

Виниченко Андрей Анатольевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОТКРЫТИЯХ В РОК-КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ 1960-Х – 1970-Х ГОДОВ. ГОРИЗОНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В РАЗРЕЗЕ ПРОЦЕССА КУЛЬТУРНОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

С начала 1960-х годов на территории Германии сформировался значительный ряд коллективов, условно разделяемый исследователями на несколько групп, которые, на наш взгляд, объединяются **идеей эксперимента**.

Представители т. н. дойчрока [2] [Примеч. 1] были отнесены музыкальными журналистами в стилевой ряд, возникший, по их мнению, в процессе отхода музыкантов конца 60-х годов XX столетия от англо-американских традиций раннего периода рока (начало 1950-х – 1967-е годы). Определяющими свойствами этого ряда утверждались импровизационность и текст на немецком языке. На этом основании на соответствующей странице Википедии делается вывод о рождении нового *жанра* [2]. На самом деле, стилеобразующие факторы творчества **Удо Линденберга** и ***Ton Steine Studios, Puhdys*** и ***Karat***, а также других, причисляемых к дойчроку музыкантов, часто полярно разнородны и не позволяют сделать вывод о достаточном накоплении устойчивых стилевых факторов для формирования нового жанра.

Другая ветвь немецкой рок-культуры «золотых» десятилетий рока связана с экспериментами с конкретной и шумовой музыкой, ритмическими модусами, результатами опытов минимализма, тембровой парадигмой рок-культуры той эпохи, жанровыми и стилевыми миксациями. Стилевой новацией этой ветви стал т. н. *Krautrock* [3] [Примеч. 2] и связанное с ним изобретение ритмического модуса «моторик» (или «апачи-бит»), для которого характерна механизированная дробная пульсация искусственных тембровых звучаний. Фактически, краут-рок можно считать стилем, предшествовавшим таким направлениям, как *ambient* [4] [Примеч. 3], *new age* [5] и *world music* [6]. Большое влияние тембровым и ритмическим дискурсом краут-рок оказал на музыку панк-культуры и *new wave* [Примеч. 4].

Экспериментаторство в германской рок-культуре 1960-х–1970-х годов в большой степени связано с Кёльнским центром электронной музыки, базирующимся в стенах Кёльнской консерватории и Берлинским центром современного искусства, где в классах Я. Ксенакиса и К. Штокхаузена учились будущие рок-музыканты. Среди них Клаус Хенце, Клаус Майне и другие, оказавшие влияние не только на рок-музыку, но и западноевропейский и американский музыкальный авангард.

Переходя к анализу стилеобразующих факторов, повлиявших на творчество следующих музыкантов, отметим: в задачи автора статьи не входит обращение к творчеству максимального количества немецких рок-

музыкантов тех лет. Цель анализа — рассмотрение некоторых уникальных художественных открытий, сделанных талантливыми немецкими музыкантами, в основе которых лежат основополагающие для рок-культуры принципы интерпретации стилей и жанров, и эксперимент с множеством креативных идей, существующих на пространстве культурной глобализации.

Одним из коллективов, в творчестве которого наиболее ярко заметен процесс глобализации современного художественного процесса — группа **Can** [Примеч. 5]. В композициях этой группы не может не поражать органичность сосуществования этимологически полярных стилистических пространств и уникальная комплементарность художественного текста. Начиная с 1968 года — времени создания первого альбома и до сих пор стиль группы демонстрирует охват столь множественного списка «сфер влияния», что исследование его (списка) приведёт к безвозвратному удалению от темы статьи. Назовём лишь некоторые: вьетнамская речитативная мелодекламация; принципы мотивной техники; жанровые и стилевые традиции барокко; примитивизм и способы организации пространства, характерные для авангарда; «архетипичный» музыкальный язык рока и джаза; черты интонационности индейской музыки США, Канады и Латинской Америки; частушка; оперно-ораториальная парадигма и многое другое.

Процесс культурной глобализации, видимый в этой стилевой и жанровой всеядности, прослеживается не только непосредственно в творчестве группы, он явен и при наблюдении за сменой составов коллектива. Центральными фигурами выражения идей авангардизма в ансамбле были стоявшие у истоков рождения **Can** бас-гитарист **Хольгер Шукай**, клавишник **Ирмин Шмидт** и флейтист, клавишник, звуковой дизайнер и композитор **Дэвид Джонсон** — выпускники класса **Карлхайнца Штокгаузена**.

Составы группы на протяжении истории его существования и по сей день отличали профессиональная и национальная разнородность. В числе членов коллектива — профессиональные музыканты, кроме упомянутых выше немцев **Шукая** и **Шмидта** и американца **Джонсона**, мультиинструменталисты — немцы **Михаэль Лёё** и **Михаэль Кароли**, барабанщик **Яки Либерцайт**, певец, скульптор, дизайнер и художник, американец **Малькольм Муни**, уличный музыкант, японец **Дамо Судзуки**, английский бас-гитарист **Роско Джи**, нигерийский перкуссионист **Рибол Куаку Баа**, английский поэт **Дункан Феллвел**, английский певец и поэт **Питер Гилмор**, шведский звукорежиссёр **Рене Тирнер**, немецкий саксофонист **Олаф Кюблер**, английский певец, композитор-фольклорист и гитарист **Тим Хардин**, английские певцы **Тайгэ Радж Раджа Рэтнам** и **Майкл Кайзинз**. Панорама религиозных убеждений членов группы простирается от христианства, африканских верований, ислама до сатанизма.

Понятно, что такой конгломерат национальных, профессиональных, религиозных традиций не мог не «поделиться» своими установками с креативом группы. В результате, творчество **Can**, благодаря высокой степени органичности сосуществования различных творческих пространств стало

символом «горизонтов сознания» немецкой рок-культуры 1960-х – 1970-х годов и сигналом процесса культурной глобализации, переживающей в то время свой очередной виток.

Приведём слова Дж. П. Джонса, участника другой легендарной группы — *Led Zeppelin*, характеризующие её творчество и столь же безусловно применимые к типу креатива немецкой рок-команды: «У нас были очень разнообразные музыкальные вкусы. И то, что лежало между нами в середине, как раз и было *Led Zeppelin*. Это не была группа, в которой все слушают одну музыку и делают одну музыку. Это скорее была сфера, в которой только пересекались наши интересы» [7].

Характерен тот факт, что в конце 1960-х годов — времени созревания органики полигенераций в рок-культуре — в их творчестве уже существовала зрелая в стилистическом отношении музыка «многих пространств», отличающаяся не только органикой, но и глубиной, и высочайшим профессиональным уровнем европейского академического образца, символизирующим развитие процесса глобализации.

В композиции «*Vitamin C*» комплекс факторов, образующих художественное открытие, включает ритмические признаки жанра *ска*, восходящего истоками к традициям африканской культуры [Примеч. 6], в соединении с контрапунктическим звучанием фигуры нисходящей натуральной минорной гаммы: I – VII – VII *b* – VI (что заставляет вспомнить об одном из валеризированных [Примеч. 7] символов *funebre*), которая обобщает «иным смыслом», имитируя своего «двойника», звучащего ранее, и наполняя его звуковым колоритом русской протяжной песни в верхнем слое гетерофонной ткани. Это относится к инструментальной партитуре композиции. Вокальный же монолог наполнен чередованием отрешённого речитатива и истерически-экстатическими взываниями к героине повествования, «теряющей свой витамин C», что, соотносясь с остальным текстовым контентом текста, символизирует потерю силы и смысла жизни [8]. Психоделический настрой образной сферы довершает «вибрирующая» звуковая константа серединной пространства партитуры, гармонически отклоняющаяся во II *b* ступень с эпизодическим захватом III-ей. Всё это создаёт ощущение и образ неотвратимой человеческой катастрофы, обречённости волевых усилий и может, на взгляд автора статьи, характеризовать художественное открытие, в основе которого лежит перекрещивание «горизонтов сознания» различных креативных пространств.

В композиции «*Heya*» группы *Jeronimo* [Примеч. 8] соединяются жанровые признаки *нашида* [Примеч. 9], элементы *ска* в вокальной партии и приёмы внезапных поворотов в аранжировке, играющие роль драматургического фактора формообразования. Текст и музыкальный контент повествуют о желании автора оказаться «*вместе с детьми и быть ими*» [8] и в большой мере состоят из скандирования дадаистской попевки, давшей название композиции. Впечатление художественного открытия инициируется органикой совместимости этимологически разнородных художественных пространств.

Интересен приём версификации классического произведения в композиции «*Beethoven's The 9-th*» баден-баденского коллектива *Cannabis India*. Пьесу трудно определить как транскрипцию, скорее это импрессионистическое описание впечатления от хорошо известного музыкального текста и передача возникающего у автора ассоциативного ряда. В этом ряду, кроме тем симфонии, присутствуют абстрагированные от конкретного материала символы хорала и органного инструментализма Барокко, ирландская джигга и пуантилистическое озвучивание некоего пустого пространства, заставляющего вспомнить о японской шестой сфере «*ма*» [Примеч. 10], часто проецируемой музыкальной культурой хиппи. Необычен и приём «охудожествления» настройки оркестра — в начале озвучивается настроенный камертон, представленный в качестве своеобразной темы для варьирования.

Ещё одна версификация — «Первая утрата», в основе которой лежит одноимённая пьеса Р. Шумана из «Альбома для юношества», и которую столь же трудно причислить к жанру транскрипции. Авторы — группа *Murphy Blend* [Примеч. 11]. Исполненная на органе «Хаммонд» в тембровой опции фисгармонии, тема «направляет» генетическую художественную память к практике домашнего музицирования, распространённой в Германии XIX века. Шумановская пьеса служит рефреном-идеей, участвующей в развитии сюжета опосредованным образом. Самостоятельный музыкальный материал представляет собой диалоговое пространство хорала и инструментальной рок-композиции.

Другим объектом нашего внимания стала группа *Popol Vuh* [Примеч. 12] («Книга советов» — ацтекский эпос), альбом *Hosanna Mantra*. Лидер группы **Флориан Фрике** [Примеч. 13] определил музыку «Хвалебной мантры» как «религиозную мессу не для церкви», объяснив это тем, что её нельзя использовать в богослужении какой-либо отдельной религии («*Yes, in a way it was a Mass, a church Mass. But not for church! A conscious reflection upon religious origin is included in this music, but not in particular to any religious groups*») [Примеч. 14].

Действительно, в музыке альбома сосуществуют (как одновременно, так и параллельно) интонационные слои и инструментарий, характерные для культовых отправлений индуизма (тампур), индейцев Латинской Америки (голосовой орган, тростниковая флейта), католицизма (орган). О католическом ординарии напоминает название одной из композиций — *Kyrie*. В музыке альбома соединяются черты раги (кроме использования индийского инструментария, частое присутствие типичного бурдона), «флейтовая протяжность» культовой музыки индейцев Северной Америки (Ф. Фрике известен как фольклорист – собиратель образцов песенного и танцевального искусства народностей Африки, Азии, Австралии Америки). В Мессе наличествуют и черты светской музыки: созерцательная отрешённость; космогонической «постэмоции» основного материала «противостоит» другое действующее лицо — «профанный» тематизм, состоящий из чередующихся терций и кварт в противоположных движениях, носящий более активный

характер. Третьим слагаемым тематической партитуры стала попевка траурно-церемониального характера. Появляясь в середине текста музыкального полотна, она удивительным образом обобщает диалог религиозного и профанного, европейского и неевропейского, парадоксальным образом оставляя впечатление того, что в музыке называется «светом».

Масштабы статьи не позволяют обозреть большинство коллективов Германии, действующих на пространстве рок-музыки двух её «золотых» десятилетий. Позволим себе перечислить наиболее выдающиеся из них, в музыке которых также наблюдаются идеи, свидетельствующие о многообразии творческих актантов и отразившие процессы развития культурной глобализации: *Scorpions; Jud's Gallery; Triumvirat; Grobschnitt; Anyone's Daughter; Novalis; Amon Düül; Ash Ra Témpel; The Earls; The Gents; Birth Control; Cluster; The Cosmic Jokers; Dom; Faust; Guru Guru; Kraan; Kraftwerk; NEU!; Tangerine Dream; Harmonia 76; Agitation JFree; Cravinkel; Creative Rock; Curly Curve; Faithful Breath; Fargo; Harlis; Joy Unlimited; Lucifer's Friend; P205; Pink Mice; Tetragon; Bonfire; Kin Ping Meh; Damenbart; Seedog; Corporal Gander's Fire; Dog Brigade; Life; Les Humphrie's Singers; Passport.*

Сделаем выводы:

- в рок-культуре Германии 1960-х – 1970-х годов сформировался значительный ряд талантливых групп и музыкантов;
- некоторые из представителей немецкой рок-культуры стали пионерами нового стиля — *krautrock*, во-многом оказавшим влияние на будущие музыкальные направления — *new wave, new age, world music*, панк-рок. Кроме того, пионерам этого стиля принадлежит право рождения нового ритмического модуля — «апачи-бит» или «моторик», используемого не только музыкантами краут-рока, но и других стилевых полей рок-музыки и стиля *ambient*;
- в противовес мнению многих музыкантов, мы не считаем Германию той поры провинциальной территорией рока;
- рок-музыка Германии, вдохновлённая западноевропейской академической культурой и результатами экспериментов западногерманского музыкального авангарда, в значительной мере стала продолжением этих музыкальных пространств;
- многообразие и органичность сосуществования множества сгенерированных музыкальных, поэтических, религиозных и социально-политических пространств определяют немецкую рок-культуру как часть процесса мировой культурной глобализации;
- художественные открытия немецкой рок-культуры 1960-х – 1970-х годов основаны на присутствии феноменального количества разнообразных креативных актантов и являются неоспоримым свидетельством процесса культурной глобализации.

Список литературы и источников

1. Коновалова Н. А. Приёмы организации пространства в современной архитектуре Японии // Вопросы всеобщей истории архитектуры, 2011. – М.: ЛЕНАНД. – № 3 – 577 с.
2. Дойчрок [Электронный ресурс] / URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дойчрок> – (дата обращения 24. 11. 2015) – Загл. с экрана.
3. Краут рок [Электронный ресурс] / URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Краут-рок](https://ru.wikipedia.org/wiki/Краут-рок) – (дата обращения 24.11. 2015) – Загл. с экрана.
4. Эмбиент [Электронный ресурс] / URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмбиент> – (дата обращения 18.11.2015) – Загл. с экрана. <https://www.google.de/search?q=ambient&trackid=sp-006> дата обращения
5. New age [Электронный ресурс] / URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Нью-эйдж_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нью-эйдж_(музыка)) – (дата обращения 24.11. 2015) – Загл. с экрана.
6. World music [Электронный ресурс] / URL: https://en.wikipedia.org/wiki/World_music – (дата обращения 18.11. 2015) – Загл. с экрана.
7. Легенды рока / Из интервью Джимми Пейджа журналу «*Guitar World*», декабрь 1994 года. Части 5, 6, 7, 8 / [Электронный ресурс] / URL: <http://rocklegends.narod.ru/interviews/5.html> – (дата обращения 18.11. 2015) – Загл. с экрана.
8. Перевод текста песни *Vitamin C* исполнителя (группы) *Can* [Электронный ресурс] / URL: http://www.amalgam-lab.com/songs/c/can/vitamin_c.html – (дата обращения 19.11. 2015) – Загл. с экрана.
9. Jeronimo: Heya Lyrics [Электронный ресурс] / URL: <http://lyrics.wikia.com/wiki/Jeronimo:Heya> – (дата обращения 19.11. 2015) – – Загл. с экрана.

Примечания

1. На взгляд автора статьи, определительная система стилей, действующая по сей день в рок-культуре и используемая музыковедами — исследователями рока и журналистикой, не представляется ни профессионально, ни этически корректной. Что касается термина «дойчрок», его подстрочный перевод не имеет определительной ценности, так как не выявляет отличительных черт национального признака этого ряда, даже если бы они были.
2. Пример некорректной стилистической формулировки в рок-культуре. С немецкого переведется как «деревенщина, бигос (национальное блюдо из тушёной капусты и мяса) и т. д. [См.: <http://www.muzprosvet.ru/krautrock.html>].
3. *Ambient* — «окружающее» (англ.) [5]
4. *New age* — «новая волна» (англ.)

5. *Can* — бэкроним, соединяющий начальные буквы названий трёх политических данностей: коммунизм, анархизм, нигилизм. На наш взгляд, это продиктовано настроениями протеста, господствующими в среде «левой» студенческой молодёжи Европы, в т. ч. Кёльна, где в 1968 году сформировался коллектив музыкантов.
6. Ска (англ. *Ska*) — музыкальный стиль, появившийся на Ямайке в конце 1950-х годов. Для стиля характерен раскачивающийся ритм 2/4, когда гитара играет на чётные удары барабанов, а контрабас или бас-гитара подчёркивает нечётные. Мелодия исполняется духовыми инструментами, такими, как труба, тромбон, саксофон [См.: <https://.wikipedia.org/wiki/Ска>].
7. От фр. *valeurs* («значимость») — для какой-либо системы: «ценный, самодостаточный».
8. Имя одного из легендарных воинов племени апачей. На наш взгляд, название отсылает к термину «апачи-бит» (синоним слова «моторик» — ритмический модуль, изобретённый музыкантами краут-рока).
9. Нашид (араб. نشيد) — мусульманское песнопение, традиционно исполняемое мужским вокалом соло или в хоре без сопровождения инструментов [См.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Нашид>].
10. Философское назначение понятия «ма» — *«придать пространству ритм. Японцы объясняют это понятие очень многозначно <...>, в современных словарях «ма» интерпретируется так: 1) связующая зона, 2) зона обмена, 3) интервал, 4) пауза в музыке и танце, 5) момент молчания в декламации, б) момент молчания в декламации, 7) комната в доме, 8) свободное пространство, и др. «Ма» также употребляется в качестве наречия «между» и «среди»... представляет собой некие пустые зоны, которым каждый может придавать, в известных пределах, любое значение. Это — “осмысленная пространственность” или “межпространство” <...>, смысловой промежуток в разных культурах, выражающий нелюбовь японцев к “соприкосновению» антагонизмов”. <...> в одном из словарей древнеяпонского языка: “обязательный промежуток между следующими друг за другом вещами”» [1, с. 225].*
11. *Murphy Blend* — букв. «Картофельное пюре» (англ.).
12. Существовала ещё одна группа с таким же названием в Осло (Норвегия).
13. Фрикке — постоянный автор музыки к фильмам выдающегося режиссёра Вернера Херцога; также сотрудничал с Клаусом Майне. Высшее музыкальное образование получил в Берлинской Школе Музыке у Ральфа Хиндемита — брата Пауля Хиндемита.
14. См.: <https://www.facebook.com/notes/30833148072/>