существовала в наиболее оригинальном виде.

В то же время появляются фирмы, организованные фанатами новой музыки, которые не имели отношения к крупной граммофонной промышленности. Тиражи пластинок были не-

большими, качество записи было хуже, но тем не менее репертуар и выбор музыки были гораздо интереснее, чем у официальных студий звукозаписи. Эти маленькие фирмы были основаны выходцами из европейских стран, т.е. теми людьми, которые не имели отношения к официальному "истэблишменту". Можно отметить фирму "Чесс", которая была основана эмигрантами из Польши Филиппом и Леонардом Чессом /Phillip & Leonard Chess/, также фирму "Атлантик" /"Atlantic"/, которую основал сын бывшего турецкого посла в Америке Ахмет Эртыгун /Ahmet Ertegun/. Эти фирмы стали пионерами в издании некоммерческой музыки. Именно Эртыгун и его брат Несухи /Nesuhi/ стали со временем очень известными людьми, а фирма "Атлантик" по продаже пластинок переименована в "CBS" и "RCA". Благодаря "Чессу" и "Атлантику" мы впоследствии познакомились с рок-н-роллом.

Надо отметить искренность выступлений настоящих джазмэнов. Просматривая сегодня фильмы или видеоролики с выступлениями настоящих джазмэнов, таких как Элла Фитцджеральд, Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, можно отметить атмосферу непосредственности, радости, удовольствия от своей деятельности. При этом потери энергии могут быть очень большими. Например, когда Элла Фитцджеральд пела дуэтом с Армстронгом, они вытирали полотенцами пот время от времени. Негритянские музыканты всегда выступали искренне, иногда весьма раскованно, поскольку пели они "открытым текстом".

Постепенно джаз перестал быть чисто инструментальным жанром и вокал, с легкой руки блюза, стал играть в нем все большую роль. При этом вокалисты чаще всего приходили из блюзовой школы и главным упором в их репертуаре был классический, блюз конца 20-х - начала 30-х годов, когда он вступил в контакт с новоорлеанским и чикагским джазом. Этот период развития блюза называется "классическим" и именно он породил легендарных в настоящее время исполнителей, таких как Бесси Смит /Bessie Smith/, которую называли "Императрицей блюза" или Билли Холлидей /Billie Holiday/, которую называли "Госпожа День" /Lady Day/, или Джимми Рашинг /Jimmy Rushing/, выступавшим с оркестром Каунта Бейси или "Большой" Джо Тернер /Big Joe Turner/, тоже выступавшим с оркестрами из Канзас-Сити /в том числе и с оркестром Каунта Бейси/. Вокальная техника, которая начала проникать в джаз, привнесла с собой и негритянский вокальный репертуар. А блюз делал главную ставку на максимальную искренность, на максимальную передачу своих ощущений слушателю. Когда в песнях шла речь о эротике и сексе, то все в них для "белого уха" было

неприлично, потому что отношение белых и негров к этому вопросу отличается. Когда, скажем Дайна Вашингтон /Dinah Washington/, одна из великих певиц блюза пела о том, что она наконец-то достала себе большой тридцатипятисантиметровый ... диск с записями блюза, все прекрасно понимали о чем идет речь. Белые требовали запретить такую музыку, а тут еще оказалось, что слово "джаз", помимо прочих значений, имеет и совершенно определенный смысл. Джазом назывались интимные отношения. Известная американская идиома "All that jazz" рассматривает слово "джаз" именно в этом значении.

Когда джаз повернулся такой стороной, нужно было срочно создавать эквивалент джаза, который был бы гораздо более приличным, "причесанным" и цивилизованным с точки зрения тогдашнего ханжеского белого общества. Такой социальный заказ выполняли дисксилэнды и вообще "белые" оркестры, которые довольно удачно имитировали джаз.

Первые записи джаза на пластинках были и первыми записями блюза на пластинках таких певиц, как Мамми Смит /Mamie Smith/, Бэсси Смит /Bessie Smith/, Трикси Смит /Trixie Smith/. Мамми Смит сделала первую запись блюза на пластинку в 1926 году. Все эти певицы пели также "чересчур" искренне. Скажем, известный блюз Бэсси Смит "Empty bed blues /"Блюз пустой постели"/, вызывал яростные нападки. Тем более, когда Бэсси исполняла его, то она совершала разнообразные телодвижения, провоцирующе работала с микрофоном... Истинно негритянская музыка вытеснялась только на негритянский рынок. Все эти "расовые" пластинки выполняли своеобразный социальный заказ. Для негров организовывались специальные филиалы крупных граммофонных компаний. Скажем, у "RCA Victor" филиал назывался "Bluebird" ГСиняя птица"/. На нем и появились первые записи ритм-энд-блюза, первые записи "горячего" джаза из Чикаго. Белые о них ничего практически не знали, кроме коллекционеров. Большинство белого населения не имело никакого представления о настоящем негритянском джозе. Он существовал как некий экзотический феномен.

К концу 20-х годов джаз становится более или менее общеизвестным явлением, которое существует в двух ипостасях: "белый" вариант, существующий под названием дисксилэнд, широко известный белой аудитории и "черный" вариант, гораздо более интересный в творческом отношении. Именно в это время начинает применяться термин "Hot jazz" - "горячий джаз", противоположность таким коммерческим вариантам джаза как дисксилэнд. В это же время, благодаря тому, что роль солиста - импровизатора становится все более значительной, зарожда-

ется стиль, который царил в джазе с конца 20-х до 40-годов /после Второй мировой войны он был в периоде упадка/. Стиль, который получил в дальнейшем название "свинг" /Swing/. О значении термина "свинг" в общем понимании было сказано выше. Что касается свинга как джазового стиля, то его основные черты были дальнейшим развитием чикагского джаза. Нужны были высококвалифицированные солисты-импровизаторы, которых в любом джазовом оркестре было немного, но которые были настоящими звездами. Весь остальной оркестр работал на этих звезд. Таких виртуозов-импровизаторов нужно было иметь несколько, по крайней мере для каждой группы инструментов. Очень часто такими импровизаторами-солистами были сами руководители оркестров. Здесь нужно отметить Каунта Бейси, который был прекрасным пианистом. Это же нужно сказать и о Дюке Эллингтоне, который тоже был пианистом, аранжировщиком, основным композитором. Оркестры начинают очень бурно развиваться в количественном составе. Если оркестры новоорлеанского и чикагского джаза состояли из шести-восьми человек, то оркестры свинга состояли из тридцати, сорока и пятидесяти человек /по составу приближающиеся к размерам симфонического оркестра/. Такое увеличение исполнителей связано с тем, что к этому времени джазовые оркестры становятся настолько популярными, что их приглашают для работы в большие танцзалы, так называемые "ballroom". В них одновременно танцуют до тысячи человек. Такие большие залы озвучить при тогдашней технике было трудно. Нужно было набирать большие оркестры, в которых уже существовали не отдельные инструменты, а группы инструментов. То, что в новоорлеанском джазе представляла одна труба, в свинговом оркестре представляла секция из пяти труб. Еще одна характерная черта свинга: именно здесь саксофон становится определяющим инструментом джаза. Инструмент этот был изобретен еще в 19-м веке бельгийским мастером Адольфом Саксом. Изобретался он совсем для других целей, о джазе еще никто не знал. Он изобретался для целей классической музыки, для заполнения вакуума между группами медных духовых и деревянных. Медная духовая группа - это группа очень громкая, звучная. Деревянная духовая группа - очень лиричная, тихая. С точки зрения музыковеда, саксофон относится к семейству деревянных духовых инструментов. По-английски эти два термина - "медные" и "деревянные" духовые называются "brass" и "reeds" соответственно, "brass" - это в буквальном переводе "медь", "reed" - "Постник". Деревянные духовые: кларнеты, гобои, фаготы традиционно делались из дерева, имели характерное строение

мундштука. Звук издавался колеблющейся под напором воздуха деревянной пластинкой. У них характерный, интересный звук, довольно широкий диапазон, но не было звучности и мощи медных духовых. Саксофон, у которого строение мундштука такое же, как у кларнета или гобоя, изготавливается из металла. Поэтому он лишь формально относится к деревянным духовым, другое название его - "woodwind". По материалу и по громкости он вполне сопоставим с инструментами медной духовой группы. Основными мелодическими инструментами чикагского и ново-орлеанского джаза были медные и деревянные духовые, например, кларнет и флюгель-горн. А саксофон мог одновременно выполнять функцию и деревянных и медных, сочетая в себе качества тех и других. Поэтому именно джазмэны сразу восприняли этот инструмент. Начиная с Чикаго, саксофон начинает проникать в джаз. Если в Новом Орлеане саксофон практически отсутствует, то в Чикагском джазе он встречается гораздо чаще. Тот же Сидней Беше, помимо того, что был виртуозом-кларнетистом, начал играть на саксофоне. В свинге саксофон становится основным мелодическим инструментом и группа саксофонов в свинговом оркестре занимает весьма значительное место. Саксофоны различаются по высоте тона: самые высоко звучащие - сопранино-саксофоны, потом идут сопрано, альты, баритоны, бас-саксофоны. При этом, саксофон-сопрано размером приблизительно в две шариковые ручки и не изогнут как все остальные традиционные саксофоны. Он больше всего напоминает гобой или кларнет. Басовый саксофон помещается на тележке с колесами и имеет высоту в полтора метра и больше. Соответственно и диапазон звучания саксофонов очень широк. Все это семейство представлено в свинговом оркестре целыми группами. Здесь может быть несколько альтов и теноров - это самые распространенные инструменты в семействе саксофонов. Очень часто тенор-саксофонисты совмещают свой инструмент с сопрано, причем иногда буквально одновременно играют на двух саксофонах. Это требует очень высокой техники и хороших легких. Обычно такие саксофонисты - это люди примерно двухметрового роста с солидной конституцией, как Джон Колтрейн, который играл на теноре и на сопрано или английский саксофонист Дик "Хекстод" Смит. Саксофонисты класса Рокалда Керка при этом еще и пели в квинту с тем, что они играли. А Ян Андерсон из группы "Jethro Tull" играет одновременно на флейте и на сопрано-саксофоне. При этом он поет так называемым скэтом /scat/, импровизацией без слов, в определенный интервал с тем, что он играет. Свинговый оркестр или "Jig Band" /большой оркестр/ постепенно стано-

вится основной единицей джаза. В 30-годы свинг становится синонимом джаза, даже термином более распространенным, чем джаз.

Большие негритянские оркестры, вроде оркестра Каунта Бейси или Дюка Эллингтона, были на одном полюсе свинговой музыки. На другом полюсе, коммерческом, как часто случается, были белые музыканты. К сожалению, в джазе авангардистские, модернистские функции обновления, улучшения репертуара были за неграми, а функции коммерческие, развлекательные, малооригинальные были за белыми музыкантами. Правда, далеко не все "белые" оркестры были коммерческими. Такие известные оркестры, как оркестр Гарри Джеймса /Harry James/ - трубача, оркестр Бенни Гудмэна /Benny Goodman/, оркестр Вуди Германа /Woody Herman/ играли джаз самого высокого уровня. Но это было скорее исключение из правил. Большинство "белых" биг-бэндов очень далеко ушли от джаза. Они играли музыку аранжированную и по нотам. Правда, в их оправдание нужно сказать, что с увеличением числа членов оркестра, управлять ими с помощью обычной ритмики стало невозможно. Роль аранжировщика становится все более важной.

Аранжировке подвергаются и инструментальные соло, и вообще, звучание оркестра. Аранжировка требует уже знания нотной грамоты, знакомства с азами записи музыки, знаками. Свободная импровизация отходит на задний план. И Эллингтон, и Бейси вынуждены были становиться профессиональными аранжировщиками, вынуждены были расписывать партии для всех музыкантов оркестра. Поэтому в свинге мы встречаемся уже с синтетической формой исполнения, в которой присутствует и европейская и негритянская школа музицирования. Свинг был уже довольно сложной музыкой и требовал управления оркестром. Обычно несколько инструментов играли в унисон, а потом один из них начинал солировать на фоне общего звучания оркестра. Это наиболее характерная черта свинга. Кроме того, возникают законы, которые начинают регламентировать деятельность джазмэна. Возникает определенный порядок импровизации. Например, сначала импровизирует пианист, потом тенор-саксофонист, потом трубач, потом басист. Скажем, в оркестре Дюка Эллингтона был знаменитый трубач Купи Вильямс /Cootie Williams/, который был лидером всей секции труб. В каждом оркестре был лидер в своей группе инструментов. На такого лидера и приходились все импровизации, вся виртуозная профессиональная работа. Например, Бенни Гудмэн был кларнетистом и играл в довольно широком диапазоне ансамблей: от небольших квинтетов, секстетов до биг бэндов

Но по настоящему он раскрылся в эру биг-бэндов. То же можно сказать о Вуди Германе, Арти Шоу /Artie Shaw/ - известных кларнетистах этой эпохи.

Еще одна интересная функция, которая выходит на передний план в музыке свинга - это функция барабанщика. В новоорлеанских оркестрах и оркестрах чикагского стиля на барабанщике лежала только одна функция - поддержание бита. По мере того, как растет роль сольной импровизации, в джазе она называется "break", на барабанщика ложится еще и функция импровизатора. В свинге "rascmakers" /"держатели ритм"/ начинают все чаще импровизировать. Возникают целые школы барабанщиков, многие из них становятся лидерами биг-бэндов. Из барабанщиков эпохи свинга можно отметить таких уже легендарных ударников, как Джин Круппа /Gene Krupa/, Бадди Рич /Buddy Rich/ и многих других. Этим барабанщикам приходилось еще совмещать ритмическую и импровизационную функцию, что требовало высокопрофессиональной подготовки. Но именно здесь родилось и порочное явление: барабанщики так увлекались солированием, что часто забывали о своей ритмической функции. Ритмика оркестра начинала расплываться, не была постоянного ритмического напора, к которому привыкли любители джаза. Это и породило в значительной степени некоторый упадок в музыке свинга конца 30-х годов.

Свинг все более становится музыкой коммерческой и ориентированной на "балумы", импровизации становятся все более роскошными и "выглаженными". Джаз теряет свой заряд бодрости и агрессивности. Барабанщики все больше начинают экспериментировать с ритмами, которые стало трудно воспринимать неискушенному уху. Часто под такую музыку нельзя было и танцевать. Нечетные размеры, типа 7/4, 5/4, 15/8, уже не воспринимались танцующими. Первые эксперименты такого рода проводились в рамках свинга, в музыкальных импровизациях того же Круппы или Рича. Но особенное развитие ритмические поиски получили уже в новых формах, в так называемом "modern jazz" /современном джазе/.

Этот "модерн-джаз" возник в сороковые годы, как попытка некоторых джазменов порвать с "болотом свинга". Однако именно эпоха свинга породила огромное количество виртуозов; импровизаторов во всех группах инструментов. Появились музыканты, которые одинаково успешно работали и в биг-бэндах, и в маленьких ансамблях, которые должны были оттенять их техническое мастерство. Именно к эпохе свинга относятся дебюты ИИ первые успехи музыкантов - гитаристов Тэла Фарлоу /Tal Farlow/, Джо Пасса /Joe Pass/, Кении Бэрелла /Kenny Burrell/,

джима Холла /Jim Hall/, трубачей Кути Вильямса, Роя Элдриджа /Roy Eldridge/. Появилось также множество талантливых саксофонистов, трубачей, барабанщиков.

Издается множество литературы по игре на различных инструментах. Возникают первые джазовые классы и первые джазовые школы, такие как знаменитая школа Беркли /Berkley School/, знаменитое джазовое отделение Джулиарда /Julliard/ в Музыкальной академии. Джаз становится общепринятым явлением, он становится широко распространенным. Крупные граммофонные фирмы, а не только независимые маленькие фирмы, начинают выпускать музыку джаза широким тиражом. Именно в 20-е - 30-е годы большое развитие получает радиосеть. Появляется огромное количество коммерческих радиостанций, которые используют музыку как основной элемент привлечения слушателей. Очень многие радиостанции ведут постоянные джазовые передачи, некоторые - круглосуточно транслируют только джаз и это тоже способствовало его большому распространению. Голливуд начинает выпускать большое количество фильмов с участием звезд джаза. У джаза появляется широкая реклама. И если джаз когда-нибудь испытывал такой успех, то это было в эпоху свинга. Но успех этот был в большей степени связан с коммерческим вариантом джаза.

Джаз в это время становится довольно распространенным не только в Америке, но и в Европе. Центром джаза за пределами Америки стала Франция с ее знаменитым клубом "Горячего Джаза" /"Hot jazz club"/. При этом в Европе появляются звезды, сопоставимые по величине с американскими корифеями. Это бельгийский цыган-гитарист Жанго Рейнхард /Jango Reinhardt/, который стал очень популярным во Франции. Это скрипачи Джо Венути /Joe Venuti/ и Стефан Грапелли /Stephane Grapelli/, тоже французы. Это многие музыканты, появившиеся в Англии, например, Хамфри Литтлтон с его оркестром /Humphrey Littleton/. И даже в Советском Союзе начинает интенсивно развиваться джаз: джаз Фасмана, который по своему представлению о музыке был типичным рэгтаймовым музыкантом, теа-джаз Л.О.Утесова, а также многие другие коллективы. Многие профессиональные композиторы начинают писать для джазовых оркестров. Темы их потом обрабатывались многими джазмэнами и стали впоследствии джазовой классикой, хотя созданы не джазмэнами. Это касается Джорджа Гершвина /George Gershwin/ - известного американского композитора, Кола Портера /Cole Porter/, Ирвинга Берлина и многих других. Именно благодаря этой открытости джаза ко всем музыкальным формам и всем музыкальным культурам он и стал

интернациональным явлением, перешагнув границы афро-американского мелоса. И произошло это в эру свинга.

Свинг, тем не менее потерял главенствующее положение в джазе и постепенно стал одной из многочисленных джазовых форм, в рамках которой может творить любой современный музыкант. Сейчас ощущается рост интереса к свинговым ритмам и свинговому музыкальному языку 30-40-х годов. Например, бывший басист группы "Police" Стинг сейчас работает с барабанщиком Майлса Девиса Омаром Хакимом /Omar Hakim/ и Винтоном Марсалисом /Wynton Marsalis/, саксофонистом, делает очень интересный синтез музыки "новой волны" и свинговой музыки того времени. Это касается и популярной вокалистки Шадэ Аду /"Sade" - негритянки из Нигерии и многих ансамблей типа "D'Loz Monkeys", "Animal Nightlife", "Matt Bianco". Возвращение на новом витке джаза к опыту свинга - вполне очевидная тенденция современной музыки.

Однако, к началу 40-х годов свинг утратил свои прогрессивные функции. Отчасти это было связано со Второй мировой войной, которая принесла с собой трагический взгляд на мир. Война, которую затеяла немецкая нация - одна из самых культурных в Европе, разрушила представление о том, что культура автоматически облагораживает человека. Она породила кризис сознания, люди утратили веру в свои идеалы и начали искать забвения в простых развлечениях. Этот социальный заказ и выполнили свинговые оркестры. Их репертуар 40-х годов - это песни о желтых розах Техаса, о шоколадном мороженом, о лунном свете над лагуной ... Это совсем не соответствовало тем событиям, которые творились в мире. Искусство уводило от реальной жизни. Поэтому не случайно было появление новых стилей в джазе и, отчасти, утрата джазом своей ведущей роли.

Что же в это время происходило с блюзом? История развития блюза чрезвычайно напоминает историю джаза. Миграция негритянского населения на Север, способствующая распространению джаза в его новоорлеанском варианте, привела и к распространению блюза. С одной стороны, блюз стал концертной формой, когда он объединился с джазом и возик классический блюз. С другой стороны, классический блюз был далек от первоначального блюза дельты Миссисипи, который был известен под названием "архаический" или "кантри" блюз "Деревенский" блюз развивался по своим законам, попав в город. он трансформировался и внешне и внутренне. Именно в городах и возникли "urban" блюз или "city", что значит "городской" блюз. "Городской" блюз распространился в тех же городах, где процветали и джазовые школы: Канзас-Сити, Сент-

Луис и, главным образом, в Чикаго. Поэтому иногда "городской" блюз известен под названием "чикагский" блюз. Этот процесс начался в десятки годы XX-го века, и привел к большим изменениям в инструментальном составе музыки, в её тематике и характере. "Архаичные" блюзмэны сменяются профессионалами, прошедшими хорошую школу у музыкантов кантри-блюза. Очень часто они звучат как кантри-блюзмэны, только лучше в техническом отношении. Инструменты использовались сходные: именно в блюзе вышла на первое место гитара, вначале обычная акустическая шестиструнная "испанка", со временем - двенадцатиструнная "испанка", в которой звучность увеличена за счет дублирования струн и увеличения деки. В городе музыканты работали в больших помещениях и звучность гитары должна была быть увеличена. Поэтому возникает вначале гитара со стальным резонатором /steel-body guitar/. Наиболее популярной фирмой по их производству была фирма из города Мемфис "National", которая выпускала гитары, не особенно приятные по звучанию, но очень громкие. Блюзмэны, недавно попавшие из сельской местности в города, ими широко пользовались /пример: знаменитый исполнитель на такой гитаре Бакка Байт /Bukka White/. Очень многие блюзмэны дельты Миссисипи /слепой Лемон Джефферсон, Сон Хауз /Son House/, Тампа Рэд /Tampa Red/ и другие/, начинают довольно резко трансформировать свою музыку. Она становится более танцевальной, уменьшается повествовательно-балладная тематика. Так называемый "Talking", "разговорный" блюз начинает сменяться более эстрадными формами. В это время возникает "Shout" блюз, "крикливый" блюз, процветающий среди музыкантов блюзменов, выступавших с биг-бэндами. Поскольку усиления звучности тогда практически не было, певцу, выступающему с биг-бэндом, нужно было иметь незаурядные вокальные данные и мощные голосовые связки. Все это составляло одно направление развития блюза - коммерческо-танцевальное.

С другой стороны блюз, особенно чикагский, все более насыщается ритмическим сопровождением. В раннем блюзе главным было самовыражение исполнителя, а ритм был на заднем плане. В ритм-энд-блюзе ритмическое сопровождение под влиянием джаза, начинает играть очень большую роль. Блюзмэны начинают выступать не под аккомпанемент фортепиано, гитары или банджо, а под аккомпанемент небольшого ансамбля "комбо" /"combo"/, от английского слова "combination" "комбинация". В Америке так обычно называют ансамбли от трио до секстета. В "комбо" обычно входила ритм-секция, состоящая из ударных, баса и фортепьяно и мелодическая секция,

которая в данном случае состояла из одного человека - самого блюзмэна, играющего на гитаре. Первоначально в ритм-энд-блюзе рояль находился в ритм-секции. Впоследствии рояль стал выполнять одновременно и ритмические функции, и мелодические. Этот стиль получил название "буги-вуги" /"boogie woogie"/, при котором фортепиано зачастую было единственным инструментом. Как же выглядела композиция буги-вуги 20-х годов в исполнении королей этого стиля Альберта Аммонса /Albert Ammons/, Миддлкса Люиса /Mid "Lux" Lewis/ или Пита Джонсона /Pete Johnson/? Правая рука музыканта выполняла ту же роль как до этого было в рэгтайме, а после рэгтайма в некой промежуточном стиле "Barrelhouse" или "Honky Tonk". "Barrelhouse", буквально "пивная", а "Honky Tonk" буквально "забегаловка". Именно в забегаловках чаще всего и играли такую музыку. "Barrelhouse" был очень похож на рэгтайм с единственным отличием: если рэгтайм - музыка аккомпанирующая, то "Barrelhouse" - фоновая. И вот в рамках "Barrelhouse" стала вырисовываться та школа, которая получила название "буги-вуги". Правой рукой музыкант играет мелодическую линию, в данном случае - блюзовую, а левой - точно так же как в рэгтайме играет ритмическую фигуру /остенатный бас, который строится на блюзовых правилах/. Очень часто пианист одновременно был и вокалистом. Он пел либо блюзы собственного сочинения, либо блюзовую классику. Таким был "Биг" Джон Тернер, Рузвельт Сайке /Roosevelt Sykes/ - очень известный пианист из Чикаго, Эдди Бойд /Eddie Boyd/, также из Чикаго и очень многие другие.

Итак, в 20-е • 30-е годы блюз существует в виде нескольких разных школ. Это фортепианная школа буги-вуги. Это вокальная школа классического блюза, олицетворяемая Бейси Смит или Билли Холидей. Школа "шауэтеров" из Канзас-Сити, которые исполняют блюз экспрессивно, экзальтированно, истерично. И, наконец, школа "городского" блюза Гсити-блюза/, которая со временем начинает все чаще называться ритм-энд - блюзом /rhythm-and-blues /, т.к. в ней сочетается ритм-секция с обычной блюзовой музыкой.

Ритм-энд-блюз - явление довольно сложное и многогранное. Можно сказать, что он одновременно существовал в двух формах: форме джазового ритм-энд-блюза, где блюз был музыкальной основой, а его исполнение носило чисто джазовый характер. В то же время существовал ритм-энд-блюз как дальнейшее развитие собственно блюза. Джазовый ритм-энд-блюз породил очень большое число музыкантов-виртуозов и создал свои каноны. Джазовый ритм-энд-блюзовый ансамбль не был так велик, как биг-бэнд. Он состоял из ритм-секции и небольшой

мелодической секции, зачастую состоящей из одного или двух-трех человек. Тем не менее манера исполнения очень напоминала свинг. Использовался и характерный свинговый ритм, джазовый импровизационный язык. Основным инструментом в джазовых ритм-энд-блюзовых ансамблях стал тенор-саксофон, более того, именно в этой музыке он и получил наибольшее распространение. Все знаменитые джазмэны 50-60х годов прошли через ритм-энд-блюз. Это относится даже к самым "закоренелым" авангардистам, вроде альтиста Чарли Паркера /Charlie Parker/, великого Джона Колтрейна. Орнэтта Коулмэна и многих других. В рамках самого ритм-энд-блюза работали интересные музыканты. Если говорить о саксофонистах, достаточно вспомнить Иллиойса Джекетта /Illinois Jacquet/, "Большого" Джэя Макнили /Big Jay McNealy/, которые создали школу игры на тенор-саксофоне, в дальнейшем развитую очень многими музыкантами. Даже такой далекий от "горячего" джаза, "холодный" и рассудительный музыкант, как трубач Майлс Дэвис тоже прошел ритм-энд-блюзовую школу.

Интересно, что именно среди исполнителей джазового ритм-энд-блюза впервые прозвучало словосочетание "рок-н-ролл". Это слово из негритянского слэнга и обозначает интимные отношения. Оно в дальнейшем стало характеризовать новый музыкальный стиль. Из джазовой ветви ритм-энд-блюза вышел прекрасный саксофонист Джулиан Кененбол-Эверли.

Параллельно существовал и другой ритм-энд-блюз, как развитие обычного "городского" блюза с джазом. Этот ритм-энд-блюз оказал большое влияние на развитие всей последующей музыки. Речь идет о таком музыканте, как Маккинли Морган-филд /McKinley Morganfield/ - гораздо более известном под псевдонимом "Мутная водичка" /"Muddy Waters"/, так его в детстве прозвала сестра за страсть возиться в лужах. "Мэди Ватерз" - одна из ключевых фигур в этой новой музыке. То же самое можно сказать о Джоне Ли Хукере /John Lee Hooker/ или о блюзмэне из Техаса Сэме Хопкинсе /Sam Hopkins/ по кличке "Молния" /"Lightning"/. Именно его "Битлз" называли одним из своих духовных отцов. Такие музыканты, как Джимми Рид, /Jimmy Reed/ или Бо Дидли /Bo Diddley/, настоящее имя которого Юджин МакДэниел, не практиковали джазовую импровизацию. Они были гитаристами, причем использовали гитару и как ритмический инструмент, когда они аккомпанировали своему пению, и как мелодический, когда вставляли в композиции небольшие импровизационные разделы, небольшие брэйки. От такого типа музыки и произошла рок-музыка, которая была дальнейшим развитием негритянского ритм-энд-блюза.

Однако, был и целый ряд других влияний на развитие джаза. Например, целый ряд свинговых оркестров 30-40-х годов, которые даже нельзя назвать чисто свинговыми, так как они часто играли по нотам. Такие оркестры были очень близки по духу джазовым оркестрам, в них звучали значительные импровизационные вставки. Это прежде всего касается оркестра Гленна Милера /Glenn Miller/, белого тромбониста, который сам был джазмэном. Руководимый им оркестр был оркестром в его европейском понимании. Именно оркестр Глена Милера породил особую форму сочетания характерного свингового ритма и коротких импровизаций, которая потом оказала очень большое влияние на рок-н-ролл. Они заложили основу риффового подхода к музыке в песнях "In the mood", "American patrol". Это то, что касается "родственников" современной рок-музыки со стороны джаза.

Другие "родственники" пришли со стороны музыки кантри, которая развивалась независимо от джаза и блюза. Музыка кантри в Америке была очень мало известна за границами региона Аппалачских гор. Стала она известной во время и после Второй мировой войны. Когда Америка вступила в войну, была объявлена всеобщая мобилизация. Она подняла с обжитых мест множество фермеров и разбросала их по всему свету. Впервые городская Америка близко познакомилась с деревенской Америкой и открыла для себя настоящую музыку кантри, которая до этого была известна только по коммерческой вестерновой продукции. Деревенские жители познакомили городских со своими особыми инструментами "Фидлами", стальными педальными гитарами, банджо/, со своей школой игры на губной гармонике и со своими вокальными стилями. В кантри было очень распространено пение в нос. Так пели Вуди Гатри, Джонни Кэш и многие другие. Другим стилем, также распространенным в кантри, был "Yodling", "Yodle". Это характерная манера пения горцев, которая распространена в Европе под названием "тирольский вокал" и используется там как способ передачи информации на большое расстояние /характерное горловое пение/. Америка начинает знакомиться с иными манерами пения, чем те, которые были распространены в тогдашней легкой музыке. Там была распространена европейская манера бурлесков и кабре.

Итак, на развитие современной рок-музыки, с одной стороны было оказано блюзовое влияние, а с другой - влияние музыки кантри, в которой предпочтение отдавалось струнным инструментам. Именно кантри показала возможности струнных инструментов публике, которая была воспитана на звучании

духовых инструментов. Возможности струнных еще больше увеличились с возникновением в 30-х годах электрического усиления. Одним из первых, кто поставил электрический адаптер под струны своей гитары, был джазовый гитарист Чарли Крисчиан /Charlie Christian /. Он играл в оркестре Вуди Германа, свинговом биг-бэнде и, поскольку у него были приблизительно те же проблемы, что и у певцов - "шаутеров", ему нужно было, чтобы его гитару слышали на фоне звучания пятидесяти громких медных духовых инструментов. Были опробованы гитары с металлическими деками, которые оказались недостаточно громкими. Поэтому он начинает выступать с оркестром Вуди Германа с электрическим усилением. Такое звучание было очень необычным и оркестр Вуди Германа становится очень популярным. Многие гитаристы начинают перенимать такую же манеру исполнения. Среди джазмэнов нужно еще отметить Джанго Рейнхарда, который первым в Европе применил электрическое усиление. Крисчиан был негром, а Рейнхард был цыганом. Среди белых англосаксов первым усилил гитару Лес Пол /Les Paul/, известный по модели гитары "Gibson Les Paul". Лес Пол пел песни сам и в паре с певицей Мери Форд /Mary Ford/, сам себе аккомпанировал на гитаре. Музыкальным сопровождением у него был биг-бэнд, правда не джазовый, а обычный эстрадный оркестр. Ему тоже нужно было усилить звучность и, зная об экспериментах Крисчиана, а во многом и независимо от него, Лес Пол пришел к тому же результату. Впоследствии он был увековечен в одной из лучших моделей электрогитар, которые были созданы на сегодняшний день. Еще один музыкант, который также независимо от других пришел к этому, музыкант из джазового ритм-энд-блюза, у которого гитара конкурировала с тенор-саксофоном - Аарон Уокер /Aaron Walker/, по кличке "Тибоун" /T-Boone/, который на "роке-ров" оказал самое большое воздействие. Эти четыре музыканта заложили базу для всего инструментального богатства электрических инструментов. Буквально через несколько месяцев их последователи в джазе, в ритм-энд-блюзе и на эстраде начинают пользоваться электрически усиленной или адаптированной гитарой. Среди блюзмэнов сразу же выделились такие исполнители, как Би Би Кинг /B.B.King/, ставший основателем целой школы электрогитары в блюзе. Среди джазмэнов - это Тэл Фарлоу /Tal Farlowe/, Барни Кэссэл /Barney Kessel/, а впоследствии и прекрасный гитарист Вес Монт Гомэри /Wes Mont Gomey/. Из коммерческих музыкантов типа Лес Пола - это Дьюэн Эдди /Duane Eddy / и многочисленные его последователи, тоже оказавшие большое влияние на рокеров. Произошли

качественные преобразования в музыке, появились электроинструменты, которые преобразили музыку.

Если вернуться к музыке кантри, то введение адаптера приветствовалось как большое расширение возможностей звучания. Ансамбли кантри, которые в звучности очень уступали биг-бэндам, получили наконец необходимое усиление своих инструментов. Музыка кантри перестала быть чисто провинциальным, местным явлением. Она уже к концу 30-х годов вошла в города, а к концу Второй мировой войны стала общеамериканским явлением. Появляется очень большое количество радиостанций, которые по аналогии с джазовыми транслируют только музыку кантри. Появляются специальные передачи, такие, как знаменитая "Великая старая опера" /"Grand Old Opry"/. А город Нэшнэл в штате Теннесси становится столицей музыки кантри и его называют "Деревенская музыка США" /"Country music U.S.A."/. Появляется очень много студий звукозаписи, которые становятся повсеместным явлением. Даже в очень отдаленных районах американской глубинки желающий всегда мог найти место, чтобы записать музыку, а потом предложить эту фонограмму крупной фирме. И если она вызовет интерес, то её будут тиражировать. Возникает ещё одна база для развития музыки - база звукозаписи.

Благодаря общедоступности звукозаписи, музыкальные фирмы получили возможность широкого выбора музыки для записи. Правда, пользовались они этим очень осторожно и в каждой граммофонной фирме появились специальные люди, ответственные за артистов и репертуар /A & R/, которые выступали в качестве "искателей талантов". Этих людей командировали в различные точки страны, где они должны были прослушивать "сырой" репертуар на студиях звукозаписи, "живых" исполнителей и отбирать все, что по их мнению может представлять интерес. Из-за разветвленной сети такого рода деятельности появилась возможность "открывать" в дальнейшем музыкальных звезд калибра Элвиса Пресли. Такая деятельность стала основой граммофонной промышленности Соединенных Штатов, которая сейчас по объему ежегодного дохода вышла на второе место после аэрокосмической промышленности. Молодёжь перестала верить своим отцам, которые ввергли мир в такую разрушительную войну, перестала верить в те идеалы, которые допустили до Освенцима, Майданека, Хиросимы Молодёжь считала, что всё это - следствие предшествующей культуры. Она начала искать свою контркультуру, которая выражала бы их интересы, их представления, их понимание мира и роли человека в этом мире. В качестве

протеста была выбрана "второсортная" музыка, пришедшая из негритянской культуры. Очень большую роль в этом сыграли дискжокеи, которые работали на радиостанциях, в частности Алан Фрид /Alan Freed/, работавший на радиостанции в городе Кливленде. Он был большим любителем негритянской музыки, негритянского джаза, ритм-энд-блюза и "расовых" пластинок. Он их коллекционировал, и по возможности, использовал в своих «адиопередачах». Именно от Алана Фрида многие американцы узнали об этой музыке по-настоящему. Благодаря Алану Фриду эта музыка завоевала устойчивое положение у значительной части населения, главным образом у молодёжи. Алан Фрид основал передачу, получившую название "Вечеринка рок-н-ролловых собак, воющих на Луну" /"Moondog rock'n'roll party"/, которая стала чрезвычайно популярной среди американской молодёжи. Достаточно сказать, что "Битлз" в ранний период своего творчества назывались "Moondogs", в честь этой передачи Алана Фрида.

Все это происходило в начале 50-х годов и положило основу тому, что впоследствии многие музыковеды называли "рок н ролловой революцией".

Рассмотрим музыкальную ситуацию в сороковых годах, после окончания Второй мировой войны. В американской музыке одновременно существуют несколько различных направлений. В джазе практически безраздельно царит стиль свинг, стиль больших оркестров, бигбэндовский джаз. Параллельно со свингом распространен джазовый ритм-энд-блюз. Существует также ритм-энд-блюз в собственном понимании этого слова. Музыка кантри уже стала общеизвестным явлением. Это основные направления в музыке. В то же время ситуация кризисная и связан этот кризис главным образом с тем, что молодое поколение ищет свой тип музыки, которая отвечала бы их духовным запросам. Такого рода тенденции наблюдаются и в среде джазмэнов, и в среде любителей ритм-энд-блюза, и кантри. Австралийская писательница Лиллиан Роксон - автор первой рок-энциклопедии свою статью о "Битлз" начинает с проведения такой параллели: она рассматривает музыку, которая была в хит-парадах в день, когда родился Джон Леннон и другие участники группы. Получилась очень интересная параллель, поскольку музыка, звучавшая тогда, когда будущие "Битлз" еще были детьми, была исключительно развлекательной, не отвечала психологическим потребностям поколения, появившегося на свет в сороковые годы. Очень многие молодые люди того времени искали другие способы самовыражения, искали другое мировоззрение и подвергали критике все ценности американского общества.

Именно в конце сороковых годов возникло "Beat Generation" /"поколение бита"/, характеризующееся появлением в Англии целого ряда молодых писателей, которых называют "Angry young man" /"разсерженные молодые люди"/. К ним относится такой писатель, как Джон Брэйн /John Braine/. Они критиковали действительность и общество, позволившее появиться таким чудовищным явлениям, как концлагеря, атомные бомбы, Хиросимы, войны, пренебрежение индивидуальной свободой, полное закабаление человека в рамках тоталитарных режимов. При этом все ошибки и беды человечества обуславливались именно западным типом мышления. Считалось, что христианство породило западный тип цивилизации и, следовательно, религиозная основа должна была подвергнуться пересмотру. С этими тезисами и выступали представители "поколения бита". Появляется очень большое количество никем не признанных неконформистских поэтов, писателей. Появляются неконфор-

мистские течения в музыке, в частности, джаз начинает радикально перестраиваться.

Появившийся как раз в эти годы джазовый стиль "боп" или "би-боп" /be bop/ был одной из первых форм протеста против засилия в искусстве бесконфликтности, беспроблемности и стремления подать все в розовом свете. Основателями "бопа" традиционно считаются несколько музыкантов: альт-саксофонист Чарли Паркер /Charlie Parker/, трубач Диззи Гиллеспи /Dizzy Gillespie/, пианист Телониус Монк /Thelonius Monk/, гитарист Чарли Крисчиан, о котором было сказано выше, и некоторые другие. Они были наиболее яркими представителями нового подхода к джазу.

В чем же состоял этот новый подход? Музыканты не пользовались термином "джаз", заменив его на термин "боп", а себя называли "бопперами". Именно боп нашел чрезвычайно большой отклик у представителей "поколения бита". Многие джазовые критики считают боп не джазовым стилем, а началом упадка джаза, настолько он был не похож ни на что ранее слышанное. Многие, в частности, критик Юг Панасье, считали, что вместе со свингом закончился настоящий джаз, а начались различные эксперименты, которые к джазу отношения не имеют. Однако другие критики, а их большинство, считают боп логическим развитием джаза. В рамках свинга были установлены определенные правила и законы жанра, которые строго выполнялись, со свингом отождествлялся весь джаз, он становился музыкой все более аранжированной, отрепетированной, в нем исчез элемент спонтанности. "Бопперы" изменили практически все эти законы. Во-первых, джаз снова стал джазом небольших ансамблей, небольших "комбо". Сужение составов привело к тому, что вновь свою роль заняла спонтанная импровизация. Во-вторых, были отброшены в сторону все те формальные приемы, которые сформировали в свинге, в частности, доминирование свингового ритма. Начинаются эксперименты с разнообразными ритмическими рисунками. Именно "бопперы" были теми экспериментаторами, которые ввели в язык джаза латиноамериканские ритмы, начиная от кубинской румбы и заканчивая бразильской босса-новой. "Бопперы" первыми начали приглашать в свои составы латино-американских барабанщиков. Такого рода эксперименты проводились еще в начале 30-х годов, но они были единичными, а "бопперы" сделали их системой. Например, первый латино-американский барабанщик Кандидо /Candido/ выступал с Диззи Гиллеспи и его ансамблем. В дальнейших ритмических экспериментах нужно отметить то, что они начали применять нечетные ритмы, которые полностью

противоречили сложившемуся ритмическому джазовому чувству, т.е. использованию исключительного размера 2/4 или 4/4. Как пример можно привести знаменитую композицию пианиста Дэйва Брубека /Dave Brubeck/ "Take Five", что можно перевести как "Возьми Пять" в смысле рукопожатия или в смысле "возьми размер 5/4", что собственно и показывает барабанщик. Этот размер, тогда совершенно экзотичный, сейчас стал нормой. 5/4 было началом, дальше пошли размеры 7/8 и так далее.

Было нарушено представление о том, что импровизация должна вписываться в определенное число квадратов. Вводился принцип, что любой импровизатор может играть столько, сколько ему необходимо для выражения его музыкальной мысли. Наконец, такое понятие, как порядок импровизации тоже был сломан. Если раньше каждый инструмент должен был импровизировать в строгой очередности за определенным инструментом, то "бопперы" от этого отказались. В результате появилось такое явление, которое получило название "бод" - исключительно из звукоподражательных соображений, поскольку это слово совершенно безодержательно.

Снятие с музыки всех этих ограничений разбудило творческую фантазию музыкантов. С Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи по-настоящему начинается традиционный джаз, который кристаллизовался со времен коллективной импровизации новоорлеанского джаза и импровизации солистов - звезд свингового оркестра, но по-настоящему он расцвел именно в бип-бопе. Сами "бопперы", в отличие от своих многих предшественников, чаще всего были интеллектуалами, которые различные интеллектуальные схемы пытались реализовать на эмоциональном уровне.

Боп - это уже музыка интеллектуальная, это некие умственные конструкции, которые доводятся до слушателя на языке музыки. Результатом такого развития была потеря массовой аудитории, которая всегда рассматривала джаз как танцевальную музыку. Музыка "бопперов" стала Музыкой для интеллектуалов, музыкой для элиты и именно поэтому "битники" восприняли ее как музыку протеста, как музыку ломки старых стереотипов. Сам вид "бопперов", был своеобразным протестом - в моду вошли бороды, черные очки и береты, джазмэны стали походить на французских экзистенциалистов. Начали образовываться маленькие джазовые кафе. Сцена перестала быть дансингом, танцевальной площадкой. "Бопперов" все чаще ходят спускать в маленькие клубы, где собираются люди со сходными интересами. Под такую музыку трудно танцевать, в ней отсутствует тот характерный негритянский хэппенинг, который был

характерен для раннего джаза. Именно поэтому многие критики говорят, что джаз стал "разумным" искусством, утратил свою непосредственность, которая всегда была ему присуща.

Однако, джазовые эксперименты были приняты лишь узкой группой интеллектуалов, таких как писатели Билл Корсо /Bill Corso/, Джек Керуак /Jack Kerouac/, поэты Ферлингетти /Ferlinghetti/, Сендерс /Sanders/. Другое направление, которое возникло в результате развития всех ранее существовавших идей - рок-н-ролл /rock-and-roll/ - стало массовой музыкой.

В книге "Lennon remembers" ГЛеннон вспоминает"/, которая представляет собой сборник интервью Леннона различным журналам /главным образом журналу Толлинг Стоун"/, в одном интервью с участием Леннона и Йоко Оно был задан вопрос: "Как вы полагаете, почему рок-н-ролл так популярен? Почему он совершенно не имеет ни возрастных, ни национальных границ, а спокойно вписывается в совершенно разные человеческие сознания и его прекрасно воспринимают?" На это Леннон ответил, что, безусловно, это из-за его ритма, а Йоко Оно добавила, что именно из-за ритма 2/4, который отвечает нашему сердцебиению." Это, хотя и упрощенная точка зрения, но очень верная. То, что в рок-н-ролле было самым главным и то, что резко отличало его от всех современных ему музыкальных течений, был размер 2/4, который был воспринят из негритянского ритм-энд-блюза. Поэтому многие музыканты говорят, что рок-н-ролл - это нечто иное, это дальнейшее развитие ритм-энд-блюза.

Многие люди отождествляют рок-н-ролл с одноименным танцем начала 50-х годов. Это неверно. Существовала целая группа танцев, которые исполнялись под такую музыку и которые иногда объединяют под таким общим термином. Это такие танцы, как джиттербаг /jitterbug/, линдихоп /lindy-hop/ или джайв /jive/. Эти танцы постепенно формировались еще в эру свинга, т.е. еще в 30-е годы. Так, линдихоп был назван в честь летчика Линдсберга, который первым перелетел Атлантический океан. Это событие хореографы озаменовали тем, что придумали танец, насыщенный акробатикой. Эти танцы, требующие неплохой физической подготовки от участников, очень распространились среди молодёжи и часто рассматривались как своеобразные соревнования. Естественно, они требовали гораздо более энергичного музыкального сопровождения, чем традиционные танцы того времени - ту-степ /two step/, уан-степ /one step/, фокстрот /foxtrot/ или румба /rumba/, которая начала Распространяться благодаря "бопперам" и другим латиноамериканским танцам. Поскольку ритм-энд-блюз был наиболее

"горячей" музыкой, то его джазовый и блюзовый варианты стали очень быстро популярными для танцев нового поколения.

Что касается музыкального понятия термина рок-н-ролл, то тут надо совершить небольшой экскурс в прошлое, чтобы понять символику мужских и женских начал, которые ясно выражены в термине "рок-н-ролл". Он имеет несомненный эротический смысл. Для того, чтобы это понять нужно обратиться к восточной идеологии.

На Востоке в совершенно разных системах - тантре, йоге, дзэн или даосской философии, взаимодействие противоположных, полярных начал считается основным законом бытия. Тот человек, который овладел их взаимодействием, который умеет их уравнивать, считается совершенным человеком, считается мастером, учителем, если он кроме всего умеет передать свое мастерство людям. В индийской философии считается, что существует активное начало, присущее всем вещам, явлениям и событиям этого мира - раджас и существует пассивное начало, присущее также всему в этом мире - тамас. У более активных и агрессивных преобладает раджас, а у пассивных - тамас. Даже пища делится на "раджасовую" и "тамасовую". Мясо, масло, жиры - это все раджасовая пища. При уравнивании в состоянии раджаса и тамаса возникает еще третье состояние - сатва. В переводе с санскрита "сатва" означает "то, что есть". В индийской философии истинное бытие предполагается только за сатвой. Раджас и тамас - это Иллюзия, они существуют только потому, что человеческое сознание разбалансировано либо в сторону активности, либо в сторону пассивности. Аналогичная конструкция есть в китайской философии: инь - холодное, пассивное, женское начало и янь - горячее, активное, мужское начало. Их взаимодействие порождает всё в мире, а при их уравнивании возникает 'великий предел', по-китайски - "тай цзы". Аналогично в тантре существует представление о неуровновешенности мужчин и женщин, которые являются половинками истинного существа. Такое же представление есть и в европейской мистике, представление о "великом гермафродите", в котором присутствуют и мужские и женские черты. Того же рода есть идея у Платона, что первоначально единые существа были разделены на половинки и с тех пор эти половинки ищут друг друга. Этим он объяснял любовь.

Такой устойчивый культурный стереотип о том, что взаимодействие мужского и женского начал приводит к некой гармонии, присутствует и в негритянской культуре, где эротике придается мистическое значение. Считается, что в результате единения мужчин и женщин наступает новое, более высокое

качество бытия, которое реализуется в организме. Но поскольку в обычных отношениях это состояние преходящее и мимолетное, то различные системы стараются разработать кодексы правил, которые при их использовании должны сделать такое состояние постоянным.

Если с такой точки зрения рассмотреть понимание термина "рок-н-ролл", в котором "рок" - это "янь", а "ролл" - это "инь", то получим, что он и обозначает именно такое взаимодействие мужского и женского начал, дающее полноту бытия. Это то, что вкладывалось в это понятие его основателями. Собственно, рок-н-ролловые танцы и были попыткой через движение достичь такого изменения состояния сознания, в котором бытие стало бы более полноценным. Первоначально это ощущение было известно только неграм и существовало исключительно как элемент негритянской культуры, но благодаря деятельности некоторых диск-жокеев, того же Алана Фрида из Кливленда, благодаря поискам молодежи контр-культуры, резко противостоящей общепринятой культуре, рок-н-ролл начинает проникать и в "белую" аудиторию.

Сделаем еще одно немаловажное замечание, которое позволит понять быстроту распространения рок-н-ролла в этой среде. К этому времени в Америке формируется довольно обширная прослойка публики, "тинэйджеры" /teen-ager/, в возрасте от тринадцати до девятнадцати лет, которая жила в условиях вызванного окончанием войны экономического подъема. Появляется полная занятость на американских предприятиях, безработица временно отходит на второй план. Жизненный уровень Америки довольно резко отличается от всего остального мира, потому что Америка пострадала меньше всех во Второй мировой войне. У подростков, многие из которых уже работают, появляются значительные карманные деньги. И, естественно, на их вкусы и интересы нужно было ориентироваться. Молодёжь увлеклась негритянской музыкой, которую они восприняли как некую контр-культуру. Начинается обширный выпуск записей такой музыки. Обозначения "расовых записей" постепенно исчезают, а их место занимают "инди" /indie/, сокращенно от "independent" /"независимые"/. Появляется огромное число независимых маленьких граммофонных фирм. Наиболее известные из них - фирма из Мемфиса "Сан" /San/, фирма из Хьюстона "Specialty", "Атлантик", "Чесс". Они первые, уловив спрос на музыку такого рода, начинают выпускать небольшими тиражами в обширно-ассортименте записи представителей негритянского ритм-энд-блюза. Крупные фирмы, почувствовав прибыльное дело, начинают перекупать у независимых фирм контракты и

крупными тиражами выпускают пластинки на рынок. Это было качественно новое явление, приведшее к появлению новых личностей, "суперзвезд".

Пластинки с записью рок-н-ролла начинают расходиться миллионными тиражами. Радио и магнитофоны позволили услышать эту музыку во всех частях света.

Такая "рок-революция" произошла потому, что были для этого и материальные предпосылки - развитие средств коммуникации, массовой информации и научно-технического прогресса. В дальнейшем рок-н-ролл стал как бы симбиозом развития науки, техники и культуры. Ни в каком другом виде искусства, за исключением телевидения и кино, техника не сыграла такой большой роли.

Как же музыкально осуществлялась рок-н-ролловая революция? Привычный образ рок-н-ролла в исполнении Билла Хэйли /Bill Haley/, Литтл Ричарда /Little Richard/ как гитарной музыки с солистом - это более позднее явление. До этого были ансамбли стиля "ду воп" /doo wop/, что означает простое звукоподражание. Иногда этот стиль называют стилем "хай скул" /high school/, что обозначает "средняя школа". Уже в рамках джазового и негритянского ритм-энд-блюза начинает постепенно формироваться особая вокальная техника исполнения. Первоначально она возникла в свинге, у некоторых вокальных ансамблей, выступавших с большими оркестрами. Такого же типа ансамбли выступали и в рамках музыки "спиричуэл", как например, известный "Квартет Золотых Ворот" /"Golden Gate Quartet"/, негритянский квартет, который специализировался на исполнении духовных гимнов в сопровождении джазовой музыки. Была аналогичная группа, имеющая отношение к развлекательной музыке, выступавшая в биг-бэндовом сопровождении - "Чернильные пятна" /"Ink spots"/. А в рамках ритм-энд-блюза начинает появляться огромное количество вокальных ансамблей, чаще всего квартетов или квинтетов, в которых вокальные партии обычно расписывали по всему диапазону, от альты до баса. Такие квартеты или квинтеты исполняли чисто вокальную музыку /ритм-энд-блюз или свинг/, разложенную по вокальным партиям на два, три, четыре или пять голосов. Такие квартеты или квинтеты очень часто организовывались в школах учащимися, отсюда и название "хай скул". И репетировали они где угодно, особенно часто почему-то в парикмахерских. Поэтому иногда эту музыку называют "барбер шоп" /barbershop/, т.е. "музыка парикмахерских".

Очень часто такие ансамбли выступали без инструментального сопровождения, поскольку денег на приобретение

инструментов не было. Иногда такие группы приходили на студии звукозаписи и записывали свои пластинки в сопровождении студийных музыкантов. У негритянской молодежи это было очень популярным развлечением в начале 50-х годов. Существовало огромное количество музыкальных ансамблей, певших такую ритмизированную свинговую музыку и использовавших эту музыку в популярных "боевиках". Это такие ансамбли, как "Пингвины" /"Penguins"/, "Фламинго", "Кадеты".

Среди огромной массы таких ансамблей начал складываться определенный вокальный стиль, который был первенцем на ниве рок-н-ролла. Сейчас с легкой руки некоторых критиков, таких, как Карл Белц /Carl Belz/ или Арнольд Шоу утверждается, что первой композицией, которую можно считать рок-н-роллом, была звукоподражательная композиция группы "Кошки" /"Cats"/ под названием "Шшш-бум" /"SH-Boom"/. Правда, она вышла еще на "расовой пластинке" и была очень мало известна "белой" аудитории. Однако, когда аналогичная "белая" группа "Крюкатс" /"Crew Cuts"/, что можно перевести как "короткая стрижка", исполнила эту песню, она стала пользоваться колоссальной популярностью. И только когда массовая аудитория ознакомилась с "белой" версией песни "Шшш-бум", стала известна и негритянская, оригинальная версия группы "Кэтс".

Некоторые, правда, считают, что первая рок-н-ролловая композиция возникла еще раньше, чуть ли не в самом конце сороковых годов, и называлась "Ракета восемьдесят восемь" /Rocket 88/. Однако, традиционно принято считать, что именно "Шшш-бум" была первой такой песней. Примерно в то же время появившийся у нас ансамбль "Дружба" под управлением Эдиты Пьехи и Леонида Броневицкого исполнял те же самые ранние рок-н-роллы, которые по идеологическим соображениям представлялись ими как "песни народов мира". Например, популярная песня "Проказник Браун", исполнявшаяся "Дружкой" - это буквальный перевод аналогичного рок-н-ролла "Джонни Браун" /"Johnny Brown"/ группы "Костерз" /"Coasters"/, одной из первых вокальных рок-н-ролловых групп. Другая композиция - "Lollipop" которая выдавалась за финскую песню - так же американский рок-н-ролл группы "Плэттерс" /"Pletters"/. Из репертуара тех же "Плэттерс" была взята песня, с которой Эдита Пьеха и прославилась - "Только ты" "Only you" - так называемый "медленный рок" /Slow rock/.

Итак, вокальные ансамбли - это одна из примет раннего рок-н-ролла, который стал известен широкой публике. Причина этого в том, что исполнителями были молоденькие ребята, часто такие же школьники, как и их слушатели. Именно они

стали очень популярными в определенном круге покупателей продукции грамзаписи. А уже за ними пришли настоящие рокеры.

Здесь первым был Билли Хэйли /Bill Haley/. Название его ансамбля "Кометы" /"Comets"/ было построено на игре слов. Дело в том, что имя Галлей, открывший комету Галлея, по английски пишется точно так же как и Хэлли, но с двумя "л". Используя это, Билл Хэйли назвал свою группу "Кометы" - "Кометы" Хэйли или "Кометы" Галлея. Это первая звезда рок-н-ролла в действительности ставшая первой для белых слушателей. В то же время уже существовало устойчивое негритянское созвездие, известное, правда, только негритянской аудитории. Это ритм - энд-блюзовый певец и гитарист Бо Дидли, это Чак Бэрри /Chuck Berry/ - самая внушительная фигура в негритянском рок-н-ролле, это Антуан Домино /Antoine Domino/ по прозвищу "Толстяк" /Fats/ из Нового Орлеана, это Литтл Ричард /настоящее имя Ричард Пенниман /Richard Penniman/ по кличке "Литл" - "Малыш", поскольку он небольшого роста. Эти певцы и музыканты были первыми представителями той музыки, которая потом стала называться рок-н-роллом. Все они прошли ритм-энд-блюзовую школу и в той или иной мере имели отношение к первоначальному негритянскому ритм-энд-блюзу. Ритм-энд-блюз, который появился в их исполнении, часто был музыкой с подчеркиванием сильной доли, т.е. скорее маршеобразной музыкой с повышенной энергичностью. По гармонии чешской линии - это был все тот же блюз, но исполняемый не в характерной для джаза синкопированной манере, а в традиционной европейской галопоподобной манере. Во-вторых, поскольку она адресовалась главным образом молодежной публике, она значительно больше внимания уделяет молодежным проблемам в текстах композиций. Это проблемы школьные, как например, в рок-н-роллах Чака Бэрри /Chuck Berry/ - "Sweet little sixteen" или "School days", в которых речь идет о школьниках, школьницах, их проблемах и переживаниях. Первоначальный же ритм-энд-блюз, так как он был более "взрослым", был гораздо менее п р и л и ч н ы м .]

Наконец, как неизбежное явление, появилось много "Cover versions" - версий-обработок оригинальной негритянской музыки. Здесь больше всех преуспел Пат Бун /Pat Boone/, белый певец, который до этого сделал себе карьеру на пении спиритичуэла. Под влиянием негритянской музыки он начинает сам записывать свои версии негритянских "боевиков" с приличными текстами. Этим же отличается и ранний Билл Хэйли, а также некоторые другие белые рокеры первого поколения.

Интересно, что Билл Хэйли был музыкантом стили "хиллбилли", т.е. музыкантом чисто струнного направления, который со своей группой довольно безуспешно выступал на протяжении ряда лет, вплоть до 1953 года. Он записал композицию в стиле рок-н-ролл, которую написал Джимми Де Найт /Jimmy De Knight/, филаделфийский белый музыкант, под влиянием негритянской ритм-энд-блюзовой музыки. Эта композиция получила название "Rock around the clock", т.е. "Рок по всему циферблату" или "Рок круглые сутки", с очень простым текстом, незамысловатым смыслом, а главным образом с галлопирующей ритмикой на основе негритянской блюзовой гармонии. Билл Хэйли был тем, кто написал одну из первых версий этой композиции. Кроме него негритянский певец Айвори Джо Хэнтер /Ivory Joe Hunter/ так же сделал эту запись, но она практически никому не была известна. Запись же Билла Хэйли выбрали в звуковую дорожку к фильму "Джунгли Черных Досок". В этом фильме речь шла о современной американской школе, о проблемах в ней начала 50-х годов, о Молодежных бандах. Музыка "Rock around the clock" звучала как музыкальная тема всех этих бунтующих школьников. Поскольку фильм очень быстро стал бестселлером, то Билл Хэйли Стал звездой. Ему было уже 30 лет, а музыка, которую он исполнял, адресовалась 15-16-летним школьникам старших классов. Тем не менее, школьники его восприняли. В свой обычный струнный состав "хиллбилли" он вставил саксофон. Его тенор-саксофонист Руди Помпилли /Rudy Pompilli/, белый саксофонист, играл в стиле негритянских ритм-энд-блюзовых саксофонистов, таких как "Большой Джей МакНили" /Big Jay McNeely/ или Иллинойс Джекет /Illinois Jacquet/. Негритянские саксофонисты использовали акробатические пируэты, играя на саксофоне, делали стойки на голове, валялись с саксофоном по полу. Все это Папилли воспринял и стал в своем роде основателем целой школы рок-н-ролловых саксофонистов. Тенор-саксофон использовал очень многие рокеры, в частности, популярная на много позднее возникшая группа "Johnny & Hurricanes" ГДжонни и Ураганы*. Однако, это было немного позднее, а пока Билл Хэйли оставался единственным музыкантом, выступающим с тенор-саксофоном. Другие белые рокеры, которые стали быстро копировать негритянскую манеру исполнения, оставались главным образом в области традиционно белой струнной музыки кантри. Поэтому у белых музыкантов рок-н-ролл часто назывался "рокабилли" /Rockabilly/, т.е. сочетание рок-н-ролла и хиллбилли.

Именно в области рокабилли и появились самые интересные музыканты рок-н-ролла. Это прежде всего Элвис Пресли /Elvis Presley/. Это прекрасный певец из Техаса Бадди Холли /Buddy Holly/, к сожалению погибший совсем молодым, но тем не менее оказавший колоссальное воздействие на всю последующую музыку, в частности, на английскую. Группа Бадди Холли называлась "Кузнечики" /"Crickets"/ и именно по названию этой группы будущие "Битлз", т.е. "Жуки" или "Клопы", назвали свою группу, подражая в определенной степени "Кузнечикам" и в своем инструментальном составе, и в своем названии. Джон Леннон даже во внешнем виде подражал Бадди Холли, поскольку так же как Бадди Холли был близорук и носил очки точно в такой же оправе. Другая английская группа, основные конкуренты "Битлз" во времена "ливерпульского звука", группа "Холлиз" /"Hollies"/ была названа по имени Бадди Холли. Это был певец, который оказал наиболее сильное воздействие на английский "бит". Во-первых, своим высоким голосом. Критики называли музыку Бадди Холли "Tex-Mex-Sound", т.е. "техаско-мексиканское" звучание. Он использовал характерные вокальные интонации мексиканской музыки в англо-саксонской основе. Другие белые певцы, оказавшие большое влияние на ранний рок-н-ролл - это Джей Пи Ричардсон /J.P. Richardson/ по кличке "Big Bopper", Эдди Кокран /Eddy Cochran/, творчество которого повлияло на группы "Ху", "Роллинг Стоунз" и другие. В частности, "Ху" его композицию "Блюз Летнего Времени" /"Summertime blues"/ включали в свои альбомы в оригинальной интерпретации. К этому ряду музыкантов можно отнести мексиканца Ричарда Уэленса /Richie Valence/ из Калифорнии - первого латиноамериканца, ставшего рок-звездой. Это и Джин Винсент /Gene Vincent/, автор знаменитого рок-н-ролла "Би-Боп Э Лула" GBe Bop A LulaV. Тут тоже используется термин "бип-боп" из родственного джаза. Нужно отметить, что для раннего рок-н-ролла чрезвычайно характерна полуджазовая манера использования вокала, когда роль вокалиста часто сводилась к выкрикиванию совершенно бессмысленных словосочетаний, букв, слогов, звуков и так далее. Смысл слов был второстепенен и часто вообще никакой роли не играл. Знаменитый выкрик Литтл Ричарда "А ва баба лу ва ба ла бам бум" из его рок-н-ролла "Тутти-Фрутти" /"Tutti Frutti"/ или аналогичный выкрик Джина Винсента - это наиболее характерные примеры того, что в раннем роке смысловая нагрузка слов не играла практически никакой роли. И когда о рок-н-ролле говорится как о бунтарской музыке, то имеется в виду не текст, а музыка. И, наконец, упомянем, еще некоторых

других исполнителей, которые сочетали в своей музыке элементы стиля ду-воп и инструментальные элементы музыки кантри. Это были "белые" группы, которые формально можно отнести к стилю рокабилли. Например, знаменитая американская группа "Братья Эверли" /"Evert Brothers"/. В нее входили Дон и Фил Эверли, которые действительно были братьями. Они, используя вокальную технику многословного исполнения и струнную музыку кантри, создавая предпосылки для будущего "ливерпульского бита", оказали большое влияние на англичан. Они пели высокими голосами в определенный интервал и их ранние композиции очень напоминают ранние произведения "Битлз".

Рок-н-ролл в его "белом" варианте стал еще более популярен, чем негритянский оригинал в исполнении Литтл Ричарда или Чака Бэрри. Буквально к 1956 году он стал настолько значительным культурным явлением, что о нем невозможно было умолчать. Одно время он существовал как некая субкультура, которая полностью замалчивалась властями, официальным искусством и так далее. Но начиная с 1956 года рок-н-ролл становится общепринятым явлением. Причиной беспокойства власть имущих Америки была в том, что молодежь, до этого смирная и почитавшая своих родителей, найдя свою культуру, полностью забыла культуру "взрослой" Америки. Многие молодые люди потеряли вкус и интерес к карьере, деньгам, к традиционным американским ценностям, которые считались совершенно непреложными. Это касалось и школьников, и студентов колледжей, и отпрысков из очень известных и богатых семей. В какой-то момент родители с ужасом обнаружили, что дети не желают продолжать их дело. В этот период произошло совершенно непонятное и трагическое событие.

В течение одного года с музыкального горизонта были удалены все крупные звезды рок-н-ролла. Все! В это же время в Конгрессе Соединенных Штатов по инициативе представителей Южных Штатов начинается слушание вопроса о пагубном влиянии рок-н-ролла на американскую молодежь. В качестве обвинения рассматриваются и такие, что рок-н-ролл является "рукой Москвы", что это деятельность Москвы по дестабилизации американского общества. Решение по этому вопросу так и не было принято. Это была эпоха "холодной войны", шла война с Кореей, существовала конфронтация между СССР и США, расцветал маккартизм, "охота за ведьмами". В такой атмосфере могло произойти все, что угодно. Поэтому имелось такое мнение общественности, что за этим странным уходом всех звезд стояли спецслужбы США. В одной авиакатастрофе одновременно

погибают Бадди Холли, "Биг Боппер" и Ричи Уэлленс, которые летели на гастроли. Через несколько дней в авиакатастрофе гибнет Эдди Кокран, а Джин Винсент получает тяжелые увечья, ему ампутируют ногу. Практически в то же время самолет, в котором летит Литтл Ричард, потерпел аварию над океаном и начал падать. В эти минуты Литтл Ричард дает Богу обещание, что он никогда больше не будет заниматься рок-н-роллом. Само-лет вышел из штопора и произвел посадку на каком-то острове. Литтл Ричард несколько лет выполняет обещание, потом опять начинает петь. Элвиса Пресли забирают служить в армию в Западную Германию. Чака Берри арестовывают по сфабрикованному обвинению в соvrщении несовершеннолетней. Он действительно во время гастролей начинает флиртовать с какой-то девушкой. Ей было пятнадцать лет, хотя она выдавала себя за 18-летнюю. Потом оказалось, что агенты ФБР провели с ней беседу, после чего застали Чака Берри с этой девушкой и обвинили его в соvrщении несовершеннолетней, хотя эта несовершеннолетняя занималась проституцией уже три года.

Однако, свято место пусто не бывает. Возникшая брешь заполняется исполнителями крупных граммофонных фирм. Это были молодые люди, с которыми легко было работать, которые делали все, что им скажут, исполняли репертуар, который для них писали. "Tin Pan Alley" /"Аллея жестяных сковородок"/ - так назывался район в Нью-Йорке, где и живут профессиональные композиторы, находятся артистические бюро, студии звукозаписи. Если говорят, что звучит музыка с Тин Пэн Элли, то это заведомо означает коммерческий шлягер, сделанный профессионалами для массовой аудитории. Таких исполнителей рок-критики называли "анемичными ничтожествами". Они заняли то место, которое до них занимали рокеры, пробившиеся своим талантом, своими силами. О ком идет речь? Это Пол Анка /Paul Anka/, Нил Седака /Neil Sedaka/, Фабиан /Fabian/, Дион /Dion/ и так далее. Сейчас о них мало кто помнит, но в 1959-1961 годах это были звезды первой величины. Они пели "сладкие" песни с хорошей роковой ритмикой, не ставили никаких проблем в своей музыке. Массовая школьная аудитория "клюнула" на такую музыку. И предпосылки для этого имелись. Нил Седака, например, был очень талантливым человеком и хорошим музыкантом, но его творчество было сугубо развлекательным. О Поле Анке даже этого не скажешь. У него был хороший голос, но не более того, а главного успеха он добился "боевиком" "Диана" /"Diana"/. В нем шла речь о любви между школьником и взрослой женщиной. Таким образом, "анемичные

ничтожества" выпускали высококачественную развлекательную продукцию, но не более того.

Нужно остановиться на творчестве Элвиса Пресли. В прессе ходили сплетни, что он агент ФБР, что он выдавал коллег-музыкантов охранке. На этой истории нужно остановиться. Дело в том, что Элвис Пресли, в ансамбле которого играли очень многие талантливые музыканты /которые впоследствии погибли от употребления наркотиков/, в какой-то момент объявил войну против наркомании и наркотиков. Поскольку наркомания была явлением чрезвычайно распространенным в музыкальных кругах, он обратился в ФБР, которое занимается этими вопросами, с предложением своей помощи. На это Эдгар Гувер - тогдашний директор ФБР, ненавидящий рок-н-ролл как все консерваторы, сказал, что сам Пресли подозрительный тип и не заслуживает доверия, а в услугах они не нуждаются. Через некоторое время он изменил свою точку зрения, но к тому времени и сам Пресли уже не высказывал желания сотрудничать с этой организацией. Все письма Эдгару Гуверу стали достоянием нечистоплотных журналистов, которые обвинили Пресли в том, что он является осведомителем охранки.

Таким образом, с самого начала путь рок-н-ролла не был усеян лаврами, с точки зрения признания со стороны официальной культуры. Но оказалось, что рок-н-ролл чрезвычайно выгодное явление с материальной стороны. Даже самые консервативные звукозаписывающие фирмы не могли отказаться от такой прибыли. Эта экономическая основа рока продвинула его в числе наиболее покупаемой продукции, оттеснив на второй план телевидение, книги.

Электргитара становится основным инструментом рок-ансамбля и этим рок начинает резко отличаться от джаза, где электрогитара была лишь одним из многих инструментов. От джаза рок в раннем периоде отличается также "восстановлением прав" сильной доли, а также появлением ритма галопа. Галоп - это популярный в Европе танец, который считают дальним прародителем будущих джетербана, джайва или линди-хопа. У него есть аналог и в латиноамериканской музыке. Это хабанера или в буквальном переводе "гаванский танец", кубинский танец в размере 2/4. Европейским предшественником галопа и хабанеры был танец контрданс /"деревенский танец/. Все современные танцы рок-н-ролла, такие как джерк /Jerk/, твист /Twist/, шейк /Shake/, фруг /Frug/ мэш патэйла /Mashed potaloe/, слэп /Slap/, серф /Surf/ и другие, произошли от этой хореографической ветви. В начале 60х-годов появилось огромное количество рок-н-ролловых танцев. Некоторые танцы, такие как

"Dog" или "Monre" подражали движениям животных. Здесь имеется некая параллель с восточными школами физического развития. В таких школах как корейская "тэйк-ван-до" или китайские "кунг-фу" или "у-шу" существуют движения, подражающие движениям животных. Явления такого же рода существовали и в рок-н-ролловой хореографии.

Такой невиданный взлет хореографии имел в своей основе довольно странный факт. "Анемичные ничтожества" заполнили не только всю сцену, но и радио. Возникает популярная радиопередача "American bandstand" ГАмериканская сцена"/. Вначале в ней выступали настоящие рокеры, но по мере того, как их убрали с радио, их место начинают занимать "бесконфликтные" и "беспроблемные" исполнители. В это же время, в конце 50-х годов возникает еще один конкурент музыке - телевидение. Один из ведущих телепередачи, который раньше был связан с радиопередачей "Американская сцена" Дик Кларк /Dick Clark/ организывает свое знаменитое "Шоу Дика Кларка" /"Dick Clark Show"/. На протяжении 5-6 лет это была самая популярная телепередача. В ней выступали "Битлз", когда впервые приехали на гастроли в Америку и считали это для себя большой честью. Молодежь на этих телепередачах танцевала рок-н-рол-ловые танцы, типа джетербана, джайва или линди-хопа. Многие телезрители начали писать возмущенные письма на телевидение в адрес Дика Кларка, что он пропагандирует распущенность, а также негритянскую хореографию, которая известна своей эротичностью. В передаче очень часто принимали участие школьники, она даже породила определенный стандарт в одежде. Для девушек - белые гетры, короткие юбочки, свитера-водолазки, для мальчиков - короткие джинсы, из-под которых должны были быть видны белые носки, синие кроссовки из замши, так называемые "Blue suede shoes" /"синие замшевые туфли"/, а также прически с характерным коком и удлиненными висками. Выработался некий стандарт молодежной моды. А поскольку передача действительно оказывала очень сильное воздействие на молодежь, решено было отказаться от парных танцев. Для этого нужно было быстро изобретать индивидуальные танцы. Выход из положения был найден при помощи танцев шейк и твист /1960 г./ Неизвестный никому дискокей Чабби Чейкер /Chubby Checker/ из дискотеки "Peppermint Lounge" в Филадельфии первым исполнил композицию, которая так и называлась "Twist" /"Извиваться"/. Ее написал негритянский музыкант Хэнк Баллард /Hank Ballard/ как сопровождения для рок-н-роллового танца. Чабби Чейкер на одном из вечеров у себя на дискотеке решил поимпровизировать под эту мелодию, изобре-

тая некие "па", которые соответствовали тексту песни: "Давайте извиваться под музыку". Эти движения стали чрезвычайно популярными и через год твист танцевала королева Великобритании.

Что же происходило с негритянским ритм-энд-блюзом во второй половине 50-годов, когда рок-н-ролл становится общенациональным явлением? Многие негры очень болезненно переживали тот факт, что чисто негритянскую музыку "монополизировали" белые. "Белые звезды" вытеснили оригинальных негритянских исполнителей со сцены. В противовес стало развиваться чисто негритянское искусство без всех "белых" элементов. По времени этот процесс совпадает с ростом самосознания негров. Конец 50-х, начало 60-х годов становится временем становления негритянской культуры внутри американской нации, которая черпает вдохновение из африканских корней и старается восстановить традиции африканского музицирования. Речь идет о появлении музыки, которая в дальнейшем стала известна под названием "соул" /"Soul"/ и которая оказала чрезвычайно большое воздействие на развитие всей современной музыки.

Чтобы понять символику музыки соул, надо обратиться к неевропейскому взгляду на мир. "Соул" буквально означает "душа". В европейском понимании душа - это что-то призрачное, лишь косвенно связанное с телесной субстанцией. Негритянское понимание души очень близко к восточному пониманию, она является посредником между двумя мирами: между миром материальным и духовным. Считается, что эти две субстанции - дух и материя - существуют сами по себе и никак не могут взаимодействовать. Для взаимодействия нужен посредник, который содержал бы в себе элементы того и другого. Это и есть душа. А душе должна соответствовать и определенная музыка, которая апеллирует к духу. Такой духовной музыкой является спиричуэл, госпел. А из музыки материальной, светской, присутствует блюз. Само понятие "соул" обозначает синтез негритянской светской музыки - блюза и негритянской духовной музыки - спиричуэла.

Идея подобного синтеза пришла сразу нескольким музыкантам, поэтому считается, что у музыки "соул" было сразу несколько основателей. Пожалуй самым известным, поскольку он стал идеологом этого стиля и разработал его формальные приемы, был негритянский певец Рэй Чарлз /Ray Charles/. Он начинал свою деятельность как джазовый певец, его кумиром в молодости был джазовый певец Нэт Коул /Nat Cole/ по прозвищу "Король" /King/, который сам себе аккомпанировал на форте- - - но и выступал в джазовом трио, с контрабасистом и бара-

баншиком. Коул создал характерную манеру пения и был одним из представителей вокальной свинговой школы. Правда, в отличие от биг-бэндоз, он чаще всего предпочитал выступать с маленьким "кембо". Рэй Чарлз в юности испытал большое влияние Нэт "Кинг" Коула, он сам тоже играл на фортепиано и по примеру Коула создал свое собственное трио, выступая с репертуаром джазовых стандартов, так называемых "эвэргринов" /"evergreen"/ или "вечнозеленых" - тех песен, которые существуют уже много лет и являются стандартными темами для проерки качества джазмэна. Но постепенно его все больше начинает интересовать ритм-энд-блюз, музыка более "горячая" соответствующая его темпераменту и взгляду на жизнь. Именно Рэю Чарлзу принадлежат одни из первых попыток использования электрических клавишных в современной музыке. В знаменитой композиции "What'd i say" он играет на электророяле "Fender rhodes". Это один из первых примеров применения такого инструмента, впоследствии ставшего чрезвычайно популярным. Выступая с ритм-энд-блюзовым репертуаром, Чарлз становится артистом фирмы "Атлантик", что описывается в книге Чарли Джиллета /Charlie Gillett/, английского критика-негра, которая называется /"Making tracks the history of Atlantic"/ "Творя звуковые дорожки"/. История фирмы Атлантик описывает один интересный факт из жизни Рэя Чарлза. Чарлз, находясь на гастролях, ночью позвонил по телефону в Нью-Йорк Ахмету Эртегуну и сказал, что ему пришла в голову шальная и крамольная мысль - исполнить классический спиричуэл "Мой Иисус всегда со мной" со своими словами, т. е. взять и перевести сугубо религиозный текст на мирской язык как это делают блюзмэны. А также спеть песню "Моя женщина всегда со мной". Вместо небесной любви - воспеть обычную земную любовь и тем самым показать их родство, поскольку через земную любовь человек может понять, что такое настоящая любовь в религиозном понимании. Человек, который конкретно никогда никого не любил, не сможет любить и Бога. Для него это все слишком абстрактно. Более того, Бога можно любить, только любя какого-то конкретного человека, видя в нем воплощение божества.

Эта идея была придумана не Чарлзом. Она чрезвычайно широко распространена в персидской поэзии, например, в поэзии суфмев, персидских мистиков, которые свою религиозную любовь обычно зашифровывали в земных терминах. Рэй Чарлз задумал то же самое. Он хотел говорить о высочайших стремлениях человеческого духа при помощи обыден-

ного житейского языка. И тем самым хотел показать красоту мира самого по себе.

Эртыгуна эта идея напугала. Он сказал, что Рэя, во-первых, не поймут, а во-вторых, у него есть шанс быть линчеванным прямо на концерте, потому что он посягнул на святыни. Однако, Рэй Чарлз решил рискнуть и в результате этого, как сейчас считают родился соул, в частности, его знаменитая вещь "I got a woman", в дальнейшем известная по многочисленным обработкам. Мелодия, положенная в ее основу - это классический спиричуэл, но все акценты смещены. У Рэя Чарлза сразу появилась резкая оппозиция, но при этом появилась и масса страстных поклонников нового течения. Чарлз подвергался атакам как со стороны поклонников спиричуэла, так и со стороны блюзмэнов, которые утверждали, что он портит чистоту блюза привнесением высокой эмоциональности музыки спиричуэл. Исполнители блюза всегда относились с иронией ко всему, в том числе и к собственному творчеству. В спиричуэле никакой смех, никакая ирония были неуместны. Тут нужна повышенная серьезность и полная эмоциональность, не он требует полной самоотдачи. Певцы спиричуэла кричат и вопят, что для блюза было не характерно. Блюзмэны гораздо более уравновешены. Рэй Чарлз, используя обычные бытовые темы и музыкальный язык спиричуэла, исполнял композиции на повышенном эмоциональном уровне. Он начал кричать, хрипеть, как это делают проповедники в церквях Алабамы.

Если Рэй Чарлз пришел в соул со стороны риш-энд-блюза, то Сэм Кук пришел со стороны спиричуэла. Сэм Кук /Sam Cooke/ оказал на соул не меньшее, чем Чарлз, влияние, но он гораздо менее известен, поскольку трагически погиб совсем молодым. Его застрелила хозяйка мотеля, в котором он остановился во время гастролей, приняв за грабителя. Он традиционно выступал с хором "Soul stirrers" исполнял религиозные гимны, госпелы и так далее. Заинтересовавшись светской музыкой, он стал использовать блюзовые формы, наполнять их энергией спиричуэла.

Эти два человека не были единственными новаторами, были и другие. В частности, знаменитый Джеймас Браун /James Brown/, которого впоследствии называли "Соул-братом 1". Это Отис Реддинг /Otis Redding/, музыкант Юга Соединенных Штатов из штата Теннесси, тоже рано погибший совсем молодым в 1967 году, когда его слава начала по-настоящему распространяться после знаменитого фестиваля в Монтерее в Калифорнии. На этом же фестивале впервые прославились Джимми Хендрикс, Дженис Джоплин, Сантана, "Ху".

Эти люди заложили основу будущего музыкального стиля, который впоследствии стал таким знаменитым. В нем с самого начала появились различные течения как и в блюзе. Рассматривают деревенскую школу соул или южную школу, которая сформировалась и функционировала в тех же районах что и кантри-блюз - Дельте, в Южных Штатах. Здесь была своя знаменитая фирма "Stax/volt", которая базировалась в городе Мэкон в штате Джорджия, были свои исполнители, такие как Руфус Томас /Rufus Thomas/, его дочка Карла Томас /Carla Thomas/, дуэт Сэм и Дэйв /Sam & Dave/. К этой школе тяготел и Вилсон Пикет /Wilson Pickett/, певец из Штата Алабама. Деревенский или южный стиль соул наиболее близок к первоначальным формам блюза и спиричуэла в их естественном, природном виде. Эта школа была продолжателем дела Джеймса Брауна и Отиса Реддинга. Для нее характерна минимальная аранжировка и минимальный инструментальный набор. Наиболее популярными музыкантами южной школы была группа "Booker T. & MG's" из Мемфиса. "MG" в данном случае - аббревиатура "Memphis group". Буккер Ти Джонс /Booker T. Jones/ - клавишник и лидер этой группы. Именно она иногда с добавлением одной духовой секции "Memphis Horns" /"Мемфисских Духовых"/ сопровождает в записи пение всех знаменитых исполнителей этой школы.

С другой стороны существует северная школа, которая формировалась там, где были крупные негритянские гетто. Нью-Йоркская школа, основными представителями которой являются Арета Фрэнклин /Aretha Franklin/ певица, которая получила титул "Лэди Соул" /"Lady Soul"/, группа "Impressions" /"Впечатление"/, возглавляемая Куртисом Мэйфилдом, очень известным впоследствии солопевцом, "Маленький Антоний и Империялы" /"Little Anthony & Imperials"/ и многие другие. Детройтская школа или знаменитый "Tamla motown sound", который сейчас считается основной школой музыки соул. "Motown" сокращенное от "Motor town" - это общепринятое название Детройта, поскольку в Детройте находятся наиболее крупные автомобильные заводы. Именно здесь на заводах Форда работал Берри Горден-младший /Berry Gordy jr/, в будущем основатель фирмы "Gordy", которая затем стала называться "Tamla motown". Городские или северные стили соул отличаются от южных точно также, как отличается от деревенского кантри-блюза городской блюз. В частности, в записях "Мотаун" - очень часто звучит струнный оркестр, очень богатые аранжировки для духовых, для различных секций инструментов, хотя все это базируется на плотной ритмической основе ритм-энд-блюза. Среди исполнителей из Детройта можно отметить женское трио "Supremes" /"Превос-

ходные"/, в котором начинала петь Даяна Росс /Diana Ross/, квинтет "Temptations" /"Искушение"/, квартет "Four Tops" /"Четыре верхушки"/, группу "Смоки Робинсона" /"Smokey Robinson"/, "Miracles" /"Чудеса"/, Стиви Уандера /Stevie Wonder/ - самую крупную звезду детройтского стиля, и многих других. Интересно, что если фирма "Stax" была организована белыми, в студийной группе "Stax" из Мемфиса "Booker T. & the MG's" основным аранжировщиком был белый гитарист Стив Кропперт "Тамла Мотаун" из Детройта была чисто негритянской фирмой. Она была основана негром на деньги, которые он заработал на конвейере. Сначала он организовал маленькую студию, потом небольшой завод по штамповке пластинок. В настоящее время "Мотаун" является одной из крупнейших корпораций в Америке. И по сей день она практически негритянская. Нью-Йоркский стиль - промежуточный между южным, деревенским стилем соул и детройтским. Здесь работали очень талантливые аранжировщики, продюсеры, авторы музыки, в частности, знаменитый дуэт братьев Холланд /Holland/, Ламон Дозьер /Lamont Dozier/, продюсер Норман Уайфилд /Norman Whitfield/, будущий отец музыки фанки, и так далее. Студия "Мотаун", которая помимо основных "этикеток" этой фирмы "Тамла" и "Мотаун" объединяла еще и "этикетки" "Gordy", "Melody", "V.I.P.", "Rare earth", "Mowest", постепенно стала обрастать филиалами и стала крупным концерном. Здесь работали очень интересные музыканты: знаменитый басист Джемисон /J. Jameson/, который стал одним из основателей характерной школы игры на басы, легкой в основу музыки фанки или гитариста Ва-Ва Ватсон /Wah-Wah Watson/, который стал основоположником целого стиля аккомпанемента на гитаре. Фирма сгруппировала вокруг себя очень талантливых музыкантов, певцов, композиторов, продюсеров и постепенно стала крупнейшей фирмой записи стиля соул. Эти школы также оказали большое влияние на будущую английскую музыку, на "ливерпульский звук". Интересно, что на первых альбомах "Битлз" - "Плиз, плиз, ми" и "Виз зе Битлз" около трети композиций составляют либо рок-н-роллы, либо композиции музыкантов детройтской школы, в частности, композиции "Money" 'Деньги'/ или "Mr. Postman" из альбома "With the Beatles" - это классический репертуар детройтских музыкантов, групп "Contours" и "Marvelettes". Вокальная техника, которая у Детройтских музыкантов была дальнейшим развитием ритм-энд-блюзовой школы ду-воп тоже оказала на "Битлз" очень большое влияние. Ясно прослеживаются два направления американского влияния на "Битлз". Это, с одной стороны, школа рокабилли, а с другой стороны, школа "соул" /по вокалу/. Музыка соул становит-

ся популярной, начиная с 1959 года, а особенно с 1960 года, года основания фирмы "Тамла Мотаун". Фирма "Stax" была организована чуть позже. К началу 60-х годов мы видим следующую ситуацию в музыке.

Джаз к этому времени, претерпев массу изменений, превратился в музыку очень элитарную, далекую от массового слушателя. Рок к началу 60-х годов превратился в чисто коммерческую музыку. Негритянский ритм-энд-блюз развился, соединившись со спиритизмом, в музыку соул, которая к этому времени была наиболее творческой, свежей. Музыка кантри в ее вариантах синтеза с рок-н-роллом, т.е. рокабилли, была достаточно популярна, но ее звездный час уже прошел вместе со смертью Бадди Холли. Приблизительно к этому времени становится популярной "фолк музыка" /"Folk"/, "народная музыка", которая особенно распространилась в конце 50-х - начале 60-х годов в студенческих кемпингах, в городах, где было много образованной молодежи. Молодежь очень скептически относилась к коммерческому рок-н-роллу. К джазу она относилась гораздо более сочувственно, но без восторга. Музыка соул еще не успела увлечь, поскольку в это время она была распространена в основном у негров. Поэтому молодежь заинтересовалась народными песнями, балладами. В этом направлении работали молодые певцы, такие как Том Пакстон /Tom Paxton/, Джоан Байес /Joan Baez/, Джулия Феликс /Julie Felix/, Бафи Сент-Мари /Buffy Sainte-Marie/ и молодой Боб Дилан /Bob Dylan/, который в 1962 году прошел увлечение джазом и блюзом. В частности, он выступал, играя на губной гармошке, в блюзовом оркестре "Матушки Рэйни" /"Ma Rainey", очень известной блюзовой негритянской певицы, к тому времени уже шестидесятилетней.

ЛЕКЦИЯ 5.

Что же в это время происходило с джазом и фолк-музыкой?

Мы остановились на музыке бип-боп, которая произвела революцию в джазовом мышлении. Далее происходило следующее. Спонтанная, "невывисленная" импровизация, которую практиковали бопперы /"бопперами" называли себя не только музыканты стиля бип-боп, но и ранние рокеры, которым не нравилась рок-н-ролловая терминология/, пришла на смену свингу. В Европе распространилось название музыки боп "Hot Jazz" /"горячий джаз"/. Она была, с одной стороны, музыкой для интеллектуалов, для элиты, а с другой стороны - это была музыка негритянского национализма. В рамках этой музыки отражается возросшее национальное самосознание негров. В этом смысле бопперы были предшественниками будущих музыкантов стиля "соул". Именно в рамках этого музыкального направления возникло движение негров, которое в некоторых пунктах пересекалось с движением "черных мусульман". Речь идет о христианской религии. Она часто насильно насаждалась среди негритянских рабов, вывезенных из Африки, а в дальнейшем стала саморазумеющимся явлением. В этом идеологи негритянского движения за самоопределение усматривали влияние белого расизма. Поэтому стал возможен переход из одной веры в другую. Поскольку мусульманство, ислам, в этом смысле было альтернативным движением в религии, то многие негры начали переходить из христианства в мусульманство. Так возникло очень влиятельное в 50-60-е годы движение "черных мусульман", практически первое идеологически резко отличающееся от "белых" движений. Оно, естественно, не оставило в стороне и музыку. Многие джазмэны в это время перешли в ислам и сменили свои имена на мусульманские, в частности, знаменитый музыкант Ролланд Керк /Roland Kirk/ сменил свое христианское имя и стал именоваться Раасаном /Rahsaan/. Это же можно сказать и о пианисте Ахмаде Джамале /Ahmad Jama!/, о барабанщике Рашиде Али /Rashid Ali/ и многих других.

Следует отметить также увлечение негритянского населения и негритянских музыкантов другими религиями: буддизмом, индуизмом и к их разнообразным новым направлениям, в частности, к дзэну. На дзэн нужно остановиться подробнее, поскольку эта религия в дальнейшем очень сильно повлияла на весь ход развития музыки. Впервые она появилась в Китае в седьмом веке новой эры. Историки утверждают, что дзэн возникла в результате прихода к власти патриарха Батхирхармы из

Индии в Китай в начале седьмого века. Что же нового произошло в результате взаимодействия индийской буддийской культуры у китайской, главным образом, даосской культуры? Само слово "дзэн" - это японское произношение китайского слова "чань". Слово "чань" является китайским произношением индийского слова "дхьяна" - это седьмая ступень в восьмиступенной системе йоги, а иногда это слово переводится как "медитация". Европейское слово "медитация" означает "вдумчивое размышление" или "внимательное наблюдение". Термин "тхьяна" гораздо более сложен и буквально на европейские языки не переводится. Правильней всего было перевести этот термин как "наблюдение за мыслями". Очень многие теории утверждали, что если внимательно наблюдать за мыслями, то можно постепенно познать механизмы, управляющие сознанием и подсознанием. И со временем человек становится не рабом мыслей, привычек, желаний, как утверждает дзэн, а выходит из этого рабского состояния и пробуждается. Этот путь предложил якобы Будда еще в пятом веке до новой эры /само слово "будда" означает "пробуждение"/. Состояние пробужденности можно назвать психотренингом. В данном случае дзэн не нуждается ни в каких других идеях чисто религиозного плана. Именно поэтому он довольно быстро получил распространение сначала в Китае, где всегда ценился прагматизм и деловитость и где очень мало интересовались умозрительными религиозными системами, которые нужно принимать на веру, как, например, христианство или ислам, а потом и в Японии, где получил большое распространение.

Эта религия была первоначально воспринята в рамках боп-музыки и отчасти породила такой ее неожиданный характер. Одним из основных принципов дзэн является неожиданность /учитель должен совершить нечто совершенно неожиданное для того, чтобы ошеломить своих учеников/. Музыкант также должен совершить нечто совершенно неожиданное, чтобы его музыка подействовала особым образом на слушателя. Этим и связаны эксперименты болперов с разными ритмами, с отказом от порядка импровизации, с введением новых инструментов и поиском новых звучаний, ранее неизвестных, необычные звучания открывались иногда чисто опытным путем и случайно. Например, Диззи Гиллеспи играет на трубе, у которой верхняя секция с раструбом направлена вверх. Такая странная конфигурация трубы, которая легко отличает Гиллеспи от других трубачей, также получилась случайно. Гиллеспи опаздывал на репетицию и ехал в переполненном транспорте, где ему так погнули трубу. Перед тем, как ее снова привести в нормальное состояние, он

попробовал на ней поиграть и оказалось, что звучание стало очень оригинальным и отличается от обычного звука трубы. Многие музыканты пробовали играть на своих инструментах необычным способом. Например, если раньше звук духового инструмента изменялся с помощью сурдин, то бопперы пошли дальше. Музыкант мог играть на трубе, пользуясь не мундштуком, а раструбом. Звук, который при этом получался, можно было назвать как угодно, но не звуком трубы. Именно это подчас интересовало гораздо больше, чем все остальное. Поиски неизвестных ранее звучаний стали обычным явлением в модерн-джазе.

Вообще в джазе звучание /sound/ является всегда очень важной характеристикой и в этом его отличие от музыки академической. В академической музыке произошла некая модификация звучания. В джазе поиск своего "саунда" всегда стоял на одном из первых мест. Музыканта должны были отличать по тому, как звучит его инструмент, а не потому насколько технично он играет, хотя это тоже, естественно, было важно. Изобретательность выдвигалась на первый план. Мастера всегда отличались своим саундом. Эта традиция, родившись в джазе, перешла в рок-музыку, где, однако, все было существенно облегчено техническими средствами. Дело в том, что преобразовывать электрический сигнал гораздо проще, чем акустический. Поэтому многие приспособления для изменения звука, стали фирменным знаком музыкантов. Только они знали принципиальную схему своего эффекта, для остальных она остается тайной. Например, известная группа "Queen" /"Королева"/ на обложке своих ранних пластинок всегда подчеркивала, что пластинка сделана без использования синтезатора. Действительно, тогда синтезаторами они не пользовались и вся оригинальность их звучания была вызвана гитарой Брайана Мэя /Brian May/, гитариста, который закончил экономическое отделение университета /физического факультета/. Поэтому, хорошо разбираясь в физике, он очень много времени уделял электрическим приставкам к своей гитаре, которая часто звучит неотличимо от синтезатора. Это и обмануло знаменитого английского диск-жокея Джона Пила /John Peel/, который, услышав первую запись "Queen" и воспроизводя ее в своей передаче "Top Gear", сказал, что у новой группы интересное звучание синтезаторов. После этого последовал протест от "Queen", в котором группа заявляла, что никаких синтезаторов не использовала и, как результат, появилась надпись на конвертах.

Однако, оказалось, что массовая аудитория к такой музыке не готова. Она отвернулась от боба и он стал чисто

интеллектуальным явлением негритянских националистов и белых интеллектуалов, которые нашли в бопе множество родственных идей с модной философией экзистенциализма, с протестом против засилия европейской культуры. Правда, боп с самого начала не был музыкой единой. Каждый музыкант в этом стиле делал что-то свое. Во времена боба стали популярными "джем-сэшэны", которые практиковались до этого у музыкантов новоорлеанского, чикагского джаза и свинга, но носили развлекательный характер. Со времен музыки боп "джем-сэшэн", как коллективная импровизация малознакомых музыкантов из разных ансамблей и оркестров, становится музыкальным соревнованием, когда основной целью было понять замысел коллег по совместной импровизации и продемонстрировать себя как можно оригинальнее. Вначале этот стиль получил название "After hours" /"После часов", "После выступления"/, поскольку такие "джемсы" устраивались чаще всего именно после концертов, когда музыканты, отработав официальную часть, начинали играть для себя. В таких соревнованиях могли принять участие любые музыканты. В дальнейшем утвердился термин "джем" или "джем-сэшэн". Интересно, что период интенсивной медитации в дзэнских школах, который проводится время от времени и занимает две недели, тоже называется "сэшэн". Причем термин пришел не из английского языка, а из японского.

Параллельно в рамках некоторых школ музыки бип-боп зародилась та музыка, которая в дальнейшем получила название "cool-jazz" или "холодный джаз". Он был в своем роде противоположностью "горячего джаза", который является синонимом бип-бопа. В английском языке слово "cool" означает у "холодный, прохладный". Именно в этом смысле слово "cool" употребляется Джимом Моррисоном в его знаменитых строчках песни "20-th century fox" /"Лисичка двадцатого века"/ "She's queen of cools", т.е. "Она королева посвященных". Этот джазовый стиль зародился в недрах "горячей музыки". В частности Майлс Дэвис / Miles Davis / знаменитый в Настоящее время джазмэн, трубач, начинал играть еще вместе с Чарли Пракером - одним из основоположников стиля бип-боп. Этот стиль сменил спонтанную, непредсказуемую импровизацию, которой славились бопперы, на импровизацию совсем иного типа. Импровизацию, заранее рассчитанную, вычисленную. Горячим чувствам и эмоциям стиля бип-боп "кул" противопоставил разум, интеллект. Музыка кул обычно звучит очень отстраненно, потусторонне, в ней польностью отсутствуют все "горячие" интонации, характерные для музыки бип-бопа. Ее ритмические рисунки очень плавные, близкие к свинговым. Здесь нет сложных

нечетных размеров, полиритмических рисунков, которые очень широко распространены в бип-бопе. Традиционно основателем музыки кул считается белый пианист Ленни Тристиано / Lenny Tristano /, пианист из Калифорнии, который начал заниматься такого рода экспериментами первым. То же самое можно сказать и о баритон-саксофонисте Джерри Маллигане / Gerry Mulligan /, который также был очень видным представителем этого стиля. Но были и исключения. Майлс Дэвис, пожалуй, самая выдающаяся фигура этого стиля, был негром. Правда, его "кул-джаз" довольно сильно отличается от "холодного джаза" Ленни Тристиана.

Время развития стиля кул - это конец 40-х - начало 50-х годов XX ст..Можно сказать, что в это время он существовал параллельно с музыкой бип-боп, хотя в определенные периоды оттеснял ее на задний план. При этом музыка кул все же оставалась музыкой для избранных, для интеллектуалов.

Увлечение джазмэнов бопом и кулом привело к тому, что основная масса слушателей увлеклась рок-н-роллом, который был их современником. Джазмэны стали искать музыку, которая сохраняла бы в себе, с одной стороны, элементы эксперимента, свободного полета фантазии, а, с другой стороны, не теряла бы аудиторию, которая от этого тоже получала бы какое-нибудь удовольствие.

Результатом таких экспериментов было появление еще двух джазовых стилей. Время их появления - 50-е годы, но уже после экспериментов бип-бопа и кула. Это, так называемое, "третье течение" /"third stream"/, которое начало соединять элементы традиционно джазовой импровизации и академической музыки. Типичным представителем "третьего течения" был знаменитый ансамбль "Modern Jazz Quartet" /"Квартет современного джаза"/. Этот квартет соединял в своем творчестве музыку Баха или Моцарта, например, с типично джазовым языком: джазовое звучание, джазовую пульсацию, джазовую импровизацию облекал в формы, предложенные композиторами классической музыки. Такого рода эксперименты были очень интересны. "Квартет современного джаза" стал в одно время чуть ли не самым знаменитым джазовым коллективом. Джон Льюис /John Lewis /, пианист этого квартета был очень талантливым аранжировщиком и композитором, имел классическое музыкальное образование, позволившее ему соединять классическую музыку, со своей джазовой техникой. "Квартет современного Джаза" царил безраздельно на джазовом небосклоне до конца 50-х годов. Помимо этого ансамбля существовало еще очень большое количество джазмэнов, которые тоже начали соеди-

нять классику и джаз. Эксперименты такого рода впоследствии получили широкое распространение и в рок-музыке.

Поиски популярности у массовой аудитории и собственного удовольствия от своей игры джазменов привели к появлению еще одного стиля, который получил гораздо большее распространение, чем "третье течение". Это так называемый "хард-боп" /*hard bop*/ или "тяжелый боп", который появился в конце 50-х - начале 60-х годов. С одной стороны, он использовал все приемы, которые появились во времена бил-бопа, но, учитывая "ошибки" своих предшественников с различными ритмическими экспериментами, они сделали ритм доступным и для танцев. Главным образом это произошло благодаря вкладу барабанщика Арта Блейки /*Art Blakey*/. Арт Блейки со своим ансамблем "*Jazz Messengers*" /"Посланцы джаза"/ были наиболее яркими представителями стиля хард-боп. Из других музыкантов нужно отметить пианиста Хораса Сильвера /*Horace Silver*/, дуэт братьев Эдерли /*Nat & Julian / Adderley*/, прошедших ритм-энд-блюзовую школу, саксофониста Джулиана по кличке "Пушечное ядро" /"*Cannonball*"/ и его брата, трубача Нэта Эдерли /*Nat Adderley*/. Хард-боп и по сей день развивается весьма успешно, правда, сейчас его уже называют классическим джазом или традиционным джазом. Он звучит на многочисленных фестивалях, которые собирают старых бопперов, и является одним из основных направлений джаза. Отсюда еще одно его название "*Main stream*" /"Основное течение"/. Среди советских джазменов в этом стиле выступал Давид Голошкеин и его ансамбль "Аллегро", в его современном составе и другие. Хард-боп сейчас является своеобразной джазовой школой, которая соединила ритмическую простоту кула и "горячий джаз" стиля бип-бопа. Арт Блейки однажды на вопрос: "Есть ли в джазе сейчас хорошие солисты-барабанщики?", ответил: "Солистов огромное количество, барабанщиков мало". Тем самым он указал на постепенное увеличение роли инструментальных соло, увлечение полиритмией, сложными ритмическими рисунками.

Если джаз стал интеллектуальной музыкой для одиночек, то в роке наблюдаются обратные тенденции - он стал исключительно массовой музыкой. Наиболее мобильная часть интеллектуалов интересовалась не джазовыми экспериментами в рамках модерн-джаза, не роком, а главным образом, народной музыкой. Хотя интерес был, в основном, не к музыке, а к текстам. Основным массивом музыки фолк Америки была музыка англо-саксонского фольклора, который вышел из Великобритании, где баллада традиционно была основной формой. Баллада - это песня повествовательного содержания, некая форма

рассказа под музыку. В этом собственно и отличие фолк-музыки от кантри-музыки. Если кантри - это интернациональная музыка, то фолк - это фольклор главным образом англо-саксонских переселенцев. Эта музыка традиционно локализовалась в штатах Новой Англии, где первоначально поселились выходцы из Великобритании: Коннектикуте, Род Айленде, Массачусетсе. Здесь же находятся крупнейшие культурные центры, такие как Бостон со знаменитым Гарвардским университетом и Массачусетским политехническим институтом. Плотность населения образованной молодежи в 50-е - 60-е годы здесь была самая высокая в Соединенных Штатах. Именно в Бостоне и близлежащих студенческих кампусах народная англо-саксонская балладная музыка получила наибольшее распространение. К концу 50-х годов в одном Бостоне существовали сотни маленьких клубов типа "*Gaslight*" или "*Fox city*", в которых собирались любители такой музыки. Чаще всего это были молодые студенты или ученые. Они в народной музыке рассматривали некий противовес коммерческому рок-н-роллу и джазовым экспериментаторам.

Эти три основных направления в музыке: фолк, рок и модерн-джаз были основными элементами музыкальной культуры Америки конца 50-х - начала 60-х годов. Произошло некое возрождение интереса к совсем архаичным старым формам американского фольклора, не только "белого", но и негритянского. Архаичный блюз дельты Миссисипи, который пели Большой Билл Брунзи /*Big Bill Broonzy*/ или слепой Лемон Джеферсон /*Blind Lemon Jefferson*/ снова стал популярным, но уже у "белой" аудитории. У негритянской аудитории интерес к блюзу к этому времени практически исчез. Он существует в сильно модернизированных формах ритм-энд-блюза или соул, которые начинают появляться в это время. А вот архаичный кантри-блюз или даже городской блюз 20-х - 30-х годов негров уже не интересует в силу их традиционного подхода к музыке как к сиюсекундному явлению. Знаменитый негритянский музыкальный критик Ли Рой Джонс /*Le Roi Jones*/ - автор интересных книг о джазе и о негритянской музыке вообще, в своей книге "Блюзовые люди" описывает это явление так. Среди интеллектуалов самой модной фигурой в это время стал негр, у которого ближайшие предки были рабами. Обязательно больной какой-нибудь неизлечимой болезнью, либо туберкулезом, либо наследственным алкоголизмом. Обязательно с уголовным прошлым, потому что только тогда он - настоящая колоритная неродная фигура. Желательно, чтобы на выступление его выкатывали в кресле для паралитиков. И вот тогда белые интеллектуалы в

восторге. "Вот это, - говорят они, - настоящая негритянская музыка". Здесь, с одной стороны, достаточно едкая ирония, а с другой - типично негритянский взгляд на то, что блюз - это историческое явление. Интерес к блюзу, поскольку к этому времени Америка является, благодаря джазу и року, законодателем музыкальных мод, начинает постепенно проникать в Европу, прежде всего в Англию. Хотя он развивается и в Канаде, и в Австралии, и в Новой Зеландии, и в других англоязычных странах. Английские интеллектуалы, которые к блюзу относятся с величайшим почтением, организуют гастрольные туры блюзменов. Начиная с 1959 года, очень многие представители первоначального блюза приглашаются на гастроли в Англию, где выступают в самых престижных концертных залах и собирают довольно большие аудитории. Именно в это время знаменитый певец и исполнитель на губной гармонике "Сонни Бой" Вилльямсон /"Sonny boy" Williamson /, американец, получает прозвище "Посол блюза", потому что он гораздо больше выступает за рубежом /в Англии, Западной Европе/, чем у себя на родине, где практически никакого интереса к нему нет. Это же касается и Джона Ли Хукера, Мади Уотерса, которые обнаруживают, что в Англии они более популярны, чем у себя дома. Позднее, когда появился британский рок, который оказал колоссальное воздействие на всю современную музыку, произошла следующая история. Был такой блюзмен Доктор Росс. Жил он # глубинке, в дельте Миссисипи. В 30-е - 40-е годы был очень известен, выступал в Чикаго, записывался на "блюзовых" фирмах - "Чесе", "Атлантик". Потом о нем полностью забыли и практически он никому не был известен. Он вернулся домой, обрабатывал свой огород, продавал на базаре свои овощи и не помышлял ни о какой музыкальной славе. В 1967 году к нему приехали трое англичан. Они привезли ему 500 долларов за авторские права на его песню. Это были: Питер Бэйкер, по прозвищу "Джиндер" ГРыжий/ - барабанщик группы "Cream", Джэк Брюс и Эрик Клэптон. Трио "Cream" использовало в своем первом альбоме "Fresh Cream" композицию Доктора Росса "Cat Squirrel" и музыканты привезли ему лично деньги, чтобы познакомиться с этой живой легендой.

Благодаря таким энтузиастам, которые приглашали американских блюзменов на гастроли в Европу, Доктор Росс также попал в Англию в рамках фестиваля американского народного блюза /American folk blues festival/, который проводился с 1962 по 1967 годы, местная публика открыла для себя блюз. Это произошло в рамках увлечения народной музыкой, которую в те времена противопоставляли рок-н-роллу.

Возник интерес и к различным экзотическим инструментам форм блюза, в том числе и к так называемым "джагбэндам" /Jug band/. "Джаг" - по-английски - "кувшин". В те времена, когда блюзмены не имели возможности покупать себе настоящие инструменты, когда банджо делались из консервных банок, а гитары из сигарных ящиков, когда басовые инструменты делались из деталей стиральных агрегатов, так называемые "Washtub bass", а основным духовым инструментом была губная гармоника, для увеличения инструментальных возможностей таких ансамблей стали применяться кувшины /от керамических до металлических, на которых играли, приставив горлышко кувшина ко рту под определенным углом и вдвывая в него воздух/. Получали эффект звучания духового инструмента. При определенном умении, свистя в такие кувшины, можно имитировать трубу, саксофон и другие духовые. Такие оркестры, состоящие из примитивных инструментов, в блюзе были очень распространены, а по мере роста интереса к блюзу, они распространились и в Европе. Правда, здесь они назывались иначе - "скиффл" /"skiffle"/. "Скиффловские" оркестры по инструментальному составу были аналогичны "джагбэндам". Как ударные инструменты использовались стиральные доски, самодельные инструменты. Королем скиффла был Лонни Донниган /Lonnie Donegan/. Очень многие студенты и школьники стали создавать свои "скиффловские" группы. Инструменты им не стоили ничего. К игре не предъявлялись высокие требования. Музыкальные выступления "скиффловских" групп вызвали большой энтузиазм, смех, шутки, юмор, оптимизм.

В Англии к началу 60-х годов большую популярность завоевал блюз. Сначала блюз "импортный", а потом и собственный, который возник скорее как подражание, а потом превратился в самостоятельный жанр, который называют "британский блюз" /"British blues"/. Бесспорным его основателем был француз, который жил в Англии, Алексис Корнер /Alexis Korner/. Он был таким большим любителем блюза, что стал профессиональным музыкантом дикилендовского оркестра Криса Барбера /Chris Barber/. В конце 50-х - начале 60-х годов в Европе появляется огромное количество дикилендов, одним из которых и был оркестр Криса Барбера. Алексис Корнер с группой музыкантов покинул этот оркестр и стал выступать самостоятельно, взяв название "Blues Incorporated". Он стал очень популярным в 1960 - 1961 годах среди студенческой аудитории Англии. Параллельно этому оркестру возникло еще несколько: в 1961-м - группа Джона Мэйела /John Mayall/ "Blues Breakers", группа гитариста и исполнителя на губной гармонике Сайрэла Дэвиса

/Cyril Davis/ "All stars" /"Все звезды"/. Он рано умер от лейкемии. В его группе начинали свою карьеру очень крупные "звезды", английского рока, от Рода Стюарта /Rod Stewart/ до Энди Фрейзера /Andy Fraser/. К ним можно добавить Грэма Бонда /Graham Bond/, пианиста, который играл с джазовыми английскими оркестрами и постепенно создал собственную блюзовую группу, в которой начинали играть Джэк Брюс, Дик Хэкстол Смит и другие будущие звезды британского рока.

Большое место в английской музыке начала 60-х, помимо блюза, занимал английский рок-н-ролл, который зачастую был подражанием американскому рок-н-роллу. В отличие от американского рок-н-ролла того времени, английский был гораздо интереснее и менее "анемичным". Среди звезд английского рок-н-ролла того времени можно назвать Томми Стила /Tommy Steele/, которого называли английским Элвисом Пресли и Клиффа Ричарда /Cliff Richard/. Клифф Ричард - это псевдоним, настоящее имя - Гарри Вэбб /Harry Webb/. Он родился в Индии, в семье миссионера-проповедника. Потом вместе с родителями еще ребенком он переехал в Англию. Здесь он, несмотря на строго религиозное воспитание и строгие пуританские взгляды, которые ему привили в семье, он очень увлекся рок-н-роллом, возможно через спиритическую ветвь. Мотивы спиритизма часто присутствовали в рок-н-ролле и в музыке кантри. В 1959 году он вместе со своей группой "Drifters" /"Бродяги"/ выпускает свою первую пластинку. Эта пластинка является сборником стандартных американских рок-н-роллов Элвиса Пресли, Карла Перкинса, Джина Винсента, Джерри Ли Льюиса и других. При этом возникает скандал. Американская рок-н-ролловая группа "Drifters" из когорты негритянских вокальных групп, типа "Coasters" или "Platters" предъявляет им иск в том, что они пользуются их именем, а, следовательно, и их популярностью для того, чтобы пропагандировать свою собственную музыку. Поэтому им приходится отказаться от названия "Drifters" и они переименовываются в "Shadows" /"Тени"/. Под этим названием они становятся чрезвычайно популярной группой. Можно сказать, что эта группа была непосредственной предшественницей "Битлз". У них было очень много общего, хотя неоднократно тот же Джон Леннон утверждал, что "Shadows" - это самый дурной вкус в английской музыке. Но это был скорее эпатаж, потому что биографам "Битлз" известен случай, когда сорвался их концерт в клубе "Cavern" /"Пещера"/ из-за того, что Джордж Харрисон не явился на концерт, т.к. сидел у телевизора и смотрел концерт "Shadows". Он сказал, что это интересней, чем выступать. Известно, что Леннон своим внешним видом ко-

пировал Бадди Холли. Это же можно сказать и о Хэнке Марвине /Hank Marvin/, лидере-гитаристе группы "Shadows", очень похожем на Бадди Холли /тоже близоруким и в очках/. Недоброжелатели говорили, что Леннон подражает Хэнку Марвину. Вообще было очень много предшественников, у которых "Beatles" заимствовали много формальных приемов. Уже было сказано о влиянии музыки соула на "Beatles", влиянии раннего рок-н-ролла, ранние "Beatles", когда они еще назывались "Quarrymen", и были учащимися школы Quarry-Bank School, были "скифф-фяовой" группой, то есть группой, выступающей в традициях американских джазбэндов. Общеизвестно и влияние на них английской церковной музыки, рок-н-ролла первых исполнителей, когда они еще назывались "Moondogs" /по названию известного шоу диск-жокея Алана Фрида/. Их вокальные гармонии заимствованы от Бадди Холли и "Эверли Бразерс". Их инструментальный стиль взят от "Shadows", поскольку именно "Shadows" канонизировали будущий состав бит-группы или группы стиля "йе-йе" /"yeh-yeh"/ - ритм-гитара, лидер-гитара, бас и ударные. Именно "Shadows" задавали тон в этом и не было ни одной английской рок-группы того времени, которая не копировала бы "Shadows" а в вопросе инструментального состава. "Shadows" - это группа, созданная исключительно для аккомпанемента голосу Клиффа Ричарда, а вот группой, которая впервые до "Beatles" стала сочетать вокальную технику с инструментальной манерой исполнения, была ливерпульская группа "Brian poole & tremeloes". В дальнейшем, когда Брайан Пул из нее ушел, они долго выступали под названием "Tremeloes".

К появлению "ливерпульского звучания" в Англии уже были готовые звезды рок-н-ролла: Томми Стил, Клифф Ричард, Марта Вайлд / Marty Wilde /, отец известной певицы Ким Вайлд /Kim Wilde/. Вайлд - это псевдоним, который дочь взяла вслед за отцом, Адам Фэйт тоже псевдоним. Кстати, английские рокеры конца 50-х-начала 60-х часто брали себе такие "высокие" псевдонимы. "Faith" - это "вера", "wilde" - это "дикий". Позже появился Джордж Фэйм /Georgie Fame/, "fame" - это "слава". Эти рокеры пользовались большим успехом в Англии, правда были почти неизвестны в Соединенных Штатах. Больше они известны в Европе, что породило там их многочисленных последователей: Андриано Челентано начинал как роковый певец и именно в таком качестве был приглашен Феллини сниматься в фильме "Сладкая жизнь", где он поет известный рок-н-ролл "Ready Teddy" из репертуара Литтл Ричарда. Во Франции - это Джонни Холлидей /Johnny Hallyday/ и Митчелл /Eddy Mitchell/ со своей группой "Lee chaussettes noires" /"Черные носки"/. В Австрии -

Питер Краус /Peter Krauss/ и так далее. К этому времени рок-н-ролл уже не был чисто американским явлением.

Таким образом, блюз, скиффл, рок-н-ролл и народная музыка, баллады - это основной звуковой материал, в рамках которого начинает постепенно формироваться "британское звучание", которое имеет несколько разных "этикеток" и под этими "этикетками" часто прячутся совершенно разные музыкальные стили.

К началу 60-х годов массовое сознание Запада было подготовлено к восприятию другой модели искусства, культуры которая была представлена в музыке. Эта модель сильно отличается от традиционно европейского подхода к миру, к его познанию и его ценностям. Массовое сознание Запада зашло в тупик после Второй мировой войны. Современный человек очень сильно отличается от человека XIX-го века. Наши предки в XIX-М веке музыку слушали от случая к случаю, при этом слушали музыку европейскую, т.е. главным образом эмоциональную, чувственную. Но большинство народа было лишено этой музыки, поскольку она была доступна лишь людям обеспеченным. В европейской музыке не было понимания музыки как повседневного действия, как это происходит в Африке. Все это поменялось, во-первых, в связи с появлением звукозаписи, во-вторых, с появлением качественно другой музыки. И сейчас музыке многие уже не замечают, но она продолжает действовать, подобно космическим лучам. Представления человека о мире и о своем месте в нем за последние несколько десятилетий очень сильно изменились. То, что начинали хиппи, сейчас является общепринятым, например, вопросы экологии, которые впервые подняли именно они и которые сейчас считаются тривиальными. Те вещи, которые ранее были доступны единицам, благодаря средствам массовой информации сейчас становятся широко распространенными. На Земле уже не осталось изолированных точек, нельзя говорить о внутреннем деле государств. Земля все больше превращается в некий общемировой коллектив, связанный общими средствами связи, культурными представлениями. И вот в этой ситуации появление британского рока должно рассматриваться как некое новое средство коммуникации. Музыка всегда рассматривалась как некий язык. Современная музыка дает возможность действительно универсального языка, доступного и японцам и шведам одновременно.

Особо следует сказать о "Beatles", группе которая оказала может быть самое большое влияние на современную музыку. Если проанализировать, почему это произошло, то трудно сразу ответить. Действительно, "Beatles" не были ни выдающи-

мися музыкантами и исполнителями, ни вокалистами экстра-класса, потому что на 90% песни "Beatles", исполняемые другими музыкантами звучат интересней. Оригиналы же имеют лишь "аромат" подлинных "Beatles", но не более того. Джо Кокер, например поет "With a little help from my friends" настолько лучше "Beatles", что Это даже нельзя сравнить. Сказать, что "Beatles" - гениальные композиторы тоже нельзя, есть масса прекрасных композиторов, и, хотя "Beatles", безусловно, входят в их число, но это отнюдь не самые большие величины. Итак, среди трех основных элементов этой музыки нельзя сказать, что они совсем не имеют конкурентов. Имеют, и массу достойных.

Для того, чтобы понять значение "Beatles" нужно сначала посмотреть, как все происходило. Начинали они как скиффловый ансамбль. Параллельно их интересовал рок-н-ролл в виде общепринятых стандартов. Все они отмечали роль Бадди Холли в их творчестве, все они называли разных исполнителей рок-н-ролла в числе тех, кто оказал на них самое непосредственное влияние: Карла Перкинса, Джерри Ли Льюиса, Элвиса Пресли, Литтл Ричарда, с которым они выступали во время его ранних гастролей по Великобритании и сфотографировались на память, сидя вокруг своего кумира.

Вначале они назывались "Quarrymen". А "Quarry" - это сокращенное "Quarrybank School" - школа, в которой занимались Леннон и Маккартни в Ливерпуле. Джордж Харрисон выступал в это время с другой школьной фуппой. Он учился в другой школе. Эта группа называлась "Rebels" /"Бунтари"/, точно так же, как и группа американского гитариста Дьюана Эдди /Duane Eddy/. Его манера игры оказывала на Харрисона очень большое влияние. После того, как группа перестала быть "Quarrymen", они меняли названия довольно часто, некоторые вообще существовали пару недель, как, например, "Titans" /"Титаны"/. Назывались они и "Johnny & the moon dogs", когда Леннон еще был просто Джонни. А потом и просто "Moon dogs" /"Лунные псы"/. Потом они назывались "Silver Beetles" /"Серебрянные Жуки"/. А потом отбросили "серебрянные" и стали называться просто "Beatles", через "и" и "эй". В этом слове теперь присутствовали одновременно и "жуки", по аналогии со "сверчками" Бадди Холли и термин "бит" /"пульс"/. Леннон очень любил такие словообразования и, в частности он назвал группу таким смешным термином, который должен был вызывать ассоциации из Разных областей: будто бы они продолжатели американского рока, Бадди Холли и его группы "Crickets" и то, что они имеют отношение к биту и к "побитому" поколению, и к битникам /ведь термин "бит" очень многозначен/. Поколение бита вызывает

ассоциации с их идеологией, а идеологией битников был дзэн. Основные писатели битников - Джим Керруак и Алан Гинзберг, всегда оказывали очень большое влияние на музыку. Это было как во времена бопа, так и позже, во времена психоделической музыки, айсид-рока, музыки Сан-Франциско, где Алэн Гинзберг стал чуть ли не духовным учителем.

Первоначально "Beatles" были квинтетом. На барабанах играл Пит Бест /Pete Best/ и был еще один гитарист Стюарт Сатклиф /Stuart Sutcliffe/, который умер от лейкемии и при котором Джон Леннон играл на губной гармонике и пел. Потом, когда Пита Беста сменил Ричард Старки /Richard Starkey/ по прозвищу Ринго Старр /Ринго он стал за то, что очень любил перстни /Ring/ и иногда носил до тридцати перстней на обеих руках/. На этой его страсти построена знаменитая "черная комедия" "Help". Фильм начинается с того, что где-то в Индии в храме богини Кали, жрецы смотрят телевизор. Показывают выступление "Beatles", которые поют "She loves you". Камера крупно показывает руки Ринго Старра, который играет на барабанах, жрецы видят на одном из пальцев Ринго Старр перстень, который давным-давно исчез со священной статуи Кали. Жрецы Кали зовутся "тугами" /"душителю"/. В XIX веке они уничтожили во славу своей богини множество людей в Индии, удушая их шнурами. Кали считается богиней-разрушительницей, очень агрессивной и кровожадной. Жрецы решили перстень вернуть. Естественно, что Ринго Старру угрожает очень большая опасность. И весь фильм - это погоня жрецов Кали за "Beatles" по всей Европе с массой приключений, черного юмора.

Ринго Стар пришел в "Beatles" из группы "Rory storm & hurricanes" - другой известной ливерпульской группы. Там его сменил Киф Хартли /Keef Hartley/, впоследствии тоже очень известный барабанщик. С этого времени они стали настоящими "Beatles", их музыка конца 1962 года уже была сплавом самых разных музыкальных стилей. Это ритм-энд-блюз, соул, рок-н-ролл, кантри, рокабилли, английский церковный хорал и так далее. Секрет их совершенно беспрецедентного творчества заключается в том, что они совершенно свободно и непринужденно соединяли самые разные музыкальные стили в своем творчестве. В дальнейшем, по мере развития их творчества, эта тенденция проявляется еще более ярко. Их более поздние альбомы можно рассматривать как энциклопедию рок-музыки того времени. Это касается "Pubber Sour" /"Резиновой души"/ "Revolver". Об этом последнем альбоме в одном из американских журналов был помещен критический отзыв, где каждая песня рассматривается с точки зрения влияний. Тахман"-это

явная группа "Who", но поданная "по-битловски". "I want to tell you" и "Good day sunshine" -это "Lovin' spoonful", но поданные •по-битловски". "Kry for no one" - это Саймон и Гарфанкель / Simon & Garfunkel /, поданные "по-битловски"/. И так далее. Это был очень детальный анализ, который показывает, что "Beatles" были очень восприимчивы ко всей музыке, которая их окружала, они настолько тонко ее перерабатывали, что она воспринималась как единственно "битловское" творчество. Это касается и их гениального альбома " Sgt. Pepper's lonely hearts club band", где есть все: зачатки будущего хард-рока, будущего арт-рока, будущего техно-попа, будущего рага-рока; сочетание джаза, индийского раги, фолка, английских баллад, классического симфонизма и всего, что можно себе представить. Это был первый концептуальный альбом, первая рок-опера, первая рок-сюита, первая рок-симфония. Их двойной большой "Белый Альбом", где можно услышать все, от Чака Берри с его песней "Back in the USA".которая вдохновила "Back in the USSR", и вплоть до сложных камерных вещей бартоковского типа, как, например, "Dear prudence" или "Martna my dear". "Beatles" воплотили в себе дух этой музыки и запрограммировали ее на будущее. Они показали, что музыка является универсальным языком, прекрасно воспринимает разные формы культуры и переплавляет их в нечто единое и доступное всем. Но, чтобы к этому прийти, "Beatles* должны были пройти длительный путь развития. Они должны были начать с того, что получило в специальной литературе название "ливерпульского звучания" или "Mersey sound" /"Звучание Мерси"/. "Мерси" - это река в Ливерпуле и так был назван стиль, родившийся именно в Ливерпуле.

Ко времени появления "Beatles" на сцене в 1961-1962 годах в Ливерпуле уже существует около 400 профессиональных и полупрофессиональных групп. "Beatles" были в каком-то смысле первые среди равных, потому что наряду с ними были очень популярны такие ливерпульские фуппы как "Свингующие Синие Джинсы" / Swinging blue jeans" или "Gerry & Pacemakers"/, "Джерри и Задающие Темп", чья песня " Ferry cross the Mercy" /"Паром через Мерси"/ породила название музыкального стиля. Следует назвать и такие популярные группы, как "Searchers" /"Исследователи"/, "Peter & Gordon" /Питер Ашер, участник этого дуэта был братом Джэйн Ашер /Jane Asher/, первой любви Поля Маккартни/, а также певицу Силлу Блэк /Cilia Black/. Если многие музыканты Ливерпуля так и остались музыкантами "ливерпульского звучания", то "Beatles" эволюционировали постоянно. Каждая их пластинка - это совершенно новое открытие,

непохожее на все их предыдущее творчество. Это был залог их успеха.

Интересно, что к "ливерпульскому звучанию" относят группы, вышедшие не из Ливерпуля, но которые стилистически были очень похожи на ливерпульцев. Например, группа из города Тотенхэм "Dave dark 5" /"Пятёрка Дэйва Кларка"/, где участвовал единственный барабанщик. Обычно в таких группах вокалистом был либо гитарист, либо басист, а у "Дэйва Кларка" сам Дэйв Кларк был вокалистом и играл на барабанах. Группа из Манчестера "Hollies", о которой уже упоминалось, названная в честь Бадди Холли.

Чем же, собственно, отличается стиль "ливерпульского звучания"? Здесь впервые наиболее ясно определился вокально-инструментальный стиль исполнения, при котором музыканты были одновременно и вокалистами. До этого ни в одном жанре рок-музыки или джаза ничего подобного не было. Традиционная формула рок-н-ролла - это вокалист, выступающий в сопровождении какой-то инструментальной группы. Вторым важным отличительным признаком - это высокий групповой вокал, который присутствует и у групп стиля ду-воп и у некоторых групп рокабилли. Например, "Everly brothers". Но в отличие от ду-воп, где вокальные партии были расположены по всему диапазону, от баса до альты, или в отличие от рокабилли, где вокал обычно был двухголосным, у "Beatles" вокал трех- или четырехголосный и все эти голоса - высокие. Вообще весь "Mersey Sound" - высокое многоголосие, как полагают, было заимствованно у английского церковного хора. В школах Англии уроки пения до сих пор как таковые не проводятся, основная певческая нагрузка детей приходится на воскресенья, когда они поют в церковном хоре. Церковный хор всегда ориентируется на высокие голоса детей, которые должны символизировать ангельское пение. Практика такого пения есть у любого английского школьника. По крайней мере так было еще в 60-е годы.

Третье различие - это использование струнных инструментов, таких же, как в рокабилли. В "ливерпульском звучании" практически никогда, за очень редким исключением, не звучат духовые инструменты /кроме губной гармоники/. Пожалуй, единственным исключением была фуппа Дэйва Кларка, где играл тенор-саксофонист Денис Пейтон /Dennis Payton/. В предшествующем же "ливерпульскому звучанию" рок-н-ролле саксофон - очень распространенный инструмент. В частности, у очень похожей по инструментальному составу на "Dave Clark" группы "Johnny & the Hurricanes", известной обработками некоторых "боевиков", таких как, "Red River Rock" /"Рок Красной Реки"/,

саксофон - основной мелодический инструмент. Инструментальный состав групп "ливерпульского звучания" повторяет состав "Beatles". Однако, в любом правиле есть исключения. Были ливерпульские фуппы, в которых выделялись функции вокалиста-солиста, который не играл на инструментах, а только пел. Например, ливерпульская группа "Freddie & the Dreamers" /"Фредди и Мечтатели"/, "Gerry & Pacemakers", где пел Джерри Масден /Gerry Marsden/ и очень редко играл на инструменте.

Почему так быстро распространился этот стиль? Во первых, у него был ясно выраженный "молодежный" имидж /высокие мальчишечьи голоса, вид очень молодых людей/. Век музыкантам, исполнявшим такую музыку, было по 18-20 лет, а к этому времени молодежная прослойка в Великобритании была очень велика и молодежь наконец-то нашла своих кумиров.

"Beatles", кроме несомненного таланта, обладали еще одним достоинством - превосходным менеджером и великолепным продюсером. Молодые "Beatles" не знали нотной грамоты не учились в музыкальных школах, играли по слуху известную им музыку. Для того, чтобы сделать их творчество самостоятельным, донести их песни до слушателя, нужен был опытный продюсер. Таким стал Джордж Мартин /George Martin/. С другой стороны, нужен был человек с хорошими деловыми качествами, который занялся бы чисто деловыми вопросами. Таким человеком стал Брайан Эпстайн /Brian Epstein/, не намного старше самих "Beatles", но к тому времени уже совладелец фирмы "News enterprises".

По его требованию из группы ушел Питер Бест, пришел Ринго Старр. Он считал, что Питер Бест слишком "роковый" музыкант. А нужно было что-то оригинальное. В группе уже было три совершенно разных человека: лирик Маккартни, сатирик и идеолог Леннон и мистик Харрисон. Бест не вписывался в этот состав. После появления Ринго Старра музыкантам сразу сменили прически, для чего был задействован знаменитый парижский парикмахер-модельер Видаль Сассун /Vidal Sassoon/, который разработал знаменитую прическу "сассун" /ее "носила" Мирей Матье/. Другой парижанин Пьер Карден /Pierre Cardin/ разработал костюмы для "Beatles" - /пиджаки без лацканов с круглым вырезом, которые были очень популярны/ в 60-е годы. Характерная одежда, характерные прически, сочетание совершенно разных людей в группе - это также отличало группу. Без Брайана Эпстайна "Beatle", может быть остались еще одной группой из Ливерпуля. Эпстайн и Джордж Мартин проделали очень большую работу. Поэтому иногда и того, и другого называют "пятым Битлом".

Начинают действовать не только чисто музыкальные представления и законы, начинают действовать и законы шоу-бизнеса. В данном случае "Beatles" рассматривались как товар и, если бы они оставались только в этом качестве, то они повторили бы судьбу очень многих товаров, которые создавались и исчезали в очень больших количествах. Так в свое время были созданы "Monkees", "Osmonds" и другие. Талант "Beatles" заключается в коллективном характере их творчества. Это подтверждается тем, что индивидуальное творчество всех музыкантов "Beatles" не может быть поставлено рядом с их коллективной работой. Талант Леннона как философа и идеолога идеально уравнивался талантом лирика Маккартни. Сам по себе Маккартни действительно только лирик и без певца Леннона это была бы просто красивая музыка, не более того. Без лиричности Маккартни музыка Леннона - это лозунги. А вместе - это удивительно цельное явление. Если добавить сюда мистические устремления Харрисона, который приучил всех "Битлов" к индийской философии, познакомил их с Рави Шанкаром /Ravi Shankar/, а потом и с Махариши Махеш Йоги /Maharishi Mahesh Yogi/ - их духовным гуру. Следует прибавить сюда еще практицизм и смекалку Ринго Старра, который зачастую все эти "высшие материи" осаждал на землю и делал очень конкретными и бытовыми. В результате и получился феномен "Beatles", который действует только тогда, когда присутствуют все эти компоненты.

"Beatles" выступали очень непродолжительное время вместе - с 1962 по 1966 годы. Потом они перестали быть концертующей группой и занимались только студийной работой. Поэтому их альбомы, начиная с "Revolver" и кончая "Let it be" - это альбомы студийных музыкантов. Распались они в конце 1969 года. За семь лет они смогли полностью изменить лицо современной музыки. Творчество "Beatles" жизнеутверждающе, оно отличается от множества стилей рока, где царит пессимизм, уныние, мрачные пророчества, черная магия. Они никогда не переходили той грани, за которой начинается пессимизм и цинизм. И это всегда понимают те, кто их слушает. Даже те, кто не понимает английского языка, кто не понимает их сложнейших зашифрованных произведений. А произведения настолько подчас зашифрованы, что их нужно разбирать буквально слово за словом, строчку за строчкой, чтобы понять, о чем идет речь. Леннон сказал однажды в интервью: 'Во всем мире не больше ста человек понимают нашу музыку'. При этом говорилось о мире, в котором "Beatles" были "более популярны, чем Иисус Христос", по высказыванию того же Леннона. Казалось бы,

парадокс. Но верно и то, и другое. Они действительно популярны, но при этом нужно по-настоящему понимать их творчество, понимать, о чем они поют, понимать их "шифровки" типа "A day in the life" или "Sexy sadie", или даже простенькую "Hello goodbye".

О "Beatles" существует огромное количество литературы. Писали все: философы, музыковеды, знакомые, близкие. Поль Маккартни, когда его спросили об их вкладе в музыку, сказал: "Какой вклад?! Не валяйте дурака. Это просто немножко веселой жизни." И это правда. Они никогда не стремились стать великими людьми. Они просто получали от своего творчества радость и удовольствие и поэтому радость и удовольствие получают от их творчества и их слушатели.

Можно сказать, что все идеи, которые присутствуют в современной музыке, появились у "Beatles", а на долю остальных групп пришлось лишь только их развитие.

Рассмотрим еще одно направление, появившееся одновременно с "ливерпульским звучанием" и которое в дальнейшем переросло в новое направление - "блюз-рок". Это - британский ритм-энд-блюз, развившийся на европейской почве. Чем же британский ритм-энд-блюз отличается от традиционного американского варианта?

Говоря об американском ритм-энд-блюзе, мы отмечали, что он существовал в двух направлениях. Первое - это джазовый ритм-энд-блюз, очень много воспринявший от свинга. Второе - это ритм-энд-блюз как дальнейшее развитие идей городского блюза. Эта музыка была чисто негритянской. Белые исполнители к ней интереса не проявляли, считая ее "нецивилизованной", фликовой. И дальнейшие варианты, распространившиеся в "белой" музыке, скажем, рок-н-ролл, хоть и несли в себе некоторые стилистические черты ритм-энд-блюза, были от него довольно далеки.

В негритянском ритм-энд-блюзе, особенно в его джазовом варианте, а часто и в блюзовом, основными мелодическими инструментами были духовые, например, тенор-саксофон.

Музыка, которая возникла на Британских островах в начале 60-х годов может рассматриваться как дальнейшее развитие британского блюза, той музыки, которую начали играть Алексис Корнер /Alexis Korner/, Джон Мэйэлл /John Mayall/, Грэм Бонд /Graham Bond/ или Сайрэл Дэвис /Cyril Davies/. Эта музыка была, во-первых, чисто "белой", во-вторых, она так же как "ливерпульский звук" была музыкой, главным образом, струнной. Здесь на передний план выходит электрогитара.

То, что сделали белые блюзмэны, было ничем иным как перенесением на другую культурную почву общих блюзовых представлений. Вначале эта музыка вызывали лишь скептическое отношение в себе со стороны негритянских исполнителей. Вполне обосновано утверждалось, что белые музыканты не умеют играть блюз в силу того, что европейская музыка тяготеет к темперированности, к строгой фиксированности звука. В частности, знаменитые "Blue notes" /"Блюзовые ноты", "Блюзовые тона"/, отличались "неверным", с европейской точки зрения, интонированием, "нечисто" взятыми определенными звуками в ладу. В действительности - это является основной характеристикой африканской музыки, "плавание" вокруг тона, которое европейскому уху кажется фальшивым. Все это первоначально отсутствовало у белых музыкантов, тем более, что основным

инструментом у них была гитара, инструмент темперированный. Со временем, благодаря внимательному изучению негритянской музыки, произошел некий качественный скачок и белые музыканты стали исполнять такого рода музыку ничуть не хуже своих "черных учителей".

Если почитать биографии известных белых английских музыкантов того времени, например, Эрика Клэптона, Джона Мэйэлла или Мика Джаггера и "Rolling Stones", то можно обнаружить, что их главными учителями были американские грампластинки. Эти музыканты называют в качестве своих учителей известных американских блюзмэнов, представителей кантри-блюза, городского блюза. Все они учились играть и петь у того же Би. Би. Кинга, у Лайтнина Хопкинса, у Большого Билла Брунзи /Big Bill Broonzy/, у Мадди Уотерса, у Джона Ли Хукера, у Джима Рида /Jimmy Reed/ и так далее.

Поскольку негритянский ритм-энд-блюз является музыкой, не признающей каких-то строгих рамок, она больше всего импонировала молодежи. В какой-то момент исполнители британского ритм-энд-блюза стали рассматриваться как антитеза представителям "ливерпульского звучания". Действительно, одетые Карденом и причесанные Сассуном "Beatles", с одной стороны, а с другой - разношерстно одетые, без какого-нибудь стиля, без какого-то внимания к внешнему виду, длинноволосые, грубые представители ритм-энд-блюза. В Англии в это же время существовала своеобразная поговорка, что любая мать хотела бы видеть свою дочь замужем за одним из "Beatles" и любая бы английская мать пришла бы в ужас, если бы предложение ее дочери сделал музыкант "Rolling Stones".

"Rolling Stones" были одной из первых групп, в которых дух британского ритм-энд-блюза проявился, может быть, в наибольшей степени. Название эта группа взяла от известного блюза Мадди Уотерса "I'm the Rolling Stone". Название группы очень многозначительно и может быть переведено по-разному. Во-первых, в самом блюзе Мадди Уотерса речь идет о человеке, у которого жажда бродяжничества, постоянной перемены мест, в крови. Такие люди и называются "Rolling Stone". Буквально это можно перевести как "перекати-поле". С другой стороны - это некая идиома, которая выражает идею постоянного обновления и постоянного движения. В частности, существует знаменитая английская поговорка "Rolling stones Gathering no moss" /"На катящихся камнях не растет мох"/. Из сочетания таких вот образов складывается общий имидж группы. Это нечто, находящееся в постепенном движении, посто-

янным поиске, постоянном бродяжничестве и, в соответствии с этим, остающееся всегда новым и свежим.

Интересно, что эту группу основал не Мик Джэггер /Mick Jagger/, как принято считать, а Брайан Джонс /Brian Jones/ и первоначально группа так и называлась "Brian Jones & Mick Jagger & the Rolling Stones". Брайан Джонс был человеком очень талантливым и неординарным. Его интерес к блюзу и джазу /он был большим любителем музыки "боп", одним из его кумиров был Чарли Паркер/. В одном из своих последних альбомов, уже без "Rolling Stones", под названием "Pans of Joujouka" /"Свирели Жужуки" он играл на саксофоне. Он вообще был музыкантом очень разносторонним: играл от трубы до губной гармоники. Оригинальным звучанием на ранних пластинках "Rolling Stones" обязаны именно ему. Кроме того это был очень характерный образ блондина-ангела с девичьим лицом, длинными ресницами и совершенно дьявольским поведением на сцене. Чарли Уотте, барабанщик и самый старый член группы, которому уже за пятьдесят лет /сейчас многие музыканты "Rolling Stones" в рекламных целях скрывают свой настоящий возраст/, в свое время играл с Алексисом Корнером в его группе "Blues Incorporated" и у него был самый большой опыт выступления на английской сцене. Билл Уайман играл во многих местных группах. У него была кличка "Ghost" /"Дух, призрак"/, из-за длинных волос и очень бледной кожи. Он очень хорошо смотрелся на сцене в огне прожекторов, придавая группе колорит потусторонности. Кит Ричард /Keith Richard/ постоянно находился в конфликте с законом, преследовался полицией то за наркотики, то за вызывающие выходки, то за драки. При этом - это прекрасный гитарист, очень интересный музыкант, композитор и аранжировщик. Мик Джэггер пришел в группу последним. В первом составе, еще до Билла Уаймана, играл другой басист - Дик Тэйлор /Dick Taylor/, который затем ушел и организовал другой очень известный ритм-энд-блюзовый состав того времени "Pretty Things" /"Прекрасные Существа"/. С Миком Джэггером Чарли Уотте был знаком давно, еще со времен работы с Алексисом Корнером, куда Мика иногда приглашали петь. Он был очень большим любителем Алексиса Корнера, ездил на концерты его группы. Иногда, если концерт заканчивался очень поздно, оставался спать у Корнера в доме на полу и, таким образом, вошел в этот круг, познакомился с Уотсом когда "Rolling Stones" собирались уже для профессиональной деятельности. Группа стала называться "Brian Jones & Mick Jagger & the Rolling Stones", а потом и просто "Rolling Stones". В таком качестве они стали выступать в крокетном клубе в Ричмонде

пригороде Лондона. Этот клуб затем был куплен менеджером Георгием Гомельски /Giorgio Gomelsky/, русским эмигрантом, который стоял у истоков прогрессивной и авангардной музыки. Он был продюсером "The Trinity", Брайана Огера /Brian Auger/, Джулии Дрисколл /Julie Driscoll/ и так далее. Он переименовал клуб в "Crawdadda Club" /"Клуб Дядюшки Ворона"/, который стал в начале 60-х "Меккой английского ритм-энд-блюза". Из него вышли впоследствии знаменитые на весь мир музыканты. "Rolling Stones" в нем выступали настолько успешно, что "Beatles", услышав об этих выступлениях, решили своими собственными глазами увидеть этих молодых и никому неизвестных ребят. "Beatles" были уже довольно известны не только у себя в Ливерпуле. Шел 1963 год. Они пришли на одно из выступлений этой группы. Как рассказывает Мик Джэггер, когда он увидел, что в зал вошли Леннон и Маккартни, у него так пересохло во рту, что он уже не мог петь. Этот приход закончился очень большой дружбой. "Beatles" и "Rolling Stones" всю жизнь были очень большими друзьями, помогали друг другу в записи пластинок. Мало кто знает, что Кит Ричард и Мик Джэггер участвовали в записи "Оркестра Клуба одиноких сердец" и знаменитой композиции "День из жизни", где участвуют лондонский симфонический оркестр и шумовая группа, которая была бутылки, гремела железом для создания определенного фона. Джэггер и Ричард были приглашены в эту шумовую бригаду. Джордж Мартин, который оставил интересные мемуары о том, как он работал с "Beatles". В главе, посвященной "Сержанту Пепперу", он писал, что сама сцена в студии выглядела очень интересно, когда стали съезжаться все участники записи. Прямо с репетиции прибыли "академические" музыканты во фраках, со своими футлярами. Потом появилась толпа очень странных по виду музыкантов совсем другого направления. Атмосфера отчужденности, холодка рассеялась и все пришло в движение, все быстро перезнакомились, пили пиво, гремели, шумели.

"Rolling Stones" довольно быстро добились популярности. В клубе Ричмонда их сменила другая английская группа "Yard birds", давшая миру трех великих гитаристов: Эрика Клэптона, Джеффа Бека и Джимми Пейджа. Кроме них в группе были такие музыканты, как Крис Дрейя /Chris Dreya/ - вокалист, который потом организовал группы "Армагеддон" /"Armageddon"/, "Ренессанс" /"Renaissance"/, басист Пол Сэмюэл Смит /Paul Samwell-Smith/, который стал впоследствии очень известным продюсером, Джим МакКарти /Jim McCarthy/, барабанщик этой группы.

Это были две основные лондонские фуппы, имеющие отношение к самому зарождению бит-рока. Кроме них существовало множество групп с несколько другими оттенками ритм-энд-блюза. Знаменитый пианист и певец Джордж Бруно, более известный под псевдонимом "Зут Мани" /Zoot Money/ приблизительно в это же время организовал группу под названием "Big roll band" /"Большой катящийся оркестр"/. В этом оркестре в начале 60-х годов начинал играть гитарист Энди Соммерс /Andy Sommers/, который со временем стал Энди Саммерсом /Andy Summers/ и под этой фамилией общеизвестен как гитарист "Police", в настоящее время выступающий как соло-музыкант.

К тому же времени, что и "Зут Мани" относится и группа Джорджа Фэйма /Georgie Fame/ "Blue Flames" /"Синее Пламя"/, в которой начинал гитаристом малоизвестный в то время Джон Маклафлин, впоследствии выступавший под псевдонимом "Махавишну" /John McLaughlin/, общеизвестный мастер гитары.

Эти примеры можно продолжать. Мало кому известная группа "Mann Hugg Blues Brothers", организованная в Лондоне в 1962 году, в дальнейшем под названием "The Manfred Mann", стала очень известной, как одна из основных представителей ритм-энд-блюза.

Можно упомянуть и "Fretty Things", основанных Диком Тэйлором /Dick Taylor/. "Fretty Things" из всего ритм-энд-блюзового репертуара выбрали самые неприличные песни, которые можно встретить у Джимми Рида /Jimmy Reed/ или Бо Дидли. Английская публика неоднозначно восприняла британский ритм-энд-блюз. Молодежь была от него без ума. Люди постарше были часто шокированы и говорили, что это развращающе действует на молодежь. "Rolling Stones" и их последователей стали называть "анархистами", "нигилистами", на что "Rolling Stones" ответили выпусками своего знаменитого фирменного знака компании "Rolling Stones Records", которую они впоследствии основали. Это знаменитый открытый рот с высунутым языком - ответ критикам и всем недоброжелателям.

Британский ритм-энд-блюз был музыкой струнной, поэтому гитарист стал здесь основной фигурой. В рамках британского ритм-энд-блюза и чуть раньше, в рамках британского блюза, выросли практически все в настоящее время известные гитаристы. Здесь опять нужно вернуться в Алексису и Джону Мэйеллу, поскольку именно эти два человека выступовали в рядах своих групп большое количество музыкантов. Если просто перечислить имена игравших и певших у Корнера и Мэйелла людей, то это действительно можно рассматривать как университет рок-музыки. Скажем, Роберт Плант или другой очень

популярный певец рок-музыки, в свое время начинавший с группой "Free", а потом со многими ее последователями, включая и современную группу "Фирма" /Firm/, Пол Роджерс /Paul Rogers/ - были вокалистами Алексиса Корнера, как и Мик Джэггер, который тоже с ним пел. У Грэма Бонда /Graham Bond/ в разное время пели Длинный Джон Балдри /Long John Baldry/, Род Стюарт /Rod Stewart/, имевший также отношение к Сайрилу Дэвису /Cyril Davies/. Все крупные гитаристы, начиная от Альберта Ли и заканчивая Джимми Пейджем, тоже прошли эту школу. Сюда же можно отнести и прекрасных барабанщиков Энсли Данбара /Aynsley Dunbar/, Кифа Хартли /Keef Hartley/, Джона Хайзмэна /Jon Hiseman/ и многих других. А также многих исполнителей на духовых инструментах /того же Дика Хэкстолла Смита/, клавишников... Целая армия музыкантов вышла из британского блюза и британского ритм-энд-блюза.

Первоначально репертуар был чисто негритянским. Если взять первые диски "Rolling Stones", то можно обнаружить, что собственных композиций здесь очень немного, гораздо меньше, чем в первых альбомах "Beatles". Приблизительно треть в их ранних пластинках, а иногда и половина - это уже собственные песни "Beatles". У музыкантов ритм-энд-блюза вначале собственных композиций практически не было. Интересно, что "Rolling Stones" прославились впервые с песней "I wanna be your man" /"Beatles"/, которую они записали в несколько другом варианте со всеми интонациями британского ритм-энд-блюза.

В такой музыке не было группового высокого вокала, Ритм-энд-блюзу лирика противопоказана. На передний план выходит подчеркнутая экстравагантность, агрессивность. Именно это прекрасно олицетворялось лидер-вокалистами, остальная же группа выполняла чаще всего роль аккомпанемента. Наблюдается некий переход к рок-н-рольной схеме, где тоже был вокалист и инструменталист. В рок-н-ролле, вокалист был известен всем, а сопровождающие его музыканты практически неизвестны. Скажем, кто сейчас знает Реджа Янга /Reggie Young/ или Клиффа Гэллопа /Cliff Gallup/, гитаристов, которые звучали на пластинках Пресли? Только специалисты. Кита Ричарда или Джеффа Бека знают все, поскольку общий групповой принцип исполнения восторжествовал в британском ритм-энд-блюзе. Вокалист обычно еще подыгрывал себе на губной гармонике, как это делали тот же Мик Джэггер или Крис Дрей из "Yardbllds".

Именно так Лондон постепенно становился центром британского ритм-энд-блюза, в то время как Ливерпуль оставал-

ся центром "ливерпульского звучания". Нельзя сказать, однако, что британский ритм-энд-блюз был только в Лондоне. В городе Ньюкастл, Он-Тайм возникла превосходная группа, которую многие называют ближайшими конкурентами "Rolling Stones". Это группа "Animals" - "Животные". Группа, которая появилась из полуджазового ансамбля Алана Прайса /Alan Price/ "Alan Price Combo". Но когда к ней присоединился Эрик Бардон /Eric Burdon/, в дальнейшем вокалист и основной автор групп, она поменяла название на "Animals" и очень быстро стала составлять конкуренцию "Rolling Stones". Особенно популярной группа стала после обработки старинной баллады "Дом восходящего солнца" /"House of the rising sun"/. Впервые эту балладу еще в 1962 году открыл в своих фольклорных поездках Боб Дилан и исполнил ее на одной из своих ранних пластинок. Но, поскольку "фолк" в то время еще не привлекал массового интереса, она осталась известной только знатокам. А "Animals", благодаря Алану Прайсу, который написал ей превосходную аранжировку, вывела ее в списки популярности. Она заняла первое место в хит-параде. Благодаря этому "Animals" очень быстро стали основными конкурентами вышеперечисленным группам. К 1965 году у "стариков" появляются конкуренты из молодых. Надо отметить группу Спенсера Дэвиса /Spencer Davis Group/. Это был квартет, в который входил сам Спенсер Дэвис, игравший на ритм-гитаре и певший, два брата Винвудов - Стив Винвуд /Steve Winwood/ и Маф Винвуд /Muff Winwood/. Оба в настоящее время играют очень большую роль в современной музыке. Стив Винвуд - один из самых популярных музыкантов современности. В частности, в 1986 году его альбом "Назад в высший свет" /"Back to the high life"/ был признан Английской академией граммпластинок лучшей пластинкой года. Кроме того, он получил еще несколько первых призов: как лучший аранжировщик года и за лучшую инструментальную пластинку года. 21 год выступлений на сцене, причем с такими звездами, как группа Спенсера Дэвиса, группа "Traffic" /"Уличное движение"/, а потом с супергруппой "Слепая вера" /"Blind Faith"/, где он играл с Эриком Клэптоном, Джинджером Бэйккером и Риком Грэтчем. Потом сольные выступления, причем, всегда очень успешные. Его брат, Маф Винвуд - один из самых известных продюсеров в настоящее время в музыке. Он работает на фирме "Island", а начинал еще у Спенсера Дэвиса как басист. Эта группа в свое время сильно на шумела и, выпустив несколько альбомов, распалась. Винвуд ушел, организовав "Traffic", а сам Спенсер Дэвис со своей группой еще некоторое время продолжал свою деятельность.

В 1964 -1965 годах, появляется еще одна интересная разновидность британского ритм-энд-блюза. Оставаясь по форме ритм-энд-блюзом, в текстовом отношении очень большое внимание стало уделяться движению "модов" /Mods/, молодежному движению, которое в это время появилось в Великобритании как некий противовес движению "рокеров". "Моды", как это видно из названия, были молодыми людьми очень модно одетыми. Они одевались "с иголки", в отличие от "рокеров", которые ходили в потертых джинсах и кожаных куртках. Они обязательно носили галстуки и пиджаки. Они тщательно следили за своими прическами. Они подчеркнуто вежливо разговаривали, что не мешало им устраивать ожесточеннейшие побоища с "рокерами". Если "рокеры" ездили на громящих мотоциклах, то "моды" ездили на приличных мотороллерах. Некоторые вещи из антуража "модов" стали приметами их культуры. Во-первых, фирма мотороллеров "Веста" /"Vesta"/ стала как бы их фирменным знаком, во-вторых, "парки" /parkas/ - куртки с капюшонами, которые были у них основной верхней одеждой. Это были как бы два враждующих молодежных клана.

У "модов" была своя идеология и идеологами их с музыкальной точки зрения выступали ритм-энд-блюзовые группы. Ритм-энд-блюз одновременно "обслуживал" и интересы рокеров /здесь заслуга "Rolling Stones", "Animals", "Pretty Things"/. С другой стороны он обслуживал интересы "модов" /такие группы, как "Highnumbers", в будущем известная всему миру под названием "WHO", как "Small Faces", "Artwoods" и так далее/. Эти группы, менее известны широкому слушателю, за исключением "WHO", которые добились всемирной славы своими крупными опусами, своими арт-роковыми композициями /такими, как рок опера "Томми" /"Tommy"/ или рок - опера "Квадрофония" /"Quadrophenia"/.

Итак, в британском ритм-энд-блюзе можно грубо различить три направления. Первое олицетворяется "Rolling Stones" и "Animals" - представляет наиболее бунтарскую разновидность этого течения. Второе направление - это группы "модов", более "вышколенные", которые представлены "WHO" и "Small Faces". Третья группа, наиболее близкая к негритянской музыке из бывших английских колоний, не к американской негритянской музыке, а к музыке Карибского бассейна, музыке Вест-Индии - Ямайки, Тринидаде, Барбадоса, Барбуды, Антигуа и прочих островов района Вест-Индии, а также негров - выходцев из Африки/. Это группы типа "Зут Мани" и "Большого катящегося оркестра" /Zoot Money & The big roll band/, Джорджа Фейма и его группы "Синее пламя". Эти три школы немного

конкурировали друг с другом, немного враждовали, но оставались в более или менее дружеских отношениях. Все они имели свои центры. Центром ритм-энд-блюза /типа Толлинг Стоунз"/ был Ричмонд и "Crawdaddy club". Центром музыки более умеренной, "модовой", был клуб "Марки" /"Marquee"/ на улице "Вардур стрит" /Wardour street / в Лондоне. Впрочем, потом "Марки" стал более доступным клубом, а в 60-е годы - главный клубом, где играли английские рокеры. И третий такой клуб - это "Фламинго" /"Flamingo"/, где играли сторонники негритянского варианта ритм-энд-блюза. Интересно, что именно этот вариант ритм-энд-блюза в настоящее время возрождается в творчестве некоторых представителей "новой волны", которые считают, что Джордж Фэйм и некоторые певцы такого стиля были наиболее интересными в вокальном отношении музыкантами. Это такие ансамбли, как "Мэт Бьянко" /Matt Bianco/, "Animal nightlife", "Fine young cannibals". Некоторые записи, если брать техническую сторону, которая за эти двадцать лет резка улучшилась, очень напоминают записи Джорджа Фэйма и группы Джина Вашингтона /Geno Washington/ "Ram jam band", которая тоже была очень популярной в свое время. Достаточно сказать, что самая известная композиция группы "Мэт Бьянко" - это композиция "Yean Yean", в свое время прославившая Джорджа Фэйма 22 года назад.

Ритм-энд-блюз внес один очень существенный элемент в развитие современной музыки. Он состоит в том, что в рок-музыке после британского ритм-энд-блюза больше внимания стало отводиться инструментальной группе. Довольно четко и строго были разграничены функции вокала и инструментальной музыки, инструменталисты получили возможность гораздо больше времени отдавать совершенствованию своего профессионального мастерства. С другой стороны, это объясняется сильным влиянием джаза. Очень многие музыканты, в той или иной степени связанные с британским ритм-энд-блюзом, начинали как джазовые музыканты в разнообразных джазовых ансамблях. Поэтому, если вокальная техника обычно превалирует у групп "ливерпульского звучания", то инструментальная техника - это сильная сторона британского ритм-энд-блюза. Именно музыканты британского ритм-энд-блюза стали вводить джазовую импровизацию в повседневный язык рок-музыки. Британские музыканты ритм-энд-блюза сделали импровизацию неотъемлемым элементом рок-музыки. Это произошло благодаря Киту Ричарду из "Rolling Stones", Алану Прайсу из "Animals", Стиву Винвуду из группы Спенсера Дэвиса и Манфреду Ма:чу. Это предъявляло повышенные требования к технике музыкантов. Если в группах

"ливерпульского звучания" часто достаточно было создавать общий "шум", на фоне которого должен был выделяться высокий фупповый вокал, то у ансамбля ритм-энд-блюза к инструментальной музыке предъявлялись гораздо большие требования. Это сказалось на росте мастерства музыкантов и не случайно группы "ливерпульского звучания" крупных музыкантов и не породили, а из британского ритм-энд-блюза вышли все крупные звезды британского рока.

Под влиянием британского ритм-энд-блюза в Америке тоже начинает возобновляться интерес к своему музыкальному наследию. Как шутили многие американские критики, она добилась "английского вторжения" для того, чтобы в Америке снова заинтересовались собственной музыкой. 1964-1965 годы традиционно в специальной литературе называют "британским вторжением". В Америке после гастролей "Beatles" и очень многих их коллег возникает массовое движение, которое подражает англичанам в прическах, в манере одеваться, в стиле музыки, в высоких голосах, и даже в английском акценте. Появляется очень много групп-подражателей. Английский вариант ритм-энд-блюза в Америке впервые стала исполнять группа "Поль Ривер и Разбойники" /"Paul Revere & the Raiders"/, которая собой ничего оригинального не представляла. Благодаря "английской волне", Америка вновь постепенно начинает открывать для себя блюз. Музыка соул, которая до этого была чисто негритянским явлением, становится общенациональной, появляются белые блюзмэны, которые идут по стопам своих английских предшественников. Работать им было легче, поскольку они находились в атмосфере, где блюз существовал всегда, пусть в видоизмененном виде, в виде разных джазовых форм, рок-н-ролла, музыки соул, но всегда основой этой музыки был блюз. Можно отметить целую плеяду известных музыкантов, которые, в свою очередь, тоже начинали оказывать влияние на своих английских коллег. Образовалась устойчивая обратная связь - влияние друг на друга английских и американских музыкантов, приводящее к здоровой конкуренции, в результате которой появлялось все больше настоящих "звезд", ко все большему распространению этой музыки. Из первых блюзмэнов в первую очередь нужно отметить ту компанию, которая еще в 1964 году записала пластинку "Blues Project" /"Блюзовый Проект"/. На ней собрано около десятка композиций, исполняемых разными белыми блюзмэнами, до тех времен никому неизвестных и которых открыла и записала фирма "Elektra", занимавшаяся до того времени исключительно народной музыкой. У нее были очень маленькие тиражи. Это была музыка для любителей, также как

и музыка другой фирмы того времени, фирмы "Vanguard". Кстати, в "этикетку" этой фирмы так и входит надпись "Music for cortnoseurs" "Музыка знатоков". "Vanguard" и "Elektra" выпускали только "фолк". Позже вышла пластинка "Blues project" с записью композиций блюзмэна, который впоследствии никогда не встречался - Боб Ланди /Bob Landy/. Мало кто знает, что им был Боб Дилан, только слоги Дилан были переставлены местами. Он выступает как типично белый блюзмэн с губной гармоникой, гитарой, имитируя блюзы дельты Миссисипи. На этой же пластинке была запись такого впоследствии известного американского белого блюзмэна, как Дайв Ван Ронк /Dave Van Ronk/. Там же был записан и Денни Калб /Danny Calb/, впоследствии со Стивом Катцом, который тоже выступал на этой пластинке. Он организовал одноименную ньюйоркскую группу "Blues Project", которая стала родоначальницей американского "белого" блюза, американского блюз-рока. Следует сказать еще об одном интересном американском музыканте, чья группа впервые вышла на сцену в 1965 году - это Пол Баттерфилд /Paul Butterfield/. Он происходил из очень обеспеченной семьи, был сыном миллионера. Отец относился к нему и к его музыкальным увлечениям скептически. Конфликт дошел до того, что Баттерфилд ушел из дома и предпочел занятия музыкой постоянной обеспеченности и безбедной жизни. Он не прогадал. Своим творчеством он добился не меньшего, чем его семья добилась работой в бизнесе на протяжении десятилетий. Он стал одним из основателей американского блюза. Его группа, которая так и называлась "Paul Butterfield Blues Band", объединила в себе на то время крупнейшие музыкальные величины в этой области. В ней играл прекрасный гитарист из Чикаго Майкл Блумфилд /Michael Bloomfield/. Сам Баттерфилд стал, пожалуй, одним из самых интересных белых исполнителей на губной гармошке, исполнителей такого высокого класса, что часто его губная гармоника по звучанию и по оттенкам звука может соперничать с гораздо более сложными духовыми инструментами: саксофоном и трубой. Когда со временем научились при помощи пьезокристаллов электрически усиливать звук губной гармошки, она стала успешно конкурировать с традиционными духовыми. "Paul Butterfield Blues Band" и "Blues Project" олицетворяли в этой музыке ньюйоркскую школу.

В то же время на юге, в местах, где традиционно блюз распространен больше всего, со временем появился целый ряд музыкантов, которые такого рода музыку активно пропагандировали. Прежде всего нужно отметить вокальный дуэт "Righteous Brothers" /"Праведные братья"/. Пожалуй, это были

первые представители стиля, впоследствии получившего название "Blue-Eyes Soul" /"Голубоглазый соул"/. Несмотря на название группы в дуэт входили не братья. Стиль "голубоглазый соул" стал распространенной "этикеткой" для обозначения "белой" музыки соул. Негры часто говорили, что белые не умеют играть блюз. Затем стали говорить, что белые не умеют петь блюз потому, что для того, чтобы петь блюз, нужно быть негром, нужно воспитываться в традициях негритянской культуры. Сейчас считается, что белые ничуть не хуже могут исполнять блюз, нежели их негритянские коллеги. "Righteous Brothers" были "первыми ласточками" чисто негритянского стиля исполнения в представлении белых музыкантов. Эрика Бердона из группы "Animals" тоже со временем стали называть "белым негром", потому что его вокальная техника исполнения практически ничем не отличалась от самых известных "звезд черной музыки". То же самое можно сказать о Стиве Винвуде, исполнение которого было близко негритянскому музыканту Рэю Чарлзу. Стив Вуд начал выступать на сцене с пятнадцати лет. Его называли вундеркиндом, поскольку он не только пел как Рэй Чарлз, но и играл на фортепьяно как Рэй Чарлз, а заодно и на гитаре и многих других инструментах.

Таким образом, американские исполнительские школы стали воздействовать на своих английских коллег и где-то к 1966-1967 годам образовалась ситуация некоторого равновесия, когда влияния были приблизительно одинаковы. Американские музыканты часто гастролируют в Великобритании и Европе, английские и европейские музыканты все чаще попадают в Америку. Именно к этому времени относится возникновение стиля, который вырос из британского ритм-энд-блюза, получившего название блюз-рок /blues-rock/. Как видно из самого названия этого стиля в нем достаточно органично соединяется блюзовая гармония, блюзовая текстуальная структура и уже сформировавшаяся к этому времени в своем внешнем виде рок-музыка. Сюда влились элементы соула, ритм-энд-блюза, кантри и многих других стилей предшествующей музыки.

В числе начинателей блюз-рока называют Джона Мэйелла и его группу "Blues breakers", которая, выступая с 1965 года, постепенно вышла на ведущие позиции, "Blues breakers" в разное время в свой состав включали очень известных музыкантов, но пожалуй первым наиболее известным составом был состав с Эриком Клэптоном /который ушел после "Yardbirds" в группу Джона Мэйелла в 1965 году и выпустил с Мэйеллом всего один альбом/. Этот альбом вышел под названием "Blues breeakere" и стал классикой блюз-рока. Многие другие плвс-

тинки с записью музыки этого направления - просто развитие идей, заложенных в этом альбоме. Альбом записан квинтетом. Помимо Мэйлла, который играет на клавишных, губной гармонике, поет, эпизодически играет на гитаре, здесь выступает Клептон /на гитаре/. Энсли Данбар играет на ударных, на баса играет Джон Макви /John McVie/. Эта пластинка сразу породила массу подражателей. С одной стороны - это был блюз. С другой стороны это был самый чистый рок со всеми его характерными приемами. Дело в том, что различные звуковые эффекты, различные приставки и преобразователи звука, которые начинают появляться с середины шестидесятых годов, именно в блюз-роке применяются чаще всего. Они используются для достижения нового звучания, нового "саунда". Первые попытки такого рода отмечаются уже в рамках британского ритм-энд-блюза. Применяется фузз-бокс /fuzz-box/, преобразователь звука, который делает гитару похожей на саксофон, удлинняя звук и придавая гитаре характерные тона тенор-саксофона. Он использовался в известном "боевике" 1965 года "Rolling Stones" под названием "I can't get no satisfaction". Применение первых синтезаторов и электроорганов было у Манфреда Манна в том же 1965 году. Обратная связь /Feedback/ между звукоснимателями гитары и динамиками колонок использовались группой "Yardbirds" приблизительно в это же время. Это были первые, довольно робкие попытки. А Клептон в довольно широком ассортименте начал пользоваться преобразователями, играя с Джоном Мэйеллом. В скорости он от Мэйелла уходит и организует свою группу.

Это была знаменитая группа "Cream" /"Сливки"/ с двумя другими музыкантами, прошедшими ритм-энд-блюзовую школу. Джек Брюс /Jack Bruce/ к тому времени был чуть ли не единственным музыкантом роке с высшим музыкальным образованием /он закончил Английскую Королевскую консерваторию по классу виолончели и эти навыки ему оченьгодились в группе "Cream"/. Помимо увлечения классической музыкой, он очень много играл блюз с группой Грэма Бонда и время от времени "баловался" джазом. И, наконец, Питер Бэйкер по кличке "Имбирный" /Peter "Ginger" Baker/ кз-за его ярко рыжих волос, барабанщик, пришедший из диксилендов английского джаза и тоже некоторое время игравший с Грэмом Бондом, где он познакомился с Брюсом. Это трио, развивая дальнейшие идеи альбома "Bluesbreakers" и просуществовав очень короткое время /с 1966 по 1968 год/ создали классику блюз-рока. Поскольку в группе собрались очень компетентные музыканты, они могли позволить себе импровизацию по 15-20 минут. Наиболее ярко

проявились стороны их мастерства в альбоме "Wheels of fire" /"Колеса огня"/. Один диск студийный, они "колдуют" над аппаратурой, добиваясь многократным наложением записи чуть ли не оркестрового звучания, играя всего троим. Второй диск - концертный. Он записан в знаменитом американском концертном зале "Fillmore east" в Нью-Йорке, где они играют свои композиции по двадцать минут. Практически идет сплошная импровизация. Например, они играют известный блюз Вилли Диксона /Willie Dixon/, известного чикагского блюзмэна, "Spoonful" /"Полная ложка"/. Он известен по студийной записи альбома "Fresh cream", но теперь блюз по времени увеличен раза в три и занимает целую сторону альбома. Это беспрецедентный случай для того времени, поскольку композиции рока тяготели к зафиксированной форме в 2,5-3 минуты. Обычно композиция помещалась на одну сторону "сорокапятки". Альбомы, благодаря "Сержанту Пепперу", вышедшему в 1967 году, постепенно становятся самым главным продуктом граммофонного рынка. В 1968 году впервые количество проданных альбомов превысило количество "синглов", эта тенденция сохраняется и по сей день. "Сорокапятки" же постепенно отошли на второй план и остались, главным образом, на дискотеках и в игровых автоматах "Juke Box", где традиционно использовались. Альбомы проникли на радио. Сначала на так называемые "прогрессивные" радиостанции, где проигрывались длительные композиции, а потом и на все радиостанции. С введением частотно-модулированных радиостанций типа ФМ /Frequency Modulated/, которые могут передавать стереопрограммы, альбомы стали основным продуктом.

В настоящее время в США работает свыше 600 частотно-модулированных радиостанций, которые ведут радиовещание круглосуточно. Существует четкая дифференциация этих станций по трансляции стилей музыки.

Такая ситуация изменила и рынок грамзаписи. Это произошло, отчасти благодаря поискам "Cream" и всего музыкального авангарда, а отчасти - благодаря блюз-року.

Вторая группа, которая появилась практически одновременно с "Cream" и оказала не меньшее воздействие на новую музыку, была группа "Опыт Джими Хендрикса" /"Jimi Hendrix Experience/. Она тоже была английским явлением, хотя ее лидер и духовный отец Джими Хендрикс был американцем, который не смог в Америке полностью реализовать свои способности и свой талант. Он был "открыт" случайно Чесом Чендлером /Chas Chandler/, бывшим басистом "Animals", который к этому времени собирался заканчивать свою музыкальную

карьеру и хотел стать музыкальным продюсером и менеджером. Чендлеру мы обязаны появлением группы "Slade", он был ее продюсером. Во время гастролей "Animals" по Америке ему советовали послушать никому неизвестную группу "Jimmie James & Blue Flames". Они выступали в Гринвич-Вилледж, в богемном квартале Нью-Йорка, в маленьком кафе. Группа не произвела на него никакого впечатления. Зато гитарист произвел ошеломляющее впечатление своим свободным обращением с инструментом, музыкальным эксцентризмом. Хендрикс играл во время выступления на гитаре зубами, мог подбрасывать гитару в воздух, ловить ее за спиной и при этом играть. Чендлер был потрясен. Он начал наводить справки и узнал, что Хендрикс - музыкант довольно известный и игравший со многими "звездами" американской рок-музыки, в частности, с Литтл Ричардом, который выгнал его из своей группы за то, что на Хендрикса во время концертов обращали больше внимание, чем на него. Потом Хендрикс играл с известной соул-группой "Братья Айсли" /"Isley brothers"/. Играл с саксофонистом Лонни Янг Бладом /Lonnie Youngblood/, с Куртисом Найтом /Curtis Knight/ - довольно известным негритянским певцом, но нигде долго не задерживался, поскольку был очень эксцентричной фигурой. Чендлер приглашает Хендрикса в Лондон, где он довольно быстро организует из лондонских музыкантов группу. Барабанщиком он взял Митча Митчелла, бывшего барабанщика Джорджа Фэйма и его группы "Синее Пламя", где тот играл с Макклафлином. Митч Митчелл был виртуозным барабанщиком, несмотря на свой подростковый вид. Худенький подросток с массой завитых по африканской моде волос. Другим музыкантом был Ноел Реддинг, до этого игравший лидер - гитаристом в "подпольной" английской группе "The loving kind". Попробовав их с Хендриком, Чендлер решает, что они сыграют и они действительно сыграваются и выпускают пластинку "Neu joe". Пластинка эта была к этому времени записана многократно различными американскими исполнителями. Более того, за ее авторство судились два очень известных музыканта: Билли Роберте /Billy Roberts/ и Дино Валенте /Dino Valente/ - лидер американской группы "Quick silver messenger service". История до сих пор не распутана, а на той пластинке, которую выпустил Хендрикс, автором указан Дино Валенте, хотя аргументов больше в пользу Робертса.

На группу сразу обратили внимание. Хендрикс брал сильными зрелищными моментами. Он всегда очень экстравагантно, ярко одевался. Тут сказало его знакомство с американскими представителями подполья из Гринвич Вилледж,

среди которых в это время начали распространяться галлюциногены: мескалин, ЛСД и другие вещества, вызывающие сильные красочные галлюцинации. Они и одевались соответственно: ярко, броско и немного сюрреалистично, вели себя очень эксцентрично. Все это привело к возникновению стиля «Asid rock» /"кислый рок"/, "Asid" обозначает на жаргоне ЛСД. Все это оказало большое влияние на Хендрикса и он был первым, кто в Англии начал так же себя вести. Наряду с "Soft machine" и "Crazy world of arthur brown" он был одним из первых, кто ввел психоделический стиль выступления в Англии второй половины 60-х годов. В дальнейшем этот стиль задержался на сцене надолго и по сей день мы видим его отголоски.

После этого начинаются успехи Хендрикса в Англии, а в Штатах на него по-прежнему не обращали внимания. Группа "Cream" к этому времени была уже очень известна, но Хендрикс был неизвестен в Америке до своего выступления в Монтерее /в 1967 году на первом крупном фестивале рок-музыки в Калифорнии, в городе Монтерей./ Там впервые прославились и Хендрикс, и Дженис Джоплин, и Отис Реддинг.

Это две самые известные группы блюз-рока. В дальнейшем появился целый "букет" превосходных музыкантов, ансамблей, исполняющих "блюз-рок." Каковы же стилистические черты этого направления? Прежде всего это явный упор на инструментальную технику исполнения. В блюз-роке гораздо больше начинают цениться инструментальные пассажи, а не вокал. Вокал становится очень близким к вокалу соул. Возможно, под влиянием Хендрикса, блюз-рок стал с вокальной точки зрения стилем экспрессивным и истеричным. Вокалисты блюз-рокз продолжали линию, которую до них вели ритм-энд-блюзовые вокалисты /тот же Мик Джэггер или Эрик Бердон/ и, которую после них продолжили хард-роковые музыканты. Современные "металлисты" - это в каком-то смысле правнуки тогдашних "shouters". Наконец, блюзроковые музыканты ввели совершенно характерную технику исполнения для ритм-секций. Ритм-секция все больше переходит в область мелодической секции. Это произошло за счет того, что музыканты были хорошими импровизаторами и каждый старался исполнить соло на своем инструменте. Это касается и басиста Джека Брюса, который имел консерваторское образование по классу виолончел и и бас знал досконально, и Ноела Реддинга, который был в прошлом лидер-гитаристом и всю технику солирующей гитары перенес на бас. Басы становятся уже не просто элементами Ритм-секции, а солирующими инструментами со всеми эффектами и приставками, которые раньше применялись только для

лидер-гитары. Это бас-бустер /Bass Booster/, который позволяет басовой гитаре звучать необычно и придает особое разнообразие звучанию блюз-роковых групп. Барабанщики начинают впервые обзаводиться парами басовых барабанов. Джинджер Бэйкер был первым барабанщиком, который это придумал. До того, как стать музыкантом, он был профессиональным велогонщиком. У велогонщиков ноги позволяют делать многие вещи, поэтому он вполне успешно мог играть, пользуясь двумя басовыми педалями и педалью для хай-хэта. В результате этого произошел еще один интересный звуковой эффект, который в дальнейшем в хард-роке сдвинул звуковой диапазон ансамбля в область низких частот. Известно, что низкие частоты обладают большим физиологическим влиянием на человека, чем высокие. Этим музыканты всегда старались воспользоваться, но по настоящему именно в блюз-роке два басовых барабана "снизили" диапазон ударной установки. Это то, что в стилевом отношении было новым в блюз-роке.

Среди тех, кто прославился на этом поприще, нужно отметить следующих музыкантов. Это прекрасный английский квартет "Ten Years After" /"Десять лет спустя"/. Он организовался в 1966 году, через десять лет после 1956 года - года наивысшего успеха рок-н-ролла, отсюда и его название. В эту группу вошел прекрасный гитарист - "пулеметчик" Алвин Ли /Alvin Lee/, человек, играющий с фантастической скоростью и прекрасной беглостью пальцев. Его соло иногда были не совсем содержательными, но очень техничными. Это видно на второй пластинке группы "Undead" /"Не мертвый"/. Название - в некотором смысле игра слов, поскольку эта пластинка записана "живьем". Обычно такие пластинки в дискографии проходят в категории "Live", т.е. "живьем", а они назвали свой альбом "Не мертвый". Здесь звучат уже классические гитарные соло. Его духовным учителем был Чарли Кристчиан, джазовый гитарист из оркестра Вуди Германа, впоследствии один из "отцов" бопа, который оказал на него очень большое влияние. Алвин Ли учился играть по его пластинкам. Не случайно, некоторые композиции в этом альбоме позаимствованы из репертуара Вуди Германа, но сыграны квартетом. Помимо Алвина Ли, назовем клавишника Чака Черчелла /Chuck Churchill/, басиста Лео Лайонса /Leo Lyons/, впоследствии ставшего проюсером группы "Магнум" /Magnum/. Барабанщиком был Рик Ли /Rick Lee/, однофамилец гитариста.

Еще одна очень известная группа в то время, породившая многих последователей - это группа "Savoy Brown" /"Савойская коричневая"/. Так называется коричневая краска, которая

как считается, по цвету наиболее близка к цвету негритянской кожи. Название группы ассоциируется с ее гитаристом Кимом Саймондсом /Kim Simmonds/, большим виртуозом и знатоком блюза. Он был большим другом всей компании английских блюз-рокеров, которые жили очень дружно, выступали друг у друга на пластинках.

Еще одна группа под названием "Fleetwood Mac" была основана бывшими музыкантами Джона Мэйелла, которые в разное время играли в разных составах его группы "Bluebreakers". Прежде всего это Питер Грин /Peter Green/, гитарист Мэйелла после того, как от него ушел Клэптон. Грин сменил Клэптона и многие говорили, что он еще более интересный гитарист, чем Клэптон. Он действительно был чрезвычайно талантливым блюзовым гитаристом школы Би. Би. Кинга и Фредди Кинга - известных негритянских мастеров гитары, но при этом был и прекрасным композитором. Практически весь репертуар "Fleetwood Mac" написан им. Интересно, что группа "Fleetwood Mac" 70-80-х годов не имеет с оригинальным "Fleetwood Mac" ничего общего. Группа эта звучит уже скорее в духе "ABBA" или "Братства людей", но в профессиональном отношении гораздо более высокая. В ней уже нет Питера Грина, хотя и осталась ритм-секция первоначальной группы "Fleetwood Mac". Это басист Джон МакКви /John Mc Vie/ - отсюда "Mac" - и барабанщик Мик Флитвуд /Mick Fleetwood/ - это и есть "Fleetwood". То есть "Fleetwood Mac" - это Флитвуд и МакКви, ритм-секция Мэйелла, которая перешла к Грину и вместе с ним эту группу основала. Четвертым членом группы был Джереми Спенсер /Jeremy Spencer/, музыкант, который играл на довольно редком в Англии инструменте - педальной стальной гитаре. В группе традиционно было две гитары: одна с характерным глissандирующим звуком, на ней играл Спенсер, другая - классическая блюзовая гитара, на ней играл Грин. Поэтому их ранний репертуар состоял из многих произведений чикагских блюзмэнов, которые использовали эту слайд-гитару, "скользящую гитару" для исполнения в стиле "Bottleneck" /бутылочное горлышко/. Для Ифы в этом стиле блюзмэны "деревянного блюза" надевали отбитое горлышко бутылки на безымянный палец или мизинец и, прижимая этим пальцем струны, могли по ним скользить с плавающим звуком и воспроизводить своеобразное восточное звучание с плавными переходами от тона к тону. Звуковой эффект был похож на гавайскую гитару. Спенсер играл как на педальной стальной гитаре, так и на обычной в стиле "Bottleneck" или в стиле "Knife" /"Стиль ножа"/, при котором струны прижимаются ножом. Существовало такое мно-

жество приемов игры, что иногда играли даже мокрой картошкой. Гитарист из английской группы "Creation" первым начал играть на гитаре смычком, что впоследствии перенял и усовершенствовал ДЖИММИ Пейдж. Впоследствии состав "Fleetwood mac" часто менялся: пришла Кристина Перфект /Christine Perfect/, пианистка из блюз-роковой группы "Chicken shack" /"Цыплячья конура"/. Это была интересная группа, в которой играл очень хороший гитарист Стэн Вэбб /Stan Webb/. Кристина вышла замуж за Джона МаКви, когда ушел Питер Грин, стала петь с группой. Потом пришел дуэт Линей Бакенгем /Lynsey Buckingham/ и Стиви Нике /Stevie Nicks/, американский дуэт Смен музыкантов было так много, что современный состав "Fleetwood Mac" связывает с первым только ритм-секция. От музыки первого состава вообще ничего не осталось.

То же можно сказать и о "Chicken shack", который вновь стал выступать в 1986 году. Они были "возрождены" Стеном Вэббом на основе его гитары. Остальные музыканты были другие. Они выпустили пластинку "39 Bars" /"Тридцать девять тактов"/ на вновь организованной английской фирме "Rock on", которая специализируется на записи рок-музыки 60-х годов. Фирма выпустила пластинки с записью гитариста Стива Мэриста, в прошлом игравшего в "Small Faces", альбом Хью Лэнтона, композиции гитариста "Hawkwind" и многих других.

Можно упомянуть и группу "Aynsley Dunbar Retaliation" Энсли Данбара, ранее игравшего барабаником у Джона Мэйелла. Она существовала короткое время, за которое записала три блестящих альбома, ставших классикой стиля блюз-рок. В этой группе среди знаменитостей нужно отметить вокалиста Виктора Брокса /Victor Brox/. Он пел в "Иисусе Христе - Суперзвезде" роль Каиафы - первосвященника иудейского. У него характерный низкий баритон и он традиционно считается одним из лучших блюз-роковых певцов.

Энсли Данбар после того, как его группа распалась, работал со многими музыкантами: с Фрэнком Заппой, с группой "White Whale". Он - барабанщик экстра-класса, которого приглашали лучшие музыканты.

Остальные два члена этой группы - басист Джон Мурсхэд /John Moorshead/ и гитарист Виктор Дмоховски /Victor Dmochowsky/ также были музыкантами очень высокого класса. Первый альбом группы - "Aynsley Dunbar Retaliation", второй /"Рецепт доктора Данбара"/, третий - "To Mum From Aynsley and Boys", /"Мамочке от Энсли и ребят"/. Несколько слов об американских представителях блюз-рока. Здесь следует отметить целую плеяду блестящих музыкантов. Прежде всего такого му-

зыканта, как Джонни Винтер /Johnny Winter/, очень эффектного внешне /он альбинос, как и его брат Эдгар Винтер /Edgar Winter/. Джонни Винтер - родом из Техаса, где был услышан известным американским менеджером Стивом Полом /Steve Paul/, который прославился тем, что открыл одну из первых на американском континенте дискотеку "Le Club". Дискотека эта появилась в Нью-Йорке в 1959-1960 г.г. и стала популярной. Он был первым, кто это новшество из Франции привез в Штаты.

Джонни Винтер - личность довольно противоречивая. Человек, который кроме музыки не представлял другой жизни, а отсутствие музыки компенсировал обильными возлияниями, он быстро стал алкоголиком, несколько раз лечился. За алкоголем пошли наркотики, он лечился от наркомании. Вся его карьера - это чередование активных периодов, когда он выступал, и пассивных, когда он лечился. Гитаристом он был чрезвычайно талантливым, одним из лучших, какие когда-либо играли в этом стиле, но его бурная жизнь существенно ему мешала добиться такой популярности, которой добились Хендрикс или Клэптон.

То же самое можно сказать и о его брате - Эдгаре, который был саксофонистом и клавишником. Они редко выступали вместе: у каждого был свой ансамбль. У Джонни было свое трио, которое называлось "Winter", а потом он выступал с группой, которая называлась "Johnny Winter And" ГДжонни Винтер и...". С ним играли многие интересные инструменталисты, например Рик Дэринджер /Rick Derringer/, тоже очень хороший американский гитарист. Эдгар же основал одну из самых интересных групп, которые смешивали в своем творчестве элементы "белой" музыки соул, блюз-рока, рок-н-ролла. Это группа "White Trash" /"Белые отбросы"/, так на Юге называют белых бедняков, которые живут еще хуже негров. Группа выпустила несколько классических альбомов. В частности, второй альбом Эдгара Винтера под названием "Entrance" и третий, особенно интересный, двойной альбом "Roadworks" /"Дорожные работы"/. Такие работы были самым распространенным видом каторжных работ на юге Штатов: когда хлопковые плантации были механизированы, заключенных использовали на дорожных работах. Поэтому "Road Works" - это с одной стороны "Дорожные работы", а с другой стороны - это альбом их концертных записей во время американского турне /т.е. то, что они "наработали" в дороге/. Наиболее интересной композицией на этой пластинке является песня "Тобакко Road" /"Табачная дорога"/, известная блюзовая песня, которую пели многие блюзмэны. Эдгар Винтер спел ее по-своему, пользуясь роковым "скэтом". импровизацией голосом без слов.

Еще одна чрезвычайно популярная американская группа - это группа "Canned Heat" /"Консервированная жара" - жаргонное название самогона/. Это квинтет, который в основном работал на Юге и в Калифорнии, и в котором соединились таланты двух очень непохожих вокалистов. Главный вокалист Боб Хаит /Bob Hite/ - массивный человек весом 200 килограмм по прозвищу "Bear" /"Медведь"/ пел очень низким голосом. Второй вокалист - худенький, нежный, поющий тонким "козлетончиком" Ал Вилсон /Al Wilson/. Сочетание этих двух голосов в одной композиции /Вилсон при этом еще прекрасно играл на губной гармошке/ было главной движущей силой "Canned Heat". Помимо этих музыкантов здесь еще играл барабанщиком мексиканец Фито Де ля Парра /Fito De La Parrel, басист Ларри Тейлор /Larry Taylor/ и много других гитаристов. В частности, здесь играл Харви Мандел /Harvey Mandel/, Генри Вистайн /Henry Vestine/, - гитаристы, впоследствии игравшие с Джоном Мэйеллом и переехавшие затем в Англию. Группа оставила несколько классических альбомов. Это прежде всего "Boogie with Canned Heat" /"Буги с консервированной жарой"/, их второй альбом - "Future Blues" /"Блюз будущего"/ с интересным оформлением обложки, где изображены члены группы - в скафандрах, водружающие американский флаг на Луне, полностью повторяя знаменитую скульптурную группу, где американские солдаты водружают флаг на японском острове Иводзима во время тихоокеанской войны /эту композицию использовали впоследствии и "Uriah Heep" на своей пластинке "Conquest"/.

Из американских блюзроковых музыкантов нужно упомянуть Майка Блумфилда - гитариста, который начинал играть с Полом Баттерфилдом, а в дальнейшем создавшего целую школу блюзовой гитары, написавшего массу учебников и самоучителей по данному вопросу и ставшего учителем многих "роке-ров" настоящего поколения. Он, к сожалению, умер молодым.

Несколько слов нужно сказать об ирландской группе "Them" /"Их"/, которая была в Ирландии столь же популярной как и "Animals" в Англии. Когда она распалась, ее вокалист Вэн Моррисон /Van Morrison/ начал свою карьеру как солист, познакомившись с американскими продюсерами, в частности, с Бэнксом /Banks/. Сейчас Вэн Моррисон и Джо Кокер /Joe Cocker/ являются двумя самыми крупными представителями стиля "голубоглазый соул".

Нужно отметить еще один любопытный факт. Если до блюз-рока мы говорили только об англичанах и американцах, то начиная с блюз-рока география появления крупных "звезд" этой музыки становится значительно шире.

Можно упомянуть о прекрасных голландских блюз-роковых группах "Cuby & the blizzards" ГКаби и метели"/, "Livin Blues" /"Живой блюз"/, "Brainbox" /"Мозговая коробка"/. Вообще в Голландии блюз-рок пустил глубокие корни и породил массу хороших ансамблей. Все они пели по традиции на английском языке. Не все их пластинки были известны на англоамериканской сцене. Так, например, у "Livin Blues" известно только четыре пластинки. То же самое можно сказать и о "Brainbox" - прекрасной группе, в которой начинал петь Ян Аккерман /Jan Akkerman/, один из лучших гитаристов современности, игравший впоследствии с "Focus", а сейчас успешно выступающий сольно.

Прекрасные блюзроковые группы были в Ирландии. В первую очередь, это группа "Taste" /"Вкус"/. Это трио, лидером которого был Рори Галахер /Rory Gaughan/, в настоящее время широко известный музыкант. Кроме него здесь играли басист и барабанщик. "Taste" выпустили четыре альбома и все они прекрасно конкурировали с "Cream" и Хендриком. Репертуар у них был американско-негритянский и авторский. Главный упор они делали на техническую сторону исполнения.

В бывших социалистических странах в это время тоже появляются вполне профессиональные на европейском уровне группы, которые, правда, не были особенно конкурентно-способны в Англии и Штатах. Это, например, польская группа "Breakout", которая больше выступала и жила в Голландии, чем у себя на родине. Стиль музыки "Breakout" - это нечто между "Сливками", "Консервированной жарой" и "Флитвуд Мэк". Однако, они сделали одну ошибку - они пели по-польски и поэтому не очень хорошо "вписались" в вокальное оформление блюза. Однако, с инструментальной точки зрения группа была очень сильная.

Блюзроковые группы появились в Бельгии, во Франции, в Испании, в Канаде, в Латинской Америке, в Японии. Можно сказать, что на примере этого стиля проявилась своеобразная интернационализация рока.

Теперь поговорим о стиле эйсид-рок. Он вместе с блюз-роком является непосредственным предшественником хард-рока, поскольку тоже оказал на него очень большое влияние своими стилистическими приемами.

Этот стиль возник в Соединенных Штатах и стал одним из выразителей духа хиппи, этого полумистически настроенного молодежного движения, зародившегося параллельно и на Восточном побережье Соединенных Штатов /например, в богемных кварталах Нью-Йорка/, и в Новой Англии, в студенческих цент-

рах Бостона, Гарварда, Массачусетского технологического института, и на Западном побережье, в Калифорнии. На английском языке глагол "To hip" означает "знать истину" и имеет ближайшим эквивалентом восточное выражение "праджня", т.е. "интуитивное знание" или "абсолютное знание". Собственно хиппи - это тот, кто пользуется не тривиальным знанием, а знанием интуитивным. Хиппи в каком-то смысле были американским вариантом восточных учений и сект, которые провозгласили главной целью человеческой жизни скрытые в себе способности к абсолютному знанию. Хиппи появились в качестве дальнейшего развития "поколения битников", т.е. американских сторонников дзэн, но уже с обильным привкусом новой индийской мистики, не буддистской, не индуистской.

Дело в том, что Калифорния издавна была любимым местом для работы различных индийских мистиков и проповедников. В частности, знаменитая миссия Рамакришны именно здесь основала свои первые центры по распространению индийского знания еще в конце 20-х годов. Тогда этим мало кто интересовался, но по мере роста интереса к восточным учениям здесь все больше становится миссионеров с Востока, которые приезжают сюда и основывают свои коммуны. Хиппи были детищем разного смешения идеологий, начиная от йоги и кончая тантрой, в которых они видели альтернативу стандартной европейской и американской идеологиям.

Хиппи полностью отрицали западный тип цивилизации, товарно-денежные отношения, выключались из жизни, переставали работать, жили собственным трудом. Были коммуны хиппи, которые занимались сферой обслуживания. Они не признавали службы в армии, вообще убийства и насилия. Их часто называли "дети-цветы", /"Flower children"/, а все это движение называли "Flower Power", то есть "власть цветов".

Естественно, что у них были свои музыкальные вкусы. Первоначально эти вкусы лежали в области лирически-мелодичной музыки, призывающей ко всеобщей любви, миру. Они очень любили народную музыку, фолк-рок, т.е. то, что сделал из народной музыки Боб Дилан, соединив англо-саксонские баллады с роковыми ритмами и инструментами, а также многочисленные его последователи: группы "Byrds" или "Turtles" /"Черепашки"/ или дуэт "Sonny & Cher" или квартет "Mamas & Papas" /"Мамы и папы"/ из Лос-Анджелеса, группа "Lovin Spoonful" /"Ложка, полная любви"/ или дуэт Саймон и Гарфанкл /Simon & Garfunkel/.

Среди хиппи чрезвычайно распространились пацифистские наклонности: призывы к прекращению войн, гонки вооружений, борьбе против загрязнения окружающей среды.

Так продолжалась до тех пор, пока в среде хиппи не получили широкое распространение наркотики. Это произошло не случайно. Многие восточные школы использовали наркотики для изменения состояния сознания, для ознакомления человека с тем, что его сознание может функционировать по-разному. Один из широкоизвестных способов создания измененных состояний человека - есть алкоголь. Наркотиками такие состояния достигаются еще легче. Но при этом существует опасность вспышки наркомании, которая благодаря деятельности хиппи поразила Америку. Наркомания приводит к деградации личности, как духовной, так и физической. Обычно наркоманы умирают молодыми, т.к. они полностью расходуют природные ресурсы своего организма. Поэтому в восточных школах наркотики применялись под строгим контролем учителей, которые были хорошиими психологами и знали, с чем они имеют дело.

Рядом с Калифорнией находится Южная Калифорния, которая является мексиканской провинцией, и где индийская конопля росла на колоссальных площадях. Постоянно шли поставки конопли из Нижней Калифорнии в Верхнюю, особенно ее сорта "Золото Акапулько", который накапливает очень много наркотических веществ /канабиолов/, вызывающих изменение состояния человека. При этом марихуана менее опасна, чем наркотики, вырабатываемые из мака, которые вызывают не только психологическое, но и физиологическое привыкание. Наркотики превращают человека в своего раба и поэтому хиппи не злоупотребляли ими. При этом все равно считается, что применение даже "мягких наркотиков" может привести к дальнейшему к применению сильных наркотиков. Начали проводиться эксперименты, при которых пытались найти вещества, не обладающие эффектом расслабленности и безразличия, но способные изменять сознание. Такими веществами стали галлюциногены: вещества, вырабатываемые из мексиканского кактуса пейотль /Peuote/ - мескалин, или синтетическое сильное вещество ЛСД 25 - диэтиламин диэргиновой кислоты. Приблизительно то же самое вещество содержится в мухоморах, поэтому не случайно сибирские шаманы перед тем, как общаться с духами, наедались мухоморов. Однако о мухоморах это вещество мало и поэтому галлюцинации получаются слабыми. А вот вещества, получаемые из пейотля вызывают сильный галлюцинаторный эффект и, что важно, без отравления. Их и решили использовать для создания измененных состояний сознания.

Пионером в этом деле был Тимоти Лири /Timothy Leary/ - доктор психологии одного из американских университетов, который считая, что такие вещества, будучи использованы разумно, раскрепощают сознание и творят нового человека. Другим первооткрывателем был Кен Киси /Curt Kesy/, автор "Полета над гнездом кукушки". Большими друзьями Киси были музыканты из группы "Grateful Dead" /"Благодарный мертвец"/, которые всячески его идеи пропагандировали на бесплатных концертах, устраиваемых хиппи в Сан-Франциско /так называемых "Love-in"/. На этих "Love-in" бесплатно играли "Grateful Dead" и их коллеги из других групп, сподвижники Киси и Лири угощали всех слушателей кусочками сахара, пропитанными раствором ЛСД-25. Все глотали этот сахар-рафинад и после этого галлюцинировали под музыку "Jefferson Airplane", "Quicksilver" "Большого брата и акционерной компании", и других групп из Сан-Франциско.

Этот эксперимент встревожил официальные власти и ЛСД был запрещен как наркотик, потому что прием этого вещества делает человека полностью безумным, он живет в своих галлюцинациях, отсутствует контакт с внешним миром. Тут все зависит от типа сознания. Человек невротический, склонный к депрессии, чаще склонен после принятия ЛСД все воспринимать в черных тонах. В результате этого он может или покончить жизнь самоубийством, или совершить бессмысленное убийство, что по-английски называется "Bad Trip" /"Плохое путешествие"/. Принятие галлюциногенов у хиппи называется "Trip" /"Путешествие"/. Человек принимает какое-нибудь наркотическое вещество и отправляется в "странствование" по своей психике. Если у человека положительный тип психики и он настроен оптимистично и радостно, то у него будет "Good trip" /"хорошее путешествие"/, ему будут видаться яркие краски, слышаться неземные звуки. Как утверждают многие музыканты, в этом состоянии стимуляции творческого сознания настолько сильна, что практически все музыканты того времени /в том числе и "Beatles"/ отдали дань ЛСД. У "Beatles" даже есть песня "Lucy in the sky with diamonds" /"Люси в небесах с алмазами"/, первые буквы названия которой образуют аннограмму ЛСД. В свое время "Beatles" говорили, что эта песня никакого отношения к ЛСД не имеет и что это случайное совпадение. Однако сам текст этой песни - типичные описания переживаний человека, принявшего ЛСД, с яркими фасками и необычными ситуациями. Отдали дань ЛСД и "Rolling Stones".

Галлюциногены были запрещены, но возникла идея музыкальными средствами создать некий эквивалент ощущениям

человека, находящегося в измененном состоянии сознания. Так возник эйсид-рок.

Какими же средствами добивались музыканты введения слушателей и себя в такое состояние? Во-первых, высокой громкостью звучания. В частности, одна композиция в концерте Хендрикса "Страна электрических ледя" заканчивается смехом и фразой "Ну как мы вам вышибли мозги?". Оказалось, что функции мозга можно отключить под действием высокой громкости звучания. Поэтому часто выступления очень "громких" групп заканчиваются массовой истерией, исчезает контроль разума, человек становится неуправляемым и в таком состоянии все зависит от его собственного статуса: от рациональной самореализации до актов вандализма.

Помимо высокой громкости, того же самого можно добиться повторяющимися мелодическими и ритмическими фразами, т.е. риффами. "Рифф" - это специальный термин, используется в джазе и роке для обозначения короткой и часто простой мелодической фразы, состоящей буквально из нескольких нот. Что касается ритмически повторяющихся рисунков, то его действие уже было описано. Действие бита зависит от умения музыкантов; либо они добиваются усыпления слушателей, что нежелательно, либо достигают состояния "транса", потому что в таком состоянии человек очень восприимчив. Однако, грань между этими двумя состояниями очень тонкая.

Наконец, еще одна возможность вызвать такое состояние - это свет, особенно если он синхронизирован со звуком. В Сан-Франциско впервые возникли так называемые "Light shows" /"Световые шоу"/, когда блеском осветительного антуража, синхронизированного со звуком, вызывают у человека измененные состояния, вплоть до эпилептических припадков, которые могут проявляться у людей с наследственной слабостью к определенной частоте миганий. Свет, хорошо синхронизированный с музыкой усиливает восприятие музыки, поэтому все группы из Сан-Франциско - "Самолет Джефферсона" /"Jefferson airplane"/ или "Ртуть" /"Quick silver"/, или "Большой Брат" /"Big brother & the holding company"/, группа Джанис Джоплин /Janis Joplin/ или "Благодарный мертвец" - все пользовались светом на своих концертах. Все приемы использования света были разработаны в Сан-Франциско.

Очень многие приемы эйсид-рока, о сочетании с блюз роком и его импровизационностью, с его привязанностью к эффектам, с его низкими частотами и породили то, что называется хард-роком /Hard rock/. Первые хард-роковые группы Америки "iron butterfly" или "Steppenwolf" - это группы, выросшие чисто на

эйсид-роковой почве Это фуппы, тяготевшие к санфранцисскому звучанию, к санфранцисским приемам игры, но начавши* довольно широко использовать и блюзовые приемы. Это касается американского хард-рока.

Английский хард-рок, который появился как прямой наследник американского блюз-рока, в гораздо меньшей степени испытал на себе воздействие эйсид-рока, разве что непосредственно через Джими Хендрикса, поэтому группу Джимми Хендрикса часто рассматривают не только как блюзроковую, но ее относят и к другим направлениям: к эйсид-року, а иногда и хард-року. Этой музыке трудно дать какое-нибудь одно название, в дальнейшем этот процесс становится все более распространенным. Об одной и той же группе можно сказать, что она играет то в одном стиле, то в другом... И, кстати, настоящие мастера именно этим и отличаются.

ЛЕКЦИЯ 7.

В этой лекции речь пойдет о музыке Западного и Восточного побережья, одна из форм которой, эйсид-рок, была рассмотрена в предыдущей лекции.

Западное побережье Соединенных Штатов, а точнее Калифорния, и Восточное побережье, район Нью-Йорка и штатов Новой Англии стали во второй половине 60-х годов основными центрами современной музыки. Вклад, который внесли эти два географических региона, был очень велик и по сей день влияние музыки, которая там была создана сказывается на всей современной музыке.

Прежде всего надо отметить Калифорнию, американский штат с очень благоприятным климатом, очень пестрым национальным составом: помимо коренных американцев, здесь очень много выходцев с Востока - существуют китайские, индийские колонии, в частности, знаменитый Chinatown /Китайский город /в Сан-Франциско, выходцы из Полинезии, Гавайских островов, из Мексики, других стран Латинской Америки. Отсюда причудливое смешение различных культурных влияний и идеологий. Здесь пустили глубокие корни различные восточные религиозные, мистические братства, такие как миссия Рамакришны, разнообразные институты йоги, дзэн и так далее. И все это оказало влияние на идеологию бунтующей молодежи Америки 60-х, которая искала в этих верованиях и теориях альтернативу западному способу мышления.

Сан-Франциско и Лос-Анжелес традиционно были центрами американской индустрии развлечений. В пригороде Лос-Анжелеса, Голливуде базируется все крупнейшие киностудии Америки, а поскольку звукозапись была часто продолжением кинодела, где использовалась совершенная техника для озвучивания фильмов, то многие фирмы грамзаписи были филиалами крупных кинофирм. Так, фирма "Columbia Pictures" имела свою одноименную компанию. Фирма "Metro Goldwyn Meyer" или сокращенно MGM тоже имела свою студию грамзаписи и так далее. В Лос-Анжелесе так же как и в Сан-Франциско, организовалась причудливая субкультура, которая в Сан-Франциско имела название "хиппи". В Лос-Анжелесе местные сторонники альтернативного мышления называли себя "фриками" /Freaks/, от английского слова "Freak" /"изломанный", "причудливый", "непохожий", "странный"/.

В отличие от хиппи Сан-Франциско, фрики Лос-Анжелеса либо вообще не признавали, либо гораздо меньше внимания уделяли наркотикам как способу расширения челове-

ческого сознания и ломки стереотипов мышления. Они ориентировались на чисто психологические методы воздействия, в частности, на разные психологические теории, которые получили в Америке 50-60 -х годов очень большое распространение /в частности, на фрейдовский психоанализ, психологические школы последователей и учеников Фрейда, Адлера, Юнга, на модные теории групповой терапии, психодрамы /.

Все эти теории являются дальнейшим развитием учения Фрейда, которое первоначально было придумано для лечения психических заболеваний. Фрейд был венским врачом-психиатром и разработал свою теорию для того, чтобы излечивать больных не при помощи медикаментозного или шокового лечения, а при помощи бесед. Правда эти беседы очень сильно отличались от обычных бесед. Врач-психоаналитик должен был при помощи набора определенных вопросов, при использовании некоторых методик выяснить - какие факторы вызвали психическую травму пациента. В психоанализе большую роль играет искусство самого врача. Здесь вовсе недостаточно каких-либо методик, указаний, каким образом можно открыть скрытую травмирующую причину в подсознании. Именно Фрейд впервые выдвинул предположение, что так называемая духовная деятельность человека, его разумная и сознательная деятельность является лишь верхушкой айсберга, находящейся над водой, тогда как 9/10 психического мира человека составляет так называемое подсознание. Сознание человека содержит целый ряд запретов: нравственных, связанных с моралью, этических, связанных с проживанием в обществе. При этом у него есть животные импульсы, которые сдерживаются этим запретами. Возникает конфликт между сознанием, которое запрещает человеку некоторые формы поведения, и его собственными инстинктивными влечениями. Этот конфликт чаще всего разрешается тем, что неприятные и ненужные представления в мысли вытесняются и находятся вне сознательного контроля в подсознательной области. В тех случаях, когда контроль сознания ослаблен /например, во сне или во время сильного эмоционального потрясения/, подсознание может прорываться в сознание и тем самым сильно искажать действия и поступки человека. То же самое происходит под воздействием наркотических веществ, алкоголя и многих других факторов. В частности, сновидения Фрейд объяснял тем, что, поскольку сознание дремлет, подсознание насыщает внутренний мир человека разными образами, которые а нем хранятся. При этом Фрейд утверждал, что есть два основных стимула любого живого организма, в том числе и человека. Это, во-первых, стремл-

ние к продолжению рода, а следовательно все его сексуально-эротические стремления, а с другой стороны, его стремление к смерти, как некий протест против неустойчивости в мире. Эти два импульса постоянно в человеке борются и победой какого-либо одного объяснялось поведение каждого человека и багаж, которым заполнено его подсознание. И если его сознание усыпляется при помощи алкоголя, массовой истерии или паники, человек становится опасным, неуправляемым. Если же эти импульсы подавляются и не находят никакого другого выхода, тогда человек психически заболевает. Он как бы уходит из этого мира в какую-то другую область, туда, где он не несет никакой ответственности.

Музыка Лос-Анжелеса испытала большое влияние всех этих теорий и в некоторых случаях являлась выражением различных искусства таких теорий и идей.

Когда говорят о музыке Лос-Анжелеса, в первую очередь упоминают двух, самых знаменитых ее представителей. Это ансамбль "Doors" /"Двери"/, а также творчество Фрэнка

Заппы /Frank Zappa/ и его группы "Mothers of invention" /"Матери изобретений"/. Можно сказать, что рок-музыка достигла по сей день недостижимых вершин в творчестве этих исполнителей.

Из Лос-Анжелеса появился и скандально известный в прошлом Элис Купер /Alice Cooper/, который синтезировал некоторые идеи "Doors" и Фрэнка Заппы. Из этого региона появились многочисленные психоделические группы, аналогичные группам Сан-Франциско.

Рассмотрим конкретно "Doors". Само название этого ансамбля очень символично, многозначительно и требует дополнительного знания. В буквальном переводе - это "двери", "врата". Джим Моррисон /Jim Morrison/ - духовный глава и лидер этого ансамбля, помимо которого в группу входили еще три музыканта: Рэй Манзарек /Ray Manzarek/ - клавишник, Джон Денсмор /John Densmore/ - барабанщик и Робби Кригер /Robbie Krieger/ - гитарист. Моррисон был автором песен, текстов и вокалистом. Он говорил, что название ансамбля было спровоцировано известной работой английского писателя Олдоса Хаксли /Aldous Huxley/, которая называется "Doors of Perception" /"Врата восприятия"/. Этот роман был вызван экспериментами Олдоса Хаксли с сильнодействующим галлюциногеном, который вырабатывается из мексиканского кактуса пейотль. Этот галлюциноген называется мескалин и Хаксли, будучи знакомым с врачами-психиатрами, которые использовали мескалин для вызываний галлюцинаций у психически больных с целью понять его травмирующий фактор, который вызывал возникновение

заболевания, договорился с врачом-психиатром и под его контролем принял определенное количество мескалина. Затем все переживания и ощущения, которые нахлынули на него под воздействием этого галлюциногена, описал в книге "Врата восприятия". При этом он взял эпиграфом к книге цитату из СТИХО английского поэта-мистика Уильяма Блейка /William Blake/. у Блейка в одном из стихотворений говорится, что есть вещи известные, а есть вещи неизвестные - между ними врата. Блейк был так называемым визионером, т.е. поэтом, который время от времени испытывал некие видения и его творчество было вызвано этими видениями. Он был очень талантливым художником, поэтом и стал классиком английской литературы. Его видения обычно носили мистический характер. Сам он был человеком религиозным. Хаксли, когда выбрал эпиграфом к своей книге строчки из Блейка, имел в виду, что прием галлюциногенов вызывает некое мистическое состояние, родственное визионерским состояниям Блейка.

"Doors", которые через Хаксли воспользовались высказыванием Блейка, тем самым утверждали, что они как - бы сами являются вратами в некий мир неизвестного, в который они могут ввести слушателя посредством своей музыки.

Моррисон, как и другие лидеры новой музыки Соединенных Штатов, отнюдь не относился к людям малообеспеченным. Он был сыном американского контр-адмирала, члена Генерального штаба вооруженных сил Соединенных Штатов. Другая очень известная певица Дженис Джоплин, которая работала в Сан-Франциско с группой "Большой Брат и Акционерная Компания" была дочерью одного из директоров крупнейших в мире техасских нефтяных концернов. То же самое можно сказать о Поле Баттерфилде. Это были дети очень обеспеченных родителей, перед которыми открывались радужные перспективы в американском обществе, но которые от этих перспектив отказались ради, как они говорили, поиска истины. Эти поиски привели их к бродяжничеству, которое в конце концов закончилось в Калифорнии с ее мягким климатом, располагающим к жизни под открытым небом. С другой стороны они очень интересовались восточной философией, психоанализом, поскольку искали ответы на животрепещущие для них вопросы о смысле жизни. Моррисон интересовался психоанализом, вследствие чего его концепция искусства возрождала древнегреческие эстетические идеалы, а именно представление о катарсисе, непом очистительном страдании, в результате которого потребитель искусства становится духовно возвышеннее. Эта теория лежит в основе древнегреческой трагедии. Греки считали, что

созерцание человеческих страданий и человеческой беспомощности перед судьбой, перед богами приводит к сильным духовным переживаниям, в результате которых человек духовно растет. Одновременно Моррисон был знаком с современными теориями психоанализа, в частности, с психодрамой и групповой терапией, которые утверждают, что во время массового действия люди, будучи запрограммированными определенным образом /скажем, на исполнение определенных ролей, которые они должны пережить/, могут в результате испытания сильных чувств превозмочь свое психическое заболевание. Джим Моррисон ставил во главу угла сексуальное раскрепощение своей аудитории. К чести Моррисона нужно сказать, что он всегда очень умно балансировал на грани и никогда не перегибал палку, хотя неоднократно преследовался представителями закона за различные имитации неприличных действий на сцене.

Рок с самого начала имел эротические реминисценции. Пожалуй, именно Моррисона можно рассматривать как дальнего продолжателя дела Элвиса Пресли, который ввел раскованную манеру исполнения негритянского ритм-энд-блюза. Он обладал очень большой подвижностью бедер, за что и получил кличку "Elvis - the Pelvis" /"Элвис-ляжки"/. Такая манера исполнения всех шокировала в 50-е годы. Джим Моррисон в 60-е годы еще больше добавил напряжения. Когда-то "Мелоди Мейкер" анкетировала своих критиков. Требовалось двумя-тремя словами охарактеризовать наиболее крупных звезд. Один из критиков сказал о Моррисоне, что он сделал бессмертными кожаные штаны. Сексуальный образ, который Моррисон всегда играл на сцене, должен был подчеркиваться соответствующим антуражем. И в качестве такого антуража он выбрал штаны из легкой "лайки", которые весьма его облегали и создавали некий образ "махо", потом широко эксплуатировавшийся хард-роком, а сейчас и металлом. "Махо" по-испански - "настоящий мужчина", а отсюда его частые выступления обнаженным по пояс, очень "рискованные" тексты песен. Например, известный древне-греческий сюжет об Эдипе. Противоестественная любовь сына к матери - это основная тема одной из самых знаковых его песен "The End" /"Конец"/. В его песнях неприкрытая эротика часто соседствует с темными сторонами человеческой психики, с его подсознательными стремлениями.

С музыкальной точки зрения "Doors" были ансамблем очень оригинальным. Любому человеку, который слушает "Doors" впервые, отмечает один очень интересный факт. А именно то, что разрешение аккордов, гармонические приемы, которыми пользуется Моррисон в своей музыке, никогда не являются три

виальными и хрестоматийными. Музыка "Doors" всегда неожиданна. Она широко использует риффовую основу, т.е. базируется на том же, на чем базировалась музыка Сан-Франциско. Например, очень известные композиции "Doors", "Hello, I love you", "Roadhouse Blues" или "Peace Frog" и многие другие, в своей мелодической основе имеют некий повторяющийся рифф. Это роднит всю музыку Калифорнии и музыку "Doors" с более непохожей на нее музыкой Сан-Франциско, музыкой ансамблей "Grateful Dead" или "Jefferson Airplane".

Кроме того, музыка "Doors", как музыка всех хиппи Сан-Франциско и фриков Калифорнии, была резко пацифистской. Пацифистские убеждения самого Моррисона видны уже в том, что он порвал со своей "военной семьей". Ему была уготована дорога в Вест-Пойнт, высшую военную академию Штатов и блестящая военная карьера. Такая песня, как "Up Known Soldier" /"Неизвестный солдат"/, показывает его отношение к войне, к воинской службе. "Неизвестный солдат" в трактовке Моррисона - это дезертир, который был расстрелян за то, что отказался воевать.

Еще один сильный момент в творчестве Моррисона - это его несомненное увлечение всякими мистическими восточными теориями. Сейчас исследователи психоанализа считают, что многие психоаналитики, в частности Карл Юнг, были очень сильно увлечены восточными религиозными школами, в частности, суфийскими или индуистскими. Сам Юнг а этом признавался и говорил, что его психоаналитическая школа всего лишь жалкий отблеск величия восточной мудрости, которую он пытается как-то перенести на западную почву. Поэтому неудивительно многочисленные цитаты в творчестве "Doors" из самых разнообразных восточных источников. Его самая первая известная композиция /"Break on Through"/ "Пострайся пробиться на другую сторону"/ говорит об основной теме восточных учений, о поиске "мокши", т.е. "освобождения" от иллюзорного мира "самсары", которым являются все реальное бытие. То же самое можно сказать и о других его песнях.

Все вышеперечисленное составляет три самых мощных источника творчества "Doors".

То же самое можно сказать и о Фрэнке Заппе /Frank Zappa/. Сначала дадим небольшую историческую справку Заппа происходит из смешанной греко-сицилийской семьи которая обосновалась в Америке еще до его рождения, так что по рождению он уже коренной американец. Он всегда интересовался музыкой академической, музыкой классической, главным образом в ее авангардистских формах. Сам Заппа говорил

что наибольшее влияние на него оказал французский композитор-модернист Эдгар Варез /Edgar Varese/. Среди других источников вдохновения он указывает на Стравинского, на

Шенберга и на многих других композиторов XX-го века. Помимо влияния академической музыки Заппа испытал на себе большое влияние восточной музыки, джаза и рок-н-ролла. Его первые эксперименты на музыкальном поприще связаны с записью музыкального сопровождения для фильмов. У него была одна из первых в Калифорнии частных студий.

Одновременно он организовал свою первую группу - трио "Muthers". Перевод у этого названия неприличный. По-английски "Muthers" все равно, что и "Mother fuckers". С этим трио он играл музыку очень непривычную. Он жил в очень маленьком городке в Калифорнии с населением около 5 тысяч в районе Санта-Барбары, и естественно, его всячески хотели из городка выжить. В связи с этим был предпринят знаменитый провокационный шаг. К нему пришел агент Федерального Бюро Расследований и принес катушку с фильмом порнографического содержания, к которому Заппа должен был написать музыку. Заппе было все равно, к какому фильму писать музыку. Когда работа была в разгаре, нагрянула полиция. - Поскольку в те времена нравы были другие; он был арестован за пропаганду порнографии. Местные обыватели выселили его из городка.

В 1966 году Заппа основывает новый ансамбль, который по его идее должен был сочетать в себе элементы самой разной музыки, от джаза и классики до народной музыки и рока. Поскольку этот ансамбль был основан в американский праздник День матерей, название ансамблю было дано "Матери изобретений".

-Заппа как и многие представители калифорнийской богемы считал, что роковая революция, которая часто соседствовала с сексуальной революцией, должна бороться с сексуальными запретами. Поэтому его творчество для обывателя часто выглядело - неприличным. Заппа не ставил себе целью как-то пропагандировать неприличие. Он заставлял человека задуматься над тем, как много стереотипов существует в его сознании.

Все ранние пластинки Заппы на обложках несут различные призывы: от простейших - "Заплатите за эту пластинку столько, сколько сможете", до идеологических - "Убейте радио", поскольку радио считалось основным источником коммерциализации сознания.

Его первый альбом называется "Freak-out" и является двойным. Он вышел в 1966 году и сам по себе уже являлся нов

шеством, потому что дебют двойным альбомом был очень редким явлением. Музыка этого альбома была демонстративно некоммерческой. Заппа вспоминал в мемуарах и в интервью, что его первое обращение к граммофонной фирме по поводу контракта было встречено отказом, причем ему сказали, что в его творчестве нет коммерческих потенций. Именно так называется одна из самых известных книг о Заппе "No Commercial Potention" /"Никаких коммерческих потенций"/.

К Заппе пытались прилепить множество стилевых "этикеток". В частности, его музыку иногда называли дада-рок /Dada Rock/ по аналогии со швейцарско-немецким течением в искусстве - дадаизмом, которое в свое время провозгласило непосредственность детского восприятия основной ценностью художественного мышления. Соответственно, детские каракули, детские стихи, детский непосредственный взгляд на жизнь объявлялся истинным искусством. Так утверждали дадаисты еще в 20-е годы и примерно то же самое Заппа и некоторые его коллеги. Например, "Капитан Говяжье Сердце" - его друг Дон Ван Флит /Don Van Vliet/, который выступал под псевдонимом "Captain Beefheart" и его группа "Magic Band" /"Волшебный оркестр"/ или "Wild Man Fisher" /"Дикий Человек Фишер"/.

Этот альбом демонстрирует основной прием, который в дальнейшем Заппой очень часто используется. Прием этот получил название "Freak out". Он состоит из комбинации сначала некоего гипнотизирующего эффекта, когда при помощи повторяющихся риффов, монотонной ритмики человеческое сознание как бы убаюкивается. А потом происходит резкий "слом". "Freak out" собственно и переводится как "слом". Идет интонационная, гармоническая, ритмическая смена, которая встряхивает засыпающее сознание, человек приходит в себя. После этого его опять начинают успокаивать, потом опять встряхивают... На протяжении трехминутной композиции такое может происходить несколько раз.

Альбом "Freak out" содержит много очень коротких музыкальных фрагментов. Заппа говорил, что прием "слома" сознания заимствован им у техники коанов, которая пользуется а дзэн и целью которой было довести человеческое сознание до ощущения явной бессмыслицы бытия и в результате показать людям порочность обыденного мышления.

Второй альбом Заппы под названием "Absolutely Free" /"Абсолютно свободный"/ продолжает те же самые тенденции. Третий альбом, который вышел вскоре после "Сержанта Пеппера", точно в соответствии с характером Заппы был насмешкой над всем, в том числе и над "Beatles" и "Пеппером". На обложке

"Пеппера" "Beatles" стоят над могилой "Beatles", символизируя новый этап в творчестве и то, что они похоронили старую музыку "Beatles". "Beatles" стоят в толпе людей, которые с той или иной стороны оказали влияние на их творчество. Там все, от Оскара Уайльда и Льюиса Кэрролла до Карла Маркса и Мэрилин Монро. Альбом группы "Mothers of invention" под названием "We're only in it for the money" /"Мы здесь только ради денег"/ уже с самого начала вводил гротескно-сатирический элемент. Что здесь имеется в виду, можно понять из одного интервью Заппы. Его спросили: "Как Вы относитесь к классической музыке?" Он сказал: "Это давно умерший труп". "Как Вы относитесь к року?" "Рок в Америке - это коммерция". "Как Вы относитесь к джазу?" "Джаз в Америке - это ныне вымершая коммерция". Поэтому альбом "Мы здесь только ради денег" говорил об элементе коммерческом, начавшем проявляться в роке. Оформлен альбом совершенно пародийно. Там, где "Beatles" были в атласных гусарских костюмах, Заппа с его группой были в женских платьях с кружевами, завитые, с прическами, но при этом с усами, бородами... При этом все они мило улыбались. Отсюда становится понятным, откуда взял свой имидж Элис Купер. Элис Купер - псевдоним. Элис - это женское имя Алиса. Вначале, когда эта группа появилась, они работали под Алису в Зазеркалье, находящуюся в мире абсурда и непонятности.

Дальнейшие альбомы Заппы, такие как "Дядя Мясе", "Вака Джавака" /Waka Jawaka/ или "Месть Чанги" /"Ghunga's revenge"/, отражали абсурдность мира. В такой песне, как "Концентрационная Луна" /"Concentration Moon"/ описывается мир будущего, в котором Луна превращена в концентрационный лагерь. Далеко, удобно и все инакомыслящие сидят на Луне. Традиционный лирический образ Луны превращается в свою противоположность.

Знаменитая песня "Ублюдочный сын идиота" /"Idiot bastard son"/ - это песня, которая пародирует отношение американских правых к хиппи и всей бунтующей молодежи, которую называли ублюдками. Он поет: "Ну, конечно, он ублюдочный сын идиота. Папа его - нацист в Калифорнии, а мама - в Американском Легионе. Конечно, он ублюдок и идиот, ведь у него такие прекрасные родители".

Песня из альбома "Заппа в Нью-Йорке" под названием "Сиськи и Пиво" /Titties & Beer'7, в которой речь идет об "ангеле ада", мотоциклисте из моторизированной банды "Hell's Angels". Это абсолютно асоциальная группа, которая выступает против любой идеологии, будь она левая или правая. И в каком-то смысле они - одна из сторон жизни Калифорнии. "Ангел ада"

едет со своей девушкой по дорогам Калифорнии. Мотоцикл начинает барахлить. Он останавливается. Где-то воет койот. Восходит Луна. И что-то вокруг неприятное и мерзкое. Вдруг он обнаруживает, что девушки на заднем сидении нет, а перед ним сидит дьявол и облизывает свои когти. Мотоциклист говорит: "Слушай, а где же моя девушка?" Тот отвечает: "Как, где твоя девушка! Я ее съел". "Как, - съел? С ней же было все пиво". Тот говорит: "И пиво тоже". "Э, нет, приятель",- говорит мотоциклист, достает пистолет и стреляет в дьявола. Дьявол говорит: "Ты, что, идиот? Я же дьявол. Спрячь эту штуку. Тебе конец пришел". Тот говорит: "Да ладно, конец. Конец концом, но мне очень хочется пива". Дьявол говорит: "Ладно, я могу пойти с тобой на договор. Ты мне продашь душу, а я отдам тебе назад девушку и пиво. Бог с вами". Тот говорит: "Да, конечно, немедленно давай". Дьявол удивляется: "Ты такой плохой человек? Ты ради какого-то пива душу свою бессмертную продаешь?" Тот опять: "Да ладно, очень хочется пива". "Нет, - говорит дьявол, - ты не можешь быть таким плохим. Я знаю плохих людей: Ричард Никсон, Спирит Эгню..." и перечисляет всю тогдашнюю администрацию США. "Вот это, - говорит он, - негодяи настоящие. А ты обычный мотоциклист. Ты не можешь быть таким плохим". "Я не такой плохой, но мне очень хочется пива". Дьявол говорит: "Нет, ты меня победил. Вот тебе твоя девушка и вот твое пиво", и тает в воздухе, оставляя после себя только серный запах. Затем идет совершенно нецензурный куплет - то, что девушка говорит своему возлюбленному в его адрес и в адрес дьявола. Песня заканчивается словами: "Вот так был посрамлен этот дьявол". С одной стороны в песне полное пренебрежение нормами цивилизации, законами общежития. С другой стороны - очень яркая сатира на Америку, на ее идеалы. "Сиськи и пиво" - это два главных идеала мотоциклиста, за которые он готов отдать душу. Это одна из самых приличных и "легких" песен в репертуаре Заппы, а вообще даже одно перечисление их названий нельзя себе позволить.

Основная идея выступлений вышеперечисленных исполнителей сводилось к тому, чтобы превратить концерт музыки не просто в некое эстетическое явление, но и явление психологическое. Напомним, что основной идеей хиппи было изменение стереотипного человеческого сознания, которое, как они считали, погрязло в прагматизме, алчности, гонке за успехом или, как хиппи ее называли "крысиными бегами". Очень большую роль на концертах начинает играть визуальный аспект. Музыканты Лос-Анжелеса после Моррисона и Заппы начинают использовать пантомиму, целые сценические действия, которые

разыгрываются с участием зала. Это так называемый "хэппенинг" /Happening/ или в буквальном переводе "случающееся", "происходящее". "Хэппенинг" был одной из форм, породивших современный театр.

Наибольшее свое развитие хэппенинг получил в работах музыкантов Восточного побережья, главным образом, из Нью-Йорка, из его богемного квартала Гринвич-Виллэдж. Речь идет о таких ансамблях, которые оказали большое воздействие на всю историю современной музыки - "Velvet underground" /"Бархатное подполье"/ и "Fugs" /"Пылилки"/.

Когда мы говорим о "Velvet underground", в первую очередь приходит в голову Энди Уорхолл /Andy Warhol/ - одна из самых значительных фигур в современном авангардистском искусстве. Он умер в январе 1990 года от сердечного приступа в Нью-Йорке. Этот человек, начиная с 60-х годов, оказывал постоянное воздействие на всю американскую культуру, в том числе и на музыку. Уорхолл вместе с Лихтенштайном /Lichtenstein/ считаются отцами направления в искусстве, которое получило название "поп арт" /"Pop Art"/ или "популярное искусство". Какие же были его основные принципы? Уорхолл считал, что обычные предметы, необлагороженные взглядом художника, необлагороженные преломлением через художественное восприятие творца, сами по себе обладают абсолютной художественной ценностью. Именно поп арт поставил во главу угла "самодеятельное искусство" /"популярное", "popular" в переводе с латыни означает "народное"/. Это искусство, которое, во-первых, распространено в народе, а во-вторых, творится народом без всякой профессиональной подготовки. Считалось, что наивысшим искусством является искусство спонтанное, необремененное теориями, методиками, которые всегда творческую личность сковывают. Любой человек может быть творцом, если он раскроет в себе творческие потенции, которые, как считалось, цивилизация скорее угнетает, а не раскрывает. Так как цивилизация - это, прежде всего, специализация.

Как же творить человеку, которому никогда в жизни не показывали как творить? Творить можно, пользуясь уже готовыми произведениями искусства, монтируя их и составляя новые. Так в поп арте развилось искусство коллажа, от греческого слова колла - клей. Первыми коллажами, если это можно так назвать, было творчество авангардистов, когда они пририсовывали усы Монне Лизе. Это делал Морис Дюшан - известный Французский сюрреалист, еще в 30-е годы. Поп арт развивал дальше эти идеи. Это один прием поп арта.

Другой прием поп арта сводился к тому, что, скажем, Вы брали какую-нибудь фотографию и потом многократно ее увеличивали или как-то трансформировали при помощи определенных живописных средств. Таким образом было создано знаменитое полотно Уорхолла "Элвис Пресли". Это фотография Элвиса Пресли, где он снят в каком-то вестерне, стреляющем с бедра из кольта. Этот кадр Уорхолл увеличил до размера монументального полотна и удвоил.

Третий прием, которым пользовались основатели поп арта, было использование комиксов, тоже увеличенных до гигантских размеров и оформленных в виде картин. Утверждалось, что такой комикс имеет такую же ценность, как и картина фламандского мастера.

Уорхолл был очень эксцентричным человеком. Он занимался съемкой фильмов, чаще всего приглашая своих богемных приятелей на свою квартиру, устраивая какую-то попойку и при этом снимая все, что происходит у него на квартире, а потом такой образец "кино истины" - демонстрировал как художественный фильм. Так он прославился знаменитым фильмом "Chelsea Girls" /"Девушка из Челси" о проститутках из Челси, которых он долгое время снимал на улицах. Фильм принес ему скандальную славу и постепенно Уорхолл становится одним из лидеров американского авангарда.

Уорхолл, в частности, принимал участие в гигантских хэппенингах, где любой зритель из зала мог поучаствовать в том, что происходит на сцене. В каком-то смысле это возрождение традиций комедии дель-арт, где большая роль уделялась импровизации. В рамках такого хэппенинга ему однажды понадобился ансамбль. Такой ансамбль он обнаружил среди подпольных групп Гринвич-Вилледж. Это и был будущий "Velvet Underground" - группа, которая участвовала в очень многих его шоу и со временем начала выступать самостоятельно.

Эта группа довольно экзотична. В ее состав входил гитарист и певец Лу Рид /Lou Reed/, его коллега Джон Кэйл /John Cale/, который играл на гитаре и электроскрипке /первый в рок-музыке электрифицировавший скрипку/, барабанщик Морин Такер /Maureen Tucker/ и басист Ли Стерлинг /Lee Stertling/. Главными действующими лицами были Лу Рид и Джон Кэйл, которые и по сей день успешно выступают. В свое время многие апологеты панк-рока и новой волны называли именно этих людей в числе своих духовных отцов.

Вторая группа из Нью-Йорка, которая оказала очень большое влияние на всю последующую рок-музыку - это группа "Fugs" Даже в самом названии этой группы есть уже легкая

ирония, потому что "Fug" практически неразличимо произносится на английском как "Fuck", а это уже неприличное ругательство. Более того, Эд Сендерс /Ed Sanders/ лидер этой группы, очень известный поэт из поколения битников, одно время даже издавал журнал "Fuck You-Magazine of Art". Журнал, впрочем, не пользовался популярностью, за исключением отдельных интеллектуалов /было выпущено всего несколько номеров/. Помимо Эда Сендерса сюда входил ньюйоркский поэт Тули Кулферберг /Tuli Kupferberg/ - один из идеологов "битнического" движения, а потом и хиппи. Тули Куперберг провозгласил неразрывное единство в сознании человека трех революций: научно-технической, сексуальной и психоделической. Помимо этих двух очень крупных личностей в группе было много музыкантов, которые менялись очень часто. Группа записала несколько альбомов на очень редкой в настоящее время "этикетке" "ESP - disc". "ESP"- это аббревиатура в английском языке слов "Extra Sensory Perception", т.е. 'сверхчувственное восприятие". Фирма занималась выпуском исключительно авангардистской музыки. "Fugs" прекрасно вписались в атмосферу поисков интересных композиций и любопытных действий. Например, именно Эд Сендерс вместе со своей группой в 1968 году, организовал знаменитую акцию "Закливание злых духов, исходящих из Пентагона". Выглядело это наполовину как клоунада и цирк, а наполовину как марш протеста. В определенный день огромное количество хиппи, несколько тысяч человек, собрались у здания Пентагона. Там же присутствовали буддистские монахи с курительницами, гонгами. Играла группа "Fugs" и все это должно было способствовать заклинанию злых духов, которые исходят из Пентагона. Окуривали Пентагон фимиамами, били в трещетки, отгоняли демонов и, естественно, собрали огромное количество зевак. В конце 60-х годов такие акции были очень популярны и "Fugs" на волне этой популярности издали несколько альбомов, которые сейчас являются раритетами. Арт-рок, и неоромантические эксперименты новой волны основываются на творчестве этих ньюйоркских музыкантов.

Наконец, еще одна школа существовала в Бостоне, традиционном студенческом центре. Здесь находятся Гарвард, Массачусетский технологический институт, Кембридж и так далее. Именно из Бостона происходили группы: "Beacon Street Union" /"Союз улицы Бикэнстрит"/, "Orpheus" /"Орфей"/, "Ultimate Spinach" /"Окончательный шпинат"/, "Hallucinations" /Галлюцинации"/ и многие другие. Все эти ансамбли занимались тем же, чем занимались в Сан-Франциско, поэтому утверждают, что эта музыка была как-бы вторичной.

Эти группы Восточного и Западного побережья привили американское публике искусство к "Head Musik", т.е. "музыке головы". Во многом до этого рок оставался "Foot Music", т.е. "музыкой для ног". После эйсид-роковых экспериментов "Underground" и психоделической музыки /"Psychedelic"/ слушатель повернулся к head music. Движение к "Progressive", было запрограммировано еще фолк-роком в 1965 году во время знаменитого выступления Боба Дилана на Ньюпортском фестивале народной музыки, когда он выступал в сопровождении электрогитар и барабанов. Со временем термин фолк-рок стал более емким. Если вначале он означал англо-саксонский фольклор, положенный на роковые аранжировки, то со временем он стал включать в себя соединение любой народной музыки с характерными средствами выразительности рок-музыки. В свое время возникли и рага-рок /сочетание индийской музыки с роком/, и лэтин-рок /сочетание латиноамериканской музыки с роком/, и афро-рок /сочетание оригинальной африканской музыки с роком/, и даже славянский рок, авторами которого считается польская группа "No To Co". Их находки развивали в дальнейшем наши "Песняры" и другие группы.

- Оказалось, что рок довольно спокойно может соединяться с любой народной музыкальной культурой и при этом появляется качественно новое музыкальное течение.

До сих пор разговор шел об американской культуре, хотя точно такое же направление, называемое "Underground" /ГПоднополье/ возникло в Великобритании. Вообще сам термин "Underground" подразумевал нечто официально непризнанное, отсутствующее в официальном искусстве. При этом "андеграунд" был очень обширным явлением. Существовал андеграунд-театр, существовало андеграунд-кино, существовало андеграунд-радио, наконец возникли андеграундовые фирмы, пресса. Тиражи некоторых андеграундовых газет, например, "Los Angeles Free Press" или "East Village O thee", соответственно газеты из Лос-Анджелеса и из Нью-Йорка, достигали 170 тысяч экземпляров. Аудитория андеграундовых радиостанций была миллионной. "Подполье" представляло собой некую контркультуру, которая возникла как реакция на полное ее игнорирование со стороны официальных фирм звукозаписи, официальной прессы. Было даже андеграундовое телевидение. Сначала это была контркультура, затем стали употреблять термин "альтернативная культура".

Лидеры этого движения, которое получало политическую окраску, помимо прославления секса и наркотиков, которые были очень распространены в подполье, ставили перед

собой и политические цели - это были так называемые "йиппи". "Йиппи" - это аббревиатура от "Youth International Party" "Международная партия молодежи" - политическая организация, которая объединила в своих рядах тех хиппи, которые хотели вести и политическую борьбу, а не только социальную. Эта организация возглавлялась такими колоритными личностями, как Джерри Рубен /Jerry Rubin/ или Эбби Хоффман /Abby Hoffman/. Хоффман написал знаменитую книгу "Woodstock Nation" /ГНация Вудстока/, в которой реалии Вудстокского фестиваля рок-музыки 1969 года переносились на всю американскую действительность. Как в Вудсток собралось полмиллиона людей добровольно пообщаться и создать новую свободную общность, так в этом виделся эталон будущей организации американского общества. Помимо таких мечтаний в книге есть и конкретные рецепты, как сделать ручную гранату, которую нужно бросать в полицейских. Книга начинается словами: "Я летел из Флориды в Нью-Йорк на самолете Пан-Америкен. На коленях у меня был саквояж, в котором лежала травка на 16 тысяч долларов, популярная китайская игра "Дайте янки по яйцам" и детали для изготовления зажигательной бомбы, которую я собирался подложить в Капитолий". Сочетание ультрареволюционности с совершенным нигилизмом - это характерная черта "левацкого" молодежного движения в Америке и во Франции. Однажды Эбби Хоффман выставил баллотироваться на пост президента от своего штата свинью, поскольку свинья никогда не совершала антиправительственных действий, была по происхождению американка и не была душевнобольной, а это основные принципы, которым должен отвечать американский президент. Эбби Хоффмана судили больше 50-ти раз за различные нарушения общественного порядка, он выступал в судейской мантии и судейской шапочке, а обращаясь к суду как бы переходил сам на роль обвинителя. В музыке это все тоже сказалось. В частности, в музыке знаменитой группы "MC5" из Детройта, которая была рупором тогдашней ультралевого молодежной экстремистской организации "Белые пантеры" и была организована по аналогии с негритянскими "Черными пантерами".

Английский андеграунд появился практически одновременно с американским, но уже как результат наблюдения за жизнью хиппи в Калифорнии, за жизнью богемного общества Гринвич-Вилледж. Большую роль в популяризации этого течения в Англии сыграли в то время так называемые "пиратские" Радиостанции: "Радио Королина", "Радио Лондон" и так далее. Все они представляли собой суда, которые были оборудованы мощными радиостанциями, находились за пределами террито-

риальных вод, но за счет мощных радиопередатчиков ве- .ра диовещание на ту страну, которая находилась за двенадцатимильной зоной. Эти радиостанции круглосуточно передавали рок-музыку английского происхождения. Их расцвет приходится на 1965-1966 годы. К 1967 году действия английского правительства, которые часто напоминали военные действия с высадкой десанта и конфискацией этих судов привели к тому, что подпольные радиостанции на время прекратили свое существование. Во времена "ливерпульского звучания", британского ритм-энд-блюза, блюз-рока именно пиратские радиостанции несли основную нагрузку по рекламе такой музыки и по ознакомлению с нею европейского слушателя.

Поскольку такие радиостанции часто работали на неотведенных для них волнах, а мощность передатчиков была очень большой, то в пределах прямой видимости 40-50 миль они перекрывали любую местную радиостанцию. Естественно, рекламодатели были очень заинтересованы в том, чтобы реклама звучала с этих радиостанций. Это давало станциям большие денежные поступления от рекламодателей. В конце концов правительства прибрежных государств - Бельгии, Голландии, Великобритании возмутились и всю эту деятельность прикрыли, хотя были большие осложнения с нормами международного права, потому что станции работали в нейтральных водах.

Такие радиостанции привили вкус англичанам к подпольной деятельности. И когда идеи хиппи, начиная с 1966 года, широко распространились в Англии, то там также возникла широкая сеть подпольных клубов, таких, как 'UFO' ("НЛО") /"Не опознанные летающие объекты"/ или "Speakeasy", что на американском жаргоне обозначало "кабачок", где во времена сухого закона можно было получить из-под прилавка выпивку, или "Middle Earth" /"Срединная Земля"/ - так в Китае называли китайскую империю. Существовало еще множество других подобных кабачков, в которых начали выступать музыканты. Это были музыканты, воспринявшие всю атрибутику калифорнийских и ньюйоркских коллег. Они широко пользовались монотонными ритмами, рифмовыми фразами, световыми шоу и другими визуальными способами воздействия на слушателя.

Центров этого явления было несколько. Лондон, естественно, был главным центром. Когда были закрыты все пиратские радиостанции, то дискжокеи, которые на них работали, немедленно были приглашены на передачу BBC "Radio One", которая должна была компенсировать отсутствие у слушателей постоянного музыкального фона. Среди этих диск-жокеев был и знаменитый Джон Пил /John Peel/, может быть самый знаме-

нитый из всех диск-жокеев, который основал на "Radio One" свою знаменитую передачу "Top Gear". Эта передача дала путевку в жизнь практически всем звездам английского рока, начиная от "Led Zeppelin" и кончая "Jethro Tull". "Yes" также впервые выступили на "Top Gear". Джон Пил начинал как "пиратский" дискжокеи на "Радио Каролина" и ему принадлежит одна из ведущих ролей в пропаганде "нового рока".

Второй крупный центр - город Кентенберри. Это резиденция главы английской церкви, архиепископа Кентерберийского, крупный университетский центр, здесь расположен Кентский университет.

В Кентенберри впервые появилась группа студентов Кентского университета под названием "Wild Flowers" /"Дикие цветы"/ впоследствии породившая такие известные в настоящее время группы, как "Caravan" /"Караван"/ и "Soft Machine" /"Мягкая машина"/.

В Лондоне же главными лидерами "подпольной" музыки была группа "Tomorrow", группа "Хапшаш и Цветная мантия" /"Hapshash & Coloried Coat"/, группа "Безумный мир Артура Брауна" /"Crazy World of Arthur Brown"/.

"Pink Floyd" оказались самой продуктивной из всех групп английского подполья и, пожалуй, самой успешной с финансовой точки зрения, и с точки зрения популярности во всем мире. Однако, не с точки зрения таланта, потому что многие группы были, пожалуй, более талантливыми, но гораздо менее известными и не имели такой славы. При этом надо сказать, что "Pink Floyd" - ранние очень сильно отличаются от "Pink Floyd" поздних, а именно поздние "Pink Floyd" наиболее хорошо известны. Под ранними "Pink Floyd" понимается группа в составе: Сид Барретт /Syd Barrett/ - гитарист и основной автор музыки и слов, Роджер Уотерс /Roger Waters/ - басист и основной вокалист группы, Ник Мэйсон /Nick Mason/ - барабанщик и Ричард Райт /Richard Wright/ - клавишные инструменты. Все, кроме Барретта, были студентами архитектурного факультета Кембриджского университета, а Барретт в том же университете занимался изящными искусствами и живописью. Первоначально они выступали под названиями "Tea Set", "Architectural Abdabs", "Abdabs" и многими другими. А название "Pink Floyd" у них появилось в 1966 году - в результате увлечения Сидом Барреттом американским кантри-блюзом. Дело в том, что Пинк Андерсон /Pink Anderson/ и Флойд Снайдерс /Floyd Snyders/ - это два блюз-мэна из Джорджии. Как раз в это время в Англии был блюзовый бум, очень популярны были Джон Мэйелл и Алексис Корнер. И Барретт тоже увлекался такого рода музыкой. Однако

увлечение прошло. Название "Pink Floyd Sound", т.е. "Звучание Пинка и Флойда", стало просто "Pink Floyd". И блюза здесь практически не осталось. Со времени записи их первого альбома "Piper at the gates of dawn" /"Дудочник у ворот зари"/ уже ничего блюзового в музыке этой группы не было. Это был типичный эйсид-рок в духе "санфранцисского звучания", но при этом полностью на европейском фольклорном материале.

Кто же имеется в виду под дудочником? Это очень популярный персонаж в европейском фольклоре. Это крысолов из Гамольна или Пестрый дудочник, тот самый человек, который, играя на флейте, уводил крыс. Но жители города Гамольна, заключившие в ним договор о том, что он утопит всех крыс и за это потом получит плату, отказались платить ему. В отместку за это крысолов, играя на дудочке, увел из города всех детей.

Поэтому образ крысолова всегда очень импонировал роковым музыкантам. Считается, что рок уводит из общества крыс - пороки общества, а поскольку общество не принимает рок, он, в отместку за это, забирает у общества его детей.

Эта легенда очень интересна сама по себе. Один из суфийских тайных мистических орденов, а именно орден Чешти посредством музыки набирал себе новых рекрутов в ряды искателей истины, а костюмы у суфиев-музыкантов были очень пестрыми. По-видимому эта легенда о пестром дудочнике имеет в себе некие реальные исторические параллели. Музыканты рока эти параллели прекрасно нашли и использовали в такой своеобразной образной манере.

Барретт был очень интересным человеком. Он целиком был пронизан идеями переустройства мира по образцу хиппи. И всю эту психоделическую образную сторону - старинные тексты, смешанные с такой же странной музыкой по тембрам и по гармонии, широко использовал в своем творчестве. Первый альбом "Pink Floyd" вышел летом 1967 года. Они записывали в той же студии фирмы EMI "Abbey road", что и "Beatles" записывали своего "Сержанта Пеппера". Более того, эти две пластинки вышли почти одновременно. И вот, в перерывах между записями, участники "Pink Floyd" бегали краешком глаза посмотреть на великих "Beatles". И в дальнейшем можно увидеть безусловное влияние "Пеппера" на творчество "Pink Floyd". Все эти многократные наложения, микширование, убыстренное и замедленное воспроизведение в работе "Beatles" над "Пеппером" заняли больше времени, чем все остальное вместе взятое, а сам альбом записывался более 9 месяцев. И в последующих альбомах "Pink Floyd" чувствуется эта студийная техника, воспринятая от "Beatles" и через знаменитого Алана Парсона /Alan

parsons/, который сначала работал с "Beatles", а потом начал работать с "Pink Floyd".

Этот альбом, вышедший в 1967 году, знаменовал собой новую веху. "Подполье" впервые официально появилось на официальной студии записи, на официальной пластинке.

В это же время группа "Sun", впоследствии стала группой "Yes" и поменяла кое-что в своем составе, ставит свою первую рок-оперу "Flower Man" /"Цветочный человек"/, посвященную хиппи.

В это же время еще одна группа "Tomorrow" /"Завтра"/ из лондонского "подполья" показывает свою рок-оперу "Teenage Opera" /"Опера тинэйджеров". В этой группе "Tomorrow" начал играть будущий гитарист "Yes" Стив Хоу /Steve Howe/.

В это же время певец Артур Браун /Arthur Brown/ организует свою легендарную группу "Crazy World of Arthur Brown" /"Безумный мир Артура Брауна"/, куда помимо него самого входил клавишник Винсент Крэйн /Vincent Crane/, впоследствии знаменитый глава английской хард-роковой группы "Atomic Rooster" /"Атомный петух"/. В это же время организуются "Jethro TuH", названные так в честь английского деятеля сельского хозяйства XVIII века, который благодаря им и стал известным широкой публике. Он прославился тем, что модернизировал свою сенокосилку, приделав к ней органную педаль, то есть первым осуществил синтез практических умений и искусства.

И конечно же во всем этом принимали активное участие группы из Кентонберри, а в первую очередь "Soft Machine". "Soft Machine" - это название романа Уильяма Берроуза /William Burroughs/ "черного юмориста", о котором уже говорилось ранее. У него термин "мягкая машина" используется для обозначения человека. "Мягкая машина" довольно сильно отличалась от своих коллег, поскольку у коллег основой музыки был рок. "Soft Machine" исходили из авангардистского джаза. Их лидер, клавишник Майкл Рэтлидж, был большим поклонником джазовых авангардистов, в частности пианистов Сэсила Тэйлора /Cecil Taylor/ и Маккая Тайнера /McCoy Tyner/, пианиста Джона Колтрейна. Но, поскольку джаз, а тем более фри-джаз в это время имел чрезвычайно узкую аудиторию, Майкл Рэтлидж /Mike Ratledge/ маскирует джаз под рок, использует электрическое усиление, которое в то время в джазе еще не использовалось. Многие считают "Soft Machine" первой джазовой группой, в которой используются скорее роковые, нежели джазовые, ритмические рисунки. Басист "Soft Machine" Хью Хоппер /Hugh Hopper/ и барабанщик Роберт Уайтт /Robert Wyatt/ составляют типично джазовую ритм-секцию, но при этом играющую рок. Это

очень усложненный роковый ритм в сочетании с джазовой полиритмией и чисто негритянскими приемами игры на ударных. Четвертый член тогдашней группы Дэвид Аллен /Daavid Allen/, - австралиец, который приехал в Англию и учился в Кембридже, был типичным австралийским хиппи. Потом он ушел от "Soft Machine" и основал свою очень известную группу "Gong", откуда тоже потом ушел и несколько лет работал сам. Сейчас о нем ничего не слышно.

Недолго "Soft Machine" были квартетом, потом они стали трио и этом составе: Хоппер Уайетт Рэтлидж прославились. В дальнейшем они все больше склонялись к традиционному джаз-року и их альбомы, начиная с четвертого - традиционные джаз-роковые пластинки. К этому времени джаз-рок стал популярным жанром, а "Soft Machine" были одними из основателей этого жанра. Вначале джазовую музыку они подавали со световыми шоу, пиротехническими дымами, проекциями слайдов и кинофильмов, с авангардистским балетом и пантомимой. Поэтому они зачастую смотрелись неотличимо от остальных групп, в основе музыки которых лежал рок.

Артур Браун из "Безумного мира Артура Брауна" был чуть ли не первым рок-музыкантом, который широко использовал фим, причем фим не в привычном понимании, а в понимании Элиса Купера или его неудачных подражателей "Кисе". Но началось это, пожалуй, с Брауна, который помимо наложения яркой краски, раскрашивал Лицо пополам в разные цвета, причем на одной половине была нарисована пятко-нечная звезда синего цвета. И вообще лицо смотрится как цветное пятно. Он же ввел элемент театрализации в свои выступления. Во время турне ему приходилось менять по три-четыре животных: удавы умирали от нервного истощения. Элиса Купера по этому поводу всегда приследовало Общество защиты животных. Все это было не совсем оригинальным явлением. Подобные вещи раньше него делал Артур Браун, которого во время выступлений распинали на кресте как Христа. Впрочем, он тоже был не первым. Известно, что еще в конце 50-х годов, Вопящий Джей Хокинс /Sreamin Jay Hawkins/ на сцену выезжал - в фобу. Его выносили, он вставал и начинал петь. Но именно Браун сделал эту традицию более зрелищной и породил много подражателей.

Зрелищные приемы, к которым прибегали представители английского авангарда, были теми же самыми, что и у их коллег из Калифорнии. Однако символика была более развитая и сложная. Ассоциации, которые возникали у европейских слушателей, были гораздо красочнее и многообразнее.

Джими Хендрикс одинаково свободно себя чувствовал и на подпольной сцене, и среди "блюзрокеров". Он ифал высококачественный блюзрок и при этом много внимания уделял визуальной стороне дела, сценическим трюкам. Он был прирожденным шоуменом. Тексты часто были с явственной социальной направленностью, поэтому Хендрикса иногда называют "Черным Бобом Диланом". Он это прозвище отчасти даже подтвердил, когда записал на своем самом знаменитом альбоме "Electric Lady land" /"Сфана электрических лэди"/ песню Дилана "All Atone the Watchtower" /"В одиночестве на смотровой башне"/.

В результате творчества этих новаторов возникло то, что получило название "новый рок" и что многие считают появлением, собственно, рок-музыки как качественно нового жанра. Здесь соединились тексты, которые пришли в рок, благодаря главным образом Дилану и поздним "Beatles" с инструментальной техникой очень высокого уровня^ благодаря "Cream", Джими Хендриксу и другим. Здесь появились полисеманτικότητα, полистилевость. В одной рок-композиции звучала и музыка барокко, и джаз, и индийская рага в очень причудливом смещении. Это и является основополагающими чертами нового направления, нового рока.

Новый рок чуть ли не в момент своего образования породил такие стили музыки, как джаз-рок, хард-рок. Они выросли из нового рока в результате развития одних из его сторон. Появились новые стили, у колыбели которых стоят все вышеперечисленные музыканты, которых мы и называем "отцами" новой музыки.

Вернемся немного к джазу, поскольку именно в 60-е годы в джазе тоже произошли революционные сдвиги, не зная которых трудно понять все дальнейшее развитие музыки. Итак, исчезли в чистом виде рок, джаз, а появилось то, что мы называем "современная музыка". Эти изменения связываются с тем, что после хард-бопа возникло направление, получившее название фри-джаз /Free-jazz/ или "свободный джаз". Возникновение этого направления связывают, так же как связывали возникновение стиля боп или кул, с несколькими музыкантами. Это касается альт-саксофонистов Орнетта Коулмена /Ornette Cofeman/ и Эрика Доулфи /Eric Dolphy/, тенор-саксофониста Джона Колтрейна /John Coltrane/, пианиста Сэсила Тэйлора /Cecil Taylor/, басиста Чарли Мингуса /Charlie Mingus/ и нескольких барабанщиков: Тони Вильямса /Tony Williams/, Джека Джоннета /Jack Johnette/, Элвина Джонса /Elvin Jones/ и др.

Что же нового эти музыканты сделали? Если мы посмотрим на идеологию фри-джаза, то мы обнаружим очень много общего с идеологией поп арта или с идеологией "новой волны" 70-х гг. Утверждалось, что музыкальное образование /по крайней мере в европейском смысле/, является не стимулом и возможностью роста таланта, а наоборот - омертвляющим фактором. Поскольку такое образование приводит к возникновению схем в сознании, которое творит уже по проторенной дорожке. Тем самым, такое образование выполняет скорее негативную функцию. Поэтому была провозглашена полная свобода исполнения, отказ от всех тех форм джазовой импровизации, которые сложились в рамках всех предыдущих джазовых стилей. Фри-джаз произвел революцию, аналогичную той, которую произвели "бопперы", но гораздо более радикальную. Утверждалось, что настоящая ансамблевая игра может родиться в результате синтеза игры абсолютно свободных членов ансамбля, исполняющих свои партии соло, как результат некоей саморегуляции, подобно тому, как саморегулируется хаос. Каждый начинает играть то, что ему хочется. При этом нет даже единого ритмического рисунка, который должен организовать всех в ансамбль.

Истинная импровизация, согласно теории фри-джаза, возникнет как результат самосогласования изначально совершенно несогласованных импровизационных соло. Импровизация, которая появится в результате этого, будет истинно свободной.

С точки зрения неискушенного слушателя большинство фри-джазовых композиций звучат, мягко говоря, диковато. В рамках фри-джаза были разработаны такие шокирующие публику приемы, как игра спиной к публике. Музыканты делали вид, что им совершенно безразлично, слушают их или нет. Они, отвернувшись от зала, начинали сумбурную импровизацию, которая постепенно превращалась в нечто цельное. Правда, превращение происходило далеко не всегда и требовало от музыкантов очень высокого профессионального уровня. Идеология фри-джаза вступала в противоречие сама с собой. С одной стороны - это требование минимального профессионализма для того, чтобы творец был исконно свободен, а с другой стороны - максимальный профессионализм, чтобы уметь чувствовать других, чтобы уметь находить общий язык.

Музыкальная карьера Колтрейна началась еще во времена музыки боп. Он играл с "бопперами", с Майлсом Дэвисом, играл ритм-энд-блюз, прошел через все джазовые школы. Его ранние записи разительно отличаются от поздних. Выпущенный

У нас альбом Колтрейна под названием "African Brass" /"Африканская лэди" - это его первые попытки создания модального джаза, импровизация которого основана не на гармонических законах, как это было до него, а на мелодической основе, на импровизации, заимствованной из восточной музыки. Сам Колтрейн был большим поклонником индийской музыки и уделял очень большое внимание индийскому мистицизму. Одна из самых его интересных биографий так и называется: "Джон Колтрейн - музыкант и мистик". Он увлекался восточными медитационными техниками, восточным искусством.

Он попытался ввести в джаз другой принцип импровизационного исполнения, другой принцип музыкального мышления. В первой попытке "African Brass" он был еще очень близок к музыке боп, а вот такие его пластинки, как "Вознесение" /"Ascension"/ или "Медитация" /"Meditation"/ - это пример чистого фри-джаза, где музыка рождается из первоначального хаоса. С ним играли музыканты очень высокого класса. Барабанщик Элвин Джонс /Elvin Jones/, барабанщик Рашид Али /Rashid Ali/, пианист Маккой Тайнер. С ним играли такие саксофонисты, как Фараон Сендерс. Музыка, ими создаваемая, чрезвычайно сложна, с очень большим эмоциональным воздействием. Поэтому, естественно, массового слушателя у такого рода музыки нет и не было.

Тоже, что делал Колтрейн с саксофоном, делал Сэсил Тэйлор с роялем, Дон Черри /Don Cherry/ с "Pocket trumpet", то есть с маленьким флюгель-горном, иногда сочетая его с бамбуковыми китайскими флейтами или другими экзотическими инструментами. Родилась такая музыка, которая была обращена к наиболее чуткой в эстетическом плане публике и которая массовой публикой воспринималась вначале, как интересная мода.

Возникновение фри-джаза можно отнести к 1965-1966 годам, с выходом пластинки Орнетта Коулмэна и трубача Дона Черри под названием "Авангард" /"Avant-garde"/, где звучит музыка 5-й симфонии Бетховена, обработанной в стиле современного джаза. Эта музыка получила колоссальную поддержку у националистически настроенной негритянской публики. Фри-джаз был музыкой, главным образом, негров. Фри-джаз был, с одной стороны, музыкально новаторским стилем а с другой стороны, он отражал культурные интересы самых экстремальных слоев, в частности "Черных пантер", "Черных мусульман" и так далее. Он рассматривался как высшее проявление негритянской культуры, абсолютно недоступное белым. Тем не менее, фри-джаз начинает распространяться в Европе.

Мышление фри-джаза очень много дало музыкантам и, безусловно, влилось в арсенал средств выразительности всех современных музыкантов. Сейчас даже самый безыскусный представитель "новой волны" прекрасно ознакомлен с этим стилем и его приемами, например, в видеоклипах. Очень многие видеоклипы, которые сейчас делаются, выполнены в ассоциативно-спонтанной манере, где текстовый ряд и визуальный совершенно различны.

Поговорим о тех стилях, которые появились на базе "нового рока", и были его конкретным воплощением. Речь пойдет о джаз-роке и хард-роке.

Ситуация в джазе во второй половине 60-х годов выглядела следующим образом. Существовал развитый стиль мейнстрима /Mainstream/, который был дальнейшим развитием стиля хард-боп /иногда хард-боп называют стилем "фанки" /Funky/. Кроме того, в джазе, как некий музейный экспонат, сохранялись диксилендовые оркестры. Но все эти стили либо не пользовались популярностью и адресовались, главным образом, к интеллектуальной аудитории, либо выполняли чисто развлекательную функцию.

Тем не менее, джазовое мышление, представленное в работах наиболее крупных музыкантов того времени, например Джона Колтрейна или Орнетта Коулмана, Майлса Дэвиса или Сэсила Тэйлора, оказывало очень большое воздействие на "рокеров" и со временем привело к тому, что появилась гибридная форма джазовой музыки и рока, получившая много названий в специальной литературе. Рокеры называли эту музыку джаз-рок, джазмэны - рок-джаз или "электрический" джаз. Со временем все эти термины объединили в более общий термин "фьюжн" /fusion/.

Что же внесли рок и джаз в это новое течение? Свинговая импровизация существовала в джазе в наиболее развитом виде и была воспринята музыкантами сначала блюзрокового направления, затем и джаз-рока. Этот главный элемент, воспринятый из джаза. Помимо него "рокеры" начали проявлять интерес к специфическому джазовому саунду. Он был воспринят как некая возможность разнообразить инструментальную палитру и тоже привел к появлению гибридных музыкальных форм.

Первым взаимодействием рока и джаза был стиль, впоследствии получивший название "басс-рок" /"brass-rock"/, от английского термина "brass" - "медь". Его можно определить как "рок-музыка с использованием медных духовых инструментов". Если саксофон, относящийся к группе деревянных духовых инструментов, в роке использовался довольно широко с момента его зарождения, то медные духовые, а именно, трубы, тромбоны и различные инструменты семейства горнов в роке не использовались. То, что джаз начал оказывать воздействие на рок-музыку, проявилось раньше всего в инструментовке, при использовании медных духовых в сугубо роковых композициях. За

медными духовыми стали применяться другие приемы и способы использования средств выразительности джаза, джазовой техники игры и джазового исполнительства.

Первыми брассроковыми ансамблями были ансамбли, игравшие в стиле блюз-рок и пытавшиеся разнообразить свое звучание за счет введения группы медных духовых. Одним из первых это сделал Пол Баттерфилд со своей группой "Paul Butlerfield bluesband". А первые синтетические формы появились в 1968 году. Если первоначально "Блюзовый оркестр Пола Баттерфилда" состоял исключительно из струнных инструментов, то ко времени выхода пластинок "Resurrection of pigboy Craphaw" /"Воскресенье пастушка Крэпшоу"/ и "In my own dreams" /"В моих собственных грезах"/ Баттерфилд помимо единственной духовой единицы /своей губной гармоники/, начинает использовать секцию медных духовых, состоящую из трубы, тромбона и саксофона. В этой группе начинал играть звезда музыки фьюжн - саксофонист Дэвид Сэнборн.

То же самое можно сказать и об английских блюзменах. Медные духовые впервые применил Джон Мэйелл в своей знаменитой пластинке "Bare Wires" /Голый провод/. Он пригласил на запись ведущих английских джазменов, исполнителей на медных духовых, скажем Генри Лаутера /Henry Lowther/ и Рипа Канта /Rip Kant/. Пластины вышли приблизительно в одно время, поэтому говорить о заимствованиях здесь не приходится. Идея использования медных духовых инструментов витала в воздухе и одновременно они стали применяться в нескольких группах.

Аналогичное явление наблюдалось и у джазменов. Здесь пожалуй первым был флейтист Джереми Стайг /Jeremy Steig/, который приблизительно в это же время, в 1967-1968 годах, организовал группу "Jeremy & the Satyrs" ГДжереми и сатиры"/, в которой традиционную джазовую музыку синтезировал с роком. Группа "Сатиры" была рок-группой, в которой выступал типичный джазмен. От их творчества осталась только одна пластинка, больше они не записывались, но она является самым ранним представителем джаз-рока.

Появляются новые ансамбли, которые с самого начала строятся на гармоническом сочетании джазовой мелодической секции /ее роль выполняет секция духовых/ и роковой ритмики. В первых составах брасс-рока мелодическая секция была чисто джазовой секцией и состояла из джазменов, а ритмическая секция была роковой. Симбиоз рокеров и джазменов породил такие джаз-роковые группы, как "Blood, Sweat & Tears" ГКровь, пот и слезы"/.

Название этой группы было взято из речи Премьер-министра Великобритании Уинстона Черчилля по поводу окончания Второй мировой войны. Он сказал, что "закончилось время крови, пота и слез, начинается новая эра в истории человечества". Однако, как оказалось, то были скорее мечты.

Вторым ансамблем этого направления, также американским, был ансамбль, первоначально называвшийся "Chicago transit Authority", а впоследствии просто "Chicago". Кроме того были еще ансамбли, о которых будет сказано впоследствии.

Ансамбль "Кровь, пот и слезы" был основан "блюзрокером" Алом Купером /Al Kooper/, в прошлом лидером ансамбля "Блюзовый проект". Из этого же ансамбля вышел и гитарист группы Стив Катц /Steve Katz/. Они вместе составляли "роковое" ядро ансамбля. Барабанщик Бобби Коломби, пожалуй один из лучших барабанщиков за всю историю рок-музыки, до этого играл с малоизвестными полупрофессиональными составами, как роковыми, так и джазовыми. Басист Джим Филдер /Jim Fielder/ играл в полуподпольной, ныне полупрофессиональной американской группе "Buffalo Springfield", в которой начинали выступать ныне очень известные Нил Янг /Neil Young/ и Стив Стиллс /Steve Stills/. Помимо них была еще мощная группа духовых инструментов, в которую входили два трубача: Лю Солофф /Lew Soloff/ и Ренди Брэйкер /Randy Brecker/, тромбонист Дэйв Барджерон /Dave Bergeron/ и саксофонисты: Фред Липсиус /Fred Lipsius/ и Дик Хэллиган /Dick Halligan/. Играли в ансамбле девять человек.

Все представители духовой секции до этого играли с довольно известными джазовыми звездами: оркестрами Вуди Германа, Мэйнарда Ферпоссона /Maynard Ferguson/ и Бенни Гудмена. Все духовики были универсалами. Фред Липсиус, помимо того, что играл на альт и тенор-саксофоне, играл еще на флейте, фортепиано. То же самое можно сказать и о Дике Хэллигане, и о Дэйве Барджероне, который помимо всей группы тромбонов, играл еще и на тубе, что явилось уникальным примером использования тубы в рок музыке, помимо него только Хэрби Флауэрс /Herbie Flowers/ - английский музыкант, ее использовал. В знаменитом двойном альбоме "Кровь, пот и слезы" Дэйв Барджерон играет уже классическое соло на тубе.

После первого альбома, который назывался "Ребенок является отцом мужчины", Эл Купер уходит из группы и на его место приходит канадский певец Давид Клэйтон - Томас /David Clayton Thomas/, который не только увеличивает успех этого ансамбля, но и придает ему качественно новое звучание. Тембр голоса Давида Клэйтона - Томаса был очень близок к характерным негритянским тембрам, он прекрасно владел вокальной

техникой стиля Рэя Чарлза или Джимми Визерслана /Jimmy Whitherspoon/ - известных исполнителей блюза, соула и ритм-энд-блюза. Сочетание его вокальных партий с полуджазовой, полуроковой музыкой привело к очень неожиданному эффекту - если Ал Купер пел в традиционной "белой" манере, то здесь сочетание негритянского вокала с "белой" музыкой породило то явление, которое сейчас называется "саунд".

Они в короткий промежуток времени стали ведущей американской группой и породили моду на брасс-рок. До этого между джазом и роком существовала скорее вражда, чем дружба. Джазмены обвиняли рокеров в примитивизме, в потакании низменным инстинктам, в отсутствии истинного профессионализма в музыке. Рокеры утверждали, что джазовая музыка является музейным экспонатом и никому не нужна, не интересна. Джазмены тщательно сохраняли чисто внешние отличительные черты: иначе одевались, не носили длинных волос, не использовали электрических усилений и преобразований для своих инструментов. Рокеры, соответственно, всячески избегали тех приемов, которые, хотя бы отдаленно напоминали джаз, в том числе и наиболее характерных для джаза духовых инструментов. Несмотря на это со временем появляются совместные "джэм-сэшны" известных рокеров и джазменов. Они начинают близко знакомиться и открывают, что у них гораздо больше общего, чем разделяющего их. Сейчас можно сказать, что этот синтез был чрезвычайно плодотворным и очень много дал и джазу и року.

Вторым наиболее крупным из ансамблей раннего брасс-рока был ансамбль "Чикаго". Первоначально он назывался "Big Thing" "Большая вещь" / и гастролировал главным образом в Калифорнии. Его название "Chicago transit authority" /Транзитные власти Чикаго/ было заимствовано ими из местной компании по автомобильным перевозкам. Как-то, сидя в кафе, они увидели машину с названием этой компании и оно им так понравилось, что они вынесли его на обложку своего первого альбома. Правда, возникли некоторые сложности с авторскими правами. Поэтому они сократили название до "Chicago".

Этот ансамбль был построен по тому же принципу, что и "Кровь, пот и слезы", но если у тех звучание складывалось из роковой ритм-секции и джазовой духовой группы, то у "Чикаго" звучала биг-бэндовая джазовая музыка в роковых аранжировках. Своими предшественниками музыканты "Чикаго" называли белых руководителей биг-бэндов 50-х - начала 60-х годов, таких как Стэн Кэнтон /Stan Kenton/, который очень много экспе-

риментировал с оригинальными звучаниями и был неравнодушен к року, хотя сам не использовал рок в своей музыке.

"Чикаго" построили свою джазовую секцию по примеру духовой секции биг-бэнда Кэнтона и гораздо меньшими силами старались воспроизвести "саунд" духовой группы Кэнтона. Лидером духовой секции был тромбонист Джеймс Панкоу /James Pankow/. В ней состоял еще флейтист и саксофонист Уолтер Паразайдер /Walter Parazaidier/, трубач Ли Лафнен /Lee Loughnane/. В ритм-секцию входили великолепный гитарист Терри Кэт /Terry Kath/, барабанщик Дэнни Сэрафайн /Denny Seraphine/ и пианист Роберт Лэмм /Robert Lamm/. "Чикаго" в количественном составе были поменьше, чем "Кровь, пот и слезы". Если к фуппе "Кровь, пот и слезы" более применим термин "брасс-рок" в первоначальном смысле, то для "Чикаго" биг-бэнд-рок, то есть биг-бэндовая музыка в исполнении рокеров. У "Чикаго" большее место занимал чистый рок, а у "Кровь, пот и слезы" - формы, предшествующие року, как например, ритм-энд-блюз и соул. Группа "Чикаго" сразу уверенно дебютировала двойным альбомом, что было после Фрэнка Заппы, пожалуй, вторым случаем в рок-музыке. Второй и третий альбомы тоже были двойными, а четвертый, знаменитый "Чикаго в Корнеги-Холле" /Chicago at Carnegie Hall/ был "четверкой". Пожалуй, и по сей день он является рекордсменом.

"Чикаго" мыслили гораздо более авангардистски. Их знаменитая, почти десятиминутная композиция "Free firm guitar" /"Гитара в форме фри"/, записанная на первом альбоме, состоит из гитарного соло Терри Кэта с использованием "Feedback", то есть "обратной связи", которая является типично фриджазовой импровизацией, но на электроинструменте.

Приемы конкретной музыки, то есть использование различных бытовых, уличных шумов, тоже очень широко использовались при записи /они были одними из пионеров/.

Наконец, еще несколько ансамблей приблизительно того же уровня, хотя значительно менее известных широкому слушателю. Это прежде всего ансамбль "Chase", в буквальном переводе "Охота". Это еще и фамилия его основателя, лидера и композитора, аранжировщика Билла Чейса /Bill Chase/. Билл Чейс был трубачом в оркестре Вуди Германа, затем в оркестре Мейнарда Фергюссона, известнейшего американского джазмена.

Чейс славился своей необычайной способностью играть в очень высоких регистрах. Часто труба Чейса звучит практически в ультразвуке. Эту свою уникальную способность Чейс решил соединить с роковой ритм-секцией и создать очень инте-

ресную группу, в которой медные духовые были бы представлены только трубами. Группа Чейса состояла из классической роковой ритм-секции, куда входили клавишные, бас, гитара, ударные и четыре трубы. Звучание этого ансамбля было очень интересным. Они оставили после себя несколько любопытных альбомов, хотя не всеми были приняты однозначно. В частности, очень авторитетные критики американского музыкального журнала "Роллинг Стоун" полагали, что такая музыка не представляет интереса, является профанацией джаза и рока одновременно и поэтому в обзорах пластинок их оценивали очень низко, а отзывы на концерты Чейса часто были резко отрицательными.

Еще одна американская группа, выступающая в том же направлении, группа "Flock" /"Стая"/, в которой также участвуют медные духовые, труба, два саксофона, тромбон и роковая ритм-секция. Правда, здесь было одно отличие от подавляющего большинства групп такого рода. Это был скрипач Джерри Гудмен /Jerry Goodman/, которого открыл Джон Мэйелл во времена своего турне по Соединенным Штатам. Услышав его, рекомендовал записи фирме "Коламбия" и этим дал ему путь в жизнь. Он же является автором заметок о своих впечатлениях о них на обложке первого альбома "Флок". Джерри Гудмен в дальнейшем стал очень известным музыкантом. Когда Джон Маклафлин основал свой знаменитый ансамбль "Mahavishnu Orchestra" /"Оркестр Махавишну"/, он пригласил Гудмена в этот ансамбль, где он выступал несколько лет и участвовал в записи трех первых альбомов этого ансамбля. Гудмен был человеком очень колоритным, обычно выступавшим обнаженным по пояс, с волосами до талии и скрипкой. Он был блестящим импровизатором, с великолепной техникой. Пожалуй "Флок" стали известны только из-за Гудмена. Группа выпустила две пластинки, после чего распалась. Многие музыканты этого ансамбля продолжают свою концертную деятельность и остались в музыкальном бизнесе.

В Англии, как результат развития блюз-роковых идей, тоже возникли первые брасс-роковые ансамбли, ничем не уступающие американским. В Соединенных Штатах они были практически неизвестны, зато в Англии, в свое время, наделали много шума. Речь идет о таких ансамблях, как "Colloseum" Г. Коллизей У и "IG" /"Если"/. Эти два ансамбля в английской музыке являются эквивалентом "Кровь, пот и слезы" и "Чикаго". Так же, как "Кровь, пот и слезы" они были основаны бывшим блюзрокером Алом Купером. "Коллизей" был основан теми музыкантами, которые участвовали в записи альбома Джона

Мэйели "Оголенный провод". А именно - барабанщиком Джоном Хайзмэном /Jon Hiseman/, басистом Тони Ривом Яопу Reeves/, клавишником Дэйвом Гринслэйдом /Dave Greenslade/. К ним присоединился гитарист из английской блюз-роковой группы "Mogul Trash" Джеймс Литтерлэнд /James Litherland/ и превосходный саксофонист Дик Хэкстол Смит /Dick Heckstall - Smith/, который одним из первых европейских музыкантов воспроизвел манеру Роланда Керка /манеру одновременной игры на нескольких духовых инструментах/. В случае Дика Хэкстола Смита это были сопрано и тенор-саксофоны.

"Коллизей" издал в те годы, когда вышли первые альбомы "Кровь, пот и слезы" и "Чикаго", /в 1968-1969 годы/, свои наиболее интересные пластинки "Those about to die salut you" /"Идущие на смерть, приветствуют тебя"/ и "Valentine suite" /"Сюита Валентина"/. Святой Валентин - это покровитель влюбленных в Западных странах и День Святого Валентина - это день, когда влюбленные обмениваются письмами, открытками, букетами цветов и прочими знаками внимания. "Сюита Валентина" посвящена этому святому. Их две пластинки - классический образец английского брасс-рока.

Здесь нет секции духовых инструментов. Роль этой секции выполняет один Дик Хэкстол Смит.

У второй группы "Иф", которая появилась в это же время, была значительная секция духовых, представленная прекрасным саксофонистом, флейтистом, пианистом Дэйвом Квинсли /Dave Quincey/, который и по сей день является одним из наиболее известных английских джазмэнов и рокеров. Все ранние альбомы группы "Чикаго", с первого по десятый, названы просто "Чикаго". Поэтому иногда очень трудно понять, о чем идет речь и единственный способ различать пластинки - это по обложкам. Здесь "Чикаго" преуспели в имитации разных материалов. Есть обложки, оформленные как плитка шоколада, как тисненая кожа, как американский флаг, как полированная сталь и т.д. "Иф" следовали тому же примеру правда, немного разнообразили названия своих пластинок: "Иф квадрат", "Иф куб" и т.д. Именно "Иф" во время выступлений в Соединенных Штатах были названы местными критиками "лучшей джаз-роковой группой мира", что можно считать большим признанием, поскольку местный рынок этой музыки был богат и выбор был велик. Действительно, ранние пластинки "Иф", с первой по четвертую включительно, - это превосходные образцы брасс-рока.

Помимо этих двух наиболее известных английских брасс-роковых групп, существовал еще целый ряд групп, менее

известных широкому слушателю. Это такие группы, как "Walrus" /"Морж"/, или "Greatest show on earth" /"Величайший спектакль на Земле"/.

Первые шаги синтеза джаза и рока были предприняты именно со стороны рокеров, однако в дальнейшем джазмэны начинают широкое использование роковых приемов исполнения в своей музыке. Здесь самый большой вклад был сделан Майлсом Дэвисом /Miles Davis/, который, после увлечения разнообразнейшими джазовыми стилями, заинтересовался роком. Именно ему принадлежат слова, что все названия - джаз, рок и так далее - придумали критики. В действительности же всегда существует одно понятие - "музыка", а классифицировать эту музыку, раскладывать по полочкам и относить к каким-то стилям - это занятие музыковедов и критиков. Исполнителей же это очень мало интересует. Майлс Дэвис в 1970 году предпринял свой знаменитый эксперимент, который претворялся в знаменитую пластинку "Bitches Brew" /"Сучье варево"/. Это "варево" действительно состояло из джаза, рока, африканской музыки. Были там элементы и латиноамериканской музыки. Термин "фьюжн" практически родился после выхода пластинки "Bitches Brew". На этой пластинке с Майлсом Дэвисом играла вся элита будущего стиля "фьюжн" и вообще современной музыки. Простое перечисление участников записи этого альбома дает представление о том, как много альбом сделал нового. На клавишных здесь играет Чик Кория /Chick Corea/, а в будущем основатель "фьюженовой" группы "Return to Forever" /"Возвращение навсегда"/, Хэрби Хэнкок /Herbie Hancock/ - в будущем один из изобретателей музыки фанки и звезда направления фьюжн, где широко используются новейшие электронные приспособления. Вся музыка, используемая в настоящее время для сопровождения брэйк-данса, родилась вместе с альбомами Хэрби Хэнкока "Future Shock" /"Шок от будущего"/ и "Sound System" /"Звуковая система"/. Еще один клавишник - Джозеф Завинул /Joseph Zawinul/ или Джо Завинул, в будущем клавишник еще одной "фьюженовой" группы и ее основатель - "Weather Report" /"Прогноз погоды"/.

Из барабанщиков здесь играют: Билли Кобэм /Billy Cobham/ - пожалуй, самый влиятельный в настоящее время барабанщик стиля фьюжн, Пенни Вейт /Lenny White/, будущий барабанщик "Return to Forever" Чика Кория, или скажем, Тони Вильямс /Tony Williams/, основатель и лидер заслуженного ансамбля "Lifetime" /"Время жизни"/. Играет здесь и басист Стенли Кларк /Stanley Clarke/ - в будущем басист группы "Return to Forever". Исполнители на духовых инструментах: Вейн Шортер

/Wayne Shorter/ - тенор и сопрано саксофон, в будущем тоже участник "Weather Report", Бенни Мопен /Benny Maupin/ - кларнетист и саксофонист Хэрби Хэнкока, и так далее. Практически все основные ансамбли стиля "фьюжн" от "Return to Forever" до "Mahavishnu Orchestra", /поскольку Джон Маклафлин тоже играет здесь на гитаре/ получили путевку в жизнь именно благодаря этому альбому.

Альбом является сочетанием африканской и латиноамериканской полиритмии с электрическим звучанием, с импровизациями в стиле фри-джаза или кул-джаза, с ритм-энд-блюзом, с блюзом, с традиционным джазом. Здесь можно найти музыку всей предыдущей истории развития джаза и рока. На двойном альбоме Майлс Дэвис умудрился произвести экскурс в историю развития этой музыки и сверх того, создать ее органичный сплав. Из рецензии на эту пластинку родился термин "Fusion", то есть "сплав". После этой пластинки термин "джаз-рок" перестал использоваться, он был заменен термином "фьюжн". Правда, когда мы говорим о фьюжн, мы должны помнить, что здесь речь идет не только о соединении элементов джаза и рока. Сюда входят как полноправные члены, европейская камерная музыка, различные этнические фольклорные формы: музыка индийская, китайская, японская, арабская. Все это организовано на базе роково-джазовой ритмики с использованием всего спектра инструментов: от классических и фольклорных до моднейших электронных.

После "Bitches Brew" музыканты, участвовавшие в записи этого альбома организуют свои собственные составы. В 1971 году выходят первые альбомы группы "Weather Report" /"Сводка погоды"/, куда помимо музыкантов, игравших с Майлсом Дэвисом: Вейна Шортера, саксофониста и клавишника Джо Завинула, вошли еще барабанщик и басист. Здесь играли очень известные музыканты. В первом альбоме "Weather Report" на басы играл прекрасный чешский басист Мирослав Витус /Miroslav Vitous/, а на ударных - Альфонсо Джонсон /Alphonso Johnson/, впоследствии очень известные музыканты.

В 1971 году вышел и первый альбом "Оркестра Махавишн/T'Mahavishnu Orchestra/. "Махавишну" в переводе с санскрита означает "Великий Вишну", а "Вишну" - это одна из ипостасей индийского абсолюта, Бога, который проявляется в трех лицах: Брахма - Бог, творец Вселенной, Шива - Бог-разрушитель и Вишну - Бог-сохранитель. В индийской философии эти три лица символизировали три основных аспекта мира: созидание, разрушение и сохранение. Если переводить на язык индийской философии, то активное, творческое, начало - это Брахма,

темное, разрушительное - Шива, а уравнивающее и сохраняющее равновесие - Вишну. Поэтому Вишну в Индии является самым популярным Богом. Считается, что когда человечество приходит в упадок, то Вишну, принимает облик человека и в виде некоего "аватари" - воплощения Бога, приходит на землю. Одним из таких "аватари" был Кришна. Именно на основе поклонения Кришне и были созданы многочисленные секты кришнаитов. Помимо религиозных аспектов, есть один очень интересный аспект кришнаитов, которые в Индии объединяются под общим названием "пхакти". "Пхакти" означает "восторженное, поклонение" и "любовь", но любовь не в обычном понимании, а любовь как высокое чувство. На базе культов "пхакти" в Индии традиционно процветает поэзия и музыка. Сам Кришна считается покровителем музыки и, более того, музыкантом. Его обычно изображают играющим на флейте и он в этой своей ипостаси известен и как пастух. Играя на флейте, он пасет весь этот мир и является пастырем. Поскольку он покровительствует музыкантам, то очень часто музыканты отдают ему дань уважения и считают своим патроном.

Джон Маклафлин /John McLaughlin/, шотландский гитарист, начинал свою карьеру еще в Англии, играя с разными ритм-энд-блюзовыми составами /в частности, был гитаристом Джорджа Фэйма в его группе "Синее пламя"/. Он в какой-то период жизни очень заинтересовался индийской мистикой, философией, религией. Его интерес дошел даже до того, что он стал учеником у известного индийского поэта и мистика Шри Чен Моея. Шри Чен Мой из Бенгалии считается святым в Индии, очень почитается, а его стихи считаются чуть ли не божественным откровением и истиной в последней инстанции. Помимо того, что он поэт, он еще является духовным руководителем или "гуру" многих музыкантов. Среди западных музыкантов Махавишну не единственный, кто является учеником Шри Чен Моея. Он оказал очень большое влияние на Джона Колтрейна, а жена Колтрейна, Алиса Колтрейн /сама тоже джазовая исполнительница, играет на арфе/, является его ученицей. То же самое можно сказать о Карлосе Сантане и многих других представителях английской и американской музыки. Шри Чен Мой, когда принимает у себя ученика, дает ему новое имя. Это имя обычно санскритское и его принятие считается как бы разрывом с прошлым и означает рождение нового человека. Таким образом, Маклафлин получил имя Махавишну, Сантана - имя Девадип, что в переводе с санскрита означает "Божественный светильник". Знаменитый сейчас музыкант стиля фьюжн Майкл Уолден /Michael Walden/ получил имя Парада /Narada/ - это имя божест-

венного музыканта "гандхарвы", который согласно индийской мифологии играет в раю. Алиса Колтрейн получила у него имя Турья /Turya/ - это высшее состояние человеческого сознания.

Отсюда и название - "Оркестр Махавишну". Когда Джон Маклафлин создал новый состав, то он получил его духовное имя. Помимо самого МакКлафлина и Джерри Гудмена, скрипача из "Флока", о котором уже было сказано выше, в первом составе "Оркестра Махавишн/" играли басист Рик Лэрд /Rick Laird/, тоже англичанин, приехавший вместе с Маклаfliном в Штаты, Ян Хаммер /Jan Hammer/, клавишник чешского происхождения из пражского джазового трио, в котором с ним играл Мирослав Зитус, и барабанщик Билли Кобэм /Billy Cobham/, с которым Джон Маклафлин познакомился во время записи альбома Майлса Дэвиса.

Их альбом, вышедший в 1971 году, является музыкальным выражением индийской мистики, часто тантрийского толка. Он называется "Inner mounting flame" /"Внутренне поднимающееся пламя"/, что является синонимом для таинственной силы "кундалины", подъем которой по "чакрам" /то есть, по неким точкам человеческого тела/ в голову приводит, согласно индийским доктринам, к просветлению и освобождению. Музыка альбома очень эмоциональная. Это смесь индийской музыки с электрически насыщенным "фьюженом".

Наконец, третья группа, образовавшаяся как результат действий Майлса Дэвиса, - это группа "Return to Forever" /"Возвращение навсегда"/, то есть возвращение к вечным ценностям, которые существуют всегда, не зависят от времени, от истории. Эту группу основал Армандо Кория /Armando Corea/ - пианист, итальянец американского происхождения, получивший *m* небольшой рост и хрупкое телосложение кличку "Chick". В настоящее время он является значительной фигурой в джазовом пианизме и разных электронных модификациях клавишных инструментов. Помимо Чика Кория, в ансамбле играл Стенли Кларк на баса. Это, пожалуй, самый влиятельный басист современности с фантастической техникой и фантастическим музыкальным мышлением. Он одинаково свободно ориентируется во всех стилях современной музыки. Он один из пионеров игры на пикколо-басе, который представляет собой уменьшенную копию баса, очень похожую на гитару, но с басовой настройкой и играющую в гитарном тембре. При этом техника, которой пользуется басист - это техника контрабаса. Поэтому если послушать такие пластинки Стенли Кларка, как "I wanna play for you" /"Я хочу играть для Вас"/, можно услышать звучание гитары. Но это не гитара, а пикколо-бас. Он прекрасно

пользуется "флэпом" или "слэпом", то есть техникой игры на баше стиля фанки, когда струны не зашпиговывают, а по ним бьют пальцем. Баш используется скорее как ударный инструмент. Наконец, он прекрасно играет на фреттлессе, то есть безладовом баше, позволяющем плавно переходить от тона к тону. С ансамблем "Return to Forever" он проявил себя наилучшим образом. Кроме него в группе играли: барабанщик Ленни Уайт /Lenny White/, бывший барабанщик Майлса Девиса, в первом составе еще играет Джо Фаррелл /Joe Farrell/ на саксофонах теноре и сопрано, на флейте. Поэт Флора Пурич /Flora Purim/ - бразильская певица, которая выступает в дуэте со своим мужем, Аирто Морейрой /Airto Moreira/, который является одним из самых интересных исполнителей на "перкашн". Аирто Морейра по результатам опроса джазового журнала "Down Beat" был признан лучшим исполнителем в течение ряда лет на "перкашн". Начиная он как фри-джазовый музыкант. Этот этап его творчества представлен знаменитым альбомом "Free". Потом, как он сам говорил, "я решил играть не против людей, а с людьми". Он объявил фри-джаз музыкой "против людей", в то время как есть музыка, которую можно играть "вместе с людьми". В этом составе были записаны первые две пластинки группы "Return to Forever".

Впоследствии Пурич Фархелл и Морейра из группы ушли. Вместо них пришел гитарист Билл Коннорс /Billy Connors/, а потом его сменил широко известный Ал Ди Миола /Al Di Meola/.

Это были гитаристы-виртуозы школы Джона Маклафлина и поэтому в какое-то время "Return to Forever" стал чуть ли не самым интересным ансамблем стиля фьюжн.

Еще можно упомянуть Хэрби Хэнкока, который тоже был новатором. Начиная этот пианист с самыми разными ансамблями стиля хард-боп, который иногда называют "фанки". Технику хард-боповой очень акцентированной игры Хэнкок начал сочетать с электронными клавишными и в этом стал "отцом" той музыки фанки, которая существует сейчас. Его поворотный альбом - это "Headhunters" /"Охотники за головами"/. Впоследствии группа, которая записала этот альбом вместе с Хэнкоком, стала выступать под таким названием и выпустила несколько пластинок без него. А Хэнкок сейчас - одна из крупнейших величин в области очень ритмичной электронной музыки, которая именуется "Technoflash" /"Технический блеск"/. С другой стороны, он остается вполне уважаемым и традиционным джазмэном и записывает пластинки в духе мейнстрима, хард-боба. Причем, в один год может выйти нес-

колько пластинок в и этом, и в другом стиле. Это позволяет ему не терять старых поклонников и удовлетворяет его тягу к новшествам. Каждая его пластинка - это новый шаг в использовании синтезаторов и разнообразных клавишных.

Таким образом, можно сказать, что музыка фьюжн является одним из самых интересных и современных направлений в нынешней музыке. Достаточно вспомнить таких гитаристов, как Джордж Бэнсон /George Benson/, Эрик Гейл /Eric Gale/, Ли Ритенур /Lee Ritenour/, таких барабанщиков, как Билли Кобэм, Джек Де Джанетт /Jack De Johnette/ или Тони Вильямс /Tony Williams/, таких басистов, как Джако Пасториус /Jaco Pastorius/, и многих других. Их очень много и именно они представляют в настоящее время элиту музыкантов. Именно эти люди оказались наиболее восприимчивыми к синтетическим формам. Именно они произвели революцию в современной музыке, потому что и "Битлз" относятся к этому поколению, и "Роллинг Стоунз", и Фрэнк Заппа, и многие, многие другие. Это поколение начало свои эксперименты под лозунгом отказа от старой культуры и построения новой культуры. Они во многом преуспели и построили некую культуру, которая в настоящее время обладает мощным воздействием на общество. Во всяком случае, это влияние не сравнимо с тем, которое оказывает традиционный джаз или академическая музыка.

Стиль фьюжн со временем распространился по всему миру и тоже продемонстрировал свою универсальность, космополитичность, интернациональность и возможность легко вписаться в контекст любой музыкальной культуры. Сейчас можно назвать множество представителей этого стиля во всех европейских и азиатских странах. Например, прекрасный клавишник, болгарин Милчо Левиев, игравший с Билли Кобэмом или Жаном Люком Понти /Jean Luc Ponty/. Прекрасный польский скрипач Михал Урбанек /Michal Urbaniak/, тоже игравший со многими звездами фьюжн, и американскими, и английскими. Наш ансамбль "Арсенал", который впрочем, в последние годы от фьюжна довольно далеко отошел и сейчас ближе к музыке "новой волны". Уже упоминавшийся французский скрипач Жан Люк Понти, один из самых интересных скрипачей в современной музыке. Японские музыканты, такие как Мотохико Хино /Motohiko Hino/, - прекрасный басист, или Садао Ватанабэ /Sadao Watanabe/. То же можно сказать и о других странах.

Поговорим о стиле, который возник одновременно с джаз-роком, стиле, который получил название хард-рок /Hard rock/ и который, также как и джаз-рок, был дальнейшим развитием блюз-рока. Сам термин "Hard rock", который часто перево-

дят как "тяжелый", действительно в одном из своих значений имеет этот смысл, но гораздо чаще англичанами он понимается как "жесткий", "твердый". Для слова "тяжелый" гораздо больше подходит слово "Heavy", которое в дальнейшем и стало обобщать одну из форм развития хард-рока, музыку "Heavy metal".

Если говорить о хард-роке, нужно отметить, что у него было несколько источников: блюз-рок и "эйсид-рок, откуда хард-рок заимствовал очень многое. Хард-рок явился совершенно закономерным результатом развития музыки в определенных условиях. Развитие фолк-рока, у истоков которого стоял Боб Дилан и его сподвижники, привело к тому, что текстам песен стали уделять все больше внимания. Текст стал осмысленным и интересным сам по себе. Однако музыка - это прежде всего музыка. И если хорошие слова совпадают с хорошей музыкой, то это только усиливает ее эффект. Но вообще слова играют подчиненную роль. У ранних рокеров слова вообще никакой роли не играли, а голос использовался как инструмент. Однако вскоре в роке слово объявили главенствующим.

Сначала возникли так называемые "поющие журналисты". Этот термин в свое время применялся к Бобу Дилану, а в настоящее время он применим к Брюсу Спрингстину. "Поющие журналисты" с легкостью откликались на все события современности. Они продолжали традицию авторской песни. На музыку стали обращать гораздо меньше внимания и тогда родился так называемый "Self rock" /"Self" / - по-английски обозначает "я". Это стиль, в котором преобладают личные, индивидуальные переживания, самоанализ, изучение личности, другое значение слова "Self - "личность". Тексты становятся все более отвлеченными. Такие певцы, как Джонни Митчелл /Joni Mitchell/ или Джеймс Тейлор /James Taylor/ становятся чрезвычайно популярными у студенческой аудитории. Джонни Митчелл и Джеймс Тейлор еще очень большое внимание уделяют музыке, для своих концертных выступлений приглашают известнейших музыкантов. У большинства исполнителей селф-рока музыка постепенно отошла на задний план. Она почти полностью утратила энергию рока, его музыкальную революционность и превратилась в обычные песни под гитару в сопровождении какого-то весьма сглаженного рокового аккомпанемента.

Высшей степенью развития фолк-рока - является "Soft rock" /"мягкий рок"/. Американская группа "Bread" /"Хлеб"/ была типичной представительницей софт-рока. Она исполняла очень красивые лирические песни, многообразно-символические, но рока, как такового, уже нет. Американский дуэт "Simon &

Garfunkel" пел такие же песни. Постепенно музыка превращалась в индивидуальные переживания. У селф-рока и софт-рока появилось огромное количество поклонников, вернее поклонниц, которые всегда тяготеют к песням о любви. Мужская часть слушателей чувствовала себя обделенной и требовала возрождения первоначального духа рока. Нужны были уравнивающие факторы.

Появление хард-рока явилось уравниванием софт-рока. Термин "софт-рок" возник раньше, чем его антитеза "хард-рок". Эта музыка возникла на основе монотонности и психоделического эффекта эйсид-рока, а с другой стороны, на импровизационности и инструментальности блюз-рока. Хард-рок сделал то же самое, что и джаз-рок: он во главу угла поставил музыку. Примерно то же сейчас делают "металлисты".

Итак, на переднем плане, снова музыка, причем музыка жесткая, не расслабляющая, не выводящая в область лирики, поэзии, философии, самоанализа и так далее, а музыка конкретная и действенная, как был действенен эйсид-рок, который задумывался как замена галлюциногенам. Поэтому все ранние представители этой музыки вышли либо из эйсид-рока и различных родственных с ним жанров, либо из блюз-рока.

Если говорить о первых представителях хард-рока, пришедших со стороны эйсид-рока, нужно отметить такие американские группы, как "Steppenwolf" /"Степной волк"/ и "Iron Butterfly" /"Железная Бабочка"/. "Степнволф" - название романа Германа Гессе, который считается произведением, оказавшем очень большое воздействие на европейскую и на американскую интеллигенцию, поскольку Гессе был одним из первых, кто знакомил западного интеллигента с восточным мировоззрением. На Гессе очень большое влияние оказало учение "дзэн", различные индийские школы мысли, восточная психология. В своих романах, в знаменитой "Игре в биссер" и "Степном волке", Гессе пытается все это переложить на западный язык. Поэтому параллели восточного влияния на Запад здесь видны очень четко. Они видны также в творчестве первых представителей хард-рока.

Группу эту принял в готовом виде немецкий певец Иахим Крауледат /Joachim Krauledat/, который переехал в Америку и стал называться Джон Кэй /John Kay/. Познакомившись с канадской группой "Sparrow" /"Воробей"/, он близко с ними сошелся и они решили называться "Steppenwolf".

Вторая группа "Железная Бабочка" состояла из тех музыкантов, которые впервые ввели в широкий обиход представление о "тяжести" музыки. Их первый альбом так и назывался

"Heavy" /"Тяжело"/. Сама символика их названия - "Железная Бабочка" - скорее вещь устрашающая, нежели лиричная и умиротворяющая.

Эти две группы получили известность в Калифорнии, "Айрон Баттерфляй" - из Лос-Анжелеса, а "Степенвульф", после переезда в Калифорнию, обосновались в Сан-Франциско. Эти два ансамбля работали в атмосфере постоянного присутствия особой психологии Западного побережья, где сформировался эйсид-рок, все местные идеологические течения, отвечающие чаяниям хиппи. Интересно, что ранние записи группы "Степенвульф" разительно отличаются от их более позднего творчества, от их известного хард-рока. Имеется в виду пластинка "Early Steppenwolf" /"Ранние Степенвульф"/. Это их концерт, записанный "живьем" в Сан-Франциском клубе "Матрикс" /"Matrix"/, клубе, откуда вышел "Jefferson airplane" /"Самолет Джефферсона" / и где эта группа имела постоянную базу. В один из вечеров там выступал приглашенный "Степенвульф" вместе с "Самолетом Джефферсона". Музыка, которую они там играли - это было все, что угодно, но не хард-рок - электронные авангард дистские эксперименты, выкрики, вопли, беседы с залом. По внешнему виду, это была авангардистская музыка, очень близкая к эйсид-року того времени.

В рамках этой школы "Степенвульф" формировали свой собственный стиль, который сложился на основе игры на гитаре с применением эффектов в духе английских блюз-рокеров /тогда на гитаре играл Майкл Монарх /Michael Monarch/, впоследствии ставший гитаристом другой известной хард-роковой группы "Detective". На клавишных играл Голди Макджон /Goldie McJohn/, который развивал ту школу эйсид-рока, которая сформировалась более-менее у Рэя Манзарек. Он получил кличку "Кенгуру" за то, что играл на клавишных, барабана руками, как кенгуру лапами. Другой клавишник Дуг Ингл /Doug Ingle/ из "Айрон Баттерфляй" играл совсем иначе: он пользовался стилем другой психоделической группы того времени из Сан-Франциско "Electric Prunes" /"Электрический Чернослив"/ которая одна из первых в свое время записала крупное масштабное произведение в духе будущего "арт-рока" - знаменитую "Мессу в ля-мажоре". В ней использовались клавишные! классическом стиле, тем более, что тогда еще не было разные синтезаторов, а использовался только электрический орган "Hammond". На этом "Хэммонде" Дуг Ингл играл церковные псалмы в стиле музыки Баха, а при этом ритм-секция играла очень "тяжелую" музыку с доминированием баса. Ли Дорман /Lee Dorman/, басист "Железной Бабочки" был одним из первых

наравне с Джеком Брюсом из "Сливов" и Ноэлем Реддингом из группы Джимми Хендрикса, который начал солировать на бас-гитаре.

Помимо этих двух групп еще можно упомянуть Сан-Францисскую группу "Blue Cheer" /"Грустное настроение"/. Это было трио, созданное по образцам "Крим" и "Джимми Хендрикс Элспиринс": лидер-гитара, бас и ударные. Это было пожалуй, первое трио, которое начало использовать сверхмощное усиление на своих концертах. С ними связано много анекдотичных случаев. В частности, при записи пластинки "Vincebus Eruptum", они арендовали в Нью-Йоркском порту пирс, потому что при тогдашней "подзвучке" им нужно было писать музыку не только с пульта, но и со спикеров, а потом все это микшировать. Мощности их аппаратуры не выдерживали тогдашние студии звукозаписи.

"Ванилла Фадж" скорее ближе к чисто психоделической музыке. Репертуар их, по крайней мере на ранних дисках, был классический, "соуловый". Они брали известные "боевики" стиля соул и исполняли их в стиле, который сами называли "психоделический симфонический рок". Бралась известная тема, например "You keep me hangin on", знаменитая композиция "Сюрприз", и из "соуловой", детройтской аранжировки делалась минимизированная копия. По составу группа представляла собой квартет. Марк Стайн /Mark Stein/ играл на клавишных полуклассическую музыку, Винни Мартелл /Vince Martell/ играл что-то свое. Единственное, что было от будущего хард-рока - это ритм-секция, представленная басистом Тимом Богертом /Tim Bogart/ и барабанщиком Кармином Эписсом /Carmine Appice/. Они были одной из лучшей ритм-секций в роке вообще, а потом стали лучшей хард-роковой ритм-секцией. Это произошло уже не в "Ванилле Фадж", а в их наследнике, группе "Cactus" /"Кактус"/. Однако, "Кактус" уже был не самостоятельным явлением, а попыткой перенесения музыки "Лед Зеппелин" на американскую почву. Поэтому музыку "Ваниллы Фадж" нельзя в чистом виде считать хард-роковой. Это была психоделическая музыка, воздействующая на слушателей рифмами. На музыку англичан влияние было скорее блюз-роковое. Прежде всего - влияние "Крим" и Джимми Хендрикса, в меньшей степени - влияние ритм-энд-блюзовых групп, таких как "Ярдбердз" или "Ху". Первые хард-роковые английские группы, а первой здесь была группа "Led Zeppelin", были более блюз-роковые, чем хард-роковые.

Кратко о "Лед Зеппелин". "Лед Зеппелин" были ближайшими наследниками "Ярдбердз", более того, Джимми Пейлж у

"Ярдбердз" играл вначале на баса, а потом вторым лидер-гитаристом вместе с Джеффом Беком. Когда и Джефф Бек ушел, очень короткий период Джимми Пейдж был единственным лидер-гитаристом. Когда "Ярдбердз" распались, а произошло это в 1968 году, у Джимми Пейджа остались исключительные права на название группы. И он, действительно, создал группу, которую назвал "New Yardbirds" /"Новые Ярдбердз"/, группу, состоящую из самых разных людей. В частности, Джон Пол Джонс, который должен был играть в этой группе на клавишных и на баса, был студийным музыкантом, к этому времени довольно известным. Он, в частности, записывался с "Роллинг Стоунз" в альбоме "Their satanic majesties request". Работал с Донованом и многими звездами английского рока. Во время записи пластинки Донована он познакомился с Джимми Пейджем и тот, помня о нем, пригласил его в новый состав "Ярдбердз". Другие два музыканта играли в бермингемской группе "Band of Joy" /"Оркестр Радости"/. Это вокалист Роберт Плант и барабанщик Джон "Бонзо" Бонэм. Этот квартет собрался вначале под названием "Нью Ярдбердз". Они даже пытались провести небольшое английское турне, которое не удалось. И они решили покорять не Англию, а Соединенные Штаты.

Их первый альбом был назван "Лед Зеппелин". Название группе предложил Кейт Мун, барабанщик "Ху", который вместе с Джинджером Бейкером оказал очень большое влияние на Бонэма. Бонэм стал так же как и они, пользоваться сведенными басовыми барабанами, он внимательно изучал барабанное соло Джинджера Бейкера, в частности его знаменитое соло "Toad" /"Жаба"/, и барабанное соло Кейта Муна. Их первый альбом вышел вначале в Соединенных Штатах, а потом в Англии. Более того, первый альбом "Лед Зеппелин" вышел в Англии тогда, когда второй вышел в Штатах, где они были очень известной группой. В Англии же их обвинили в том, что они не умеют играть блюз.

И действительно, "Лед Зеппелин" остался бы приходящим явлением, если бы не их второй альбом. В нем они отошли от блюзовой основы. Музыка второго альбома более "тяжелая". Это достигается утяжелением ритм-секции за счет увеличения количества басовых барабанов и ролью басиста, который часто берет на себя функции солиста. А Джон Пол Джонс, который играл в этой группе на клавишных и баса, был достаточно опытным музыкантом, чтобы себе это позволить. "Утяжеление" музыки достигалось и особой манерой исполнения вокальной партии. В первые месяцы существования "Лед Зеппелин" все укоряли Роберта Планта, что он - это "Дженис Джоплин в

штанах". Действительно, он довольно умело копировал ее манеру пения. А Дженис Джоплин, в каком-то смысле, не пела, а кричала. Она выработала очень специфический вокал "на вышем надрыве". У нее нет лирических или спокойных песен, хотя она считала, что ее духовный учитель - это негритянская блюзовая певица Бейси Смит. Джоплин подняла вокальную манеру исполнения на качественно новый уровень, а Плант воспроизвел ее в мужском варианте. До него никто и никогда не поднимался до такой вокальной истерии. Это особенно проявилось в композиции "Whole lotta love" /"Вокруг полно любви"/ и в некоторых других песнях второго альбома, хотя зачатки этого стиля есть и в первом альбоме в песне "Communication breakdown".

Появляется офомное число его подражателей. Оказалось, что такая манера пения, полностью противоположна манере Джеймса Тейлора и других певцов селф и софт-рока и даже блюз-роковым певцам, которые часто пели в блюзовой манере. Здесь эмоциональный уровень был даже выше, чем у музыки соул. Исполнители музыки соул тоже часто кричат, но это у них звучит менее агрессивно, менее истерично.

Группа "Дип Пепл", которую тоже считают прародительницей хард-рока, до появления второй пластинки "Лед Зеппелин" играла совершенно непохожую на свою последующую музыку. Даже вокалист был другой, Род Эванс, который пел, скорее, в манере английского андеграунда второй половины 60-х годов.

И после того, как в группу пришли бывшие солисты группы "Episode six" /"Шестой эпизод"/, Ян Гиллан и Роджер Глоувер, стиль их выступлений оставался прежним. Так, например, выглядит альбом "Концерт для группы и оркестра". После того, как вышел второй альбом "Лед Зеппелин", "Дип Пепл" очень быстро переориентировались. Их пластинка "Ин Рок" - это совершенно другой музыкальный стиль. Гиллан запел именно так, как пел Плант. При этом Гиллан, пожалуй, певец с большими вокальными возможностями. То, что Планта не удавалось исполнить технически, удалось Гиллану. Например, его знаменитые фальцеты, на которые он "срывается", причем полностью контролируя этот фальцет. Этот фальцет породил целую школу вокала: "Юрая Хип", "Джудас Прист", "Скорпионз" не были бы возможны, если бы не было вокала Гиллана.

Итак, "Дип Пепл", хотя и не были совсем оригинальны, развили основные приемы исполнения современной музыки. Большую роль в этом сыграл Джон Лорд, музыкант с хорошим образованием, игравший с джазмэнами, с рокерами, исполнявший музыку от рок-н-ролла до английского "подполья". У

него прекрасное композиционное мышление, он прекрасный аранжировщик. И он всегда задавал тон наравне с другим музыкантом-основателем - Ричи Блэкмором.

Блэкмор - музыкант очень техничный, правда далеко не всегда его техника была подкреплена музыкальным мышлением.

Еще один оригинальный член группы - прекрасный барабанщик Ян Пейс, один из лучших во всем английском роке. Эта группа была немного похожа на "Битлз". В ней собрались разные люди - высокообразованный Лорд и хулиган Блэкмор, прекрасный басист Гловер, чье соло на пластинке Лорда "Gemini suite" до сих пор доказывает, что его технике трудно найти параллели. В таком составе и были созданы классические альбомы хард-рока: "Ин-Рок", "Файербол", "Мэшин хэд".

Третий ансамбль, пожалуй в наиболее чистом виде представляющий хард-рок и будущий "хэви металл" - это английский ансамбль "Блэк Сэббот". Он появился в результате творчества "Лед Зеппелин" и тоже использовал те находки, которые прозвучали в первом альбоме "Лед Зеппелин". Это был квартет, организованный неудавшимся гитаристом группы "Jethro lull" Тони Йоми /Tony Iommy/. Он месяц или два играл с "Jethro tull", когда оттуда ушел Мик Абрахаме /Mick Abrahams/ и еще не пришел новый гитарист Мартин Бэрр /Martin Barre/. В этой группе он не прежился и основал свою группу "Earth" /"Земля"/. Она играла блюз-рок и своим идеалом видела блюз-роковую школу Джими Хендрикса, Томми Йоми очень много позаимствовал у Хендрикса, в частности, его свободное обращение с многочисленной техникой.

Помимо Йоми, в группу входил еще вокалист Оззи Осборн, Гизер Батлер, который играл на басы и ударник Билл Борд. Этот квартет под влиянием "Лед Зеппелин" изменил название и стиль игры. Выбрали они себе черно-мистическое название "Черный шабаш" или "Черная Суббота", праздник, когда нечистая сила собирается на Лысой горе. Черная магия, мистика, вызывание духов и дьявола - все это присутствует в первом альбоме, который так и называется "Блэк Сэббет".

Но пожалуй, настоящий успех к ним пришел после второго альбома, который назывался "Паранойд" и весьма соответствовал своему названию. "Паранойя" - психическое заболевание, которое выражается, прежде всего, в мании преследования. Весь "Паранойд" выдержан в душевно нездоровых тонах, и напоминает предельно упрощенную музыку "Лед Зеппелин". Здесь практически не встречается ни сложных гармонических ходов, ни мелодии как таковой. Все это подменяется истери-

ческим вокалом Осборна и длинными гитарными соло Томми Йоми. Он, собственно, единственный выполняет в группе инструментальные функции. Именно поэтому можно сказать, что они были непосредственными духовными отцами будущего хэви-металла, в котором делается основной упор исключительно на струнную музыку и на гитарные соло.

Как же американцы отреагировали на эту английскую волну? "Лед Зеппелин", "Дип Пепл" и "Блэк Сэббот" играли качественно новую музыку, в то время, как "Айрон Баттерфляй" и "Степенвульф" играли музыку, близкую к привычному эйсид-року. Поэтому, по настоящему можно сказать, что хард-рок родился в Англии. Однако, практически тут же возникли ему подражатели из Америки. Имеется ввиду уже упоминавшийся "Кактус", группа организованная ритм-секцией "Ваниллы Фадж" а также Джимом МакКарти /Jim Mc Carthy/ - гитаристом и вокалистом группы "Detroit wheels" /"Детройтские колеса"/ "Rusty day". "Кактус" был очень похожим на "Лед Зеппелин", его даже называли "американским "Лед Зеппелином", хотя здесь гораздо сильнее блюзовая основа.

Вторая группа, которая также появилась благодаря влиянию "Лед Зеппелин" - это "Grand funk railroad". "Гранд Фанк Рэйлроунд" была вначале трио, потом квартетом. Группа эта тоже из Детройта, как и два музыканта из "Кактуса". Можно сказать, что Детройт, помимо того, что он стал центром детройтского стиля "соул", стал еще и центром американского хард-рока. Музыка "Грэнд Фанк" на первых трех-четыре альбомах - это английский хард-рок в его американском варианте. Дальше - это более самостоятельная музыка, но более далекая от первоначального хард-рока.

И, наконец, та детройтская школа, которая стала одним из корней будущего панк-рока. Это Группы "MC 5" /"Пятерка из Моторсити" и группа "Stooges" - две детройтские группы, которые применили приемы хард-рока. При этом они не могут считаться чисто хард-роковыми в силу того, что львиную долю их репертуара составлял рок-н-ролл 50-х годов. Это особенно ясно видно из альбомов "Студжес" "Stooges" и "Fun house" /"Дом развлечений"/ и из композиции альбома "MC 5" "Back in the USA" /"Назад в США"/. Здесь также "тяжелое" звучание, но другая музыкальная фактура. Они строят свою музыку не на эйсид-роке, не на блюз-роке, а на рок-н-ролле, причем исполняемого нарочито шероховато, небрежно, даже демонстративно небрежно. Поэтому считается, что они скорее являются предтечами будущего панк-рока, более того - представителями амери-

В этой лекции разговор пойдет об арт-роке /Art-Rock/ и обо всех предшествующих ему формах.

У этой музыки много наименований, часто отличающихся друг от друга, иногда взаимно дополняющих друг друга. В разных странах критики пользуются разными терминами. Скажем, европейские критики говорят о симфо-роке /Sympho-rock/, хотя это понятие более ограничено. Англо-саксонские критики эту музыку называли техно-рок /Techno-rock/, хотя и в этом случае это понятие не совсем правильное. И, наконец, существует такое понятие, как арт-рок, которое является наиболее удачным. Почему оно удачнее других, можно понять, совершив небольшой экскурс в историю.

В конце 60-х годов в Соединенных Штатах вышла книга профессора университета города Чикаго Карла Беллса /Carl Lelz/. Эта книга называется "История рока". Это одна из первых книг, написанных искусствоведам и музыковедом, а не журналистом или человеком, далеким от музыки. Белле предлагает вообще все искусство, в том числе и рок-музыку, рассматривать по периодам развития. Вначале был так называемый фолк-арт /folk art/ или "народное искусство". В дальнейшем, по мере развития, "народное искусство" превращается в "Fine art", то есть изящное искусство". Разница между народным и изящным искусством в данном случае, очевидная вещь, поскольку целый ряд черт этих двух видов искусства не совпадают. Во-первых, народное искусство чаще всего анонимно. Второй очень важный элемент народного искусства - это безыскусность, оно не подчинено каким-нибудь установленным эстетическим канонам или законам. -а является чистым самовыражением автора. Этот элемент полностью отсутствует в изящных искусствах, где работают профессионалы. Это уже самовыражение, контролируемое разумом, определенными приемами, законами, теорией и т.д. Понятно, что во втором случае искусство может быть с профессиональной точки зрения более развитым, но оно теряет элемент непосредственности, что является неотъемлемой чертой народного искусства. Существует еще масса отличительных черт, и сейчас многие искусствоведы склоняются к тому, что все изящные искусства появились из народных по мере их развития.

Белле предложил некоторые формы рока считать чисто народным искусством, поскольку рок, по крайней мере ранний, отвечает всем критериям народного искусства. Он часто анонимен, хотя для массового сознания это не играет никакой роли. Дальше мы обнаружим, что эта анонимность оставалась в рок-

музыке, да и в джазе, весьма долгое время и только с появлением "звезд", за творчеством которых начали внимательно следить, изучать их биографии и их приемы исполнения, появились уже фактические сведения у массового слушателя. Постепенно это искусство становится не анонимным, а авторским. То же самое можно сказать и о непосредственности исполнителя. О таком исполнении можно говорить в случае блюзменов Миссисипи или пианистов рэгтайма, тем более, что они никогда ничему не учились. Профессиональные приемы возникли позднее. По мере становления современной музыки мы имеем все больше информации о ней, музыка становится все более организованной и стройной с "архитектурной" точки зрения, но она все больше утрачивает первозданность, непосредственность, случайность создания, которые всегда есть в народной музыке.

Теперь становится понятным, какой смысл вкладывается в термин "арт-рок". Поскольку слово "арт" означает "искусство", то его можно перевести и как "искусный рок", то есть, рок, который творится по законам искусства, а не народного творчества, и как "искусственный рок", то есть, рок, в котором непосредственность ранних исполнителей блюза и рок-н-ролла заменена профессиональным творчеством. У этого есть свои плюсы и минусы. Если считать арт-рок за вершину в развитии рок-музыки, то это значит принимать идею застоя, завершенности, застывшего абсолюта. Если уже достигнуты вершины, то дальнейшее творчество невозможно, дальнейший путь с вершины - только вниз. Однако, эта точка зрения совершенно не верная. Арт-рок - это одна из форм, возникших при органическом развитии рок-музыки в силу каких-то внутренних причин. В дальнейшем эта музыка получила свое развитие.

Можно сказать, что арт-рок достиг очень многих вершин и создал некоторые образцы, которые, пожалуй, не устареют спустя еще очень долгое время.

Если понимать термин арт-рок как рок с приемами зрелого искусства, а не спонтанного творчества, тогда становится ясным, что термин техно-рок или симфо-рок являются значительно более узкими. Под симфо-роком принято понимать такую рок-музыку, которая организована в крупные формы, аналогичные крупным формам академической музыки. Однако понятно, что далеко не все произведения арт-рока имеют такие формы, поэтому симфо-рок - понятие более узкое. Скажем, некоторые арт-роковые группы вообще никогда не обращались к крупным формам, хотя в своем творчестве пользуются всем арсеналом классической эстетики. Пример тому группа "Supertamp", у них

нет таких сюитных произведений, но, тем не менее, по своему языку это типично арт-роковая группа.

Термин техно-рок еще более узок и еще менее информативен, поскольку он говорит об использовании большого арсенала техники, который был свойственен музыкантам арт-рока. Здесь имеются в виду и инструменты, и зрительные эффекты, и свет, которые должны были создавать ощущение грандиозности происходящего. Но, поскольку сейчас техническими средствами широко пользуются практически все, то термин техно-рок становится в этом смысле практически бессодержательным.

Арт-рок появился не на голом месте, как и все остальное. Первым стилем, из которого впоследствии сформировался арт-рок, можно считать стиль, получивший название барокко-рок /*Baroque-rock*/ и возникший в те годы, когда мы встречаемся с первыми экспериментами в области хард-рока или джаз-рока. Шла вторая половина 60-х годов, и если говорить конкретно, то многие ведут отсчет от творчества "Битлз", и, в частности, от их экспериментов с камерной струнной музыкой барокко. Самой первой такой попыткой является знаменитая песня Маккартни "Yesterday" /"Вчера"/. Она впервые появилась на альбоме "Битлз" "Help!" и, как вспоминает Джордж Мартин, продюсер "Битлз" в своих мемуарах, произошло это следующим образом.

В 1965 году "Битлз" были еще практически не знакомы с нотной грамотой. Они что-то напевали или наигрывали Джорджу Мартину, который в дальнейшем из этого исходного материала, используя свой профессиональный багаж, делал некую партитуру. Затем шла запись аранжированной Мартином композиции и получалось законченное произведение. В данном случае, когда Маккартни напел эту песню /сейчас самую популярную согласно книге рекордов Гиннеса по количеству аранжировок и версий, которые были записаны разными музыкантами - свыше 500 версий/, он обратился к Мартину с просьбой сделать ей необычный аккомпанимент. Он сказал: "Почему бы тебе, Джордж, не подыграть здесь немного на струнных. Попробуй аранжировать для скрипок, но только не для таких скрипок, какие звучат в больших оркестрах или на соловых записях "Тамла Мотаун", а что-нибудь в духе музыки "барокко". Мартин написал такую аранжировку и Маккартни ее одобрил. Эту песню он поет под аккомпанимент акустической гитары, виолончели и скрипки. Вначале хотели использовать струнный квартет, но хватило и уменьшенного состава. Успех был ошеломляющий. Такая инструментовка для группы "ливерпульского звучания" была очень необычной и в дальнейшем они используют этот

прием еще несколько раз, в частности, в альбоме "Револювер", Там записана не менее известная песня "Элеонор Ригби" и ее уже Мартин аранжирует с самого начала для струнного квартета. Когда "Элеонор Ригби" вышла в 1966 году, Мартин сразу очень высоко стал котироваться как аранжировщик на фирме "Парлафон", а "Битлз" получили устойчивую славу экспериментаторов и новаторов, которые даже совершенно несвойственный року музыкальный язык могут ввести в роковую композицию. Правда, от рока здесь мало, что осталось: не было блюзовой основы, не было электроинструментов. Правда, оставалась характерная пульсация ритма, которая характерна для рока вообще.

Один американский критик из "Нью-Йорк Тайме", описывавший эффект, оказанный "Элеонор Ригби" на массового слушателя, рассказывал, как он однажды вошел в магазин грамзаписи, где девушка попросила новую пластинку "Битлз" и прослушав "Элеонор Ригби", сказала: "Ух ты! Под это уже и танцевать нельзя". В этом заключался главный эффект музыки. Критики же, наоборот, с восторгом эти новшества восприняли. Критическая статья в "Мелоди Мэкер", посвященная пластинке и "Элеонор Ригби", отмечает, что здесь, несомненно, влияние Бартока на музыку "Битлз". Сомнительно, чтобы "Битлз" слушали Бартока, но действительно параллели есть.

Наконец, в "Сержанте Пёппере", который был вершиной творчества "Битлз", в 1967 году они повторяют тот же прием в песне "Zeaving Home" /"Она уходит из дом"/. Здесь тоже применяется очень характерное звучание барочного квартета и рождается всем понятный термин "барокко-рок". Дело в том, что музыка барокко - это музыка вполне ограниченная i. в пространстве, и во времени. Дыхание века барокко чувствуется в аранжировках, в простоте и запоминаемости мелодий. Во времена барокко увлечение крупными формами, увлечение будущим симфонизмом еще не было так сильно. Мелодия играла еще очень большую роль в музыке. Музыка была легкой, мелодичной, запоминающейся, часто игравшей прикладную роль - сопровождала обеденные трапезы /Вивальди/.

Тут же появилась масса исполнителей-подражателей. Это касается нескольких американских ансамблей, сейчас малоизвестных широкому слушателю, но в свое время бывших законодателями мод в этом направлении. Это ансамбль "Art Nova" /"Новое искусство"/. Они выпустили всего два альбома, но эти альбомы сейчас являются классикой этого стиля. И еще два ансамбля: "Нью-Йоркский рок-н-ролловый ансамбль" /"New York rock'n ' roll ensemble"/. Это были выпускники консервато-

рий, которые стали соединять язык чистого барокко, с которым они были хорошо знакомы, с роковой ритмикой и роковыми инструментами. Их эксперименты были довольно любопытны, но имели лишь локальный успех, они были популярны лишь у музыкальных критиков и изощренных знатоков рока.

Сдвиг в массовом сознании произошел с появлением английской группы "Nice", которая, пожалуй, внесла самый большой вклад в развитие нового стиля и способствовала тому, что этот первоначальный барокко-рок превратился в так называемый "классический рок" /Classical rock/. В нем, как видно из названия, соединяются классическая музыка, понята в гораздо более широком объеме, чем музыка барокко и рок. "Nice", в переводе можно прочесть как "нежный", "тонкий". Это был квартет, который появился в разгар английского "подполья" и ориентировался вначале на исполнение совсем другой музыки. Это потом они стали корифеями данного жанра, а начинали - как типичная группа "нового рока" второй половины 60-х годов. Тексты их были часто с психологическим уклоном, несколько сюрреальны. Музыка представляла собой смесь джазовой импровизации, роковых энергичных инструментальных пассажей, элементов классики, которые начинают проникать в аранжировки. Вначале их музыка была довольно пестрой, по крайней мере, во времена их первого альбома, который назывался "Мысли Эмерлиста Дэвджака" /Thoughts of Emerlist Davjack/. Эмерлист Дэвджак в данном случае - это некий составной человек, имя и фамилия которого состоит из фамилий четырех членов ансамбля. "Эмер" - это Кит Эмерсон /Keith Emerson/, впоследствии одним из самых знаменитых роковых клавишников конца 60-х начала 70-х годов, "Лист" - это Дэвид О'Лист /David O'List/ - гитарист, который до этого имел опыт игры с несколькими "подпольными" английскими группами. О'Лист был большим поклонником Джимми Хендрикса и довольно часто копировал весь набор приемов игры Хендрикса, и разнообразных эффектов. "Дэв" - это Бланки Дэвисон /Blinky Davison/, барабанщик. Джэк - это Ли Джексон /Lee Jackson/, басист. Трое из четверых, входящих в группу музыкантов, до этого выступали в известной группе британского ритм-энд-блюза "Gary Farr & T-Bones". Там играли Джексон, О'Лист и Эмерсон. "Тибоунс" была типично ритм-энд-блюзовой группой в духе ранних "Энималс" или "Роллинг Стоунз", но гораздо менее известная и не оставившая после себя записей. Когда они под влиянием идей английского авангарда стали использовать элементы джаза, индийской музыки, классики, то тогда, собственно, и превратились в "Нейс". При этом "Найс" первоначально должны были

быть аккомпанирующей группой. Они даже не предполагали выступать самостоятельно. В Англии в это время находилась известная негритянская певица, приехавшая из Америки и ставшая здесь популярной. Имя ее было Пи Пи Арнольд /P.P. Arnold/. Однако, после нескольких выступлений с "Найс" в качестве аккомпанирующей группы, их пути разошлись. "Найс" обнаружили, что могут привлечь внимание публики гораздо больше к себе, чем к вокалистке, которой они аккомпанировали.

Первая пластинка "Мысли Эмерлиста Дэвджака" была как бы парафразом на текст очень распространенной в то время среди музыкальной публики левого толка книги "Мысли председателя Мао". Это была знаменитая красная книжечка с его афоризмами, высказываниями и мыслями и все бунтующие студенты, вся бунтующая молодежь считала эту книжечку карманной Библией. Известная композиция Манфреда Манна того же времени "My little red book" /"Моя маленькая красная книжечка"/ посвящена так же ей. По аналогии с "Мыслями председателя Мао" была названа пластинка, а весь альбом - это набор самых разных композиций, объединенных общим психологическим духом.

Идея использования классической музыки в дальнейшем развивается в альбоме "Ars longa vita brevis" /"Искусство долго, жизнь коротка"/, где уже встречаются фрагменты из музыки Баха, в частности, из его "Бранденбургских концертов", музыки Прокофьева, джазовой музыки. Построение композиций приобретает типичную сюитно-сонатную форму, известную из классической музыки. Напомним, что сюита была, пожалуй, первым пришедшим из народной музыки, крупномасштабным классическим произведением. Состояла она обычно из нескольких танцев, подобранных по разным темпоритмическим характеристикам: быстрый танец, умеренный, медленный и опять быстрый. По мере своего дальнейшего развития сюита превратилась в сонату, тоже многочастную композицию, в которой уже не танцевальные формы, а, обычно, три части, озаглавленные, например, аллегро, адажио и так далее, с указанием на эмоциональность исполнения и быстроту игры. От сонаты был один только шаг до таких развитых форм, как симфония. Эксперименты "Найс" с такими крупными формами в роке, присутствуют уже в альбоме "Ars longa vita brevis", а особенно развились в дальнейшем их творчестве, в альбоме "Five bridges" /"Пять мостов"/, куда входит одноименная сюита "Five bridges". Здесь имеется в виду мосты между разными видами музыки, которые эта сюита объединяет в некое цельное музыкальное произведение. Там же они играют музыку Чайковского, интермеццо из сюиты "Карелия" Сибелиуса, исполняют очень интересную

композицию из музыки Боба Дилана и Баха, взяв песню Дилана "Country pie" /"Деревенский пирог"/ и Пятый "Бранденбургский концерт" Баха, поскольку они родственны по гармоническим структурам. В репертуаре получилось синтетическое произведение, которое показывает, что для музыкантов Дилан и Бах являются как бы современниками, их музыка не противоречит друг другу, а прекрасно дополняет друг друга. То есть, "Найс", можно сказать, и были отцами "классического рока", они на практике осуществили то, к чему стремились еще "Битлз", когда делали своего "Сержанта Пеппера". Многие, кстати, считают "Сержанта Пеппера" первым симфо-роковым произведением. Имеется в виду некая роковая симфония, многочастное произведение, связанное единым художественным и музыкальным замыслом, представляющее собой симфонию, сделанную роковыми средствами и методами. Хотя сами "Битлз", если и имели такие цели, то пожалуй, подсознательно, однако идея внутренней связи всех композиций в альбоме у них, безусловно, присутствовала.

"Найс" в этом смысле пошли дальше и уже готовую европейскую школу симфонизма применили в организации своих альбомов, своих концертов и вообще своего творчества. Так родился "классический рок". Годы его рождения - 1968-1969-й. Именно после "Найс" начался настоящий бум. Например, гастролы "Найс" в Голландии привели к тому, что местная ритм-энд-блюзовая группа "Jokers" /"Шуты"/ кардинально изменила свою музыку, поменяла название на "Ekseption" и под этим названием стала чрезвычайно популярной. Основной идеей "Ekseption" является соединение музыки известных классических произведений - от ранней европейской музыки /Альбиниони/ и до музыкальных произведений XX века /Прокофьев, Стравинский/, от Баха до Римского-Корсакова, от Бетховена до Чайковского. Они переиграли множество классических произведений, аранжировав их в совершенно другом виде, добавив электронику и ритм-секцию. Оказалось, что если имеется ритм-секция с хорошо заданной ритмической пульсацией и на эту пульсацию грамотно положены известные классические темы, то они получают совершенно иное звучание. Понятно, что классическая музыка достигла громадных высот в гармонико-мелодическом мышлении, которое соединившись в ритмическим мышлением современной музыки, породило очень интересный музыкальный "гибрид". У многих такая музыка вызывает резкую неприязнь. Утверждается, что громохочущие барабаны губят великую музыку. Увлечение такой адаптированной классикой привело к тому.

что многие слушатели заинтересовались музыкой, которую до тех пор никогда не слушали.

Таких групп, как голландская "Ekseption" было очень много. В Бельгии была аналогичная группа "Wallace Collection" /"Коллекция Уоллеса"/. Была аналогичная английская группа "Beggars Opera" /"Опера нищих"/. Были американские группы, игравшие в таком же стиле, тот же "Ньюйоркский струнный ансамбль" или "Ньюйоркский рок-н-ролловый ансамбль". Эта музыка постепенно получает много сторонников и ее тиражи начинают увеличиваться. Это уже не просто удовольствие для избранных, а общепринятая музыка, которую любят вне зависимости от уровня образования или культурной подготовки.

"Классический рок" пользовался тремя разными способами для соединения классики с роком. Первый прием был описан выше. Он самый распространенный. Это использование известных тем классики в роковых аранжировках. Многие "боевики" рок-музыки были созданы таким образом. В частности, одна из самых популярных песен в истории рок-музыки, песня "Whiter Shade of Pale" /"Бледнее Бледного"/, записанная летом 1967 года английской группой "Procol Harum", которая также относилась к английскому "подполью", пользовалась психоделической символикой и объединением разных музыкальных жанров в своем творчестве. Ее лидер, певец Гэрри Брукер /Gary Brooker/, он же и пианист этой группы, обладает характерными для негров тембровыми характеристиками готса. Поэтому его считают певцом стиля "голубоглазый соул". С" другой стороны, сама мелодическая линия этой песни заимствована из "Французкой сюиты" Баха. Эту мелодическую линию исполняет органист группы Мэтью Фишер /Matthew Fisher/ совершенно в классической манере. Правда, к позору "Прокол Харум" нужно отнести то, что они не указали Баха соавтором этой песни. Авторами обозначены: слова - Рейд /Reid/, музыка - Брукер. Такое было довольно часто в истории рок-музыки.

Точно так же поступила известная греческая группа "Дитя Афродиты" /Aphrodite's Child/, в свое время очень популярная группа, в которой начинали играть и нынешний "мудрец синтезаторов" Вангелис /Vangelis Pappathanassion/ и не менее известный басист этой группы Демис Руссос /Demis Roussos/, который совершил головокружительный творческий взлет. Во времена "Дитя Афродиты" он был типичным авангардистом, а потом перешел на путь коммерческой музыки. Первый свой "боевик" "Rain & Tears" /"Дождь и слезы"/, записанный в конце 60-х, они сочинили по мотивам канона немецкого

композитора барокко Пахельбеля /Pachelbel/, правда, указали его в соавторах, в отличие от "Прокол Харум".

Это наиболее известные цитирования классики, когда классическая тема становилась самостоятельным произведением у рокеров. Это уже более сложная форма, чем просто исполнение классической вещи в роковой аранжировке. Все это относится к первому приему - использование классического наследия в роковом понимании.

Второй прием родился в это же время и состоял в том, что рокеры начинают сотрудничать с крупными симфоническими оркестрами, выступать совместно, делать крупные сюитные произведения, где и рок-группе, и симфоническому оркестру уготовлено свое место. К сожалению, общей бедой всех этих пластинок было слабое взаимодействие между академическими музыкантами и роковыми. Пожалуй, первый аккомпанемент такого рода предприняла английская группа "Moody Blues" /"Угрюмый блюз"/, опять таки если не считать "Пеппера", где в записи участвовали музыканты Лондонского симфонического оркестра. А вот полностью крупная сюитная форма для рок-группы и оркестра - это пластинка "Муди Блюз" 1968 года под названием "Days of Future Passed" /"Дни прошедшего будущего"/, на которой с ними играет Лондонский филармонический оркестр.

Практически одновременно с ней, но несколько позже, появляется пластинка группы "Дип Пепл" под названием "April" - это их третий альбом, где с ними играет Лондонский симфонический оркестр. В последствии "Дип Пепл" выпустил еще несколько таких пластинок, в частности, их знаменитый "Concerto for Group and Orchestra - Albert Hall" /"Концерт для рок-группы и оркестра"/, записанный "живьем" в Альберт-Холле.

Такого же рода эксперимент предпринял ансамбль "Прокол Харум", записавший пластинку "Live at Edmonton" /"Жизнь в Эдмонтоне"/, где они выступают с Эдмонтским симфоническим оркестром, одним из самых знаменитых в мире. И, наконец, то же "Найс", играющие на "Пяти местах", и на некоторых других пластинках с Лондонским симфоническим оркестром.

Интересно, что рок, в данном случае, начал оказывать влияние и на классическую музыку того времени. Это видно из высказываний дирижера Лондонского симфонического оркестра Малколма Арнольда, который играл с "Дип Пепл". Он сказал о Джоне Лорде, что "этот молодой человек - лучший музыкант, чем я". В устах такого маститого дирижера, одного из лучших оркестров мира, такое признание было совершенно беспре-

цедентным. Это было уже настоящее признание. В последний годы вышло несколько пластинок, на которых крупные симфонические оркестры, тот же Лондонский симфонический оркестр, играют рок-музыку своим симфоническим составом. Эти пластинки пользуются успехом и на роковом рынке, и на рынке классики. "Венский симфонический оркестр, играющий рок", это одна из самых популярных пластинок.

Наконец, третий путь - это создание роковых композиций по законам крупноформатных классических произведений, создание роковых сюит. Это такие знаменитые сюиты, как "Джетро Талл", "Thick as a brick" /"Тупой как кирпич"/ или "A passion play" /"Страстный спектакль"/. Эти пластинки являются золотым фондом современной музыки.

Несколько слов о "Тупом как кирпич". Название это явилось результатом очередной мистификации, на которые очень горазд Ян Андерсон, лидер этой группы. Был придуман мифический вундеркинд, ребенок Джеральд Восток /Gerald Bostock/, который, якобы, выиграл всеанглийский поэтический конкурс в возрасте 9 лет, за что получил кличку "Маленький Мильтон" /Мильтон - известный слепой английский поэт. Мальчик был близорукий, поэтому его и прозвали "Маленький Мильтон". Он написал поэму "Тупой как кирпич", которая получила первый приз на поэтическом конкурсе. Это была крупная поэма философского содержания и ясно, что девятилетний ребенок такого написать не мог. Но, тем не менее, розыгрыш был довольно успешным. Потом начали распускать слухи, что мальчика лишили премии, поскольку, если ребенок такого написать не сможет, то ему помогали папа и мама. Вся эта фиктивная история была изложена в фиктивной газете "St. Clive Chronicle", которая, собственно, и предоставляет собой обложку альбома "Тупой как кирпич". Впервые в истории рок-музыки альбом был оформлен как еженедельник, типа "Литературной газеты", но только с первыми двумя страницами из картона. Между ними было двенадцать страниц из тонкой папиросной бумаги с кроссвордами, политической хроникой, "дворцовыми скандалами" и так далее - то есть обычная провинциальная газета вымышленного города Сент-Клайв. В некоторых местах там встерекаются зашифрованные вещи, связанные с группой "Джетро Талл", информация о ней. На фотографиях, которые представляют каких-то преступников, ограбивших банк, угадываются члены "Джетро Талл". На каких-то групповых снимках можно найти их фотографии. И где-то в центре помещается эта скандальная история, полный текст поэмы "Тупой как кирпич", которая является словами одноименной сюиты.

На пластинке же представлена двухчастная сюита. Длительность ее около 46 минут и все это представляет собой некое единое произведение, построенное как музыкальное изложение поэмы. Ключевая фраза этого произведения следующая: "Итак, ты несешься через поля и творишь свои животные штучки, и твои мудрецы не знают, каково это - быть тупым как кирпич". Можно сказать, что это - изложение идей дзэн, но только поданное на языке девятилетнего мальчика для английской публики, где слово "дзэн" не упоминается ни одного раза, поскольку основной идеал дзэн - это победить интеллект, который мешает человеку жить полно, то есть, в каком-то смысле, стать тупым как кирпич.

Эта сюита, а также следующая сюита "Страстный спектакль" - это вершины творчества крупноформатного рока. Такого рода произведений было создано громадное количество, начиная с 1968 по 1973-й год.

Если сочетать эти три приема, то получается арт-рок в чистом виде. Понятно, что все эти черты встречаются и у такой группы, как "Муди Блюз". Они создали очень много таких концептуальных альбомов, например: "On search of the lost chord" /"В поисках потерянного аккорда"/ или "To our children's children's children" /"Детям, детям, нашим детям"/ или "On the threshold of a Dream" /"На пороге грозы"/ и другие. Или "Прокол Харум", о которых было сказано выше, но основателями стиля в чистом виде считается английская группа "Kind Crimson", - одна из самых интересных групп в музыке того времени. Она сформировалась из английской "подпольной" группы "Giles, Cites & Tripp". Это было трио, которое на волне английского авангарда утвердилось как одно из самых экспериментаторских музыкальных объединений. Именно она, расширив и немного изменив свой состав, стала называться "Кинг Кримсон". В переводе "King" - "король", а "Crimson" - цвет румянца. Можно перевести как "Король Румянчик". В английском фольклоре это персонаж, аналогичный Царю Гороху.

Их первая пластинка, вышедшая в 1969 году, называлась "On the Court the Crimson Kind" /"При дворе Румяного короля"/ и была типично сюитным произведением, в котором звучала разнообразная музыка.

Главой ансамбля и, пожалуй, единственным бессменным его членом был гитарист Роберт Фрипп /Robert Fripp/ - гитарист очень интересный, оригинальный и сильно отличающийся от большинства английских музыкантов, которые почти все вышли из блюз-рока. Фрипп же пришел, скорее, из авангардистской джазовой школы, к которой небольшое касательство

имел и Джон Маклафлин, поскольку очень много занимался джазом и был в такой же степени джазовым гитаристом, как и роковым. Есть еще один английский джазовый гитарист - Дерек Бейли /Derek Bailey/, представляющий фри-джаз в гитаре. Фрипп испытал очень сильное влияние Бейли на свою гитарную технику, но, кроме этого и влияние всех традиционных роковых стилей, которые распространились к этому времени. Как гитаристы "подполья", он интересовался и джазом, и классикой, и роком, и этническими музыкальными формами, например, индийской музыкой. Поэтому его стиль игры на гитаре наиболее синтетичный из всех английских звезд электрогитары. Это видно из альбома "При дворе Румяного короля". Первая вещь - его типичный хард-рок начала своего становления, знаменитый "21-st Century Schizoid man" /"Шизоидный человек 21-го столетия"/. Здесь же звучит английская фольклорная вещь "I talk to the wind" /"Я сказал ветру"/, написанная в духе очень популярной английской фолк-роковой группы "Fairport Convention" или "Steeleye Span" /"Сероглазый спэн"/. Здесь есть и джазовая импровизация в нескольких произведениях, и звучит классическая гитара в духе Сегони.

Сама музыкальная фактура этого альбома чрезвычайно разнообразна и не зря его считают первой ласточкой появившегося арт-рока.

Помимо Фриппа в "Кинг Кримсоне" первого состава играли следующие музыканты: клавишник и флейтист Ян Мак Дональд /Jan Mc Donald/ - впоследствии один из основателей известной группы "Foreigner" /"Иностранцы"/, хард-роковой англо-американской группы. Вокалистом и басистом был вначале Грэг Лэйк /Greg Lake/, пришедший из английской ритм-энд-блюзовой группы "Gods" /"Боги"/, известной тем, что, хотя записей они и не оставили, но все музыканты впоследствии стали очень известными. В частности, клавишник Кен Хенсли /Ken Hensley/ стал известен с группой "Uriah Heep", хард-роковой английской группой, Лэйк прославился с "Кинг Кримсон", а впоследствии с трио "Эмерсон, Лэйк и Палмер" /Emerson, Lake & Palmer/. На ударных в первом составе "Кинг Кримсон" играл Питер Джайлс /Peter Giles/ из группы "Джайлс, Джайлс и Фрипп", из которой и появилась группа "Кинг Кримсон". Автором текстов был Peter Sinfield.

За время существования "Кинг Кримсон" произошло очень много перемен в составе и только Фрипп остался в ней до настоящего времени. Группа существует до сегодняшнего дня, хотя в последние годы выступает крайне редко. Их последний альбом "Three of a perfect pair" /"Тройка из совершенной пары"/,

вышел в 1984 году, после чего пластинок "Кинг Кримсона" больше не было, хотя официального сообщения о распаде группы нет.

Сам Фрипп, помимо работы с "Кинг Кримсон" работал с огромным числом самых разных музыкантов. В частности, он был одним из отцов "новой волны", открывателем и покровителем такой известной группы, как "Talking Heads" /"Говорящие головы"/, американской группы "новой волны", одной из самых интересных. Он выступал с клавишником и синтезаторщиком Брайаном Эно /Brian Eno/, с гитаристом /Andy Summers/ Энди Саммерсом, с гитаристом "Рокси Мьюзик" /"Roxxy Music"/ Филом Манзанерой /Phil Manzanera/, то есть ведет очень активную концертную и звукозаписывающую работу.

"Кинг Кримсон" создали свой, очень характерный музыкальный мир. Этот мир, как видно из названия, включает в себя и староанглийские мифы, обычаи, легенды. Он включает в себя и восточную философию как способ самоусовершенствования. Их произведения богаты реминисценциями из лексикона йоги, дзэн. Например, их знаменитая вещь "Happy Family - One Hand Clap" /"Счастливая семья - хлопок одной ладони"/ из альбома "Zizard" /"Ящерица"/. "Хлопок одной ладони" - это знаменитый дзэновский коан, где речь идет о том, что учитель спрашивает ученика: "Что такое звук от хлопка одной ладони?" Или, например, знаменитая композиция из альбома "Me and Jack and Neal" /"Я, Джэк и Нил"/, где "Я" это Роберт Фрипп, "Джэк" - это Джэк Керруак /Jack Kerouac/, знаменитый писатель "битников", представитель так называемого "битнического дзэн", а "Нил" - это главный герой романа Джэка Керруака "Бродяги Тхармы", "На дороге" и других. К этому надо добавить очень сильное влияние джаза и восточной музыки, традиционную многозначность и сюитность построения альбомов. Классическая музыка также оставила явный след в творчестве ранних "Кинг Кримсон" /где-то по 1972 год/. После этого у них наблюдается некий сдвиг в область джаза, психоделического и сюрреального джаза. Творчество их становится весьма пессимистично. Скажем, в названии альбома "Zarks tongues in aspic" /"Языки жаворонков в соусе"/ отражается их взгляд на роль творца и художника в этом мире. "Жаворонки", который является символом музыкального творчества, предлагается как блюдо, их языки - под соусом. Или, например, их знаменитый альбом "Starless and Bible Black" /"Беззвездная и библейская чернота"/ - это строки стихотворения английского поэта Дилана Томаса /Dylan Thomas/, того самого поэта, в честь которого Боб Дилан взял свой псевдоним. Настоящая фамилия Дилана - Циммерман Ро-

берт /Robert Zimmerman/, выходец из шахтерского городка Миннесоты. Его стихи произвели на Дилана такое огромное впечатление, что он взял себе такой псевдоним. Или, скажем, некоторые другие, их альбомы, например, "Red" /"Красный"/ - цвет опасности, цвет нештатной ситуации. Оптимизма в их произведениях очень мало, а пессимизм весьма убедительный и выстраданный.

Следующий ансамбль, который появился на волне увлечения арт-роком - это ансамбль "Джетро Талл". Их первый альбом, который назывался "This was Jethro Tull" /"Это был Джетро Талл"/, был смесью блюз-рока с легким влиянием джаз-рока и английского фолка. Лидером группы был и остается Ян Андерсон, флейтист, "Пестрый дудочник рока" /Pied piper Ian Anderson/, который пишет музыку, тексты, играет прекрасно на флейте, на губной гармошке, на высокоголосных саксофонах, сопрано и альт, на акустических шести- и двенадцатиструнных гитарах. Помимо него в "Джетро Талл" играл очень интересный блюз-роковый гитарист Мик Абрахаме /Mick Abrahams/. Их несходство взглядов повлияло на дальнейшую судьбу группы. Абрахаме хотел и в дальнейшем специализироваться на блюз-роке, а Андерсон имел гораздо более обширные планы. Это привело к тому, что Абрахаме из группы ушел, а его место занял Мартин Ланселот - Бэрр /Martin Lancelot Barré/, гитарист гораздо более послушный и менее своевольный, хотя, может быть, менее интересный по сравнению с Миком Абрахамсом. Басист группы Глен Корник /Glen Cornick/ впоследствии ушел из нее и основал другую аналогичную группу "Wild Turkey" /"Дикий индюк"/. Баоабанщик Клайв Банкер /Clive Bunker/ - один из лучших барабанщиков английского рока. Вместе с Риком Ли из "Ten years after", Брайаном Вилсоном /Brian Wilson/ из "Procol Harum" и Джинджером Бейкером он оставил знаменитую школу игры на роковых ударных, по которой учились целые поколения барабанщиков рока. Мик Абрахаме тоже основал после своего ухода из "Джетро Талл" по своему вкусу блюз-роково-джаз-роковую группу "Blodwyn Pig" /"Свинья Блодвин"/.

Этот квартет, начавший скорее как блюз-роковая группа, в дальнейшем очень сильно разбавил свою музыку английским фольклором. Некоторые альбомы "Джетро Талл" очень близки по духу и по настроению к фолк-року, как его играли "Фэрпорт Конвеншн". Вообще "Фэрпорт Конвеншн" /"Fairport Convention"/ оказали очень большое влияние на английский рок и даже на такую внешне несхожую группу, как "Лед Зеппелин". Третий альбом "Лед Зеппелин" в большой степени вдохновлен музыкантами из "Фэрпорт Конвеншн". Более того, Сэнди Денни

/Sandy Denny/, вокалист "Фэрпорт Конвеншн", участвует в его записи, а многие композиции из этого альбома - это акустические фольклорные композиции в духе английского фолк-рока. "Джетро Талл" тоже получили очень большую дозу влияния "Фэрпорт Конвеншн". Скажем, такие альбомы, как "Minstrel in the Gallery" /"Минстрель в галлерее"/ или "Songs from the wood" /"Песни из леса"/, построены на английском фольклоре. Очень большое влияние на них оказала и классика. Ян Андерсон закончил в свое время колледж искусств и с классической, академической музыкой был знаком очень хорошо, хотя никогда конкретно ею не занимался. Он музыкальный самоучка, его учителями были скорее пластинки и, главным образом, пластинки негритянского музыканта Роланда Керка. Он копировал его манеру игры на флейте, а также керковский прием пцпевания себе во время ифы на флейте в какой-то музыкальный интервал, чаще всего в кварту или квинту. Этим приемом Андерсон овладел, пожалуй, одним из первых в рок-музыке и в дальнейшем распространил его на множество ансамблей. Везде, где звучит флейта, будь это "Focus" /"Фокус"/ или джаз-роковые ансамбли типа "Иф", чувствуется влияние Андерсона.

Итак, джаз, фольклор, классическая музыка и, конечно, рок - это основные составляющие музыки "Джетро Талл". Об их крупных сюитных произведениях было уже сказано. К этому же классу нужно отнести их знаменитую сюиту "Too old to rock'n roll, Too young to die" /"Слишком стар для рок-н-ролла, слишком молод умирать"/. Эта как бы взгляд зрелого "рокера" на развитие музыки в Англии в середине 70-х годов и предложение некой альтернативы. Старикам всегда есть место в роке, даже если они уже не могут прыгать по сцене и шокировать публику разными-выходками. И, действительно, "Джетро Талл" продолжают оставаться "железной гвардией рока", несмотря ни на какие новшества.

Еще одна арт-роковая группа также оказала очень большое влияние на этот стиль и вообще на музыку - это "Yes" /"Да"/, английская группа. Ее название получилось в результате анекдотического случая. Во времена английского "подполья" существовала группа "Syn", записавшая первую в истории рок-оперу "Flower Man" /"Цветочный человек"/. В этой группе играли практически все будущие члены группы "Йес". Лидером первого состава "Йес" был Джон Андерсон /Jon Anderson/, певец, композитор и аранжировщик, человек, который несмотря на маленький рост и довольно хрупкую внешность, обладает железным духом и всегда держит "Йес" в "ежовых рукавицах". Говорили, что "Йес" - это выразитель идей Андерсона, которые он череч

"Йес" дает миру. Действительно, хотя в "Йес" играли всегда превосходные музыканты, основной принцип их выступлений - это ансамблевая игра, увлечение длинными инструментальными соло. Увлечение демонстрацией своей техники для "Йес" не характерно, хотя музыканты все очень высокого исполнительского уровня. Основная идея Андерсона - это слитное звучание ансамбля, от которого он старается добиться такого же приблизительного эффекта, как звучание симфонического оркестра. Такой эффект должны были создавать пять человек: сам Андерсон, барабанщик Билл Брафорд /Bill Bruford/, в настоящее время, пожалуй, самый интересный барабанщик в роке, клавишник Тони Кей /Tony Kaye/, впоследствии лидер ансамблей "Badger" /"Барсук" и "Detective" /"Детектив"/, басист Крис Сквайер /Chris Squire/, тоже один из лучших басистов в английском роке. Вместе с Биллом Брафордом он составил великолепную ритм-секцию, но они никогда не демонстрировали своих фантастических возможностей. Наконец, гитарист Петер Бенкс, впоследствии организовавший группу "Flash" /"Вспышка"/.

Когда этот квартет уже собрался своим составом и начал репетировать, один дотошный журналист "Мелоди Мейкер", прослышав о новом ансамбле, пришел на репетицию послушать их и написать короткий репортаж. В частности, он спросил их, придумали ли они себе название? Занятый репетицией Андерсон сказал: "Да". Тот спросил: "А как вы называетесь?" Не расслышав, Андерсон ответил: "Да, я же Вам сказал". После этого, на следующий день, в "Мелоди Мейкер" появилась заметка: "Новый ансамбль "Йес" репетирует и это надежда английского рока". Поскольку Андерсону это все импонировало, так как название соответствовало его взглядам на жизнь /он всегда был и остается оптимистом и в этом смысле творчество "Йес" прямо противоположно творчеству "Кинг Кримсон", то название сохранилось.

Правда, в первом составе они выпустили всего две пластинки. Первая так и называлась "Йес" и вышла в 1968 году. Она еще очень "неровная", в ней чувствуется влияние "Найс". Например, у "Йес" есть композиция, которую они взяли из репертуара американского фольклорного ансамбля "Byrds" /"Птицы"/. Она называется "I want you" /"Я тебя хочу"/. Так вот, в этой композиции звучит музыка Баха, которая подана в таком же виде, как и известный эксперимент "Найс" с песней Боба Дилана.

Увлечение джазом, роком, классикой и фольклором очень явно видно в музыке "Йес" и в дальнейшем, когда в

нее пришел новый гитарист Стив Хой /Steve Howe/ из группы "Tomogrow" /"Завтра"/, английской "подпольной" группы.

Группа "Флэш" примерно того же направления, что и "Йес", но с большим упором на рок. Выпустила три альбома и хорошо себя зарекомендовала.

Третья пластинка, которая называлась "The yes album" /"Альбом Йес"/, включает в себя несколько крупных сюитных, многочастных произведений, в которых явно чувствуется влияние классической музыки.

Вскоре органист Тони Кей заменяется на другого - Рика Уейкмана /Rick Wakeman/, тоже очень крупного музыканта. Уейкман, в отличие от многих своих коллег, пытался получить систематическое музыкальное образование. Он два года проучился в Королевском музыкальном колледже, достаточно хорошо знаком с классической школой, но, главным образом, выступал с полуполк-роковой, полуклассической группой, где на протяжении многих лет был органистом. "Строубс", которые в юности назывались "Strawberry hill boys" /"Ребята с земляничных холмов"/ и играли кантри-рок включили Уейкмана в свой состав, после чего он у них стал аранжировщиком. Музыка приблизилась к "классическому року". "Строубс" была одной из первых групп, которые начали широко практиковать на сцене пиротехнические приемы, уничтожение инструментов и так далее. В частности, инструмент Уейкмана, на который он копил деньги несколько лет, во время одного из таких выступлений упал на пол и загорелся. Уейкман обнаружил себя лежащим под горящими клавишами, которые ему так дорого стоили, и решил больше со "Строубс" не зняться. Он перешел в "Йес". Его классическая подготовка еще более увеличила "академический" вклад в музыку "Йес", что привело к созданию таких классических произведений арт-рока, как альбомы "Fragile" /"Хрупкий"/, "Close to the edge" /"На самом краю"/ и "Tales from the topographic oceans" /"Сказки топографического океана"/. Все эти альбомы - типичные рок-сюиты с широким цитированием разнообразной музыки: от Брамса до хард-рока, привлекавшие очень большое внимание к этому ансамблю.

Следующий ансамбль арт-рока - это уже упоминавшееся трио "Emerson, Lake & Palmer". Это была первая супергруппа арт-рока. В трио входил Кит Эмерсон, бывший лидер "Найс", Гред Лэйк, бывший басист и вокалист "Кинг Кримсон" и Карл Палмер /Carl Palmer/, бывший барабанщик вначале "подпольной" английской группы "Безумный мир Артура Брауна", а впоследствии - барабанщик очень известной английской хард-роковой группы "Atomic Rooster" /"Атомный петух"/. "Атомный

петух" стоит немного особняком в английском хард-роке, поскольку, пожалуй, был единственной группой в английском хард-роке тех лет, которая соединяла язык хард-рока с джазовой импровизацией. Иногда эту группу относят в джаз-року, иногда к хард-року, но у них есть черты и того и другого.

Вообще английский хард-рок только на первый взгляд является монолитным течением, запрограммированным "Лед Зеппелин", а впоследствии "Дип Пелл" и "Блэк Сэббат". Здесь есть целый ряд школ, многие из которых никакого отношения к "Лед Зеппелин" не имеют, а развивают свои приемы исполнения и пользуются заслуженной известностью. Можно упомянуть такую школу в настоящем хард-роке, самую продуктивную. Эта школа основана группой "Free" /"Свободные"/. Первые пластинки квартета "Фри", так же как и у "Лед Зеппелин", были, скорее, блюз-роковыми, особенно их первый диск "Tons of Sobs" /"Тонны рыданий"/. Это типичный блюз, к тому же еще и ироничный, потому что, когда рыдания измеряются на тонны, они немного обесцениваются. Другая группа этой же школы - это "Spooky Tooth" /"Зуб привиденкУУ. Именно из этой школы появились впоследствии очень популярные группы "Bad Company" /"Плохая компания"/ и "Foreigner" /"Иностранцы"/. Эти две группы, в свою очередь, породили в американском хард-роке огромное число подражателей, в настоящее время широко известных. Это такие группы, как "Survivor" /"Выживший"/ или "Van Halen". Все эти группы вначале похожи на "Фри" и "Спуки Тые", хотя в случае "Ван Халена" и "Бон Джови" несомненно влияние и "Лед Зеппелин", и "Грэнд Фанка".

"Эмерсон, Лэйк энд Палмер" составлен из музыкантов очень разных и, в то же время, очень похожих, поскольку все они были импровизаторами и интересовались в равной степени и джазом, и классикой, и роком. Они создали уникальное содружество, успешно выступавшее много лет, потом распавшееся, а в 1989-ом году вновь воссозданное, но в несколько другом составе. Вместо Карла Палмера играет Кози Пауэлл /Cozy PoweH/ - другой известный английский барабанщик и теперь эта группа называется "Эмерсон, Лэйк энд Пауэлл". Кози Пауэлл играл до этого с Джеффом Бекон, с Ричи Блэкмором и с другими звездами английского рока.

"Эмерсон, Лэйк и Пауэлл" пользовались теми же приемами, которые уже были описаны выше, когда говорилось о приемах взаимодействия классики и рока, а именно - аранжировкой популярной классической музыки. Характерный прием: знаменитый альбом "Pictures from an Exhibition" /"Картинки с выстав-ки"/ Мусоргского, включает еще и "Щелкунчика" Чайковского. В

результате выхода этого альбома резко возросла продажа пластинок Мусоргского. Они пользовались и вторым приемом • выступали с большими оркестрами, а также третьим приемом создавали крупные роковые произведения по классическим образцам. Это, пожалуй, самая знаменитая рок-сюита 'Tarkus' о мифическом животном Таркусе, который представляет собой гибрид танка, животного броненосца и лисы, да еще вооруженного пулеметами, пушками и ракетами. Этот монстр на протяжении всей сюиты сражается с другими, не менее 'симпатичными' животными. Например, птеродактилем, вооруженным снарядами "воздух-земля", или львом, у которого хвост скорпиона и другие различные приспособления для войны и который называется Мантикор /Manticore/. В его честь Эмерсон, Лэйк и Палмер назвали свою знаменитую студию грамзаписи и свою фирму "Manticore". Таркус со всеми борется, а потом, наравшись на Мантикора, терпит поражение. Идея этого альбома, в общем, пацифистская - насилием насилия не победишь, для борьбы с насилием нужны другие методы. То же можно сказать и о других их альбомах, таких как "Brain Salad Surgery" /"Хирургия на мозговом салате"/ или серия альбомов "Works" /"Труды"/. В сборник этих "Трудов" входит концерт Кита Эмерсона для фортепиано с оркестром, который одобрили очень многие любители классической музыки, а также другие крупноформатные произведения. "Эмерсон, Лэйк и Палмер" - это один из веховых столбов арт-рока.

Еще один представитель арт-рока - это группа "Genesis" /Генезис/. "Генезис" - это "зарождение", а в данном случае, так называются пять книг Библии или так называемые Книги Бытия, Пятикнижие Моисеево. Название этого ансамбля тоже результат случайности. Когда этот ансамбль был основан в 1968 году, у его участников были споры о том, как его назвать. Уже было придумано название для первого альбома - "From Genesis to Revelation". "Дженезис" - это книги, с которых Библия начинается, а "Revelation", или Откровения Святого Иоанна, или, иначе, Апокалипсис - это книга, которой Библия завершается. Поэтому в английском языке идиома "From Genesis to Revelation" означает "от доски до доски". В связи с этим у них были споры - назвать группу - "Дженезис" или "Ревелэйшн", то есть "Начало" или "Конец". В результате довольно долгих размышлений, они остановились на названии "Дженезис", которое появилось уже после того, как был назван первый альбом.

В эту группу входили школьные друзья, в отличие от вышеперечисленных групп. Здесь не было громкой начальной славы, не было участников известных ансамблей. Это были

школьные друзья, которые вначале играли музыку, сильно отличающуюся от той, с которой они стали известными. Это, скорее, вариант английского фолк-рока. Явный балладный материал, явная напевность в духе англо-кельтского фольклора, но в смеси с довольно энергичной ритмикой и инструментами рока. Их случайно услышал довольно известный в свое время певец Джонатан Кинг /Jonathan King/, который имел помимо прочих должностей, еще и пост "искателя талантов" для английской фирмы "Декка". Он и стал продюсером их первого альбома и, благодаря Джонатану Кингу, "Дженезис" вышли на музыкальный рынок. Правда, первый альбом практически не пользовался успехом. Критики отметили его достоинства, а массовый слушатель на него никак не отреагировал, поэтому тираж у него был небольшой. Правда, может это произошло потому, что альбом вышел на авангардной "этикетке" фирмы "Декка" - "Десса". Авангардные этикетки в это время появились практически на всех крупных фирмах грамзаписи. Наличие ее было гарантией того, что на данной пластинке представлена весьма специфичная музыка, музыка "прогрессивного рока". К таким этикеткам относятся этикетки "Harvest" фирмы "EMI", "Deram" фирмы "Декка" или "Dawn" /"Восход"/, фирмы "Рус". Именно на этикетке "Дерам" и появился первый альбом "Дженезис". Правда, со временем "Декка" разочаровалась в группе, поскольку не было коммерческого успеха и эта пластинка осталась единственным результатом сотрудничества "Декки" и "Дженезиса". Пришлось провести некоторые персональные перемены, несколько изменить стиль музыки и поменять фирму грамзаписи. Группа предложила свои услуги фирме "Charisma", которая занималась "прогрессивным роком", организованной Питером Стрептоном-Смитом, большим любителем новаторских форм рок-музыки. Здесь начался второй период деятельности "Дженезис" с альбома "Trespass", что переводится с французского как "нарушение", "несовпадение с существующими правилами". Альбом действительно был весьма новаторским по аналогии с "Джетро Талл", чье влияние "Дженезис" испытал весьма ощутимо. Их лидер, Питер Габриэль /Peter Gabriel/, помимо того, что был вокалистом, еще и играл на флейте, правда значительно слабее, чем Андерсон. На ранних записях "Дженезис" флейта является совершенно обычным инструментом /потом она исчезла/. Следующий альбом "Nursery Rhyme" показал, как изменились их представления о музыке, их мировоззрение. В английском языке есть идиома "Nursery Rhyme", буквально переводящаяся, как "детские скороговорки": "Rhyme" - "рифма", а "Nurse" - "нянька", то есть в буквальном переводе - "нянькины рифмы".

Большое влияние на "Дженезис" оказал Льюис Кэррол. Его символика, его тематика присутствуют в пластинках "Дженезис", начиная от "Nursery Rhyme" и в дальнейшем в таких пластинках, как "Foxtrot", "Selling England by the Pound" /"Продавая Англию за фунт"/ или "Zamb Zies Down on Broadway" /"Заклание ягненка на Бродвее"/ - знаменитом концептуальном альбоме, представляющем рок-сюиту. Это уже зрелый "Дженезис" с прекрасной смесью рока, классики, джаза, фольклора.

Как видно, это сочетание повторяется. Оно присутствует и у "Джетро Талл", и у "Йес", и у "Эмерсон, Лэйк энд Палмер", и практически у всех представителей арт-рока, что позволяет называть арт-рок музыкой "фьюжн" Гбелых людей"/. Джазовый фьюжн, соединивший элементы различных музыкальных течений, - это явление негритянское, а арт-рок - это тот же фьюжн, но на "белый" лад: с "белыми" представлениями об искусстве, об эстетике. Поэтому классическая музыка играет здесь большую роль.

Помимо перечисленных основных представителей арт-рока, имеется еще и второй эшелон арт-роковых групп, куда входят не менее, а в некоторых случаях и более интересные группы, чем эти именитые ансамбли. Это, Например, такая группа, как "Gentle Giant" /"Вежливый великан"/ - английская группа, внесшая очень много нового в роковый вокал. Их двух-, трехголосные вокальные партии, соединенные с характерной арт-роковой аранжировкой и всем арт-роковым богатством, - это, безусловно, новое слово в роке. Или, такая группа, как "Camel" /"Верблюд"/, основанная бывшим ритм-энд-блюзовым музыкантом, органистом ритм-энд-блюзовой группы Питером Барденсоном /Peter Bardens/. Эта группа включала в себя элементы исполнения группы "Джетро Талл", поскольку тут тоже была представлена прекрасная флейта, а, с другой стороны, элементы музыки "Йес" или "Дженезис" в виде ансамблевой игры. Крупной арт-роковой группой был "Sagavan" /"Караван"/, который вместе с "Софт Машин" стал наследником группы из Кентерберри "Wild Flowers" /"Дикие Цветы"/. "Караван" тоже выпустил несколько хрестоматийных альбомов арт-рока, выступал с симфоническим оркестром, как и "Кэмел", и "Джентл Джайнт", и "Дженезис".

Арт-рок, все-таки, явление английское или, более широко, европейское, в силу того, что европейская академическая музыка именно на Континенте и в Англии имеет устойчивые традиции. В Америке все было несколько по-другому. Во-первых, Америка практически не дала миру ни одной арт-роковой группы калибра тех, о которых было сказано. Более того, амери-

канская публика и американская критика довольно прохладно относятся к арт-року, в силу его вычурности и сложности в восприятии. Это не-спонтанное, непосредственное творчество, а творчество, обусловленное законами эстетики. Поэтому, как считают американские критики, арт-рок - это мертворожденное дитя, так же, как и рок-опера, как и все попытки синтеза рока и классической музыки. Они утверждают, что это противопоставлено року, свидетельством чего являются очень низкие оценки, которые обычно американские критики выставляют арт-роковым альбомам из Англии и Европы.

Правда, и здесь было несколько ансамблей. Редко это был арт-рок в чистом виде, но иногда это было довольно интересно. Имеются в виду такие ансамбли, как "Fire Belief" /Огненный балет"/, группа очень напоминающая "Йес", "Pavlov's Dog" /Собака Павлова"/, название которой было весьма символично. Человек здесь рассматривается как некий одушевленный автомат, подчиняющийся действию условных и безусловных рефлексов, и которым можно легко манипулировать и управлять с помощью простых реакций, таких как голод, секс и других. Это американок /л квинтет из Сент-Луиса, один из очень немногих представителей американского арт-рока. Есть и несколько других фупп, которые, впрочем, нельзя отнести к чисто арт-роковым, поскольку у них большую роль играют хард-роковые приемы выразительности. Это такие группы, как "Kansas" /"Канзас"/ и "Styx" /ГСтис"/. В случае последнего, от арт-рока остается только крупноформатность произведений. У них есть несколько роковых сюит, построенных по образцам классической музыки, например, альбом "Kilroy Was Here" /Г Килрой там был"/ или "Pieces of Seven" /"Кусочки семерки"/. Однако, если говорить об их музыке в стилевом отношении, то это, скорее, хард-рок.

Кроме того, в 70-е годы появилось много таких ансамблей не только в Штатах, но и в Англии, которые формально могут быть отнесены к арт-року, но музыка которых больше тяготеет к более простым стилям. Например, ансамбль "Queen" /Г Королева"/. Их первые две пластинки были чисто концептуальными альбомами, в каком-то смысле рок-сюитами. Образ Королевы рассматривался скорее как образ королевы шахматной, а мир - как противоборство двух королей: черной и белой. Это тоже образ Льюиса Кэрролла, но несколько трансформированный. Однако, у таких групп на первый план выходят уже другие приемы, хотя формально их можно рассматривать и в таком контексте.

Были еще группы, начинавшие в других стилях, но оставившие очень заметный след в арт-роке. В первую очередь, это "Пинк Флойд", начавшая как группа типично "подпольная". Сид Барретт сошел с ума в результате неумеренных экспериментов с галлюциногенами и был вынужден оставить группу, хотя он и оказал очень большое влияние на своих коллег. Его сменил пианист Дэйв Гилмор. В ней стали преобладать арт-роковые тенденции. В частности, они оставили один из самых классических образцов концептуальных альбомов." Dark Side of the Moon" /"Темная сторона Луны"/ - один из самых популярных альбомов в истории рок-музыки. Недавно он отпраздновал интесный юбилей - 600 недель в списках популярности HOT 100. Вторым альбомом был "Wish you were here" /"Желаем Вам здесь побывать"/, а третий - "Animals" /"Животные"/. Все эти три альбома представляют их взгляд на мир в очень широком понимании, представленный как сплошной шоу-бизнес. Это особенно ярко выражено во втором альбоме - "Dark Side of the Moon". Что касается третьего альбома, то здесь мысли о мрачности бытия еще более превалируют над всеми остальными. Если в первых двух альбомах речь шла о резкой критике мира и его порядков, то в альбоме "Animals" все рассматривается под углом зрения книги Джорджа Оруэлла /George Orwell/ "Animals' Farm" /"Ферма животных"/. Её сюжет состоял в следующем. Животные на ферме взбунтовались, поскольку люди их эксплуатировали, они людей выгнали и объявили себя независимой республикой. Поскольку на ферме было несколько типов животных, а именно: овцы, свиньи, собаки, то общество на этой ферме организовалось так: свиньи, как самые умные животные, стали руководителями этого общества; овцы, как самые стадные и несопротивляющиеся, стали поставщиками благ для этой фермы, а собаки выполняли карательные функции. Такую схему "Пинк Флойд" рисуют вообще для человечества. Оруэлл в своей книге описал некую антиутопию на социализм, что было одной из его главных тем. В частности, она же затрагивается в его знаменитой книге "1984". "Пинк Флойд" эту идею распространили на всю организацию людей. На этой концепции был построен весь альбом "Животные", с которым связан один анекдотический случай. На обложке этого альбома изображена самая крупная в мире фабрика по переработке мусора - как символ цивилизации. Над этой фабрикой летит свинья, которая дошла до такой эволюционной стадии, что уже летает. Главная песня на альбоме так и называется "Pig on the wing" * ГСвинья на крыльях"/. Для пропаганды этого альбома был задуман рекламный трюк. Они сделали гигантскую свинью

из оранжевого пластика и запустили ее , что вызвало настоящую панику среди местных жителей. Эти три альбома очень мощно сделали для изменения представления о роке, как о поверхностной легкой музыке, поскольку образы, которые были там представлены, а также их музыкальное оформление были на очень высоком уровне.

Впервые, пожалуй, арт-рок имел такой коммерческий успех. Последующие их альбомы - "The Wall" /"Стена"/ и "Final Cut" /"Последний удар"/ - имеют в виду удар ножом в спину, который был нанесен людям, воевавшим во Второй мировой войне ради того, чтобы все это не повторилось. А в результате получился мир, который был описан в первой песне, где были слова: "Брежнев взял Афганистан, Бетон взял Бейрут, а Галтиери - Фолклендские острова". Эти альбомы были уже менее популярны, "Пинк Флойд" стали повторять сами себя. Хотя в этих альбомах была масса сильных образов, особенно в "Стене", тем более что "Стена" сопровождалась гигантским шоу-спектаклем, который сам по себе имел очень высокие качества. Однако кризис продолжался и привел к тому, что группа в настоящее время в своем полном составе не существует. Дело дошло до споров о праве на название, поскольку Роджер Уотерс, басист и основ, ой ум ансамбля, считал, что он обладает монопольным правом на название ансамбля "Пинк Флойд". Суд принял решение в пользу Гилмора и Ника Мэсона. Ричард Райт, четвертый участник группы, сейчас в группу формально не входит, но участвовал в записи последнего альбома, который вышел летом 1990 года и назывался "Momentary lapse of Reason" /"Мгновенная потеря рассудка"/.

Та же идея присутствует в альбоме этого же года Роджера Уотерса. Она называется "Radio K.A.O.S." ГРадио-Хаос7. Вся пластинка построена как некий комментарий радиостанции к событиям в мире , которые подобраны так, чтобы продемонстрировать, что мир - не самое здоровое место.

Еще несколько ансамблей, которые внесли свою лепту в развитие арт-рока. Например, ансамбль "Supertramp" /"Супербродяги"/, играющий очень тонкое, уравновешенное соединение прекрасных джазовых импровизаций. На саксофоне играет Энтони Хэлливэл /Anthony Helliwell/, общеклассическое звучание создается всем квинтетом, конечно при помощи современной аппаратуры. Звучит прекрасный голос Ходжсона, который вскоре тоже ушел из группы и сейчас занимается соло проектами. Однако группа немного утратила с его уходом, о чем говорит *самый* свежий альбом " Brother there you Bound" ГБрат, куда ты идешь?"/

Даже те ансамбли, которые раньше не особенно увлекались арт-роком, стали создавать подобные композиции. Скажем, очень близок к этому направлению был ансамбль Манфреда Манна "Manfred Mann's Earth Band" ГЗемной оркестр Манфреда Манна"/, который тоже занимался созданием крупных, сюжетных произведений, концептуальных альбомов. Все, вплоть до "Роллинг Стоунз", которые никогда не были склонны к таким вещам, стали увлекаться крупными формами. И, естественно, как любая крайность, это породило в скором времени, после 1975 года, довольно резкую отрицательную реакцию на арт-рок. Более того, возник даже термин "pomr-rock" /"помпезный рок"/, которым стали называть творчество всех, начиная от "Пинк Флойд" и кончая "Йес". Под помпезностью понимали богатство и разнообразие звучаний, а также массу визуальных эффектов, которые употребляли эти ансамбли.

Дело в том, что каждый из них специализировался в своем направлении. Скажем, на пантомиме и смене масок специализировался "Дженезис". Во времена Питера Габриэле /Peter Gabriel/ это был главным образом шоу-ансамбль. Именно поэтому, в течение ряда лет "Дженезис" в анкетах музыкальных еженедельников называли "Лучшим ансамблем "живьем". "Квин" или "Джентл Джайнт" специализировались на вокальной технике. "Пинк Флойд" - на проекциях фильмов и слайдов. Кто-то - на световых шоу, но все, практически, пользовались богатым арсеналом визуальных средств. Их внимание к этой области иллюстрирует следующий факт: ансамбли "Пинк Флойд", "Земной оркестр Манфреда Манна ", "Ху" и еще несколько /всего семь или восемь ансамблей/ вкладывали в развитие лазерной промышленности больше денег, чем правительство Великобритании.

Это показывает также, что группы стали уже мощными финансово-экономическими объединениями, которые свои деньги могли вкладывать в развитие техники звукозаписи, зрелищных эффектов. Дорожала и их продукция. Например, билет на гастроли "Лед Зеппелин" в Америке стоил на черном рынке до 200 долларов. Естественно, это породило некие "застойные явления", потому что рок становился недемократичным, не музыкой для всех, а музыкой для богатых. Естественно, не все могли пойти на такой концерт, а если и шли, то вкладывали в него все деньги, которые могли вложить в несколько концертов менее знаменитых групп. И молодые музыканты, не имевшие такой финансовой поддержки, естественно, страдали. Деньги покупателей уходили на покупку определенного числа альбомов небольшого числа групп, которые захватили рынок грамзаписи.

На другую музыку денег не оставалось, Произошла монополизация рынка и это породило недовольство молодых музыкантов что привело к революционным изменениям в музыке, которые пришли вместе с "панк-роком" и "новой волной".

ЛЕКЦИЯ 10.

Если арт-рок, хард-рок и джаз-рок составляли основной массив музыки конца 60-х - начала 70-х, то в это же время существовало очень много других, менее известных, менее значительных, но, тем не менее, респектабельных стилей, которые внесли свою лепту в общее развитие современной музыки.

Начнем с направления, которое получило в литературе название "южный рок" / Southern Rock"/. Это направление мало формализовано, невозможно точно определить, что это такое, но, тем не мене, музыка довольно легко различается на слух.

Прежде всего, какой "Юг" имеется в виду? Это опять-таки Юг Соединенных Штатов. Время возникновения: непосредственно за психоделической волной эйсид-рока, то есть 1967-1968-й годы. А музыка, представленная этим направлением, является одной из форм ритм-энд-блюза, правда изрядно разбавленной музыкой кантри. Если рассматривать источники южного рока, то можно увидеть, что они ничем не отличаются от источников рок-н-ролла 50-х годов. Можно сказать, что южный рок, по крайней мере у некоторых своих представителей, и был, собственно, рок-н-роллом, но в нескольких других условиях, исторических и географических.

В южном роке различают несколько разных школ, которые различают чаще всего по его основателям. Наиболее известна школа группы "Creedence Clearwater Revival". Перевод названия этой группы довольно сложный, поскольку оно составлено из нескольких, не связанных друг с другом слов. "Creedence" - это "вера" или "кредо". "Clearwater" - это название маленького города на юге США, в штате Миссисипи, а буквальном переводе "Чистая вода". А "Revival" - это "возрождение".

Под термином "Revival" в музыке понимают любые стили, которые являются возрождением в новых условиях уже хорошо известной музыки. В данном случае речь идет о рок-н-ролле.

Эта группа вначале существовала исключительно в любительском статусе. Её организовали два брата Фогерти - Джон Фогерти /John Fogerty/ и Том Фогерти /Tom Fogerty/. Оба -универсальные музыканты, оба - самоучки. Вся их музыкальная подготовка была исключительно в том, что они слушали "живьем" и на пластинках лидеров рок-н-ролла, музыки кантри, блюза. И в результате родился их собственный звук, который в настоящее время очень трудно спутать со звуком других музыкантов.

Они происходили из дельты Миссисипи, которая не местном диалекте называется "Байю" /"Bayou"/. Название пришло от местного франкоязычного населения и затем распространилось по -всем Соединенным Штатам - Байю или Байю. кантри. Так, кстати, называется второй альбом этой группы - "Bayou Country".

Помимо братьев Фогерти, которые играли роль композиторов, аранжировщиков и основной вокальной силы этой группы, а также её мелодической секции, играя на гитарах, банджо, губной гармонике, в группе еще были Стюарт Кук /Stuart Cook/, который играл на ударных, и басист Дуглас Клиффорд /Douglas Clifford/. Они составили одну из наиболее замечательных - ритм-секций в истории рок-музыки. Правда, в отличие от других, - это была ритм-секция, испытывавшая на себе влияние главным образом чикагского блюза и ритм-секции раннего рок-н-ролла, в частности, барабанщика Фредди Беллоу /Freddie Below/, самого известного из чикагских блюзменов, который сопровождал практически всех звезд Чикаго в их турне и в студии.

Этот квартет первоначально испытывал на себе очень большое влияние калифорнийской музыки, калифорнийского эйсид-рока, что явно видно из их первого альбома, который вышел под названием "Creedence Clearwater Revival". Это название было некой составной фразой, звучавшей несколько загадочно и при этом имела определенный смысл. Буквальный перевод этого названия может быть такой - "Вера в возрождение чистой воды". Под "чистой водой" понимался ранний рок-н-ролл, не загрязненный более поздними влияниями. И действительно, группа, помимо интереса к необычным психоделическим звучаниям, различным электронным эффектам, была чисто рок-н-рольной, хотя отдавала дань и традиционно ритм-энд-блюзовому материалу. В частности, такие композиции первого альбома, как "Suzie - Q" - это известная ритм-энд-блюзовая вещь, которую исполняли в свое время "Роллинг Стоунз" в 1965 году, а до этого исполнявшаяся американскими блюзменами, или "I Put a Spell on you" - известный блюз Вопящего Джея Хокинса.

Однако, уже ко второму альбому у них начинает формироваться их собственный стиль, который явно испытал на себе влияние музыки Юга Миссисипи, где был распространен французский стиль кэджун-кантри-музыки с доминированием аккордеона. Здесь, в Луизиане среди франкоязычных негров получили очень широкое распространение африканские религиозные культы типа "вуду" с использованием характерной, вводящей в "транс" ритмики. Здесь даже существовал корот-

коживущий стиль, получивший название вуду-рок /Voodoo Rock/, который пользовался ритмами "вуду" в сочетании с обычными роковыми инструментами. Пожалуй, самыми известными представителями этого стиля была американская группа "Exuma".

Влияние вуду, кэджун и чистого блюза дельты Миссисипи в сочетании с кантри-музыкой Юга, Алабамы или Теннесси породили второй альбом, оказавший очень большое -воздействие на- американских /и не только американских/ "рокеров". Это альбом "Bayou Country", на котором записан самый знаменитый "боевик" этой группы, впоследствии многократно цитировавшийся другими музыкантами - "Proud Mary" /Гордая Мери"/. Здесь речь идет об одном из последних пароходов, оставшихся с XIX века, который курсировал по Миссисипи. Он был национальной гордостью всех южан и ему посвящалась эта песня. И хотя эта песня не претендовала на всемирную славу, тем не менее она сразу же стала лидировать в хит - парадах и сыграла большую роль в возрождении американского национального духа в рок-музыке, который был сильно поколеблен "английским вторжением". После "Криденс Клирвотер Ривайвел" ситуация изменилась и американцы начали слушать собственный рок.

Их третий альбом - "Green River" /Зеленая река"/, тоже посвященный Миссисипи, уже шел по накатанным рельсам предыдущего успеха.

Это же касается их четвертого альбома - "Willie & The Poor Boys" /ГВилли и бедняки"/. Помимо использования традиционных роковых инструментов, обычно они выступали в таком составе: Джон Фогерти - лидер-гитара и вокал, Том Фогерти - ритм-гитара, гармоника и ритм-секция. Они начали использовать примитивные инструменты Юга - "казу", "восштабы", стиральные доски, банджо. Со временем они начали вставлять чисто рок-н-ролловые композиции в свои альбомы ГВилли и бедняки"/. Потом это продолжалось в альбоме "Cosmo's Factory" /"Космическая ферма"/ и других. Начали появляться саксофоны, а спектр инструментального звучания стал очень широк.

"Криденс Клирвотер Ривайвел" представляет одну школу. К этой школе принадлежали очень многие. В частности, сейчас уже забытый, а в свое время очень популярный певец, главный конкурент этой группы, Тони Джо Уайт /Tony Joe White/. Он тоже выпустил массу пластинок в том же стиле. Нужно отметить, что этот стиль оказал очень большое влияние даже на "Битлз", потому что многие композиции "Битлз" написаны явно в духе южного рока. Речь идет о таких песнях, как "Баллада о Джоне и Йоко" с ритмичкой вуду-рока и с характерными инстру-

ментальными партиями, или "Old Brown Shoes* /"Старые коричневые ботинки"/, даже, отчасти, "Back in the USSR" /"Назад в СССР"/. Эта школа пользовалась большей популярностью, чем другая школа, которая оставила более значительный след в музыке. Имеется в виду школа штата Джорджия, из города Мэкон /Macon/, возникшая благодаря творчеству группы "Allman Brothers Band" /"Оркестр братьев Алман"/.

Как видно из названия, группа была основана двумя братьями - Дьюэном Алманом и Грэггом Алманом /Duane & Gregg Allman/, очень талантливыми музыкантами, что в первую очередь нужно отнести к Дьюэну Алману. Дьюэн Алман уже давно был известен на американском музыкальном небосклоне как один из лучших музыкантов, которые участвуют в студийных записях /session-man/ и обычно являются профессионалами, работающими при какой-то студии.

Алман работал с очень многими музыкантами во многих студиях штатов Теннесси '«Джорджия. В частности, в студиях "Stax-Volt", известных студиях Юга, занимавшихся записью ритм-энд-блюза и музыки соул, или в не менее известной студии "Фэйм" /"Fame"/. Именно здесь он работал с такими звездами рока, как Эдди Хокинс /Eddie Hawkins/. И постепенно стал одним из наиболее высоко котирующихся слайд-гитаристов. Слайд-гитара - вариант стальной педальной гитары. Также под слайд-гитарой иногда понимается техника игры скольжением по струнам, а не прижатием их в определенных местах. Сам термин "слайд" означает "скользить". Слайд-гитара - инструмент очень популярный в музыке кантри. В роке они использовались очень мало, пожалуй, только в двух стилях: "южном роке" и кантри-роке. И поэтому Дьюэн Алман был человеком, на которого был большой спрос. Когда его популярность достигла общегосударственной славы, он решает создать на волне интереса к своей гитарной технике собственную группу. Достаточно сказать, что когда Эрик Клэптон организовал свой знаменитый состав "Derek & The Dominoes", то он пригласил именно Дьюэна Алмана играть на слайд-гитаре. И там он оставил свое классическое соло, в знаменитом "боевике" группы "Derek & The Dominoes" - "Layla". Однако это произошло позже, когда школа "Алман Бразерз" стала очень престижной и многие музыканты начали играть в этом стиле.

По мере того, как они выпускали свои первые ранние пластинки, увеличивался интерес к ним. Во-первых, группа по тем временам была довольно неожиданной, поскольку в ней было два барабанщика. Это Джейми Джехансон /Jamie Jahanson/ и Батч Траке /Butch Trucks/. До этого только у Фрэн-

«а Заппы в его авангардистских поисках использовалось несколько барабанщиков, или скажем в группе Трэйтфул Дэд", известной Сан-Францисской группе. Здесь же оба барабанщика играли пульсацию, бит. У Трэйтфул Дэд" один задавал ритм, а другой солировал брейки. У Фрэнка Заппы оба барабанщика могли делать все, что угодно. А у братьев Алманов в функции барабанщиков впервые входило поддержание ритмической пульсации. В результате этого появилась характерная ритмика. "Алман Бразерз" был наиболее часто копируемым ансамблем различными группами после гитарного стиля Дьюэна Алмана.

Первый их альбом прошел относительно незамеченным. Он назывался "Allman Brothers Band" и вышел в 1968 году. Второй альбом /"Idlewild South"/, названный так по маленькому городку в штате Джорджия, был уже очень тепло воспринят критикой, а третий альбом стал сенсацией. Это их знаменитый альбом "Allman Brothers Live of Fillmore East", записанный в знаменитом Нью-Йоркском зале "Филмор Ист". Альбом этот и по сей день считается классикой рока. Он был очень высоко отмечен практически всеми критиками, в частности, критиками журнала "Роллинг Стоун", к тому времени ставшим самым компетентным и значительным американским музыкальным изданием. Он начал издаваться в Сан-Франциско летом 1967 года и уже к началу 70-х был самым представительным печатным органом в области рока. В "Роллинг Стоун" существует следующая система оценки пластинок. Каждая пластинка, которая рецензируется в этом журнале, получает определенное количество звездочек. Если пластинка является шедевром, она получает пять звездочек - это случается очень редко. Четыре звездочки - это пластинка очень хорошая, хотя и не такой шедевр, как в случае пяти звездочек. Три звездочки - это нормальная, хорошая продукция. Две - средняя, одна - плохо. А помимо одной звездочки, есть еще и квадратик, который означает что даже та пластмасса, которая пошла на эту пластинку, потрачена зря. Интересно, что многие английские арт-роковые группы получали за свои альбомы квадратик в "Роллинг Стоун". Это показатель того, что арт-рок не высоко котируется в Соединенных Штатах. Квадратик, например, получили "Картинки с выставки" "EIP". Альбом, записанный в "Филмор Исте" получил пять звездочек и с тех пор включается во все антологии рока как образец жанра. Действительно, пластинка "Allman Brothers Live of Fillmore East" очень сильная, поскольку демонстрирует импровизационное мастерство всех членов группы и, в первую очередь, Дьюэна Алмана. Он недолго царил на музыкальном небосклоне, поскольку вскоре после этого головокружительного успеха погиб а

автомобильной катастрофе, разбившись на мотоцикле после вечеринки, посвященной такому высокому достижению. Правда, еще остались невыпущенными записи с его музыкой, которые вышли на следующей, очень интересной пластинке "Eat a Peach" "Съешь персик"/. Дело в том, что Джорджия традиционно является в Соединенных Штатах главным производителем персиков, ее даже называют "Персиковый рай". И, поскольку до того времени Джорджия славилась только персиками, а после этого стала славиться еще и группой "Алман Бразерс", то они и решили соединить в представлении американцев такие расхожие штампы, как персики и южный рок. Интересно, что президент Картер, пожалуй, не мог бы добиться победы в выборах, если бы не подчеркивал постоянно в интервью и телевизионных выступлениях своего личного знакомства с "Алман Бразерс Бэнд" и если бы "Алман Бразерс Бэнд" не выступали во время его рекламной кампании. Шеф фирмы "Capricorn Records", которая была организована "Алман Бразерс" для выпуска своих пластинок, Фил Уолден /Phil Walden/, бывший работник "Атлантика" был личным другом Картера. Это сыграло

довольно значительную роль во всех выборах. Противник Картера на этих выборах, Джеральд Форд во время телевизионного интервью на вопрос "Кто такой Мик Джаггер", ответил - "Понятия не имею", что явилось потерей многих голосов среди молодежи.

После выступлений "Алман Бразерс" возникло огромное количество их подражателей. Помимо названных четырех членов группы, в ней играл еще и басист Берри Оукли /Berry Oakley/, а также Дикки Бэте /Dickie Betts/, еще один гитарист, который играл на обычной электрогитаре. Его дуэт вместе с Дьюэном очень часто копировался: дуэт слайд-гитары и электрогитары. Грэг Алман играл на клавишных и был главным вокалистом. После того, как Дьюэн Алман погиб, были попытки заменить его, но "Алман Бразерс" уже, пожалуй, никогда не поднимались до уровня своего первого состава. Хотя, впрочем, исполняли всегда очень высококачественную музыку.

Появилось еще очень много групп, которые группировались вокруг фирмы "Каприкорн" и которые в той или иной степени играли музыку приблизительно такую же.

Во-первых, это группа "Cowboy" /"Ковбой"/, группа южного рока, но с более отчетливым кантри-звучанием, нежели у "Алман Бразерс". Группа "Hydra" /"Гидра"/, группа "Marshall Tucker Band" /"Оркестр маршала Таккера", группа "Dixie Dregs", которая потом изменила свое название на просто "Dregs" и стала одной из немногих американских арт-роковых

групп, и некоторые другие группы, который, хотя и не записывались на фирме "Каприкорн", с музыкальным отношением были очень близки к этому звучанию. Часто они копировали чуть ли не название "Алман Бразерс". Скажем, известная группа "Doobie Brothers" /"Братья Дуби"/. Группа "Eagles" /"Орлы"/ во второй половине 70-х годов были вообще одним из самых популярных ансамблей в мире, хотя на более коммерческой основе развивали те идеи, которые были в творчестве "Бердс" или "Поко" /"Росо". Этот ансамбль особенно стал известным, когда к нему перешел гитарист Джо Уолш /Joe Walsh/, до этого игравший с американской блюз-роковой группой "James Band" /"Банда Джеймса"/. И, пожалуй, классикой "Игле" стал их знаменитый "боевик" "Hotel California" /"Отель Калифорния"/ - по иронии судьбы вещь плагиаторская, списанная один к одному с одной из композиций "Джетро Талл", с более ранней композиции 70-го года альбома "Benefit". "Игле" изменил темпоритмическую основу и транспонировал музыку в другую тональность. В результате этого песня зазвучала совершенно необычно. Многие музыковеды и критики плагиата просто не заметили, настолько это было сделано красиво. Хотя, когда это уже стало известно, становится совершенно непонятным, как можно было такой случай плагиата оставить без должного внимания. Пожалуй, главным в успехе "Отеля Калифорния" был текст, весьма интересный, очень символический и требующий довольно солидной расшифровки. Тем более, что он касается жизни и смерти Грэма Парсона /Gram Parsons/, а его смерть и по сей день остается одной из самых таинственных страниц в рок-музыке. Он умер в мотеле в Калифорнии, в городе Джошуа Три /Joshua Tree/, ему же посвящен альбом группы "Ю-ту" под названием "Joshua Tree". Тело его исчезло из мотеля, а потом было обнаружено полусожженным в пустыне, со следами каких-то произведенных ритуалов. До сих пор неизвестно, что же произошло с Парсоном, что было причиной его смерти. В песне "Отель Капифорния" отдаленным мотивом прослеживается и эта судьба, но вообще эта песня о музыке Западного побережья, о движении хиппи, о всех событиях конца 60-х, поданная в поэтическом виде.

На темной пустынной автостраде мои волосы развеял ветер,
Я услышал запах пирожков и двинулся по запаху.

В темноте звонил колокол из монастыря рядом.

Я подумал, что это - предзнаменование рая или ада?

И постучал в дверь.

Она стояла на пороге со свечей в руке.

Пропустила меня, чтобы я вошел, и я вошел туда.

А голоса пели: "Добро пожаловать в отель "Калифорния"!

Такое милое место, такие приятные лица. Здесь всегда масса свободных номеров и в любое время года. Вы можете снять номер. На потолках зеркала. Розовое шампанское на льду".

Но она сказала мне, что мы здесь пленники своих собственных схем.

И мы часто собираемся в хозяйских камерах и там вострим свои ножи.

ML. все время пытаемся убить чудовище, но нам это никогда не удается.

Последнее, что я помню, я бежал по коридору.

Я требовал, чтобы мой багаж немедленно вернули туда, А ночью портье сказал: "Успокойся, мы здесь запрограммированы, чтобы только принимать.

Ты можешь выписаться в любое время, но уехать ты отсюда не сможешь никогда".

Припев: "Добро пожаловать в отель "Калифорния"..."

В одном месте, когда герой беседует с хозяином гостиницы, он просит, чтобы ему принесли вина. А хозяин отвечает, что его и духа нет с 1969 года. Эта фраза в каком-то смысле ключевая, потому что 1969 год был годом самых разных событий, которые в той или иной степени уничтожили калифорнийскую музыку. В этот год произошла загадочная смерть Парсона и знаменитое дело Мэнсона, когда банда Мэнсона убила киноактрису Шарон Тейт /Sharon Tate/ и всех друзей, которые собрались у нее на вилле. После этого стали говорить, что хиппи - это не миролюбивые люди, которые призывают к любви и согласию, а маньяки и убийцы, поскольку Мэнсон выдавал себя за хиппи. После этого движение хиппи пошло на спад, оно было как бы дискредитировано.

Качество текста было таким, что песня "Отель Калифорния" стала абсолютным "боевиком", побила массу рекордов и по тиражам, и по нахождению в списках популярности на первых местах, но, тем не менее, музыкально это был плагиат.

"Игле" после "Отеля Калифорния", после знаменитого гитарного соло Джо Уолша в инструментальной части тоже породили огромное количество подражателей.

То же самое можно сказать и о другой представительнице коммерческого кантри-рока Линде Ронстадт /Linda Ronstadt/, которая начала выступать с кантри репертуаром, а затем аранжировала его в роковом духе. Линда стала типичной поп-звездой, "певицей №1" Америки и только совсем недавно новое поколение американских певиц, типа Мадонны, немножко

отодвинуло ее из первых рядов коммерческой музыки Соединенных Штатов.

Поэтому кантри-рок, как и южный рок, - явление очень неоднородное. Здесь есть музыка очень сложная, профессионально изощренная, как это происходит в случае с "Бёрдз" или "Flying Burrito Brothers" /"Летучих братьев Бурито"У. Есть музыка коммерческая, доступная и мелодическая, как у Линды Ронстадт или "Игле", есть масса различных промежуточных форм. Однако, роднит эту музыку одно: сочетание сентиментальности и фольклорности музыки кантри с довольно жесткой роковой схемой, на которую накладывается звучание инструментов кантри, распространенных в Южных штатах.

Это то, что касается американских стилей этой музыки. Теперь снова переберемся в Англию конца 60-х годов. Здесь, сменяя друг друга с довольно большой скоростью, возникло сначала подражание "ливерпульскому звучанию" начала 60-х годов, под названием "Новый Ливерпуль" или "New Mersey Sound" /"Новое звучание Мёрси"/, правда уже в совершенно другом окружении. Копировалась манера пения коллективного вокала ливерпульцев, высокие голоса и упор на струнные инструменты, но при этом тематика была существенно упрощена, стала более развлекательной и адресованной, главным образом, молодежи в тинэйджерском возрасте. Речь идет о группах, в дальнейшем объединяемых общим стилевым термином "Good time Music" /"Музыка старых добрых времен"/. Представители стиля "гуд тайм" главным образом ностальгически вспоминали начало 60-х, ливерпульскую музыку и различные синтетические стили, например, ранний ритм-энд-блюз в сочетании с диксилендом. Была такая знаменитая группа "New Vaudeville Band" /"Новый водевильный оркестр"/, песня которых "Winchester Cathedral" /"Винчестерский собор"/ стала, пожалуй, самым популярным инструментальным "боевиком" 1967-1968-х годов. На базе стиля "нью мерси", пожалуй, и возник стиль, который впоследствии получил название "Bubblegum Music" /"Музыкальная жвачка"/. "Bubblegum" - так называется резинка, из которой выдуваются пузыри. Поскольку такая резинка является предметом увлечения, в основном, детей, то понятно, что имеется в виду, когда музыку называют "буббл-гум". Здесь главное - запоминающаяся мелодия, причем, чем она проще, тем лучше. "Буббл-гум" в Англии был представлен такими группами, как "Middle of the Road" /"Посреди дороги"/ или ранним творчеством концерна "Чапмэн и Чинн" ГСпартап & Chinn/ - это пара продюсеров, которые работали для фирмы "EMI", писали очень легкие, бессодержательные песни и с этими песнями очень быстро нашли

себе аудиторию у юной толпы. Они продвинули в жизнь такие группы, как "Sweet" /"Конфета"/, таких исполнителей, как Сюзи Куатро /Suzy Quatro/, ансамбль "Mud" /"Грязь"/, раннюю музыку "Smokie" /"Дымок"/ и других.

Собственно, "буббл-гум" - "этикетка", более распространенная в Америке. В Англии пользуются чаще термином "Teenu Rock" /"Тинэйджерский рок"/. Здесь наряду с перечисленными "Свит" и "Смоки", самой популярной была группа "Bay City Rollers", группа из Шотландии, состоявшая из 14-15-летних ребят. По мере их взросления, их заменяли на более молодых.

В Америке аналогичная музыка была представлена таким ансамблем, как "1910 Fruitgum Company" ГКомпания жевательной резинки 1910 г./". Многие считают, что именно по названию этой группы и был определен стиль "буббл гум". В нем работали такие группы, как "Ohio Express" /"Экспресс Огайо"/, "Pink Elephant" ГРозовый слон"/ и другие.

Многие критики совершенно основательно рассматривают музыку "буббл гум", царившую в конце 60-х, в начале 70-х годов, как некую реакцию на усложнение музыки (с одной стороны), которое наблюдалось в таких стилях, как арт-рок или джаз-рок. С другой стороны - на экспрессивную мужественность хард-рока. С рок-музыкой делалось примерно то же, что делалось в начале 60-х с рок-н-роллом, когда вместо Элвиса Пресли и Литтл Ричарда слушателям стали "предлагать" Пола Анку или Нила Сидуку. Считается, что "буббл гум" или "тини-рок" были реакцией фирм грамзаписи на неуправляемую стихию развития рока. Они пытались ввести "неуправляемых рокеров" в безопасное русло молодежных развлечений.

Из американских последователей стиля "нью мерси" надо в первую очередь отметить группу "Monkees" ГОбезьяны"/. Вначале никакой группы "Манкиз" не было. Просто было задумано некое теле-шоу, в котором для молодежи хотели создать юмористически-пародийное представление на их музыку "серьезного рока". В частности, выбрали четырех молодых людей, которые внешне были похожи на "Битлз", хотя скорее, опять-таки пародийно. Они должны были разыгрывать из себя музыкантов. Но после того, как теле-шоу прошло на экранах, многие приняли все всерьез. Решили, что действительно есть группа "Манкиз", а она была названа "Обезьяны" - как некое кривляние на английский рок. На телестудию посыпалась масса писем с просьбой более широко осветить творчество новой группы "Манкиз". Пришлось целой бригаде опытных музыкантов натаскивать этих четырех ребят, чтобы они что-то могли показать. С "Манкиз" работали такие профессионалы, как Нил Даймонд /Neil

Diamond/ или дуэт "Boyce & Hart". Они писали им песни, вместе со студийными музыкантами озвучивали первоначально теле-шоу. А потом начались интенсивные репетиции. Поскольку ребята были талантливыми и восприняли много из того, чему их учили, они быстро стали записывать пластинку за пластинкой. Это были очень удачные пластинки. Они достаточно хорошо расходились, а их песня "I'm Believer" /"Я верующий"/, написанная Нилом Даймондом специально для них, стала самой популярной песней 1967 года.

После этого начались турне, группу стали требовать "живьем". И "Манкиз" выдержали этот серьезный экзамен. Летом 1967 года они были приглашены на гастроли в Англию. В статье об их гастролях было написано, что все английские "звезды" прибежали на концерт группы "Манкиз". В первых рядах сидели люди из "Роллинг Стоунз", из группы Спенсера Дэвиса и так далее. Когда в антракте корреспонденты начали спрашивать о впечатлениях от концерта, то они сказали: "Удивительно, они действительно играют и поют!" И после этого "Манкиз" несколько лет царили безраздельно в Америке, по крайней мере, на молодежном рынке. Они внесли свою лепту в тини-рок, но довольно быстро сошли со сцены. Однако, в конце 1989 года и в 1990 году в рамках интереса к музыке 60-х годов снова возник спрос на "Манкиз". Они снова собрались и записали пластинку.

Вся молодежная музыка в то время выполняла развлекательную и чисто коммерческую функцию. Она была, пусть не совсем удачным, но противовесом всем "подпольным" поискам и новым усложненным музыкальным стилям. Именно в рамках такого рода творчества и возникли более склонные к визуализации музыкальные стили, которые получили различные названия. Наиболее распространенными являются "глэм-рок" /Glam rock/ или "глиттер-рок" /Glitter Rock/ и другие. Зародившись первоначально в чисто "подпольной" среде, они, впитали в себя всю атмосферу полукоммерческой фееричности и превратились в очень странные симбиозы откровенного авангардизма и совершенно неприкрытой коммерции. Основателями здесь, пожалуй, были англичане, а самым главным был Марк Болан /Marc Bolan/ и его группа "Tyranosaurus Rex" /"Королевский тиранозавр"/.

Группа, которая так называлась, состояла из двух очень интеллигентных молодых людей: Марка Болана /настоящее имя его - Марк Фелд /Mark Feld// и Стюарта Перигрина Тука /Stuart Peregrine Took/. Эти два человека делали на "подпольной" лондонской сцене совершенно оригинальные эксперименты. Они соединяли английскую народную музыку, английские баллады

со странным полуакустическим, полуэлектрическим аккомпанементом. При этом Тук играл на ударных инструментах, самых разнообразных, чаще всего на экзотических восточных /например, на табле, на конго/, на различных трещетках и так далее. Болан аккомпанировал себе на гитаре, как на акустической, так и на электрической и пел.

Их ранние альбомы назывались очень странно, названия устояли из десятков слов. Авангардистская атмосфера чувствуется и в текстах, которые очень символичны, мало понятны, для их расшифровки нужно знать массу английских реалий. Однако, приблизительно к концу 60-х и самому началу 70-х годов их стиль радикально меняется. Музыкально на них воздействовали главным образом эйсид-роковые эксперименты, в основном монотонные риффы. И название поменялось, они стали называться просто "Ти.Рэкс". Изменились их тексты. Они стали гораздо проще, получили явный сексуальный оттенок. И, наконец, что самое главное, - резко изменился визуальный образ. До этого музыканты были типичными обтрепанными, длинноволосыми хиппи. Теперь они стали похожи на джентельменов XVIII-го столетия с кружевами, рюшами, оборками, брошами и вплоть до туфель на высоких каблуках. Собственно, вся мода на платформы и характерную обувь, которая была распространена в 70-е годы, породил Марк Болан. Однажды на концерте он вышел на сцену в женских туфлях на высоком каблуке и танкетке, да еще с пряжками. Кроме того, очень популярными стали блестящие, переливающиеся одежды, особенно при освещении прожектора. Отсюда и название этого стиля. Слова "Glam" и "Glitter" означает по-английски "сверкающий", "блестящий". Пожалуй, Марк Болан и был представителем этого стиля.

Как видно, стиль очень "лоскутный". Но эта "лоскутность", фрагментарность вообще очень характерна для поп-искусства. Поп-искусство вообще склонно к коллажным формам. Здесь были элементы эйсид-рока, психоделической музыки, были элементы обычного рок-н-ролла, буги-вуги. Очень часто на многих композициях "Ти.Рэкса" вся музыкальная фактура - это традиционное буги-вуги. Даже фильм о Марке Болане так и назывался "Born to Boogie" /"Рожденный для буги"7. Кстати, оператором этого фильма был Ринго Старр, который был большим приятелем Болана и старался посещать все его концерты. На одном концерте он заснял его выступление своей кинокамерой. Потом были вставлены разные номера, беседы, интервью, немного юмора и получился фильм "Рожденный для буги".

Болан был "первой ласточкой," но не единственной. Примерно тем же самый и приблизительно в то же время начал

заниматься другой английский певец Дэвид Джонс /David Jones/. Но поскольку точно так же звали певца из "Манкиз", ему пришлось взять себе псевдоним. Он стал Дэвидом Боуи / David Bowie/ и под этим именем стал известен всему миру.

Дэвид Боуи тоже начинал свою карьеру в авангардистских кругах, в коммуне хиппи, которая сложилась в Лондоне к этому времени. Начиная с группой "The Lover Third" /"Третий любовник"/, которая выступала в типичной атмосфере того времени: длинные волосы, вытертые джинсы, символика и психоделические тексты. Они имели мало успеха у массовой публики. Более того, контракт с "Деккой" оказался неудачным и "Декка" быстро отказались от их услуг.

Внешне Боуи чрезвычайно интересен. У него глаза разного цвета. С одной стороны, это породило миф о том, что у него один глаз искусственный, что он вообще слепой, а, с другой стороны - способствовало скандальной популярности.

Боуи, видя успех Марка Болана, решает кардинально изменить свою музыкальную политику и обратить большое внимание на внешние, визуальные формы выступлений. Он изобретает новый сценический образ - фантастически-космический. Это некий "Ziggy Stardust" ГЗигги - звездная пыль"/, который является рок-звездой далекого будущего. Его группа "Spiders from Mars" /" Пауки с Марса"/ - это что-то таинственно-опасное, а сам он роковая личность. Боуи прекрасный танцор, великолепный мим и актер. Образ Зигги Стардаста, который он создал, стал его постоянной маской. В дальнейшем все его творчество - это взгляд на настоящее с точки зрения человека будущего, причем будущего страшного, сомнительного. С одной стороны, он как бы отдыхает в прошлом от будущего, а, с другой стороны, он знает, чем все это кончится, поскольку оттуда и явился.

Этот образ оказался очень популярным и Боуи вышел в первые ряды глэмрокеров.

Можно упомянуть еще несколько имен такого же калибра, в настоящее время гораздо менее известных. Это Гэри Глиттер /Gary Glitter/. Репертуар его с музыкальной точки зрения - это традиционный рок-н-ролл, но поданный в новом визуальном оформлении.

Наконец, самая популярная группа в этом направлении и, пожалуй, самая талантливая в музыкальном отношении - это английская группа "Roxy Music" /"Музыка с душком"/. Состав ее весьма своеобразен: "рокер-гитарист" - Фил Манзанера /Phil Manzanera/, хорошо известный в "подпольных" английских кругах по своим выступлениям с группой "The Quiet Sun" /"Тихое

солнце"/. Он уроженец Внесуэлы, где прожил все детство и раннее отрочество, а потом переехал в Англию. "Клетчатый джазмэн" - Энди Маккей /Andy McKay/, саксофонист, игравший со многими английскими известными джазовыми исполнителями. Ритм-секция много раз изменялась. И, наконец, "аристократично-вурдалачный молодой человек" - Брайан Ферри /Bryan Ferry/.

Музыка, которую они пытались составить из таких разнородных элементов, и должна была быть "с душком", "с червоточинкой", с легким налетом декоданса. Группа "состав, ляля" музыку из элементов чистого рока, джаза, электроники и слащавых баллад, которые прошли через очень специфическую призму восприятия и превратились из изначально меланхолически-сентиментальных вещей в нечто зашифрованное и странное. Этим занимался Брайан Ферри.

Группа с самого начала сделала большую ставку на внешнее визуальное воздействие. До мелочей разрабатывалось все: детали туалета, прически, над которыми работали лучшие английские мастера, движения, жесты, пантомима. Все отрабатывалось до ювелирной точности.

На обложках своих пластинок они обязательно помещали визуальный символ своей пикантной музыки, "музыки с душком". Это были актрисы, которые должны были изображать девиц легкого поведения. Обычно их отбирали по принципам безусловной фотогеничности, но специальная гримерская работа фотомастеров придавала этим фотомоделям некий порочный дух, который никогда не был виден с первого взгляда. Среди их фотомоделей была даже Аманда Лир /Amanda Lear/, впоследствии знаменитая "звезда" диско, но тогда просто фотомоделка. Она снялась на обложке их второго альбома "For Your Pleasure" /"Для Вашего удовольствия"/ в одежде из черной кожи и с черной пантерой на поводке.

Все эти альбомы пользовались колоссальным успехом и может быть успех глэм-рока от того, что музыканты стали уделять больше внимания чисто внешнему аспекту выступлений, благодаря, главным образом, "Рокси мьюзик". Музыка тоже варьируется в очень широких диапазонах: от очень сложной авангардистской электронной музыки и джазовых импровизаций до слащавых баллад с примитивной мелодической линией.

"Рокси мьюзик" - одна из наиболее талантливых рок-групп в истории современной музыки с совершенно оригинальной концепцией. Единственную параллель, которую можно провести - это параллель с группой "Бархатное подполье". Действительно, Лу Рид, лидер "Велвет Андеграунд" был близко знаком и с Дэвидом Боуи, и с Брайаном Ферри, и с Филом Ман

занерой и, более того, их представление об искусстве и музыке были очень сходными. И не случайно то, что впоследствии музыка "Рокси Мьюзик", музыка "Велвет Андеграунд", и, отчасти может быть, музыка таких авангардистов, как "Кинг Кримсон" стала некой основой для творчества неоромантиков, то есть музыкантов "новой волны" уже 80-х годов. Именно от этих музыкантов были восприняты и главенствующая роль визуального воздействия /можно сказать, что все современные видеоклипы родились как результат развития идей "Рокси мьюзик"/, и критически-сардонический взгляд на жизнь, который явственно виден в "For Your Pleasure" или "Stranded". С одной стороны, это вроде бы чисто коммерческие группы, а с другой стороны, совершенно трансформированное отношение к этому всему. Может показаться, что "Дюран Дюран" - это апологеты красивой жизни. Этому способствуют и их видеоклипы, и их пластинки. Но, с другой стороны, ясно видно скептическое отношение к своему творчеству и к человеческой культуре.

Из более поздних исполнителей глэм-рока можно отметить "Ярап*" /"Япония"/, известную неоромантическую группу. Их композиции напоминают музыку "Рокси Мьюзик", но в несколько другом исполнении. То же самое можно сказать и о "Дюран Дюран", и о таких группах, как "Visage" или "ABC" и многих других исполнителей неоромантической "новой волны".

Этот чисто английский стиль - глэм-рок - в дальнейшем стал интернациональным. Все "звезды" этого стиля - англичане. Они в каком-то смысле близки к арт-року, но не с музыкальной стороны, поскольку арт-рок - музыка существенно более сложная и виртуозная, а скорее по своей концепции "тотального искусства". То есть концепция, исходя из которой у "потребителя" искусства должны быть одновременно задействованы все его органы чувств: уши, глаза, даже нюх, потому что на концертах широко практиковалось использование самых разнообразных сильнопахнущих веществ, как ароматических, так и совсем неароматических. Эта концепция идет в музыку "новой волны", неоромантиков именно из арт-рока и глэм-рока. Глэм-рок, в каком-то смысле - это простонародный вариант арт-рока, который не тяготеет к крупным формам, к масштабным музыкальным полотнам, а делает все на мини-материале, пользуясь всем тем арсеналом, что и "Дженезис" или "Пинк Флойд".

Теперь нужно еще немного сказать о европейцах, поскольку в то же самое время, когда возникли вышеназванные музыкальные стили, Европа начинает выходить на мировую арену. Извечное доминирование англо-саксов на музыкальном рынке рок-музыки постепенно начинает "размываться". В первую

очередь, благодаря западногерманским музыкантам, может быть потому, что в Германии англо-американская музыка получила наиболее широкое распространение. Во Франции издавна были свои шансонье и своя школа, в Италии были свои певцы, которые разрабатывали свою неаполитанскую канцониссиму /Canzonissima/, соединяя ее с вариантами эстрады. В Германии ничего такого не было. Были сначала робкие попытки подражания и перевода на немецкий язык англоязычного рок-н-ролла. Австрийский исполнитель Петер Крауз /Peter Krause/, например, был очень популярен в Германии, поскольку пел по-немецки. Но все это было совершенно второсортно и неоригинально. А с начала 70-х, с самого конца 60-х годов появляются несколько совершенно оригинальных исполнителей и даже возникает термин, который впоследствии становится общепринятым. Это термин "краут-рок" /Kraut - Rock/ - "капустный рок", названный так в честь любимого блюда немцев - тушеной капусты. Аналогично, кстати, французский рок был окрещен в английской прессе - "фрэг-рок" /Frog-Rock/ - "лягушачий рок", а итальянский, естественно, "спагетти-рок" /Spaghetti - Rock/.

Несмотря на снисходительность "этикетки", в рамках "краут-рока" возникло несколько очень интересных исполнителей. Из самостоятельных немецких ансамблей нужно отметить ансамбль "Амон Дуул" /Amon Duul/, странное название которого не переводится. Этот ансамбль возник первоначально в колонии западногерманских хиппи и был выразителем их идеологии, их умонастроений и чувств. Потом он разделился на два ансамбля - "Амон Дуул I" и "Амон Дуул II". Музыка, которая исполнялась этим ансамблем, была местным вариантом эйсид-рока из Калифорнии.

Темы, которыми интересовались "Амон Дуул", были весьма своеобразными. Первый их альбом назывался "Dance of the Lemmings" "Танцы леммингов". "Танцы леммингов" - это массовые самоубийства этих животных, которым наука еще не нашла объяснения. Вообще самоубийства в животном мире встречаются очень редко и носят исключительный характер (например, киты). С этой точки зрения "Танцы леммингов" являются сатирой на человеческое общество, где леммингами являются, собственно, люди. Другой их альбом "Йети" /"Yeti" - "Снежный человек". Из названий виден их интерес к непонятным, загадочным и таинственным явлениям. Или, наоборот,, наглый вызов. Например, у них есть альбом, который называется "Phallus Dei" "ГФаллос господень" - основной инструмент, управляющий этим миром. Немецких музыкантов иногда называли представителями "тевтонского рока" /"Teuton Rock"/.

Действительно, они представляли тевтонский дух в психоделической музыке. Группа действительно очень интересная, хотя, может быть, не такая оригинальная. Шедшая по их стопам группа "Фауст" /"Faust"/ отличалась сочетанием конкретной музыки с магнитофонными студийными трюками, ускоренными и замедленными скоростями, многократным наложением каналов, записью "наоборот". На этом фоне - играющая как часы ритм-секция.

Однако, самой интересной была группа "Сап" /"Жестянка"/ - западногерманская группа, о которой очень хорошо написала "Мелоди Мейкер": "Вы привыкли, что слушая рок, Вы слушаете электрическую музыку, сидя на деревянных стульях. Слушать "Кэн" - это все равно, что слушать деревянную музыку, сидя на электрических стульях". Такая фраза очень хорошо характеризует музыку "Кэн". Их барабанщик Джеки Либцайт /Jackie Liebezeit/ считается непревзойденным "метрономом" вообще в роковой ритмике. Иногда кажется, что работает ударный синтезатор, однако это - живой человек, доведший свою метрономную точность до сверхчеловеческого совершенства. На фоне этой ритмики выступают остальные музыканты. Ирмин Шмидт /Irmin Schmidt/, клавишник этой группы, закончивший Кёльнскую консерваторию, большой поклонник Карла Хайнца Штокгаузена и всех его теорий о влиянии чистого звука без обертонов на человека. Он этим пользуется, создавая свою "деревянную музыку". И, наконец, Хольгер Чукай /Holger Czuka/, гитарист, который преуспел в постоянных риффах на гитаре. Общий эффект от музыки "Кэн", как ни странно, чрезвычайно сильный. Не знаю, что здесь действует: теории Штокгаузена, ритмика Либцайта или общий дух, но "Кэн"- один из самых оригинальных, неповторимых и интересных немецких роковых ансамблей.

Нужно упомянуть и о других электронщиках, которых вдохновило творчество Штокгаузена. Это "Tangerine Dream" /Мандариновый сон"/, и западноберлинская группа "Kraftwerk" /"Электростанция"/. "Крафтверк" - непосредственные ученики Штокгаузена, получили консерваторское образование. Интересно, что "Крафтверк" прошел довольно длительную эволюцию в своей работе, так же как и "Тейнджерин Дрим". Вначале Тейнджерин Дрим был типично психоделическим ансамблем эйсид-рока, но с упором не на струнную музыку, а на необычные электронные звучания, которые они воспроизводили на тогдашних еще очень несовершенных инструментах, например, *ia* меллотроне /меллотрон - набор магнитных колец, на которых «писаны ноты в исполнении разных инструментов/. Мелло-

троном широко пользовались Манфред Манн, "Муди Блюз", ранний "Кинг Кримсон", где на меллотроне играл сам Фрипп. У "Тэйнджерин Дрим" меллотрон звучал несколько иначе. Здесь его начали использовать для музыкального синтеза, микшируя сигналы от разных записанных звуков необычным образом, да еще часто трансформируя этот звук через разные приставки, приспособления или пользуясь магнитофонами для убыстрения или замедления записи. Поэтому выступления "Тэйнджерин Дрим" выглядели очень экзотично. Первоначально это был квинтет с традиционными для рока электрогитарой и ударными. Музыка этого состава хорошо представлена в их первом альбоме "Electronik Meditation" /"Электронная медитация"/. В дальнейшем их состав сузился до трио и они стали пользоваться исключительно электронными инструментами, включая появившиеся как раз синтезаторы, а также магнитофонами. На выступления "Тэйнджерин Дрим" вся сцена была уставлена экзотической электроникой, а музыканты время от времени пользовались то магнитофонами, то синтезаторами, то осцилляторами, что выглядело как священнодействие в электронной кухне. Именно из экспериментов "Тэйнджерин Дрим" появился потом электронный рок таких музыкантов-солистов, как Жан Мишель Жарр /Jean Michel Jarre/, Вангелис /Vangelis/, Томита /Tomita/, Китаро /Kitaro/, или их японский двойник "Yellow Magic Orchestra" /"Оркестр Жёлтой Магии"/, на которых "Тэйнджерин Дрим" оказали очень большое влияние.

При этом "Тэйнджерин Дрим" сами были вдохновлены к такому творчеству музыкой Западного побережья, группой "Пинк Флойд". Пожалуй, "Пинк Флойд" первыми начали широко вводить электронику в повседневную жизнь музыкантов. А "Тэйнджерин Дрим" были первыми, кто сделал электронику основными инструментами.

"Крафтверк", собственно, сделали то же самое. Вначале они очень много времени уделяли конкретной музыке, то есть сочетанию уличных, производственных и бытовых шумов, организованных ритмически и мелодически.

Особенно хорошо это видно из их первых двух альбомов, на которых есть все. Там присутствуют акустические инструменты, например, прекрасная флейта в их знаменитой композиции "Ruckzack" /"Грюкзак"/ со второго альбома.

В Германии появляется целый ряд оригинальных ансамблей. Идеи их живут сейчас. Например, современная* бельгийская группа "Front 242" /"Фронт 242"/, образовавшаяся! недавно и в 1990-м году выпустившая свой первый альбом занимается примерно тем же, чем занимались "Крафтверк". В

свое время прошумел их "боевик", который называется "Funk Kaddafi" /"Фанк Каддаффи"/. Они слушали по радио речь Каддаффи, которая была записана на магнитофон и стала основой ритмической базы этой композиции, на которую наложили бас в стиле фанки и синтезировали партии. Из-за такого использования сэмплов, английский критик, который писал о "Фронт 242" в "Мелоди Мейкер", иронично заметил: "Когда "Фронт 242" слышит слово "культура", они хватаются за сэмплер", перефразируя тем самым известное изречение Геббельса.

Школа "Крафтверк", которые были учениками Штокгаузена и продолжателями классической авангардистской линии в европейской музыке, со временем превратилась в танцевальную музыку, часто в стиле диско. У "Крафтверк" есть несколько альбомов, "Man-Machine" /"Человек-машина"/ или "Trans Evrope Express" /"Трансевропейский экспресс"/, "Computer World" /"Компьютерный мир"/, которые представляют танцевальную электронную музыку, сделанную чрезвычайно хитроумно из самых разных источников.

Это, пожалуй, основные представители "капустного рока".

Что касается других стран, то и здесь постепенно началась интенсивная роковая жизнь. Если не говорить о Западной Германии, то в Европе, пожалуй, пальму первенства держит Голландия, которая традиционно является источником очень высококачественной рок-музыки и джаза.

Прежде всего здесь нужно отметить прекрасную арт-роковую группу "Focus" /"Фокус"/, которая играет традиционный арт-рок очень оригинально. Эту группу трудно спутать с английскими или американскими арт-роковыми ансамблями. Это, пожалуй, единственная европейская группа, которая была объявлена лучшей группой мира в 1973 году по анкетам американских музыкальных издания: "Биллборда" или "Роллинг Стоун". Это свидетельствует об очень высоком уровне их музыки, поскольку конкуренция на американском граммофонном рынке колоссальна.

"Фокус" - это квартет. В его состав во времена наибольшего успеха 1972-1973 годов входили: лидер группы - Ян Аккерман /Jan Akkerman/, прекрасный гитарист, активно работающий в настоящее время и выпускающий отличные пластинки, например, альбом 1984 года "From the Basement" /"Из подвала"/. Второй лидер группы - Тиис Ван Леер /Tiis Van Leer/, в "Фокусе" играл на самых разнообразных клавишных инструментах: от клавишника до синтезатора, играл на флейте и пел в

совершенно необычной для рока манере, используя стиль "йодллинг*" - тирольский горловой вокал.

Когда он сочетается с роком, причем роком очень изысканным и грамотным, то это производит интересный эффект. Не случайно их "боевик" "Nocus-Pocus" состоит только из "скэта" Тиаса Ван Леера - импровизации без слов таким тирольским вокалом. Помимо этих двух музыкантов в группу входили различные ритм-секции. Пожалуй, самым интересным басистом, который играл с группой, был голландец Берт Руйтер /Bert Ruiters/. Его соло на басах из их лучшего альбома "Фокус ИГ", является классикой жанра. Из барабанщиков здесь играл и Пьер Ван дер Линдер / Pierre Van der Linder/, очень известный голландский барабанщик, выступавший и с английскими, и с американскими "звездами". Одно время играл с "Фокусом" английский барабанщик, бывший ударник из группы "Зут Мани" /"Zoot Money"/, а впоследствии из "Энималз", Коллин Аллен /Collin Allen/.

"Фокус", пользуясь обычными для арт-рока приемами, то есть крупноформатными произведениями с явно классической аранжировкой и академическим музыкальным многочастным рациональным мышлением при этом умудрялись быть оригинальными, поскольку очень часто пользовались полифоническими приемами Нидерландской полифонической школы. Полифония, собственно, и появилась впервые в Нидерландах, в работах нидерландских полифонистов XVI-го века. Это такие музыканты, как Свилинк / Sveelink/ или Фробергер /Froeberger/. "Фокус" этот полифонический нидерландский стиль возродили в арт-роке. Их знаменитый "Anonymous" /"Аноним"/ - арт-роковая обработка музыки неизвестного нидерландского композитора XVI -го века, это многочастная вещь с интереснейшими инструментальными соло. Не случайно "Фокус" так высоко оценили. К сожалению, они потом распались и выступали поодиночке.

О другой голландской группе "Ekseption", мы уже говорили. Как можно заметить, голландская музыка тяготела больше к арт-року и классической музыке. Другое направление здесь было заложено группой "Golden Earring" /"Золотая серьга"/. Группой, прошедшей через множество увлечений. Они начинали как панк-роковая группа. Имелся в виду американский панк, а не современный панк-рок. Это та музыка, которая была распространена в Штатах в 1965-67 годах. Потом они увлеклись психоделической музыкой Калифорнии. А потом стали одной из ведущих хард-роковых групп.

Поговорим с первоначальным панк-роке, музыке довольно сильно отличающейся от панк-рока 70-х годов, но отдавшей ему свое название и свое мироощущение

"Панк" /"Punk"/ - в буквальном переводе с английского означает "шпана", "хулиган" и так далее вплоть до "гомосексуалиста". Но чаще всего "панк" понимается как "шпана". Эта музыка появилась в Соединенных Штатах как результат "британского вторжения", как попытка на местной почве создать приблизительно то же самое, что было в Англии в Ливерпуле, в Лондоне в 1965-1966 годах. С точки зрения стилового единства, здесь существует очень большая пестрота. Среди представителей американского панк-рока встречаются и такие, непохожие ансамбли, как, скажем, группы из Калифорнии, очень близкие к психологическому эйсид-року, такие как, например, "Seeds" /"Семена"/, или детройтские ансамбли типа "Stooges" или "MC 5", которые гораздо более близки к хард-року. Или, скажем, почти рок-н-ролловые группы, типа "Kingsmen" /"Королевская рать"/ или "Swinging Medallions" /"Свингующие медальоны"/. Нельзя сказать, что американский панк-рок - это нечто единое о стиловом отношении.

Когда-то Майкл Олдфилд, музыкальный критик "Мелоди Мейкер" и известный музыкант написал, характеризуя эту музыку: "Это двух с половиной, трёхминутные композиции, исполняемые молодыми людьми с фязью под ногтями. Основным инструментальным средством является электроорган "Lawrie" или "Farfisa" / ближайший аналог - электроорган "Юность"/. Построена музыка на псевдопсиходелическом звучании: странные звуки, издаваемые без всякой мысли. И непрофессионализм ставится во главу угла."

* Электроорганы "Lawrie" или "Farfisa" были чрезвычайно дешевы и создавали иллюзию игры на чем-то более значительном, например, на электрооргане "Хаммонд". Поэтому они были чрезвычайно популярны среди подобных музыкантов. То же самое можно сказать и о популярных уже в то время инструментах фирмы "Маршалл" и "Стэндел" /"Standell". Некоторые группы так и назывались - "Marshall's" или "Standells", по той аппаратуре, на которой они играли.

С точки зрения музыкальной эстетики, все музыканты панк-рока под влиянием английских коллег решили, что любой человек является потенциальным музыкантом и вполне может самовыразиться и даже записаться на пластинку. Причем не только композиции американских панков, такие как "Kingsmen" группы "Кингсмен", в свое время стали "боевиками" к Исполнялись очень многими музыкантами. Еще одной характер

ной чертой панк-рока была полная невнятность текстов, воспитанная эйсид-роком, но подаваемая чисто по-детски и часто в духе буббл-гума. Скорее даже это были не тексты песен, а что-то вроде детских считалочек, как например, у группы "Sam the Sham & The Pharoans" ГСэм обманщик и Фараоны"/ - знаменитая их композиция того времени "Wooly Booty", или скажем, композиция группы "Tony James & The Shondells" - "Hanky Panky" и так далее. Все это было повторением совершенно бессмысленных слов под довольно примитивный аккомпанемент.

При всем этом "гиганты мысли" панк-рока, типа группы "MC 5", подводили под эту часто очень простую музыку довольно обширную теоретическую базу. Тут были все фри-джазовые рассуждения о некой спонтанной свободе творчества, о том, что образование эту спонтанную свободу уничтожает. Более того, на первой пластинке "MC 5" "Kick out the jams* /"Крушите преграды"/, в оформлении пластинки матерные слова встречаются через одно и тем самым они, якобы "посрамил дьявола". Там есть композиция известного фри-джазового музыканта, лидера "Большого фри-джазового оркестра", который выступает под псевдонимом Сан-Ра /Sun Ra/. "Сан" - "солнце" по-английски, а "ра" - "солнце" по-древнеегипетски. Это Негр, авангардист, у него действительно фри-джазовый биг-бэнд с очень интересными музыкантами. Например, у него играл тенор-саксофонист Джон Гилмор /John Gilmore/. "MC 5" берут его композицию и исполняют на этом альбоме. Естественно никакого отношения ни к Сан-Ра, ни к фри-джазу это не имеет, у них нет фри-джазового духа. Зато основной ценностью провозглашается то, что называется "Power" или "High Energy", то есть "напор", "мощь" или "высокая энергия". Считается, что чем громче исполняется композиция, тем выше качество музыки. При этом "MC 5" еще были музыкальным рупором "белых пантер" - сверхэкстремистской детройтской организации, построенной по образцу "черных пантер" и руководимой Джоном Синклером /John Sinclair/, впоследствии получившем много лет тюремного заключения за все свои грехи: открытый террор взрывы бомб и так далее. Жили они все коммуной. Обо всем этом с восторгом рассказывается на обложке первого альбома в очень крепких выражениях. При этом их музыкальные средства выразительности были очень близки к хард-року, но более сумбурному, неорганизованному и спонтанному. Ближайшей параллелью в современной музыке является "трэш-метал", который также делает упор на шумовую сторону музыки. По поводу шума было очень интересное исследование в "Мелоди Мейкер", автор которого рассматривал шум под своеобразным углом. Он счи

тал, что музыка традиционно считается неким фактором гармонизации, что слушание музыки вносит гармонию в хаотическую Вселенную. Более того, она как бы говорит человеку, что Вселенная не хаотична, в ней есть некая скрытая гармония, раскрыть которую нужно каждому человеку. И с той же точки зрения шум, то есть неорганизованные звуки, являются как бы антитезой этой теории и показывает, что мир хаотичен, бессмысленен и случаен, что в нем все приходящее, не имеет никакого смысла.

Если рассматривать такую теорию шума, то понятно, почему ее взяли на вооружение панк-рокеры. Они полностью старались отказаться от общепринятых теорий, как в области эстетики, так и в реальной жизни. Клуб CBV в Нью-Йорке - это, собственно, столица панков, откуда вышли Патти Смит /Pattie Smith/, Рамоунс /Ramones/, Буззкокс /Buzzcocks/ и другие. Представители раннего американского панка, по сравнению с их более поздними последователями - это, как отмечал Олдфилд, "доктора философии". Потому, что их наследники 70-х годов были уже абсолютно деструктивны. Был провозглашен лозунг, что никаких ценностей в мире нет, что панки против всего, в том числе против любых описаний их идеологии и музыки. Все это было доведено до своего логического конца, после которого переросло в свою противоположность - в некую организованную музыку.

Однако, американские ранние панки склонны были все же подводить под свою деятельность какие-то теории. Теории об освобождении изначально свободного человеческого духа, теории раскрепощения, теории нового искусства. При этом на них, безусловно, оказали влияние не только англичане, но и американцы, и, прежде всего, из психоделических групп, типа "Дорз" с Западного побережья и "Велвет Андеграунд" с Восточного. Поскольку именно там использовались монотонные приемы исполнения, использовались риффовые комбинации и однообразная ритмика. Все это было включено в арсенал панк-рока.

Поскольку панк-рок не был единым течением, здесь были и исключения. К таким исключениям нужно отнести группу "Electric Prunes" /"Электрический чернослив"/. Она испытала на себе безусловное воздействие классической музыки и даже создавала своеобразные арт-роковые произведения, правда, пользуясь при этом минимальным арсеналом средств выразительности. К ним относится примитивный электроорганчик, на котором исполняли все те же два-три аккорда. При этом звучали крупномасштабные произведения, в которых не рифф

играет главную роль, а именно мелодия. Примером этого может служить их знаменитая "Massirt F-Minor" /"Месса"/, которая была одним из первых крупных произведений в рок-музыке. Кроме того назовём такой их "боевик", который проник в списки популярности и там довольно долго держался - "I Had Too Much to Dream Last Night" /"Прошлой ночью я слишком много грезил"/. Эта композиция показывает очень интересное мелодическое мышление.

Американский панк был очень неоднородный и неоднозначный. Здесь было все: от эйсид-рока до арт-рока и хард-рока. Главное то, что все это достигалось без предварительного значительного самообразования. Тем не менее, такое требование непрофессионализма и максимальной простоты опять-таки было реакцией на усложнение музыки, с которой мы уже сталкивались в случае с музыкой "буббл-гум". "тини-рока", "нового ливерпуля". Это была всеобщая реакция, которая показывала, что массовая аудитория от рока немного устала. Рок перестал быть "музыкой для ног" и стал "музыкой для головы".

ЛЕКЦИЯ 11.

Продолжим рассмотрение стилей, которые появились а конце 60-х - начале 70-х годов. Остановимся на стиле, получившем название "фанки" /"Funky"/, стиле негритянской музыки, который был дальнейшим развитием идей, заложенных в соул.

Термин "фанки" в буквальном переводе с английского означает "страх". В дальнейшем он стал означать любые сильные эмоциональные состояния. На слэнге термин "фанки" означает "заводная музыка". Термин этот давнего происхождения. Им иногда называли музыку хард-боп. В джазовом варианте термин "фанки" также означает "горячее", очень эмоциональное исполнение джаза. В рамках хард-бопа сложились характерные ритмические приемы, отличающиеся от равномерной свинговой раскатки более экспрессивным характером. Этот джазовый стиль в сильно трансформированном виде проявился в дальнейшем как некий вариант музыки соул.

Время зарождения такого рода музыки относится к концу 60-х - началу 70-х годов и термин "фанки" вначале часто употреблялся в несколько ином контексте. Сначала он звучал как "Street Funk" /"уличная заводная музыка"/, а потом, по аналогии с предшествующим джазовым стилем, стал именоваться просто "фанки" или "фанк" /"Funk"/.

Для того, чтобы рассмотреть новизну этой музыки, зернемся чуть назад, к 1967-68 годам, к эпохе, когда, по крайней мере на американском музыкальном рынке, царила психоделическая музыка, основной функцией которой было создавать психологические состояния, родственные приему галлюциногенов. В это время появилось несколько негритянских * исполнителей, которые заинтересовались этим "белым приемом", использовавшимся в то время широко в рок-музыке, и постарались соединить его с традиционным материалом музыки соул: высокой экспрессией соулового вокала, синтезом бытового, светского блюза и насыщенном в эмоциональном плане спиритизме.

Одним из самых первых ансамблей такого стиля был ансамбль из Оклэнда, города-спутника Сан-Франциско, "Sly & the Family Stone" ГОбманщик и семейство Стоун"/. "Обманщиком" был некто Сильвестр Стюарт /Sylvester Stewart/, негритянский музыкант, который, в отличие от многих своих коллег того времени, не был заражен распространенным в то время негритянским национализмом. Утверждение, что белые не имеют никакого представления об этой музыке и, следовательно, не имеют совершенно никакой ценности как музы-

канты, привели к тому, что негритянские ансамбли того времени стали формироваться по чисто расовому принципу. Слай был первым, кто создал ансамбль смешанного состава. Здесь на равных играли и негры, и белые. Возможно это связано с особой атмосферой Сан-Франциско того времени, атмосферой всеобщей любви и братства, которая там царила.

Ансамбль был очень синтетичным и по музыке, и по тем стилям, которым он синтезировал в своем творчестве. Здесь был представлен в чистом виде соул, рок, элементы джаза, а также явственное увлечение электроникой и разнообразными электронными эффектами. Получившийся сплав, однако, сильно отличался от родственного фьюжн, поскольку сильно ориентирован на вокальную технику в соуловом варианте. Он стал называться "стрит фанк" - "уличная заводная музыка", поскольку ансамбли Сан-Франциско склонны были часто выступать прямо под открытым небом, на улицах, в парках города, чаще всего бесплатно. Считалось, что любые коммерческие аспекты музыки только ухудшают. "Слай энд зе Фэмили Стоун" были отнюдь не исключением и часто выступали на улицах города.

Та "уличная заводная музыка", которая сначала была просто шуточным определением, со временем стала некой определяющей "этикеткой" для музыкального направления, которое можно охарактеризовать следующими чертами. Пожалуй, впервые в негритянской музыке возник симбиоз вокально-инструментальной техники. Поэтому некоторые критики музыку фанки вообще называют "негритянской вокально-инструментальной музыкой". До этого всего существовало очень четкое разделение труда, функции вокалистов и инструменталистов не смешивались. Считалось, что такое смешение ухудшает качество вокала и инструментальной музыки. Но как оказалось, такие функции можно успешно совмещать.

Если говорить о том, что же нового возникло в музыке фанки, то нужно отметить совершенно новую функцию баса. Бас в рок-н-ролловых, блюзовых и в соуловых ансамблях традиционно был струнным инструментом ритм-секции. Во времена "нового рока", таких стилей, как блюз-рок, а впоследствии и джаз-рок, бас переходит к инструментам мелодической секции. Бас начинает играть импровизационную музыку, инструментальные соло, то есть принимает на себя функции мелодического инструмента. Но, пожалуй, до басистое стиля фанки никто не пробовал использовать бас как ударный инструмент, что потребовало выработки нового стиля самой игры на басы. Теперь басист струну не зашипывает и не ведет по струне смычком, а ударяет по ней. Ударяет либо щелчком, либо просто бьет по

струне ладонью или большим пальцем правой руки. При этом струна вибрирует не так, как это происходит при традиционном способе игры, а будучи соединенной с электроникой, с определенными преобразователями звука и приставками, даёт совершенно необычный ударный звук.

Лари Грэм /Larry Graham/, басист группы "Слай энд зе Фэмили Стоун" был одним из первых басистов, которые эту технику открыли и развивали. В дальнейшем он основал собственный состав "Graham central station" по аналогии со знаменитым "Нью-Йоркским вокзалом" "Grand central station", где вся музыка сводилась к подчеркиванию роли баса. Многие полагают, что не Лари Грэм был первооткрывателем этого стиля игры на басы, а таковым был басист детройтских студий "Тамла Моутаун", участвовавший в записях "Supremes" и "Temptations", Стиви Уандера и Брэнди Холловэй, Джейми Джеймисон.

Действительно, такая манера игры на басы встречается уже на ранних записях фирмы "Тамла Моутаун" 1964-65 годов. Правда, там он играет эпизодически, но, тем не менее, такой прием игры уже был известен.

Музыкальная критика, говоря о такой роли баса, чаще всего апеллирует к африканским представлениям о музыке, где главным является басовый барабан африканского оркестра или там-там, имеющий высоту тона приблизительно такую же, как высота тона сердцебиений человека. Считается, что такая высота обладает специфическим эффектом (психологическим и даже физиологическим) на человеческий организм. Поскольку бас-гитара по своим частотным характеристикам очень близка к физиологическим сердечным сокращениям, то считалось, что басисты стиля фанки ставили себе главной целью введение сердцебиения в ритмику ансамбля. Считается, что ритм сердца обладает самым большим действием на человека.

Такая манера игры по струнам баса стала чрезвычайно популярной. Она и сейчас сохраняется в арсенале почти всех басистов, которые имеют много разных техник: технику безладового баса - фретлесса, технику обычной игры, как на гитаре, на басгитаре, и технику флэп /Flap/ или слэп /Slap/, что означает "шлепок" или "щелчок".

Уже к концу 60-х годов появляются несколько новых ансамблей. Один из них был чисто "белым". Это ансамбль из Нового Орлеана, который записывался в тамошних студиях у знаменитого продюсера Алана Тауссена /Alan Toussain/. Сначала он существовал без названия, а потом, приняв название "Meters" ГМетры - единица длины/, стал одним из наиболее ярких представителей нового стиля. Многие "белые" группы,

выступая под личиной негров, пробивались на негритянские радиостанции, на негритянские фирмы грамзаписи, отсылая туда свои демонстрационные ленты /Demo Tapes/. Негритянские дискоотеки были введены в заблуждение такими группами, как "Awerage White Band" /"Средний Белый Оркестр"/, "Wild Cherry" ГДикие Вишни"/ или "Meters", музыкантов которых многие и по сей день считают нефами.

Все эти ансамбли пользовались приблизительно одной и той же формулой. Во-первых, это сочетание вокала и инструментальной игры у одних и тех же музыкантов, во-вторых, характерная басовая техника, в-третьих, ритмические рисунки, заимствованные из фанки-джаза, из хард-бола, но существенно упрощенные, и широкое использование сценических эффектов. Не зря первые ансамбли этого стиля, когда еще фанк не стал распространенным термином, назывались ансамблями психоделического соула, т.е. соул-музыки, но с характерными эффектами психоделического рока из Калифорнии.

Такого же типа ансамбль "Chambers Brothers" /"Братья Чэмбэрс"/. В негритянской группе, состоявшей действительно из четырех братьев Чэмбэрс, был белый барабанщик, что было особенно оскорбительно для ревнителей чистоты негритянской музыки, поскольку традиционно считается, что белые могут играть на чем угодно, но не на барабанах. Здесь был демонстративно взят белый барабанщик, который отнюдь не уступал своим негритянским коллегам.

Нужно упомянуть еще один, самый значительный среди ранних ансамблей этого стиля - ансамбль "War" /"Война"/. Этот ансамбль тоже был обычным ресторанным оркестром, который, тем не менее, привлекал в ресторан посетителей главным образом своей музыкой. В ресторан, где они играли, ходили слушать, а не есть. Этот ансамбль случайно услышал Эрик Бёрдон, лидер группы "Энималс" во время одной из своих американских поездок. К этому времени "Энималс" уже распались в результате внутреннего кризиса и Бёрдон подыскивал себе других музыкантов. Сам Бёрдон, как уже было сказано, был известен как "белый негр" в силу того, что его вокальная техника ничем не отличалась от негритянской. Увидев этот ансамбль, в котором был только один белый музыкант - Ли Оскар /Lee Oscar/, игравший на губной гармошке, швейцарец по происхождению, Бёрдон решает использовать его в качестве своей аккомпанирующей группы.

В результате этого содружества появилось несколько альбомов. Сначала вышел альбом "Eric Burdon Declares War" ГЭрик Бёрдон объявляет войну"/. Потом альбом "Black Man's

Burdon" /"Ноша черного человека"/. И, наконец, правда уже позднее, когда Бёрдон ушел из этой группы, вышел третий альбом - "Love is all around" /"Любовь - это то, что повсюду"/. Успех у этого ансамбля был очень велик. Он был таким же, как и все остальные группы "стрит-фанка", т.е. смешанно бело-негритянский и использовал все те характерные приемы, о которых было сказано выше. Нужно отметить, что в отличие от многих стрит-фанковских ансамблей, ансамбль "War" был, пожалуй, более широк в стилевом отношении. У него есть несомненные элементы стиля афро-рок, который возник приблизительно в то же время, есть элементы карибской музыки: ямайской, тринидадской (рэггей и каллипси), здесь есть и латино-американская музыка. Вследствии этого они бысто стали лидерами нового направления.

С другой стороны, была еще одна группа, которая подходила к этой музыке с несколько другой позиции, позиции психоделической, сюрреальной. Это негритянский исполнитель Джордж Клинтон /George Clinton/ и его ансамбль "Фанкаделик" /Tunkadelic"/. Само название ансамбля было составным из терминов "фанк" и "психоделик". В дальнейшем, Клинтон стал одним из самых известных "многостаночников", поскольку он, помимо "Фанкаделик", выступал еще и соло, а также еще с двумя группами: "Парламент" TParlament"/ и группой "Boots/s Rubber Band"/. Кроме Клинтона в этих группах играли одни и те же музыканты, которые один день выступали под личиной "Фанкаделик", другой - как "Парламент", третий - как "Бутси Раббер Бэнд", а еще через день, как аккомпанирующий состав Джорджа Клинтона.

Здесь очень большую роль играют электронные эффекты. Клинтон был одним из первых, кто широко начал использовать синтезаторы в негритянской музыке и самые разнообразные студийные трюки, связанные с микшированием фонограмм, использованием конкретно музыкальных приемов и многим другим. Он начал заниматься тем же, чем занимались авангардисты в Америке и Англии, но, в отличие от белых авангардистов, все это было поставлено на строгую, конкретную ритмическую основу музыки "фанки". Поэтому эффект от этой музыки был очень велик и было выпущено много пластинок 'концерном" Джорджа Клинтона.

Именно в рамках музыки "фанки" возникает широкая индустрия "боевиков", например, знаменитые "боевики" группы "Слай энд зе Фэмили Стоун": "Dance to the music" /"Танцуйте под музыку"/ или "Sex machine" ГСекс-машина"/. Боевики группы "Война": "The world is a ghetto" /"Мир-это гетто"/ или "Way can't

we be friends" /Почему бы нам не быть друзьями"/. Эти "боевики" по количеству проданных экземпляров и по массовости аудитории были вполне сопоставимы с "белыми боевиками", что само по себе было в то время довольно редким явлением. Негритянские исполнители выпускали пластинки существенно меньшими тиражами, нежели их белые коллеги.

И, наконец, еще один из основателей стиля "фанки", на этот раз пришедший из джаза - пианист Хэрби Хэнкок /Herbie Hancock/. Пианист с давним стажем игры в джазе, человек, который играл со всеми знаменитостями, прославившийся благодаря знаменитому альбому "Сучье Варово" Майлса Дэвиса, который основал стиль "фьюжн" и сыграл большую роль в современной музыке. Именно Хэнкок и его басист Пол Джексон /Paul Jackson/, который также играл в альбоме "Headhunters" ГОхотники за головами"/, были одними из основателей музыкальной моды в стиле "фанки". Так же, как у Джорджа Клинтона, здесь массивно использовались клавишные инструменты. К Хэнковским приемам можно отнести использование электро-рояля фирмы "Fender" - "Rhodes", на котором он левой рукой аккордами играл ритмический рисунок, подключенный к ритм-секции, а правой рукой играл мелодию на других инструментах, например, на электрооргане "Hammond" или разнообразных синтезаторах: "Moog" или "Atr". Если к этому всему подключался вокодер - вокальный синтезатор, то становится очевидной общая картина того, что делал Хэнкок: жесткая линия клавишета, разнообразные партии, от джаза до рока, которые он играет правой рукой или исполняет голосом и общая окраска этого с помощью вокодера. Плюс прекрасная ритм-секция во главе с Полом Джексонем, который также широко пользовался именно приемом "флэп" или "слэп".

Это основные представители на раннем этапе стиля "фанки". Как уже было сказано, "фанки" широко распространился не только среди черных, но и среди белых. Некоторые белые ансамбли уже были названы, а существовало их сотни, причем некоторые из них стали настолько известны, что сейчас, когда говорят о стиле "фанки", называют именно их, забывая основателей.

Это, в первую очередь, такие негритянские ансамбли, как "Commodores" ГКоммодоры"/, давший миру такого известного солиста, как Лайонел Ричи /Lionel Richie/, "Earth, wind & fire" /"Земля, ветер и огонь"/ - ансамбль барабанщика Мориса Уайта /Maurice White/, бывшего барабанщика джазового пианиста Рэмзи Льюиса /Ramsey Lewis/, который тоже записал много пластинок в стиле "фанки".

"Земля, ветер и огонь" - ансамбль более разнообразный в стилевом отношении, нежели просто "фанки". Здесь есть и очень интересная джазовая импровизация, поэтому некоторые не без основания относят его к джаз-року или к "фьюжн". Здесь есть и совершенно откровенные диско-композиции, поэтому его относят к диско-музыке. Но основной музыкальный материал этого ансамбля - это музыка "фанки". Причем, пожалуй, это один из лучших представителей данного стиля, что видно из их гастрольного, "живого" альбома "Gratitude", где они демонстрируют очень высокую технику исполнения, создают накаленную, "горячую" атмосферу. Это была запись непосредственно с концерта, где существует некая обратная связь между залом и исполнителем. Они записали много альбомов, многие из которых стали уже классикой.

Еще надо упомянуть некоторые ансамбли, группировавшиеся вокруг Детройта. Многие музыканты, которые раньше традиционно занимались только музыкой соул, под влиянием "фанки", под влиянием смешения вокальной и инструментальной музыки тоже стали заниматься такого рода музыкой. Это тот же Стиви Уандер, который, включив в свой состав басиста Реджа Мак Брайда /Regie Mc Bride/, очень хорошо владеющего слэповой техникой, записал несколько классических пластинок "фанки". Это и "Temptation" /"Искушение"/, негритянский квинтет, который делал то же самое при помощи Джейми Джеймисон и очень интересного гитариста Ва-Ва Ватсона /Wah-Wah Watson/ - настоящее имя Мэлвин Рэгин /Melvin Ragin/. Кличку Ва-Ва Ватсон он получил потому, что его любимым звуковым эффектом было использование педали вау-вау, которая придает гитаре характерный сурдинообразный звук трубы. Он был большим любителем Хендрикса, который широко использовал этот прием. В отличие от Хендрикса, который пользовался эффектом вау-вау, когда играл свои соло, Ва-Ва Ватсон начинает пользоваться этим эффектом в ритмическом аккомпанементе. Причем в сочетании с басистом, играющим в стиле слэп, "квакающая" ритм-гитара создавала определенный музыкальный шарм, которым отличаются многие записи "Тэмптэйшн" и многие другие группы того времени, записывающиеся на "Тампа Моутан".

Появились такого рода ансамбли в Англии, в Голландии, в ФРГ. То есть этот стиль, как и многие другие до него, продемонстрировал жизнеспособность и возможность прекрасно ассимилироваться в рамках европейских и многих других музыкальных культур. Поэтому не случайно он и в настоящее время является одним из основных направлений в музыке,

правда он несколько трансформировался под влиянием некоторых новых приемов. Скажем, стиль "рэп" - это тот же стиль "фанки", но с измененной вокальной стороной, или "техно-флэш", который является соединением стиля "техно-поп" - "белого" стиля новой волны, где широко используются синтезаторы, и стиля "фанк" с его характерными чертами. И даже инструментальная музыка, являющаяся сопровождением для брейка - это тоже электронное развитие стиля "фанки", та музыка, которая была придумана Хэрби Хэнкоком и впервые прозвучала на его альбомах "Future Shock" /"Удар будущего"/ и "Sound System" /"Звуковая система"/. Не будем забывать, что и музыка "диско" не была бы возможной, если бы не было стиля "фанки", поскольку "фанки" стал основным элементом этой музыки.

Теперь нужно поговорить об еще одном стиле, появившемся в это же время. Этот стиль называется "электронный рок" и, как видно из названия, он связан с электронными новшествами, которые появились в музыке во второй половине 60-х годов.

Но сначала небольшой экскурс в историю использования синтезаторов. Здесь, пожалуй, был первым Уолтер Карлос /Walter Carlos/, в настоящее время более известный под женским именем Вэнди Карлос /Wendy Carlos/, поскольку изменил свой пол с помощью современной медицины. Он был одним из первых, кто заинтересовался использованием синтезаторов, но не в классической музыке, для которой они были созданы, а для более ритмизированной музыки. Первые его эксперименты, скажем пластинка "Switched on Bach" /"Включите Баха"/ - это, собственно, "Бранденбургские концерты" Баха, сыгранные на синтезаторе. Правда, еще на синтезаторах первого поколения, которые занимали целую комнату и были, естественно, не концертными инструментами, а сугубо студийными.

Постепенно происходило совершенствование синтезаторов, появлялись все более совершенные и компактные модели. Главным образом здесь прославился Роберт Муг /Robert Moog/. Он первый разработал модели, относительно удобные для концертной деятельности: "Микро Муг", в дальнейшем "Поли Муг".

Под влиянием Карлоса и других музыкантов, в частности, Пола Вивера /Paul Beaver/, выступавшего с группой "Electric Flag" /"Электрический Флаг"/, одной из первых авангардистских американских групп, синтезаторы начинают внедряться в практику рок-групп.

В частности, появляются два американских ансамбля - первые ласточки по использованию синтезаторов - одна группа называлась "Lothar & the hand people" ГЛотор и ручные люди"/. В ней сам Лотор играл на мелотроне, а "ручные люди" на различных синтезаторах. Вторая группа - это электронный дуэт "Silver apples" ГСеребрянные яблоки"/, также использовавшая мелотрон и синтезатор одновременно. Но они имели часто локальный интерес, а первой интересной коммерческой группой, пластинки которой расходились большими тиражами, стала группа "USA" /"США"/. К сожалению, она выпустила только один альбом, который стал классикой, но все-таки породила огромное количество подражателей. И ранние "Пинк Флойд" не избежали этого влияния, и ранние "Тэйнджерин Дрим" тоже. Все музыканты, использовавшие синтезаторы, были последователями этих, мало кому известных, американских исполнителей. Таким образом и родился электронный рок.

Вслед за этими первопроходцами появились и другие группы. Среди пионеров можно назвать английскую группу "Hawk wind" /"Ястребинный ветер"/, также начавшую выступать еще во времена андеграунда и все более и более, по мере дальнейшей работы, пользовавшаяся приемами электронного рока. Можно упомянуть таких японцев, как Исао Томита /Isao Tomita/ или "Kitaro", японскую группу "Yellow magic orchestra" /"Оркестр желтой магии"/, грека Вангелиса Папатанасиуса /Vangelis Papathanassious/, сократившего свое имя для простоты восприятия до просто Вангелиса, и с которыми фирма "RCA - Victor" подписала один из самых больших своих контрактов, по которому он получал несколько сот тысяч долларов в год. С другой стороны, необходимо назвать такого музыканта, как Майкл Олдфилд /Mike Oldfield/, на творчестве которого надо остановится подробнее.

Дело в том, что приемы электронного рока не ограничиваются использованием синтезаторов. Очень часто они включают в себя своеобразную студийную работу, сводящуюся к колдовским экспериментам и магнитным лентам, микшированием их, варьированием скоростей, направлений движения и так далее. Эта студийная техника, еще до появления синтезаторов, позволяла одному музыканту записывать фонограммы за целый оркестр. Олдфилд был одним из первых в этом направлении.

Сам он музыкант с большим стажем и до своих сольных выступлений работал с различными английскими авангардными группами, например, с группой Кэвина Эйерса /Kevin Ayers/, бывшего музыканта "Софт Мэшин". Они записали несколько альбомов. Работал и с другими авангардистами, связан-

ными с английской фирмой "Harvest, Vrrcin", созданной для пропаганды некоммерческой музыки, музыки сложной и, можно сказать, психоделической.

Его первой сольной пластинкой была "Tubular belle" /"Трубчатые колокола"/, которая содержит в себе элементы арт-рока, поскольку она вся выдержана в единой форме, а также приемы электронной рока, то есть многократного микширования записи. На пластинке он играет практически все партии сам. Он гитарист, а сама пластинка построена следующим образом. Идет некая фоновая основа, на которой разворачиваются все инструментальные партии, главным образом гитарные. При этом гитар записано несколько и они звучат в разных регистрах, с разными эффектами, с разными скоростями, а сам он в роли спикера объявляет, какой эффект будет следующим - одна гитара, две гитары, квартет гитар. Все это постоянно накладывается, музыкальная фактура постепенно усложняется и в конце звучит практически симфоническое произведение, исполненное одним человеком. Хотя ему и помогли в записи некоторые музыканты, львинную долю работы проделал он сам.

Пластинка "Трубчатые колокола" была одной из самых популярных пластинок в истории рока и по количеству недель в списках популярности, и по количеству проданных экземпляров /она была многократно "платиновой"/. И она в большой степени определила развитие электронного рока в будущем.

С точки зрения приемов выразительности, Олдфилд, пожалуй, является наиболее характерным представителем речитативной музыки. Эта музыка возникла как один из вариантов авангардистской музыки. Одним из ярких представителей является английский композитор Филипп Гласе /Philip Glass/. С другой стороны, все эти примеры были в чести у музыкантов эйсид-рока, которые эмпирически и без всякого знания музыкальной теории пришли к выводу о воздействии повторяющихся ритмических, мелодических и гармонических фрагментов на человеческую психику, на работу мозга. Этот прием уже давно известен в восточной музыке. Олдфилд является одним из самых ярких представителей такой музыки в роке, что породило даже такую "этикетку" для обозначения его музыки, как "медитативная музыка" или "медитативный рок", то есть музыка, предназначенная для введения человека в медитативное созерцательное состояние.

Олдфилд здесь тоже не одинок. Скажем, известная англо-французская группа "Gong" /"Гонг"/ занималась приблизительно тем же, как и французская авангардистская группа "Magma" /"Магма"/ и некоторые немецкие группы: "Кэн" или

"Faust" /"Фауст"/. У них как основной прием игры встречается монотонное повторение какой-то мелодической фразы на фоне монотонной ритмики, которая постепенно развивается до очень крупных по форме произведений, построенных на повторах.

Олдфилд заложил основу для симбиоза электроники и речитативности и может считаться в этом основателем. На своих последующих пластинках, таких как "Mergest ridge", или "Omma Down", или "Incantations" этот прием развивается. Однако, позже он отошел от своей первоначальной формулы "One-man band" "человека-оркестра" и чем дальше, тем чаще приглашает очень больших "звезд" участвовать в записях своих пластинок. В частности, с ним работал Джон Андерсон, лидер "Йес", работал с ним прекрасный английский певец Роджер Чэпмэн /Roger Chapman/, бывший лидер "подпольной" английской группы "Family" /"Семья"/. Впоследствии он работал с такими группами, как "Street-Walkers" или "Shortlist". В настоящее время он работает со своим ансамблем. Он может быть один из самых оригинальных английских певцов с характерным тенорком, часто очень искаженным экспрессией исполнения. У него чрезвычайно экзотичный голос, очень выразительный, стоящий в стороне от магистральных направлений "крикунов" или сладкозвучных певцов. Очень часто работала с Майклом Олдфилдом его сестра, Салли Олдфилд /Sally Oldfield/ и многие другие певцы, певицы, инструменталисты, вплоть до волинщиков или исполнителей на китайских гонгах, которых он приглашает для записи своих пластинок.

Безусловно, Олдфилд один из самых оригинальных, не похожих на других музыкантов современного рока, его творчество всегда является неким индикатором новизны. То, что исполняет Олдфилд, потом многие начинают очень широко внедрять в повседневную практику.

Электронный рок, с одной стороны, музыка "фанк" с другой, а с третьей - некоторые этнические формы рока, то есть варианты фолк-рока, появившиеся тоже приблизительно в это время. Они стали основой для будущего взлета музыки диско, которая практически безраздельно царила на протяжении трех-четырех лет на музыкальной рынке. А ее отдельные отзвуки и по сей день определяют музыкальный рынок, скажем, Западной Европы.

Рассмотрим этнические стили рока - афро-рок /Afro-Rock/ и латин-рок /Latin Rock/.

Сначала афро-рок. Как видно из названия, афро-рок - это сочетание африканской ритмики и некоторых африканских музыкальных приемов исполнения с обычным роком, со всеми

его сложившимися стереотипами. Возникла эта музыка в самом начале 70-х годов и пионером ее, как это не странно, является вовсе не африканец, а белый барабанщик Джинджер Бэйкер, известный по его работе, например, с трио "Крим".

Бэйкер, как и очень многие барабанщики, всегда интересовался корнями джазовой и роковой культуры, которые уходят в Африку, а следовательно, непрофессиональными африканскими барабанщиками, членами африканских традиционных оркестров. С целью изучения такого рода музыки, он уезжает в Африку, в Нигерию, и довольно продолжительное время живет в Лагосе, столице Нигерии, которая благодаря его стараниям становится постепенно музыкальным центром, где многие записываются. Например, знаменитый альбом Пола Маккартни "Band on the run" /"Группа в бегах"/ записал именно в Лагосе, в Нигерии и именно на студии, сделанной Джинджером Бейкером. Здесь он непосредственно контактирует с африканскими барабанщиками, многое у них перенимает, учится местной этнической технике игры на ударных, которую он потом воспроизводит со своим ансамблем, считающимся первой ласточкой афро-рока.

Ансамбль этот называется "Ginger Baker's air force" /"Военно-воздушные силы Джинджера Бейкера"/, где, помимо Бейкера, играли многие известные рокеры и джазмены. В частности, Гарольд Мак Нер /Harold McNair/, флейтист и саксофонист с Ямайки, который до этого играл с разными джазовыми ансамблями и считался в Англии одним из самых интересных джазменов. Среди других можно назвать Дэнни Лэйна /Denny Laine/, будущего коллегу Маккартни, Стива Вилвуда, о котором было много сказано, басиста Рика Греча /Rick Grech/ - коллегу Бейкера и Стива Вилвуда по группе "Blind Faith" /"Слепая Вера"/, которая была первой "супергруппой".

Собрав здесь самых разнообразных "звезд" английского рока и джаза, он включил в состав группы и африканцев, в частности, знаменитого африканского барабанщика Реми Кабака /Remi Kabaka/.

Группа "Эйр Ферс", которая выпустила всего две пластинки: двойной альбом "Ginger Baker's air force" и второй альбом "Air force II", стала первой ласточкой нового стиля. Его основные черты уже ясны - это сочетание американской роковой школы с африканской полиритмией.

На языке суахили полиритмия обозначается словом "осибиса" /Osibisa/ и именно так называлась первая уже не "белая", а африканская афро-роковая группа "Osibisa", которая в 1971 году выпустила первый альбом под таким же названием.

В эту группу вошли музыканты из Ганы, из Нигерии, Вест-Индии, с некоторых островов Карибского моря, и два лондонца. Такой смешанный состав создал самые классические образцы афро-рока; которые помимо роковой техники и джазовой импровизации еще включили в себя неисторичный цивилизацией африканский вокал: шероховатый, многоголосный, использующий местные языки.

В результате их первый, второй "Woyaya" и третий "Heads" /"Головы"/ альбомы считаются классикой афро-рока и являются эталонными.

Приблизительно в то же время появилась еще одна очень популярная афро-роковая группа под названием "Assagai". Так называется копье с широким мечеподобным наконечником - основное оружие африканских воинов. Эта группа была основана эмигрантом из Южной Африки, саксофонистом Ду-Ду Пукваной /Du-Du Pukwana/, барабанщиком Мангези Феза /Mangezi Feza/ и некоторыми другими эмигрантами из Южной Африки. Все они были очень хорошо знакомы с африканским музыкальным языком и, естественно, хорошо знали рок и джаз, потому что Ду-Ду Пуквана, помимо своих афро-роковых пластинок, под собственным именем выпускал пластинки джаз-роковые и джазовые с разными английскими музыкантами.

Время наивысшего расцвета афро-рока - начало 70-х годов, повторилось уже относительно недавно, в 1983-1984 годах, когда снова на Западе возник интерес к африканской музыке. Этот интерес связан с именами таких музыкантов, как пианист Кинг Санни Ада /King Sunny Ade/, как Лэди Блэк Мамбаса /Ladysmith Black Mombasa/ или Африка Бамбаата /Afrika Bambaataa/. Все они поют на своих родных языках: от яруба до суахили. Ритмика у них традиционно африканская, но при этом используются электрические инструменты.

Самым большим достижением такой музыки был альбом Пола Саймона /Paul Simon/ 1969 года "Graceland". Альбом на 80% записан с африканскими музыкантами. Та же Лэди Смит Мамбаса аккомпанирует Полу Саймону в нескольких композициях этого альбома. И в результате этого их пластинки попали в списки популярности.

Афро-рок с большим или меньшим успехом существует больше 20 лет и продемонстрировал свою жизнеспособность.

То же самое нужно сказать и о Латин-роке /Latin Rock/, который является аналогичным синтезом латино-африканской музыки с роком. Что касается латиноамериканской музыки, то это тоже явление синтетическое. Латиноамериканская музыка получилась как результат взаимодействия культуры африкан-

ских негров, вывезенных в Южную Америку на плантации в качестве рабов, местного населения, то есть индейской музыки, и испанской культуры, главным образом музыки фламенко, которая, в свою очередь, тоже не является чисто испанским явлением, а результатом соединения с арабской музыкой. Поэтому получился очень своеобразный сплав всех этих влияний, которые в местной среде именуют "сальса" /Salsa/. Вообще слово "сальса" - испанское, в переводе означающее "соус", под которым, как считают латиноамериканцы, должна подаваться любая мелодия. Ритмическое перкуссивное мышление, которое здесь очень распространено еще со времени фламенко, да еще как результат взаимодействия индейской и негритянской музыки, и породило мнение, что музыка не может существовать без соуса из разнообразных перкуссивных инструментов.

Пожалуй, именно в Латинской Америке количество разнообразных инструментов перкашн так велико, как нигде больше в мире. Музыканты, играющие на этих инструментах, обычно виртуозы. Они учатся играть на перкашн с самого раннего детства и уже к 15-16 годам находятся в полном творческом расцвете.

Такого рода "сальса" всегда существовали в местах, где были мало-мальски значительные колонии латиноамериканцев в Америке, то есть в латиноамериканских гетто, районах, кварталах. "Сальса" очень популярна, скажем, в испанском Гарлеме, пуэрториканском квартале Нью-Йорка, "сальса" очень популярна в Калифорнии, поскольку Калифорния традиционно близка к Мексике. Именно здесь очень много так называемых "чикано" /Chicano/, выходцев из Мексики, живущих в Штатах. В результате взаимодействия их культуры, их "сальсы" и рока родился латин-рок.

Здесь, пожалуй, пионером был Карлос Сантана /Carlos Santana/, прекрасный гитарист мексиканского происхождения. Он родился в Мексике, в городе Аутлан и еще совсем маленьким играл вместе с отцом, который был музыкантом в местном мексиканском стиле "мариачи", имеющего много общего с джазом. Вообще, это музыка для духовых инструментов, но с латиноамериканской ритмикой. В свое время был знаменит коммерческий ансамбль этого стиля "Tijuana Brass". "Тихуаной" называется Южная Калифорния, которая является частью Мексики, и название можно перевести как "Медь из Тихуаны". Его лидер, Херб Альберт /Herb Alpert/ выпускает популярные пластинки, правда уже со всем арсеналом современных средств: с электроникой, с диско-ритмами. Он является совладельцем одной из независимых американских фирм "A & M Records",

которая записывала "Humble pie", "Strawbs" и очень много Других.

Этот стиль оказал на Сантану очень большое воздействие, потому что он еще в детстве слушал такую музыку. А когда они переехали в Калифорнию, он оказался в насыщенной музыкальной среде, потому что Калифорния всегда была самым насыщенным музыкальным штатом, а тем более его взросление и возмужание приходится на годы психоделической музыки, "царства" хиппи в Сан-Франциско. Здесь он очень заинтересовался блюзом. Как вспоминает его теперешний менеджер Билл Грэм /Billy Graham/, в свое время владелец самых популярных роковых концертных залов в Штатах: "Филмер-Ист" в Нью-Йорке и "Филмер Уэст" в Сан-Франциско, его знакомство с ним состоялось следующим образом. Он сидел в своем офисе, который располагался над концертным залом "Филмор Уэст" в Калифорнии. Был уже вечер, он задержался, работал. И тут услышал, что по водосточной трубе кто-то карабкается. Он решил, что это грабители, подошел к окну и посмотрел. Лезли какие-то два молодых человека мексиканской наружности. Когда они влезли в кабинет, думая, что там никого нет, он схватил их. Оказалось, что это был Сантана и его будущий исполнитель на барабанах конго Майк Карабелло /Mike Carabello/, которые хотели бесплатно проникнуть на концерт группы "Баттерфилд блюзбэнд", выступавшей в этот вечер в Филморе. Поскольку Грэму понравилось, что молодые люди идут на такие подвиги, чтобы попасть на концерт Баттерфилда, он их на этот концерт провел. Так они познакомились и, когда он узнал, что Сантана немножко играет на гитаре, а его приятель на барабанах конго, он предложил попробовать себя в выступлениях с другими музыкантами.

Первый опыт Сантана получил, записываясь на пластинке "Live adventures of kooper and bloomfield". Тогда, в 1968-1969 гг. были, с одной стороны, модными супер группы, а с другой - супер сэйшны, когда на совместную импровизацию собирались звезды из нескольких групп. Пластинка называлась "Живые приключения Ала Купера и Майкла Блумфилда". Эти две самые крупные "звезды" рока того времени - Ал Купер /руководитель "Блюз Проджект" и "Блад.Свэт энд Тирс"/ и Майкл Блумфилд /гитарист Баттерфилда и руководитель группы "Электрический флаг"/, собрались вместе поиграть. Сантане предложили играть вместе с ними, и концерт вышел в записи на пластинке. Сантана там звучал вполне достойно в окружении таких "суперзвезд".

После этого Билл Грэм занялся ансамблем вплотную. Он добился контракта с фирмой "Коламбия" /Columbia/, самой крупной фирмой пластинок Соединенных Штатов. Результатом этого был диск, вышедший под названием "Santana" - группа взяла себе название по фамилии своего гитариста.

Здесь произошло одно событие, которое во многом определило мировоззрение Сантаны. Калифорния в то время "бредила" восточными идеями, в том числе и различными буддистскими учениями. Здесь Сантана с удивлением-узнал, что его фамилия /в Мексике чрезвычайно распространенная/ на санскрите означает "поток бытия". Он усмотрел в этом какой-то перст судьбы и с головой окунулся в изучение восточной мистики и философии. Его альбом "Caravan Serai" /"Караван-сарай"/, вышедший в 1971 году, пропитан восточными идеями, с эпиграфом из высказываний индийского гуру Свами Йогананды /Swami Yogananda/. Весь альбом посвящен вечному каравану перевоплощений, согласно индийской теории о том, что душа после смерти, пробыв некоторое время вне пространства и времени снова вселяется в момент зачатия в следующее тело и проживает с ним следующую жизнь. Причем, в какое тело она вселится - определяется тем, как она прожила предыдущую жизнь. А "Караван-сарай" - место остановки каравана - это и есть данная жизнь.

В дальнейшем эти интересы привели его к тому, что он стал учеником бенгальского мистика Шри Чин Моей вместе с Махавишну - Джоном Маклафлином. Они очень близко познакомились, Сантана получил имя Дева дип /Deva Dip/ - "Божественный светильник", а музыканты его группы все в той или иной степени тоже испытали это влияние. В частности, его барабанщик Майкл Шрайв /Michael Shrieve/, может быть один из лучших американских барабанщиков, тоже получил от него имя Майтрея /Maureya/, что означает "Грядущий Будда", то есть тот Будда, при котором наступит счастье для всего человечества, согласно буддийским легендам.

Группа - "Сантана" особенно прославилась после Вудстокского фестиваля 1969 года и с тех пор уверено, на протяжении почти двадцати лет, является классическим представителем латинского рока. С другой стороны, за это время она впитала в себя множество самых разных влияний, в том числе "фьюжн", "фанки", электроники. Сейчас определить одним каким-то стилем их творчество не представляется возможным. Состав группы многократно менялся. Пожалуй, сам Карлос Сантана был единственным ее постоянным членом.

Из других групп такого же направления можно отметить очень интересную группу "El Chicano". названную словом, определяющим выходцев из Мексики в Штатах Или группу "Маю" ГПлохие"/. Эту группу основал младший брат Сантаны - Хорхе Сантана /Jorge Santana/, тоже гитарист, уверенно идущий по стопам своего брата. Еще одна интересная группа такого же типа - это группа "Azteca". в состав которой также входят несколько мексиканцев, пуэрториканцев и других латиноамериканцев.

Эти два стиля вместе с так называемым "рага-роком" /Raga-Rock/, возникшем благодаря, главным образом, интересу "Битлз" к индийской мысли и индийской музыке, составляют основные ответвления так называемого "этнического рока".

Итак, "рага-рок" возник благодаря стараниям "Битлз", а "Битлз", в свою очередь, получили импульс в этом направлении от американцев. Во время их гастролей 1968 года в Соединенных Штатах, они познакомились с музыкантами из группы "Бердз" с Джимом Мак Гунном и с Дэвидом Кросби. И именно Кросби был первым, кто обратил внимание Джорджа Харрисона на возможности индийского инструмента "ситар", инструмента с чуть ли не двухтысячелетней историей, самого популярного инструмента индийского оркестра. Поскольку "Бердз" были членами "пестрой музыкальной коммуны Калифорнии", а следовательно, как и многие другие, интересовались индийской культурой, то они одними из первых заинтересовались этим инструментом, главным образом, благодаря гастролям в Соединенных Штатах крупнейшего мастера игры на этом инструменте, индийского музыканта Рави Шанкара /Ravi Shankar/.

Рави Шанкар много раз гастролировал по Соединенным Штатам, поскольку его приглашали, главным образом, джазмэны. В частности, он несколько раз выступал на Ньюлортском джазовом фестивале. Уже говорилось, что у многих джазмэнов, таких как Джон Колтрейн, была большая тяга к индийской музыке, к индийской ладовой системе, к индийской раге.

Коротко о раге. "Raga" - это вообще понятие индийской эстетики и означает оно некий комплекс чувств и переживаний, который передается музыкальным способом. Рати классифицируются по тем состояниям души, которые они должны вызывать, а также по временам года, временам суток и многим другим показателям. С точки зрения европейского музыковедения, рага - это многочастная музыкальная форма, разные части которой отличаются по гармоническим и по темпоритмическим характеристикам, а в целом должны создавать определенные душевные состояния, определенные переживания.

"Битлз" первоначально заинтересовались ситаром, а именно - Джордж Харрисон. После этого он начинает изучать этот инструмент, проводит полгода в Индии у Рави Шанкара, где лично у него учится владеть этим инструментом. Уже на записях 1966 года, в альбоме "Rubber soul" /"Резиновая душа"/, впервые звучит ситар в известной композиции "Norwegian Wood" /"Норвежское дерево"/. Правда, там он используется по-европейски, как интересный источник звука в общей канве рокового ансамбля. Но в дальнейшем, на их пластинке "Revolver" /"Револьвер"/ уже начинают использоваться вся специфика строя индийской музыки, его ладовых приемов и появляются чисто рага-роковые компанк*.. В частности, на пластинке "Револьвер" с ними уже играет индийский барабанщик Анил Бхагват /Anil Bhagwat/ на табле - индийских сдвоенных барабанах. В дальнейшем - на пластинке "Сержант Пеплер" звучит их знаменитая рага-роковая композиция "Within you, without you" /"С тобой, без тебя"/. Эта тема становится одной из постоянных тем их творчества. Этому способствовало их увлечение индийской философией и то, что они стали учениками индийского гуру Махавишу Махешйоги. Он был очень любопытным человеком, воспитанным в традиционных канонах индийской культуры, отшельник, мистик из города Решекеша - индийский "святой город", где живут все местные святые. Однажды его учитель сказал ему, что его назначение - нести истину на Запад, в прагматическое, интересующееся только деньгами и благами общество. Для этого необходимо овладеть их языком, стать "западным" человеком по образованию. Махавишу Махешу пришлось закончить университет, физический факультет и получить докторскую степень по физике. И только после этого он отправился в гастрольное турне на Запад, где с ним "Битлз" и познакомилась. Он и по сей день очень активен. Сейчас он создал Международное правительство, которое базируется в Швейцарии и которое в распространяемых обращениях к правительствам всех государств, независимо от их общественного строя, предлагает советы по улучшению положения в стране, по оздоровлению экономики, политической системы. Выдвигается концепция, что найдено универсальное поле, которое объединяет все виды взаимодействий, и на основании этой концепции предлагается решение проблем очень широкого круга: от научных до политических. Помимо всего прочего он обладает большим обаянием и люди, которые с ним общались говорили, что от него исходит волна любви и покоя, что с ним хочется находиться рядом вечно.

"Битлз" попали под его влияние, да и не только "Битлз". Очень многие видные деятели западной культуры, начиная от

киноактрисы Мими Фарроу /Mimi Farrow/ и заканчивая писателем Куртом Воннегутом /Kurt Vonnegut/ были его учениками.

Из "рокеров" Мик Джаггер с Кейтом Ричардом, "Бич Бойз", Donovan - все были у него в Решеке, слушали его лекции, занимались медитацией под его руководством. "Битлз", правда, потом с ним разругались, возможно, из-за импульсивного характера Леннона. Именно ему посвящена песня "Sexy sadie" из их альбома 1968 года, где в припеве поется "You make the fool of everyone" - /"Ты делаешь дурака из любого"/. Ему же посвящена песня "Hello Goodbye". Он обычно работает на противоречиях. Это родственно дзеновским методикам - всегда создавать противоречия, уравнивать ситуацию и, в результате, получать истину.

Он оказал на творчество "Битлз" очень большое влияние, которое проявлялось и после их скандала. Например, в 1969 году, был записан их знаменитый альбом "Let it be", в котором есть вещь "Across the universe" /"Через Вселенную"/ с припевом "Jai Guru Deva от" /"Славься божественный учитель"/ - это священная мантра.

Индийская культура, мистика, музыка оказали большое воздействие на "Битлз" и не только на них. В частности, "Битлз", а именно Харрисон, который больше всех испытал влияние Махавиши и вообще индийской культуры всячески способствовал индийским музыкантам, приехавшим в Англию, в частности, группе "Radha Krishna Temple" /"Храм Радхи и Кришны"/. Он помогал в издании их пластинок сначала на фирме "Эппл", которую "Битлз" организовали именно для поддержки музыкантов, которые не могут записываться на специальных грамофонных фирмах либо в силу того, что они не имеют коммерческого успеха, либо в силу того, что они по каким-то параметрам не подходят под официальное искусство. Все издержки они собирались взять на себя, поскольку и свои пластинки они выпускали на той же фирме. Таким образом, они поддержали впоследствии очень известных исполнителей, например, английскую группу "Badfinger", довольно популярную. Их даже называли "Вторым Битлз", или певицу Мэри Хопкин /Mary Hopkin/, прославившуюся с русской песней в английской аранжировке "To be alone" /"Those were the days/.

А параллельно была экзотика. В частности, на "Эппл" вышел альбом джазовой группы "Modern jazz quartet". На "Эппл" вышла пластинка, где знаменитый поэт-хиппи Аллен Гинзберг /Allan Ginsberg/ читает свои поэмы. Именно там пропагандировался и рага-рок.

Пожалуй, наиболее известной группой, работающей в этом направлении, была группа "Quintessence" /"Квинтэссенция"/, английский квинтет, покрытый налетом таинственности. Все знали музыкантов только под индийскими псевдонимами. "Квинтэссенция*" оставила после себя несколько классических альбомов рага-рока. То, что у "Битлз" было эпизодическим элементом, у "Квинтэссенции" стало основой их музыкального материала - это сочетание рока очень высокого уровня с индийской музыкой.

Такого же типа музыкант, прекрасный гитарист, которого считают наследником Джими Хендрикса в его манере игры на гитаре, - это Стив Хилладж /Steve Hillage/, игравший с такими группами, как "Khan" /"Хан"/ или "Egg" ГЯйцо"/, английскими авангардистскими группами. На него очень большое влияние оказал индийский подход к музыке. Например, назовем характерный для него эпизод: на его пластинке "L" ГЛ7 есть композиция под названием "Fid moon boogie" /"Бути полнолуния"/. Она специально записывалась в майское полнолуние, которое считается в Индии тройным праздником, потому что в майское полнолуние произошло рождение Будды, который добился просветления и умер. Поэтому оно считается самым большим праздником в Индии. Именно в майское полнолуние записывалась эта вещь и она должна была создавать характерное эмоциональное состояние слушателя.

Еще очень многие музыканты работали в этом направлении. Например, английская группа ""Nirvana" ГНирвана"/, которая, как видно из названия, использовала такого рода музыку, и многие другие. Это музыкальное направление было весьма влиятельным и внесло свою лепту в современную музыку.

По мере увлечения "рокеров" самыми разными музыкальными культурами, они все впитывали в себя, как губка и затем значительно обогащали свою музыку. В этом один из секретов "живучести" рока. В отличие от очень консервативной академической музыки, рок очень гибок и очень живуч.

Такое состояние рока в конце 60-х годов получившее название "новый рок", открытый для разных влияний, вышедший за ортодоксальные рамки рок-н-ролла - это явление очень прогрессивное и имеющее очень большое значение для общечеловеческой культуры. Это не путь отрицания чего-то, а, наоборот, впитывания в себя, переработки и создания нового на этой основе.

С этой точки зрения закономерно появление нового музыкального жанра, который появился приблизительно в это же время и стал продолжением интереса рока к другим музы-

кальным стилям и формам - жанра, который получил название рок-опера. Идея рок-оперы носилась в воздухе после арт-роковых экспериментов и после увлечения концептуальными альбомами, с их подачей всего музыкального материала в виде единого крупного произведения. Отсюда был только один шаг до рождения музыкально-драматургических произведений, которыми собственно опера и является. Опера изначально - это синтез театра и музыки. И синтез драматургии и рок-музыки был неизбежен, поскольку все предыдущие стили рок-музыки уже включили в себя какие-то элементы театрализации, крупноформатности, концептуальности, то есть всего того, что в рок-опере и появилось.

Первые эксперименты с рок-оперой были не совсем удачные. Сейчас трудно что-нибудь о них говорить, потому что их записей не осталось. Остались только очевидцы, которые были на немногих представлениях, возникших в рамках английского авангарда, английского "подполья". Пионерами этого дела была группа "Syn", будущие "Йес", которые создали в 1967 году первую рок-оперу "Flower man" /"Цветочный человек"/. Это скорее, был мюзикл, весьма схематично связанный простеньким ходом. Вообще тема хиппи, их жизни, их коммуны, их представлений о жизни, их ценностях, стала основным материалом всех ранних рок-опер.

Английская группа "Pretty Things", одна из "грязных" ритм-энд-блюзовых английских групп, еще более циничных, чем "Роллинг Стоунз", тоже создали свой вариант рок-оперы. Это была "S.F. Sorrow" /Печаль Сан-Франциско/, тоже посвященная движению хиппи. Эта опера осталась на пластинке. Приблизительно тем же в конце 60-х годов занимались и английская группа "Kinks", группа очень интересная, начавшая выступать в рамках английского ритм-энд-блюзового бума еще в 1964 году. Их считают предтечами многих приемов игры хард-рока. Например: их композиции "You really got me" из первого альбома или "All days and all of the nights" из второго построены исключительно на риффах с доминированием низкочастотной части спектра и считаются наряду с "Satisfaction" ГРоллинг Стоунз"/ первыми экспериментами в этой области. Но до появления хард-рока было еще далеко, поэтому это осталось только единичными экспериментами. "Кинкс" после этого прошли через массу увлечений, в том числе и музыкой "гуд тайм", то есть "добрых старых времен", легким ретро и соединением рока с дискилендом. Они создали свой знаменитый шедевр "Sunny afternoons" /"Солнечный полдень"/, большой "боевик" 1966 года. Потом они заинтересовались музыкой кантри, издав несколько

альбомов классического кантри-рока, например "MusweB hillbillies". И во всех их композициях, начиная от самых ранних и кончая самыми зрелыми, присутствует ярко выраженный сатирический подход к действительности. Поэтому "Кинкс" традиционно упоминается во всех рок-энциклопедиях в числе ведущих английских ансамблей.

Именно "Кинкс" сделали несколько классических концептуальных альбомов, которые можно рассматривать как рок-оперы. Эти рок-оперы никогда никем не ставились, но это действительно законченные музыкально-драматургические произведения. В своем знаменитом альбоме "Arthur of decline and fall of British empire" /"Артур или упадок и крушение Британской империи"/ или альбоме "Everybody's in show-biz, everybody's a star" /"В шоу-бизнесе каждый звезда"/ они сделали приблизительно то же, что "Пинк Флойд" в альбоме "Wish you were here" /"Вам бы здесь побывать"/. Так что "Кинкс" можно отнести к основателям стиля рок-оперы наряду с "Претти сингз" и "Син".

Следующим этапом в создании рок-оперы, как некоего законченного жанра, была американская рок опера-мюзикл "Hair" /"Волосы"/, созданная Джеймсом Макдермотом /J.McDermott/ и Джеромом Райнги. Сюжет был посвящен коммуне хиппи, их проблемам, отношением к семье, к жизни и так далее. Вышла она в 1969 году и стала классикой жанра. Более того, это была первая рок-опера, которую ставили театры Бродвея. Там она пользовалась очень большим успехом, и по сей день /почти двадцать лет/ эта опера идет на сцене бродвейских театров. Отсюда видно, что она пользовалась устойчивым успехом. "Волосы" в данном смысле были символом поколения хиппи. Большую роль здесь сыграла и скандальная слава. В частности, в заключительном акте оперы все ее участницы появлялись на сцене в обнаженном виде. Это привело зевак и обывателей. Но только этим объяснить успех оперы, конечно, нельзя. Она действительно была первым законченным произведением в этом жанре.

По-настоящему начали говорить о рок-опере после того, как ею занялись "Х"/, английская иод-роковая группа, которая уже давно объявила о своих планах создания крупноформатного произведения, которое и появилось в 1970 году - рок-опера "Томми". Автором ее был лидер и гитарист этой группы Пит Таушенд /Pete Townshend/. Он был автором либретто и музыки. Вышла эта рок-опера на двойной пластинке и в дальнейшем неоднократно ставилась. Был снят фильм, в котором участвуют крупнейшие "звезды" рока.

Вкратце о ее содержании. Это символическая история рока, рассказ о миссии рока в этом мире, но изложенный на примере жизни человека. Герой этой оперы - мальчик Томми, который рождается в военное время. Его отец уходит на войну и гибнет, а мать заводит себе любовников. Однажды мальчик все увидел и это оказывает на него сильнейшее шоковое воздействие. Он теряет возможность слышать, говорить и видеть. Таким он и растет. С ним происходит масса всяких историй. Мальчик взрослеет и обучается у одного проходимца-мошенника /в фильме его роль играет Элтон Джон/ по кличке "Pinball Wizard" /"Мудрец пинболла"/ искусству игры в пинболл. Благодаря необычайно чувствительным пальцам он становится чемпионом и выигрывает все призы. Наконец, панацеей от его болезни оказывается любовь. Он испытывает сильный эмоциональный подъем начинает видеть, слышать и становится звездой рока.

И на оригинальной пластинке, и в фильме роль Томми играет Роджер Долтри, вокалист "Ху". Здесь показан символический кризис поколений: дети не хотят видеть и слышать этого мира, который их обманул и который является лицемерным, мерзким и предательским, они не хотят иметь ничего общего со своими родителями, которые так же гнусны, как и этот мир. Поэтому они уходят в себя, ничем не интересуются, полушутерскими приемами добывают себе деньги на жизнь. А к жизни их возвращает любовь.

Эта опера имела сногшибательный успех и показала миру, что рок способен не только на создание удачных песен или крупных музыкальных форм, но и таких музыкально-драматургических произведений, которые традиционно считались вотчиной академической музыки. Естественно, было огромное число нападок со стороны музыкантов-академистов на рок-оперу, которые почувствовали явный элемент конкуренции.

Приблизительно в это же время, в начале 70-х годов, начинает работать очень успешный "дуэт" - либреттист Тим Райе /Tim Rice/ и композитор Эндрю Ллойд Уэббер /Andrew Lloyd Webber/. Они выпускают свой первый эксперимент в области рок-оперы в 1971 году. Называется он "Joseph & his amazing technicolor dreamcoat" /"Иосиф и его волшебный" широкоэкранный цветной плащ"/. Это попытка изложения известной библейской истории про Иосифа, у которого был действительно волшебный плащ. Но под этим плащом понимался современный экран кинотеатра, отсюда и термин "Technicolor" - "цветной широкоэкранный". Это было изложение библейской истории на современном языке. Эта рок-опера практически никем не была за-

мечена. Пластинка с ее записью была распродана тиражом около 150 экземпляров и потерпела полный крах. И, соответственно, интерес граммофонных фирм в этом авторам был потерян.

Однако, они духом не пали и параллельно со своим первым опусом работали над изложением евангельской истории о жизни, страданиях, смерти и воскрешении Иисуса Христа. Результатом этого была их вторая рок-опера - знаменитый "Jesus Christ Superstar" - /"Иисус Христос - Суперзвезда"/ - пожалуй, самая популярная рок-опера из всех, что были созданы вообще в этом жанре. Интересно, что авторам этой рок-оперы, когда она вышла на пластинке, было чуть больше двадцати лет.

В записи пластинки принимали участие очень известные музыканты. Партию Христа в английской студийной версии пел Ян Гиллан, партию Иуды Искарота пел Мюррэй Хэд /Murray Head/, весьма известный английский певец. Партию царя Ирода пел Майкл Д'Або /Mike D'Abo/, вокалист Манфреда Манна, а партию Каяфы, первосвященника иудейского - Виктор Брокс /Victor Brox/, вокалист блюз-роковой группы "Aynsley Dunbar Retaliation". Вокалисты были подобраны очень высоко уровня. Из инструменталистов здесь играют "Джуси Люси" Г juicy Lucy*/. Трииз Бэнд /"Grease BarkГ/, а также другие очень известные английские группы, такие как "Кустермасс" rQuastermassV. Партию Марии Магдалины пела тогда никому не известная английская певица Ивонн Эллиман /Yvonne Elman/, впоследствии коллега Эрика Клэптона и участник самого успешного его состава.

Эта опера, помимо того, что является изложением евангельской истории, является очень символичной вещью, касающейся и нашей конкретной сегодняшней жизни, все тех же хиппи, и тех вопросов, которые они поднимали. Это очень многоплановое, многозначное произведение, безусловно, заслужившее тот успех, который на его долю выпал. Рок-опера и по сей день идет во многих театрах. В свое время был снят фильм. Существует множество версий в записи на пластинках, в том числе и чисто негритянская версия, где известные соуловские музыканты записали свой вариант.

Пожалуй, это было высшим достижением жанра.

Из других рок-опер нужно упомянуть еще одну рок-оперу Тима Раиса и Эндрю Ллойд Уэббера "Evita" /"Эвита"/, посвященную жизни Евы Перон /Eva Peron/, жены аргентинского диктатора Перона. Действие происходит в середине 50-х годов, во время зарождения рок-н-ролла и разных перемен в жизни Латинской Америки. Одним из героев оперы является студент-медик Че Гевара, впоследствии ставший известным революционным деятелем. После успеха "Иисуса Христа" они снова

переиздали "Иосифа и его плащ", на этот раз с гораздо большим успехом. И еще одну любопытную рок-оперу создали "Ху", опять-таки Питер Тауиенд. Она называется "Квадрофения" /"Quadrophenia"/ и описывает события 1965-66 годов в Англии, борьбу между модами и рокерами, которая закончилась когда-то грандиозным побоищем в английском курортном городке Брайтоне. "Квадрофения" описывает события того времени и является музыкальным документом эпохи. Она тоже была поставлена и экранизирована.

Однако, успех этих произведений не может даже близко сравниться с успехом "Томми" и "Иисуса Христа-Суперзвезды". После этого наблюдается явный упадок интереса к таким крупным музыкально-драматургическим формам. Время от времени такие формы снова возникают, но они никогда не составляли основного направления в рок-музыке. Можно упомянуть рок-оперу "Kilroy was here" Г Килрой был там"/ группы "Styx" и еще несколько подобных произведений.

Со временем стал распространяться взгляд, что року с оперой незначем "заигрывать", что такая крупноформатность убивает в очень большой степени непосредственность и импровизационность музыки, поскольку она требует жестких рамок, сценария, драматургии, сюжета и является навязыванием европейских культурных стереотипов этой музыке. И в настоящее время рок-опера практически не существует, она себя почти изжила, хотя время от времени принимаются попытки её реанимации. Однако, похоже, что рок-опера в силу своей схематичности и крупноформатности року действительно противопоказана. Она очень сильно отличается от тех хэппинингов, которые устраивала на своих выступлениях Трейтфул Дэд" или "Вельвет Андеграунд", где было много спонтанности и импровизационности.

Однако, такие эксперименты тоже проводились и тоже оставили свой след в истории рок-музыки. Но самостоятельным направлением рок-опера не стала.

Сегодня речь пойдет о музыкальных стилях, появившихся в 70-е годы. Это хорошо известная музыка диско, это панк-рок, это реггей /Reggae/ и некоторые другие.

Начнем с диско. Этот музыкальный инструментальный стиль наиболее известен широкой публике. Не каждый клуб и не каждое кафе имело возможность пригласить к себе на гастроли "звезд" американского джаза. А вот записи были уже более доступны и при наличии мало-мальски сносной аппаратуры появилась возможность конкуренции. При этом, естественно, финансовые расходы на содержание дискотеки были во много раз; меньше расходов на содержание музыкантов. И довольно быстро дискотеки начинают вытеснять "живых" музыкантов, по крайней мере из маленьких клубов и кафе. Конечно, они пока не могли конкурировать с крупными танцевальными залами /Dancing Hall/ в силу несовершенства аппаратуры, небольшой мощности звучания и, естественно, качества записи, которое в те годы сильно уступало "живому" звуку.

Однако, начинание быстро распространяется и становится популярным в среде "средних классов", в том числе и среди богемы. Американский менеджер Стив Пол /Steve Paul/, который был владельцем нескольких увесилительных заведений в Нью-Йорке, после поездки во Францию решает внедрить это новшество и в Соединенных Штатах. Первая американская дискотека по французскому образцу открылась в Нью-Йорке под французским названием "Le Club". Здесь впервые в Америке начали практиковать танцы под пластинку.

К этому времени в Америке были довольно широко распространены "Juke Box", то есть автоматы, куда заряжалась пластинка на 45 оборотов. И, соответственно, любой желающий, бросив монету и заказав пластинку, мог её прослушать в исполнении такого "дзубокса".

А дискотека отличалась от "дзубокса" тем, что в ней был руководитель, который подбирал материал по своему вкусу и которому платили за его личность. Наконец, третьим компонентом этой системы стали радиодискотеки, которые к этому времени получали достаточный опыт работы с таким музыкальным материалом. Существует хорошая музыкальная монография, посвященная этим вопросам под названием "Диск-жокеи" и состоящая из истории этого явления, из персоналий, посвященных известным американским дискотекам. Автор этой книги - Арнольд Пасманн /Arnold Passman/.

Скажем несколько слов о её содержании. Радиодиск-жокеи в Америке появились практически одновременно с сетью широкого радиовещания. Уже в конце 20-х годов на крупных радиостанциях появились люди с новой профессией, которая была названа "дискжокеи" /Disc jockey/. Почему "жокеи"?

Считалось, что их деятельность сродни деятельности обычного ипподромного жокея. Но, если тот делает известными лошадей, управляя ими на скачках, то дискжокеи занимаются тем же самым, популяризируя пластинки. При этом были аналогии со скачками и в подходе граммофонного бизнеса ко всему делу. Всегда есть какие-то неизвестные никому "темные лошади", есть фавориты, есть "серая масса", а чаще всего дискжокеи может довести все это до вида окончательного продукта. Тот, кто занимался отбором пластинок для радио, мог сделать так, что никому неизвестная пластинка могла очень быстро стать коммерчески успешной. Поэтому деятельность дискжокея очень быстро стала популярной. Очень многие крупные фирмы, связанные с радиовещанием, например, Си-Би-Эс, или Эй-Би-Си-Парамаунт, или Ар-Си-Эй Виктор, впоследствии обзавелись граммофонными филиалами, которые начали тиражировать эту продукцию.

Крупные радиокomпании очень много эфирного времени уделяли музыкальным передачам, поскольку такие передачи, как было установлено социологическими опросами, привлекают большое количество слушателей. Сейчас уже стало аксиомой, что радиовещание держится на двух китах: на последних известиях и на музыкальном вещании. Чем больше слушателей у радиовещательной станции, тем больше у нее клиентов, которые платят деньги за рекламу своего товара именно этой радиовещательной станции. О количестве слушателей можно узнавать путем социологического опроса и исследований. А больше слушают именно те радиостанции, у которых удачнее музыкальные программы. А музыкальные программы удачнее у тех, у кого работают хорошие дискжокеи.

Уже к 60-м годам сложилась ситуация, когда хорошие дискжокеи зарабатывали денег больше, чем президент Соединенных Штатов. Это была деятельность очень прибыльная, но она породила и жесточайшую конкуренцию. Понятно, что дискжокеи, работающие на радио, должны максимально привлекать внимание своих слушателей к той музыкальной программе, в рамках которой они работают и максимально отвлекать внимание своих слушателей от той музыкальной программы, в рамках которой он не работает. Поэтому, если ему необходимо ввести какие-то информационные сведения или рекламные новости, в

реклама чаще всего - это хлеб данной радиостанции, то он должен строить ее таким образом, чтобы она гармонировала с его музыкальным материалом. Информация должна быть очень краткой и обладать тем свойством, которое по-английски называют "Ear Catcher", то есть ухо должно сразу ловить эту информацию и только в том случае она будет хорошо восприниматься. Это породило целую школу дискжокейства, в которой превыше всего ценится свежесть взгляда на события в обществе, скорость подачи достоверной информации. Дикция дискжокея должна быть идеальной, а скорость, с которой он подает информацию - позволять в незначительные временные отрезки включать максимум материала. Это и породило очень специфическую манеру ведения радиопередач, откуда она впоследствии перешла на телевидение, а потом и на дискотеки. Такая манера отличается очень высокой скоростью речи, гибкостью голосовых модуляций, когда дискжокей, повышая и понижая голос, акцентируя одни и приглушая голос в других местах своей передачи, может управлять сознанием слушателей. Для этого он должен очень чутко чувствовать, когда внимание слушателей к нему может ослабеть и, наоборот, привлечь внимание в нужный момент к своей информации.

Надо сказать, что роль дискжокеев в современной музыке, хотя она часто недооценивается, очень велика. Напомню, что именно дискжокей изобрел термин "рок-н-ролл". Это был Алан Фриц, о котором уже говорилось. Другой дискжокей вел все национальные радиопередачи о рок-музыке, которые слушали Соединенные Штаты. Это был Дик Кларк. Третий дискжокей способствовал тому, что рок стал не только "музыкой для ног", а и "музыкой для головы". Это был англичанин Джон Пил, о котором уже было сказано.

Без таких дискжокеев, как Мюррей Зэ Кей /Murray The K/ может быть был бы невозможен успех "Битлз". Без дискжокеев с Ямайки может быть вообще не возник бы стиль "реггей". И, наконец, без дискжокеев был бы невозможен современный "рэп" и технология "брейк-данса", которые были внедрены именно дискжокеями. Поэтому роль их, безусловно, велика.

Правда, репутация дискжокеев была изрядно испорчена в результате скандала конца 50-х годов, который получил в специальной литературе название "Payola" от английского глагола "Pay" /"платить"/. Дело в том, что крупные фирмы грамзаписи, поняв к тому времени роль дискжокея и его возможность влиять на сознание масс, начинают платить дискжокеям по тайным каналам деньги за пропаганду той музыкальной продукции, которую фирмам было выгодно пропагандировать.

Поскольку очень многие дискжокеи принимали такого рода платежи, дело дошло до Верховного Суда Соединенных Штатов. Действительно, в условиях, когда фирма платила за то, чтобы рекламировала лишь определенную её продукцию - слушатель слушал не лучшее, а то, что считали лучшим руководители большого бизнеса.

Дело с "пэйолой" совпало с концом эры раннего рок-н-ролла и с появлением огромного количества "анемичных ничтожеств", о которых говорилось. И способствовали их появлению именно те самые крупные фирмы звукозаписи, которые платили дискжокеям большие деньги за то, чтобы они часто транслировали определенные композиции и делали их "хитами". И это удавалось.

В музыке конца 50-х - начала 60-х годов воцарился некий развлекательный стандарт, бесконфликтность и полная беспроblemность, результатом чего было довольно резкое охлаждение к рок-н-роллу значительной части слушателей.

Однако, после того, как дело с "пэйолой" было рассмотрено в Верховном Суде, многие дискжокеи были дисквалифицированы, в том числе и Алан Фрид, по-видимому, не без оснований. После этого практика платы дискжокеям, по крайней мере легально, была запрещена. Конечно, как и на ипподромах, дискжокеям иногда платят, чтобы их "лошадка" вовремя или, наоборот, с опозданием пришла к финишу. Но это преследуется по закону и грозит дискжокеям и тем, кто им платил, массой неприятностей, вплоть до тюремного заключения. Такой накал страстей, вспыхнувший в конце 50-х годов, явно спал, но и по сей день создается впечатление, что "пэйола" все таки существует. Сейчас она известна под другим названием, которое означает более легальный вид "пэйолы". Это, так называемый, "Hyping" от английского слова "High" - "высокий", то есть искусственное продвижение определенных исполнителей на вершины списков популярности при помощи мастерского манипулирования общественным мнением. Таким образом можно создавать "звезд" практически из ничего, используя тщательно отработанные приемы.

Поэтому работа дискжокея утратила романтический облик в результате всех этих событий, но тем не менее в творчестве наиболее интересных дискжокеев коммерческие вопросы играли второстепенную роль.

Дискжокеи получили вторую специальность в результате того, что многие радиодискжокеи начали заниматься "живой" деятельностью, работая в дискотеках. Это произошло в 1961-63 годах. С этим связано увлечение очень большого числа амери-

канской молодёжи так называемыми "дискотечными танцами" "Дискотечные танцы", как уже было сказано, появились в результате, скорее, консервативного влияния, нежели какого-то прогрессивного развития. Появились они в результате деятельности Дика Кларка /Dick Clark/, ведущего очень популярной американской радиопередачи, в свое время постепенно перешедшей на телевидение. Это знаменитый "American Bandstand", впоследствии называвшийся "Dick Clark Show". Действительно, передача была очень интересной. В ней почитали за честь участвовать тогдашние "звезды": от Френка Синатры до "Битлз".

Именно Дик Кларк способствовал появлению "дискотечных танцев", в которых хореографические движения были бесконтактными.

Консерваторы утверждали, что все рок-н-ролловые танцы типа "диндихопа" или "джитербага* развращают американскую молодёжь, поскольку включают в себя элементы негритянской или латиноамериканской чувственности. Поэтому, чтобы спасти программу, Дик Кларк начинает внедрять танцы, которые исполняются без контакта с партнёром. Здесь, пожалуй, первой ласточкой был хорошо известный "твист" гTwist/, впервые возникший в филаделфийской дискотеке "The peppermint Lounge" в 1961 году. Его автором был дискжokeй Мел Эванс /Mai Evans/, более известный под псевдонимом Чабби Чеккер /Chubby Checker/, который он заимствовал у "короля" раннего рок-н-ролла Фэтса Домино, пианиста из Нового Орлеана. И "Fats" и "Chubby" по-английски означает "толстяк", но там был "домино", а "Checker" означает "шашки", Чабби Чеккер придумал, как он утверждал позже в своих мемуарах, "па" твиста совершенно случайно и, поскольку они были легко ВОС-производимы, то танец быстро получил широкое распространение. Буквально через год, в 1962 году, твист уже танцевала вся Европа, начиная от членов английской королевской семьи и заканчивая безработными где-нибудь в Г р е ц и и . 1

Интересно, что твист породил моду на огромное количество подобных танцев, в которых копировались какие-то движения животных. Так возникли танцы - "Duck" /"Утка"/, или "Dog" /"ГСобака"/, или "Monkey" /"Обезьяна"/, или "Frog" /"Лягушка"/ и так далее. Либо соединялись элементы твистовой хореографии с элементами различных африканских племенных танцев, как, например, в "Ватуси" /"Watusi"/ или "Mashed Potato" /"Картофельное пюре"/. 1962-64 годы - это годы, когда новые танцы, появляясь чуть ли не каждую неделю. Все они хлынули колоссальным потоком на дискотеки и породили новую дискотечную музыкальную культуру: индивидуальных танцев, танцев - импро-

визаций, танцев, которые очень сильно отличались от прежних парных или групповых танцев типа кадрилей, мазурок, фокс-розов или танго.

Поскольку танцы были индивидуальные, все большее значение приобретает ясность ритмики. Эти танцы начинают почти исключительно исполняться под роковую музыку с четкой ритмикой. Понятно, что когда вы танцуете с партнером или с группой партнеров, то существует как бы дополнительное организующее начало, а когда танцуете в одиночку, то особое значение приобретает ритм.

Поэтому, рок-н-ролл и все родственные ему жанры становятся основной продукцией на дискотеках. Более того, дискотека по механизму обратной связи начинает взаимодействовать с рок-н-роллом. Даже на ранних пластинках "Битлз" под каждой песней было в скобках написано, какой это танец.

В материале рок-музыки начала 60-х годов была некая двойственность. Она рассматривалась и как танцевальная музыка, и как музыка для слушания. Единство танца и музыки, музыки и движения под неё - это то самое единство, которое мы наблюдаем в примитивных, первобытных культурах и которое является единым для всех музыкальных культур.

Естественно предположить, что не могла не появиться музыка, которая бы адресовалась исключительно дискотекам. Эта музыка получила название "диско" /"Disco"/ и появилась она в результате взаимодействия нескольких музыкальных стилей, которые уже существовали до этого времени и были развиты весьма значительно.

Какие же это стили? Во-первых, это "сальса", латиноамериканская ритмичная музыка, которая во взаимодействии с рок-музыкой и породила латин-рок. Она взаимодействовала, главным образом, с разными вариантами музыки соул, поэтому первоначально название музыки "диско" звучало по-английски как "сальсоул" /Saisoul/. Самый популярный оркестр, который играл такого рода музыку в 70-х годах, назывался "Saisoul Orchestra".

Из музыки соул больше всего действовали на диско два направления. Это вокально-инструментальное направление фанки, из которого музыка диско заимствовала характерную басовую линию и общую экспрессию. И второй стиль - это, так называемый, филаделфийский соул, разновидность музыки соул, появившийся в Филадельфии. Авторами этого музыкального направления были продюсеры Кенни Гэмбл /Kenny Gamble/, Лион Хафф /Leon Huff/ и Том Белл /Tom Bell/. Основной идеей их было "впустить джунгли в концертный зал",

как они говорили, то есть создать некий симбиоз спонтанной, самопроизвольной, стихийной музыки джунглей и концертной европейской традиции, которая связана с бархатом, золотыми канделябрами, обильным струнным звучанием инструментов, фраками и атмосферой "высшего света".

Аранжировки филадельфийского соул отличаются двумя основными параметрами. С одной стороны - это ритмически насыщенная, эмоциональная, экзальтированная музыка, а, с другой - это чрезвычайно богатые аранжировки с использованием струнных и духовых инструментов. Вообще, звуковая партия, звуковой фон музыки филадельфийского соул очень богат. Даже детропский стиль "Тамла Моутаун", где часто использовались аранжировки для струнного оркестра в сочетании с этой музыкой, выглядит гораздо беднее. Пожалуй, главным действующим "мотором" филадельфийского соул был инструментальный оркестр "MFSB", что было аббревиатурой слов "Mothers, Fathers, Sisters, Brothers", то есть "Матери, Отцы, Сестры, Братья". Этот оркестр, в котором было около сорока разных музыкантов, в котором были представлены все характерные для того времени группы инструментов. Классические: струнные и духовые, роковые - электрические и многочисленные ударные. Все это здесь присутствует в богатом звучании. Именно этот оркестр сопровождал практически всех "звезд" филадельфийского соул, таких как Тедди Пендерграсс /Teddy Pendergrass/, Барри Уайт /Barry White/ и многих других. Другим оркестром такого рода был уже упоминавшийся "Salsoul Orchestra".

"Филадельфийский звук", "фанки" и "сальса" были негритянско-латиноамериканским вкладом в музыку. Белые тоже внесли свой вклад - это было широкое использование электронных инструментов нового поколения, синтезаторов, а с другой стороны - студийной техники: микширование записи, многократного наложения звука, техники варьирования скоростей, варьирования направлений движения записи. "Битлз", когда записывали "Сержанта Пеплера", прокладывали дорогу в обзвезд музыки "диско". Среди электронных экспериментаторов, о которых мы уже говорили, была и группа "Крафтверк", оказавшая очень большое влияние на "диско".

Слушая записи некоторых групп "новой волны" стиля техно-поп, можно заметить, что это некий симбиоз ранних работ "Крафтверк" и стиля "диско".

Если американское 'диско' в его первоначальном виде, в котором оно исполнялось такими ансамблями, как Taste of Honey* ГВкус меда"/, или ЛТД - "Love.Togethemess & Devotion"

или "Ritchie Family" ГСемья Ричи"/ - это музыка "живая", которая исполняется на хорошо известном психологам стодвадцатударном ритме, который является чуть ли не оптимальным ритмом для сопровождения индивидуальных танцев. Поэтому такая музыка воцарилась на дискотеках надолго.

В дальнейшем, главным образом в Европе, эта музыка трансформировалась. В Мюнхене, о знаменитой студии "Musicland", а также в студии Джорджа Мородера /Giorgio Moroder/ была отработана техника создания "дискозвезды" буквально за один сеанс записи. Здесь пользовались готовой командой музыкантов, которые хорошо сыгрались друг с другом и прекрасно могли создать фонограмму для любого голоса. В студии Мьюзикленд это была "Munich Machine" /"Мюнхенская машина"/, которая записывалась со всеми "звездами" Фрэнка Фарриана /Frank Farian/, известного продюсера из Мюнхена, Джорджа Мородера /Giorgio Moroder/, и Пита Беллота /Pete Bellote/, американского исполнителя музыки "диско". Эта небольшая группа инструменталистов из 6-7 человек создавала фонограммы и для "Силвер Конвенции" /"Silver Convention"/ и для "Бони М" /"Boney M"/, и для многих "звезд" так называемого "евродиско".

Этот стиль - "евродиско" - возник как вариант наложения фонограмм определенных певцов, которые чаще всего подбирались по принципу фотогеничности, пластичности и мало-мальского владения хореографией. Примером того служит история с "Бони М". Эта группа никогда не существовала, по крайней мере, в начальный период. Все делал Фрэнк Фарриан: он записывал все фонограммы у себя в студии, накладывал на них свой голос, а потом эти пластинки тиражировались. Но потом, когда пошла письма в фирму "Ганза" /"Hansa"/ с требованием показать "Бони М" по телевидению и на гастролях, то пришлось "сколотить" группу, которая под этой вывеской и выступала бы. Знаменитый Бобби Фаррелл /Bobby Farrell/ из "Бони М" вообще никогда в жизни не пел, он только был очень пластичным и хорошо двигался, поэтому хорошо выглядел, а фонограмма обычно была самого Фарриана, все мужские партии записывал сам Фарриан, а Фаррелл только синхронно открывал рот.

Поэтому все больше значение получает техника "Lips Synchronisation" или сокращенно "Lips Sine". Главное, что должна уметь делить "звезда" диско-музыки - это синхронно с фонограммой открывать рот. Появилась даже такая американская группа, скорее даже не группа, а один человек, который

сам все записывал, а потом многократным наложением создавал фонограмму. Это знаменитая группа "Lips Ing".

В европейском стиле так "звезды" и производились. Наибольшее исключение - это американские "звезды", которые не могли прославиться у себя на родине в связи с большой конкуренцией. Это касается Донны Саммер /Donna Summer/, которая прославилась в Европе, будучи практически неизвестной у себя на родине, а потом, вернувшейся с триумфом. Это касается Пришиз Вилсон /Precious Wilson/, другой певицы этого стиля. Это касается Эми Стюарт /Amii Stewart/, то есть всех негритянок, которые прославились в Европе. В отличие от французской Белль Эпок /Belle Epoque/ или испанской "Баккара" /"Baccara"/, эти: певицы умели петь и обладали достаточными вокальными данными.

"Диско", в силу того, что оно с самого начала было ориентировано на аккомпанемент для танцев, в какой-то момент стало подменять "живую" музыку. Рецепты изготовления "боевиков диско" стали общедоступными. Сначала вы делаете партитуру для ударных в стиле "сальсы" и записываете в студии, потом на эту партитуру вы накладываете партию электронных инструментов, после этого вы накладываете на это "живые" инструменты, иногда гитару, иногда какие-то другие струнные, иногда целый оркестр, а потом на уже готовую фонограмму вы накладываете запись голоса. Очень большую роль во всем этом стали играть дизайнеры, гримеры, парикмахеры, которые занимались внешним видом исполнителей.

Второй, весьма значительный поток в музыке 70-х - это музыка реггей /reggae/, которая появилась гораздо раньше, но под этим названием стала известна именно в семидесятые и, пожалуй, по-настоящему популярной стала именно в это время.

Теркин "регги" или "реггей" - это на ямайском диалекте с английского языка искаженное "Raggey", происходящее от английского слова "Rag", то есть "тряпка", "лоскут". Означает это слово "тряпье", "шмотки" - вещи повседневной носки. Этой музыке, по крайней мере на её родине, на Ямайке, придаётся очень большое значение. Для того, чтобы понять почему музыка играет столь большую роль, нужно совершить небольшой экскурс в ямайскую идеологию, идеологию так называемого "растафари" /rastafari/ или движения "раста", которое там является главным оппозиционным движением по отношению к официальной культуре.

Ямайка - это один из больших Антильских островов, расположенных в Вест-Индии. Первоначально она была населена местными индейцами-араваками, потом была завоевана ис-

панцами, после этого перешла к англичанам, которые завезли сюда негров из Африки для работы на плантациях сахарного тростника. Традиционно эта страна была экспортёром сахара и продуктов переработки сахарного тростника, в частности, знаменитого ямайского рома, известного по многочисленным "пиратским" книгам.

Такое переплетение разных национальностей, разных культур привело к появлению довольно оригинального явления в местной музыке, в местной идеологии, которое и выразилось впоследствии в движении "раста", "растафари".

Каковы же его основные принципы? Во-первых, это движение оппозиционное, оно находится на Ямайке в подполье, хотя в разные времена оно играло разную роль в общественной жизни страны. Например, при президенте Мэнли /M. Manley/ оно было достаточно влиятельным, при нынешнем консервативном правительстве оно играет существенно меньшую роль, но тем не менее является главной идеологией бедного большинства Ямайки. Нужно отметить, что Ямайка - одно из наиболее слабо-развитых государств. Жизненный уровень здесь чрезвычайно низок и подавляющее большинство населения живет в условиях, далеких от комфорта. Это касается, например, знаменитого Трэнчтауна /Trenchtown/, то есть своеобразного Биданвилля /Bridonville/ при столице Ямайки - Кингстоне. Дома построены из картонок, жестинок, где в совершенно ужасающих условиях живут огромные массы негритянского населения. На острове есть довольно большая китайская колония. Англичане завозили китайцев для производства чая в этих местах. На острове очень большая индийская колония. Индусы попали сюда также во времена британского владычества, поскольку была нехватка рабочих рук, которые ввозились со всего мира. В частности, именно индусы завезли сюда индийскую коноплю, которая на острове хорошо прижилась. Появились ее очень мощные сорта, скажем, знаменитая сенсимилла /Sensimilla/ - сорт индийской конопли, которая воспевается во многих песнях музыки "регги".

Индийская конопля играет очень большую роль в культуре "раста". Что же она собой представляет? Дело в том, что негритянское население Ямайки, жившее очень долгое время в состоянии полного угнетения и полного отсутствия элементарных свобод, по своему идеологическому строю очень напоминало негритянское население дельты Миссисиппи. Поиски духовного освобождения привели их к религиозным поискам, тщательному изучению Библии. Знаменитый ямайский религиозный деятель, проповедник Маркус Гарви /Marcus Garvey/ еще в тридцатые годы нашего века выдвинул тезис о

том, истинная родина негров - Африка и, естественно, цель каждого негра - это уехать на свою историческую родину. При этом райским царством на земле провозглашалась Эфиопия, в то время одно из очень немногих независимых государств на территории Африки, в отличии, например, от Либерии, которую организовали белые для негров, получивших независимость после Гражданской войны в Соединенных Штатах, и считавшейся "сателлитным" государством. Династия эфиопских царей была к этому времени самой древней на земном шаре. По сравнению с эфиопскими негусами даже королевские фамилии Европы были младенческими. Эфиопские владыки вели свой род еще от легендарной царицы Саабы, царицы Савской, которая ездила к царю Соломону с дарами. Возраст этих династий - около трех тысяч лет. Поэтому эфиопский император Хайли Силлассия /Haile Selassie/ считался самой почтенной персоной на Земле и живым воплощением Бога, тем более, что он был традиционно и главой местной коббской церкви. В Эфиопии светская и духовная власть совпадали. Еще во времена, когда он был наследником престола и носил титул князя /по-эфиопски это "рас", его звали "рас Тафари"У, он уже тогда был надеждой всех негров, проживавших на Ямайке, тем более, что местный проповедник объявил Эфиопию "землей обетованной". Поэтому все последователи ямайского движения за независимость стали называть себя "растафариане", то есть последователями "рас Тафари" или сокращенно просто "раста".

Отсюда понятны названия очень многих пластинок музыки рэггей, таких как "Rasta Revolution" Боба Марли /Bob Marley/ или его же пластинки "Rastaman Vibration" и так далее. Часто на пластинках встречается и слово "дрэд" /Dread/, которое обозначает представителей официальной администрации.

Движение "растафари", появившееся еще в тридцатые годы, английской колониальной администрацией рассматривалось очень недоброжелательно, подвергалось преследованию, а когда Ямайка в начале 60-х годов получила независимость, "растафари" начинают появляться уже в открытую.

Их не зря называют "хиппи среди негров", поскольку очень многие их жизненные установки, их идеологические концепции напоминают именно движение калифорнийских хиппи. "Раста" считали, что современная технологическая цивилизация, превалирование технологии над нравственностью, в конечном счете приведет общество к гибели и спасутся только те, кто не дал отравить себя ядом технологизации. В своих высказываниях они очень часто обращаются к Библии, как к книге, в которой, как они считают, все уже давно предсказано и

теперь только нужно ждать, когда сбудутся предсказания. При этом они находят там массу высказываний, которые трактуют по-своему в доказательство своей правоты. В частности, одно из мест Библии, где речь идет о траве, которая спасет человечество, они трактовали как индийскую коноплю, объявили ее священным растением, в котором как бы в виде квинтэссенции собрано все, что способно раскрепостить человеческое сознание, человеческий мозг и изменить его. Поэтому у них курение марихуаны, гашиша и других производных индийской конопли стало ритуальным действием и, более того, всячески поощрялось и приветствовалось.

Дошло до того, что в отдельные годы на Ямайке марихуана была официально разрешена, что привело к невиданному наплыву туристов. Правда, когда к власти пришли консерваторы, они снова запретили употребление этого наркотического вещества, хотя и по сей день в некоторых точках земного шара оно официально разрешено, например, в Перу.

Местная разновидность конопли - сенсимилля, действительно обладает довольно мощным действием на человека, способствует развитию полужизненных состояний, которые очень ценятся религиозными людьми. Поэтому, сенсимилля получила очень большое распространение в мире "расты" и в мире "рэггей". Например, у одной из ведущих групп стиля рэггей "Black Uhuru" /"Черная свобода"/ есть альбом, который так и называется "Serisimilla".

Второй отличительной чертой "расты", после культа сенсимилли, является гневное неприятие западной цивилизации. Они называют ее "Вавилоном". Именно поэтому термин "Вавилон" употреблялся в самых разных композициях. Дело в том, что Вавилон, как известно из библейской истории, - это мощное государство, которое попятно находилось во вражде с иудейским царством. Более того, во времена Навухаданосора Вавилон оккупировали иудеи и, соответственно, все местные порядки подверглись травле и преследованиям. Поэтому Навухаданосор является нарицательным персонажем и в Библии он воплощает зло. Именно с Навухаданосором произошла та самая история, когда пророк Даниил произнес знаменитые слова, которые появились на пиру у Валтасара, другого вавилонского деятеля. Это знаменитые слова "Мена, текл, фарес", то есть "взвешено, учтено, измерено". Даниил сказал, что речь идет о Вавилоне, судьба которого взвешена, учтена, измерена и осталось ему существовать недолго. Действительно, в ту же ночь Вавилон пал под натиском противника и Вавилонское царство навеки разрушилось.

Такую же судьбу "раста" предрекают западной цивилизации, которая уничтожает человеческую духовность и результатом этого будет ее падение. Известный диск Боба Марли, записанный во время его гастролей в Соединенных Штатах, так и называется "Babylon by bus" /"8 Вавилон автобусом"/, поскольку турне было на автобусе. Известно, что хиппи злоупотребляли марихуаной, как и "раста", хиппи были приблизительно так же настроены, как и "раста". Единственное отличие в том, что "раста" считают, что вся эта идеология верна только для негров. Более того, они находят в Библии некоторые места, согласно которым именно негры являются избранным народом, который уцелеет в результате последнего Армагедонна.

Такое переплетение библейской мифологии с ярковыраженным социальным протестом, использованкэм наркотиков, лежит в основе идеологии "растафари". Кстати, музыка "рэгги" имеет свои цвета. Это цвета эфиопского национального флага: красный, желтый и зеленый с черным. Довольно большие колонии выходцев с Ямайки и сейчас живут в Эфиопии, куда они выехали в поисках рая. Рая, естественно, они там не нашли. У Эфиопии масса проблем и в последние годы такая миграция резко сократилась.

Понятно, что музыка "рэггей" очень хорошо вписывается в этот идеологический контекст, поскольку музыке, так же как и наркотическим веществам, в культе "растафари" тоже уделяется много места. Считается, что музыка точно так же, как и наркотики способствует духовному раскрепощению человека и при этом не обладает вредными эффектами наркотиков /привыканием, физиологической реакцией и прочими/. Но для того, чтобы она обладала подобным эффектом, она должна строиться на определенной ритмической базе. Ритмическая база "рэггей" появилась не сразу, она выкристаллизировалась на протяжении многих лет и родилась первоначально из местного варианта карибской музыки, которая назвалась "менто" /Mento/. Такого рода музыка существует на всех островах Бест-Индии и получила она в результате взаимодействия трех культур: местной индейской культуры, негритянской культуры рабов из Африки и испанской культуры. На Тринидате такая культура называется "калипсо" /Calypso/, на Ямайке "менто", а на Кубе "румба" /Rhumba/, в Бразилии - это музыка "самбы" /Samba/. Все это довольно родственные жанры, отличающиеся друг от друга ритмикой и некоторыми другими чертами, но имеющие много общего.

Музыка "менто", развиваясь и взаимодействуя с другими формами, превратилась в то, что сейчас мы называем "рэггей". И здесь, пожалуй, самым глазным воздействием на нее

было воздействие негритянского ритм-энд-блюзэ из Луизианы, а еще конкретнее, из Нового Орлеана.

Новый Орлеан находится сравнительно близко от Ямайки. Во всяком случае, радиостанции Нового Орлеана, которые традиционно передавали именно местный ритм-энд-блюз в исполнении, например, профессора Лонсхера /Professor Lonsghair/ или Фэтса Домино, хорошо принимались и на Ямайке. И именно новоорленский ритм-энд-блюз оказал большое влияние на ямайскую публику. Новоорленский ритм-энд-блюз отличался ярко выраженной склонностью к синкопированию, к использованию электрических инструментов и является одним из предшественников будущего рок-н-ролла. Именно он был на "ура" воспринят местной негритянской аудиторией на Ямайке и довольно быстро у него появились подражатели новоорленским "звездам". В частности, Фэтс Домино был одним из наиболее "подражаемых" исполнителей. Такие исполнители, как Лоррел Эйтен /Laurel Aitken/ или Овен Грей /Owen Gray/ - были первыми, кто такого рода музыку, то есть американский ритм-энд-блюз в сочетании с местными ритмическими формулами "менто" начали исполнять в начале 60-х годов.

Однако, это было явление сугубо местное, не имевшее большого распространения.

Необходимо отметить еще один аспект. Вся эта музыка, во-первых, звучала по радио, а, во-вторых, появляются энтузиасты, которые закупают пластинки и устраивают первые ямайские дискотеки приблизительно в то же время, когда дискотеки появились в Соединенных Штатах, то есть в начале 60-х годов. Правда, в отличие от американских дискотек, ямайские дискотеки или так называемые "Sound Systems" /"Звуковые системы"/ были гораздо более примитивными. Скажем, любой человек, у которого была пара более или менее мощных колонок и относительно приличный проигрыватель с усилителем уже был таким "Sound System man" - "человеком со звуковой системой". А если при этом он еще и арендовал какой-нибудь пошарпаный грузовичек, чтобы ездить на нем по "глубинке" и устраивать там воскресные и субботные танцы, то он был уже выдающейся персоной. Именно так и начинали первые ямайские дискжокеи.

Среди "пионеров" музыкальной культуры на Ямайке можно назвать таких, как Дюк Рэйд /Duke Reid/ или Дилленджор. Здесь появилась очень интересная тенденция, аналогичная ранней тенденции в американском джазе. Все местные дискжокеи и исполнители американского ритм-энд-блюза по примеру своих американских коллег часто брали себе высокопарные псевдонимы. В раннем джазе было много "королей", "герцогов"

и "графов". И здесь точно так же появились разнообразные Рои /"Roy" - "король"/: Рой Пи, Рой Си, Рой Ди. Были разнообразные Дюки, Эрлы и Каунты.

В это время философия "раста" широко распространилась, в ней всячески проявлялись и превозносились любые, выступающие против общества люди. Различные бунтари, революционеры, гангстеры. Считалось, что гангстеры, которые нарушают закон, объективно способствуют распаду общества. Поэтому были чрезвычайно популярны псевдонимы, взятые в честь великих американских гангстеров. Был свой Аль Капоне /Al Capone/, был свой Диллинджер /Dillinger/ и множество других. Вот Диллинджер, в частности, стал очень известной "звездой" в музыке "рэггей".

Итак, в "рэггей" складываются несколько разных тенденций. Во-первых, местная музыка "менто", во-вторых, - ново-орлеанский ритм-энд-блюз, в-третьих - работа диск-жокеев.

Во второй половине 60-х годов появляются студии звукозаписи на Ямайке. Огромное количество местных молодых людей пробуют свои силы на совершенно новом поприще. Тем более, что безработица была здесь хронической. После того, как Ямайка в 1962 году получила независимость, еще больше стали закрываться очень немногочисленные промышленные предприятия. Сложилась ситуация, которая была характерна для раннего блюза, когда не имеющие возможность заработать на жизнь каким-нибудь иным способом начинают петь, чтобы заработать на пропитание. Огромное количество людей уезжают в бывшую метрополию, в Великобританию. Здесь образуются негритянские коммуны, общины, такие же как негритянские гетто в Соединенных Штатах. Начинаются расовые конфликты. Англия в 60-е годы впервые узнала, что же это такое не из газет и телепрограмм, а непосредственно на опыте.

Многие эмигранты с Ямайки привозят свою музыку в Великобританию. Эта музыка на Британских островах получает другое название. На Ямайке в это время такая музыка называется "ска" /"Ska"/. А в Великобритании, где к тому времени открылся маленький филиал ямайской граммофонной фирмы под названием "Blue beat" /"Блюзовая пульсация"/, эта музыка начинает распространяться под названием "Blue Beat". Приблизительно в это время некоторые английские дельцы, увидев в этой музыке определенные перспективы, решают организовать смешанные предприятия с английским и ямайским капиталом. Так появляется фирма "Троян" /"Trojan"/, так появляется в Англии независимая фирма "Island"/"Остров". Ее основал Крис Блэквелл /Chris Blackwell/, выходец с Ямайки. Организовал он ее

для поддержки той музыки, которая вместе с ним прибыла в Великобританию. В частности, таких певцов, как Дезмонд Беккер /Desmond Bekker/, Милли Смолл /Millie Small/, Джеки Эдварде /Jackie Edwards/, который написал знамениты "боевик" "Keep on Running" для группы Спенсера Дэвиса. Возникают контакты между английской "подпольной" сценой и приехавшим с Ямайки Блэквеллом.

Именно на фирме "Айлэнд" появились впервые в Англии записи "подпольных" в то время английских групп. Например, "Джетро Талл", "Фрии", "Трэффик", группа Спенсера Дэвиса. Все они стали известными именно благодаря фирме "Айлэнд". Сейчас эта фирма существует и является процветающей, а начинала она именно с популяризации музыки "ска" в ее варианте "блутит".

Но, пожалуй, по-настоящему популярной эта музыка стала после выступлений Боба Марли /Bob Marley/. Хотя Дезмонд Беккер и Милли Смолл также попадали в списки популярности. В частности, Милли Смолл была на первом месте со своим знаменитым "боевиком" "My boy lollipop" /"Мой парень - леденец"/ в 1966 году. Дезмонд Беккер со своей песней "Israelites" /"Израильяне"/ тоже был на первом месте. Но это было эпизодически. А после того, как появился Боб Марли, ситуация довольно резко изменилась. Марли начинал на Ямайке и там прославился, работая с местными диск-жокеями.

Именно ямайские диск-жокеи разработали один интересный прием, который получил название "Dub". Прием этот в настоящее время широко распространен не только среди диск-жокеев. Например, им широко пользуется Сергей Минаев. Берется готовая фонограмма какой-нибудь "песни-боевика", а на эту инструментальную версию накладывают свою вокальную партию, свою песню. Впервые это начали делать на Ямайке диск-жокеи, которые хотели прославиться. Они брали инструментальные версии "боевиков", например, ритм-энд-блюзовых, и накладывали свою вокальную версию. Вскоре стало распространенным приемом. Им пользовались все, начиная от "Роллинг Стоунз" и кончая Полом Саймоном /Paul Simon/ в то время, когда эта музыка еще только набирала силы, то есть в начале 70-х годов.

Боб Марли и его группа "Walters" /"Плакальщики"/ были, пожалуй, самыми популярными представителями на Ямайке музыки "ска". До этого были такие группы, как "Skatalites", или "Pioneers" /"Пионеры"/, или такая группа, как "Toots & the mautals". Именно Тутсу Хибберту /Toots Hibbert/, руководителю этой группы, мы и обязаны появлением термина "рэггей",

поскольку именно ему принадлежит композиция "Funky Reggae" /"Заводное тряпье'7, в результате которого и родился новый музыкальный термин. Марли здесь не был изобретателем, он, пожалуй, был самым талантливым среди всей этой пестрой компании исполнителей музыки с Ямайки.

А Тутто и его группа "Мейтал" разработала уникальную ритмику "рэггей", которая с тех пор существует как один из отработанных приемов в репертуаре практически всех современных музыкантов. Это было сочетание синкопированного ритмического языка с подчеркнутой сильной долей марша или раннего рок-н-ролла. Ритмическая партия композиции расписывалась для разных инструментов ритм-секции и каждый инструмент должен был подчеркивать свою собственную долю. Скажем, первый удар делался барабанщиком - сильная доля. Следующая слабая доля подчеркивалась, допустим, клавишником, следующая доля - гитарой, затем - духовыми инструментами. В результате получилась очень странная ритмическая фигура, в которой одновременно присутствовало и синкопирование, и "гало-пирование", если его можно так назвать. И эффект был двойной - эффект свинговой "раскачки", который получается от синкопированной музыки, и эффект экзальтированного подъема, который присутствует в галопе или марше.

Получилось, что "рэггей" прекрасно конкурирует с "дискко", хотя в нем нет стабильного ударного механизма, но есть два взаимоисключающих ритмических рисунка, которые позволяют под "рэггей" танцевать все, что угодно. Практически любой танец прекрасно на "рэггей" накладывается. Не случайно, что по сей день в Великобритании и Штатах, где "дискко" уже давно отошло на второй план, главным танцевальным материалом является музыка "рэггей".

После знаменитого концерта Боба Марли и его группы "Вэллерс" в лондонском зале "Лицеум" /Lyceum/ в 1975 году многие "звезды" рока открывают для себя эту музыку, ее гипнотическую ритмику. "Битлз" интересовались такого рода музыкой гораздо раньше - еще в 1968 году, в их знаменитом альбоме-двойнике есть композиция в стиле рэггей - "Obladi Oblada". Но это был только эпизод, а по-настоящему этой музыкой заинтересовались после концерта Боба Марли.

Вскоре группа "Вэллерс" распадается и все ее музыканты начинают самостоятельную карьеру. Это и Питер Тош /Peter Tosh/, которого в начале 1990-го года грабители убили из-за денег, и Банни Ливингстон /Bunny Livingstone/, он же Банни Вэллер /Bunny Wailer/, и сам Боб Марли. Пожалуй, Марли был среди них самым известным, хотя и Тош может с ним вполне

конкурировать. На его знаменитой пластинке "Bush Doctor" /"Доктор из Буша"/, он, как всякий доктор предлагает свой рецепт оздоровления человеческой жизни. Одним из главных составляемых этого оздоровления является легализация марихуаны, как он считает. Знаменитая песня из этого альбома "Legalize Mariwana" /"Легализуйте Марихуану"/ стала в свое время известным "боевиком". В начале песни голосом серьезного эксперта говорится, что курение вредно, что оно приводит к раку легких, поэтому лучше курить не табак, а совсем другое. Поэтому нужно легализовать и повсеместно распространить марихуану и человечество тогда оздоровится.

Однако, это внешняя сторона движения "раста". Помимо таких весьма сомнительных советов, в нем ощущалась очень ясная антибуржуазная направленность. Хотя иногда путают разные аспекты музыки "рэггей". В частности, в одной из статей о Бобе Марли его песня "I shot the sheriff" /"Я убил шерифа"/ упоминалась как песня протеста. Действительно, герой песни убил шерифа, однако сделал он это из-за того, что шериф вытаскивал конопляное поле, которое он засеивал. Вообще у Марли очень часто прослеживается эта тема. У него есть знаменитый альбом "Kaya" /"Кайя"/ - одно из названий марихуаны, который является гимном марихуане. А песню "Я застрелил шерифа", которая стала популярным "боевиком", написал Эрик Клэптон и включил ее в свой альбом "Ocean boulevard 461" /"Океанский бульвар 461"/. У Марли же она первоначально вышла на ямайской "этикетке" и никому не была известна, потом на пластинке, записанной на знаменитом концерте в "Лицеуме" под названием "Bob Marley & Wailers live". Однако, в Европе пластинка Клэптона вышла раньше, чем оригинал Марли, в 1973 году.

По стопам Марли и его коллег направилось очень много музыкантов. Например, очень популярный исполнитель "рэггей" Джимми Клифф /Jimmy Cliff/, тема марихуаны у которого менее выразительна, чем у Марли или Питера Тоша, а гораздо больше представлен социальный аспект.

Очень специфическая ритмика "рэггей" в какой-то момент начинает очень широко использоваться самыми разными музыкантами. Например, альбом "Роллинг Стоунз" "Black & blue" /"Черный и синий"/ содержит много музыки в стиле "рэггей". И во многих последующих альбомах: "Some Girls" /"Некоторые девочки"/, "Tattoo you" /"Татуировка"/, "Emotional rescue" они к ней вновь возвращались. Вообще они были большими любителями этой музыки. Более того, Питер Тош все свои наиболее интересные пластинки записал на фирме "Рол-

линг Стоунэ Рекордз". Пол Саймон, после того как он ушел от Артема Гарфанкела /Art Garfunkel/, на своей первой сольной пластинке записал несколько классических вещей "рэггей", например, "Mother and child reunion" /"Воссоединение матери и дитя"7. Это классическая композиция в стиле "рэггей", которой он немало способствовал распространению такого рода музыки.

В дальнейшем "рэггей" претерпевает некоторые изменения. В частности, появляется вариант "рэггей", который называется "Rock Steady" - "устойчивый рок", отличающийся тем, что он несколько быстрее, чем оригинальный "рэггей", хотя сохраняет в неприкосновенности всю ритмическую картину этой музыки. Известная группа "рэггей" 80-х годов "Rock steady crew" /"Шайка устойчивого рока"/, смешанная группа из белых и негров, играет именно такую музыку. И "UB-40" /"Ю-Би 407, английская группа, очень популярная в начале 90-х годов ориентируется на этот вариант рэггей.

И, наконец, еще один вариант этой музыки называется "Rocker" и исполняется медленнее, чем исходное "рэггей".

Эта музыка стала очень популярной у белых музыкантов в рамках появляющийся "новой волны". Многие группы отдали ей дань, достаточно упомянуть "Полис" и другие группы начала "новой волны". Например, "Madness" /"Безумные"/, или смешанные группы, такие как "Selector specials", Джон Даммер /John Dammer/, который потом выступал с разными группами. Можно сказать, что музыка "рэггей" в одном из своих вариантов стало составной частью "новой волны".

Теперь поговорим о панк-роке, третьем музыкальном стиле, появившемся во второй половине 70-х годов. И "диско", и "рэггей", и "панк-рок" способствовали в дальнейшем развитию "новой волны", которая сейчас является одной из самых популярных форм рок-музыки.

Итак, панк-рок. Понятно, что речь идет о панк-роке уже другом, не о том панк-роке, который был за десять лет до этого распространен в Америке в творчестве таких групп, как "MC 5" или "Сидс", о которых мы говорили раньше.

Новый панк-рок появился практически параллельно в Англии и в Америке. В Англии он был результатом деятельности Малькольма Макларена /Malcolm Mc Laren/, продюсера и владельца студии звукозаписи, который "открыл" самую популярную группу английского панк-рока, группу "Sex pistols" и поработал над их имиджем и репертуаром. Музыканты, которые группировались вокруг нью-йоркского клуба "Си-Би-Джи-Би" /C B G B/ занимались приблизительно тем же самым.

Идеология панк-рока повторяет идеологию раннего панка, с которой мы уже сталкивались. Это полное доминирование чувства над разумом, что с самого начала исключало профессионализм и обучение, которое считалось вредным для музыки.

Все это движение было гораздо более обширным и проявлялось только в музыке. Панки или "шпана", если применить такой перевод слова "панк", говорили, что человеческая культура их обманула. Приблизительно так же в свое время утверждали хиппи, но гораздо на более агрессивной почве. Если хиппи выдвинули лозунгом существование "Here & now", то есть "здесь и сейчас", полное пренебрежение прошлым и будущим, полное "переключение" на настоящий момент, то панки выдвинули нигилистический лозунг, что все дозволено и все безразлично. Они утверждали, что философия, религия, наука имеют своей целью только одно - Полное духовное закрепощение человека, что вся предыдущая человеческая культура сводилась к закабалению человека, она делала из него бездушный механизм, который во все века эксплуатировали власть имущие вне зависимости от их идеологии, от теорий, который они выдвигали. Панки предлагали полный отказ от любых ценностей, созданных человечеством. Это было похоже на анархизм, но при этом анархизм они рассматривали, как некое мировоззрение и презирали анархистов так же, как и других.

К себе же они относились как к изгоям, не вписавшимся в общественную систему, в процесс производства. Поэтому они выступали против всех организованных течений. Сами они не образовывали никаких организаций с какими-то лидерами, какой-то программой. Пропагандировалась полная хаотичность действий и максимальное пренебрежение к обществу.

Для того, чтобы этапировать общество нужно было работать антимоду, антиискусство, антикультуру, то есть то, что противоречило бы обычным представлениям об этом. Например, мода традиционно рассматривала человеческий костюм, как нечто элегантно, красивое, эстетически ценное. Панки предложили прямо противоположную концепцию моды - это нечто максимально некрасивое и уродливое. Если раньше клоуны одевались в намеренно широкие штаны и на три-пять сантиметров выше шиколотки, то это считалось заведомо комической одеждой. Панки сделали ее заведомо модной. Любопытно, что через несколько лет модницы Лондона или Парижа начали ходить в таких коротких брюках. Если традиционно украшениями, бижутерией были какие-то красивые вещи или, по крайней мере, претендующие на красоту, то панки сделали

"драгоценностями" канцелярские скрепки, кнопки, бритвы, цепочки для унитазов. Если парикмахеры делали красивые прически и изобретали какие-то чудеса, то панки делали все наоборот. Они красили волосы нитрокраской, причем именно такой, которая не используется для окраски волос: ярко-лиловой, зеленой и так далее. Если само понятие "прическа" входило в обиход панков, то это была прическа, поразительно отличающаяся от европейских представлений. Прически махаоков или ирокезов с гребнями времен освоения Америки стали очень популярными. Если по канонам моды надо гримироваться, то грим панки делали максимально уродливым, максимально отталкивающим и таким образом демонстрировали свои антикультурные настроения.

То же самое касалось и музыки, потому что музыка издавна рассматривалась как некий элемент гармонизации бытия, целостности и красоты. Панки же объявляют все эти поиски заведомо ложными, специально придуманными для того, чтобы в человека внедрить ложные мысли и сделать его таким образом послушным инструментом в руках манипулятора. Поэтому музыка должна быть максимально хаотичной, максимально гармонизированной и чем проще, грубее, тем лучше. Поэтому музыка таких групп, как американский "Рамонун" /Ramones/ или, скажем, английский "Секс Пистолз" /Sex Pistols/ была стихийным, хаотическим процессом, который не требовал практически никакой музыкальной подготовки. Любой человек мог взять в руки музыкальный инструмент, делать с ним что угодно и объявлять это музыкой.

Даже по псевдонимам музыкантов видно, насколько сместились критерии в выборе какого-то сценического имиджа. Псевдонимы панков - "Rat Scabies" /"Вшивая крыса"/ или "Johnny Rotten" /"Джонни Гнилой"/, или Sid Vicious /"Сид порочный"/, выбирались, исходя из критерия максимальной отталкиваемости. По тому же критерию писались и тексты. Например, в первых синглах "Секс Пистолз" "Anarchy in UK" /"Анархия в Соединенном Королевстве"/ или "God save the queen" /"Боже спаси королеву"/, в адрес королевы высказывались такие непристойности, которые представить себе невозможно.

Вскоре появились два направления в отношении к такого рода творчеству, если его так можно назвать. С одной стороны, резко отрицательное, консервативное направление, так как панк нельзя было "вогнать" ни в какие рамки. Как только панки слышали слово "идеология", "теория" или "философия", то они сразу же отвечали набором нецензурности. А с другой стороны, появилась тенденция восхваления движения панков,

как некой очистительной волны, которая способна омолодить довольно одряхлевшее искусство. Неправы были и консерваторы, и новаторы. Конечно, в некоторых экстремистских случаях отрицательное отношение было оправдано, но в подавляющем большинстве случаев это был сценический образ музыкантов. Таким образом музыканты протестовали против невыносимой для них действительности, но при этом они оставались всегда нормальными и приличными людьми в своей личной жизни. Джонни Роттен или Джон Лайдон /John Lydon/ говорил, что его неоднократно пытались избить на улице обыватели, которые путали сценический образ и реальную человеческую личность. При этом тот же самый Джон Лайдон не был "кровожадным вампиром", убийцей и ниспровергателем всех основ, образ которого он играл на сцене. Этот человек довольно мягкий и интеллигентный. А этот образ был необходим ему для того, чтобы как-то встряхнуть общество и привести его в себя, показать, что в этом обществе есть почва для появления самых экстремистских тенденций и течений. И он, повидимому, в этом преуспел, поскольку его сценическую маску приняли за какое-то чудовище, порожденное хаотическими силами.

Такое происходило уже неоднократно. Примером этому может служить Элис Купер /Alice Cooper/, настоящее имя которого Винст Фурнье. О нем распространялись слухи, что он садист, алкоголик, наркоман и т.д. В действительности он был человеком чрезвычайно добрым, интеллигентным. Свой сценический образ он создает на сцене для того, чтобы человек увидел все подсознательные механизмы, которые часто им движут совершенно бессознательно, показать, что в каждом человеке сидит насильник, убийца и лучше это знать, чем делать вид, что этого нет. Именно такая психоаналитическая концепция и применялась им на концертах. А открыл это еще раньше Джим Моррисон. Обыватели воспринимали Элиса Купера как исчадие ада.

С панк-роком произошло то же самое, но очень скоро все средства массовой информации и все бизнесмены от искусства поняли, что если это все вызывает интерес, то почему бы им не воспользоваться. Буквально через год-два после стихийного, анархического, панковского бунта возникла его коммерческая эксплуатация. И в очередной раз получилось то любопытное явление, когда бизнес может даже самые ультра и архиреволюционные течения превратить в очередной способ получения доходов. Возможно это связано с неразвитостью общества, которое подхватывает все, что угодно, лишь бы оно

было модным. Можно сказать, что панковский протест был довольно быстро пушен в нужное русло.

Однако панк-музыка внесла здоровую струю в рок-музыку. Дело в том, что рок-музыка к этому времени все больше становилась- искусством ради искусства. Она все больше тяготела к заключению в "башню из слоновой кости" и, соответственно, очень далеко ушла от массовой аудитории, от сиюминутных потребностей, от злободневной тематики. И панк действительно сделал очень полезную работу. Более того, он породил массу музыкальных стилей, которые объединяются под общим названием "пост-панк" /Post Punk/. Они отнюдь не так просты, как ранний панк-рок, не так примитивны. Более того, даже если они примитивны, то эта примитивность какого-то более высокого уровня, это примитивность искусства, как скажем, в картинах Анри Руссо или Пиросмани. Это некий утрированный примитив, обладающий конкретными эстетическими качествами.

Например, прекрасная американская группа "Talkino heads" /"Говорящие головы"/ или отличная английская группа "Stranglers" /"Душителю"/ и многие другие группы направления "пост-панка" пользуются панковским эпатажем или панковской утрированной примитивностью. Но все это делается большими мастерами и крупными музыкантами и на совсем другой идеологической базе. Панк, безусловно, прошел не бесследно, он не был отрицательным явлением, бурным потоком, который нес с собой все, что угодно. Он сыграл и положительную роль, которая проявилась главным образом в музыке "новой волны", которая включила в себя все элементы панк-рока, как нечто вполне законное и органичное.

Если же упоминать о некоторых представителях раннего панка, то можно сказать, что многие из них со временем, возможно, остепенившись, возможно, просто повзрослев, заиграли музыку, которую вполне можно называть именно музыкой, поскольку раннее панковское творчество не было музыкой за очень редкими исключениями. Скажем, среди американцев такими исключениями являются: певица Патти Смит /Patti Smith/, - "Lady Punk" /"Лэди Панк"/, как ее называли, гитарист группы Патти Смит Пенни Кей /Lenny Kaye/. Он был заодно одним из самых известных роковых журналистов и сотрудничал с такими журналами, как "Роллинг Стоунз", "Крим" или "Зиг-Заг" /Zig-Zag/. Это настоящий теоретик рока, который очень хорошо с роком знаком, а заодно является и музыкантом-исполнителем. И когда такие люди играли панк-рок, то это было уже совсем не то, что делали любители.

Можно упомянуть такую группу, как английская группа "Clash", которая помимо сильного политического заряда была очень любопытной в музыкальном отношении. Именно "Клэш" создали образцы раннего панка, такие как "London calling" /"Лондон призывает"/ или "Combat rock" /"Рок рукопашного боя"/, или "Sandinista" посвященный никарагуанскому освободительному движению. Все это классика не только панк-рока, но и вообще рока. Это хорошая музыка с отличной ритмической пульсацией, с отличными инструментальными соло.

Их наследники, которые называются "Big audio dynamite" /"Большой звуковой взрыв"/ - это группа, составленная из бывших членов "Клэш" и продюсером которой является тоже бывший член "Клэш". Группа выступает уже в "нововолновой" формуле, но при этом одна из самых профессионально "подкованных". Их альбом "Number ten upper street" - один из лучших альбомов 1986 года.

Группа, появившаяся из бывших "Секс Пистолз" называется "Public image limited" или сокращенно "PIL". Эта группа основана Джоном Лайдоном, бывшим Джонни Роттенем, уже отказавшимся от своего псевдонима. Их партии часто состоят из акустических и электронных ударных, на фоне которых что-то истерическим голосом кричит Лайдон. Но даже при таком минимализме музыка этой группы имеет очень сильное эмоциональное воздействие и вообще действует совсем не так, как какой-то неорганизованный шум. То есть многие представители раннего панк-рока со временем стали создавать очень интересные произведения. Это касается и группы "Boomtown Rats" /"Крысы из Бумтауна", оставившей классику этого жанра, например, альбом "Tonic for the troops" или "Fine art of surfacing" /"Изящное искусство скольжения по поверхности"/.

Все они влились в единое и мощное течение и по сей день существующее под общим названием пост-панк, пользующееся внешними приемами панк-рока. Из таких групп нужно отметить английскую группу "Pretenders" /"Притворщицы"/. А также все группы, выступающие под лозунгом "новой психоделии", то есть применяющие психоделические приемы: монотонность, риффы, громкость в пост-панковском контексте. Например, очень популярная ирландская группа "U-2" /"У-2"/ - можно перевести и как "Ты тоже". То есть в самом многозначительном названии утверждается, что и "ты тоже" можешь стать причиной такого же кризиса, как и самолет У-2, из-за которого был весьма значительный кризис между сверхдержавами.

К этому же направлению относится такая же группа, как "Fixx", английская группа, пользующаяся приблизительно

такими же исполнительскими приемами. Или интересная английская группа "Bedrock vice" /"Порок постельного рока"/ - один из самых интересных альбомов года.

Именно в недрах движения пост-панк и родилось направление, довольно широко известное под названием "Red wedge" /"Красный клин"/, объединяющее "левых" английских музыкантов, часто членов компартии симпатизирующих ей. К этому направлению имеет непосредственное отношение Пол Вэллер /Paul Weller/, в прошлом лидер английской группы "Jam", а сейчас возглавляющий группу "Style council" /"Стилевой совет"/. К этому же направлению имеет отношение Билли Брэг /Billy Bragg/, ирландский рокер. Симпатизирует этому направлению Стинг, бывший певец группы "Полис" и многие другие. Все они вышли из пост-панка, но это пост-панк характерной "левой" направленности.

Среди американских групп такого направления нужно отметить очень интересную группу "Dead Kennedys" /"Мертвые Кеннеди"/.

В недрах пост-панка родился и такой стиль, как "техно-поп" /"Тесппо-роп"/, который отличался широким использованием всяческих новейших электронных инструментов. Примером группы такого направления может служить бельгийская группа "Front 242", о которой сказали, что "когда они слышат слово "культура", они хватаются за свой семплер". Примерно таким образом они сделали. когда услышали речь ливанского лидера Кадаффи, сочинив из нее ритмическую основу для композиции "Funkaddafi".

Надо отметить, что политическая активность рок-музыки после влияния со стороны панка очень резко увеличилась. И действительно, сейчас музыка вернулась как бы ко временам блюза, когда блюз был неким оперативным освещением событий, проходящих в каком-то регионе со стороны какого-то блюзмена - "публициста" того времени. Сейчас это делается с использованием самой совершенной техники, но по тем же принципам. Многие считают, что в результате этого рок многое теряет, что он становится слишком публицистичным, слишком "газетным" и удаляется от искусства. Многие считают, что это именно то, что ему не хватало очень долго и что он всегда должен содержать элемент злободневности. Видимо истина, как всегда, находится посередине и так происходит в творчестве наиболее интересных современных музыкантов, скажем того же Стинга, который прошел через самые разные увлечения. "Полис" вначале был довольно экстремистской группой, но потом он прошел через самые разные увлечения, вплоть до арт-

роковых. В его творчестве очень сильны музыкальные, текстовые, публицистические составляющие. Две его последние пластинки стали бестселлерами. И может быть благодаря Стингу изменилось в некоторой степени отношение к русским в Великобритании. Когда он записал свой знаменитый "боевик" "Russians" /"Русские"/, в нем были такие слова: "Не бойтесь русских, русские точно так же любят своих детей, как и мы". Это высказывание произвело огромное впечатление на миллионы слушателей.

Поговорим о музыке "новой волны" /NewWave/ и музыке "хэви метал" /Heavy metal/.

Начнем с "новой волны". Термин "новая волна" применяется для обозначения музыки, сложившейся в конце 70-х годов в результате взаимодействия таких разных школ, как панк-рок, рэггей, диско, с элементами других музыкальных стилей. При этом очень многие стили внесли свой вклад в это понятие. Поэтому термин очень "неформальный". В этом смысле он является общим понятием, как и термин "рок", который тоже описывает совершенно разнообразные музыкальные явления.

Термин "нью вэйв" был заимствован из языка кинокритиков. Он впервые возник еще в 60-е годы как обозначение нового направления в кинематографе, связанного с такими именами, как французские кинорежиссеры Шаброль, Годдар и некоторые другие. Там этот термин применялся для обозначения нового подхода к кинематографу. Основатели этого направления называли себя представителями "Le cinema veritee", то есть "кино истины", считали что максимальное воздействие киноискусство производит тогда, когда оно минимально искусственно. Исходя из этого тезиса, кинорежиссеры "новой волны" снимали фильмы, приглашая непрофессиональных актеров, которые должны были чаще всего играть самих себя: шоферов, официанты - официантов и так далее. Также очень часто практиковались съемки скрытой камерой, съемки производившиеся таким образом, чтобы искусство максимально приблизить к истине, к реальности. Когда человек не осознает, что его снимают, он максимально раскован, приближен к реальности.

Поскольку киноэстетика "новой волны" весьма родственная декларациям панк-рока о максимальной безискусственности, то всю музыку постпанкового направления стали по аналогии называть "новой волной". Те музыкальные стили, о которых говорилось выше, а именно панк, диско и рэггей, оказали очень большое влияние на "новую волну". Это связано с общей идеологией, с тем набором приемов и образным строем, которые практиковались в рамках этих стилей. Панк-рок с его отрицанием культуры в европейской понимании, рэггей с концепцией "повседневности" в музыке, диско с упором на полное соединение музыки с танцем, где музыка уже начинает играть подчиненную роль - она лишь аккомпанемент для движения под музыку.

Все эти моменты видны и в музыке "новой волны", для которой характерны следующие черты. Прежде всего музыканты

"новой волны" провозгласили неразделимость музыки для развлечений и музыки для восприятия. Они в каком-то смысле вернули рок к его истокам, когда он еще не был предметом изучения искусствоведов и не делился на музыку развлекательную, коммерческую и музыку для интеллектуалов. Тогда эти вопросы никого не интересовали: рок был музыкой спонтанной, в большой степени народной. И музыканты "новой волны" восстанавливали отчасти именно эту традицию неразделимости движения под музыку и самой музыки, неразделимости музыки и слова, неразделимости отвлеченных представлений, лирики и злободневности, повседневности, публицистичности. Если рассматривать под этим углом зрения "новую волну", то мы увидим, что она является составным явлением, в которое входят элементы панка, рэггей и диско.

Таким образом, термин "новая волна" может характеризовать самые разные направления: экстремистские, академические, экспериментальные, традиционные. Согласно представлениям "новой волны", музыка должна воздействовать на человека целиком, не разделяя его на его ум, чувства, инстинкты, а апеллируя одновременно ко всем этим уровням.

Первоначально "новая волна" существовала в виде пост-панковых исполнителей. Поскольку панк-рок к этому времени исчерпал весь свой бунтарский задор, а ничего конструктивно нового, по крайней мере с точки зрения музыкальной, не предложил, многие ансамбли начинают переходить на другие "рельсы". Этот переход сопровождается либо их возвращением к предыдущей истории рока, либо развитием тех музыкальных стилей, против которых первоначально и выступали все эти "революционеры" в лице панков. Это такие стили, как арт-рок, глиттер-рок, электронный рок и так далее. Панки считали, что главным инструментом является электрогитара, а иногда и барабан. Поэтому не зря программный альбом одной из английских панк-роковых групп назывался "Drums & wire" /"Барабаны и проволока"/. "Проволока" на жаргоне обозначает струны. Панк-рок отрицал разнообразные духовые инструменты, академические струнные типа скрипок или виолончелей, очень плохо относился к клавишным инструментам, а особенно к электронным синтезаторам. Панк-рок плохо относился к сценическому действию, к пантомиме, гриму, пиротехнике, проекции слайдов или киноматериалов, то есть ко всем тем видам, которыми "оброс" рок к середине 70-х годов. Панк их отрицал и провозглашал ранний рок-н-ролловый принцип "гитар и барабанов".

Многие пост-панковые группы начинают расширять свой музыкальный арсенал за счет привлечения отвергнутых панками

инструментов. И именно в этой области появляется такое мощное в настоящее время направление, как "техно-поп" /technopop/. Будучи "пайковым" в теории отвержения профессионализма и музыкального образования, перекладывания всего этого процесса на "мудрую" электронную технику, они при этом пользуются именно теми инструментами, которые панки считали противопоказанными для рока.'

А вот интерес к более ранним музыкальным стилям, главным образом к раннему рок-н-роллу и ритм-энд-блюзу, проявился у музыкального стиля, который был одновременно предтечей и панк-рока, и "новой волны", стиля, который получил название "паб-рок" /Pub-rock/.

"Паб" - чисто английское явление. Это сокращение от слова "public", то есть "народный", "публичный". Таким образом в Англии называют маленькие клубы-кафе, в которых собирается совершенно характерный контингент, чаще всего рабочие и мелкие служащие, которые после работы могут общаться в этом любимом пабе - пролетарском эквиваленте аристократического клуба - могут посмотреть там телевизор, сыграть в шахматы или карты, выпить пива и так далее. Сеть пабов в Англии очень распространена и, естественно, в них звучит музыка.

Музыканты, которые играли в пабах, с самого начала ориентировались на малую сцену. У них практически никогда не было контактов с фирмами грамзаписи, у них не было шансов на общенациональные и тем более международные туры, у них не было шансов на концертную деятельность на официальной сцене. В этом смысле паб-роковые ансамбли весьма родственны "андеграунду".

Что же касается их музыкальных интересов, то, поскольку паб-роковые ансамбли появились во времена заката арthroкового, помпезного стиля с очень дорогостоящей техникой и богатым антуражем, то они исходили из прямо противоположной концепции. Музыка, которую они выбирали, тяготела к двум основным направлениям: либо рок-н-ролл в виде рокабилли, либо британский ритм-энд-блюз 60- годов. При этом многие исполнители рокабилли того времени впоследствии стали очень популярными на граммофонном рынке, например английский певец Шейкин Стивен /Shakin Stevens/, группы "Matchbox" /"Спичечная коробка"/, "Rockats" /"Роковые кошки"/, "Showaddywaddy" /"Шоувадивадк"7. Все они играли либо признанную рок-н-ролловыми стандартами типа "Тюремного рока" /Jail house rock/ или "Blue suede shoes" /"Голубые замшевые ботинки"/, либо свои композиции написанные в том же стиле. Британский рит-энд-блюз времен его зарождения был хорошо

известен по исполнению "Роллинг Стоунз", "Претти Сингз" или "Энимэлс". В этом стиле работали такие музыканты, как "Dr. Feelgood" /"Доктор Филгуд"У, или "Ducks Deluxe" /"Дакс Дилакс"7, или "Ace" /"Туз"У, или популярная группа "The brinsley schwartz", названная так по имени ее лидера. Она потом многие английские группы пополняла высококачественными музыкантами. Таких групп было много и они базировались в пабах, поскольку именно такого рода музыка пользовалась наибольшим спросом у завсегдатаев этих пабов. Здесь звучал рок-н-ролл и ритм-энд-блюз в своем первоначальном виде. Практически это были единственные места, где можно было услышать эту музыку в "чистом" виде.

Постепенно паб-рок начинает заинтересовывать музыкальную прессу. Скажем, известные английские пабы, такие как "Nore'n' anchor" /"Надежда и якорь"/, становятся престижными музыкальными центрами куда собираются уже не только и не столько обычные посетители, а представители богемы, представители английской музыкальной прессы. Постепенно начинает формироваться устойчивое общественное мнение, что настоящая музыка звучит не в концертных залах и не на пластинках, не по радио и не на телевидении, а в таких пабах. Это сделало большую рекламу паб-року, он утратил свою камерность и "пробился" на пластинки, на телевидение, на радио, и даже на крупные зарубежные туры.

Когда это произошло, паб-рок как движение погиб, либо ассимилировавшись с основным роком, либо вообще исчезнув. Правда, некоторые представители паб-рока и по сей день хорошо известны. Такие исполнители, как Ник Лоу /Nick Lowe/, или Элвис Кастелло /Elvis Costello/, который начинал именно как представитель паб-рокового музыкального направления, став потом одним из самых известных представителей "новой волны".

Паб-рок, как видно, был очень близок по идеологии и к панк-року, и к "новой волне", предшественником которых он явился. Он, с одной стороны, строил свою политику на полной естественности, на максимальной безискусственности, на отсутствии визуальных и сценических эффектов, которые в роке очень широко распространились в это время. А его интерес к ритм-энд-блюзу - музыке, импровизационной, позволил из его рядов выйти массе интересных музыкантов-импровизаторов. Многие считают, что панк-рок - это как бы крайняя форма паб-рока, его анархистская форма, а "новая волна" - это его логическое развитие. Действительно, очень многие музыканты, начинавшие в

паб-роке, со временем стали очень известными "нововолновыми" музыкантами.

Когда пост-панковые ансамбли восприняли от своих паб-роковых коллег увлечение ранними музыкальными стилями, такими как рок-н-ролл и ритм-энд-блюз, они должны были двигать их дальше. Американский панк-рок очень часто был связан и с психоделическими темами. Когда критики описывали этот музыкальный стиль, то они упоминали "психоделическую трехминутную тему". У английского и американского панка конца 70-х годов психоделическая тема отсутствует, чаще всего это анархические и хулиганские лозунги. А у постпанковых ансамблей вновь появляется эта многозначительность, символичность, иносказательность, сюрреализм, которые явно были заимствованы у более "искусственных" методов. Объяснить это обычной безыскусностью, обычным "уличным" подходом к рок-музыке нельзя. Здесь слишком все метафорично и усложнено.

Представителями такого рода музыки в современной "новой волне" являются группы, традиционно делающие упор на обычные электрогитары, по-прежнему пренебрегающие всеми новинками НТР типа синтезаторов, компьютеров, сэмплеров и развивающие традицию рок-н-ролла и ритм-энд-блюза, прошедшую через панк-рок. Речь идет о таких группах, как ирландская группа "U-2" /"У-2" или "Ты тоже"/, из названия которой видно ее многосмысленность, которая характерна для других групп этого "тарно-психоделического" стиля "новой волны". Его иногда называют "Power pop" /"моющий поп"/, или "современный рок-н-ролл". Но как бы его не называли, это музыкальное направление обладает весьма характерными чертами: пренебрежением новомодной электроникой, упором на струнную, гитарную технику, а также сложным многозначительным музыкальным языком.

Такого же типа группа - "Pretenders" /"Притворщики"/, которая пришла к этому же направлению через пост-панк. Такого же типа ансамбли - "Silencers" /"Глушители"/, австралийский ансамбль "Hoodoo Gurus" /"Колдовские гуру"/, "PEM" и множество-множество других. Их насчитываются десятки, если не сотни, и такое направление в "новой волне" считается весьма престижным.

Другое направление, очень широко распространенное в начале 80-х годов, но потом постепенно сошедшее со сцены, это так называемый мод-рок /Mod Rock/. О мод-роке мы уже говорили. Так называлась разновидность британского ритм-энд-блюза во второй половине 60-х годов. Музыка эта была представлена главным образом группой "Ху" и "Смолл Фейсиз".

Мод-рок зародился в рамках "новой волны", правда в этой области не создал практически ничего оригинального. Ансамбли, которые играли мод-рок новой модификации, мало чем отличались от "Ху", которых они боготворили. Это такие ансамбли, как "Secret affair" /"Тайное дело"/ "Merton parkas" /"Парки Мертон"У - фирма "Мертон" выпускала самые популярные парки в Англии. Парки были символом модов, а их средством передвижения был мотороллер "Веста", Так же называлась известная мод-роковая группа "Vestas". Это была музыка откровенно подражательная, не оставившая после себя практически никакого следа за исключением одной группы, которая не может быть сведена только к мод-року и на которую оказали влияние очень многие стили, в частности, музыка рэггей.

Это группа "PoIceТПолиция'У. В отличие от очень многих "нововолновых" групп, она была создана ветеранами рока. В нее вошли музыканты с очень богатой творческой биографией, музыканты, которые играли в "Полис" по пятнадцать-двадцать лет. Это было трио, состоявшее из басиста и вокалиста из Гордона Саммерса /Gordon Summers/ по кличке "Sting" /"Жало"/, гитариста Энди Саммерса /Andy Summers/ и барабанщика Стюарта Копленда /Stewart Copeland/. Саммерс и Копленд были уже очень опытными музыкантами. Саммерс начинал свою карьеру как гитарист группы "Zoot Money & the big roil band" еще в 1962 году на заре британского ритм-энд-блюза. Потом вместе с Зутом Мани он перешел к Эрику Бердону в его группу "Энималз", где участвовал в записи некоторых исторических пластинок. После этого у него было очень много самых разнообразных музыкальных приключений с самыми разными английскими и американскими исполнителями, после чего он попал в "Полис". То же касается и Стюарта Копленда, в прошлом барабанщика известной арт-роковой группы "Curved air" /"Искривленный воздух"/, одной из пионеров английского арт-рока. Такие ее альбомы, как "Air conditioning" /"Воздушный кондиционер"/ и "Phantasmagoria" /"Фантазмагория"/, считаются вместе со многими альбомами "Кинг Кримсон", "Джентл Джайнтл" или "Йес" классикой арт-рока. Там играл и знаменитый английский скрипач Дэрил Вэй /Darryl Way/. Там Копленд хорошо зарекомендовал себя как очень техничный барабанщик с хорошо развитым чувством ритма.

Сочетание этих трех людей и составило группу "Полис", типично мод-роковую, в духе "Х/\ Правда, в отличие от "Ху", в которой всегда было трио инструменталистов и вокалист здесь функции вокалиста распределялись на всех троих. Барабанщик почти никогда не пел, а Стинг и Саммерс пели. С другой сторо-

ны, "Полис" очень много внимания уделял одному из вариантов музыки рэггей, которая была популярна в Англии в исполнении разных "белых" и смешанных групп • музыке "ска". Наконец, вся предыдущая практика музыкантов - ритм-энд-блюзовая, арт-роковая тоже наложила отпечаток на работу этой группы.

Их первый альбом "Autlandos D'amour" названный по-французски. Нужно отметить, что французский язык традиционно считался в Англии языком рафинированной богемы и очень широко использовался во всем этом течении, которое позднее получило название "новые романтики". Можно сказать, что группа "Полис" была одной из пионеров этого течения, хотя далеко не самой характерной. Их первый и второй альбом, как уже отмечалось, названы по-французски: "Autlandos D'amour" /"Чужаки любви"/ и "Regatta de blanc" /"Белая регата"/. В музыке этой группы вы встретите набор самых разных ритмических рисунков, из которых приблизительно половину составляет в разных его вариациях: "ска", "рокер" /rocker/ или "рок стеди" /rock steady/. Другая половина музыки приходится на ритм-энд-блюз, но при этом наблюдается удивительная свежесть мелодического решения, очень интересные гармонические приемы. Все это делает "Полис" одной из самых интересных групп ранней "новой волны".

Их знаменитая песня из первого альбома "Message in the bottle" /"Послание в бутылке"/ - как бы показывает круг проблем молодёжи того времени. Смысл её приблизительно следующий. Человек на необитаемом острове кладет в бутылку послание, в котором говорится: "СОС! Помогите мне, я совершенно один, отзовитесь хоть кто-нибудь, я ищу другого человека (извечный вопрос Диогена)". Закупоривает бутылку, бросает её в море и идет спать. Утром, когда он просыпается, то видит, что к берегу острова прибило миллионы бутылок. Он их начинает раскупоривать и в каждой из них находится такая же записка. Это, с одной стороны, выглядит иронично, а, с другой стороны, трагично, так как показывает полную разобщенность людей в этом мире. Это является идеологическим обоснованием движения "новой волны", которая объявила одной из целей своего искусства объединение людей на какой-то новой основе, в частности, музыкальной.

В дальнейшем музыка "Полис" усложняется, в ней появляется очень много электронных ухищрений. Они начинают пользоваться синтезаторами, студийными трюками. В результате этого появляются такие пластинки, как "Zenyatta Mondatta". В этом проявилось их увлечение "дзэн". Если убрать окончания этих слов, то название прочтется так: "Дзэн Мондо" /Zen Mondo/.

"Мондо" - это "дзеновский" термин для ведения диалога учителя с учеником, чаще всего абсурдного содержания. При его определенной расшифровке, при некой работе с ним он должен привести человека к состоянию озарения.

На этом альбоме записана очень характерная для них песня "Canary in the Coalmine" Г Канарейка в угольной шахте*/. Канарейки являются чрезвычайно чуткими к следам метана и угарного газа. В прошлом, когда не было хорошей системы оповещения и вентиляции в шахте, шахтеры брали с собой клетку с канарейками. И когда канарейки начинали беспокоиться, становилось ясно, что концентрация вредных газов стала опасной и работу нужно прекратить до проветривания шахты. Этот образ канарейки в угольной шахте "Полис" используют как образ художника в этом мире: если художник "чирикает", то все в порядке, если же художник замолчал, значит вот-вот будет взрыв.

Следующий альбом "Ghost in the machine" /"Дух из машины"/ - это уже их электронные эксперименты в развитом виде с прекрасными вещами типа "Tea in Sahara" /"Чай в Сахаре"/. Но, пожалуй, самым интересным их альбомом, вершиной их творчества стал альбом "Synchronicity" /"Синхронизация"/, после которого группа распалась.

Тот же Стинг, собрав после распада бывших джазменов, музыкантов из "Weather report" /"Прогноза погоды"/, музыкантов Майлса Дэвиса и некоторых других, создал очень интересный "гибрид" музыки "новой волны" с джазом и стал в каком-то смысле основателем нового направления в "новой волне".

А Энди Самерс, гитарист, поработав с Робертом Фриппом, гитаристом "Кинг Кримсон" и выпустив с ним два великолепных диска, стал выступать один. Его пластинка под названием "Икс, Игрек, Зет" /XYZ/ является одной из лучших пластинок в 1987 году.

Группы "Madness" /"Безумие"/ или "Specials" /"Особые"/ пришли к популярности главным образом за счет использования рэггей или его более раннего варианта - музыки "ска".

Чтобы продемонстрировать многоплановость "новой волны", рассмотрим еще одну английскую группу "Dire straits". "Даеир Стрейтс" - это идиома, которая означает "безысходное положение". Этот английский квартет в своем первоначальном составе включал в себя двух братьев Нопфлеров - Марка и Дэвида /Mark & David Knopfler/, а также ритм-секцию в составе Пика Визарса /Pick Withers/ и Джон Илей /John Illsley/. Этот квартет свою музыку строил также, как и многие паб-роковые группы, на ритм-энд-блюзе и, отчасти, на американском "южном

роке" времен "Оркестра братьев Алманов". Он сочетал эту музыку с "нововолновой" тематикой, "нововолновыми" стихами, часто злободневными и очень символичными.

Их первый альбом назывался "Дайер Стрейтс" /Dire Straits/, сразу же наделал много шума и продемонстрировал, что в английскую музыку пришла группа, резко отличающаяся от постпанковых групп "новой волны", от всех групп, игравших вариант музыки "ска", от "нововолновых" технопоповых ансамблей. У них было свое оригинальное "лицо". Кстати, и по сей день, играющих в таком направлении ансамблей очень немного. Можно упомянуть прекрасного английского певца и гитариста Криса Ри /Chris Rea/. Он пользуется также большим коммерческим успехом. Или ансамбль "Deacon blue" /"Дьяконовская печаль"/. Их альбом 1990-го года по музыке очень напоминает "Дайер Стрейтс", которые после 1985 года "замолчали" и ничего не выпускают. Может быть это результат колоссального успеха их последних трех пластинок. Одна пластинка 1982 года "Love over gold" /"Любовь лучше золота"/. Следующая пластинка, записанная во время концертного турне - двойной альбом "Alchemy" /"Алхимия"/. Кстати, существует одноименный видеофильм - трехчасовой концерт "Дайер Стрейтс". И их последний альбом 1985 года "Brothers in arms" /"Братья по оружию"/. Эти три альбома принесли им большую славу, были многократно платиновыми и в какой-то момент "Дайер Стрейтс" оказались вообще чуть ли не самым лучшим ансамблем в мире, что было вполне заслуженно. Но после 1985 года они перестали выступать. Дэвид Нопфлер ушел из ансамбля еще до альбома "Любовь дороже, чем золото" и начал выступать соло. Его единственная пластинка оказалась не очень интересной. Его старший брат, Марк Нопфлер, выпустил уже два альбома - это музыка к фильмам. Один фильм называется "Local hero" /"Местный герой"/, а второй - "СаГ. Не случайно, что такая "звезда" современной музыки, как Боб Дилан, пригласил именно Марка Нопфлера и барабанщика Пика Визарса на запись нескольких своих пластинок. Обычно с Диланом играют музыканты очень высокого класса и его внимание к малоизвестным в то время музыкантам показало, что Дилан "нюха не теряет", что музыкальный вкус у него очень хороший. Эти музыканты создали с Диланом, может быть, один из лучших его альбомов, знаменитый альбом "Slow train comin" /"Медленный поезд грядет"/, создающий образ прогресса, образ изменений в обществе.

Эта группа - представительница "неординарной новой волны", экзотичного варианта "новой волны". А основным пото-

ком этой музыки, пожалуй, была так называемая "неоромантическая музыка", появившаяся как дальнейшее развитие романтизма группы "Полис" и проявляющаяся главным образом в творчестве "техно-поповых" групп, в которых синтезаторы в сочетании с компьютерами являются основными инструментами. Очень большое внимание уделяется и внешним сценическим эффектам.

Тут, пожалуй, представителями этого стиля в чистом виде и в каком-то смысле его основателями был английский квинтет "Ultravox", что по латыни означает "Сверхголос". Эта группа, если ее рассматривать с чисто музыкальной стороны, является английским эквивалентом немецкой группы "Крафтwerk". Те же приемы игры, те же инструментальные поиски. Правда, в отличие от "Крафтwerk", которые пользуются исключительно электроникой, у "Ультравокса" была гитара и бас. Но все равно основной упор делался на электронные инструменты. Но, пожалуй, не музыкальная сторона дела здесь играла главную роль, а различные визуальные эффекты. Очень большую роль на концертах "Ультравокса" играет свет и пантомима. "Ультравокс" очень часто снимался в самых разнообразных видеоклипах.

Например, их знаменитая песня "Dance with tears in your eyes" /"Танцуй со слезами на глазах"/ записана на видеоклип следующим образом. Пульт атомной электростанции, за которым сидят люди в защитных костюмах и халатах, мигают различные лампочки - идет инструментальное вступление. Когда они начинают петь, мигает табло: "Опасность!", "Реакторы вышли из-под контроля". Красные лампы, сирены начинают выть, люди бегут из здания электростанции, толпы людей на улицах, паника в городе. Главный герой - лидер "Ультравокса", который сидел за пультом станции, тоже бежит в этой толпе. Он пробирается домой, дома его ждет жена и они решают, что же делать. Поскольку он специалист, то знает, что бежать некуда. Они решают никуда не направляться, выпивают шампанского и начинают танцевать, причем ребенка укладывают спать. Затем они включают проектор, идет домашний фильм. Они отдыхают на каком-то пикнике, играют в мяч, купаются в речке. Проектор все это показывает, а они раздеваются, ложатся спать и укрываются простыней. В это время происходит атомный взрыв, в проекторе начинается плавиться пленка на тех кадрах, где ребенок бежит к маме, которая его снимает. Плавится пленка, и на этом фильм заканчивается.

У этой группы очень много такой видеопродукции и они в каком-то смысле заложили новую моду на такой видеорок, в

котором каждая песня имеет свой сюжет. Очень часто эти сюжеты никакого отношения не имеют к музыке, которую они играют, и к тем словам, которые поют. Все это делается по очень хитрому, изощренному механизму с использованием всех технических новшеств: компьютерной графики, компьютерного управления телевидением.

Своего рода эталоном является видеоклип Томаса Долби /Thomas Dolby/, очень интересного представителя английских неоромантиков, электронной "новой волны". Он в 1985 году исполнял композицию, которая называлась "Hyperactive" /"Гиперактивный"У.

Видеоклип и технические средства, которыми он пользовался - в этом смысле классика. "Гиперактивность" - это психиатрический термин. При многих психических заболеваниях "гиперактивность" - это повышенная активность и возбудимость.

Видеоклип построен следующим образом. Герой приходит к психоаналитику, который должен его осмотреть. Его укладывают на кушетку и начинают с ним беседовать. Дальше начинается полная фантазмагория. Поет Томас Долби, на нем пиджак и галстук. Затем шея у него начинает удлиняться, растет, становится невероятно длинной. На конце шеи находится голова, которая по-прежнему поёт. Потом шея вырастает до какого-то предела и выпадает из выреза пиджака. Она лежит вместе с головой на боку и поёт. Пиджак стоит и видно, что это живой человек, но без головы, а голова лежит рядом. В этой композиции есть прекрасное соло на флейте. Показаны ярко накрашенные женские губы, к ним подплывает флейта и они начинают играть. Все это сделано настолько натурально, что даже нельзя понять, как это в воздухе висит рот и флейта. Потом показан картонный куб, на каждой грани которого находятся портреты поющего Томаса Долби. Этот куб немножко кружится и видно, что на каждой грани происходит что-то своё. Потом с каждой грани начинают отрываться листы и на каждом листочке тоже нарисовано его лицо. Все это происходит в нескольких измерениях. Видеоклип идёт около четырех минут и эти четыре минуты насыщены таким количеством экранных эффектов, что, посмотрев один такой видеоклип, можно представить, что такое большой концерт Томаса Долби.

Видеорок именно поэтому стал таким влиятельным направлением. Уже в 1988-1989-м годах количество видеоклипов на кассетах сравнялось с общим выпуском пластинок. В современных музыкальных еженедельниках представляют не обычные звуковые версии "боевиков", а их видеоряд. Причем это касается не только "сорокопятков", это касается и альбомов.

На наших глазах рождается новая область музыки и основу тому положили именно неоромантики.

Теперь несколько слов об идеологии неоромантиков. Романтизм в искусстве - явление не новое. Уже в XIX веке в музыке, в живописи, в литературе романтизм был достаточно известен /например, английские романтики Байрон или Шелли/. Известно, что Пушкин был большим любителем и почитателем Байрона. В музыке романтизм представляли Лист, Вагнер, Шопен. В живописи были свои романтики.

Чем же романтики отличались от неоромантиков? Романтики утверждали, что чувства, эмоции, человеческие переживания более ценны, чем рассудочность, интеллект. В своей теории романтики пытались разум отвести на второй план, а на первый план вывести эмоционально-чувственное восприятие жизни и все их искусство соответственно стремилось именно к этому. Поэтому музыка романтиков, того же Бетховена, который считается одним из родоначальников романтизма в музыке - это музыка страстей, глубоких переживаний, но не рассудочных конструкций.

Естественно, когда неоромантики решили бросить свой вызов, они воспользовались той же теорией романтизма, теорией "бури и натиска", теорией примата чувств. Разуму отводится второстепенное место, что приводит к увлечению самыми разными формами модернизма. Скажем, тем же дадаизмом или сюрреализмом. То есть теми направлениями в искусстве, которые отрицали разум в творчестве. Скажем, дадаизм провозгласил истинным восприятие мира детьми. Его название и произошло от термина "дада" /Dada/, который означает деревянную лошадку. Она была как бы СИМВОЛОМ этого искусства. Считалось, что именно детские рисунки, стихи, мелодии и представления о мире, еще не испорченные цивилизацией и взрослыми - это наиболее искреннее и наиболее близкое к настоящему искусству творчество. В роке были свои дадаисты. Мы уже говорили о капитане "Говяжье Сердце", коллеге Френка Заппы, который считается представителем дада-рока.

Необходимо сказать несколько слов о сюрреализме. Иногда переводят это слово как "сверхреализм", сводя его к реализму, но с приставкой "сверх". Сюрреализм отражает то, что отчасти эквивалентно восточному представлению об интуиции, о праджне, о некоем интуитивном знании, которое выше рассудочного знания. Утверждалось, что часто такое интуитивное знание эквивалентно нашему подсознанию. Это сновидения, различные галлюцинации, горячечные состояния, при которых наш разум не действует, а всё накопившееся в под-

сознании проявляется в творчестве. Сюрреализм существовал в поэзии и в музыке.

И не случайно неоромантики, когда начали создавать своё искусство; пользовались приёмами дадаизма и сюрреализма. В их искусстве вновь визуальный аспект занимает большое место, что было неоднократно осмеяно панками, боровшимися с поп-роком, с помпезностью в музыке.

После "Ультравокса" появляются несколько музыкальных течений среди неоромантиков. Одни тяготеют к гипертрофированному показу "красивой жизни". Причём эта жизнь подается с таким преувеличением для того, чтобы показать её смехотворность. На снятие таких пятиминутных видеоклипов тратятся колоссальные средства.

Представителем такого неоромантизма, который можно условно назвать "барским", является "Duran Duran" - английская группа, а также группы, которые появились в результате работы музыкантов "Дюран Дюрана" с другими музыкантами. Это такие группы, как "Arcadia" ГАркадия/ или "Power Station" /"Электростанция"/ - английский вариант немецкого слова "крафтверк". В клипах этих групп показаны роскошные лимузины, розовые телефоны, золотые ванны, шепчущие на ветру пальмы, яхты. Западный обыватель привык к такой "красивой жизни", которую ему показывают в голливудских картинах. У группы "Дюран Дюран" есть концертная пластинка "Arena" ГАрена/, записанная во время их всемирного турне и видеоклип об этом турне. Технические возможности "Дюран Дюрана" кажутся иногда фантастическими. Например, они выступают на сцене, и при помощи объемной голографии их изображения дублируют. На заднем плане одновременно идет видеоряд каких-то изображений на гигантском телеэкране. Венцом всего этого является выполненная с помощью голографии волна, которая выплескивается в зал. Эффект от выступления достигается потрясающий.

Из американских нужно отметить группу "Men without hats" ГМужчины без шляп"/, а также английскую группу "Kajagoogoo" ГКэджагугу/. В отличие от "Дюран Дюрана", "Кэджагугу" в музыкальном смысле больше апеллируют к музыке "фанки": у них очень характерная басовая линия и негритянская ритмика. Такого же типа и группа "Spandau Ballet" ГСпэндау Баллет*/.

Близок к неоромантикам и исходит из того же источника, что и вся неоромантическая музыка, техно-поп /technopop/. Как видно из названия, это обычная поп-музыка, только с использованием всей мощи современной техники.

Техника, в данном случае - это всевозможные синтезаторы и электронные ударные. В этом направлении есть откровенные авангардисты, которые занимаются экспериментами с таким звучанием, которое нормальный человек часто просто не может слушать. Основателем таких экспериментов, пожалуй, был Роберт Фрипп, гитарист "Кинг Кримсона", который после распада этой группы в 1975 году начал весьма активную самостоятельную деятельность как соло-импровизатор. Он ездил повсюду в сопровождении нескольких хороших студийных магнитофонов, хороших микшерских пультов и выступал на сцене, скажем, 8 дуэте с магнитофоном. Для этого была создана очень сложная система, так называемый, "фриппетроник" Гтлррег-тронлсV, который каким-то образом согласовывал его соло, записанное на магнитофон, с ним самим. Таким образом, он положил начало такому направлению в музыке вместе с Брайаном Эно, клавишников "Рокси Мьюзик". Брайан Эно, после того как ушёл из "Рокси Мьюзик", занялся исследованием 'чистых тонов', записывал чрезвычайно авангардистские пластинки, такие как "Music for airports" /"Музыка для аэропортов"/ или "Another green world" ГДругой зелёный мир7. Эти пластинки имеют интересный экспериментальный аспект, но совершенно не обладают никакой коммерческой ценностью. А результатом творческого содружества Фриппа и Брайана Эно было появление двух пластинок, одна из которых называлась "Evening star" /"Вечерняя звезда"/, а вторая "No pussyfootin", где эти два суперавангардиста встретились "лоб в лоб". Музыка их была настолько авангардистской, что вскоре они и сами перестали её играть, так как никакой аудитории в принципе быть не могло, зато они предавались творческим поискам на сцене.

Таких "техно-поповых" групп довольно много. Пожалуй, самой популярной группой является "Cabaret Voltaire" ГКабаре Вольтера"/ - английская группа. Такого же типа группа "Eyeless In Gaza" /"Безглазый в Газе"/.

На обратном полюсе техно-попа стоит музыка, очень близкая к диско, ориентированная на танцы, на потребление определенной аудиторией. Это, например, английский дуэт "Pet shop boys" /"Ребята из магазина домашних животных"/. Такого же типа дуэтов, особенно в начале 80-х годов, было огромное количество. Сейчас их число существенно поубавилось.

В своё время был очень известный дуэт "Yazoo" /"Язу"/, состоящий из Винса Кларка /Vince Clark/ и Алисон Моет /Alison Moyet/. Алисон Моет - певица с хорошим джазовым голосом и довольно большим диапазоном. А Вине Кларк - это совершенно асоциальный тип, "случайно выживший панк". Он играет на син-

тезаторах и в своё время начинал с электронно-роковой группой "Dereche Mode" /"Журнал Мод"/. Так называется самый популярный французский журнал мод. Духовный отцом этой группы всегда был Вине Кларк, но он вскоре ушёл из группы, а "Депеш Мод" выступают и по сей день. Они записали довольно удачный альбом "Black celebration" ГЧерное празднование"/. А Винст Кларк организовал с этой певицей совершенно необычный дуэт - "Яззу", что у негритянского населения означает название дельты Миссисипи. Но с ней он работал недолго, они выпустили два очень хороших альбома, а затем он стал лидером техно-поповой группы "Egasuge". Это также дуэт, на этот раз с музыкантом-электронщиком.

Такого же типа и английская группа "Orchestral manoeuvres in the dark" /"Оркестровые маневры в темноте"/, и группа "Human league" /"Человеческая лига"/, и группа "Japal" /"Япония"/. Техно-поп стал очень популярен главным образом благодаря научно-технической революции, потому что, как писали в подпольном журнале "Эга" из Алма-Аты: "Музыканты, помните, что современный синтезатор легче включить, чем "Маяк-205". Действительно, синтезатор очень удобен в обращении. Он может выполнить все, кроме самого творческого процесса. Но если взять оригинальную мелодию и ввести её в память сэмплера, то он начнет играть сам в разных оркестровках, с разными ритмическими рисунками, по-разному гармонизировав эту мелодию, то есть делать всю профессиональную работу, которую вынужден выполнять человек, пишущий музыку. Синтезатор будет её не только писать, но ещё и исполнять.

Несколько слов о новшествах в "новой волне". Уже было сказано, что Стинг, пожалуй, первым начал экспериментировать, соединяя музыку "новой волны" и джаза. Получился интересный вариант, близкий к музыке фьюжн, однако это скорее своеобразная 'новая волна', представленная в его двух пластинках 1985 и 1986 годов. Это направление является новым витком диалектической спирали взаимодействия рока в его новой форме с джазом. Кроме Стинга нужно отметить такую группу, как "Style council" /"Стилевой совет"/, группу Пола Уэллера /Paul Weller/, бывшего лидера мод-роковой группы "Jam". О ней в 1977 году в анкете "Нью Мьюзикал Экспресс" было сказано, что это лучшая группа года. Их гитарист Пол Уэллер был назван лучшим гитаристом, а авторский дуэт Уэллер - Фокстон /Weller-Foxton/ - лучшими авторами, их альбом - лучшим альбомом года. Это было бесспорно. Нельзя сказать, что "Джэм" были так хороши, но тем не менее они попали удачно в "струю" и несколько лет, до 1980-1981 годов, уве-

ренно возглавляли все "нововолновые" списки. А когда группа "Джэм" распалась, то Уэллер основал свою группу "Стилевой совет" с которой занимался тем же, чем занимался Стинг - соединением джаза с роком в его нововолновом варианте. У Стинга цитирование джаза велось в очень широких масштабах, от рэгтайма до фьюжн, а Уэллер заинтересовался именно свингом. В результате появился "неосвинг", если его так можно назвать, где типично свинговые ритмы, свинговые инструментальные обработки смешиваются с нововолновой, синтезаторной "кухней". Здесь нужно отметить такие группы, как "Animal nightlife" /"Ночная жизнь животных"/ или очень популярную в прошлом английскую группу "Matt Bianco" ГМэтт Бьянко"/. В этой же области работает одна из самых популярных певиц Шадэ Аду /Sade Adu/. Те же самые тенденции можно проследить в творчестве прекрасной английской певицы Кейт Буш /Kate Bush/. Она обладает очень оригинальным голосом. Злые языки утверждают, что она поет как "изнывающая от любви мартовская кошка". Она действительно поет очень эмоционально, таким характерным высоким голосом, который трудно с кем-то сравнить. Её ранние диски записаны в сопровождении музыкантов из группы Алана Парсонса. Это "The kick inside" ГТолчок изнутри"/ и "Lionheart" ГЛьвиное сердце"/. Они звучат в русле традиционной рок-музыки как, впрочем, и третий альбом "Never forever" /"Никогда навсегда"/. Пластинки "Dream" /Грёза"/ и "Hounds of love" /"Гончие любви"/ в особенности - это уже музыка в стиле композиций Стинга. В записях "Гончих любви" участвовал прекрасный джазовый басист Эберхарт Вэббер /Eberhardt Weber/, большой мастер фрэтлесса. Дуэты этого баса и оригинального вокала Кейт Буш - это одно из самых интересных явлений в рок-музыке.

Поговорим об антипode "новой волны", о музыке "хэви метал". Сам термин "хэви метал" означает "тяжелый металлический" и появился он гораздо раньше, чем даже рок-музыка, в творчестве американского писателя Уильяма Берроуза /William Burroughs/, одного из духовных "праотцов битников", духовного учителя Алена Гинзберга /Alan Ginsberg/ и Джека Керуака /Jack Keruac/ - ведущих писателей этого направления. Он широко известен во многих странах как мастер "чёрного юмора", фантастических ситуаций - иногда его даже относят к писателям-фантастам, типа Курта Воннегута. У него фантастический сюжет служит лишь определённой цели, совсем не фантастической. Уильям Берроуз оказал очень большое воздействие на многих музыкантов. Даже названия таких групп, как "Софт Машин" из английского "подполья" или "Steely Dan" - амери-

канской очень известной группы, или "Naked Lunch" /"Обнажённый завтрак"/ - всё это позаимствовано из его произведений.

Точно также позаимствован и термин "heavy metal kids" /Гтяжелые металлические ребята"/, который у Берроуза обозначает "роботы". Эти персонажи были очень популярны среди англоязычной аудитории. Первая группа, появившаяся под этим названием "Heavy metal kids" еще в 1968 году, стала впоследствии более известной под названием "Free" /"Свободные"/ и вначале была блюз-роковой, а впоследствии - хард-роковой. Она оставила очень заметный след в современной рок-музыке. Следующая группа под таким же названием - "Heavy metal kids", появилась позже, в 70-е годы и играла тоже хард-рок. Впоследствии она сократила своё название до просто "Kids".

Но название "хэви метал" снова всплыло в результате появления целого букета новых групп, которые пришли на смену бывшим хард-рокерам второй половины 70-х годов. 1975-1976 годы были кризисными годами для хард-рока, поскольку основные ансамбли этого направления в это время либо распались, либо прекратили активную деятельность. Скажем, "Дип Пепл" распались, а "Лед Зеппелин" прекратила концертную деятельность. А поскольку "свято место пусто не бывает" именно в 1975 - 1976 годах появляются группы "второго поколения". Для того, чтобы как-то отличаться от первого, они применяли для названия своей музыки и другой термин - "хэви метал".

Если говорить строго, то между ранними "металлическими" группами и хард-роком никакой принципиальной разницы не было. В дальнейшем "хэви метал", стараясь не быть таким похожим на своих "отцов", разработал целый ряд стилистических приемов, которые позволяют отличить современную "хэвиметаллическую" группу от современной хард-роковой. Но вначале это было практически одно и то же. Более того, первые образцы такого рода музыки в наиболее ярком виде присутствуют уже в творчестве "Блэк Сэббот". В нем проявляется одна из наиболее характерных черт "металла" - полное отсутствие клавишных инструментов. Если Джон Лорд у "Дип Пепл" был ведущей фигурой, но часто делил это лидерство с Ричи Блэкмором, если Джон Пол Джонс у "Лед Зеппелин" часто дублировал свою игру на басах - игрой на клавишных, а у "Атомик Рустер" клавишные были главным инструментом, то у "Блэк Сэббот" и их многочисленных последователей клавишные инструменты начисто отсутствуют. Правда, в дальнейшем и "Блэк Сэббот" начали иногда пользоваться клавишными, но в начальный период их творчества, на альбомах "Блэк Сэббот", "Параноид", "Мастер оф Реэлити", "4" клавишные отсутствуют. И

именно такой образец инструментовки был взят на вооружение "металлическими" группами.

Итак, на развитие музыки данного направления оказали влияние "Блэк Сэббот" и ансамбли, в которых использовались "Twin lead guitars" - "двойные" или "близнецовые лидер-гитары". Тут, кстати, наблюдалась некоторая эволюция. Например, у групп "ливерпульского звучания" было строгое деление на ритм-гитару и лид-гитару. Как считают современные специалисты по гитаре, это произошло от неособенно уверенного владения инструментами молодыми музыкантами. Действительно, разделить функции ритмического ведения и ритмического аккомпанемента на два разных инструмента - это значит существенно облегчить гитарную партию. У групп "британского ритм-энд-блюза" это деление на ритм-гитару и лид-гитару присутствует в гораздо меньшей степени и очень часто звучат две лид-гитары. Это касается, например, Брайана Джонса и Кейта Ричарда. Иногда кто-то из них играет на лид-гитаре, кто-то ритм, иногда оба они переходят на аккомпанемент. Именно Кейт Ричард сказал в свое время, что ритм-гитара является лишним инструментом. И в следующем поколении музыкантов, у блюз-рокеров ритм-гитара отсутствует. Это касается Джими Хендрикса, "Крим", "Ху", - здесь все функции ритма и лида играет одна гитара. Для этого, естественно, нужна более высокая техника игры, чем у предыдущего поколения музыкантов. От блюз-рока хард-рок заимствовал ту же самую инструментальную схему: ритм-гитара отсутствует и поэтому все очень часто держится на одной гитаре.

Правда, были и исключения. Скажем, в группах "южного рока", таких как "Алман Бразерс Бэнд" или похожей группы "Doobie - Brothers" /"Братья Дуби"/ было две, три, а в некоторых случаях четыре лид-гитары. Существовало немало других ансамблей, в которых использовались две лид-гитары. Пожалуй, здесь самой популярной была английская группа "Wishbone ASH". Можно сказать, что "Блэк Сэббот" и "Виш бон Эш" стали "прадедушками" будущего "хэви-метала", поскольку все "металлические" группы в той или иной степени являются либо одnogитарными, либо двухгитарными ансамблями без клавишных инструментов.

К популярным образцам двухгитарных ансамблей относятся "Judas Priest" /"Жрец Иуды"/ или "Iron maiden" /"Железная дева"/, а к одnogитарным группам - "AC/DC" или "Motorhead". Все они являются одними из самых ранних представителей "хэви метала". Хотя все названные группы в начале своего творчества к хэви-металу имели мало отношения. Ска-

жем, "Джудас Прист" была фуппой блюз-роковой, по крайней мере, на первых своих двух пластинках: "Rocka rolla" и "Sad wings of destiny" /"Грустные крылья судьбы"/, где она играла чистый блюз-рок в духе "Крим" или даже Хендрикса. То же самое касается раннего творчества "Ай-Си/ Ди-Си" времен их австралийского периода, и таких их пластинок, как "High voltage" /"Высокий вольтаж"/ или "Dirty deeds done..." /"Грязные помыслы ведут к грязным поступкам"/. То же самое можно сказать практически о всех ранних "металлических" группах. Все они в той или иной степени играли либо хард-рок, либо блюз-рок и были вначале как-бы вторым поколением хард-рока. Время появления их на сцене - приблизительно 1973-1975 годы.

Одна из наиболее часто цитируемых в этом смысле западногерманских групп "Scorpions" /"Скорпионы"/ на всех своих ранних альбомах вообще никакого отношения к металлу не имеет. Имеются в виду такие пластинки, как "Lonesome crow" /"Одинокый ворон"/, "Fly to the rainbow" /"Полет на раду"/, "Virgin killer" /"Убийца девственниц"/, "Viva le trance" /"Да здравствует транс"/.

Тем не менее, постепенно выкристаллизовывался тот стиль, в котором звучание "Блэк Сэббот" и "Вишбон Эш" было главенствующим. Многие исследователи хэви метал считают, что его появление было как бы реакцией на засилие клавишных инструментов, на засилие синтезаторов в современной рок-музыке. Апологеты хэви метала считала, что он продолжает давние традиции рок-н-ролла. Они считала себя прямыми наследниками Элвиса Пресли и старались держать на максимальной высоте исходную рок-н-рольную инструментальную сторону /гитарную сторону/.

Приемы игры у ранних металлистов ничем не отличаются от хард-роковых. Это так же увлечение низкочастотной частью спектра, импровизационные пассажи, большая громкость, использование риффов. Правда, наблюдается тенденция к упрощению мелодии. Появляется, так называемый, риффрок, в котором вся мелодия заключается в риффах. Здесь одной из первых была группа "Kiss" /"Поцелуй"/ - известный американский ансамбль, который на всех своих ранних пластинках, например, "Destroyer" или "Hotter than hell" /"Горячее, чем ад"/, играет чистый рифф-рок. Тенденция к упрощению мелодической линии нашла в хэви метал, пожалуй, свое логическое завершение. В хэви метал практически не пользуются мелодией. Очень редко по этому параметру можно судить о музыке металлистов. Их мелодия не интересует совершенно. Их интересует "power"-напор". Пауэр-бэнд - это группы, в которых исходный материал

подавался с повышенной энергичностью, часто с истеричностью. Этим были известны и "Лед Зелпелин", и некоторые их последователи, в частности, знаменитая шотландская группа "Nazareth" или группы, пришедшие из пролетарски-скинхэдовской среды. Дело в том, что в свое время в Англии появилось движение скинхэдов /skinheads/ - "кожеголовых" или "бритоголовых". Этим молодых людей считают предшественниками панков. Они тоже одевались очень вызывающе и славились своими очень реакционными взглядами. Многие скинхэды поддерживали фашистов, британский национальный фронт и т.д. Очень известная группа этого направления - "Slade" - была рупором скинхэдов, а затем стала "умеренной" хард-роковой группой. "Слэйд" и "Статус Кво" /"Statys Quo"/ в своих риффовых партиях всегда использовали формулы буги-вуги. Поэтому называли себя буги-бэнд. Работая на протяжении последних двадцати лет они создали настолько монотонную и однообразную музыку, что даже удивительно, как это им удалось. Именно это сформировало у "Стату Кво" постоянную, стабильную аудиторию, которая с удовольствием покупает их продукцию.

Можно сказать, что тенденция введения монотонного риффа, как основной мелодической фразы, идет от "Статус Кво", "Слейда" и "Назарета". В исполнении композиций "Назарета" добавляется истерический напор, который всегда отличал вокалиста "Назарета" Дэна Мак Кэффери / Dan Mc Cafferty/. Его очень многие копировали в музыке "хэви-метал". В частности, одна из самых популярных "металлических" групп "Def Leppard" - это звучащий по-новому "Назарет", потому что музыка "Назарета" на последних альбомах "Sound elixir" и "Catch" радикально изменилась. Это теперь "нововолновая" группа с электронными ударными и синтезаторами. Кстати, группа "Джудас Прист" тоже развивалась в этом же направлении. Музыка их альбома "Turbo" очень похожа на "нововолновую", а иногда и диско-музыку. То же самое касается и "Айрон Майден" - их пластинка 1986 года "Somewhere in time" разительно отличается от их ранних "необузданных" пластинок типа "Killers" или "Piece of mind". Эта пластинка скорее арт-роковая.

Однако, возвратимся к тем временам, когда еще никто не слышал об "Айрон Майден", но уже существовали такие группы, как "Tigers of Pan Tang" /Тигры Пан-Танга/, "Tank" /ГТанк/ или "Diamond head" /"Алмазная голова"/. Эти группы, а также "Silver bullet" /"Серебряная пуля"/ уже в полном объеме использовали будущий арсенал выразительности хэви-метал: максимально упрощенную мелодию, упор на гитарную технику,

Появляется, так называемый, спид-метал /speed metal/ и/а скоростной металл. Считается, что его основателями была ам*. риканская группа "Металлика" из разряда "гаражных" /garage band/, то есть тех, которые репетировали и выступали в гаражах, в больших ангарах и не претендовали на концертную сцену. Группа "Metallica", пожалуй, впервые провозгласила скорость главным критерием "металлического" творчества. Эффект от музыки "Металлики" сильно отличается от того эффекта, который достигается от прослушивания хард-рока или групп, которые тяготеют к хард-року: "Ай-Си/Ди*СИ", "Скорпионз", и, в меньшей степени, последователей "Блэк Сэббот": Оззи Осборна и "Моторхэд", которые ближе к "металлу" в чистом виде. В "Металлике" уже отчетливо наблюдается новая эстетика. Все европейские представления о музыке там полностью отсутствуют: нет ясной мелодической линии, "головомолная" скорость исполнения риффы, которые превратились в несколько нот, разбросанных по композиции, истерический вокал. Такая манера исполнения касается "Металлики", раннего творчества группы "Anthrax" ГСибирская язва/, которая стала родоначальницей еще одного стиля - трэш-металла /thrash/. Здесь нет даже того, что было в спид-металле. Там знатоки упивались скоростью пальцев Бартон /Cliff Barton/ или кого-нибудь другого, а в трэш-металле группа создает равномерный шум, из которого время от времени доносятся какие-то вопли, что-то гремит, стучит. Все это обрушивается на слушателей некой огромной звуковой волной.

Эти направления не исчерпывают всего разнообразия современного "металла". В нем существует и такое направление, как блэк-металл /black metal/ - "черный металл" и его антипод - "white metal" Гбелый металл/. Однако, различие здесь только в названии. С музыкальной точки зрения здесь все практически одно и то же. В то время, как "блэк-металл" интересуется, как правило, мистикой, магией и прочими таинственными вещами, то представители "белого металла" наоборот вызывают к ангельским чувствам.

Блэк-металл - это наследники "Блэк Сэббот" и их неистового Оззи Осборна. У него действительно хороший голос, он прекрасно вписывался в "Блэк Сэббот". Но когда началась его сольная карьера, то он решил, что может показать себя "во всей красе". Его головомолный трюк, когда он откусил голову дохлой летучей мыши на концерте, обошел все журналы и газеты. При этом Осборн отравился и два месяца лежал в больнице. К тому времени Осборн уже был устойчивым алкоголиком с проявлениями белой горячки, выходами на сцену в невменяемом сс-

стоянии и т. д. Все это натолкнуло его менеджеров на мысль использовать его как некую демоническую личность, что они и сделали. Его альбомы "Bark on the moon" ГЛай на луну/ и "Speak of the devil" ГСлово дьявола/ продолжают линию "Черного шабаша". Появилась очередная демоническая личность и появился "черный металл".

Стали создаваться группы такого же типа, с такими же названиями: "Satan" /"Сатана"/, "Venom" ГЯд7, или "Slayer" /"Потрошитель"/ и т.д. И пока будут существовать 12-15-летние потребители рассказов про "черную руку", бле.-металл будет звучать, как бы с ним не боролись.

"Белый металл", как уже было сказано, это антипод "черному металлу". Его отличают "ангельские" песни, исполняемые высокими красивыми голосами под головомолные гитарные пассажи. Это такие группы, как "Van Halen" ГВан Хален/, "Скорпионы" и еще очень большое количество аналогичных ансамблей, которые выступают без "черного" антуража, не гремят цепями, не трясут костями и не вызывают злых духов.

Наконец, существует направление "махо-металл" /macho metal/ или "мужественный металл". К его исполнителям относятся Молли Хэтчет /Molly Hatchet/, "Saxon" /"Саксонец"/. Есть группы, выступающие в космических скафандрах и с/озерными пистолетами. Например, группа "Y & T - "Yesterday & Today" ГВчера и сегодня/, действительно талантливая, играющая прекрасную музыку, или американская группа "Survivor" /"Выживший"/. Есть группы, создающие образы ковбоев, пиратов и т.д. Все это породили в свое время американцы. Была такая американская группа "Blue oyster cult" /"Культ синей устрицы"/, которая начинала еще во время подпольных движений 60-х годов под названием "Soft white underbelly" /"Мягкие белые подштаники"/, типично авангардистская группа с шокирующим названием и соотвенной музыкой. В свое время они не получили ни-какой рекламы и остались никому неизвестными. Когда начался бум с хард-роком и а 1970 году прославился "Блэк Сэббот", они решили попробовать себя в том же амплуа. И тогда появилась группа "Блю Ойстер Калт", которая почти буквально копировала музыку "Блэк Сэббот". Их первые два-три альбома - это цитирование первых записей "Блэк Сэббот". Со временем музыка группы немного изменилась, они стали больше внимания уделять своей внешности. Именно "Блю Ойстер Калт" первыми стали употреблять черную облегающую кожу, металлические цепи, всякие бляхи, заклепки. У них эту форму заимствовали "Джудас Прист*.

В настоящее время "металл" является одним из основных направлений современного рока, в его рамках существует довольно большое количество неплохих ансамблей. "Металл" проник в те страны, в которых раньше и рока не было, например, в Японию. Группы типа "Loudness", "Eartchaker", "Tsunami" /"Цунами"/, "Bowwow/" - исполняют японский "металл", ничем не отличающийся от американского. А группы "Krokus" или "Celtic frost" - это швейцарские группы, которые ничем не отличаются от английских. При всем этом существуют любопытные ансамбли, которые представляют собой довольно значительное явление и в профессиональном отношении, и в своих мелодических экспериментах. Здесь нужно отметить такие ансамбли, как западногерманский "Helloween" и довольно интересную "трэювую" группу "Vol vod" ГВойвод*/. Это канадская группа и ее альбом "Killing technology" /"Убивающая технология"/ имеет довольно яркое эстетическое воздействие на слушателей.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Как было показано, современная музыка является живым и развивающимся организмом, за десятилетия своего существования прошедшим путь от архаических фольклорных форм до нынешнего состояния яркого культурного феномена. Автор надеется, что данный курс лекций поможет читателям более свободно ориентироваться в этом многокрасочном мире музыки и сможет помочь, при необходимости, аргументированно отстоять свое мнение по поводу развития современной музыки и ее стилевых направлений.

КОРОТКОЙ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ - музыкальный критик, ведущий телепрограмм "Драйв", "Музыкальная кафедра", диджей "Радио-50". Родился в 1946 году в г. Харькове, В 60-х годах пел в рок-группе "ИДОЛЫ", был президентом первого рок-клуба в г. Харькове. В 70-х годах организатор и ведущий первых дискотек. В 80-х лектор курсов по подготовке дискжокеев. Член музыкального общества Украины, автор ряда книг о современной музыке

. ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ .

Издательство - продюсерский центр • *LAV-studio* •
ТОО ЦУИ "КИЙ" г. Киев 1996 г.

Редактор Т.Борисова
Художественный редактор А. Лысокобылко
Технический редактор А. Жижченко
Художник І.С. Рудиков І

Издано при содействии Украинского центра культурных исследований Министерства культуры и искусства Украины.

Подписано к печати 1.12.1995г
Формат 60X86/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 300 Заказ 294
Отпечатано в типографии Института повышения квалификации работников культуры.



*... современная музыка является
живым и развивающимся организмом,
за десятилетия своего существования
прошедшим путь от архаических
фольклорных форм до нынешнего
состояния яркого культурного
феномена....*