

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru: <http://royallib.ru>

Все книги автора: http://royallib.ru/author/gorohov_andrey.html

Эта же книга в других форматах: http://royallib.ru/book/gorohov_andrey/muzprosvet.html

Приятного чтения!

Андрей Горохов

МУЗПРОСВЕТ

Что такое Музпросвет?

Музпросвет — довольно противоречивое предприятие, ставящее своей целью расхваливание болячек современной музыки.

Охватить взглядом современную музыку просто невозможно. Искренно полюбить ее во всех ее многообразных проявлениях — тем более. Но и игнорировать ее нельзя.

Ситуация несколько облегчается тем обстоятельством, что не так уж она нова и разнообразна, как кажется на первый взгляд.

Новы и разнообразны ее потребители. В 1998 году в Москве на Горбушке на вопрос «Есть у вас Panasonic?» — я получал ответ: «Да, стоит дома в углу». Продавцы оригинальных западных CD, то есть люди, казалось бы, осведомленные в новых тенденциях, не были в курсе, что вот уже несколько лет финский дуэт Panasonic — это одно из самых интересных и радикальных явлений современной музыки. С тех пор ситуация кардинально изменилась. В прошлом году каждый, кто добрался до Интернета, тут же узнавал, что самое модное и интересное — это электроника, IDM, минимал техно, Владислав Дилэй, Oval, Autechre, лейблы Warp, Mille Plateaux и Mego.

Глядящим сквозь трЗ-призму стало казаться, что электроника (музыка, ведущая на Западе, скорее, маргинальное существование) — это вообще единственное, что есть интересного и ценного. Все остальное — не считается.

Мне кажется, что вот именно это «трЗ-поколение» и находит в Музпросвете пищу для ума. Я сам отнюдь не считаю, что электроника — это единственное, что можно называть музыкой, но должен признать, что это именно то, чем сегодня занимаются наиболее инициативные и независимо мыслящие музыканты.

В любом случае, современная музыка, от Kraftwerk до драм-н-бэйса, уже давно заслужила, чтобы на нее был пролит свет.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Я выражаю особую благодарность Марине Рахмановой и Владимиру Фрадкину, которые уличили меня и многочисленных преступлений против русского языка, музыковедческой терминологии и здравого смысла.

Андрей Горохов www.muzprosvet.ru

70-е

01. Ямайка

Истоки современного, так сказать, ди-джейского отношения к музыке следует искать на Ямайке. Там уже в середине 50-х годов действовало более 250 саундсистем (soundsystems). Они состояли из колонок, усилителя, проигрывателя грампластинок и грузовика, на котором все это добро разъезжало по дорогам. Но саундсистема — это, разумеется, не столько гора аппаратуры, сколько кустарное предприятие по организации дискотек на свежем воздухе. Саундсистемы заводили ритм-н-блюз, изготовленный в южных штатах США. Почему, собственно, именно его? А потому, что причиной возникновения и распространения саундсистем было то, что далеко не все жители Ямайки обладали портативными радиоприемниками. Особенным шиком считалось слушать транзистор на улице. А из ямайских радиоприемников неслись, разумеется, программы южных радиостанций США. Устроить саундсистему, чтобы орошать модной музыкой всю улицу, — это довольно логичный шаг.

В конце 50-х хозяева саундсистем пришли к выводу, что следует самим приступить к изготовлению музыки, то есть к печатанию семидюймовых сорокапятков.

Самодельный ямайский ритм-н-блюз был довольно быстрым и попрыгучим. Эта музыка называлась ска (ska). Несколько замедленный и утяжеленный вариант ска в середине 60-х был назван рок-стэди (rock steady). Музыка продолжала замедляться, значение баса возрастало. В 68-м появился регги, музыка стала более резкой, отрывистой и экзотичной. Бас-партия уже не занималась мягким сопровождением мелодии, а поломалась на части и распалась в последовательность однообразных пассажей, которые задавали ритм. Партия же барабанов становилась все менее виртуозной, ударные ставили лишь акценты на вершинах бас-холмов, служа своего рода ритмическим пунктиром. Вся музыка держится целиком на бас-партии, которую называют риддимом (riddim — ритм).

Многие риддимы состоят всего из двух нот, между которыми и извивается бас. Поскольку мощные удары баса не очень сильно отличаются друг от друга, особое значение обретает пауза, пропущенный удар, сбой в равномерном пульсировании. Поэтому риддим — это последовательность из мощных толчков баса и коротких пауз, ямайский бас не мелодичен, бас задает ритм.

Один раз сочиненный или где-то украденный риддим может быть использован сотни раз — существуют авторские права на мелодию, но не на ритм-партию! Бас-партии, появившиеся в

конце 60-х, применяются и по сей день. Общее количество классических риддимов оценивается примерно в пятьдесят штук.

Постоянно повторяющийся короткий бас-пассаж — в музыковедении это явление называется остинатным басом (*basso ostinato*) — является регги-эквивалентом риффа, на котором строился ритм-н-блюз, а позже — и тяжелометаллический рок.

Рифф исполняется в унисон всеми имеющимися в распоряжении рок-группы электрогитарными силами, не меняется по ходу песни и выполняет функцию одновременно и фундамента, и кованого сапога. Риддим тоже несет музыку вперед, но в отличие от хард-рока вовсе не норовит дать слушателю под зад, а, наоборот, как бы укачивает.

Ямайская музыка предназначалась исключительно для танцев, но, несмотря на то что танцы — это явно профаническое занятие, музыка вовсе не была религиозно нейтральной. В американском ритм-н-блюзе была сильна госпел-традиция, на ямайскую музыку сходным образом большое влияние оказывали религиозные секты и группы.

Во времена ска и рок-стэди стиль одежды и поведения был вполне интернациональным и характерным для моды буги-вуги, твиста и рок-н-ролла: у девушек — высокие прически и узкие цветастые блузки, у юношей — зауженные пиджаки и брюки. Появление регги означало настоящий переворот и изменение мировоззрения. Регги неразрывно связан с религией растафари. (Нельзя не заметить, что бум растафарианства на Ямайке по времени совпал с хиппи-бумом в США, хотя прямой связи тут нет.)

Цель религии — исход из неволи, то есть из Вавилона, и возвращение на священную родину, где закопаны корни — сами понимаете, *roots*. То, что для темнокожего населения Ямайки далекой родиной является вовсе не Эфиопия, а Конго, значения не имеет. Кстати, в Эфиопию так никто и не вернулся: победило мнение, что нужно сначала разрушить злой Вавилон — царство распутства, порока и наживы — и лишь потом всем вместе — и белым, и черным — вернуться на родину.

Символы религии — лев в короне и триколор. Зеленый, желтый и красный — это цвета эфиопского императорского флага. Долгие тридцать лет — до конца 60-х — религия растафари была делом кучки фанатиков — мирных и дружелюбных, но крайне немногочисленных и замкнутых. Лишь с появлением регги она стала всеобщим ямайским делом.

Марихуана, бас и Ветхий завет — вот три столпа музыки регги и религии растафари.

Toasting

Следует заметить, что дискотека, лишённая живого голоса, производит довольно унылое впечатление. Поэтому уже в конце 50-х ди-джеи начали кричать в микрофон всякую ободряющую народ рифмованную чушь типа: «Я — лохматый и крутой, лучше не шути со мной, если хочешь быть живой...».

В конце 60-х появились ди-джеи, все силы которых стали уходить на такого рода рифмованный речитатив — тостинг. Умельца-говоруна соответственно называли тостером (*toaster*), или по

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru
старинке ди-джем (deejay), в Великобритании прижился термин «МС».

Тостеры-растаманы, разумеется, не воодушевляли публику на танцы и не похвалялись своей крутостью, а призывали к миру, любви и прочим совершенно необходимым в жизни вещам. А жизнь на Ямайке была непростой, если не сказать — опасной.

Когда тостер произносил слово «Lord» (Господь), он прямо-таки рычал это длинное «о-о-о-о», акустически изображая льва. В этом, кстати, большое отличие тостинга от североамериканского рэпа: рэпперы довольно монотонно и однообразно проборматывают свой текст и вовсе не занимаются звукоподражанием, а на Ямайке — это целая наука. Тостинг — это и не речитатив, но и не пение; для хорошего тостера очень важно не начать петь. Первое условие успеха — это хриплый низкий голос и рваный ритм.

King Tubby

Кинг Табби — это прозвище, на Ямайке каждый имеет прозвище. Его настоящее имя — Осборн Раддок. Родился он в 1941 году, то есть в 64-м, когда дебютировала его саундсистема, ему было двадцать три года.

Табби был фанатиком электротехники, он проглатывал книги, набитые электросхемами, а на жизнь зарабатывал починкой радиоприемников и телевизоров.

В течение пяти лет саундсистема Табби стала — к зависти и удивлению многих — лучшей в Кингстоне, а саундсистем было очень много, сотни! Буквально на каждой улице — несколько штук. Качество и сила звука саундсистемы Табби были просто ошеломляющими. Он перепаял все разъемы и штекеры, вставил между усилителями и динамиками — басовыми, среднего диапазона и высокочастотниками — специально изготовленные фильтры, для каждого динамика — своя схема. В каждую из басовых колонок Табби вмонтировал аж четыре динамика, каждый — по полметра в диаметре. В колонке для средних частот размещалось два динамика, а высокочастотники были стальными раструбами. Его усилители тоже были непростыми. Он отказался от маломощных и дешевых ламп, которые применялись в других саундсистемах, и перешел на лампы из мощнейших усилителей фирмы Marshall. Его усилители были просто неподъемными, что не очень практично для передвижной дискотеки, и очень чувствительными к сотрясению: резкое движение — и какая-нибудь из ламп приходила в негодность.

Зато звучали они феноменально. Бас был мягким и теплым и немного резонировал: после того как звук резко выключали, из колонок еще неслась легкая вибрация. Для Табби сложности транспортировки не имели значения, главное — качество звука. Он до неузнаваемости перепаял ревербератор и из двух старых магнитофонов смастерил уникальную эхо-машину, к которой был подключен выход микрофона; именно Табби первым на Ямайке начал злоупотреблять эхо-эффектом. Звучало его хозяйство так, что очевидцы просто не верили своим ушам. Металлические высокочастотные динамики Табби вешал на деревья — и добивался эффекта звука, который шел со всех сторон. Конкуренты соглашались, что даже плохо записанные грампластинки на системе Кинга Табби звучали потрясающе, куда лучше, чем в студии, где они были записаны. Эхо-эффект сглаживал неровности записи и заставлял бас дрожать.

Version

В 1967 году были внедрены *versions* — инструментальные версии регги-песен. Открытие было сделано случайно. Ди-джей и продюсер Радди Редфорд получил грампластинку, на обратной стороне которой была записана не вторая песня, а та же самая — но без вокала. Ошибку допустил знаменитый продюсер Дюк Рейд: он вырезал пробные грампластинки из мягкого ацетата, чтобы ди-джеи могли проверить, как действует музыка на публику. Такие пробные пластинки, существующие в одном экземпляре, называются *dubplates*. Они применяются, естественно, и до сих пор в ди-джейской практике, особенно в драм-н-бэйсе и в том, что за ним последовало.

Так вот, Радди перевернул сорокапятку и обнаружил, что началась та же самая песня. Неприятно, но, ладно, публика танцует дальше. Радди ужаснулся, когда понял, что на его пластинке никто и не думает петь, публика же не подала виду и запела сама. Ди-джей весь вечер переворачивал пластинку, публика неизменно впадала в раж и пела. Вообще говоря, это было не что иное, как караоке-эффект. К концу танцев непрочная ацетатная пластинка пришла в негодность, собственно, такие пластинки проигрывают всего один-два раза. Эйфорическая реакция публики была многими принята к сведению, включая и Кинга Табби. Он купил себе машину для нарезки пластинок и стал изготавливать эти однодневки для Дюка Рейда, от которого ди-джеи стали требовать пластинки с инструментальными версиями. Так Кинг Табби получил доступ к пленкам фирмы *Treasure Isle*, ведь, будучи всего лишь хозяином саундсистемы, он доступа к студийным материалам, естественно, не имел.

Кинг Табби изготавливал пластинку отдельно для каждой записанной дорожки, чтобы слышать, как она звучит на пластмассе сама по себе — очевидно, что пластмасса звучит иначе, чем оригинальная пленка. Потом он стал состыковывать и микшировать эти однорожечные пластинки, то есть экспериментировать с неожиданным появлением и, наоборот, исчезновением магнитофонных дорожек.

В 60-х на Ямайке продюсеры использовали всего два микрофона. Вокруг одного усаживалась ритм-секция: ударник, басист, ритм-гитарист, — а за перегородкой перед вторым микрофоном стоял вокалист с духовиками. Так это и печаталось на пластинке: ритм-секция попадала на один канал, а вокал и вставки духовых — на другой.

Кинг Табби смещал вокальную и ритм-дорожку друг относительно друга, то накладывая один такт, или даже отдельный звук из вокального трека, на ритм-трек, то перемежая их друг с другом: сначала несколько тактов ритм-трека, потом одна вокальная фраза без сопровождения, потом снова ритм-трек, но уже с нового места. В результате в исходной песне образовывались многочисленные дыры, состоящие только из баса и барабанов.

Вместе с саундсистемой Кинга Табби выступал тостер-растаман *U-Roi*, именно он и стал первым настоящим тостером. В очищенных от вокала пустотах он довольно интенсивно верещал языком: комментировал содержание песни или обращался к публике с мудрыми словами. Иными словами, Кинг Табби записывал свои версии вовсе не для того, чтобы танцующие могли петь знакомый им хит.

Dub

К началу 70-х практически все регги-сорокапятки на оборотной стороне содержали инструментальную версию. Версии, которые делал Кинг Табби, называли даб-версиями.

Даб-микс Кинга Табби и состоял в неожиданных включениях и выключениях дорожек, записанных на четырехдорожечной пленке. Реверберация, или эхо, — то есть эффект гулкого и пустого помещения или постоянно повторяющиеся, как будто бы отражающиеся от стен звуки, — применялась к самым разным компонентам записи.

Скажем, один удар бас-барабана вдруг мог начать дрожать и расплываться, а тарелка вдруг становилась суше и тоньше — на нее был направлен фильтр. Раздавался громкий гитарный аккорд, потом возвращался бас и вслед за ним — эхо аккорда, о котором все уже и забыли.

Иногда Кинг Табби колотил с размаху кулаком по эхо-эффекту — получался характерный грохот. Еще один характерный даб-эффект — это spins: перемотка пленки, которая продолжает скользить по звуковоспроизводящей головке магнитофона. Надо схватить рукой бобину и резко крутануть ее влево или вправо. А можно и слегка притормозить, чтобы звук поплыл.

Поначалу в своей студии Кинг Табби просто повторял то, что он делал во время своих живых выступлений в качестве ди-джея, но когда он купил старый четырехдорожечный микшерный пульт, тут началось нечто не имевшее аналогов в студийной практике.

Кинг Табби начал с того, что заменил движки микшерного пульта на очень тяжелые ручки, которые скользили вверх-вниз почти без трения. Он постоянно усовершенствовал усилители, фильтры и ревербераторы, практически каждый день что-то улучшая. Его фильтры не просто отрезали часть спектра, но вели себя странным образом — они изменяли частотную структуру звука. Выключатели на панелях его приборов реагировали на силу нажатия. Эти выключатели и движки на пульте приводили гостей студии — профессиональных продюсеров — в состояние транса. Студия Кинга Табби производила впечатление чего-то органического.

Кинг Табби улучшал, в прямом смысле этого слова, качество звучания приносимых ему пленок: если ему нужно было перезаписать одну из дорожек так, чтобы подчеркнуть какой-то звук, а вращением ручек на панели прибора этого было невозможно добиться, он с паяльником в руке вгрызался в электрические схемы своих фильтров. По отзывам очевидцев, Кинг Табби знал, как именно влияет на саунд каждая деталь в электрической схеме — каждое сопротивление, каждый конденсатор или транзистор.

Хотя это типичный пример красного словца, я не могу удержаться и не заявить: Кинг Табби ремонтировал не только радиоприемники и телевизоры. Он ремонтировал и студийные записи других продюсеров.

Кинг Табби был очень застенчивым, мягким и скромным человеком, невысоким и лысоватым. На фотографиях он часто изображен в короне, но Король Табби вовсе не был зазнашкой.

Одержимость порядком, аккуратностью и чистоплотностью видна не только в его миксах. Хромированные детали и ручки его усилителей всегда сияли. В студии поддерживался строгий

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

порядок. Его одежда была всегда выглажена, он был просто помешан на начищенных до блеска ботинках. В своей студии он не позволял посетителям снимать рубашу, если под ней не было майки. Он мог подробно описать где в Лондоне что находится, с таким знанием предмета, будто всю жизнь проработал лондонским таксистом, но на самом деле он ни разу в жизни не был в Великобритании. Про него рассказывали, что он относил мятые деньги в банк и менял их на новые и хрустящие банкноты.

Ямайские саундсистемы действовали в условиях жестокой конкурентной борьбы, помогать друг другу было не принято. Кинг Табби же регулярно давал уроки студийной премудрости и воспитал целое поколение продюсеров, которые построили свои собственные студии и стали его прямыми конкурентами.

Для ямайских условий все это было более чем странно. Но главное чудо состояло в том, что Кинг Табби не курил марихуану и запрещал курить ее в своей студии.

Изготовил Кинг Табби и один из первых настоящих долгоиграющих даб-альбомов — «Blackboard Jungle Dub» (1973). Впрочем, в качестве автора указан The Upsetter. Эта грампластинка — плод усилий двух аутсайдеров и эксцентриков: Кинга Табби и Ли «Скретч» Перри. С их встречи и началась эпоха классического даба — минималистического и безумного.

Кельнский регги-ди-джей Торстен Райтер: «Ты сразу видишь разницу в их подходах. Перри — музыкант, он наращивает музыку, увеличивает ее количество. Перед ним в студии сидят музыканты. Он может их заставить сыграть еще раз. Перед Кингом Табби никто не сидит, перед ним на столе лежит гора пленок. Он может только вычитать, только обрубать ветки. Он — техник, он чинил радиоприемники! Он не умел ни петь, ни сочинять музыку. Он не пытался быть главным музыкантом мироздания, на что претендовал Перри. Его не очень уважали в музыкально-продюсерской тусовке, он был посторонним. И вот что я тебе скажу, — у Табби — куда больше хороших пластинок, чем у Перри, и куда меньше плохих».

Overproduction

Всякий продюсер задается вопросом: чего в этом супе не хватает? Чего бы еще такого сюда втиснуть? А Кинг Табби, похоже, ставил перед собой прямо противоположную задачу: что бы такое из супа выкинуть?

Говоря о продюсировании, хочется сделать одно замечание. В начале 60-х американский продюсер Фил Спектор разработал и реализовал революционную концепцию, получившую шикарное название — Wall Of Sound (стена или, лучше сказать, вал звука). Следовало записать не только акустическое фортепиано, но и электроорган, и клавесин, и вибрафон. А также струнные и духовые. К ударным добавить гонг и дополнительные барабаны. Ритм-гитар должно быть тоже несколько слоев. И масса голосов: мужской хор, женский, детский. Иными словами, весь акустический спектр должен быть плотно заполнен. И аккуратно вылизан толстым и мягким языком — никаких неотшлифованных поверхностей, торчащих углов или зияющих дыр быть не должно, я уже не говорю о звуках, записанных с искажением.

Это было началом прискорбного явления, которое зовется перепродюсированием (overproduction).

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Имеется в виду достижение идеала акустической роскоши и избыточности, который, по-видимому, ориентировался на оперы Вагнера и на их детей — саундтреки голливудских фильмов. С середины 60-х годов и до наших дней подавляющее большинство европейских и американских поп- и рок-товаров страдает от этого. Панк-рок был протестом против многого — в том числе и против эпидемии перепродюсирования; у Джонни Роттена были вполне оправданные эстетические основания ненавидеть Pink Floyd. Альбом «The Wall» — это такой «я памятник себе воздвиг нерукотворный», что несчастная народная тропа никак не может прийти в себя и хоть немного зарости. Когда Pink Floyd прилаживали к каждому барабану и без того непомерно раздутой ударной установке по два микрофона, что, кстати, предполагало акустическую изоляцию всех барабанов и тарелок друг от друга, а это, в свою очередь, приводило к тому, что каждую группу барабанов приходилось записывать отдельно, то...

В 80-х перепродюсирование достигло прямо-таки патологических пропорций, в сравнении с продукцией Майкла Джексона, Фила Коллинза, Бон Джови или Дэвида Боуи (вам не приходила в голову мысль, что все это — один человек или несколько хитрых голов одной довольно бесхитростной гидры?) чудеса перепродюсирования предыдущих эпох стали восприниматься чуть ли не в качестве гаражного рока. Я имею в виду деятельность Uriah Heep, Nazareth, Genesis, Deep Purple, Led Zeppelin, Tangerine Dream, Жан-Мишеля Жарра, Майка Олдфилда... много кого.

Вот подходящая к случаю народная примета: когда продюсер принимает решение изваять нечто монументальное, он неизбежно превращается в перепродюсера.

Lee «Scratch» Perry

Этот интересный и крайне непростой человек придумал себе много десятков имен и прозвищ, но в музыкальных энциклопедиях его нужно искать под именем Ли «Скретч» Перри.

Ли «Скретч» Перри — одна из движущих фигур регги и даб-музыки. Он записал десятки долгоиграющих альбомов и тысячи синглов, он вывел в люди Боба Марли, он повлиял на саунд британского панк-рока, он — один из самых изобретательных, парадоксальных и безумных персонажей современной поп-музыки.

В конце 60-х Ли «Скретч» Перри экспериментировал с чисто инструментальным регги. Он собирал новые пьесы из кусков ранее записанных песен, применял довольно грубый эхо-эффект и совершенно не брал в голову так называемое качество записи. Единственное, что его интересовало — это дух музыки, позитивные вибрации. Перри непрерывно курил марихуану и был страстным приверженцем религии растафари.

В 74-м Ли «Скретч» Перри закончил строительство своей новой звукозаписывающей студии The Black Ark, которую наладил Кинг Табби. Она стала настоящим святилищем ямайской музыки, магическим местом, которое привлекало паломников из Америки, Европы и Африки. Здесь были изготовлены записи Ли «Скретч» Перри, составившие его зрелый и наиболее влиятельный период.

На этой студии ни внутри, ни снаружи не было живого места. Внутреннее помещение было сплошь уклеено фотографиями, обложками грампластинок, картинками из журналов и комиксов, иллюстрациями из анатомического атласа. Все эти постоянно обновляющиеся обои, покрывавшие

стены, потолок и пол, были сверху расписаны разноцветными граффити. Надписи плотным слоем покрывали и все электронные приборы. Третий культурный слой состоял из развешанных на стенах предметов и сувениров — от бобин с магнитофонной пленкой до скульптурок Будды и елочных игрушек. Все эти сокровища тоже, разумеется, были густо разрисованы.

Четырехдорожечный магнитофон, который находился в хозяйстве Перри, не позволял переписывать записи с дорожки на дорожку. Чтобы сложить содержимое двух дорожек, Перри приходилось скидывать их на второй — обычный — стереомагнитофон. Этому обстоятельству профессионалы звукозаписи изумлялись уже двадцать лет назад и продолжают изумляться сейчас: ведь музыка Перри звучит так, словно записывалась на двадцатичетырехдорожечном магнитофоне. «Где твои остальные двадцать дорожек, старик?» — часто спрашивали у него. «А остальные двадцать летают в космосе, — отвечал по обыкновению он. — Видите ли, мой космический корабль висит на околоземной орбите, и двадцать дорожек, которые пасутся в космосе, посылают мне вибрации, которые я принимаю сквозь стены моей студии. Я пастух космического даба».

Как именно Ли «Скретч» Перри записывал свою музыку, так до сих пор и не понятно. Известно, что, несмотря на свой безумный внешний вид и постоянное тяжелоукуренное состояние, в студии он был настоящим деспотом. Каждый музыкант получал от него точные указания, что и как играть. Второго человека Перри за пультом не терпел. Когда музыканты не понимали, чего от них хочет маэстро, тот, танцуя, показывал, что имеется в виду. Сохранилось много фотографий того, как он, танцуя в странных и угловатых позах, проверяет наличие вайба на только что сделанной записи.

Собственно, вайб (vibe) — это главное достоинство музыки. Вайб — это вибрация, дрожь (имеются в виду одновременно и акустическая дрожь, и вибрация души). Музыка должна не просто двигаться от звука к звуку, от ноты к ноте, но постоянно дрожать. Неподвижные, резко очерченные и как бы застывшие звуки недопустимы: даб атмосферен. Эту расфокусированность музыки, превратившейся в вязкий поток, мы чуть позже обнаружим в эмбиенте.

Очевидцы рассказывают, что Перри безо всякого трепета относился к процессу записи звука и любил грубые и прямые методы воздействия. Он не только резал пленку на части и менял их местами. Продюсер натирал головки магнитофонов какой-то грязью, а потом, окончив работу, протирал их своей замасленной рубахой. Перри окуривал уже записанные пленки дымом марихуаны, пахучих индийских палочек или просто поджигал, потом тушил и слушал, что получилось. Любил он выставить пленку на яркий солнечный свет или — о ужас! — закопать в сырую землю. Как он выражался, «музыка должна вступить в контакт с духом предков и набраться положительных вибраций земли».

В дело шел любой акустический хлам: крики детей на улице, вой сирен, куски саундтреков из голливудских фильмов ужасов, гонконгских боевиков и итальянских вестернов. Особенно высоко ценил продюсер вклад в мировую культуру Брюса Ли и Клинта Иствуда.

Пленки, записанные Перри в его легендарной студии, пересылались в Лондон, где попадали в руки Криса Блэкуэлла — хозяина Island Records.

В 76-м фирма Island Records выпустила альбом «Super Ape». Это классическое, паршиво записанное, но изумительно звучащее творение классика безумного даба. Есть, правда, мнение,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

что альбомы Перри периода *The Black Arc* — в частности, тот же «*Super Are*» — к дабу, собственно, не относятся; это, скорее, перегруженный деталями элбиент, очень подвижный, очень жидко-воздушный — но никак не даб-минимализм в духе Кинга Табби. Впрочем, и у Перри можно найти довольно пустынные треки.

Следует признать, что на Ямайке, где регги оставался музыкой для дискотек, продукция Ли «Скретч» Перри не находила понимания, да и самого его за приличного человека не держали — Перри был тем, кого называют *freak* (псих со склонностью к театральным эффектам). Продюсер говорил, что его поклонники — это белые европейцы, соотечественники же считали его безумцем и колдуном.

Коллеги-продюсеры тоже не были в большом восторге от достижений Перри — ведь сделать чистую и звонкую запись баса и барабана, вообще говоря, довольно несложно. Зачем нужно переписывать музыку десятки раз с пленки на пленку, безнадежно убивая этим все высокие частоты и внося неисправимые искажения, они не понимали. Больше того, хорошим продюсером считался лишь тот, чьи песни попадали в хит-парад и продавались десятками тысяч экземпляров. Перри это уже давным-давно не удавалось. Не сочинил он и ни одного знаменитого риддима, то есть бас-пассажа, который пользуется всеобщей любовью и постоянно всплывает в массе песен.

В том, что сорокалетний продюсер донельзя экстравагантный тип, не сомневался никто. В его маленькой студии, больше напоминавшей тесную и плотно разрисованную гробницу египетского фараона, постоянно толкались посетители. Перри устраивал ритуальные курения марихуаны, которые длились по две недели кряду, и ведрами вливал в себя ямайский ром, записывая им американский ЛСД. Пытаясь реализовать идею объединения различных ветвей единой черной культуры, он создал женское трио *Full Experience* — одна из певиц была родом из Африки, вторая — с Карибских островов, а третья — из США. Возвращение к корням и воссоединение культур продюсер понимал как очень живое и конкретное дело, поэтому его жена Полина устраивала ему постоянные скандалы за сексуально-музыкальный разгул.

Но жизнь вовсе не была такой уж веселой и беззаботной. Дело в том, что шеф *Island Records* Крис Блэкуэлл отказался выпускать уже третий из альбомов Перри. Блэкуэлл был уверен, что гениальный продюсер окончательно укурился, съехал с катушек и гонит либо явный брак, либо откровенную халтуру. Блэкуэлл уже давным-давно корректировал пленки Перри в лондонских и нью-йоркских студиях с помощью профессиональных продюсеров и студийных музыкантов. Это исправление ошибок и недочетов Перри началось еще в первой половине 70-х — с записей Боба Марли, предназначенных для изнеженных западноевропейских и североамериканских ушей. Такой подход стал типичным для появившейся много позже *World Music*: музыка «Третьего мира» интерпретируется, облагораживается и в конце концов исполняется вполне западными музыкантами, осведомленными в том, какая на дворе мода, но продается в качестве оригинального продукта. То же самое произошло, когда калифорнийские джаз-музыканты навалились на бразильскую бос-са-нову, то же самое было и с регги Боба Марли. То, что «Турецкий марш» Моцарта не имеет отношения к турецкой музыке, ни у кого не вызывает сомнений, но что регги Боба Марли — это вовсе не то, чем славна ямайская музыка, почему-то не кажется очевидным.

Соотечественники-растаманы уговорили Перри взяться за постановку бродвейского регги-мюзикла. Перри, как правило, проявлял фантазию и изобретательность в растрате чужих денег, но тут, по-видимому, оплошал. Растаманы растворились вместе с деньгами. В качестве контрмеры взбешенный продюсер засыпал все подходы к своему дому цементом, чтобы сволочи с

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

грязными и мокрыми ногами вмуровывались в землю, не дойдя до его жилища. К религии растафари Перри уже давно относился с большим подозрением, а после этого ужасного эпизода окончательно в ней разуверился. Он состриг со своей головы все волосы и объявил, что он сам и есть Джа Растафари Хайле Селассие Первый. Настоящий Хайле Селассие — император Эфиопии — умер в 1975 году.

Весной 79-го случилось нечто страшное и непонятное.

Жена Перри, Полина, ушла из дому, не в силах сносить безумного мужа и его любовниц со всех континентов. Она забрала с собой и детей. Перри был в шоке. Очевидцы уверяют, что он в состоянии полной прострации ходил по Кингстону спиной вперед и бил молотом по земле.

Через пару дней он изрубил топором и сжег свою студию. Почему — так до сих пор и не понятно. Поговаривали, что его замучили торговцы кокаином, обнаглевшие рэкетеры и немецкие туристы. Перри арестовали и продержали в тюрьме четыре дня. Его подозревали в том, что он сжег свою студию, чтобы получить за нее страховку, но страховку Перри не потребовал.

После этого странного эпизода продюсера посетило много европейских журналистов, крайне взволнованных слухами о его состоянии. Перри снова покрыл все стены сожженной студии надписями, которые в основном состояли из многократно повторенной буквы «X» — иными словами, просто из крестиков, — жевал банкноты, молился на бананы и совершал обряд крещения над всеми своими гостями, поливая их из садового шланга.

В его речах появилась новая тема — тема великого возмездия. Дескать, он всем покажет, он пролезет в хит-парады, заработает миллионы, купит себе роллс-ройс, а там подоспеет конец света, все сгорят, а он будет смеяться последним.

Голландские инженеры попытались восстановить разрушенную студию. Они привезли с собой на Ямайку и новый восьмидорожечный магнитофон. Перри разобрал магнитофон на части, а посередине комнаты, в которой должна была находиться ударная установка, вырыл огромную яму и наполнил ее водой, чтобы улучшить вайб, то есть акустические и мистические свойства помещения. Гуси, забредавшие со двора, нюхали яму, но плавать в ней отказывались, и она быстро заполнилась всяким мусором. Живого барабанищика теперь записывать было негде, поэтому решили обойтись ритм-машиной. Продюсер утверждал, что музыканты играют старые номера и не слышат нового саунда, который якобы висит в воздухе. В результате были записаны всего две песни. После трех недель мучений проект был остановлен. Он сожрал шестьдесят пять тысяч долларов.

Крис Блэкуэлл тоже попытался внести свою лепту в возрождение легендарной студии и выдал Перри двадцать пять тысяч долларов. Продюсер поехал закупать аппаратуру в Нью-Йорк, но спустил все деньги в ювелирном салоне Cartier. Накупив гору серебряных украшений, Перри принялся расписывать квартиру, которую для него снял Блэкуэлл. Увешанного серебром бородача повязали, когда он разрисовывал стены лифта.

Ранним утром 6 февраля 1989 года Кинг Табби застрелили перед самым его домом. Грабитель унес золотую цепочку, несколько долларов и револьвер, который на вполне законных основаниях носил с собой Кинг Табби. Несмотря на то что Кинг Табби был звездой регги и одним из крупнейших экспортеров музыкальной продукции на протяжении двадцати лет, новость о его смерти в

ямайские газеты не попала.

Ли «Скретч» Перри относился творчески не только к тем помещениям, в которые ступала его нога, но и к своему внешнему виду. Он собственноручно шил и расписывал, причем даже изнутри, свои штаны, балахоны и шляпы. Он постоянно носил на себе килограммы самых разнообразных предметов, как правило, ювелирно-ритуального назначения: много перстней, браслетов, амулетов, бус и ожерелий. На нем висели кости зверей, перья, ленты, компакт-диски и зеркала всех видов. Пластмассовыми и оловянными сувенирами были уклеены и его многочисленные кепки и шапки. Росписями были покрыты даже подошвы его ботинок, кроссовок и зимних сапог-мокроступов.

Окопавшись в тихой вилле среди мирных гор в Швейцарии, Перри продолжал записывать музыку в собственном подвале и время от времени делать заявления для печати. Скажем, уход со своих постов Рональда Рейгана, Маргарет Тэтчер и ямайского премьер-министра Эдварда Сига — это дело его рук. Перри уверял, что зеркальный бог самолично отрубил голову Маргарет Тэтчер и выпустит из нее семь демонов, с каждым из которых расправится по отдельности.

Когда Крис Блэкуэлл продал свою фирму *Island Records*, Перри заявил, что природная стихия покарала вампира. По миру ходит масса пиратских кассет с неизданными записями Перри. Продюсер полагает, что Блэкуэлл поставил бутлегерство на широкую ногу, чтобы не платить автору причитающиеся ему гонорары. Перри продолжает твердить, что его заклятый враг нажился на кокаиновом регги: Блэкуэлл, дескать, изгнал из Боба Марли дух Перри и заменил его кокаином и страстью к наживе. Иными словами — убил и уникального музыканта, и духовно-космическую музыку.

В 95-м ребята из нью-йоркского трио *Beastie Boys* поместили ухмыляющуюся бородатую рожу Ли «Скретч» Перри на обложку своего журнала *Grand Royal*. *Beastie Boys* искали отцов приличной музыки (то есть ретро-фанка и ретро-брейкбита). Первым, кого они нашли, был каратист Брюс Ли, а вторым — Ли «Скретч» Перри. Ветеран дал сногшибательное и совершенно безумное интервью.

После этой публикации пошел поток переизданий старых записей Перри, он опять вошел в моду (был ли он когда-нибудь в моде?), в музыкальных журналах появилась масса просветительских статей о регги и дабе. Ямайский даб и лично Ли «Скретч» Перри были объявлены истоком всей современной поп-музыки.

Вопрос: «Если бы вы могли быть в любой группе мира, какую бы вы выбрали?»

Ответ: «Почему так сложно контролировать мешок цемента? Ты любишь свой цемент, и ты ласкаешь его, и целуешь его, и утоляешь его жажду водой и попкорном. Но он начинает расти и расти, и прорывается сквозь все свои одежды, и становится слишком тяжелым, чтобы носить его с собой в школу. Поэтому ты психуешь, строишь такси и выбрасываешь его в море. Избавляешься от его негативной стороны».

Волшебный человек. Трип-хопу, драм-н-бэйсу, эмбиенту и *Beastie Boys* сильно повезло, что у них такой предок.

02. Священные коровы

Funk

Фанк — это довольно старая и хорошо известная разновидность черной американской поп-музыки. Отцы, классики и столпы фанка — Джеймс Браун и Джордж Клинтон. Именно они — наиболее часто семплируемые (то есть обворовываемые в модно-музыкальных целях) музыканты нашей цивилизации.

Впрочем, существует мнение, что фанк — никакая не разновидность, абсолютно вся черная поп-музыка и есть один сплошной фанк.

Слово «фанк» — как и «джаз», и «рок-н-ролл» — обозначает бесшабашное веселье с некоторым эротическим оттенком, проще говоря — половой акт. Но не только: *funky* — это и классный, и клевый, и прикольный, и оттяжный, и отвязный, и улетный, и крэйзовый, и убойный. Во всяком случае, не суровый и не серьезный.

Фанк как самостоятельный музыкальный стиль сформировался к концу 60-х. Он вышел из джаза, соула (то есть певучей и задушевной черной эстрады) и ритм-н-блюза. Я думаю, без особой натяжки можно утверждать, что фанк — это черная реакция на 68-й, на хиппи, психоделику и тяжрок, который сам по себе — седьмая вода на киселе от черного ритм-н-блюза.

В ритмическом отношении фанк был устроен куда элегантнее, чем вся белая эстрада вместе взятая — от *The Beatles* до *Led Zeppelin*. Как сказал бы специалист, для фанк-музыки характерен сдвоенный метр. Впрочем, Марина Рахманова отметила, что специалист как раз так бы не сказал — скорее следовало бы говорить об учащенном ритме. Имеется в виду, что в одном и том же ритмическом пассаже фанк-барабанщик сделает в два раза больше ударов, чем его белый коллега. Музыка в целом от этого не становится быстрее, но делается разнообразнее и подвижнее.

Наслушавшись хорошего фанк-барабанщика (а еще лучше — джазового), приходишь к выводу, что искусство белого рок-н-ролла — это битье ложкой по кастрюле, степень ритмического разрешения здесь в два раза меньше. Во второй половине 70-х из фанка возникло диско.

С конца 60-х Джордж Клинтон со своими группами *Parliament* и *Funkadelic* продвигал довольно своеобразную музыку, а заодно и стоящую за ней не менее дикую концепцию.

Музыканты наряжались в вычурные костюмы-балахоны, носили чудовищных размеров парики и громадные очки; все вместе должно было блестеть, переливаться и изображать — ни много ни мало — корабль инопланетян, одержимых музыкой и сексом. Клинтон был поклонником телесериала *Star Trek* и, по-видимому, ставил перед собой задачу реализовать на сцене мир научно-фантастических комиксов.

Фанк-музыка состоит из очень плотного, крепко сбитого и порубленного на небольшие ритмические и мелодические куски бита, под которым упруго перекачивается довольно подвижная и живая бас-партия. Все музыканты играют по возможности синхронно, чтобы уханье не расплылось в вялое многоголосие.

Космический фанк Джорджа Клинтона был явной параллелью к глэм-року.

Осенью 1999 года вышла книга воспоминаний Вольфганга Флюра «Я был роботом». Вообще говоря, история группы и ее роль в развитии поп-музыки тайной не являются — всякий более или менее компетентный журналист способен сформулировать всемирно-историческое значение Kraftwerk, описать обстановку в Западной Германии конца 60-х — начала 70-х, перечислить грампластинки, отметить странный имидж и бескомпромиссную технократическую ориентацию и, наконец, поохать по поводу не очень понятного угасания активности группы в 80-х. Но одновременно история Kraftwerk — это область активного мифотворчества, с группой традиционно связывается комплект скупых агитационно-пропагандистских лозунгов, вроде того что «студия — это музыкальный инструмент», «музыку будущего будут делать машины», «музыканты будущего — это коллектив инженеров» и тому подобное. Это вовсе не пророчества и не программа обновления массовой культуры, а просто тезисы маркетинговой кампании по раскрутке Kraftwerk в 70-х. Даже не очень понятно, сами ли музыканты их сформулировали или лишь много позже присоединились к мнению журналистов, — похоже, второй вариант ближе к истине.

Что же касается содержимого голов музыкантов, мотивов их поступков, взаимоотношений и, самое главное, истории развития их революционных идей, то надо всем этим висела плотная завеса тайны, поэтому воспоминания Вольфганга Флюра были встречены с очень большим интересом. Но, судя по этим мемуарам, музыка-то особенной проблемой как раз и не была. Группа занималась рутинной работой и постоянно исполняла одни и те же песни.

Впрочем, могу признаться, что я испытал огромное облегчение, когда увидел кадры, снятые кельнской телекомпанией WDR в дюссельдорфской студии Kraftwerk в 72-м. Крашеный белой краской подвал с кирпичными стенами залит синим светом неоновых ламп. В центре помещения стоят три маленьких синтезатора, напоминающие школьные парты, между ними сидят два молодых человека с длинными волосами и судорожно молчат. Пауза длится долго — секунд десять. Ну, скажи же что-нибудь, рыба! Наконец Ральф в три приема выдавливает из себя какую-то коротенькую фразу, которую я, к своему стыду, тут же забываю — настолько она невнятна и банальна, — и снова повисает неприятное молчание. И становится ясно — революционерам поп-музыки просто нечего сказать.

Это я к тому, что, может быть, никакого второго дна и никакой тайны вовсе и нет.

В 1967 году в Берлине на свет Божий появились Tangerine Dream, а через год в Кельне — Can. Тогда же, в Дюссельдорфе, Ральф Хюттер и Флориан Шнайдер создали свою первую группу Organisation. Ребята учились в дюссельдорфской консерватории: Ральф — в классе электрооргана, Флориан — флейты. Позднее музыканты отрицали какие бы то ни было посторонние влияния и утверждали, что хотели делать соответствующую духу эпохи электронную музыку, которая возникает в результате чистой и свободной импровизации.

Ральф и Флориан глотали ЛСД, посещали концерты Карлхайнца Штокхаузена и слушали дома горы грампластинок с американской музыкой. Ральф и Флориан были вполне грамотными людьми и, по-моему, совершенно напрасно стали впоследствии это отрицать.

Дуэт Organisation играл в университетах и на выставках современного искусства. «Бросалось в глаза, что сдержанные, серьезные и интеллектуальные Ральф и Флориан — выходцы из высших

слоев общества. Но их явно тянуло в мир дискотек, набитых веселыми девчонками. Торжественные и высокопарные ребята при помощи своей умной музыки из всех сил пытались втиснуться в этот легкомысленный мир», — вспоминал журналист Поль Алессандрини.

Однажды во время путешествия по Восточной Германии Ральф и Флориан наткнулись на изумившую их афишу футбольного матча. На ней огромными буквами было написано: «*Dynamo Dresden*». Эти слова звучали торжественно и одновременно издевательски, ведь динамо — это грубая электромашинка, а Дрезден — старый город с богатой историей. После некоторого размышления друзья решили назвать свой новый проект *Kraftwerk*.

Одновременно родилась и странная концепция, в которой устремленность в светлое и высокотехнологичное будущее сочеталась с ностальгией по эпохе 20-х — 30-х годов, когда массовым сознанием владел миф о новой жизни как продукте повальной индустриализации. *Kraftwerk* — это энтузиазм первых пятилеток, только восторги по поводу доменных печей и аэропланов превратились в ликование по поводу космических лучей и умных машин. Впрочем, учитывая сдержанность и высокомерие эстетов Ральфа и Флориана, лучше говорить не о ликовании, а об изящном смаковании.

Ральф Хюттер: «Культурное развитие Центральной Европы остановилось в 30-е годы. Многие интеллектуалы эмигрировали или были уничтожены. *Kraftwerk* продолжает культуру 30-х годов с того самого момента, в котором она прервалась».

Акустическая идея Ральфа и Флориана состояла в комбинировании монотонного стука с ласковыми синтезаторными переливами. У слушателя при этом должно было создаваться впечатление, что весь звук производит примитивный электрический прибор, предоставленный сам себе. Продукция *Kraftwerk* очень напоминает нежную и хрупкую музыку шарманщика. Шарманка с электроприводом оказалась идеалом музыки будущего.

Надо заметить, что *Kraftwerk* дорвались до Моог-синтезатора на удивление поздно — значительно позже *Tangerine Dream*. Но конкуренты из *Tangerine Dream* с помощью чудо-машины пытались усложнить свою музыку, сделать ее более впечатляющей, пестрой и чарующе-космической. А для *Kraftwerk* синтезатор служил средством упрощения и самой музыки, и процесса ее изготовления.

Жарким летом 72-го Вольфганг Флур был приглашен барабанщиком в *Kraftwerk*. Он сразу почувствовал, что Ральф и Флориан относились к совершенно иному социальному слою, чем он. Они были богатыми, воспитанными и манерными.

«Так, все это замечательно, но зачем тут я?» — недоумевал Вольфганг, оглядываясь в студии. Ему определенно обещали полный комплект барабанов, но ничего подобного в студии не оказалось. Правда, в углу стояла детская ударная установка и рядом с ней — детский же стульчик. «Ну, не придется же мне в самом деле стучать по ней», — растерянно подумал барабанщик. Как в воду глядел. Барабаны были не натянуты, а тарелки звучали как дешевая жесть. Хотелось плакать. Однако Ральф и Флориан не подавали вида. Два часа они гнали электронную музыку без конца и начала, а Вольфганг колотил, скорчившись в углу.

На следующее утро ему было стыдно вспоминать об этом позоре. Но через пару дней в его архитектурном бюро снова появились Ральф и Флориан и сообщили, что, оказывается, проба прошла блестяще. Более того, дней через десять группе предстоит выступить по второй

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

программе немецкого телевидения в еженедельном журнале, посвященном новостям культуры. Для этого надо отрепетировать как минимум три песни. Все будет происходить в Берлине, билеты уже куплены, отель заказан.

Вольфганг растерялся. Он не сомневался, что Ральф и Флориан просто не могут найти приличного барабанщика. Кроме того, ему еще не приходилось играть в группе, музыку которой он не понимал.

Вольфгангу рассказали, что группа пробовала несколько разных барабанщиков, в том числе джазовых, но все они рассматривали себя в качестве солистов и самостоятельно мыслящих музыкантов. Это было не то, что надо.

Оказавшись во второй раз в студии Kraftwerk, Вольфганг уже без спешки и стеснения рассмотрел все, что в ней находилось. Особенно его впечатлил огромный бас-динамик в форме раструба — такую форму обычно имеют высокочастотные динамики. Этот динамик был размером со шкаф, его построили по спецзаказу. Нашел Вольфганг даже скрипку и несколько гитар, но ничего, что имело хотя бы отдаленное отношение к ударным инструментам. А это означало, что ему придется выступить на телевидении, согнувшись в три погибели над детскими барабанчиками. Неприятная история.

«7 сентября 1972 года произошло необычное событие, — пишет он в своих мемуарах. — Оно в большой степени определило не только нашу судьбу, но и судьбу следующих поколений электрогрупп».

Во время одной из пауз Вольфганг обнаружил лежащий в углу странный ящичек с кнопками: Fox, Waltz, Bossa или просто Beat 1. Имелся и Beat 2, а также колесико громкости и колесико, ускоряющее темп.

Это была ритм-машина. Ее купил Флориан, жадный до всякой электроники, имеющей отношение к звуку. Вольфганг попросил Флориана подключить ящичек к усилителю. Фабричные ритмы звучали скучно. Но на передней панели располагался еще ряд крошечных кнопок, помеченных названиями барабанов и тарелок. Кнопки производили довольно наивный, но тем не менее вполне правдоподобный звук. Особенно живым оказался бас-барабан. Пропущенный через бас-шкаф, он звучал сухо, плотно и сногшибающе. Немного помучившись, Вольфганг сумел кончиком пальца выстучать на малюсенькой кнопке несложный ритм. Общему восторгу не было предела.

После некоторого размышления Вольфганг сообразил, что звук возникает при замыкании контактов, значит, если вывести из ящичка провода и замыкать их на специально сооруженной панели, то можно будет играть на ней, как на настоящих барабанах. Один провод должен вести к металлической пластинке, второй — к металлической палочке, для электропитания достаточно слабого тока, которого барабанщик и не почувствует. Он ударяет палочкой по пластинке, замыкает контакт, и «бам!» — из бас-шкафа гремит удар.

Вольфганг выпилил кусок фанеры размером сорок на пятьдесят сантиметров и завернул его в серо-синий с мраморными прожилками лист целлюлоида. Доска обрела просто неземной вид. На городской свалке Вольфганг нашел несколько медных дисков диаметром от шести до десяти сантиметров. К большой радости музыканта, смотритель свалки денег за эту ерунду не потребовал. Каждую из десяти пластин Вольфганг прикрепил в двух точках гвоздями, расположив

диски в три ряда. С палочками возникла небольшая проблема: медные, купленные в магазине для домашних умельцев, быстрогнулись, поэтому он остановился на бронзовых трубках. Доску Вольфганг прикрепил на штативе для барабана таким образом, чтобы шарнир позволял ее вращать и наклонять. От конструкции отходил кабель в полтора метра длиной.

Вольфганг ужасно гордился своим детищем, но при этом вовсе не был уверен, что оно будет функционировать как задумано, — вынести ритм-машину из студии Ральф и Флориан не разрешили.

В студии новая конструкция (много позже названная *Drumtrap*) работала в полном соответствии с ожиданиями изобретателя. Можно было легко выстукивать ритм, металлические пластины реагировали на удар без задержки. Единственным минусом было то, что громкость удара никак не регулировалась — касание трубкой о пластину всегда вызывало один и тот же звук. «*Kraftwerk* обзавелись новой ударной установкой!» — радостно пишет мемуарист. Теперь он мог играть стоя и безо всякого напряжения — касаясь палочками металлических кружков, потеть вовсе не приходилось.

Надо сказать, что такой прыти от своего нового барабанщика Ральф и Флориан вовсе не ожидали. Все были настолько ошарашены этим, прямо скажем, нехитрым прибором, что никто даже не подумал, что его следует срочно запатентовать.

Во время выступления в берлинской телестудии ZDF невиданные барабаны Вольфганга Флюра произвели настоящий фурор, телеоператоры и звукоинженеры просто обалдели от роскошной игрушки. Вольфганг радостно сообщает, что все камеры были направлены преимущественно на него: синтезатор *MiniMoog*, на котором играл Ральф, похож на обычный электроорган, ничего зрелищного в нем нет, да и флейта Флориана — вещь тоже довольно обычная.

Вольфганг не сомневается, что без этих барабанов, которые у всех моментально вызывали безумный интерес и симпатию, *Kraftwerk* никогда бы не заняли лидирующего места в электронной поп-музыке.

Первый альбом, на котором звучат электробарабаны Вольфганга Флюра, — это знаменитый «*Autobahn*» (1974). Его записи посвящено всего полторы страницы мемуаров. На них главным образом рассказывается о том, как в группе появился хиппи Клаус Редер, внешне сильно смахивавший на Иисуса Христа. Клаус играл на самодельных гитаре и скрипке. Его скрипка, похожая на огромную берцовую кость неприятного серого цвета, очень понравилась Флориану, и Клауса пригласили поучаствовать в записи альбома.

Мемуарист сообщает, что партию барабанов записали довольно быстро и без осложнений, очень долго Ральф и Флориан маялись с настройкой синтезатора, который все не хотел шуршать и гудеть, как настоящий автомобиль.

Во время концертов *Kraftwerk* звучали неуверенно и жидко. Синтезаторы чутко реагировали на колебания напряжения в электросети, так что высота звука и темп все время менялись. В те годы во Франции параметры электросети отличались от немецких стандартов, поэтому там *Kraftwerk* звучали медленнее, чем на родине. А однажды во время парижского концерта в самый разгар шоу автомобильный завод *Peugeot* подключился к городской электросети, напряжение стало прыгать, и поп-музыка будущего превратилась в манную кашу.

Ральф и Флориан, разумеется, панике не поддались — купили новые синтезаторы, стали возить с собой стабилизатор напряжения, а главное — наняли еще одного ударника. По совету знакомого профессора консерватории в группу был приглашен Карл Бартос. Он изучал ударные инструменты, фортепиано и вибрафон и с легкостью выстукивал сложнейшие пассажи. Самоучка Вольфганг начал побаиваться, что его выгонят из группы, но страхи оказались напрасными: никакой особой виртуозности от ударников не требовалось, скорее наоборот — им не разрешались никакие усложнения ритма вроде сбивок, удваивания темпа или смещения акцента. Права голоса ни Вольфганг, ни Карл не имели, а на сцене изображали из себя болванов, тыкающих двумя спицами в электрические контакты ритм-машины. Несмотря на наличие аж двух электрифицированных ударников, барабаны в музыке Kraftwerk вовсе не доминировали.

Весной 75-го Kraftwerk отправились на гастроли в США, где альбом «Autobahn» стремительно поднимался в хит-параде.

Всеми делами группы заправляли Ральф и Флориан. Ни на какие переговоры они Вольфганга и Карла не брали. И по Нью-Йорку гуляли без коллег, и жили, разумеется, в другом отеле.

Однажды вечером Ральф и Флориан приехали в отель к барабанщикам, чтобы похвалиться дорогущими часами, которые подарила им фирма грамзаписи. Более того, обоим музыкантам было позволено выбрать хронометры по своему вкусу. Ральф облюбовал себе золотые часы с глобусом и самолетиком на циферблате, Флориан — массивный Rolex. Этот эпизод оставил неприятный осадок в сердцах барабанщиков, которые за свои услуги получали строго фиксированные гонорары, то есть фактически были наемными работниками в малом предприятии Kraftwerk.

Нью-йоркский концерт проходил в старом Бикон-театре на Бродвее. В зале, отделанном золотом, кресла были обиты красным плюшем, пустая сцена освещалась неоновыми лампами. Публика затаила дыхание: чистый звук синтезатора, который не прятался за гитару и барабаны, был ей, видимо, совершенно незнаком — и это несмотря на то, что все синтезаторы Kraftwerk были американского производства. У группы было еще очень мало песен, поэтому каждая из них растягивалась раза в два. Между песнями приходилось долго перенастраивать синтезаторы, что производило на публику не менее завораживающее впечатление, чем сама музыка.

Успех группы превзошел все ожидания. Едва Kraftwerk отправились в победное турне по США, как сразу стало ясно, что они дадут куда больше концертов, чем планировалось изначально. На их концертном плакате красовался урбанистический пейзаж в духе фильма «Метрополис» Фрица Ланга, а над ним сияли гордые слова: «Kraftwerk — Die Mensch-Maschine» (Крафтверк — человек-машина).

У группы постоянно возникали проблемы с оборудованием. Колонки брались напрокат, но сконструированы они были для гитарной музыки и от тяжелого синтезаторного баса быстро выходили из строя, так что группа вечно занималась выяснением, кто должен оплачивать очередной ремонт колонок. Вторая проблема — рабочие сцены. К началу концерта они укуривались травой, и никакая сила не могла сдвинуть их с места. Поэтому, когда вылетала колонка или размыкался какой-то контакт, музыканты были предоставлены сами себе. Лишь через несколько недель, постоянно меняя рабочих, Kraftwerk смогли найти несколько по-настоящему ответственных парней. Впрочем, проблемы с нерадивыми и невнимательными рабочими сцены преследовали Kraftwerk во время всех концертных турне.

Летом 75-го Флориан зашел к Вольфгангу: «Посмотри в окно». Перед домом стоял огромный темно-синий «Мерседес». Вольфганг и не предполагал, что Kraftwerk получают так много денег. Отец Флориана — знаменитый дюссельдорфский архитектор — ужасно огорчился, что его сын занимается поп-музыкой, а не архитектурой. Вот Флориан и решил изумить папу автомобилем, в котором впору ездить самому президенту Германии.

Еще во время американских гастролей Вольфгангу пришла в голову замечательная идея: как было бы хорошо, если бы существовала возможность задавать ритм, делая руками пассы в воздухе и при этом ни до чего не дотрагиваясь, — это было бы вполне в духе Kraftwerk. Но как реализовать эту идею, Вольфганг не знал. Флориан познакомил его со своим автомехаником, который тут же сообразил, что руки должны пересекать лучики света и тем самым замыкать фотоэлементы. Тут же был придуман и дизайн — рамка из тонких трубок в форме большого куба, в центре которого стоит музыкант и размахивает руками, как матрос флажками.

В начале сентября 1975 года Kraftwerk приехали в Ливерпуль, где в тот же вечер выступали Пол Маккартни со своими Wings и новая группа U2. Во время концерта барабанная клетка признаков жизни не подавала, Вольфганг безо всякого результата размахивал в ней руками, смущая публику и журналистов. Как потом выяснилось, лучи прожекторов, направленные на ударника, засветили все фотоэлементы. Музыканты исполняли песни из своего нового альбома «Radio-Aktivitat» («Радио-Активность», имелась в виду активность радиостанций). Ливерпульские журналисты решили, что Kraftwerk подавали какие-то предупредительные сигналы человечеству, ведь радиоактивность — это большое зло. После выхода альбома, прославляющего «радиоактивность в воздухе для тебя и для меня», Kraftwerk должны были долгие годы объяснять, что они вовсе не являются поклонниками урана и плутония, отравляющих атмосферу. Текст заглавной песни подкорректировали, но в массовом сознании прочно засела мысль, что Kraftwerk приветствуют технический прогресс во всех его самых кошмарных и антигуманных проявлениях.

Художник Эмиль Шульт любовно оформлял конверты грампластинок Kraftwerk, превращая их в подобие сентиментального семейного фотоальбома, и занимался дизайном сцены, но, главное, понял, как должны выглядеть музыканты, делающие суперсовременную электронную поп-музыку.

В начале 70-х по миру разъезжал дуэт двух художников-концептуалистов с проектом Gilbert & George. В Дюссельдорфе они произвели фурор. Гилберт и Джордж наряжались в тесные мещанские костюмы 30-х годов, красили лица и кисти рук золотой краской и, открыв рты, застывали посреди выставочного зала как два манекена. За их спинами играл магнитофон, все вместе называлось «поющая скульптура».

Эмиль подхватил идею. Он подстриг своих друзей из Kraftwerk и нарядил их в ретро-пиджаки и галстуки, а сам так и продолжал носить волнистые волосы до плеч и рубаху, растянутую на груди. Во время концертов на практически пустой сцене бесстрастные ребята стояли совершенно неподвижно, это производило дикое впечатление и изрядно удивляло публику. А по-моему, зря: шарманщики ведь тоже не беснуются, крутя ручки своих ящиков.

Вольфганг Флюр: «Мы не упустили случая повеселиться. Пресса представляла нас законченными технократами — неподвижными, незмоциональными, холодными, все просчитывающими наперед и — самое худшее — сторонящимися женщин. Слух о том, что участники группы — гомосексуалисты, просто дурацкая выдумка. Как такое могло прийти в голову, я до сих пор не

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

понимаю: можно без преувеличения сказать, что мы бегали за каждой юбкой. На уик-энды, а также по средам мы отправлялись в поход по дюссельдорфским и кельнским дискотекам. В Кельне подцепить девушку было куда проще, в Дюссельдорфе они чересчур задирали нос».

Надо сказать, что в Дюссельдорфе — центре немецкой высокой моды — манекенщицы, по которым пускали слюни Ральф и Флориан, относились к Kraftwerk как к не очень модной и совсем не стильной затее.

Устраивали Kraftwerk и вечеринки. Собиралась куча народа, все напивались, танцевали — нет, не под Kraftwerk, а под «Sex Mashine» Джеймса Брауна — и удовлетворяли свою сексуальную ненасытность. Веселая жизнь закончилась в начале 80-х, когда всех охватил страх заразиться СПИДом.

Группа часто собиралась дома у родителей Флориана, чтобы послушать такие американские команды, как Beach Boys, Earth Wind & Fire, Ramones, и прежде всего Isley Brothers. Песни этих исполнителей Kraftwerk очень придирчиво анализировали и обсуждали. Мать Флориана заводила ребятам и пластинки авангардистов — Терри Райли, Стива Райха и Moondog, но Kraftwerk воспринимали себя в качестве именно поп-группы, академический минимализм был им чужд. Безумная популярность песни «Autobahn» в США объяснялась тем, что она звучала как кавер-версия хита Beach Boys. Немецкие слова «Fahr'n, fahr'n, fahr'n» (Едем, едем, едем) на слух неотличимы от «Fun, Fun, Fun».

В 77-м во время работы над альбомом «Trans Europa Express» Ральф и Флориан продемонстрировали своим барабанщикам изготовленный по спецзаказу секвенсор. Это была шестнадцатидорожечная аналоговая машина огромного размера и веса. Машина могла заменить как минимум одного барабанщика. Отныне процедура работы резко изменилась: секвенсор запоминал фрагменты будущих песен и позволял их бесконечно видоизменять, больше не прибегая к услугам живого музыканта. «Как барабанщик я становился все менее нужным», — грустно пишет Вольфганг Флур.

Слово «секвенсор» происходит от лат. *sequentia* — следование (муз.). Давайте зададимся вопросом: как можно зафиксировать звук, получаемый в результате последовательного нажатия, скажем, восьми клавиш синтезатора? Записать его на магнитофон. А если записать не сам звук, а лишь номера нажатых клавиш, и потом эту последовательность воспроизвести? Звук будет тем же самым. Именно так и работает секвенсор: он запоминает и воспроизводит не сами звуки, а те действия музыканта, которые эти звуки вызвали. Моя циничная шутка о шарманке с электроприводом, к сожалению, не так уж далека от истины.

Секвенсоры появились еще в раннюю аналоговую эпоху. Запоминали они тогда, правда, не более восьми нот. Эти короткие, бесконечно повторяющиеся трели стали характерной особенностью электронной поп-музыки.

Аналоговая эпоха — это эпоха коммерческих аналоговых синтезаторов. Имеются в виду как раз 70-е годы. Аналоговый звук был мягким, сочным и тягучим, а синтезаторы — громоздкими, не очень удобными в обращении и ужасно дорогими. Они позволяли музыканту, который вращал многочисленные ручки, плавно изменять акустические характеристики звука.

Многие журналисты, характеризуя музыку Kraftwerk, называли ее мертвой и холодной и сравнивали

с продукцией роботов. Музыканты лишь недоуменно пожимали плечами. Но в 78-м они внезапно осознали, что это весьма перспективная визуальная идея — на концертах и презентациях и в самом деле выставлять вместо себя кукол. Головы взялся изваять мюнхенский скульптор — мастер по витринным манекенам. Он изготовил и раскрасил четыре пластмассовые головы — каждому из музыкантов пришлось долго позировать мастеру. В Дюссельдорфе головы водрузили на самые обычные манекены.

Немецкое телевидение показало народу кукол, певших по-русски «Я твой слуга, я твой работник», — а презентация альбома «Die Mensch-Maschine» должна была состояться в Париже. Но впустить в страну четыре огромных черных гроба французский таможенник наотрез отказался. Когда один из ящиков открыли, служащему стало плохо, а придя в себя, он решил отправить сопровождавших груз Вольфганга и Карла куда следует. Ребята несколько часов занимались музпросветом и одаривали синглами всю таможеню.

На парижской презентации столы ломились от икры и шампанского, но вместо живых музыкантов у стены стояли четыре пластмассовых урда. Возмущенные журналисты разодрали в мелкие клочья всю одежду, в которую были наряжены манекены. «Наверное, на сувениры», — утешили себя Kraftwerk.

Музыка Kraftwerk особых изменений не претерпевала, а оставалась изящной, легко узнаваемой и вполне танцевальной. Каждый альбом посвящался какой-то одной теме, которая всегда подавалась как нечто ультрасовременное, хотя и внешне, и по сути оказывалась антикварной. На конверте грампластинки «Radio-Aktivitat» изображен радиоприемник 30-х годов. Транс-европейский экспресс не более прогрессивен, чем Транссибирская магистраль. На обложке «Trans Europa Express» — коллаж из черно-белых ретушированных портретов четырех музыкантов в стиле все тех же самых 30-х. Альбом «Die Mensch-Maschine» оформлен в стиле русского конструктивизма 20-х годов. Роботы в красных рубашках и черных галстуках не понравились ни в Европе, ни в США — они слишком явно смахивали на нацистов, сошедших с плаката. Новая концепция была воспринята как ностальгия по русскому и немецкому тоталитаризму.

На довольно распространенное обвинение в фашизме Ральф Хюттер вяло возражал, что «динамика машины, душа машины — это самая важная часть нашей музыки. Постоянное повторение вызывает состояние транса, а каждый индивидум ищет возможность впасть в транс — в сексе, в развлечениях, в мире чувств... Но только машины изготавливают абсолютно безупречный транс».

Вот еще одна знаменитая идея Kraftwerk: студия звукозаписи — это музыкальный инструмент, современный музыкант играет на студии. Впрочем, он уже никакой не музыкант, а инженер, обслуживающий электронные приборы, которые сами знают, как музыка должна звучать и как ее нужно делать. Поэтому Kraftwerk — это вовсе не поп-группа, а фирма, и музыканты должны ходить в студию как на работу — ежедневно с семнадцати ноль-ноль до часу ночи. При этом предприятие Kraftwerk производило впечатление вовсе не фирмы или научной лаборатории, а тщательно законспирированной секты.

У Kraftwerk никогда не было ни почтового адреса, ни телефона. Не было даже секретарши, ответственной за переписку, — Ральф и Флориан патологически не доверяли посторонним. Связь с внешним миром осуществлялась через нью-йоркского адвоката. Майкл Джексон, Дэвид Боуи и многие другие звезды рангом поменьше в разное время пытались осуществить совместные

проекты с Kraftwerk — безрезультатно. Игнорировались и постоянные просьбы написать киномузыку. Kraftwerk никогда не соглашались делить концертную площадку с кем бы то ни было. Ральф и Флориан начали избегать фотографов и журналистов, в 80-х они перестали давать интервью и посвящать кого бы то ни было, включая руководство собственной фирмы грамзаписи, в свои планы.

За выходом альбома «Die Mensch-Maschine» турне не последовало. Воспользовавшись паузой, Ральф и Флориан решили существенно изменить свое шоу. Дело в том, что группа постепенно обросла синтезаторами, органами, спецэффектами и огромным секвенсором. Все это добро стояло на сцене. Кроме того, соединение аппаратов кабелями было на редкость непростой задачей — все штекеры выглядели одинаково и ошибиться было крайне просто.

Так вот, новая идея состояла в том, что вся аппаратура помещается в огромный контейнер, стоящий за сценой. Перед каждым из четырех музыкантов — лишь пульт на штативе. На сцене находится невысокий подиум — длинная и плоская металлическая коробка, в которую спрятаны все провода, на ней и стоят музыканты. Зрители вообще не видят ни проводов, ни инструментов. Все штекеры — разной формы и разного цвета и при этом соединены в вязанки. К каждому пультау подходит своя вязанка, перепутать невозможно. Коробки для пультов опять смастерил Вольфганг Флур, он не упускал возможности вновь и вновь повторять, что ему как барабанщику оставалось все меньше дела.

Году в 80-м музыкантам пришла в голову идея уменьшить пульта, превратив их в своего рода калькуляторы, которые можно держать в руке. Эту идею использовали в новом шоу, приуроченном к выходу альбома «Computerwelt» (1981).

Это было грандиозное турне. В Японии вокруг Kraftwerk бушевал настоящий психоз, полиция разгоняла поклонниц резиновыми дубинками. Перед входом в отель девушки стояли рядами, немецким музыкантам было достаточно ткнуть пальцем. «Это вам не Дюссельдорф», — с явной досадой отмечает Вольфганг.

Но особенно его порадовал образ Kraftwerk, появившийся в японской печати: четыре чисто одетых дисциплинированных рабочих с типично японскими лицами. Они вместе сидят в бюро, а потом — в четыре головы — едят один арбуз. Музыканты потешались над тем, что в них, очевидно, видят образцовых японских служащих.

После Японии Kraftwerk выступали в Австралии.

В Мельбурне с Флорианом случилось нечто непонятное — он спрятался среди зрителей в зрительном зале, а когда его все-таки отыскали, наотрез отказался выходить на сцену. Как оказалось, он находился в глубокой депрессии и был уверен, что группе он больше не нужен. Иными словами, Kraftwerk начали потихоньку сходить с ума и становиться жертвой собственной пропаганды, то есть поверили, что всю их музыку действительно делают машины.

Казалось бы, человек-машина Kraftwerk — полная противоположность пестрому и наивно-игрушечному фанку Джорджа Клинтона: ведь Kraftwerk — холодный, бесстрастно научный и ужасно прогрессивный коллектив. Но так ли это?

Джордж Клинтон довел до абсурда свои шоу, комбинируя секс, научную фантастику и комиксы.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Kraftwerk с аналогичным фанатизмом изображали из себя роботов, наряженных в униформу, и, словно малые дети, играли в атомные электростанции, радиоантенны, неоновые надписи, люминесцентные лампы, карманные калькуляторы и трансевропейские экспрессы.

Положа руку на сердце, следует признать, что земляне и инопланетяне из телесериала Star Trek, затащенные в некое подобие нейлоновых лыжных костюмов и марширующие на негнущихся ногах, — это скорее Kraftwerk, чем Джордж Клинтон и его коллеги.

Если Клинтон со своим межгалактическим фанком нажимал на яркость, звучность и пестроту, то Kraftwerk — это сухой и скромный вариант того же самого утопического мировосприятия.

Suicide

Дебютный альбом нью-йоркского дуэта Suicide (1977) — это сенсация, это фантастика, это безумие. До его уровня не смог дотянуться больше никто — ни сама группа, ни ее многочисленные эпигоны.

Собственно, трудности эпигонов несложно понять — эта музыка настолько ободрана до последних костей, настолько минимализирована, что никакая осмысленная гибридизация становится невозможной. Как только появляется больше разнообразия или нечто напоминающее аранжировку, очарование сразу же пропадает.

Музыка альбома сделана всего на двух инструментах: на неисправном фарфиза-органи и ритм-машине.

Музыка Suicide — это монотонный, захлебывающийся в себе гул. Очень часто один и тот же аккорд долбится от начала песни до ее конца, впрочем, песни группы — это вовсе не песни, а скорее треки. Никакого изменения по ходу песни не происходит, напряжение не растет, но и не ослабевает; облегчения, смены гармонии или настроения не наступает. Suicide радикализовали и довели до абсурда минималистическую концепцию Velvet Underground.

Ритмически Suicide больше всего похожи на рока-билли.

Алан Вега не столько поет, сколько голосит — ноет, шепчет, бормочет, говорит, скрипит и, конечно, кричит. То он холоден и безучастен, то надрывно истеричен. В стиле Алана Веги несложно расплыть манеру Элвиса Пресли; Suicide и называли «Элвисом Пресли из ада». Голос Веги пропущен через ревербератор, снабженный чудовищным эхо-эффектом, голос размазывается в пространстве, становится эфемерным.

Похоже, секрет очарования ранних Suicide состоит в контрасте между как бы находящимися за кадром рок-н-ролльным драйвом и сентиментально-китчевым вокалом Элвиса Пресли, с одной стороны, и стоящим на переднем плане агрессивным психопатологическим минимализмом — с другой.

Suicide явно провоцировали аудиторию.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

В группе возмущало все: во-первых, отсутствие гитаристов и барабанов, во-вторых, дикий синтезаторный рев. Мягкий и мелодичный синтезаторный гул Kraftwerk воспринимался как нечто инопланетное, Suicide же звучали как черт знает что.

Внешний вид музыкантов тоже не давал возможности пройти мимо. Волосы Алан Вега перевязывал широкой лентой, а иногда платком. На теле — ковбойская разноцветная рубаха и спущенная с плеч кожаная куртка с ужасно длинной кантри-бахромой. На попе — широченные шелковые штаны с блестками. Одутловатое лицо с выпуклыми широко расставленными глазами. Взгляд котика-алкоголика. В руках — цепь. Этой цепью Алан размахивал над головой, прохаживаясь во время концерта по клубу, колотил ею по стенам и, конечно, отбивался от публики.

Как реагировала публика? Она была в ярости: по слухам, в истории человечества большей ненависти не вызывал никакой другой поп-коллектив. На сцену летели плевки, бутылки и ножи. После окончания выступления в Торонто о стоящий на сцене электроорган еще пятнадцать минут бились пустые бутылки.

Один раз во время концерта в Берлине в 77-м Алан Вега, увидев в зале четырех одетых в костюмы и галстуки клерков, прыгнул со сцены в зал и, воя от ненависти, рванул к ним, крутя над головой цепью. Впрочем, драка не состоялась, Алану успели крикнуть, что перед ним Kraftwerk.

Одним словом, культ.

Kraut-rock

Во второй половине 70-х появились два новых музыкальных явления — эмбиент и индастриал; грубо говоря, эмбиент — это нежные переливы, а индастриал — нежные.

Возникли они не на пустом месте.

Немецкие группы первой трети 70-х в Великобритании довольно неуважительно называли краут-роком. Слово «kraut-rock» можно приблизительно перевести как «травяной рок» или «капустный рок»: это немецкие психоделические команды Ash Ra Temple, Amon Duul II, Popol Vuh, Guru Guru, Can, Claster, Tangerine Dream, ранние Kraftwerk, а также Neu! Faust, Harmonia и многие-многие прочие. Все они играли инструментальный хиппи-рок и не гнушались электроникой для вящего психоделического эффекта — получалось беззастенчивое космическое отъезжалово.

Барабанщик группы Can, Яки Либецайт, бывший джазист, стучал на редкость однообразно. Его называли живым метрономом, один и тот же ритм не менялся в течение всей песни, сколько бы она ни шла, а попадались, надо сказать, довольно длинные. Яки колотил как бесстрастная машина, кстати, он и до сих пор этим занимается. Характерно его заявление: «Музыка — это дело Бога или машины». Грив Либецайта был абсолютно холодным, отчужденным и как бы не замечающим ничего вокруг. Can записывали свои импровизации на двухдорожечный магнитофон, а потом басист, исполнявший одновременно и обязанности звукотехника, Хольгер Шукай, резал пленку на части и клеивал из них готовые песни. Can звучали еще как рок-группа, а ребята из Faust кромсали и переклеивали свои пьесы до полной неузнаваемости.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Медитативный капустно-космический рок к середине 70-х порастратил свое безумие, стал куда тише, мелодичнее и зануднее и сполз в эмбиент и нью-эйдж. Его более жесткий и сумасбродный вариант всплыл в индастриале.

Ambient

Хольгер Шукай в начале 60-х учился у Штокхаузена, а в 68-м в студии своего наставника за одну ночь спелил альбом «Сапахис», наложив ласковый электронный гул на случайно обнаруженную на полке пленку с какими-то вьетнамскими традиционными песнями. Собственно, это и был эмбиент, причем уже в его довольно гнусном этно-варианте. Уже в «Сапахис» заметен эффект, ставший бичом всех последующих попыток приладить этническую музыку к электронной: традиционная музыка звучит куда богаче, сложнее и музыкальнее, чем то, с чем ее пытаются срастить. Она не нуждается в декадентско-дилетантских добавках и неизменно отказывается срачиваться. Сам Шукай неоднократно подчеркивал это обстоятельство.

Брайен Ино (бывший клавишник глэм-группы Roxу Music) был эпигоном немецких краут-групп Cluster и Can и американского композитора-минималиста Стива Райха, его интересовал чисто внешний эффект застрявшей на одном месте музыки.

В чем же состоит его величие?

Брайен Ино записывал на пленку свои робкие импровизации на клавишных, а потом склеивал пленки в кольцо. В результате, одни и те же звуки постоянно повторялись, музыка никуда не двигалась, а как бы шевелилась на одном месте. Такого сорта звуками Ино заполнил альбом «Discreet Music» (1975). Через несколько лет он предложил термин ambient music. Название прижилось, Ино был объявлен пионером и первооткрывателем неслыханного саунда, правда, его музыка была не более чем ласковыми и наивными клавишными переливами. Во многом она напоминала детсадовскую пародию на музыку американских композиторов-минималистов.

Ино не знал, что ему делать с его «открытием» дальше — писать пустую, но не банально звучащую музыку он был не в состоянии. Его легендарная и качественно названная (но не очень сногшибательная) пластинка «Ambient 1. Music for airports» вышла в 1978 году. Выпустив несколько топчущихся на месте эмбиент-альбомов, Ино взялся за продюсирование чужой музыки. По поводу самого слова «эмбиент» можно заметить, что произошло оно от английского «ambience»: имеется в виду своеобразная обстановка, атмосфера какого-нибудь места, скажем, маленького тесного кафе, отделанного темным деревом. Звуки, запахи и оформление интерьера неотделимы друг от друга. Это и есть ambience. Впрочем, о характерной атмосфере можно говорить и применительно к залитой солнцем веранде, и к казематам средневековой крепости, и к конюшне. Брайен Ино имел в виду огромные и пустынные залы аэропортов.

Опыты Ино и таких джазовых пианистов, как Билл Эванси КейтДжаррет, а также дурной пример Tangerine Dream, привели к возникновению невероятной гадости — стиля нью-эйдж, который стремится воздействовать на подсознание слушателя и тем самым оправдывает свою музыкальную беспомощность.

Industrial

Образцово-показательное чудовище — лондонская группа *Throbbing Gristle*. Ее выступления — не столько концерты, сколько кошмарные садистские шоу с чудовищным грохотом, гулом и пязгом в придачу; по сравнению с этим все, что в том же 77-м вытворяли модники-революционеры из *Sex Pistols*, — это просто детский лепет.

Throbbing Gristle (TG) выдвинули лозунг: «Индустриальная музыка для индустриального народа». Символ группы — молния, очень похожая на эсэсовскую, эмблема ее фирмы грамзаписи *Industrial Records* — пейзаж с силуэтом крематория в Освенциме.

TG поставили идеологию *Kraftwerk* с ног на голову. Для TG будущее было неотделимо от победившего тоталитаризма, от концлагерей, огромных индустриальных ландшафтов, насилия над человеком. Машина — это вовсе не совершенный музыкальный инструмент светлого будущего, на что мило намекали *Kraftwerk*, а орудие убийства. Музыка индустриального века — пязг и грохот — тоже инструмент унижения, подавления и уничтожения. TG живо интересовались пытками, жестокими культами, венерологией, войнами, черной магией, Алистером Кроули, концентрационными лагерями, необычными убийствами и необычной порнографией. *Kraftwerk* вяло отвергали обвинения в фашизме, TG уличали всю цивилизацию в ползучем фашизме, антигуманизме и индустриализме. *Kraftwerk* намеревались делать музыку будущего, TG заявляли, что вообще не являются музыкальным коллективом.

03. Изюм из чужого пирога

В 1967 году в Нью-Йорк с Ямайки прибыл молодой парень крепкой наружности, он быстро получил прозвище Геркулес. В начале 70-х под именем Кул Херк (*Cool Herc*, то есть Клевый Геркулес) он зарабатывал деньги ди-джейством. Именно он первым в истории человечества применил барабанную сбивку, выдранную из фанк-песни. Кул Херк заводил две одинаковые пластинки и много раз кряду повторял один и тот же ударный момент песни, а именно вихреобразное вступление барабанов. Как только сбивка на первой пластинке должна была превратиться в стабильный бит, он запускал второй экземпляр той же самой пластинки: игла уже была установлена на начало того же самого пассажа. С его точки зрения, все остальное, что находилось в песне, было лишним и только мешало танцам. Кул Херк — легендарный изобретатель брейкбита.

Брейкбит — одно из немногих действительно фундаментальных понятий. Брейкбит — это брейк, превратившийся в бит.

Beat

Бит — это равномерное пульсирование. В эпоху свинга (в 30-е годы) вся танцевальная музыка строилась на фундаменте, который создавали контрабасист и стучащий в бас-барабан барабанщик. На их синхронное уханье — бум-бум-бум-бум — наслаивались ритмические фигуры

других инструментов: ударных, духовых, клавишных. Этот равномерный ритмический позвоночник в соответствии с европейской традицией называли размером четыре четверти.

Под выражением «четыре четверти» в музыковедении имеют в виду разбиение такта на четыре доли с акцентом на первую и третью, при этом первый удар сильнее третьего: бууууум-бум-буум-бум. Но в отличие от музыки XIX столетия в блюзе, джазе, рок-н-ролле и всем остальном, что от них отпочковалось, акцент ставится не на первую и третью, а на каждую долю. Иными словами, бас-барабан бьет с одинаковой силой все четыре удара: раз-два-три-четыре, раз-два-три-четыре...

Жесткость и однообразие бита позволили остальным музыкантам играть чуть-чуть не в такт, иначе говоря, то торопиться, то опаздывать относительно основного бита: это офф-бит (off-beat). Играть офф-бит — большое искусство. Джазовые барабанщики стучат одновременно бит и офф-бит (на разных тарелках и барабанах). Барабанная революция 40-х состояла в перекладывании бита с неповоротливого бас-барабана на тарелки. Резко возросла скорость, и барабанщики стали поспевать за довольно проворными би-боп-духовиками Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи.

Для чего был нужен офф-бит? Для свинга. Когда оркестр свингует, музыка летит вперед. Этот эффект связан с легкой асинхронностью баса и ритм-партии. Музыканты добивались свинга на слух, начинали и обрывали свои аккорды с фантастическим чувством неточного ритма, музыка становилась упругой и плыла.

Разумеется, эффект «движущейся» музыки не является исключительной принадлежностью одного лишь американского джаза 30-х — 40-х годов. Не стоят на месте и традиционная арабская музыка, в которой бас-партию ведут большие бубны, и африканская барабанная музыка, и марокканская гнава, базирующаяся вокруг партии бас-лютни. Двигается практически вся традиционная вокальная музыка — от песен пигмеев до индийских раг, только все это в глазах представителей западной цивилизации не имеет никакого значения. Зато возникновение свинга воспринимается как чудо и загадка. Очевидно, что свинг — это пережиток черной музыки, традиционного шаманского энергетизма, который совершенно чужд и пуританской Америке, и полумертвой Европе. Чудо состоит, собственно, в том, что движущаяся музыка смогла выжить в довольно антитрадиционно ориентированной цивилизации. (Вторая инъекция традиционной движущейся музыкой произошла, когда в конце 50-х американский джаз был шокирован феноменом индийской раги).

Позже тот же свинг-эффект стали называть фанком, грувом, а в рок-н-ролле — драйвом.

Groove (длинное «у-у-у») — это очень интересное слово. Оно характеризует способность музыки покачиваться и тянуть за собой. Грув — не музыкальный стиль, это — качество музыки. Оно определяется, грубо говоря, тем, хочется под нее двигать бедрами или нет. В неформальном словоупотреблении фанк — это веселое и довольно быстрое уханье, а грув — неспешное, но настойчивое извивание.

Вообще говоря, искусство создавать пульсирующий и как бы плывущий ритм — основная характерная особенность джаза; в рок-н-ролле оно было практически начисто утрачено вместе с виртуозным бас-сопровождением, которое несло самостоятельную ритмическую функцию. В рок-н-ролле, который делали так называемые бит-группы, жизнь была устроена куда более просто: офф-бит у неумелых и молодых белых барабанщиков не получался, поэтому стук барабана

дополнили кваканьем ритм-гитары. А басистом становился самый немusыкальный парень. Кроме того, бас-гитара принципиально не допускала тонких нюансов во фразировках. А в джазе контрабас должен был «разговаривать», подражая человеческой речи.

Впрочем, джаз, который пытался угнаться за своим конкурентом рок-н-роллом, тоже упростил ритмический рисунок, но повысил его доходчивость и навязчивость, за что и получил название хард-боп (*hard-bop*).

Break

Брейк — это попросту сбивка. Исполнителям блюза между отдельными фразами нужны паузы, чтобы перевести дух, поэтому они извлекают из гитары пару звуков — пааа пи-буууу. Это брейк. Блюзовый такт делится пополам, две первые четверти отведены под пение, две последние образуют брейк.

Все американско-британские поп-песни устроены довольно стереотипно. Последовательность аккордов повторяется через каждые двенадцать тактов — это, грубо говоря, куплет плюс припев. В конце такого цикла — сбивка, брейк. Если барабанщик не поспекает за остальными музыкантами, то те перестают играть и дают ему возможность доколотить оставшиеся удары — в довольно скомканном виде. Это и есть брейк. Искать его надо, понятное дело, в конце припева или рефрена, перед началом нового куплета.

Брейк — это место стыка в конструкции песни, своего рода шарнир.

Найти брейк можно где угодно, в любой песне *The Beatles* или *Deep Purple*. В джазе барабанщик постоянно бекает наперегонки с басом — то отстает, то опережает, поэтому ритмические сбивки-завихрения проскакивают в конце каждого такта и даже в середине такта.

Больше того, специалисты-музыковеды вполне серьезно утверждают, что джазовая импровизация — это один растянутый брейк. На заре джаза в 20-е — 30-е годы музыканты исполняли зафиксированную в нотах музыку, фактически это были всем известные танцевальные шлягеры и песенки из мюзиклов. Импровизации отсутствовали. С течением времени перед началом нового куплета стали накапливаться «лишние» такты — своего рода переход к новому куплету. Смысл этого эффекта понятен — оттягивать наступление куплета и томить слушателя ожиданием. Чем дольше тянешь — тем сильнее напряжение и, соответственно, сильнее радость, когда опять пошли знакомые аккорды (то есть, говоря по-научному, тема пьесы). В эти короткие брейки солисты свинг-бэндов вставляли свои трели; их можно без труда обнаружить, скажем, в записях оркестра Каунта Бейси 30-х годов. Дальше — больше. Саксофонист Джон Колтрейн в 60-е годы мог импровизировать уже по полчаса — переход к новому куплету растягивался до бесконечности, а тема пьесы стала довольно неопределенной, слушатель должен был изрядно напрягать фантазию, соображая, куда может вести этот бесконечный переход. Именно в этом и состоит трудность «трудного» джаза.

В рок-музыке пресловутый гитарный запил — явление того же порядка. Собственно, гитарный проигрыш восходит именно к длинным джазовым импровизациям. Другое явление того же рода — долгое барабанное соло в хардрокке. Это еще одна раковая опухоль, разросшаяся на месте

невинного джазового брейка 30-х годов.

Breakbeat

Брейкбит — это зацикленный брейк, взятый из любого рок-, поп-, фанк- или диско-номера и, желательно, не очень длинный. Брейкбит — это бит, изготовленный из одних брейков.

Брейкбит — это отступление от размера 4/4: ударные и неударные доли могут чередоваться довольно хаотично, да и расстояние между ударами неодинаковое. Впрочем, брейкбит вполне может быть регулярным, то есть под него будет несложно считать: раз-два-три-четыре. В любом случае, брейкбит остается битом — постоянно повторяется один и тот же ритмический пассаж.

Изобретение брейкбита означало настоящую революцию: начала изменяться процедура изготовления поп-музыки. Революционный метод состоит в том, чтобы выковырять понравившийся тебе кусок (изюмину) из какой-нибудь существующей песни и построить новую песню путем размножения этого самого куска. Таким образом существенно повышалась концентрированность и, соответственно, убийность трека, а обычная музыка уже воспринималась вялой и недотянутой. Представьте себе такой фильм: берем всеми любимый детектив, вырезаем из него самую эффектную сцену драки или погони и клеим новый фильм, повторив отличную сцену раз двадцать и иногда перемежая ее с секс-сценой из другого фильма.

Кул Херк радикально увеличил количество сбивок. Ди-джеи начала 70-х пытались сделать брейк незаметным, то есть первый куплет новой песни стартовал после брейка предыдущей песни. В руках ди-джея-первопроходца всем известные танцевальные хиты стали ломаться, ломаться и все никак не находить следующего куплета. Как можно описать производимый эффект? Представьте себе, что вы выходите из подъезда своего дома, даже не замечая трех до боли знакомых ступенек, но они вдруг оказываются неведомой длины лестницей, и вы несетесь по ней вниз с риском сломать себе шею.

Очень важно отметить то обстоятельство, что брейкбит — ди-джейская музыка: точно «вырезать» одну сбивку и «приклеить» ее к началу следующей сбивки, не теряя при этом темпа, в начале 70-х — то есть до изобретения семплера и компьютерных аудиоредакторов — можно было, только ловко манипулируя иглами на нескольких проигрывателях. Понятно и то, что брейкбит — это ворованная музыка, смонтированная из чужих песен. В 70-х в Нью-Йорке реально использовался, конечно, фанк, хотя ди-джеи могли ободрать все что угодно, чтобы удивить своих приятелей и смутить девушек, — например, Rolling Stones, которые вообще-то считались халтурой, не имеющей отношения к музыке.

Грампластинок Кул Херк не записывал, и оценить, насколько чистыми были его склейки и насколько заводным бит, сейчас уже невозможно. Кула Херка зарезали в конце 70-х.

В середине 70-х в Нью-Йорке пара прогрессивно настроенных темнокожих ди-дзеев — Африка Бамбата (Afrika Bambaataa) и Грэндмастер Флэш (Grandmaster Flash) — развили и усложнили мастерство своего конкурента. Грэндмастер Флэш, учившийся в ПТУ на электромеханика, перепаял свой микшерный пульт и приделал к нему новый тумблер, который позволял ди-джею

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

прослушивать один из проигрывателей в тот момент, пока второй играл. Грандмастер Флэш стал первым ди-джем с наушниками; Кул Херк состыковывал треки по наитию, как это было принято на Ямайке, то есть вперив взгляд во вращающуюся грампластинку. Его конкуренты точно ставили иглу в нужное место.

Hip-hop

Немаловажное новшество состояло и в том, что грампластиночный брейкбит был дополнен рэпом (rap) — рифмованным текстом, который энтузиасты орал в микрофон.

Эта музыка была сугубо танцевальной. Танцевали на улице, точнее говоря, на перекрестках двух улиц — чтобы могло глазеть побольше народу. Это было ужасно модное уличное развлечение в черных гетто. Все стены вокруг были расписаны граффити. Граффити в зашифрованном виде изображали либо имя автора (если он очень крут), либо название банды. Смысл граффити — самореклама и отметка зоны влияния. Здесь должна приходиться на ум аналогия с собачкой, задирающей ногу на каждом углу.

Брейкбит + рэп + брейкинг + граффити = хип-хоп.

Скоро возникли конкурирующие полупреступные банды, участники которых контролировали эти танцульки — рэповали, танцевали и расписывали своими именами и титулами родной банды стены родного Бронкса.

Один небезынтересный теоретический вопрос по поводу нью-йоркско-ямайских связей: не является ли тостинг предшественником рэпа?

Хип-хоп-музыка, безусловно, организована по ямайскому образцу: один парень с микрофоном в руке гонит ритмичный текст, а другой крутит грампластинки.

Но что касается собственно рэпа, то эта ритмическая скороговорка была распространена по всей Америке: как Северной, так и Латинской. На Ямайке в конце 60-х этот речитатив стал самостоятельным музыкальным жанром, а во всем остальном мире по-прежнему считался разновидностью малоэстетичной уличной матерщины. И в Сан-Франциско, и в Майами, и в Нью-Йорке, и в Кингстоне — везде, где есть черные гетто, существовала и традиция молодежных словесных баталий. Встав в круг болельщиков, соперничающие подростки кроют друг друга живописным матом, придерживаясь нехитрого ритмического узора. У кого не хватает поэтического мастерства, тот может попробовать дать оппоненту в челюсть. Известно, что Мохаммед Али в отрочестве занимался подобного рода лингвистическими опытами, плавно переходившими в коллективный мордобой. В середине 50-х было опубликовано первое исследование, посвященное так называемым рабочим песням, которые исполняли заключенные одной из тexasских тюрем. В современных терминах это — чистый рэп.

Справедливости ради следует отметить, что ди-джей Grand Wizard Theodore обладает медалью и грамотой, удостоверяющей, что он первым в истории человечества начал царапать пластинки иглой, то есть изобрел скретчинг (scratching). Царапанье пластинок обогащает и ломает ритм. Изобретение было сделано случайно: в комнату к ди-джею вломилась его мать и заорала, чтобы он

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

убавил громкость звука. Теодор нервно дернулся и задел локтем грампластинку. Игла поехала, раздался неприятный звук. Произошло это якобы в 1975 году, но неотъемлемой частью поп-музыки стало лишь десять лет спустя. Сейчас этот самый Теодор Ливингстон работает шофером.

Все, кто имел счастье пережить эпоху раннего хип-хопа в Нью-Йорке в конце 70-х — начале 80-х, вспоминают ее как время необычайного подъема и свободы. Отсутствовали стилистические рамки и коммерческие интересы, ди-джеи заводили вперемежку и черную эстраду, и Sex Pistols, и Black Sabbath.

Ранний хип-хоп — это явление, во многом параллельное панку. Та же анархия, та же ориентация на глэм-героев середины 70-х (в случае панка — на Дэвида Боуи, в случае хип-хопа — на Джорджа Клинтона), та же идеология DIY (Do It Yourself, сделай сам): каждый может стать музыкантом — панк-рокером или ди-джемом и рэппером.

80-е

04. Нью-Йорк

Мы переползли в новое десятилетие, но остались по-прежнему в черном нью-йоркском андеграунде.

В конце 70-х модная танцевальная музыка в Нью-Йорке создавалась в атмосфере творческого грабежа. Наибольшей популярностью пользовался бас-рифф из хита «Good Times» диско-группы Chic. Этот рифф передирали все кому не лень, в том числе Queen в «Another one bites the dust». Хит Queen был тут же подвергнут рисайклингу и заводился параллельно с оригиналом. В начале 80-х набросились на песню Kraftwerk «Trans Europa Express».

Но все-таки главная новость состояла в том, что брейкбит стали не только воровать, но и записывать, используя живых барабанщиков и басистов, а также ритм-машины и синтезаторы.

Брейкбит стал тяжелым, многослойным и довольно электронным по звуку. И уже не уличным, а вполне студийным делом. Серый кардинал раннего студийного брейкбита (и, соответственно, хип-хопа старой школы) — это белый продюсер Артур Бейкер.

Под брейкбитом стала пониматься не просто зацикленная ворованная сбивка, но любая достаточно хитро закрученная ритмическая фраза, напоминающая связку ударов китайского кунгфуиста (не надо удивляться: кунгфуисты — свои ребята в черном гетто). Грэндмастер Флэш, называя себя Великим Магистром, имел в виду именно шаолиньских монахов — ловких и неотразимых.

На формирование нового нью-йоркского саунда решающее воздействие оказали два альбома Kraftwerk: «Trans Europa Express» (1977) и «Computerwelt» (1981). Они произвели неизгладимое впечатление на прогрессивно настроенных темнокожих ди-джеев, которые своим энтузиазмом шокировали дюссельдорфских музыкантов, прибывших в Нью-Йорк в рамках концертного турне.

Но ведь Kraftwerk бесконечно далеки от брейкбита? Как сказать. Песенка «Трансевропейский экспресс» изображает именно стук колес, у которых довольно неровный и покачивающийся ритм.

Kraftwerk звучали как саундтрек к научно-фантастическому фильму — это еще один довод в их пользу. Интересно, что в Европе музыка Kraftwerk воспринималась как мертвая и холодная, нью-йоркцы же слышали в ней соул и груз, то есть качества, до тех пор свойственные исключительно черной музыке, иными словами, в Kraftwerk была распознана родная андеграундная афроамериканская душа. Это и не удивительно, ведь Kraftwerk сами ориентировались на Джеймса Брауна — черные ди-джеи поняли, под какую именно музыку научно-фантастические немцы устраивают сексуальные оргии у себя дома.

Ди-джеи Африка Бамбата вместе со своей группой Soul Sonic Force (а точнее, стоявший за ними студийный волк Артур Бейкер) сварганил песенку из мелодии «Trans Europa Express». Результат был назван «Planet Rock». «Planet Rock» стал грандиозным хитом 1982 года и породил новое направление черной танцевальной музыки — электро.

Kraftwerk были искренно возмущены, что на пластинке не были указаны их имена в качестве настоящих авторов музыки, обратились в суд и отсудили себе долю в прибылях. Немцы были уверены, что их попытались обмануть, пользуясь тем обстоятельством, что они, дескать, сидят в далекой Европе и ни о чем не проносятся.

Это, конечно, наивное предположение. Хип-хоп, будучи с самого начала ди-джейской музыкой, базировался исключительно на самых ударных моментах всем известных песен. Непрерывный рисайклинг уже доказавших свою эффективность хитов стал нормой в студийной практике: идея незыблемых авторских прав вообще несовместима с компьютерно-семплерной технологией.

Музыка будущего — это попросту ворованная и немного подновленная и уплотненная музыка прошлого. Kraftwerk, якобы пристально смотрящие вперед, почему-то самого главного и не заметили.

Electro

Отличительные особенности электро — шагающий бит из ритм-машины, куча космически-футуристических звуков, зацикленный навязчиво-синтезаторный бас и голос, пропущенный через вокодер. Вокодером злоупотребляли Kraftwerk и голливудские фильмы — ни у кого не возникало сомнений, что роботы должны разговаривать именно так — с металлом в голосе.

Безумный успех электро в гетто, где жили темнокожие и выходцы из Латинской Америки, вовсе не был случаен. Молодежь попросту помешалась на гонконгских каратистских фильмах, на комиксах, рассказывающих о похождениях супергероев, на научно-фантастических фильмах.

Выход голливудской киотрилогии «Звездные войны» перекошил мозги целому поколению, но еще более разрушительный эффект имели компьютерные и видеоигры. Каждая игра сопровождалась соответствующим акустическим фоном: свистят пронесшиеся ракеты, бухают взрывы. Игры

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

первой половины 80-х издавали массу писков и скрипов, технически довольно несовершенных и дурацких с современной точки зрения. Персонажи фантастических фильмов и комиксов обменивались примерно такими фразами: «У меня кончается магический напиток, я срочно вылетаю на белое кольцо номер три». Непобедимые мастера кунг-фу, завязываясь узлом, бились за справедливость. Весь этот не имеющий ничего общего с мрачной действительностью мир сформировал мировосприятие подрастающего поколения, которое сделало свой выбор не в пользу школы, а в пользу межпланетной видеоигры и каратистского фильма. Электро — это танцевальная музыка для тинейджеров-двоечников.

К середине 80-х психоз вокруг электро явно пошел на убыль. Эту музыку открыли для себя и стали слушать все подростки, независимо от цвета кожи, социального положения и уровня образования. Рекламные фирмы всю использовали брейкданс для рекламы чипсов, пива и батареек — собственно, они-то и ввели в обращение термин «брейкданс». Сами же танцоры после успеха документального фильма «Wildstyle» (культ!) и игрового «Flashdance» (помойка!) свято поверили, что на брейкдансе они смогут въехать в Голливуд и стать профессиональными актерами.

В 1985 году хип-хоп-маятник качнулся в обратную сторону, и возникла новая музыка — более жесткая, проще устроенная и, как поначалу казалось, явно антикоммерческая. Это был саунд рэп-трио Run D. M. C. и лейбла Def Jam, ознаменовавший конец эпохи электро и начало настоящего хип-хопа в том виде, который существует и до настоящих времен.

Новый хип-хоп поставил крест на космической проблематике, бессмысленном лопотании и сомнительных призывах возлюбить ближнего и встать на путь исправления. Хип-хопер занял позицию критического реалиста-матерщинника, то есть сексуального маньяка, бандита, циника и агрессора. Хип-хоп буквально обязан выражать точку зрения бесправного и угнетенного обитателя черного гетто, стремящегося превратиться в преуспевающего сутенера и лихого уголовника и никогда не забывать, что есть две правды и две справедливости, и даже два конца света, — для белых и для черных.

05. Всеобщая электрификация

Раз мы находимся в середине 80-х, следует сказать пару слов о прогрессе поп-музыкальной технологии.

Что же мы обнаруживаем?

В 70-х все крупные американские производители аналоговых синтезаторов стремились к тому, что сегодня называется High End — высшей планке качества, которая должна быть достигнута невзирая на расходы и соответственно стоимость продукта. Когда за синтезаторостроение взялись японские компании, они постарались удешевить продукт и сделать его доступным как можно более широкому кругу потребителей.

DX7

В 1983 году с огромной рекламной помпой на рынок был выброшен синтезатор DX7 фирмы Yamaha. Этот небольшой легкий ящик стоил около трех тысяч долларов, то есть был значительно дешевле своих предшественников.

Звук DX7 был не похож ни на что, слышанное раньше: он казался чистым, звонким и резким. Клавиатура синтезатора реагировала на силу удара — в зависимости от характера касания менялась не только громкость, но и окраска звука. На этом синтезаторе смогли — и, главное, захотели — играть те, кто изучал игру на фортепиано, а таких, понятное дело, очень много. DX7 стал вторым хитом синтезаторостроения после MiniMoog'a. Никому не известное малое предприятие Yamaha продало сто шестьдесят тысяч экземпляров новинки и превратилось в огромный концерн.

Необычные звук и цена объяснялись тем, что DX7 был цифровым синтезатором, в него был встроен микропроцессор. Внутри цифрового синтезатора происходит цифровая обработка информации, звуками эти единички и нолики становятся лишь на выходе. Цифровой синтезатор — это фактически компьютер, который рассчитывает звук.

Yamaha нашла в США профессора математики Джона Чоунинга, который уже в конце 60-х разработал новый принцип синтеза звука — так называемый FM-синтез. Достижение Чоунинга на родине было никому не интересно, Yamaha купила патент, выпустила свой дешевый инструмент и фактически ликвидировала американское синтезаторостроение: аналоговые синтезаторы вымерли как динозавры.

Цифровой FM-синтез — на редкость эффективная процедура. Очень простыми средствами достигается сложнейший акустический спектр. Беда в том, что результат многоуровневого FM-синтеза непредсказуем: незначительное изменение одного из входных параметров может привести к звуку, не имеющему ничего общего с только что звучавшим. Иными словами, музыканты не способны целенаправленно строить звук, издаваемый FM-синтезатором. Надо сказать, что эта возможность им и не была дана. На панели DX7 нет ручек, одни лишь кнопки. Нажимаешь кнопку, прибор тут же настраивается на определенную комбинацию параметров, которая заведомо хорошо звучит, новая кнопка — новый набор параметров.

В результате триумфа DX7 сложилась совершенно новая ситуация: раньше, в аналоговые времена, музыкант, сочиняя музыку, сочинял и звук, то есть вертел ручки и слушал, как меняется тембр. Отныне музыканты стали использовать готовые и стандартизованные звуки, которые запрограммировали какие-то профессионалы.

MIDI

В начале 80-х произошло огромной важности событие: был принят стандарт МИДИ. МИДИ — это использование преимуществ цифровой техники. Каждая нажатая на клавиатуре клавиша посылает в синтезаторный мозг свой номер. Все положения регуляторов и кнопок на передней панели синтезатора тоже пронумерованы. Пронумерованы и музыкальные инструменты, звучание которых имитирует синтезатор: фортепиано, клавиесин, электроорган, церковный орган, акустическая гитара, альт-саксофон, бонги, треугольник и тому подобное.

В результате одна клавиатура может управлять целой горой синтезаторов, каждый из которых реагирует лишь на относящийся к нему номер. Цель МИДИ — стандартизация интерфейса между приборами, изготовленными разными фирмами. Но МИДИ — отнюдь не верх совершенства, МИДИ-музыка звучит крайне мертвенно, и почти с самого своего внедрения МИДИ-стандарт является тормозом на пути развития электронной музыки.

От внедрения МИДИ-стандарта немало выиграли секвенсоры. Секвенсор запоминает номера и последовательность нажатых клавиш, силу, с которой они были нажаты, и время, в течение которого они оставались в нажатом состоянии. И может всю эту информацию (МИДИ-файл) воспроизвести. Секвенсор сам звук не генерирует, он лишь выстреливает номера нот, на которые реагирует подключенный к секвенсору синтезатор. Синтезатор расшифровывает послание секвенсора, лезет в глубины своей памяти, извлекает заранее запомненный звук и направляет его на акустический выход — на свет Божий.

С переходом на цифровую технику и введением МИДИ-стандарта длина запомненной последовательности нот в секвенсоре стала неограниченной. Синтезатор со встроенным в него секвенсором уже без труда запоминал все ноты целой песни. И даже не одной. Каждая нота сыграна своим инструментом. Одновременно извлекается несколько нот. То есть синтезатор, снабженный секвенсором, стал звучать как целый оркестр. В этом-то и состояла цель разработчиков — упростить и удешевить изготовление поп-музыки и музыки для кино и исключить из этого процесса как можно больше живых музыкантов, желательно — всех сразу.

Стоп! Какой такой «целый оркестр»? Очень быстро была внедрена новая архитектура цифровых синтезаторов, ориентированная на так называемый Wavetable-синтез. Синтезаторы ничего не синтезировали, а попросту хранили в своей памяти один раз туда помещенные звуки, представленные в виде нулей и единиц. Понятно, что при этом какая-нибудь синтезаторная «флейта» звучит абсолютно одинаково, сколько бы чувства ты ни вкладывал в нажатие клавиш. Точно так же включается свет в комнате: есть контакт — есть свет, нет контакта — ничего нет. На качество света (а в случае синтезатора — звука) твое нажатие, которое может быть, скажем, легким или грубым, никак не влияет.

Beat-box

Ритм-машина — это и есть секвенсор, который воспроизводит в цикле одни и те же звуки, в данном случае напоминающие удары барабанов и звон тарелок. В 70-х ритм-машины были аналоговыми, а с середины 80-х стали чисто цифровыми. В каждом цикле ровно шестнадцать ударов, то есть ритм-машина богом создана для размера четыре четверти.

Sampling

Но самое главное последствие массового внедрения цифровой техники — эпидемия семплирования, достигшая чудовищных масштабов в 90-е.

В отличие от синтезатора семплер позволяет музыканту загружать во встроенную память любые звуки из внешнего мира.

Это и есть пресловутое семплирование. Семплер, как магнитофон, запоминает акустический огрызок, а потом, получив сигнал от нажатой клавиши или от секвенсора, выстреливает этот огрызок — либо один раз, либо в цикле. Много раз повторенный звук называют английским словом «loop» (петля, цикл). Зациклить можно либо крошечный фрагмент, скажем, длиной в десятую часть секунды, либо увесистый и вполне узнаваемый, скажем, барабанную сбивку.

Кроме того, семплер транспонирует исходный акустический фрагмент, то есть сжимает или растягивает его, чтобы получить тон разной высоты. Современный семплер снабжен разнообразными эффектами, что позволяет довольно сильно исказить первоначальный акустический фрагмент.

Kraftwerk

История Kraftwerk похожа на динозавра — вид сбоку. Маленькая голова упирается в конец 60-х. К середине 70-х набухает огромный живот, набитый идеями, пластинками, концертами. А в 80-х начинается длинный хвост, который тянется и тянется, так что невозможно понять, то ли диплодок давным-давно утонул за горизонт, то ли в траве еще что-то шевелится.

В 70-х из статьи в статью кочевал слоган: «Kraftwerk — электронный стиль жизни». В своих мемуарах Вольфганг Флур долго и безрадостно над ним издевается: ничего электронного или хотя бы сколь-нибудь прогрессивного в их стиле жизни и в образе мыслей не было. Барабанщик цитирует многое объясняющее высказывание Ральфа Хюттера: «Kraftwerk остаются верными курсу, который мы выбрали много лет назад. Гибкими нас не назовешь».

Вольфганг Флур: «Ральф говорил во множественном числе, однако имел в виду, как обычно, лишь себя одного. Все остальные-то как раз были довольно гибкими и давно хотели попробовать что-нибудь новенькое. Негибкость — это самое большое препятствие на пути вперед».

В 82-м в истории Kraftwerk наступает велосипедная фаза. Ральф и Флориан неожиданно превратились в фанатиков велосипедного спорта, все остальное перестало их интересовать. Ральф проезжал в день до двухсот километров, постепенно превращаясь в инвалида — позвоночник, суставы и связки не выдерживали напряжения.

В 85-м Kraftwerk собирались выпустить альбом «Technopor» и долго-долго его мурьжили. Наконец, когда все уже было готово, Ральф Хюттер попал в тяжелую велосипедную аварию и был доставлен в больницу с проломленным черепом. Многократно переделанный «Technopor» в конце концов вышел под названием «Electric Cafe» (1986). «Это был уже холодный кофе», — сухо роняет Вольфганг Флур. В 89-м он понял, что он уже не участник группы: «Мы были для них (имеются в виду Ральф и Флориан. — А.Г.) — не более чем взаимозаменяемые роботы».

Покинул группу и Карл Бартос, не выдержав испытания бездельем и изоляцией. Ему часами приходилось пить очень крепкий кофе и слушать бесконечные рассказы Ральфа о велосипедах.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Через несколько лет бывшие коллеги кое-как восстановили холодные отношения, но Вольфганг Флюр остался при своем убеждении, что Kraftwerk 70-х безвозвратно мертв, а активность группы в 90-х кажется ему мешаниной из высокомерия, глупости и лени.

Затухание активности Kraftwerk — большая проблема. Действительно, когда технологии, которых так не хватало Ральфу и Флориану в 70-х, наконец появились, когда наступила эпоха новой электронной поп-музыки, Ральф и Флориан парадоксальным образом потеряли к ней всякий интерес. Почему?

Не секрет, что Ральф и Флориан были уверены в уникальности и неповторимости своего дела, в том, что им нет равных. Они не просто хотели делать музыку будущего, то есть пролезть в будущее, они хотели пролезть в такое будущее, в котором никого, кроме них, не будет — все прочие останутся в прошлом. Но в начале 80-х слухи об уникальности Kraftwerk уже казались сильно преувеличенными, на волне панк-рока за музыку взялось новое поколение дилетантов, техника стремительно дешевела, и электронный поп-саунд перестал быть недостижимым делом, доступным исключительно затворникам-богачам. И для изготовления электропопа никакого кпов-how уже не требовалось.

Это вполне возможное объяснение угасания энтузиазма Kraftwerk, но мне милее несколько иной взгляд на вещи. Kraftwerk не двинулись в новую электронную эпоху семимильными шагами, обгоняя эпигонов, просто потому, что двигаться было некуда, ничего нового в новой эпохе не обнаружилось.

Synthie-pop

Конечно, нельзя представлять себе дело так, будто в начале 80-х лишь в черном нью-йоркском андеграунде в обстановке высокой преступности и членовредительских танцев делалась современная электронно-танцевальная музыка. Электро-саунд очень быстро расползся по всем крупным американским городам.

Более того, в 80-х произошла электрификация практически всей существующей поп-музыки.

В 1978 году британец Гари Ньюман, недолго побыв малоубедительным панком, очень быстро превратился в поющий манекен а la Kraftwerk. Скоро мода на малоподвижное стояние на сцене и на металлически цокающие звуки цифровых синтезаторов охватила бывших панков, постпанков и недопанков. Синти-поп почти на десять лет стал главной формой европейской эстрады.

Вклад группы Depeche Mode в историю музыки следует, по-видимому, усматривать в том, что она на переносных синтезаторах реализовала дешевую версию того, что Kraftwerk делали в своей высокотехнологичной студии. То же самое можно сказать и обо всех остальных синти-поп-группах: поп-музыка 80-х — это Kraftwerk, ставшие общим местом.

New Age

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Нью-эйдж — это на редкость слащавая музыка, возникшая в начале 80-х под жарким калифорнийским солнцем. Нью-эйдж являлся устрашающе духовной параллелью к синти-попу.

Для идеологии нью-эйджа характерны две вещи — любовь к дикой, но красивой природе и тяга к оккультизму. При этом имеются в виду не злобные колдуны и алхимики, а белобородые индийские учителя, которые проповедуют самопознание, любовь к ближнему, радость на лице и всяческое слияние с космосом.

Если вам довелось слышать звуки, под которые алкоголиков и табакокурльщиков отучают от их дурных пристрастий, то это был как раз нью-эйдж. Под убаюкивающие переливы нью-эйджа человек начинает воспарять душой и ориентироваться на позитивные ценности. Слушать нью-эйдж без неотложной практической надобности — это постыдное занятие, никому не рассказывайте, если вы этим занимаетесь. Нью-эйдж — это Дитер Болен для поклонников популярного буддизма, не стесняющихся любить закаты над морем.

Самая известная — но далеко не единственная — группа, работающая в кошмарном стиле нью-эйдж и постоянно занимающая первые места в нью-эйдж-чартах, это, конечно же, *Tangerine Dream*. В начале 70-х это была довольно безумная команда, но потом — увы...

В нью-эйдже звучит масса «натуральных» звуков — шум ветра и воды, цокот копыт, голоса птиц и животных, а также акустические музыкальные инструменты: флейты с Анд, африканские барабанчики, кельтская арфа, испанская гитара, венский клавесин, китайские гонги и тому подобное. Все эти звуки, как правило, синтетического происхождения, их натуральность — результат применения богатых акустических библиотек японских синтезаторов.

Нью-эйдж — это, пожалуй, единственная возможность для профессионального клавишника средних лет заниматься каким-никаким творчеством и продолжать тянуться за Моцартом.

Industrial

Параллельно со светлым синти-попом в духе *Depeche Mode*, *New Order* и *Erasure* существовала и мрачная струя андеграундной музыки, названная индастриалом.

Надо заметить, что слово «индастриал» обозначает два совершенно разных музыкальных явления. Ранний индастриал конца 70-х ассоциируется с деятельностью *Throbbing Gristle*. К началу 80-х существовало уже несколько подобных команд: *SPK*, *Zoviet-France*, *White House*. Все они в той или иной степени обращались к теме фашизма и тоталитаризма, безумия и садизма. Их музыка была не очень качественно записанной, зато очень громкой и довольно ритмичной, так, наверное, должны звучать шаманские обряды — заклинания духов или оживление покойника — в индустриальную эпоху.

К середине 80-х злоба рассосалась, шум стал более легким. Практически все ранние индустриальные группы начали приближаться к нью-эйджу и сдвигаться в этно-наркотический транс, как, например, обломки *Throbbing Gristle* — *Psychic TV* и *Chris and Cosey*.

Впрочем, в индастриал-андеграунде 80-х можно было обнаружить самые причудливые звуки, вот

пара культовых имен: *The Hafler Trio* и *Nurse With Wound*.

Одновременно на сцене появились музыкальные коллективы, делающие танцевальную электронную молотилку с агрессивно-истеричным вокалом. К ним опять применили старое слово «индастриал». Наиболее известные примеры — канадская команда *Skinny Puppy* и американская *Ministry*. «Диско, пропущенное сквозь ящик, искажающий звук» — известная шутка о *Ministry* и одновременно прекрасное определение всего жанра танцевального индастриала в целом.

Иногда все это звучит мелодично и звонко, но чаще все-таки ползает неподалеку от шумного металла. Отличить индастриал от металла очень просто: индастриал куда более механистичен (из-за ритм-машины) и тоталитарен. Ему никогда не придет в голову продемонстрировать красоты стиля или виртуозность игры на струнном инструменте. Длинные волосы и бабушкины сказки про вурдалаков — тоже, конечно, вещь нетерпимая. У индастриалистов свои сексуально-апокалиптические сказки и игрушки.

EBM

Лет десять-пятнадцать назад в большой моде были изображения мускулистых и высокомерных пролетариев-эстетов, в клубах бутафорского пара крутящих какие-то зубчатые колеса на заброшенных заводах. Все это дело сопровождала монотонная музыка тоталитарного электро-попа. Эстетика залитого потом обнаженного тела и однообразного уханья гигантской стальной машины безошибочно ассоциировалась с высокоидеологическим искусством Третьего рейха. Новые романтики, псевдооперными голосами воспевающие бессмысленный, но прекрасный подвиг героя-одиночки, вяло огрызались, что они, дескать, разоблачают тоталитаризм и способствуют раскрепощению духа.

Для евро-электро-андерграунда было изваяно специальное название *Electronic Body Music*, EBM. В середине 80-х пионером в этом деле стала бельгийская группа *Front 242*.

Dancehall

И ямайская музыка, разумеется, шла в ногу с синтезаторным временем. В начале 80-х к власти на Ямайке пришли консерваторы. Религия растафари утратила былую привлекательность. Бывшие растаманы перешли в ислам или стали кришнаитами. В Нью-Йорке в моде был хип-хоп, тостеры с Ямайки там воспринимались в качестве неотесанных деревенщин. В Лондоне, где тусуется много выходцев с Ямайки и их потомков, сложился свой регги-андеграунд. Дредлокс вышли из моды, их безжалостно срезали. Сейчас дредлокс на Ямайке носят лишь для приманки европейских туристов, приехавших за сексом.

С капиталистическим Вавилоном воевать уже никто не собирался. Напротив, новое поколение хотело урвать свой кусок этого самого Вавилона. Тостеры гнали не радостно-религиозные тексты, а выпендривались на злобу дня. Они называли себя словом «раггамаффин» (*raggamuffin*).

В 80-х произошла окончательная электрификация регги. Музыка делалась исключительно при

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

помощи ритм-машины и синтезатора. Результат назвали *dance-hall reggae*. За ненужностью искусство даба вымерло. Мелодично-песенную струю в регги продолжил *lover's rock* — ужасно сладкий «рок для влюбленных».

Параллельно продолжала существовать и речитативная разновидность регги — *раггамафин*, сокращенно — *рагга*. Содержание текстов — злобная порнография. Это агрессивная и виртуозная музыка — очень низкими и хрипатыми голосами довольно молодые парни лопочут с невероятной скоростью.

В ритмическом отношении *рагга* устроена куда богаче, чем *рэп*, но, к сожалению, куда менее популярна (за пределами Ямайки). Для *рэппера* важно верещать быстро и плотно. *Рагга-тостер* к тому же должен постоянно менять окраску звука и интонацию, иногда брать не очень чистые ноты, и даже петь два-три слога внутри плотного речевого потока. *Рагга-тостинг* постоянно балансирует на грани пения.

Рэп полон пафоса — то до карикатурности серьезного и злобного, то лирично-слюнявого. *Рагга* же иронична, хитра и язвительна.

06. Чикаго

House

Слово «хаус», как нетрудно догадаться, означает «дом». Оно происходит якобы от названия чикагского клуба *Warehouse* (склад). Музыка, которая там звучала, хаусом в современном понимании не была.

В 80-м диско окончательно вышло из моды и стало казаться безнадежно устаревшим и бесперспективным делом. Диско звучало лишь в клубах для темнокожих гомосексуалистов. Еще один знаменитый центр диско-сопротивления находился в Нью-Йорке в клубе *Paradise Garage*. Этот клуб дал название еще одной разновидности хауса — я имею в виду «гараж».

Хаус-музыка появилась в Чикаго примерно в 1984 году. Кто именно стал пионером «первого настоящего» хауса, сказать трудно: очень многие ди-джеи и продюсеры присваивают себе пальму первенства, но нет сомнений, что на возникновение нового саунда существенным образом повлияла ритм-машина *Roland TR808*. Она существенно упростила изготовление танцевальной музыки, которую в Чикаго называли не иначе как «хаус», и то обстоятельство, что ее начали записывать дома, еще раз подтвердило правомочность термина. Настоящее диско делали с живым барабанщиком и струнным оркестром. И, конечно, с живыми певцами. А в Чикаго все необходимое оборудование состояло из четырехдорожечного магнитофона и ритм-машины. Ритм-машина — это небольшой ящик с шестнадцатью кнопками и двумя дюжинами ручек.

Track

Ди-джей Рон Харди стал первым применять пластинки, на которых был записан голый ритм-трек, то есть ничего, кроме барабанов и тарелок.

Слово «трек» означает дорожку многодорожечной записи. Дорожка с барабанами — ритм-трек — это полуфабрикат будущей песни. В Чикаго начали печатать пластинки с ритм-треками, то есть относиться к болванке как к окончательному продукту. У трека нет ни начала, ни конца, ни драматического развития в середине — трек однороден. По ходу трека лишь несколько раз нагнетается напряжение.

Скоро слово «трек» заменило такие старомодные выражения, как «песня», «композиция», «пьеса», «номер», «вещь».

Самым главным в этих полуфабрикатных треках был, конечно, бас-барабан, который глухо ухал в размере четыре четверти. Термин «четыре четверти» распространен в техно-хаус-мире необычайно широко, его — кто ласково, кто с омерзением — называют «four-to-the-floor» (на четвереньках). Это и есть пресловутое бам-бам-бам-бам.

DJ

Фигура хаус-ди-джея окружена мифами в ничуть не меньшей степени, чем фигура рок-гитариста. Весь фокус ди-джейства состоял и до сих пор состоит в том, что в руках ди-джея всем известные грампластинки начинают якобы звучать по-новому и производить на публику совсем иной эффект. Если не углубляться в тонкие различия между технологиями ди-джейского рукоделия, то можно сказать, что основная идея состоит в том, чтобы представить музыку в качестве непрерывно идущего звукового потока.

Высшая, последняя и единственная цель ди-джея — побуждать народ к танцам. Хороший ди-джей — это вовсе не тот, у которого хорошие грампластинки, и не тот, кто их умеет состыковывать в длинную кишку, а тот, кто способен управлять настроением танцующих, заводит публику, доводит ее до состояния экстаза. Танцы под ди-джейскую музыку в идеале должны быть именно экстатическими.

Поначалу ди-джеи заводили просто танцевальную музыку, которая звучала по радио и которую покупали в обычных магазинах вполне обычные люди. Но в середине 80-х — с появлением хауса — ди-джеи стали заводить грампластинки, которые записывали и выпускали маленькими тиражами специально для них.

Acid house

В 1985 году в самый разгар психоза вокруг ныне насмерть забытого раннего хауса в чикагском андеграунде появился трек, который двинул танцевальную музыку совсем в другую сторону.

Темнокожий мальчик DJ Pierre получил от своих друзей задание добавить музыку к уже

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

существующему пятнадцатиминутному ритм-треку. Ди-джей Пьер слушал ритм-трек и наобум крутил ручки только что купленного поддержанного бас-синтезатора Roland TB303 Bassline, который агрессивно визжал и хрипел. Пленку с результатом он отдал суперди-джею Рону Харди.

Через пару недель новый «Acid Traxx» был у всех на устах. Музыка, естественно, называли не иначе как эсид-хаус.

Создатели этого революционного чудо-трека решили сохранить народное название, полагая, что электронное бульканье имеет отношение к эсид-року, то есть бесконечным гитарным записам психоделических групп начала 70-х. А народ полагал, что своим воздействием эта музыка обязана галлюциногенному наркотику ЛСД, который якобы тайно подмешивался в напитки, потребляемые в клубе. Это, конечно, чушь.

Многим казалось, что сам звук TB303 наркотический. Но осцилляторы и фильтры, ответственные за звучание этого мирного японского прибора, никакого отношения к ЛСД, конечно, не имели.

Однажды герой и новатор ди-джей Пьер неожиданно услышал по радио до боли знакомые вжикающие звуки. К его ужасу, это был чужой трек. Ди-джей Пьер и его приятели никому не рассказывали, откуда взялся модный эсид-саунд, и уклончиво намекали на особые синтезаторы, многоканальную запись, хитрые аккорды и даже на полиэтиленовый пакет, который они якобы протаскивали под дверь. Никто не должен был знать, что эсид прячется в маленьком серебристом ящике с тринадцатью пластмассовыми клавишами — всего на одну октаву — и с полудюжиной ручек. В синтезатор вмонтирован секвенсор, который воспроизводит одну и ту же последовательность нот, а ты можешь при этом вертеть ручки и искажать звук.

Японский прибор был выпущен в 82-м, стоил пятьсот долларов и предназначался для певцов-одиночек, исполняющих свои песни под акустическую гитару — ей явно не хватает баса. Ровно через полтора года производство TB303 было прекращено: звук оказался неприятным, а прибор — дорогим и, вообще говоря, никому не нужным. В 1985 году он в изобилии украшал магазины поддержанных товаров.

Так вот, ди-джей Пьер полагал, что ему удастся сохранить монополию на клевые звуки. Но чикагский ди-джей и продюсер Армандо повторил подвиг. Чикагский эсид-хаус стал танцевальной музыкой черного андеграунда.

Garage / deep house

Году в 88-м чикагский хаус стал басовитее и мягче. На обложках грампластинок, которые выпускал лейбл DJ International, появилось новое название — deep house. Слово «deep» (глубокий) употребляется крайне неформально: если музыка претендует на глубину, серьезность и некоторую изысканность, то она, безусловно, deep. Соул-вокал — тоже, разумеется, deep.

Этот самый облагороженный и одушевленный (и безошибочно коммерческий) дип-хаус прекрасно прижился в Нью-Йорке, где его местная разновидность была названа словом «гараж». Несложно заметить, что в чикагском эсид-хаусе басовая партия (то есть эсид) была на удивление не басовита, она дергалась и визжала. Весь бас был заключен в равномерном буханье бас-барабана.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Поэтому бас не двигался. А в хаусе конца 80-х бас — это настоящий, глубокий, плавный бас, поэтому и буханье барабана оказывается не таким грубым.

Вообще гараж и дип-хаус изящнее, чем эсид-хаус. Одна из причин, вероятно, состоит в том, что нью-йоркская хаус-музыка — это принадлежность шикарной и богемной жизни, а вовсе не андеграундного угара, как в Чикаго середины 80-х. В гараж-клубе дамы носят вечерние туалеты и пьют шампанское.

Гаражные треки построены как обычные песни — со строфами, куплетами и припевами.

07. Детройт

Толстяк Хуан Эткинс (Juan Atkins) читал научную фантастику и живо интересовался фанк-музыкой. Как и все темнокожие детройтские подростки, он мечтал играть в группах Джорджа Клинтона Parliament и Funkadelic — ведь они базировались именно в Детройте. Хуан пытался играть на бас-гитаре, но найти еще полдюжины сверстников, чтобы сколотить собственную фанк-команду, не смог.

Юноша записывал свои первые треки, используя двухкассетный магнитофон и синтезатор. Он многократно переписывал звук с кассеты на кассету, добиваясь возникновения грува. Этот процесс ему понравился — молодой человек решил, что группа ему и не нужна. А нужно умение обходиться с современной музыкальной аппаратурой. Поскольку синтезатор следовало «программировать», основательный Хуан решил, что ему следует изучать программирование, но, уже поступив в колледж, выяснил, что искусство написания программ для вычислительных машин не имеет никакого отношения к настройке параметров синтезатора.

В колледже девятнадцатилетний Хуан Эткинс познакомился с ветераном вьетнамской войны Риком Дэвисом — Риком было уже за тридцать, и он являлся большим поклонником Джими Хендрикса. Вдвоем они создали электро-группу Cybotron, послали свою первую пленку главному музыкальному гуру Детройта радио-ди-джею Electrifying Mojo, и тот завел ее в эфире. Хуан и Рик были в шоке. Их сингл «Clear» (1982) разошелся в количестве пятидесяти тысяч экземпляров.

Слово «Cybotron» Хуан Эткинс нашел в книге знаменитого футуролога Элвина Тоффлера. Тоффлер написал несколько томов о том, как будет выглядеть высокотехнологическое общество будущего, нашпигованное роботами, лазерами, компьютерами, генной технологией и полетами в космос. Самая известная из его книг называется «Future Shock», но на Хуана Эткинса неизгладимое впечатление произвела «Третья волна» («Third Wave», 1980). В ней шла речь о том, что будущее возникнет не сразу, а постепенно. Сначала появятся люди, которые уже будут людьми будущего, они будут жить по новым правилам, и мозги у них будут функционировать по-другому. Своей деятельностью они способствуют наступлению высокотехнологического будущего. Это агенты будущего, прокрававшиеся в наше время. Их Тоффлер назвал техно-бунтарями (Techno Rebels).

Надо ли говорить, что двадцатилетний Хуан Эткинс считал себя именно таким техно-бунтарем.

Дуэт Cybotron просуществовал недолго: Рик Дэвис намеревался обогатить саунд

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

электрогитарами, Хуан Эткинс был против, и коллектив развалился. Да и сам стиль электро к середине 80-х утратил свою притягательную силу. Из электро возник современный хип-хоп. И техно.

Old school detroit techno

В 1985 году Хуан Эткинс выпустил первый сингл своего нового проекта Modell 500. Трек назывался «No UFOs».

Это и было пресловутое детройтское техно старой школы.

В колледже Хуан Эткинс познакомился с двумя парнями, одного из которых звали Кевин Сондерсон, а второго — Деррик Мей. Они — так называемые крестные отцы техно. Сами они называли свою тусовку *Deer Space*.

Надо сказать, что пионеры детройтского техно вовсе не считали своим идеалом жесткую, механистичную и античеловеческую музыку. Нет-нет, они стремились к неимоверно высокому стандарту высокотехнологичной, сложной и многослойной музыки, которая к тому же должна обладать душой и нести надежду. Техно-пионеры были уверены, что такая музыка может возникнуть именно в Детройте.

В далеких 60-х Детройт был славен двумя конвейерными линиями: автомобильным заводом Форда, на котором работал весь город, и музыкальным концерном *Motown*, наладившим поточное производство соул-музыки.

В 70-х линия сборки автомобилей была автоматизирована. Введение роботов лишило работы массу народа. Местные банки стали вкладывать деньги в земельные спекуляции в Мексике. Город, когда-то носивший гордое наименование *Motor City*, умирал на глазах, целые кварталы стояли пустыми, дома никто не ремонтировал. В результате — рост уличной преступности и наркомании.

Утопическая идея Хуана Эткинса состояла в том, что *Motor City* превращается в *Techno City* — лежащий в руинах Детройт становится городом будущего, и техно-музыка выражает душу грядущих времен.

Вот знаменитая цитата из Деррика Мейя на интересующую нас тему: «Техно — это то же самое, что и Детройт — одна большая ошибка. Это похоже на Джорджа Клинтона и *Kraftwerk*, застрявших в одном лифте».

Детройтские техно-пионеры находились в глубоком андеграунде, буквально в абсолютной изоляции: об их деятельности никто не знал, они были заговорщиками, действовавшими в черном гетто. Единственными, кого могла заинтересовать их продукция, были ди-джеи, крутившие чикагский хаус. Чтобы навязать им свои треки, Эткинс — Мей — Сондерсон подкорректировали ритмический рисунок, то есть внедрили прямой бас-барабан.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Детройтская музыка второй половины 80-х годов очень похожа на чикагский хаус. Есть мнение, что никакого особого детройтского техно старой школы никогда и не существовало, дескать, этот термин придуман лишь с целью противопоставить себя более успешным конкурентам. Сам Эткинс уверяет, что ди-джеи бойкотировали все, что было не очень похоже на хаус, и он был вынужден отказаться от электро-ритма (то есть брейкбита в духе «Trans Europa Express») в пользу куда более модного хаус-стука.

В любом случае верно то, что детройтская продукция не пользовалась успехом и потому не несла на себе следов наскоро сляпанной коммерческой халтуры.

08. Лондон

В Европе чикагские хаус-пластинки были известны уже с 86-го. На некоторых ди-джеев эта музыка произвела впечатление, но они все равно ставили ее вперемежку с соулом, фанком и хип-хопом. Звучала эта музыка преимущественно в дискотеках для гомосексуалистов, прочей публике она казалась скучной.

Ситуация резко изменилась, когда выяснилось, что танцоры, съевшие таблетку наркотика экстази, видят друг друга и слышат музыку совсем другими глазами и ушами. О монотонности и скуке не может быть и речи, хаус-ритм начинает восприниматься как звук всеобъемлющего счастья и любви к ближнему.

Американским продюсерам подобный эффект не был знаком, они делали свои треки, так сказать, на трезвую голову. Конечно, в американских дискотеках употреблялись и кокаин, и мескалин, и ЛСД, но в довольно скромных масштабах. Славящиеся своими кокаиновыми оргиями заведения — вроде нью-йоркского диско-клуба Studio 54 — были не правилом, а кратковременным исключением. Никому не приходила в голову такая глупость, что оценить по достоинству прелесть хауса можно только находясь под воздействием сильнодействующего наркотика. Но в Европе взрыв интереса к новой музыке произошел исключительно благодаря экстази.

Ecstasy

Основным составляющим таблеток экстази является вещество, носящее довольно неподъемное название метилен-диокси-мет-амфетамин, или, сокращенно, МДМА.

В 1912 году немецкий фармакологический концерн Merck синтезировал МДМА в качестве промежуточного звена в технологической цепи получения каких-то лекарственных препаратов. Но наступила Первая мировая война, МДМА поставили на полку и забыли. В научной литературе это соединение всплыло лишь после Второй мировой войны. МДМА относился к наркотикам и ядам, которые испытывались на животных в секретных американских лабораториях на предмет применения в будущей мировой войне. Многие из испытываемых препаратов очень быстро оказались в широком обращении (самый известный пример — ЛСД), но МДМА так и оставался никому не известным.

В середине 60-х МДМА был вновь синтезирован. Его открыл калифорнийский химик русского происхождения Александр Шульгин. Это очень интересный человек. Во время Второй мировой войны он служил в американском флоте, потом изучал химию. В 1960 году 35-летний Шульгин первый раз в жизни попробовал галлюциногенный наркотик мескалин, открыл совершенно новый для себя мир и пришел к закономерному выводу, что все мироздание на самом-то деле находится в нашем сознании.

Шульгин получил место в Dole Chemical Company и приступил к синтезу веществ, по структуре напоминавших мескалин. Проверял новые соединения Шульгин не на животных, а сразу на себе. Талантливый и необычайно продуктивный химик изобрел много десятков новых соединений, но все они были разновидностями галлюциногенных наркотиков. Компания Dole ни рекламировать, ни продавать их, естественно, не могла — ведь как раз в то время в США разразилась паника вокруг ЛСД.

Шульгин уволился из Dole, оборудовал у себя дома химическую лабораторию и в течение последующих тридцати лет синтезировал наркотики, изменяющие наше восприятие мира. Сто семьдесят девять из них он описал — включая и их изготовление в домашних условиях — в своей автобиографии. Вокруг химика сложился круг поклонников, которые пробовали наркотики на себе. Все было обставлено очень возвышенно и благочинно: медицинский эксперимент более походил на отдых на даче — еда, спортивные игры, прослушивание музыки, чтение, сон. На следующий день все присутствующие составляли отчет об увиденном и услышанном. В 80-х бородастый, улыбающийся, вежливый и скромный химик, наряженный в сандалии на босу ногу, превратился в культовую фигуру.

Почему его не остановили еще в 60-е годы? Александр Шульгин служил в государственной организации, занимавшейся борьбой с наркоманией, был экспертом номер один и, разумеется, имел лицензию на любые манипуляции с любыми наркотиками. Кроме того, он состоял членом элитарного клуба Bohemian Club — бастиона республиканской партии в Сан-Франциско. Лишь в 94-м семидесятилетнему Шульгину вежливо запретили его деятельность.

Шульгин синтезировал МДМА в 1965 году, но сам попробовал его лишь через два года. Химик был хорошо знаком с действием ЛСД, мескалина и бесчисленного числа других галлюциногенов, но даже его изумил эффект, производимый МДМА. Галлюцинаций наркотик не вызывал, но создавал необычайно сильное состояние тепла, уюта и блаженства.

Шульгин назвал его эмпагоном, то есть возбуждающим эмпатию. Слово «эмпатия» следует понимать как «вчувствование», «вживание». Имелось в виду, что человек начинает входить в положение других людей, принимает к сердцу их проблемы, буквально влезает в их шкуру, становится открытым, доверчивым и избавляется от обычных страхов и сдерживающих импульсов.

Лишь через десять лет — в 77-м — Шульгин познакомил с действием МДМА своего знакомого психолога Лео Зоффа. Тот уже собирался на пенсию, но, столкнувшись с чудо-средством, активно взялся за его пропаганду среди коллег-психотерапевтов. По самым приблизительным оценкам, Лео Зофф обратил в новую веру примерно четыре тысячи своих коллег. В 80-х с распространением идеологии нью-эйдж МДМА стал восприниматься как чудо-эликсир ото всех бед, которые мучают человека. Он расширял сознание, нес покой и просветление, способствовал гармонии, и даже

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

пробуждал любовь к окружающей среде. Психотерапевты хорошо помнили, что произошло, когда ЛСД вырвался на свободу и попал в руки дельцов наркобизнеса, поэтому, не желая потерять эффективный препарат, несколько лет держали его в секрете, ласково называя его Adam. Впрочем, в США в начале 80-х МДМА был вполне легальным. В массовом порядке за его изготовление взялась элитарная группа преуспевающих терапевтов, называвшая себя Бостонской группой. Пациентам, жаждущим духовного очищения и просветления, МДМА выдавался вместе с брошюрой, описывавшей прямо-таки религиозный ритуал его применения.

В 1983 году один из участников Бостонской группы переселился в Техас и со своими друзьями, которые до того торговали кокаином, но решили стать на путь исправления и очищения, взялся за изготовление и распространение МДМА под новым именем «экстази». Техасская группа не забивала себе голову излишней психотерапией и очень быстро превратилась в организованную банду изготовителей и продавцов наркотика, пользовавшегося большим спросом у студентов колледжей. За год своей деятельности Техасская группа распространила несколько миллионов маленьких доз МДМА, который продавался в виде таблеток или в виде «травяной» настойки, разлитой по маленьким коричневым бутылочкам. В 85-м МДМА, наконец, официально запретили в США.

К моменту своего запрещения экстази был уже очень хорошо известен в гомосексуальных клубах Нью-Йорка, к которым относился и знаменитый Paradise Garage.

В Великобритании МДМА был запрещен еще в 77-м. В лондонских элитарных клубах шикарная молодежь глотала амфетамин и запивала его алкоголем. В начале 80-х из Нью-Йорка стали поступать пакетики с экстази. Таблетка стоила двадцать пять фунтов стерлингов, в Нью-Йорке же — всего шесть долларов.

Наркотик перевозили через океан для себя и своих ближайших друзей и распределяли по штуке на брата. Это было развлечение для избранных представителей шоу-бизнеса и мира моды. Съев таблетку, они укладывались на кресла, кушетки или просто на пол, задирали вверх ноги и неподвижно слушали музыку группы Art Of Noise. Это времяпрепровождение называлось «экстази-парти». Посторонних на него не допускали. Экстази был дорогостоящим заморским дефицитом. Ни о каком эсид-хаусе эта публика и слыхом не слыхивала, как и о том, что, съев таблетку экстази, можно вообще двигаться.

Ibiza

Славен остров Ибица. Балеарские острова! Летом — настоящий рай. В 1986 году в руки ди-джея Альфредо Фиорилло попали хаус-пластинки из Чикаго. Впрочем, Альфредо их несколько оживлял, накладывая на сухой стук соул-вокал и мелодичные линии клавишных, которые брал с итальянских диско-пластинок. Регги, фанк, хип-хоп, а также Modern Talking, Альфредо заводил, конечно, тоже. В конце своего сета он ставил «Imagine» Джона Леннона. Альфредо побывал и в Лондоне, где продемонстрировал свою музыку. Никакого эффекта.

Но на следующий год — в 87-м — на Ибике произошло что-то в высшей степени странное. Люди не просто танцевали, а буквально сияли от счастья. Экстази уже много лет был известен на

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

острове, его привезли с собой модники-гомосексуалисты из Нью-Йорка. В 87-м «Acid Traxx» был, наконец, напечатан на пластинке и ввезен в Европу. Экстази входил в моду, и эсид-хаус тоже. Они встретились и полюбили друг друга.

Курортную музыку ди-джея Альфредо назвали баlearским саундом (balearic sound), или эсид-хаусом: то обстоятельство, что собственно чикагский хаус — это лишь одна из составных компонентов этого пестрого компота, никого не волновало.

В сентябре 1987 года на Ибицу приехали четверо лондонских ди-джеев, они собрались отмечать день рождения одного из них — Пола Оукенфолда, которому как раз стукнуло двадцать шесть. Именно с их прибытия на Ибицу и отсчитывается свое рождение современная европейская техно-хаус-культура, как полагают британские эксперты, которым история двух последующих лет представляется чрезвычайно важной и интересной. Кстати, Пол Оукенфолд до сих пор практически ежегодно получает титул самого популярного британского хаус-ди-джея.

Ребята попробовали экстази, посмотрели, какое воздействие наркотик оказывает на танцующих, и врублись, что монотонная молотилка необычайно способствует радостной, раскованной и эйфорической атмосфере. Для четырех профессионалов это явилось настоящим откровением.

Вернувшись домой, в мрачный и сырой Лондон, просвещенные ди-джеи попытались организовать курортные хаус-парти.

1988

В январе старый знак хиппи — смайли (smiley) — желтый кружок с двумя глазами-точками и улыбкой-дугой — стал опознавательным знаком эсид-парти, эсид-хауса и, самое главное, экстази.

Пол Оукенфолд снимал заднюю комнату в громадном гомосексуалистском клубе Heaven и проводил там вечеринки под названием «Future».

Обстановка напоминала детский утренник, танцующие смеялись, обнимались, целовались, размахивали в воздухе руками, растопырив пальцы во все стороны, разрисовывали друг друга светящимися красками и делали друг другу подарки. В клубе «Shoot» очень скоро накопился целый склад плюшевых медвежат. Совершенно незнакомые друг с другом люди живо общались и рассказывали про себя и про свою жизнь довольно интимные подробности.

«Shoot» и «Future» подтвердили справедливость формулы: экстази плюс эсид-хаус равняется массовая эйфория. На танцуйки пускали далеко не всех, очереди стояли часами.

В апреле Оукенфолд снял целиком клуб «Heaven», в который влезало полторы тысячи человек. Вечера назывались «Спектр: театр безумия». В середине мая помещение уже не могло вместить всех желающих — среди всего прочего это означало, что к тому времени была налажена бесперебойная поставка экстази в Лондон. Впрочем, никто не подозревал, что экстази запрещен.

С увеличением количества танцоров ветераны Ибицы почувствовали, что утрачивают приоритет и остаются в малоубедительном меньшинстве. Они были убеждены, что началась

распродажа идеалов и коммерциализация эсид-хауса, который стал не тем, чем был раньше. Действительно, когда в каждом магазине продаются майки с надписью «Где проходит эсид-хаус парти?», иначе чем распродажей идеалов и крушением иллюзий это дело не назовешь.

Большая часть тех, кто с самого первого дня был свидетелем и участником этого безумия, превратились в профессиональных ди-джеев, организаторов парти или попросту торговцев наркотиком. В апреле 88-го одна таблетка стоила пятнадцать фунтов стерлингов — торговля экстази стала довольно прибыльным делом. Как из-под земли появились многочисленные банды, распространявшие экстази. Эсид-хаус и новая клубная культура стремительно превращались в процветающую ветвь теневой экономики.

В июне-июле напряжение достигло критической точки, и лондонские клубы один за другим стали переходить на эсид-хаус. Этот момент вошел в историю под названием «Лето любви» (Summer of Love). Собственно, это было второе Лето любви, первое разразилось в 68-м, вообще же, хаус-бум обнаруживает много параллелей с эрой хиппи.

17 августа бульварная газета *The Sun* выступила с разоблачением новых наркотанцев. Правда, газета решила, что танцоры находились под влиянием ЛСД — ведь, размахивая в воздухе руками, они истошно вопили: «Ээээээээсиииид!» Газета писала, что танцующие, которым уже далеко за двадцать, пытаются сбросить с плеч стресс рабочего дня и каждый уик-энд накачивают себя наркотиком.

В средствах массовой информации разразилась истерия. Началась настоящая травля новой молодежной моды. А молодежь, которая и впрямь была не прочь стряхнуть стресс и усталость, повалила в эсид-хаус-клубы.

В июне была зарегистрирована первая смерть от экстази. Никто не знал, насколько он на самом деле опасен. Танцоры верили слухам, что экстази высушивает спинной мозг — тем более что у всех болели спины от многочасовых танцев. При этом никто не придавал значения очевидным последствиям употребления наркотика: утром, когда угар проходит, начинается *coming down* — состояние депрессии, опустошения и отчаяния. В середине недели депрессии могут возвращаться. Позже стали известны и многочисленные случаи гипертермии, то есть перегрева организма, который под воздействием наркотика не может контролировать свою температуру. Рэйверы, измученные танцами, литрами пьют воду, и это тоже часто приводит к несчастным случаям. Отмечено и разрушительное воздействие наркотика на почки и, главное, на мозг.

Самые ощутимые последствия регулярного приема экстази — это депрессия, бессонница, потеря ориентации в пространстве, а также утрата памяти, приступы панического ужаса, психоз и паранойя. Для некоторых все эти радости становятся хроническими и излечению не поддаются. Когда увеличение дозы экстази перестает приносить желаемый эффект, то рэйверы — если у них не хватает ума потерять интерес к хаус-танцам — переходят на кокаин и героин. На берлинский *Love Parade* часто приезжают рэйверы первой волны, все они с наркотиками давным-давно завязали, пьют одну минеральную воду и не танцуют. Кто не завязал, тот не в состоянии приехать на *Love Parade* уже чисто физически.

В 1988 году в Европе начался настоящий бум вокруг эсид-хауса. Танцевальная музыка перестала быть тем, чем она была раньше. Появились первые европейские эсид-хаус-треки: чикагских пластинок было относительно мало, а спрос — огромным, кроме того, у многих чесались руки и

хотелось самим попробовать.

Образовалась новая отрасль экономики, постоянно росло число продюсеров и ди-джеев, возникали фирмы грамзаписи и клубы, проводились танцуйлки на свежем воздухе. Количество новых треков не поддавалось обозрению. В результате, как это обычно бывает с любым инфляционным процессом, качество заметно упало.

Британская пресса придумала новые хаус-стили *handbag* и *hardbag*, то есть «дамская сумочка» и «жесткая дамская сумочка». Имелась в виду музыка, услышав которую, девушки не могут устоять на месте, ставят на пол свои сумочки и танцуют, упершись в них взглядом. В этой музыке было очень много клавишных.

Каждый удачный хаус-трек вызывал поток подражаний. Трек «Voodoo Ray» продюсера *A Guy Called Gerald* породил новую разновидность хауса — *bleeps and clonks* (бульки и звяки). Имелась в виду звуки, словно бы извлеченные из игрушечных пианино. Именно этот саунд объявил своей программой лейбл *Warp*. Возникло ощущение небывалой легкости и свободы, плотина рухнула, оказалось, что в музыку можно вклеивать любое бульканье и кряканье. Это было началом того, что позже получило название *intelligent techno*.

Уже на следующий год бум вокруг эсид-хауса в Лондоне стал ослабевать, ди-джеи, утонувшие в море эсид-хаус-треков, принялись искать альтернативу коммерческому и довольно бессодержательному курортному саунду. Тут и было обнаружено бескомпромиссное и суровое детройтское техно, которое якобы явилось ответом на европейскую коммерциализацию эсид-хауса.

Для детройтских техно-пионеров их европейский успех стал полной неожиданностью, они к этому были просто не готовы. Хуан Эткинс, крутивший пластинки на танцуйках в Великобритании для пяти тысяч подростков, не мог понять, что происходит. В родной Америке никто его не знал и знать не желал.

Конец 80-х в Великобритании — это второй и пока, к сожалению, последний волшебный момент в истории новой музыки (первый был, напомним, в конце 70-х в Нью-Йорке). В обстановке необычайной свободы и вседозволенности появилось новое поколение энтузиастов, а стилистические барьеры, казалось, исчезли навсегда.

90-е

09. Твердое ядро

Hardcore

Хардкор (твердое ядро) — это самый радикальный и, как правило, примитивный и тупой фланг

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

любого культурного явления. Если какая-то идея доведена до абсурда, то можно смело говорить о хардкоре.

В контексте разговоров о техно слово «хардкор» тоже употребляется. Понятное дело, что имеется в виду быстрая и шумная музыка. Первая половина 90-х — это и есть эпоха хардкора: музыка в целом стала более жесткой и быстрой, чем чикагско-нью-йоркский хаус 80-х.

Кстати, новый жесткий саунд был назван словом «техно». Именно в 1990 году слово «техно» стало употребляться по отношению ко всем существующим стилям современной танцевальной музыки.

Underground resistance

В начале 90-х детройтское техно вступило во второй этап своего развития. Музыка стала несколько быстрее и шумнее, чем раньше, в нее вернулся электробрейкбит. Сами музыканты называли этот стиль электро-фанк. В центре довольно политизированной антикапиталистической тусовки стоял лейбл *Underground Resistance (UR)*.

UR — это безоговорочный культ. Собственно, почему? Дело тут не столько в каком-то неслыханном саунде, сколько в позиции и концепции. Кроме всего прочего, *UR* — это настоящий андеграунд. Без *UR* претензии техно на андеграундность были бы просто смешны.

Для участников *UR* техно — это вовсе не разновидность танцевальной музыки, а часть большого дела — борьбы с Системой. С такой серьезностью и прямо-таки ожесточенностью, с которой подходят к техно в Детройте, больше нигде к этой музыке не относятся. Если в разговорах о техно речь заходит о революции, о бунте, о противостоянии Системе — значит, ищи детройтский след.

В конце 80-х, когда бум вокруг эсид-хауса охватил Европу, в Детройте наступило затишье — ди-джеи и продюсеры получили возможность выступать и выпускать пластинки в Европе и Японии.

Но именно в конце 80-х в Детройте был создан творчески-бунтарский коллектив под довольно нескромным названием *Underground Resistance (Подпольное сопротивление)*.

Фактически это были всего два парня: Майк Бэнкс по прозвищу *Mad Mike* и Джефф Миллс. Позднее к ним присоединились Роберт Худ и Блэйк Бакстер. Они и составили так называемый «Штурмовой отряд подпольного сопротивления» (*UR Assault Squad*).

Во время своих выступлений участники *UR* носили черную униформу и закрывали лица масками. Идею политического противостояния Джефф Миллс позаимствовал у *Public Enemy*, а идею выступать в военной униформе — у индустриальной группы *Front 242*.

Лейбл *UR* занимал агрессивно антикоммерческую позицию: скажем, была выпущена знаменитая серия грампластинок, которые на домашнем проигрывателе не послушаешь. Дело в том, что пластинки следовало крутить в сторону, противоположную обычной — то есть иголка должна была ехать по звуковой дорожке от центра к краю диска. Ди-джейский проигрыватель

предоставляет такую возможность, а бытовой — нет.

Треки UR назывались «Бунт», «Ликвидация», «Адреналин», «Звуковой разрушитель», «Теория», «Красота упадка», «Хищник». В этой музыке начисто отсутствуют какие бы то ни было клавишные или струнные. Разговоры о машинной музыке — не пустая пропаганда: на тепловоз, груженный металлоломом, эти треки определенно похожи (упомянутый тепловоз — дальний родственник «Трансевропейского экспресса»). UR — верные продолжатели дела Kraftwerk: никаких акустических звуков не допускается, музыка — это результат взаимодействия человека и машины.

Грампластинки UR обильно снабжены заклинаниями типа «Жесткая музыка из жесткого города». Часто поминается бунт. Вообще же цель борьбы — преодоление программирования.

Программирование — ключевое слово в идеологии *Underground Resistance*. Программирование — это принцип функционирования современных промышленных стран, которые уже развились до такого состояния, что производят не только товары и механизмы, но и сознание отдельных индивидуумов. Имеется в виду, что все люди — не более чем биороботы, которых программирует современная жизнь, или, как принято говорить, Система. Мировоззрение, привычки, эмоции, убеждения — все, что составляет начинку человека, все его сознание и подсознание — все это запрограммировано. Цель этого гнусного манипулирования — сохранение барьеров между людьми и расами в ущерб миру и взаимопониманию. Школьное образование, домашнее воспитание, законы, средства массовой информации и индустрия развлечений — все они превращают народ в отлаженный и исправно функционирующий механизм. А техно — это единственный способ коммуникации, не учтенный всесильными программистами человеческих душ. Техно способно разрушать связи, сформировавшиеся в сознании, и таким образом освобождать индивидуумов. При этом быть незаметным — один из главных принципов. Mad Mike: «Жизнь — это борьба. Если тебя замечают, то тут же уничтожают или обезвреживают, и ты уже сам становишься инструментом программирования».

Не раз взгляды участников UR были неправильно интерпретированы. Детройтские техно-бунтари регулярно получали депеши от якобы братьев по оружию из ирландских или ливийских террористических организаций. Но ребята из UR почему-то неизменно отказывались взрывать самолеты и автобусы.

Немецкие техно-теоретики соглашались, что идеология UR берет свой исток в речах героев научно-фантастических комиксов. Для UR характерно стремление к скрытности и анонимности и одновременно гипертрофированный универсализм, то есть намерение решать самые фундаментальные и глобальные проблемы.

Gangsta rap

Может быть, имеет смысл упомянуть и хардкор хип-хоп, который тоже расцвел в первой трети 90-х. Ice T проливает свет на проблему: «Гангстерский рэп — это народная американская музыка, мало чем отличающаяся от блюза или кантри. Ведь кантри-музыканты тоже поют о проблемах своих соседей, приходят на вручение призов Grammy не в смокингах, а в джинсах, продают миллионы компакт-дисков, которые неизвестно кто покупает. Так вот, кантри — это сельский фольклор Америки, а рэп — городской».

Герои городского фольклора Америки, которых имеет в виду Ice T, — это темнокожие сутенеры, бандиты и торговцы наркотиками. Они носят шикарные костюмы, тяжелые золотые цепи, часы и кольца, ездят в кадиллаках и улаживают свои дела только по мобильному телефону, желательно не отходя от бассейна. Да, чуть не забыл: при этом они яростно ругаются, непрерывно совокупаются и убивают всех подряд. Все они, с позволения сказать, «новые афроамериканские».

На противоположном полюсе прозябают жалкие обитатели гетто — соответственно «старые афроамериканские». У них нет ничего: ни образования, которым, судя по всему, блещут преуспевающие бандиты, ни денег, ни сисястых красоток, а главное — силы, злобы и агрессии.

Всех чернокожих терроризируют сволочи-полицейские, делающие вид, что пытаются защитить вялых обитателей гетто от агрессивных. Ice T: «Поэтому за свою жизнь приходится бороться — кулаком, ножом, а еще лучше — пистолетом. А во всем виновата система белогокожего и, не будем бояться этого слова, еврейского капитализма».

Весь этот идеологический комплекс увешанный золотом мультимиллионер и защитник угнетенных Ice T называет словом «real», подразумевая суровую реальность. Правда, при этом имеется в виду вовсе не тупая и скучная повседневность, но и фантазиями крутые бандиты не интересуются, им куда понятнее и ближе кино.

«Реальность» гангстерского рэпа — это то, что по-русски называется «настоящая жизнь» — красивый голливудский триллер, снятый по мотивам реальных событий, с плачем под дождем, с красной кровью на шелковых простынях.

«Во-о-он там, — Ice T высовывается из окна своей шикарной голливудской виллы, — вилла Бон Джови. Этот motherfucker гораздо богаче меня — ты только на его наручные часы посмотри... в его доме двадцать спален, а сам бегаёт в рваных джинсах, обманывает народ». Имеется в виду, что Бон Джови — не real.

Гангстерский рэп в чудовищных количествах потребляют вовсе не угнетенные жители черных гетто, а белокожие отпрыски мелкобуржуазных семей. Они балдеют от карикатурного музбандита Ice T, который, брызгая слюной, исходя потом и выпячивая нижнюю губу, похваляется своим горячим черным членом и холодным хромированным пистолетом.

В марте 1992-го Ice T и его металлическая группа Body Count записали песенку «Cop killer» («Убийца полицейских»).

Ice T: «Проснулся я утром, сижу, пью кофе, говорю по радиотелефону, вдруг по телевизору — президент Джордж Буш, который обзывает мою песню горячечным бредом сумасшедшего. А я и спел-то всего: „Убей, убей свинью“. Ведь и Джонни Кэш тоже пел когда-то: „Вот подойду я к тому типу и пристрелю его, чтобы посмотреть, как он будет издыхать“. И ничего, классика кантри-музыки, шедевр народного творчества, так сказать... видимо, все дело в том, что в моей песне речь идет о полицейском», — догадался Ice T.

Правильно догадался.

Возмущенные профсоюзы полицейских, владеющие солидной долей акций концерна Time Warner,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

который выпустил злосчастную песенку, публично пригрозили выбросить его акции на биржу. А это — несколько сотен миллионов долларов. На бирже разразилась паника.

Магазины между тем отказались продавать пластинку, а перед концерном Time Warner замаячила реальная угроза предстать перед судом за призыв к насилию против госслужащих. Наконец, когда на ведущих сотрудников Time Warner посыпались анонимные письма с обещанием подложить бомбу, концерн очухался и выпустил новую версию альбома — уже без скандальной песни, а сам Ice T лишился контракта.

Он был очень недоволен: «Ведь это типичная ситуация для сутенера и его шлюхи: Time Warner — сутенер, а я, Ice T, — проститутка». Музыкант пояснил, что всякий сутенер-профессионал работает с двумя девками: одна агрессивная и склочная — это, понятное дело, сам Ice T, а вторая — тихая и ласковая, это — Принц. Пока одна сидит в полицейском участке, другая утешает клиентов, главное — дело движется. «Это же элементарно!» — возмущался Ice T. Якобы это не он хотел убивать полицейских, а его литературный персонаж, которого те обидели, и он решил им мстить: «Нельзя все понимать буквально. Ведь в другой песне я пою: „Засуньте меня в газовую камеру, я высосу весь ваш газ“. При этом я имею в виду, что я — крутой и клевый, и с меня все должны брать пример. А то, что на меня не действует яд, всего лишь поэтическая метафора. Вопрос в том, кому именно ты подражаешь. Если ты подражаешь, скажем, Терминатору,ходишь в бар в черных очках и стреляешь направо-налево, то ты сам дурак. Совсем другое дело, если ты подражаешь Арнольду Шварценеггеру — богатому киноактеру и культуристу. Ты качаешь мышцы, делаешь деньги, имеешь всех телок, каких хочешь, и разговариваешь по мобильному телефону. Тогда ты — молодец, не правда ли?»

Правда-правда.

Eurohardcore

В европейском хардкоре начала 90-х можно усмотреть, условно говоря, три параллельные тенденции.

Во-первых, британский хардкор. Это довольно быстрый брейкбит с различными семплерными добавками: вокальными, джазовыми или какими-нибудь еще. Из этого хардкора получился джангл, а потом — драм-н-бэйс.

Во-вторых, голландский супербыстрый хардкор — габбер.

И в-третьих, скажем так, бельгийско-немецкий саунд. Это не очень быстрый, но очень увесистый и грязный, то есть записанный с перегрузкой, брейкбит. Звук — не звонкий и чистый, а как бы проржавевший и надтреснутый, иными словами — индустриальный.

На интересный вопрос: «А почему музыка вообще стала жестче и шумнее?» — однозначного ответа нет. Есть мнение, что к началу 90-х были налажены изготовление и транспортировка синтетических наркотиков — в первую очередь экстази — в Западную Европу, произошло насыщение рынка, таблетки подешевели, рэйверы увеличили дозу, и музыка соответствующим образом ускорилась.

Существует и другая версия, согласно которой количество наркотиков действительно увеличилось, зато их качество резко ухудшилось: в таблетке экстази содержался уже не чистый МДМА, а довольно гремучая смесь, прежде всего — амфетамин, не столько радующий, сколько подхлестывающий. Таблетки стали более сильнодействующими, сильнее отшибали мозги, и музыка стала жестче.

Еще одно объяснение сводится к комплексу неполноценности европейцев перед американскими хаус-продюсерами: европейцы взяли реванш и сварганили куда более крутую музыку.

Нельзя упускать из виду и то, что существовала еще одна разновидность музыки, которая по своей дикости и агрессивности намного превосходила все остальные звуки конца 80-х. Я имею в виду индастриал — своего рода электро-металл. На него и равнялось андеграундное техно.

Британский хардкор

К концу 80-х британская хаус-тусовка раздвоилась. В лондонских клубах танцевали под жизнерадостный хаус, напоминавший о курортной жизни, ведь эсид-хаус был именно курортной музыкой. А на незаконно проводившихся рэйвах на открытом воздухе царил совсем иная атмосфера: хардкор стал музыкой, под которую фанатичные рэйверы отплясывали назло полиции и консервативному правительству.

В 1989 году стали появляться американские хаус-пластинки, на которых вместо прямого бас-барабана стучал брейкбит. Лондонские ди-джеи Grooverider и Fabio заводили американский техно-хаус на повышенной скорости. Оригинал, записанный на тридцати трех оборотах в минуту, крутили на скорости сорока пяти. Grooverider на любой хаус-пластинке проигрывал то место, где звучит сбивка, чаще всех остальных пассажей, и тем самым существенно повышал процентное содержание брейкбита в треке. Одновременно ди-джей-террорист выкручивал на усилителе до упора ручку Overdrive, то есть перегрузки: звук получался скрипучим и грязно-металлическим. И очень громким. Grooverider занимался целенаправленной селекцией американских пластинок с брейкбитом и в результате набрал целый ящик подобной музыки, которая стала восприниматься в качестве самостоятельного стиля.

Британский хардкор начала 90-х пользовался дурной славой. Его не заводили радио-ди-джеи, его игнорировали даже сотрудничавшие в андеграундных изданиях журналисты. Если верно, что танцевальная музыка находилась в андеграунде, то хардкор был андеграундом в андеграунде.

Интересны описания того, как проходили хардкор-танцуйки начала 90-х. Искусственный туман и море люминесцентных огней. Присутствующие взвинчены чудовищными дозами экстази и амфетамина. Многие обнажены до пояса. Танцоры постоянно втирают в свой торс какой-то медицинский крем — он якобы помогает дышать и, кроме того, усиливает воздействие экстази. Многие держат в руках ингаляторы и постоянно вдыхают какую-то дрянь, кое-кто даже танцует в кислородной маске, которая явно заряжена не кислородом. На руках у танцующих — белые перчатки, которые светятся в темноте. Лица искажены криком. На земле рядом с танцполом мутно поблескивают залитые потом тела тех, кто потерял сознание. «Кто-то тронул меня за локоть, и я заорал, как и все остальные», — писал затерроризированный журналист, вообще-то

симпатизировавший современной танцевальной музыке.

В 1991 году сингл «Charly» группы Prodigy стал большим хитом, он ознаменовал срастание хардкора с мэйнстримом. В Великобритании шел тот же самый процесс, что и везде: хардкор очень быстро вырождался в нечто радостное, бессмысленное и сугубо коммерческое, параллельно шла коммерциализация гитарного хардкора — гранжа.

Лето 92-го — момент выхода хардкора на поверхность, крупные фирмы выкинули на рынок массу второсортной продукции, на которой сделали большие деньги. Хардкор-андеграунд был ликвидирован, а еще через пару месяцев бум прошел. Единственные процветающие до сих пор герои большой распродажи хардкора — это Prodigy.

Gabber

Самой знаменитой и неприличной разновидностью раннего европейского хардкора является голландский габбер, или габба. Это слово переводится как «приятель, друган».

В 1990 году Пол Эльстак — сотрудник грампластиночного магазина в портовом городе Роттердаме — обнаружил, что подростки проявляют интерес к жесткому британскому брейкбиту. Пол Эльстак начал выпускать синглы под псевдонимом Euromasters. Ориентация музыки была ясна при первом же взгляде на обложку: роттердамская телебашня справляет нужду на Амстердам. Тут нужно заметить, что между двумя городами существует довольно злобное соперничество. Оно связано с конкурирующими футбольными командами — Feyenoord из Роттердама и Ajax из Амстердама. Кроме того, с роттердамской точки зрения Амстердам — город туристов и снобов, а с амстердамской точки зрения Роттердам — город безмозглых пролетариев.

Новая музыка была объявлением войны. После футбольного матча болельщики отправлялись на рэив, а в течение следующей недели раскупали хардкор-диски. Музыка была устроена крайне просто: бас-барабан стучал со скоростью сто восемьдесят, а то и двести ударов в минуту, за этим стуком матерно был неприятный мужской голос.

В качестве контрмеры в Амстердаме был создан лейбл Mokit, который размножал якобы более интеллигентную версию того же самого саунда. В Голландии проходили суперрэивы, на которые собиралось по пятнадцать тысяч человек — Hellraiser, Terrordrome, Thunderdome и легендарные Nightmares in Rotterdam. Люди до омертвления накачивались амфетамином и пивом, танцевали и дубасили друг друга по головам огромными надувными молотками. Драки и даже поножовщина были в порядке вещей. Участники голландских хардкор-рэивов не скрывали своих неонацистских пристрастий.

Уже в 92-м стало ясно, что голландский габбер находится в застое и никаких новых идей продюсерам в голову не приходит, если не считать идеей повышение скорости с двухсот до двухсотпятидесяти ударов в минуту. Патологически быстрый брейкбит расползся по Европе.

Году в 93-м стали появляться треки, в которых на довольно быстрый стук была наложена какая-нибудь общеизвестная — желательна радостная — мелодия. Моментально для практически

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

всех сколько-нибудь известных мелодий — как новых, так и старых, включая рождественские песенки и мелодии из бродвейских мюзиклов — были изготовлены их хардкор-варианты. Это явление получило название «хеппи-хардкор» (happy hardcore).

Если кто-то полагает, что техно — это идиотская музыка для умственно отсталых индивидуумов, то почти наверняка это мнение вызвано прослушиванием именно хеппи-хардкора. Спорить трудно и, главное, не хочется.

Глазастый, клыкастый и черепастый, если судить по обложкам компакт-дисков, голландский габбер как-то подозрительно плавно трансформировался в довольно позитивно настроенный хеппи-хардкор.

Существует авторитетное мнение, что под хардкором следует понимать не количество ударов в минуту, а грязный звук и кустарный способ производства.

Alec Empire

Для Алека Эмпайера эсид-хаус был музыкой протеста. То, что происходило в родной Германии, Алеку чрезвычайно не нравилось. Падение Стены и объединение Германии, ликвидация Советского Союза, беспомощное барахтанье Кубы — все это привело к тому, что немецкие левые попали в полосу кризисов и деградировали, а фашисты и националисты, наоборот, воспрями духом. И на международной арене дела обстояли не лучше — война в Персидском заливе показала чудовищную силу средств массовой информации, способных манипулировать общественным мнением целой планеты. В мгновение ока распространившиеся словечки вроде «глобальная деревня», «виртуальное пространство» и «Интернет» символизировали тотальный контроль над личностью. В Берлине все ненавидели коммунистов, и кругом было развешано больше немецких флагов, чем когда-либо в истории Германии.

Шел 1991 год. В подвалах заброшенных домов в восточной части Берлина проходили яростные техно-парти, на которых отрывались безработные ребята из бывшей Восточной Германии и гомосексуалисты, понаехавшие с Запада глотнуть свободы. Вместо экстази в употребление вошли амфетамин и героин. Алек Эмпайер крутил пластинки в мрачном техно-бункере под названием Tekknozid. «В начале 90-х мы с удовольствием слушали джангл, потому что эта музыка была невыносимо громкой, примитивной и дико действовала на нервы».

В начале 92-го бывший панк, а ныне хардкор-ди-джей Алек Эмпайер создал безумную антифашистскую группу Atari Teenage Riot (ATR). За проектом стоял целый букет славных идей: с ненавистной танцевальной музыкой покончено раз и навсегда. Брейкбит неостановимо движется в сторону транс и диско, единственной альтернативой остается Digital Hardcore. Digital Hardcore — это фрагменты гитарных партий металлической группы Slayer, искаженный до невыносимости брейкбит, очень много индустриального грохота и еще больше — воплей и криков. Самая главная идея звучит так: «Звуки бунта вызывают бунт».

Первое же выступление нового берлинского коллектива произвело такой фурор, что на второй концерт съехались представители всех концернов звукоиндустрии. Серьезные люди в пиджаках приехали аж из Лондона посмотреть на новое чудо берлинского андеграунда — такое случается,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

прямо скажем, нечасто. Сумасшедшей группе тут же предложили контракты. Алек и его коллеги были немало смущены скоростью происходящей коммерциализации их революционной агрессии.

Алек Эмпайер — яростный антифашист. Впрочем, техно он тоже ненавидит. Все на первый взгляд безобидные рэйверы для него чуть ли не гитлерюгенд. Его самые главные враги — это неофашизм и диско-музыка, с его точки зрения, сильно связанные друг с другом; неонацистские издания действительно прославляли транс и техно как новую музыку немецкой молодежи.

Алек Эмпайер — серьезный парень, в утопические идеи о переустройстве общества на так называемых демократических принципах он не верит, ведь для него эти самые демократические принципы и есть современная форма фашизма.

Музыкант ненавидит саму идею рэйва, то есть танцулек в конце рабочей недели, когда люди отправляются в клуб, чтобы забыть свою жизнь и почувствовать себя счастливыми. А с понедельника — снова на ненавистную работу.

Сам Алек ни наркотиков, ни алкоголя не употребляет. Он полагает, что немецкое правительство насаждает техно-музыку и экстази, чтобы дать хоть какую-то радость подрастающему поколению.

Алек Эмпайер: «Кое-кто полагает, что крутой музыка становится, когда бас-барабан стучит в темпе двести ударов в минуту. Что за чушь! Крутая музыка может иметь и ноль ударов в минуту, но быть нестерпимой для восприятия. Все дело — в качестве звука».

Эмпайер — принципиальный сторонник быстро сделанной и отвратительно звучащей музыки. Тут дело, конечно, не только в скорости изготовления. Сильно искаженным звук получается вовсе не оттого, что над ним мало трудились, искажения — это результат целенаправленного применения специальных эффектов. Исказить звук, вообще говоря, несложно, сложно добиться грува.

Может быть, продукция Эмпайера и его тусовки — это не самый быстрый хардкор из имеющихся в природе, но, определенно, один из самых шумных и злобных. Да, он намеренно записан с искажениями, но акустической помойкой его никак не назовешь. Это очень скупо сделанная музыка.

Радикальный подход Алека Эмпайера вызывает не одни восторги, для многих европейских музыкальных критиков Atari Teenage Riot — это манерная панк-группа эпохи техно. Термин «техно-панк» тоже, разумеется, был употреблен.

10. Вот пришли барабаны

В 1992 году лондонские ди-джеи и продюсеры столкнулись с так называемой распродажей хардкора — рэйвы поглупели, повеселели и стали неприлично коммерческими и легальными. Перепроизводство коммерческого хардкора привело к его девальвации — хардкор попросту надоел, радостно-попрыгучие пластинки заполнили рынок, и их уже никто не покупал.

Бывший хардкор-андеграунд отреагировал созданием нового саунда. Его называли Darkcore, а чаще

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

всею просто *Dark*. Для него характерны обща́я холодная и отчужденная атмосфера, акустические фрагменты из саундтреков к фильмам ужасов — типичный вой привидений — и трескучий брейкбит. Из барабанного стука вырезали буханье бас-барабана. Оставались одни тарелки и мальй барабан.

Музыка имелась, но некому и негде было под эту музыку танцевать. Поэтому бывшие хардкор-ди-джеи забрались в тусовку поклонников регги и рагга-музыки.

Jungle

Джангл — это брейкбит, который бьется на скорости около ста шестидесяти ударов в минуту, он похож на спотыкающуюся дробь пионерского барабана. Под брейкбит подложена бас-партия, позаимствованная из регги. Бас-линия идет в два раза медленнее, чем стук, то есть со скоростью восемьдесят ударов в минуту.

Тут нужно сделать маленькое техническое отступление: если увеличивать скорость вращения грампластинки, то соответственно повышается и высота тона, возникает так называемый эффект Буратино. В начале 90-х компьютерные аудиoproграммы были оснащены такой вещью, как *time stretching* (растяжение времени). Имеется в виду техническая возможность ускорять или замедлять темп акустического фрагмента, не превращая его в пронзительный визг или, соответственно, в бурчание на низкой ноте. Иными словами, брейкбит в джангле был ускорен на компьютере.

В марте 92-го в лондонском клубе *Paradise club* начала проводить вечера ди-джейская тусовка *A Way Of Life*. Именно на этих танцуйках произошло объединение живого рагга-речитатива с бешеной ди-джейской музыкой в стиле *Darkcore*. Результат и назвали джанглом.

Тут в нашей истории появляются не только мощный бас, истеричный вокал и так называемые саунд-системы, то есть мобильные музыкальные установки, характерные для регги, но и темнокожий преступный мир Лондона — главный потребитель регги и рагга-музыки. Белых рэйверов, которые приходили в *Paradise club* в наивной уверенности, что здесь крутят свежую разновидность эсид-хауса, били смертным боем. За экстази здесь тоже по головке не гладили. В *Paradise club* курили крэк.

Во всех остальных клубах сразу пошла ответная реакция. Ди-джеев, заводивших джангл, больше нигде не приглашали, хотя они и вопили, что джангл, как и любая другая музыка, не имеет отношения к наркотикам и организованной преступности. Танцоров, одетых по джангл-моде, не пускали во все остальные клубы, на многих дверях висели плакаты «*No Breakbeat Zone*» («Зона, свободная от брейкбита»). Пестрые журналы пугали поклонников хеппи-хардкора ужасами джангла — дескать, опять в туалете *Paradise club* пырнули ножом какого-то чернокожего кокаириста, увешанного золотом. Несмотря на устойчивые слухи, что рагга-джангл — это саунд черных расистов, среди ди-джеев, продюсеров и даже поклонников джангла было немало белых лондонцев.

Для изготовления ритм-треков джангл-продюсеры к ритм-машинам не притрагивались, а использовали аудиобиблиотеки ритмов на компакт-дисках. Поскольку все это происходило в атмосфере регги и даб-музыки, то при компьютерном монтаже ритм-трека проявлялись чудеса

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

изобретательности. Скажем, вот типичный джангл-эффект: поверх основного барабанного бита пустить его же, но в два раза быстрее, и к тому же в обратную сторону. Джангл — это брейкбит, вернувшийся к своим даб-корням.

Регги-бас брался со старых грампластинок с Ямайки. Сверху накладывалась всякая всячина, но предпочтение все же отдавалось рагге. Собственно, никакого другого андеграунда в Лондоне и не было. Ди-джеи, которые не хотели заводить хеппи-хардкор и эсид-хаус, автоматически оказывались в рагга-тусовке. Рагга-андеграунд обладал собственными магазинами, студиями звукозаписи, мастерскими по изготовлению грампластинок и даже дистрибьюторскими фирмами и пиратскими радиостанциями. Вся эта инфраструктура взялась за пропаганду нового саунда.

Первые джангл-треки содержали вокальные партии, переданные с компакт-дисков. Но искушение попробовать живых вокалистов было велико.

В конце 93-го ди-джей Shy FX и горластый мальчик по прозвищу UK Apache с одного захода изготовили трек «Original Nuttah». Было отпечатано несколько пластинок без указания авторов и названия трека. Публика впадала в раж при первых же звуках и очень скоро начинала орать: «Rewind! Rewind!», — то есть «Заводи еще раз с начала!».

На регги и даб-танцуйках такие крики — обычное дело, хороший трек выдерживает до семи и более перемоток на начало. Собственно, выразить удовольствие после прослушивания и протанцовывания понравившейся музыки — это не ремесло. Но на Ямайке принято вопить «Риуайнд!!!» в середине песни — на многих регги и даб-номерах слышен звук перематываемой пленки, после которого песня начинается с начала.

Самое главное в джангле — томительное ожидание момента, когда врубятся, или, как говорят джанглисты, «придут» барабаны. Перед самыми барабанами нужно диким голосом кричать «Риуайнд!!!», чтобы ди-джей перекинул иглу на начало пластинки, рагга-вокалист подавился своим речитативом... впрочем, потом быстро бы сориентировался и напряжение бы снова поползло вверх. Когда, наконец, приходят барабаны, в зале творится что-то невообразимое. Вверх поднимаются зажигалки, и начинаются дикие прыжки и вопли.

В песне «Original Nuttah» барабаны приходят ни с чем не сравнимым образом, а все длинное вступление — это демонстрация силы и умения петь под чистый бас и, с моей точки зрения, плевков в душу всего безголосого и безынициативного альтернативного рока. Я вполне искренне полагаю, что «Original Nuttah» — одна из самых удачных и энергетически не фальшивых поп-песен 90-х.

1994

1994 год — переломный в истории джангла. Большинство ди-джеев обзавелись собственными лейблами, действовало более дюжины грампластиночных магазинов, торгующих только джанглом, глубоко законспирированная пиратская радиостанция Kool FM передавала самую свежую музыку в день ее выхода, джангл крутили абсолютно все пиратские радиостанции Лондона. Именно в 94-м джангл-рэйвы вошли в моду и начали проводиться одновременно в нескольких лондонских клубах.

Это были очень серьезные и немного мрачные мероприятия. Изумленные новички констатировали, что в джангл-толпе никто не улыбается. Помещения были оформлены в кладбищенски-готическом духе — надгробные памятники, чучела ворон, покосившиеся кресты.

Девушки были одеты в эластичные шорты — как можно более узкие и короткие — и тяжелые кожаные ботинки. На голом теле они носили кожаные жилеты. Их танец состоял в вызывающе сексуальных движениях бедрами. Танцуя под джангл, надо не дергаться в такт барабанам, а извиваться под бас-партию. Молодые люди одевались как бандиты — в шикарные костюмы от Версаче, Мошино и Армани. Настоящие джанглисты не танцуют, а глядят на женщин и слегка переминаются с ноги на ногу. Впрочем, когда приходят барабаны, все срываются с места.

Главным аттракционом лета 94-го стал трек «Incredible», который изготовил продюсер M-Beat. На нем звучит голос молодого парня по имени Генерал Леви. Крик: «Воуака! Воуака!» — неся из каждого окна. Он попал даже в телевизионное кукольное шоу, а сама песня — в верхнюю десятку британского хит-парада.

Вот тут шоу-бизнес наконец зашевелился и обратил внимание на то, что в андеграунде происходит что-то интересное. Но, для того чтобы писать статьи и делать радиопередачи, нужны конкретные имена. При этом никто из непосвященных не имел ни малейшего понятия, кто есть кто в джангле. Джангл-ди-джеи и продюсеры держались крайне враждебно, на контакт не шли и наотрез отказывались фотографироваться, давать интервью и изображать из себя звезд, к которым привыкла пресса. А вот рагга-вокалисты, наоборот, были очень рады неожиданному вниманию и стали бойко тянуть одеяло на себя.

Ди-джеи и раньше имели с ними проблемы. Многие вокалисты часто не слушали трек и не делали пауз, а молотили в микрофон, как пулеметы. Кроме того, они начали указывать ди-джеям, какие треки тем следует заводить. А те стали попросту отключать микрофоны или приглашать собственных вокалистов, которые реагировали на команды от пульта.

Ситуация накалилась, когда рагга-крикуны вдруг пошли на контакт с мейнстримовской прессой и стали рассказывать, что такое настоящий джангл, а также делиться секретами мастерства, воспоминаниями о своем трудном детстве и планами на будущее. Джангл-ди-джеям стало ясно — пресса начинает раскручивать не тех. В памяти было свежо воспоминание о том, как внимание прессы и концернов звукозаписи, которые перехватили инициативу и с большим размахом взялись за изготовление и популяризацию модной музыки, угробило сначала эсид-хаус, а потом и хардкор. Все джангл-ди-джеи прекрасно помнили, как развивались события в 89-м и 92-м, и ни в коем случае не хотели в очередной раз остаться за бортом. Они не без основания боялись, что у них опять украдут их саунд.

Кризис разразился, когда Генерал Леви, побывавший в хит-параде с треком «Incredible», заявил в интервью модному журналу The Face: «Сейчас я держу мазу в джангле. Я пришел и обеспечил этой музыке успех».

Это было уже слишком. Ведущие джангл-ди-джеи — среди них Grooverider, Fabio, Goldie и A Guy Called Gerald — создали тайный комитет. Цель конспиративной деятельности — бойкот трека «Incredible» и вообще всей продукции Генерала Леви. Все ди-джеи, которые продолжали крутить этот трек, тоже подлежали бойкоту. Владельцы клубов не должны были приглашать ди-джейев, попавших в черный список, иначе и их клубы попадали в зону бойкота. Все журналисты, которые

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

брали интервью у Генерала Леви, тоже автоматически оказывались в черном списке. Секретный комитет, многими поначалу воспринимавшийся как чистой воды паранойя, добился-таки своего и запугал и своих, и чужих. Генерал Леви опубликовал подобострастное извинение перед мэтрами, но прощен не был. Маститые журналисты, теле- и радиоведушие, а также представители фирм грамзаписи испрашивали разрешения: не возражает ли могучая кучка против внимания к такому-то человеку. Если ветераны джангла считали, что парень созрел для того, чтобы делать о нем репортаж или заключать с ним контракт, то разрешение выдавалось. Иначе — бойкот.

По мнению многих, в том числе и джанглистов со стажем, заговор ди-джеев ставил перед собой вполне конкретную цель: не подпустить чужаков к кормушке.

Как бы то ни было, джангл-ди-джеи, хотевшие сохранить монополию на саунд, были сыты по горло рагга-вокалистами и отказались иметь с ними дело, а также употреблять и само слово «джангл». С осени 94-го, когда произошел раскол и размежевание, термин «драм-н-бэйс» (drum & bass, d'n'b) стал названием нового вполне самостоятельного стиля. Ди-джеи-раскольники ушли и унесли с собой всю созданную ими инфраструктуру с магазинами и фирмами грамзаписи, а также, разумеется, контракты с гигантами звукоиндустрии.

Не следует упрекать лондонских хардкор-ди-джеев в предательстве идеалов андеграунда. К середине 90-х многим из них стукнуло тридцать, и жизнь ди-джея-бессребреника, который на чистом энтузиазме развлекает народ и обогащает крупные концерны, уже не казалась такой привлекательной.

А джангл? А джангл исчез. Рагга-вокалисты вернулись к своим малоизобретательным ритм-машинам. Не следует упрекать и лондонских рагга-ребят в патологической страсти к саморекламе и готовности ломануться за длинным фунтом стерлингов. Рагга-певцы — настоящие виртуозы своего непростого дела и куда в большей степени музыканты, чем любые ди-джеи. Хаус-техно-хардкор-драм-н-бэйс постоянно попадает в сферу внимания музыкальной прессы и крупных фирм грамзаписи, у рагги же нет никаких шансов. Лишь единственный раз в 90-х концерт звукоиндустрии попытался раскрутить рагга-человека и сделать из него что-то вроде современного Боба Марли — я имею в виду Шабба Ранкса (Shabba Ranks). Концерт Sony проталкивал его без успеха, рыночного потенциала у рагги как не было, так и нет.

Drum & bass

Осенью 1994 года произошло историческое размежевание джангла и драм-н-бэйса. Можно ли из этого сделать вывод, что саунд, характерный для драм-н-бэйса, тоже появился осенью 94-го? Ничуть не бывало. Уже в 91-м существовали треки, с сегодняшней точки зрения звучащие как самый настоящий драм-н-бэйс, а само слово «драм-н-бэйс» всегда широко применялось в регги- и даб-жаргоне.

Драм-н-бэйс 94-го — это мелодичный и коммерчески ориентированный джангл без вокальной партии. Самым известным ди-джемем, продвигавшим этот саунд, был L. T. J. Vuket. Он заводил довольно атмосферные, то есть расплывчатые и мягкие, треки. В них присутствовал так называемый jazz feeling (ощущение джаза) и довольно элегантный брейкбит. В начале 90-х эту музыку называли эмбиентом, потом, намекая на известную сложность и изысканность, арткором

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

(artcore) и, наконец, эмбиент драм-н-бэйсом. Несколько лет L. T. J. Vukem был посмешищем всей джангл-тусовки, его обзывали наследником группы Yes и прочих монстров арт-рока, но именно за его саунд ухватились ди-джеи, покинувшие джангл-андеграунд.

В том же 1994 году стал появляться брейкбит, изготовленный — о чудо! — не в британской столице. Рони Сайз и ди-джеи Краст (Roni Size & DJ Krust), темнокожие ди-джеи из Бристолья, записывали треки, на которых был явно различим семплированный джаз. Этот саунд тут же окрестили джазстепом (jazzstep). Теоретики отмечают, что джазстеп — это вариант хардстепа (hardstep) с вкраплениями джаза. А хардстеп — это ободранный до костей джангл без вокала и мелодии, причем ударные записаны с легким искажением, которое дает своеобразную надтреснутость звука. Кроме того, в хардстепе появился регулярный бас-барабан, характерный для техно, но вычищаемый из ортодоксального джангла. Иными словами, хардстеп — это шаг навстречу техно, а джазстеп — это следующий шаг, но не вперед, а вбок — к джазу.

В 95-м драм-н-бэйс повернулся спиной к эмбиенту и вернулся к своим темным, то есть Dark, корням. Символом обновления стал Goldie — золотозубый шеф лейбла Metalheadz. Под его крылом собрались такие люди, как Photek, J Majik, Lemon D, Dillinja, Source Direct, Hidden Agenda, Optical.

Саунд действительно стал металлическим — жестким, мрачным и запутанным.

Но в первую очередь — высокотехнологичным. Отказ от эмбиента и возвращение к жесткости есть свидетельство очень важного изменения: в драм-н-бэйс-тусовке инициатива стала постепенно переходить от ди-джейев к продюсерам. В начале 90-х на заре хардкора ди-джеи вполне справлялись с изготовлением новых треков, хотя и величали секрет мастерства не иначе как «брейкбитовая наука» (breakbeat science). К середине 90-х это самое мастерство достигло такого уровня, что оказалось по плечу лишь фанатикам-коллажистам, которые из маленьких кусочков звука клеили многослойные и как будто дышащие и шевелящиеся барабанные трели.

Драм-н-бэйс можно считать самой трудозатратной поп-музыкой XX столетия, а его изготовителей — самыми умелыми и виртуозными поп-продюсерами, ведь для изготовления драм-н-бэйса нужна поистине микроскопическая точность и шизофреническая усидчивость. Только хирург-фанатик способен на подобный подвиг. Драм-н-бэйс-люди — в первую очередь, Goldie — открыто издевались над джанглом — грубым, примитивным и наивным. С другой стороны, драм-н-бэйс куда менее экспериментален, чем джангл; скажем, на огромном количестве треков несложно обнаружить один и тот же брейк, один и тот же ритмический рисунок.

В конце 95-го Goldie вместе с другими драм-н-бэйс-ди-джейами, среди которых были L. T. J. Vukem, Fabio, Grooverider, Randall и Doc Scott — все необычайно уважаемые люди с безупречным андеграундным прошлым — вновь создал конспиративный комитет. Как мы помним, в октябре 94-го Goldie уже стоял во главе заговора ди-джейев: тогда они лишили паблицити рагга-вокалистов. Заговор 94-го года длился несколько месяцев, а заговор 95-го — как минимум полтора года.

Второй заговор был направлен против тех ди-джейев, которые заводили треки, нетипичные для драм-н-бэйса, как его понимал Goldie, но главное — против продюсеров-экспериментаторов. Эксперименты разрешались только узкому кругу приятелей всемогущего Goldie. Журналисты, прежде чем решиться взять у кого-нибудь интервью, должны были испрашивать согласие у худсовета драм-н-бэйса, иначе им грозил бойкот. Хотя речь шла о качестве музыки и о чистоте концепции, на самом-то деле мафия Goldie занималась бизнесом и всеми средствами мешала

конкурентам выйти на рынок. В своих интервью Goldie и не думал это обстоятельство скрывать.

В 96-м с появлением сенсационного трека Эда Раша (Ed Rush) «What's Up» возникла новая разновидность драм-н-бэйса — техстеп (techstep). Стук барабанов превратился в металлический треск, бас-партия, наоборот, упростилась, была сведена до трех нот и стала очень громкой. Бас-партия стала фактически дико перегруженным ревом. В пустоте колотили сухие ударные и время от времени на слушателя надвигался мрачный гул, заглушавший барабаны. Техстеп был решительным шагом в сторону техно-саунда: в брейкбит вернулся регулярный техно-бас-барабан.

Техстеп означал минимализацию и радикализацию идеи драм-н-бэйса, на который как бы навели объектив.

Любопытным образом техстеп появился как саунд лейбла No U Turn, к Goldie он никакого отношения не имел. До появления техстепа существовало много разновидностей брейкбита и драм-н-бэйса. Внезапно драм-н-бэйс стал возможен только в виде техстепа, то есть смысл понятия «драм-н-бэйс» сузился до рамок техстепа, можно предположить, что это было связано с мафиозной деятельностью тусовки Goldie.

Осенью 1997 года из Лондона пришла казавшаяся невероятной новость: могучий драм-н-бэйс вышел из моды, закрылись или перепрофилировались все лондонские лейблы, клубы и FM-радиостанции. Новая британская техно-мода была названа спидгараж (speedgarage) — это более быстрая и якобы «грязная» разновидность старого нью-йоркского стиля гараж. По сути же, это был хорошо известный дип-хаус с несколько более резким басом, подкорректированным вокалом и иногда проскакивающими сбивками ударных — так сказать, пережитком драм-н-бэйса. Подозрительным образом сразу же появились горы компакт-дисков с этой музыкой, все они были изданы концернами звукозаписи и состояли в основном из ремиксов. Странное дело — как новая музыкальная революция может начинаться с незначительной переделки старых полу-, недохитов?

Конечно, поп-идол Goldie не мог никому запретить делать какую бы то ни было музыку. Но, пользуясь своим положением фильтра между лондонским техно-андеграундом и гигантами звукозаписи, Goldie был в состоянии эффективно тормозить выход конкурентов на белый свет. Многие техно-продюсеры резонно полагали, что получить выгодный контракт им удастся, лишь если они будут точно воспроизводить саунд Goldie и его мафии. А те, в свою очередь, возмущались, что у них воруют их собственность — драм-н-бэйс. Тусовка Goldie наложила лапу на довольно специфический саунд и громко визжала, когда фирмы-производители телерекламы использовали драм-н-бэйс-треки со стороны — их по дешевке предлагали какие-то безызвестные итальянские продюсеры.

И хотя спидгараж в чисто музыкальном смысле — явление не очень интересное, тем не менее смену моды в лондонском техно-андеграунде можно было лишь приветствовать. Ликвидация монополии, как правило, способствует некоторому отрезвлению.

Впрочем, как скоро выяснилось, никакого спидгаража и не было в природе.

Вот ушли барабаны.

2Step

Летом 1999 года в Лондоне разразился психоз по поводу новой волны модной танцевальной музыки под названием *Underground Garage*, или *2step*. Судя по высказываниям очевидцев, лихорадочная атмосфера вокруг *Underground Garage* живо напоминала джангл-эпоху.

Пол Эдвардс — хозяин пиратской радиостанции *Supreme FM* — так комментирует причины исчезновения драм-н-бэйса: «Все дело в дамах. Для них драм-н-бэйс чересчур запутан. Поэтому гараж легко выиграл в конкурентной борьбе: куда идут дамы, туда тянутся и мужчины. Устроители парти боятся, что у них на танцполе останется лишь пара парней, поэтому они стараются больше не приглашать драм-н-бэйс-ди-джеев».

В клубы, где крутят *Underground Garage*, людей в кроссовках, кепках и джинсах не пускают — не хотят агрессивной и хулиганистой публики.

2step превратил стандартный нью-йоркский гараж в своего рода медленный джангл. Ритмическая структура гараж-трека была заметным образом модифицирована. Из такта были выброшены второй и четвертый удары, остались всего два — первый и третий, а между ними — две дырки. Разумеется, удары вовсе не стоят смирно на своих местах, а постоянно отклоняются от жесткой схемы — то опаздывают, то торопятся, удлинившиеся паузы заполнились маленькими завихрениями ритма, так сказать, микро-брейкбитом.

Из-за того что половина ударов бас-барабана исчезла, музыка стала казаться более медленной и менее энергичной. Чтобы компенсировать энергетический дефицит, продюсеры стали применять звуки синтетических органов, духовых, струнных, а также вокал, используя их одновременно и ритмически, и мелодически. В идеале получается ритмическая молотилка, состоящая далеко не только из одних ударов барабана.

Неожиданность состояла в том, что вокальные партии стали заимствоваться с а-капелла версий американских R'n'B-хитов — начиная с Уитни Хьюстон и вплоть до никому не известных певиц.

Нет сомнения, что для продюсирования *2step*'а был применен опыт изготовления джангла и драм-н-бэйса: к вокалу, а вместе с ним и к другим ворованным звукам, продюсеры относятся так же, как драм-н-бэйс-люди относились к барабанам. Вокальные партии режутся на части, безжалостно убыстряются и склеиваются в своего рода брейкбит, или, если хотите, брейк-вокал.

2step определенно мягче, лиричнее, мелодичнее и эротичнее и драм-н-бэйса, и техно. *2step*, который пришел на смену драм-н-бэйсу, сравнивают с *lover's* роком, который пришел на смену дабу. В начале 80-х на Ямайке кончилась эпоха серьезного инструментального и, вообще говоря, малоразвлекательного даба и началась эпоха *lover's* рока — сладкого рока для влюбленных. Характерным образом, *2step* называют *lover's jungle*. Идеал мужчины — уже не *gangsta*, а *playa*, это изящно одетый, обворожительный и ловкий персонаж, дамский угодник, вместо *rude boy* — *sweet boy*.

Для атмосферы *2step*'а характерен культ роскоши: дизайнерских шмоток, шампанского, кокаина и шикарных женщин, по-моему, это именно то, что поэт называл «упоительной негой». Слово «глэм» тут тоже к месту.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Соответствующим образом называются клубы, лейблы и пиратские радиостанции: «Печенье с кремом», «Шоколадный мальчик», «Мороженое», «Чистый шелк», «Блаженство».

Впрочем, многие из тех, кто находится вне клубной 2step-жизни, усматривают во всем этом млении и томлении гиперконформизм, снобизм, тщеславие, идолопоклонство перед Дольче и Габбаной и в целом — вопиющий материализм.

11. Расширение

World Music

Летом 1987 года в одном из лондонских пабов собралась группа представителей независимых компаний звукозаписи, концертных агентов и сотрудников радиостанций — всего человек двадцать пять. Они обсудили детали кампании по внедрению на британский музыкальный рынок записей из Африки, Азии и Латинской Америки. Владельцы музыкальных магазинов отказывались торговать этими записями часто просто потому, что не знали, как назвать соответствующую полку — *Ethnic, Folk, International* или как-то еще. После довольно горячего обмена мнениями было решено остановиться на термине *World Music* (музыка мира). Он был значительно короче, чем *Popular & Roots Music From Outside The Anglo-American Mainstream* (популярная и исконная музыка, находящаяся по ту сторону англо-американского мейнстрима).

При этом имелась в виду не классическая музыка, не художественная музыка, не религиозная музыка, а та музыка, которую слушают по радио и под которую танцуют обычные люди.

В начале 90-х *World Music* вошла в большую моду. Она была разрекламирована как встреча двух культур: западной, то есть высокотехнологической, и незападной, то есть экзотической. Незападную культуру представляли в основном страны «Третьего мира». Впрочем, и в США, и в Великобритании, и в Германии, и во Франции нашлись музыканты, чудом уцелевшие от поп-музыкального потопа последних десятилетий.

Широкой общественности был предъявлен целый полк непонятно откуда взявшихся певцов и инструменталистов, по-разному одетых, но одинаково широко улыбающихся. Для участия в этом цирке были отобраны якобы самые лучшие музыканты «Третьего мира». Разумеется, речь шла вовсе не об изучении далеких музыкальных традиций и культур, которые оказались излишне многообразными и малопонятными для цивилизованной аудитории, избалованной хорошо спродюсированной жвачкой для ушей.

Благодаря усилиям звукозаписывающих корпораций был искусственно выведен этно-поп, фактически — вполне западный резво бухающий синтезаторный музон, в который были вмонтированы якобы незападные певцы и певицы. Впрочем, часто оказывалось, что они — как, скажем, живущий во Франции алжирец Халед (*Khaled*) или израильская певица Офра Хаза (*Ofra Haza*) — вовсе не так уж и чужды цивилизации и в любом случае являются близкими родственниками ритм-машине.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Этно-поп — это повторение модели, по которой функционировал регги в 70-х: музыка записывается в западных студиях под присмотром западных продюсеров в соответствии с западными вкусами для западной же аудитории. Интересно, что даже несинтезаторно звучащий пакистанский певец Нусрат Фатех Али Хан (Nusrat Fateh Ali Khan) — казалось бы, совершенно аутентичный и неподкупный представитель традиционного Востока — на самом деле существенно подкорректировал суфийскую музыку Пакистана каввали (qawwali). В юности Нусрат был большим поклонником Джими Хендрикса и вообще западного рока и соответствующим образом изменил ритмическую структуру своей собственной музыки, которая стала базироваться на бите, то есть на равномерном пульсировании барабанов, совершенно нетипичном для индийской и пакистанской традиции. Эта операция во многом поспособствовала успеху певца на Западе.

Питер Гейбриел, создавший под крылом гиганта Virgin собственный лейбл Real World, немало поспособствовал слиянию культур под эгидой синти-попа.

Trance

Транс — вообще говоря, не музыкальный термин. Транс — это психическое состояние, при котором сознание человека сужается и он воспринимает лишь малую долю того, что творится вокруг или внутри него.

Бегун, который концентрирует свое внимание на равномерном дыхании и на том, чтобы ни в коем случае не остановиться и не задохнуться, находится в состоянии транса. Болельщик, который смотрит футбол по телевизору, тоже находится в трансе: весь остальной мир для него исчезает, зато происходящее на поле он воспринимает исключительно сильно. Когда вы читаете интересную книгу и забываете обо всем — вы в трансе. Когда вы очень интенсивно переживаете радость или горе — вы тоже в трансе.

Транс — это вовсе не сон: находящийся в трансе сохраняет сознание и чувства, только вся сила его души устремлена на какой-то маленький фрагмент окружающего мира, который воспринимается словно через огромное увеличительное стекло. Собственно говоря, человек почти постоянно находится в состоянии транса. И очень часто проблема состоит вовсе не в том, как впасть в транс, а в том, как выйти из него, то есть встряхнуться, расширить угол зрения и переключить свое сознание на какой-нибудь новый предмет.

Но и сильно углубиться в транс — тоже не простая задача. Кстати, зачем в него вообще погружаться? Грубо говоря, сознание из вялого прожектора концентрируется в мощный лазерный луч, который начинает видеть очень далекие и неожиданные вещи, в обычном состоянии незаметные. Для характеристики подобного рода эффекта часто применяют сильно затасканные термины «самопогружение» и «расширение сознания». На эту тему существует масса мифов и анекдотов.

Состояние глубокого транса является сердцевиной религиозных ритуалов во многих культурах. Чтобы впасть в транс, нужно, во-первых, этого хотеть и уметь это делать. Кроме того, повторяющиеся телодвижения, монотонная ритмичная музыка и, конечно же, разнообразные наркотические средства сильно способствуют возникновению транса. Приемы гипноза и медитации — тоже способы вогнать в транс.

Музыка, помогающая впадению в глубокий транс, известна во всех уголках земного шара, особенно в тех, которые более или менее хорошо защищены от прямого воздействия западной цивилизации. Западная поп-музыка трансу, вообще говоря, не способствует: очень уж она настырная и недостаточно монотонная. Кроме того, стандартная поп-песня заканчивается через три с половиной минуты — это, конечно, издевательство.

Особых причин называть какой-то определенный стиль музыки словом «транс» нет, или, точнее, существует множество непохожих друг на друга явлений, вполне заслуживающих этого названия. Любителям суровой экзотики можно порекомендовать марокканский гнаву (gnawa) и корейскую синави (sinawi и sanjo); музыка сибирских и монгольских шаманов и буддистских монахов — тибетских, китайских и японских — тоже заслуживает самого пристального внимания.

Techno-trance

Летом 1992 года слово «транс» вдруг вошло в массовый обиход. Трансом стали называть мелодичную электронную музыку, которая не била по башке, как тупое техно, а влекла за собой. Ритм стал очень легким, а общая атмосфера — воздушной и прозрачной. Если плотный саунд техно можно сравнить с железобетонной колючей скульптурой, которая давит своей массивностью и твердыми краями, то транс — это вид из окна на голубые дали.

Транс рекламировали как поп-музыку нового типа. Как грибы после дождя, появлялись новые лейблы, солидные газеты и журналы охали, что молодежь заболела новой болезнью — техно-музыкой. К изготовлению трансa подключились все продюсерские силы Западной Европы.

Транс был чудовищно популярен: именно 1993–1994 годы — это момент, когда широкие массы наконец открыли для себя техно. После пяти лет андеграунда оно вышло на поверхность. Характерным образом, в транслагере оказались все те, кто непосредственно участвовал в эсид-буме конца 80-х: в Великобритании это, скажем, Пол Оакенфолд и Дэнни Рэмплинг, в Германии — Вестбам и Свен Ват.

Сам рецепт электронной транс-музыки был создан значительно раньше. Нежные атмосферные гуделки и психоделические переливы, на фоне которых несутся серебряные синтезаторные аккорды, дует ветер, шумит водопад, кричит страус и ласково стучат барабаны диких африканских племен, уже всюю применялись в музыке стиля нью-эйдж.

Транс и есть не что иное, как слегка ускоренный нью-эйдж. Поэтому новая «техно-мода» была не чем иным, как удавшейся попыткой гигантов звукоиндустрии навязать новому поколению потребителей саунд середины 80-х. Но возможна и прямо противоположная точка зрения — новое поколение потребителей наконец-то доросло до понимания красот и чудес психоделического нью-эйджа.

Sven Vath

Свен Ват — живая легенда, немецкий ди-джей номер один. Он — настоящая звезда техно-транса, якобы одно из немногих исключений из железного правила, утверждающего, что в техно нет звезд. Свен Ват был звездой уже в конце 80-х, когда о наличии техно-хауса очень мало кто подозревал. Во франкфуртский клуб *Open*, где он крутил пластинки, приезжали поклонники аж из Голландии — не просто попрыгать под музыку, что можно было сделать и дома, а именно «на Свена».

С течением времени расплодилось уйма ди-джейев, а вместе с этим распространилась и идея, что техно анонимно и ди-джей — лишь один из танцующих. Однако Свен Ват так и оставался первой поп-звездой техно. Конечно, прессе был нужен герой новой эпохи, и она уцепилась за Свена, но от него действительно исходила волна безумия. Он непрерывно пил, глотал экстази, нюхал кокаин и не отказывал красивым женщинам, которые домогались его взаимности. И, конечно, вел исключительно ночной образ жизни. Поэтому его выпученные глаза горели нехорошим блеском. Строить рожи и часами гнать полную ахинею он, конечно, тоже мог.

Его череп был наголо выбрит, лишь сзади свисал длинный хвост, заплетенный в косичку. В носу и ушах — кольца. Под нижней губой — длинная, узкая и волосато-противная борода. Свен — известный законодатель мод. Стоило ему появиться за ди-джейским пультом в цветастых мотоциклетных штанах с широкими полосами и крупными буквами, как через пару дней половина клуба была одета точно в такие же. В Нью-Йорке какой-то русский сапожник прикрутил к кроссовкам Свена платформы высотой в десять сантиметров. А немецкие мастера врезали в них батарейку и красные лампочки. «Очень удобная вещь, — смеялся модник, — мигает при каждом шаге, и хватает ее на два года».

Буквально через десять минут после начала своего сета Свен стягивал майку и оставался полуголым. Иногда он разоблачался вплоть до кроссовок (видно, очень красивые были, не хотелось снимать). Публика, разумеется, раздевалась вслед за своим кумиром. Когда Свен взмахивает рукой — в зале начинается ликование. Вообще, танцую «под Свена», люди поворачиваются лицом к ди-джею — это дело для техно, прямо скажем, необычное: танцующий, как правило, вообще ничего вокруг себя не видит и смотрит в пустоту.

Свен Ват во многом определил внешний вид и поведение фанатиков техно. Ведь в конце 80-х публика приходила на танцы, нарядившись в джинсы и куртки. На фотографиях самого Свена той поры видно, что он носил волосы торчком, узкие бакенбарды, голубую джинсовую куртку, красный шейный платок и ковбойские сапоги — это рокабилли-мода.

Но парень хотел веселиться. Среди его нововведений значатся, например, противогазы. Конечно, в противогазе танцевать непросто. Сам Свен использует кислородную маску, когда температура в зале поднимается до шестидесяти пяти градусов, а влажность — до ста процентов. «В техно-клубе должно быть странно и безумно, — учил Свен, — а также очень тесно, темно и душно, с потолка должна капать влага прямо на вращающиеся грампластинки. В зале столько пара и дыма, что в трех метрах ничего не видно, и все должны быть в угаре и танцевать, даже стоя в очереди в туалет».

Сам Свен в туалет не ходил. Он стоял за проигрывателями десять, а то и двенадцать часов без перерыва и выпивал за это время до пяти литров минеральной воды, кока-колы, пива и более серьезного алкоголя. Вся жидкость тут же уходила с потом, Свен не мог и секунды устоять на месте.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

К 1993 году рынок оказался до отказа забит коммерческим трансом, который все больше и больше начинал смахивать на диско-музыку итальянского производства, а треки — на песни, из которых по ошибке удалили вокал. Развелось много всяких трансов — хеппи-транс, транс-хаус, эсид транс, хардтранс, транскор и так далее без конца.

В 94-м этой музыке настал конец (эффект «техно покидает дискотеки», «пришли Oasis и все испортили»). Массовая мода прошла, и термин, применявшийся для приманки молодежи, девальвировался и вышел из широкого употребления. Сегодня слово «транс» никакого конкретного музыкального стиля уже не обозначает.

Ethno groove

Мы живем в эпоху глобализации: все расстояния сокращаются, люди становятся ближе и понимают друг друга лучше, чаще и охотнее. Но это не более чем пропаганда, на самом-то деле под глобализацией подразумевается, что все люди становятся одинаковее, у них обнаруживаются одни и те же потребности и они готовы удовлетворять эти потребности сходным образом: слушать одну и ту же музыку, жевать одни и те же бутерброды, смотреть одни и те же фильмы, носить одни и те же штаны и так далее.

Музыканты из лондонской группы *Transglobal Underground* недаром дали своему коллективу такое программное название. Под странным словом «*Transglobal*» (преодолевающий границы глобального) имелся в виду протест против навязывания человечеству стереотипной и стилистически однообразной поп-продукции. Намерение искоренить поп-однообразие, конечно, следует только приветствовать, но задача создать музыку, которая принадлежала бы одновременно всем этническим музыкальным традициям, утопична. Сама же эта идея — явное наследие идеологии нью-эйдж с ее тоталитарными всекосмическими претензиями.

Впрочем, *Transglobal Underground* не воевали с ветряными мельницами, а лепили этно-поп на дабоватой транс-основе. Музыкантам казалось, что они стоят на пороге чего-то огромного и перспективного, несущего подлинное освобождение от пут американизированной попсы. Их энтузиазм выражался двумя лозунгами: «*Anything goes*» («Все годится в дело») и «*The world in your sampler*» («Весь мир в твоём семплере»). Ни у кого не было сомнений, что транс, то есть экзотические состояния, известные практически каждой культуре, — это и есть тот универсальный язык, который позволит объединить самые непохожие музыкальные формы.

Хотя в составе *Transglobal Underground* присутствовали музыканты самых разных национальностей, экзотические добавки к своей по преимуществу электронной музыке они заимствовали с компакт-дисков, содержавших этническую и традиционную музыку — индийскую, арабскую и индонезийскую. Иными словами, они не исполняли традиционную музыку, и уж тем более не развивали и не обогащали ее, а попросту воровали.

С течением времени *Transglobal Underground* — первоначально чисто ди-джейский коллектив — начал применять настоящие музыкальные инструменты, в основном разнообразные экзотические барабанчики. Главным украшением шоу была певица Наташа Атлас (*Natacha Atlas*), которая не только пела по-арабски, но и исполняла танец живота.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

«Как все было прекрасно, — вспоминала Наташа со вздохом, — у нас было чувство, что мы пионеры и одновременно конкистадоры, газеты нас расхваливали выше всякой меры. А потом пришли Oasis и все испортили».

Goa-trance

Известна науке и такая разновидность транса, как гоа-транс, он же пси-транс. Это пляжная танцевальная музыка с восточным колоритом. По звуку она в лучшем случае похожа на эстрадно-симфонический оркестр, который решил сыграть веселый индастриал, — следствие того обстоятельства, что индустриальные коллективы в массовом порядке сползли в транс.

Гоа — это курорт на западном побережье Индии. С точки зрения подавляющего большинства индусов, Гоа — рассадник преступности и разврата. Власти всячески пытаются отравить диким туристам жизнь и положить конец повальной наркомании и купанию в голое виде.

Самый известный аттракцион Гоа, кроме моря, наркотиков и блошиного рынка по средам, — это, разумеется, ночные парти. Эсид-хаус попал сюда в 88-м, его привезли европейские туристы. Параллельно с бумом вокруг транса в Европе возникла и его специфическая гоа-разновидность.

Танцы начинаются с заходом солнца и продолжаются до рассвета. Звучит громкая музыка, как правило, из кассетного магнитофона; индийские курортники и местные жители очень от этого грохота страдают. Во время парти можно купить спиртные напитки, лимонад, чай и, конечно, экстази, ЛСД и марихуану. Горят ультрафиолетовые лампы — так что все белые предметы одежды начинают сиять химическим фиолетовым светом. Энтузиасты и себя расписывают люминесцентными красками. Самая крупная пляжная танцулька проходит под Рождество. На нее съезжается до двадцати тысяч человек.

Многие отдыхающие полагают, что гоа-транс вот так прямо и делают на пляже в Гоа. В пляжных сарайчиках лишь размножают кассеты, которые потом продают туристам на блошином рынке.

Собственно, не так уж и важно, что именно происходит в Гоа. В Европе в середине 90-х гоа-парти устраивались и на склонах Альп, и в бетонных гамбургских подвалах. Мода на эти парти уже давным-давно позади. О проведении таких парти можно было узнать по пестрым плакатам, на которых обязательно присутствовало что-то индийское — чаще всего бог Ганеша — у него голова слона, спутать невозможно. Компакт-диски с гоа-трансом тоже были оформлены в космическо-индийском стиле: много звезд, облаков, цветы лотоса, непонятные разводы приторно-химического цвета и поверх всего этого — Ганеша или его приятель Кришна, играющий на флейте. Внутри могли оказаться и мыльные синтезаторные разливы, и довольно живенький хардкор, и речи Бхагвана или песни кришнаитов, наложенные на ритм-машину, и просто радостная танцевальная музыка без особых затей.

Поклонников этой продукции нередко обзывают неохиппи. Сами они соглашаются, что стремятся расширить свое сознание, познать истину и преодолеть границы своего Я, чем немало смущают средства массовой информации, которые привыкли упрекать техно-молодежь в бездуховности, черствости и отсутствии какой-либо позиции.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Фанатики гоа-транса — ненормально радостные, оптимистичные и позитивно мыслящие люди. По своему мировосприятию они очень похожи на членов какой-нибудь неопасной секты с восточным уклоном. Многие из них — бывшие металлисты и поклонники жесткого техно, если верить трогательным автобиографиям, которые они публикуют в Интернете. Все они уверены, что при помощи гоа-транса на них сошло просветление, гоа-трансом, как нектаром, они питают свой ум.

Многие из них полагают, что гоа-транс сам по себе настолько силен, что не нуждается ни в каком наркотическом подкреплении, то есть музыка действует лучше любого наркотика. Часто приходится сталкиваться с утверждением, что, танцуя, они буквально видят музыку — и это без наркотиков. Кое-кто, однако, не скрывает, что экстази и ЛСД усиливают радужное впечатление.

Nu-trance

Каждое лето британские клубные журналы — такие как *Muzik*, *Mixmag* или *DJ* — начинают уверять, что возвращается транс и мода танцевать на лоне природы — на траве и на песке; похоже, что иначе пролетарская молодежь поедет на Ибицу безо всякого удовольствия. И каждой осенью — огромных размеров отчеты о проделанной работе: транс не вернулся, но было все равно здорово. Если ты там был, можешь вспомнить и порадоваться, глядя на пестрые фотографии курортного разгула, если тебя там не было, — имеешь шанс порадоваться еще больше.

Весной 2000 года опять пошли косяком сообщения о том, что пси-транс возвращается. Откуда? Оказывается, он переселился в Пуэрто-Рико, Бразилию, Колумбию, Боливию, Польшу, Венгрию, Македонию, Хорватию, Австралию, Португалию, Грецию, Израиль, Россию. Похоже, что в ближайшем будущем на каждом уважающем себя международном курорте будут проводиться пляжные транс-парти в порядке, так сказать, глобализации Ибицы.

12. Обволакивание

Разговоры об «обволакивающей» музыке, о музыке, «наполняющей» и даже «строящей» пространство, в применении к техно-эмбиенту просто неадекватны.

Ambient

Эмбиент во многих отношениях подобен трансу.

Это неагрессивная техноидная музыка, как и транс, явившаяся реакцией на безумный хардкор. Для потребителей и транса, и эмбиента была характерна ментальность неохиппи.

Правда, транс — это танцевальная музыка, а эмбиент уже, пожалуй, нет. Эмбиент заводи́ли в chill-аут-зонах (*chill-out zone*) — специальных помещениях, где рэйверы приходили в себя после многочасовых танцев и курили траву под негромкий монотонный перестук.

И, как и слово «транс», слово «эмбиент» на самом-то деле имеет совсем другой смысл. Вообще говоря, эмбиент — это довольно любопытная идея расфокусированной и петляющей на одном месте музыки, музыки, в которой ничего не происходит, но эта идея подверглась в 90-х такой девальвации, что, употребив слово «эмбиент», хочется вымыть рот с мылом. Одна надежда на то, что скоро все забудут, что оно когда-то на самом деле значило.

The Orb

В рамках клубной культуры об эмбиенте заговорили в 1989 году с появлением проекта *The Orb*. Его лидер Алекс Паттерсон был знаком с идеями Брайена Ино, но главным источником своего вдохновения называл космически-экспериментальный хиппи-рок таких групп, как *Soft Machine*, *Gong* и *Pink Floyd*.

Первый долгоиграющий альбом *The Orb* носил роскошное психоделическое название «*A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld*» («Громадный постоянно растущий пульсирующий мозг, который правит из центра сверхъестественного мира», 1989).

Он был встречен на ура, критики поняли, что *The Orb* — это *Pink Floyd* сегодня, а эмбиент выполняет функцию регги десятилетней давности. Как известно, в конце 70-х измученные амфетамином панки переводили дух под регги, через десять лет поколение рэйверов, измученное наркотиком экстази, переводило дух под эмбиент. Алекс Паттерсон был вполне в курсе своего значения для мировой культуры и скромно уверял, что делает танцевальную музыку для тех, кто не в силах оторвать задницу от стула.

The Orb 90-х — это неагрессивный и вполне танцевальный брейкбит. Слухи о его ненормальности сильно преувеличены. В 92-м на сцене появились *Aphex Twin* и *Future Sound Of London (FSOL)*.

С ликвидацией транс-моды обесмыслилось и слово «эмбиент» в качестве названия стиля, заторможенный брейкбит в середине 90-х начали называть словом *downtempo*.

Aphex Twin

Ричард Ди Джеймс — пожалуй, самый знаменитый эксцентрик и самодур новой электронной поп-музыки.

В 92-м, когда Ричарду исполнилось двадцать два года, он под именем *Aphex Twin* выпустил техно-номер, изготовленный из семплированного звука ди-джериду — духового инструмента австралийских аборигенов. Посыпались предложения выступить и выпустить новые пластинки. Но внезапно обнаружилось несколько довольно странных вещей: во-первых, у молодого человека очень много записанной музыки. «Очень много» означало десятки часов. Во-вторых, молодой человек не хочет эти сокровища делать достоянием широкой общественности. А в-третьих, он свою музыку не столько записывает, сколько паяет. Юношу разочаровали возможности обычных синтезаторов и ритм-машин: «Синтезаторы изготавливаются для массового потребления, они могут только

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

варьировать хорошо известные звуки и быстро надоедают. Однако их электроника способна на большее. Но для этого нужно разобрать ее на составные части, чтобы иметь возможность настраивать каждый из блоков в отдельности».

Ричард конструировал уйму шизофренических электронных монстров, комбинируя фрагменты электронных схем радиоприемников, телевизоров, телефонов, холодильников и фенов. Блоки усиления и обработки электрических сигналов соединялись вместе и встраивались внутрь японских синтезаторов, которые, сами себе удивляясь, начинали гудеть, звенеть, скрипеть и попискивать довольно непривычным образом. Но Кулибин техно пошел еще дальше: он вносил изменения в электронную схему уже довольно сильно изуродованного синтезатора непосредственно в процессе звукоизвлечения. При помощи дополнительных проводов он под напряжением замыкал различные контакты электросхемы, причем занимался этим не только в домашней студии, но и во время концертов перед тысячами танцующих рэйверов. Его деятельность была, естественно, далеко не безопасна: короткое замыкание или удар током — обычное дело. Один раз после особенно сильного удара он был отправлен в больницу.

Архех Twin, мягко говоря, эксцентричен. Однажды он выступал в Московском клубе офицеров в мрачном и сыром подвале. После концерта его, как обычно, отвезли в больницу. Выйдя из нее, Архех Twin решил прикинуться шизофреником и во время танцулек в Лондоне мрачным голосом заявил со сцены: «Мы все летели в самолете, но упали и разбились. Вы все подошли, один я выжил и теперь вас съем». Композитора чуть было опять не госпитализировали.

Немного разбогатев, Архех Twin купил себе подержанный танк. Танк стрелять не мог, зато ездил — ого-го-го! Архех Twin разъезжал на нем по окрестностям своего дачного поселка в графстве Корнуолл, пугая овец и фермеров. Правда, иногда мотор танка глох прямо посреди проселочной дороги, поэтому телеги с сеном попадали в неведомую в этих краях пробку. Крестьяне кляли Гудериана техно на чем свет стоит, а он шел пешком по полям искать буксир.

Future sound of London

«Моя цель — делать музыку, страдающую половым бессилием», — гордо заявлял Гэри Кобейн (половина дуэта FSOL). При этом сам он половым бессилием, разумеется, не страдал, а вел довольно динамичный образ жизни.

Гэри Кобейн: «Моя жизненная философия такова: каждый человек получает колоду карт. Вот ты родился, у тебя в руках свежая колода карт, и тебе, скажем, нравится Дэвид Боуи. Естественно, каждый подросток стремится подражать своему кумиру и полагает, что при удачном стечении обстоятельств он мог бы стать вторым Дэвидом Боуи. Тысячи людей мучаются от своей неспособности стать Дэвидом Боуи, а ведь это чистое безумие. Сильный человек должен сформировать себя, не опираясь на общеизвестный образец. Это очень сложное дело, и успех не гарантирован. Если ты всерьез пытаешься стать ни на кого не похожим, то можешь свихнуться еще быстрее, чем те, кто простодушно подражают Дэвиду Боуи...» — задумчиво цедит Гэри Кобейн.

Но тут его мысль делает неожиданный прыжок: «Стать вторым Дэвидом Боуи — романтическим героем — невозможно, потому что эпоха романтизма, то есть толстых романов, в которых

любили, страдали и гибли эти самые романтические герои, прошла. По телевизору идет несколько десятков программ одновременно, и никто не в состоянии досмотреть хотя бы одну из них до середины. Современный человек запирается в своей квартире и ничего не желает знать о том, что творится на улице... а там, кстати, действительно, ничего не происходит. Человек хватается за пульт дистанционного управления и случайным образом переключает телевизор с программы на программу. Что при этом происходит? Телезритель попросту семплирует, то есть вырывает из контекста и запоминает, бессвязные обрывки, фрагменты, реплики и стоп-кадры. Поэтому он и не может стать похожим на целостного и целеустремленного романтического героя прошедших эпох, который соответствовал одной от начала до конца просмотренной передаче. Человек с пультом дистанционного управления в руках создает свою собственную, хотя и несколько шизофреническую, телепрограмму, а заодно — и свой внутренний мир. Мы, разумеется, тоже этим занимаемся. Мы не принимаем за чистую монету ту дрянь, которая на нас прет, и уж, конечно, не хаваем ее от начала до конца. Если, скажем, я поверил рекламе и купил компакт-диск за пятнадцать фунтов стерлингов, а дома обнаружил, что его невозможно слушать, то я не буду убиваться, а вырежу из него какой-нибудь кусок музыки. Фирма грамзаписи украла у меня пятнадцать фунтов, а я украду у нее несколько секунд звука, причем не в качестве романтической мести, а просто потому, что настали новые времена.

Мы вовсе не делаем фантастическую музыку компьютерно-космического будущего, как полагают наши доброжелательные критики. Что за чушь. Наша музыка имеет отношение лишь к современной жизни, к текущему положению дел. А дела обстоят так, что времена сюжетов, историй и повествований давным-давно прошли. Ни наш альбом в целом, ни какая-либо из его композиций не рассказывают никакой истории — с завязкой, конфликтом, кульминацией и развязкой с моралью в конце. Последовательный и логически развивающийся сюжет больше невозможен, да и не нужен. Причинно-следственная связь между явлениями жизни отсутствует, нет ее и между последовательными частями нашей музыки. Она склеена двумя несчастными идиотами, которые, не вылезая из своих кресел, семплировали все, что само валилось на них из радиоприемника и телевизора. Нам нечего сказать об этой музыке, но результат нам нравится. Я не верю в романтические рассказы о рок-музыкантах, которые занимаются упаковкой какого-то осмысленного содержания в форму трехминутных песен. У современных композиций нет морали, нет сюжета и нет спрятанного смысла, а есть лишь саунд и составные, большей частью ворованные, элементы».

Во многом Гэри, конечно, прав. Проблема состоит лишь в том, что к его музыке все эти разговоры имеют косвенное отношение. Композиции дуэта FSOL очень продуманны, логичны и с музыкальной точки зрения вполне традиционны, то есть романтичны. Бесчувственными, непредсказуемыми, непонятными и бессмысленными коллажами их никак не назовешь. Это вполне конвенциональный продукт на стыке эмбиента и драм-н-бэйса.

Illbient

В середине 90-х довольно интенсивно зажужжало, загудело, а также монотонно забубнило в Нью-Йорке. Я имею в виду illbient (больной эмбиент). Описать илбиент-саунд очень непросто. Дело в том, что илбиент агрессивно прожорлив и всеяден. Он может быть оглушающе громким или едва слышимым, ритмичным или, наоборот, плыть, не зная берегов. В этом потоке может встретиться буквально любая музыка — от black metal до албанского фольклора, от китайских партийных

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

гимнов до любительского джаз-оркестра из американской глубинки. Очень часто все это звучит параллельно и вступает в непредсказуемые сочетания. Поэтому нельзя завести две минуты звука и сказать — вот типичный илбиент. По крайней мере, так уверяет пропаганда.

Илбиент — это ди-джейская, хотя и не очень танцевальная музыка.

Безусловный лидер илбиент-тусовки DJ Spooky That Subliminal Kid (Ди-джей Привидение, этот малыш, воздействующий на подсознательном уровне).

Окончив университет, DJ Spooky — юный темнокожий философ, лингвист, журналист и художник-концептуалист — обнаружил, что музыкальная жизнь в Нью-Йорке находится в состоянии хронического кризиса. Музыканты, полагающие, что делают экспериментальную музыку, на самом деле вот уже более двадцати лет воспроизводят тот же самый саунд на тех же самых музыкальных инструментах — своего рода гибрид панк-рока, арт-рока и свободного джаза. Ди-джей же воспринимаются в качестве обслуживающего персонала в дискотеках.

Надо сказать, что эта самая смесь панка и свободного джаза возникла в Нью-Йорке в конце 70-х в качестве импровизационной музыки панк-времен. Тут должны приходиться на ум такие фигуры, как саксофонист Джон Зорн (John Zorn) и его соратники. Их музыка, несмотря на ее истоки в свободной импровизации, производит впечатление сочиненной или как минимум тщательно продуманной. И, как правило, полной рок- и джаз-клише.

DJ Spooky явно имел в виду возврат к временам свободной импровизации 60-х, к ощущению музыки как акустического потока. DJ Spooky начал идеологическую войну, выдвинув тезис, что ди-джейская музыка — это нынешнее состояние концептуального искусства. В любом случае, привлечь к себе внимание ему удалось.

В 1994 году его шоу объединяли показ мод, демонстрацию экспериментальных видеофильмов, которые проектировались на стены, и, разумеется, музыку. Фокус состоял в том, что в художественной галерее одновременно играют пять или шесть ди-джейев, спрятанных от публики. Везде — даже в закоулках, на лестницах, в переходах — установлены колонки. Зритель слоняется по помещению и попадает то в поле действия тяжелого металла, то в джангл-зону, то в синтезаторный гул. Перемещаясь, каждый слышит свой собственный уникальный микс. Эту выдумку DJ Spooky назвал акустической скульптурой, а себя, соответственно, скульптором. Понятное дело, компакт-диск этот эффект воспроизвести не в состоянии.

DJ Spooky одобряет идею незаметной музыки, которая просто присутствует вокруг тебя, как воздух, как деревья: «Никто не рассматривает пристально каждое дерево. Сад принципиально отличается от концерта и от выставочного зала, в саду никто ничего не предъявляет на твой суд. Сад просто есть вокруг тебя, человек приходит в сад и предаётся собственным мыслям».

Но идея нейтральной музыкальной атмосферы хорошо известна, о каком таком новом слове тут можно говорить? DJ Spooky настаивал, что европейцы, от Эрика Сати до Брайена Ино, под эмбиентом понимают спокойную, благозвучную и умиротворенную музыку. А на нью-йоркских улицах царят совсем иные звуки: шум машин и вой сирен «скорой помощи», полицейских патрулей, и особенно пожарных команд. Этот непрекращающийся нестерпимый вой, грохот и лязг стал нормой, горожанин уже не воспринимает шум в качестве загрязнения окружающей среды, поэтому и незаметные музыкальные обои начинают выть и грохотать. Нет чистых и пустых

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

пространств, нет огромных окон, сквозь которые видно голубое небо, то есть всего того, что имел в виду Брайен Ино. Эмбиент превратился в илбиент.

В Нью-Йорке любители музыки ожидали концертов с живыми музыкантами, желательно — гитаристами, в худшем случае — клавишниками. Анонимные акустические скульптуры нагоняли скуку. Когда эффект неожиданности прошел, владельцы клубов стали просто кисло ухмыляться, получив предложение устроить еще один илбиент-вечер.

Вторая проблема состояла в том, что художественные галереи в Нью-Йорке закрываются в одиннадцать часов вечера. После чего отключают электричество. А в Берлине весь эмбиент только начинается в четыре утра. Получить разрешение на ночную музыку в Нью-Йорке невозможно. Строжайше запрещено устраивать публичные развлечения в непригодных для того помещениях. И лицензию для продажи алкогольных напитков не получишь.

Модернистский джаз ведет в Нью-Йорке полумертвое существование, DJ Spooky это очень верно подметил, но в результате всего через полтора года после начала решительного крестового похода для многих илбиент-групп единственной возможностью хоть где-то выступить стал джазовый клуб.

Для илбиента очень характерна идея органического потока. Музыка медленно растет и видоизменяется. При этом она соткана из довольно противоречивых составных частей, которые совсем не подходят одна к другой.

AK Atoms (группа Byzar): «Для нью-йоркской музыки еще в начале 80-х была свойственна эклектика, стремление объединить в одной композиции самые контрастные музыкальные стили. Джон Зорн со своей группой Naked City играл пять секунд треш-панк, потом десять секунд кантри, потом пять секунд треш и снова кантри — и так сколь угодно долго, виртуозно меняя скорость и саунд. В Нью-Йорке живут представители самых далеких культур, Нью-Йорк — это модель всей нашей цивилизации, поэтому нью-йоркский экспериментальный джаз был моделью культурного столкновения, если хотите, культурной катастрофы, калейдоскопом из явно противоречащих друг другу обломков. Можно сказать, что пятнадцать лет назад музыканты противопоставляли разнородные музыкальные элементы, а мы интегрируем их в единое целое, в поток, в лавину, в гул».

Гул (drone) — это вроде бы символ космического хаоса, в котором все рождается и все исчезает, а сам он не прекращается, но лишь меняет свою окраску и пульсацию.

Люси Уолкер (группа Byzar): «Очень легко сделать пародию на музыку нашей группы или любого другого илбиент-коллектива. Random shit in random order (Случайным образом выбранное дерьмо в случайном порядке)».

Шум и гул

Неслучайно встретившееся нам слово «drone» (жужжание, гудение: монотонная бубнилка) — это вполне самостоятельный музыкальный термин. Науке известна масса разнообразной гудящей, звенящей и вяло пульсирующей музыкальной продукции.

Почему подобную музыку я упорно называю гулом, хотя она явно не гудит, а, скорее, тянется, расширяется? Но не называть же ее «тянучка» или «расширялка»? Слово «гуделка» явно подразумевает какой-то трубный вой, а эта музыка скорее звенит, шуршит и перекатывается. Кроме того, ей присуща некоторая комковатость, в ней постоянно встречаются и повторяются акустические уплотнения разной формы. То есть в ней, несмотря на отсутствие внутренней структуры, что-то все-таки происходит.

Тимо Ройбер (дуэт Klangwart): «Школьное, то есть консервативное, отношение к музыке исходит из того, что элементарные звуки известны и неизменны — звук фортепиано, скрипки, флейты, человеческого голоса. Музыка строится из них, как из кирпичей. Мне же было инстинктивно ясно, что нужно двигаться в другую сторону — так сказать, внутрь кирпича. Это прямо противоположная перспектива: не складывать готовые звуки в огромную конструкцию, в которой каждый из них умирает, а попытаться выяснить возможности, скрывающиеся в каждом отдельном звуке».

И как можно реально погрузиться в глубину звука?

«Больше слушать, не делая различия между музыкальными и немusicalными тонами. Или ты имеешь в виду — чисто практически? С помощью семплера — ты можешь вырезать небольшой фрагмент и много раз его повторить, то есть как бы увеличить».

Музыку, которую практически не слышно, в середине 90-х попытались назвать изоляционизмом (*isolationism*). В эту категорию попали немецкие свертхтихие музыканты Томас Кенер и Бернхард Понтер. Абсолютно безынициативные звуки гонят и британские проекты *Main* и *Lull*. Им противостоит (акустически, но не идеологически) зверский грохот и надсадный рев — то, что называется гордым словом «*noise*» (шум).

Нойз, вообще говоря, устроен точно так же, как эмбиент Брайена Ино — в нем, в идеале, ничего не происходит, он не трогается с места. И в любом случае, нойз — не столько композиция, развивающаяся от увертюры к финалу, сколько человеконенавистническая атмосфера. Нойз — это импровизационная музыка, наследник раннего индастриала и свободного джаза.

Классик жанра — Масами Акита (проект *Merzbow*). Страшная вещь.

Масами Акита — человек крайней интеллигентности и культуры. Технологически его нойз — дело, по-видимому, довольно несложное. Пара контактных микрофонов, выход которых пропущен через два-три неисправных аналоговых усилителя. Плюс микшерный пульт. В сети постоянно возникает обратная связь.

Знаменитый проект *Merzbow*: компакт-диск запаян в проигрыватель, который находится в большом «мерседесе», то есть «мерседес» является упаковкой компакт-диска. Музыка продается вместе с упаковкой, правда, боюсь, «мерседесом» пользоваться не по назначению (не для прослушивания музыки) нельзя: нечеловеческий грохот врубается при повороте ключа зажигания.

Надо сказать, что музыка 90-х — будь то мало кому интересная электронщика или много кому интересная гитарщина — очень шумна, она использует то, что по-английски называется *Feedback*, а по-русски — обратная связь. Этот эффект хорошо известен: скажем, когда в

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

микрофон просачивается звук из колонок, то усилитель начинает возбуждаться и из колонок несется дикий свист или рев. Контролировать его или тем более играть на нем столько же сложно, как и пытаться подключить к водопаяду водопроводный кран. Feedback — мощное орудие аудиотеррора. Его применяют все, кто заботится о качестве своей музыки, — от Нирваны до Merzbow.

Для мастера нойза шум — это вовсе не декоративный эффект, шум — эта та материя, из которой он лепит свои конструкции: можно вырезать фигурки из дерева, можно штамповать их из пластмассы, а можно вываливать цемент прямо из бетономешалки в огромные и довольно массивные кучи. Главное — интенсивность и слепая энергия.

Нойз — это, безусловно, хардкор — в том смысле, что страшнее некуда.

13. Легенды и мифы

Техно — это поле битвы умов, область активного мифотворчества. За техно стоит если и не идеология, то по меньшей мере достаточно развитый комплекс идей. Техно-люди не критично повторяют (говоря современным языком, семплируют) эти идеи, давным-давно превратившиеся в штампы.

Техно якобы принципиально отличается от рок- и поп-музыки. Больше того, техно противостоит самому духу коммерциализированной поп-музыки. Постоянно подчеркивается то обстоятельство, что техно-трек — это не песня.

Рок

Действительно, основа поп-музыки — это песня. В идеале ожидается, что потребитель не заметит, что перед ним поп-музыка — то есть коммерческий продукт или, в любом случае, определенное музыкальное явление со своими условностями и законами, — а будет считать, что имеет дело с «просто песней», которую может спеть кто угодно, например, он сам. Слушатель, напевающий услышанную по радио песню и полагающий, что она написана про него и для него — это типичное явление именно для поп-музыки.

Принципиально важно, что песню поет живой человек, он хочет что-то сказать миру, как правило, раскрыть свою душу. Но от певца или певицы вовсе не требуется быть искренними, и текст песни — это китч, заведомая фальшивка.

Более полувека назад был сформулирован основной принцип поп-музыки: «It's a singer, not a song» (Все дело в певце, а не в песне). Уже в 30-е годы во всех цивилизованных странах был налажен конвейер по поточному производству шлягеров, а вот производить на потоке любимчиков публики тогда еще не умели.

Этот основной принцип надо понимать так: если песню поет звезда, то и мелодия окажется

хорошей, и текст задушевым. И самое главное — слушатель начнет себя идентифицировать с исполнителем. Чтобы помочь в этом деле потребителю, шоу-бизнес использует имидж поп-музыканта. Имидж — это не только экстравагантный внешний вид звезды. Это и то, что звезда говорит, в каких ситуациях оказывается, как из них выпутывается и так далее. Имидж — это жизненная позиция, которую можно изложить в форме анекдота. Именно с этим самым анекдотично-карикатурным имиджем и идентифицируют себя поклонники, мечтающие блистать, как Мадонна, хамить, как Джонни Рогген, любить, как Scorpions, спиваться, как Том Уэйтс, или страдать, как Курт Кобейн.

Rock

Рок тоже базируется на песнях, которые поет живой человек. И рок-певец делает вид, что раскрывает миру свою душу, как правило, всем недовольную и бунтующую. Боль — а также радость — души лучше всего выражается луженой глоткой, тремя гитарными аккордами и малоизобретательным барабанным стуком.

Рок, вообще говоря, — разновидность поп-музыки, ведь главное для попа — это самоидентификация слушателя с песней, уверенность, что песня обращается непосредственно к нему. Поп эротичен, манерен, провокационен. И Элвис Пресли — это поп, и The Beatles, и ABBA, и Black Sabbath, и The Clash.

Поп предлагает народонаселению не столько задушевные тексты и прилипчивые мелодии, сколько систему ценностей, эрзац мировоззрения.

Поп-музыка — прежде всего социальное явление. Собственно музыка занимает в нем довольно незначительное место: грубо говоря, подростки живут под свою музыку, что-то чувствуют, надеются, ненавидят, делят себя на своих и чужих в зависимости от стиля музыки, даже часто ее слушают, но они ее не слышат. В равной степени это относится и к гитарному скрежету, и к задушевым песням, и к звукам, извлеченным из ритм-машины и синтезатора. И то, и другое, и третье — часть молодежной культуры.

Употребляя выражение «молодежная культура», надо делать поправку на инфантилизм потребителей поп-продукции. Великовозрастные поклонники музыки 60-х-70-х годов: хард-рока, джаз-рока, арт-рока — высокомерно ухмыляются, когда речь заходит о молодежной музыке, поскольку уверены, что техно — это музыка для безмозглых тинейджеров, не способных оценить настоящее качество. Но все эти бесконечные The Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Doors, Queen, Uriah Heep, Genesis, Yes, Rainbow, Led Zeppelin, Grateful Dead... — и какие там еще есть «легенды и звезды» хиппи-рока? — и есть самая настоящая музыка для безмозглых тинейджеров, по уши утонувших в своей молодежной культуре. Если кто-то, как дитя малое, никак не может отлепиться душой от набившей оскомину подростковой музыки тридцатилетней давности, то это не дает ему повод утверждать, что именно в ней скрыты подлинные сокровища. Чуждая всякой критичности влюбленность в хиппи-музон наполняет душу великовозрастного инфантила непомерными восторгом и пафосом: «Классический рок!» Да ведь он не менее примитивен, вторичен и убог, чем вся остальная поп-продукция! И точно так же рассчитан на самый массовый вкус.

Рок откровенно любит свои бицепсы, высокой потенцией, обнаженной мускулистой грудью, красивыми волосами, демоническими глазами и загорелыми скулами (все это — следствия повышенного содержания мужского гормона тестостерона). Рок омерзительно патетичен и театрально-мужествен. Все это относится и к Doors, и к Death: если уж петь, то не иначе как о вечных и вневременных проблемах добра и зла, жизни и смерти, веры и предательства, о вечном проклятии, о трагедиях и катастрофах; если уж брать аккорд, то не иначе как в до-мажоре. Если притягивать за уши какую-то иную музыку, то не иначе как что-нибудь симфонически-струнное и надсадно-трагическое, называя этот хлам классикой (голливудские кинокомпозиторы тоже так поступают).

Слушая рок, его потребители приходят в восторг от того, что они — крепкие, сильные, жестокие, а главное красивые, мужчины, лишённые иллюзий. Все это, разумеется, не что иное, как ницшеанско-вагнерианский комплекс. Но одного взгляда на лица металло-музыкантов достаточно, чтобы увидеть: все эти нордические одинокие герои — слюняво-сопливые участники деревенской самодеятельности.

Металлрок — акустический эквивалент комиксов-страшилок. Не только внешний вид музыкантов и оформление их альбомов, но и их музыка — чистой воды клоунада.

Разговоры о том, что рок дик — полная чушь. Металл — это исключительно строгая и чопорная музыка, помешанная на идее высокого исполнительского мастерства. Но и разговорам о технических сложностях рока и о виртуозах в кожаных штанах верить никак нельзя. Действительно, существует гиперсложная в техническом отношении музыка, есть даже и такая, которую вовсе невозможно исполнить в соответствии с нотами — это выше человеческих сил. В качестве примера могут служить некоторые произведения таких композиторов, как Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен или Янис Ксенакис. Их пьесы берутся исполнять очень немногие музыканты, а внятно это получается у единиц. Но, во-первых, это далеко не рок, а во-вторых, действительно виртуозное исполнение вовсе не стремится натужно демонстрировать свою техничность, музыка звучит легко и естественно. Кроме того, неспециалист часто не в состоянии оценить, что является технически сложным, а что — простым.

Рок, который не гордится своей повышенной потенцией, называется альтернативным. Его делают пугливые сутулые юноши или хамского вида девицы. Альтернативный рок — это студенческо-героиневый балаган: крестьянская война с шоу-бизнесом, восстание силезских ткачей.

Наличие мелодии в рок-песне — дело необязательное, куда важнее прилипчивый гитарный рифф. Но все это — вещи второстепенные и с течением времени подвергшиеся изрядной инфляции: самое главное в роке — это громкость звука.

Впрочем, Джастин Бродрик (Godflesh) уверен, что и этого про рок сказать нельзя: «Рок-музыка вообще не имеет отношения ни к жестокости, ни к реальности. Рок-музыка интересуется исключительно сбережением своих старых клише и стереотипов. Заниматься роком — то же самое, что работать на консервной фабрике: доставать селёдку из одних жестяных банок и тут же закатывать ее в новые».

В любом случае, поп (и его частный случай — рок) должен «цеплять», то есть не оставлять равнодушным. Только равнодушный человек отправится в магазин и купит звуконоситель. Звуконоситель хранят дома и дома же слушают.

Techno

В техно нет гитар, но что еще важнее — нет голосов живых людей. За техно-музыкой не стоит человек. В техно нет песен и мелодий, а главное — нет песенной структуры, то есть никто не считает, сколько тактов осталось до припева. Техно вовсе не рождается на ваших глазах из чьей-то мятущейся или тихо ликующей души. Техно не льется из-под чьих-то виртуозных пальцев — у техно нет потеющего исполнителя.

Но делать отсюда вывод, что техно получается само собой, без затрат времени, ума и сил — большая ошибка.

В идеале слушателю техно не должно быть известно, кто его сделал. Иными словами, техно избегает фотографий с чьими-то рожами и, как следствие, отказывается от звезд — у техно-ди-джеев и продюсеров нет имиджа.

Отказываясь от звучащего слова, техно отказывается и от слова печатного: о техно буквально нечего сказать.

В чем смысл техно, для чего оно вообще нужно? Нести радость людям. Причем не абстрактную радость, которую кто-то когда-то почувствует, а очень конкретную — танцующим на танцполе должно быть радостно здесь и сейчас.

Техно — сугубо функционально, то есть является инструментом: оно предназначено побуждать к танцам, но танцы эти — непростые. Танцую под техно, следует отключаться и впадать в экстаз.

Westbam: «У техно нет никакого содержания, техно ничего не хочет тебе сообщить и ничего не обещает в будущем. Техно ни к чему не призывает и не требует никаких жертв. Техно дает сиюминутное чувство свободы. А также счастье. А также чувство, что ты не одинок. Вот и все». Дескать, теоретизировать на эту тему столь же глупо, как и объяснять, в чем состоит прелесть водки.

Принципиально важно, что танцующие не знают ни настоящего имени ди-джея, ни названий пластинок. Обычным людям техно-грампластинки не нужны: потребитель потребляет техно в процессе танцев, в акте живого присутствия. Техно нельзя унести с собой домой — вы же не можете унести с собой пьяный разгул, атмосферу рок-концерта или духоподъемный момент церковной службы. Иными словами, техно — это экзистенциальное переживание.

Раз техно не продается публике в виде звуконосителей, оно функционирует вне коммерческих структур шоу-бизнеса: концерны звукозаписи, перешедшие на компакт-диски, не могут наложить на него свою лапу.

Техно — это музыка будущего, техно устремлено в будущее еще со времен Kraftwerk и Хуана Эткинса.

Электронные звуки зовут в новое тысячелетие — к полетам на другие планеты, а не к

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

крестьянской сохе. Техно быстро развивается, техно — это единственная область музыки, в которой наблюдается прогресс, все остальное находится в застое и упадке, в лучшем случае — пытается поспевать за техно, используя его достижения. Таким образом, техно оплодотворяет всю современную музыку, выводит ее из кризиса.

Техно изменило не только саунд нашей цивилизации, но и ее вид. Имеются в виду высокотехнологическая компьютерная графика, а также яркий и экстравагантный стиль одежды и оформления интерьеров. Визуальный техно-стиль ликвидировал гадкую и закомплексованную эстетику 80-х.

Техно — электронная музыка, ее развитие связано с бурным развитием сверхсовременной аппаратуры, с применением высоких технологий.

Техно — это не бум-бум-бум-бум! Техно сложно устроено. Техно обладает душой, движением. Техно обращается к чувствам.

Ди-джей — это музыкант нового типа. Он не просто заводит грампластинки, он находится в живом контакте с танцующей толпой, он ее магнетизирует. Сами по себе техно-треки — это полуфабрикаты. Ди-джей, состыковывая треки и пуская их параллельно друг другу, изготавливает из этих полуфабрикатов живую музыку. Кстати, именно поэтому техно находится вне критики: музыкальные критики сами не танцуют, а судят о техно по грампластинкам, то есть по полуфабрикатам. Но нельзя же судить о качестве ресторана, заглянув в холодильник на кухне и пытаясь укутить замороженную курицу! (Знаменитый аргумент Вестбама.)

DJ Spooky — видный идеолог и теоретик ди-джейства. Он полагает, что ди-джейская музыка творит будущее без прошлого. Звуки, которые попадают в семплер, вырываются из своего контекста, то есть лишаются истории, самостоятельного смысла и значения. Ди-джей создает новую музыкальную форму — микс. Это — музыка будущего. А музыка прошлого порезана на порционные кусочки, каждый из которых — лишь полуфабрикат.

DJ Spooky: «Электронная музыка — это фольклор индустриального века. Ди-джей продолжает традицию средневековых бардов и менестрелей с той лишь разницей, что рассказывает свои истории с помощью бита. Для сравнения можно упомянуть традицию западноафриканских музыкантов-рассказчиков. Странствуя, они добавляют к своим поэмам маленькие детали, а что-то, наоборот, выкидывают, то есть фактически осуществляют перманентный ремикс. В любой культуре есть хранители и распространители, которые накапливают и размножают истории и легенды своего региона. Это и африканская, и европейская традиция. В современной электронной музыке мы обнаруживаем западноафриканскую восприимчивость и европейскую технологию».

Таким образом, ди-джей — это современный сказитель вроде Гомера. Ди-джей коллекционирует грампластинки, содержащие наше культурное достояние, а потом знакомит нас, беспамятных аборигенов, с нашими же собственными легендами и мифами. В том, что ди-джей — просветитель, выполняющий свою культурную миссию, уверены очень многие ди-джеи со стажем.

DJ Spooky вывел замечательную формулу: дискотека = библиотека.

14. Кошмарные разоблачения

Техно — это разновидность поп-музыки.

Невозможно провести четкую границу, отделяющую техно от поп-музыки. Современная поп-музыка и техно делаются по одним и тем же рецептам на одних и тех же инструментах. Иногда даже одними и теми же людьми. Ритм-машину изобрели не для нужд техно. С начала 80-х практически вся поп-музыка записывается с помощью ритм-машин и секвенсоров. Можно считать, что техно подползло под поп-музыку, а можно считать, что, наоборот, ритм-фундамент поп-музыки выполз из-под нее, обособился и зажил своей жизнью.

С культом звезд техно вовсе не покончило. Говорить об анонимности и взаимозаменяемости ди-джеев просто смешно. Первые же немецкие техно-ди-джеи — Свен Ват и Вестбам — стали первыми немецкими техно-звездами. Ди-джеи — предмет обожания и культа ничуть не в меньшей степени, чем поп- и рок-звезды.

Есть и ди-джеи первой лиги — Джефф Миллс, Карл Кокс, Пол Оукенфолд, Лоран Гарнье, Grooverider, Арман Ван Хелден — и целый легион их куда менее именитых коллег. На техно-танцуйках действует та же система хэдлайнеров и довесков, что и на рок-концертах: громкое имя пишется крупными буквами, на него идут поклонники, которым приходится долго ждать, пока в конце вечера выступит звезда. Звезда получает за свои выступления бешеные гонорары (\$20 000 за час-два) и любовь распутных особ. И кокаина полные ноздри. Настоящий рок-н-ролльный образ жизни.

Портреты техно-звезд украшают обложки музыкальных журналов, звезды дают пространственные интервью и не испытывают никакого неудобства перед идеей безликой и неразговорчивой человекомашины.

Что техно связано с получением сиюминутного наслаждения, это несомненно. Слово «гедонизм» тут вполне уместно. Но фактом остается и то, что техно очень быстро приедается, перестает возбуждать и заводит: многие ди-джеи и продюсеры с десятилетним стажем сами уже не танцуют и никакого пьянящего эффекта музыки не ощущают. Может ли чувство счастья и свободы приесться? Похоже, что раскрепощающе-экстатические техно-танцы действуют лишь на новичков. Потом наступает блокировка.

Нас уверяют, что андеграунд — это оппозиция мейнстриму.

Mainstream

Мейнстрим (главная струя, основной путь, доминирующее направление) — это музыка, которую считают приемлемой для себя подавляющее большинство потребителей. Мейнстрим — это музыка, которую любят люди, не разбирающиеся в музыке и безразличные к ней. Людей, конечно, можно понять — у них масса других забот и интересов. Нельзя требовать, чтобы все придирчиво пестовали свой музыкальный вкус и критически следили за развитием новых тенденций, тратя на это кучу времени, сил и денег. Мейнстрим — это среднее арифметическое современных

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

тенденций, в нем есть все, но в безопасных дозах. Идея мэйнстрима — держаться середины и не подходить слишком близко к краю.

Существует еще одно определение мэйнстрима — это музыка, которая специально смикширована таким образом, чтобы сносно звучать даже из самого паршивого радиоприемника.

Иногда слово «мэйнстрим» употребляют и в более узком смысле: говорят о мэйнстриме металла, мэйнстриме техно или еще каких-нибудь мэйнстримах.

Underground

Полагать, что андеграунд дико крут — большое заблуждение. Представлять себе андеграунд в виде братства равноправных индивидуумов, объединенных любовью к радикальной музыке и святой ненавистью к коммерции и мэйнстриму, просто смешно. Андеграунд в мельчайших деталях копирует большую звукозаписывающую индустрию. Есть в андеграунде и звезды, получающие бешеные гонорары и, как правило, имеющие контракты с гигантами звукоиндустрии, есть мафии, есть хит-парады. Дистрибьюцией продукции многих независимых лейблов занимаются крупные фирмы, без них малотиражная музыка так и осталась бы никому не известной.

Интересный аспект проблемы: легко ли попасть в андеграунд (то есть выпустить свой компакт-диск на андеграундном лейбле или навязать андеграундному магазину или дистрибьютору компакт-диск, выпущенный на своем собственном лейбле)? Практически невозможно.

Нынешний андеграунд — это элитарный клуб для своих, компакт-диски в специализированных магазинах стоят дороже, чем в обычных мэйнстримовских, считать своим единомышленником какого-нибудь известного в андеграунде человека — музыканта или ди-джея — просто невозможно, он не видит тебя в упор, ты ему ни в каком качестве не интересен. Продолжать называть эту ситуацию андеграундом — странное занятие, аналогичным образом функционируют секты, закрытые клубы и преступные группировки. Разумеется, тусовки, то есть система взаимных связей и услуг, существуют, но в них отсутствует идея служения общему делу, сверхчеловеческой цели.

Никакая особая музыка, которую якобы нигде больше не услышишь, в андеграунде не звучит. Андеграунд — не музыкальный стиль и не жизненная позиция. Андеграунд — это эффективно функционирующий способ распространения малотиражного товара, а вовсе не отсутствие коммерции как таковой.

Кстати, противопоставление коммерческой и некоммерческой музыки есть не более чем демонстрация собственной наивности. Даже самая некоммерческая музыка все равно остается конъюнктурной, то есть сделанной на потребу, удовлетворяющей спрос. Я не уверен, возможно ли в нынешних условиях делать музыку, начисто свободную от конъюнктуры (любое явление культуры предполагает некоторую аудиторию, которая способна его оценить), но подчеркивание некоммерческой направленности какого-либо продукта явно вещает рыночную стратегию не очень ловкого сорта.

Андеграундные партии именно потому и нелегальные, что их устроители не платят налогов и не

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

покупают лицензию на продажу спиртного, то есть имеют большой доход. Андеграундные партии попросту выгоднее всех прочих.

В любом случае, на техно делаются большие деньги. Даже если рэйверы не покупают пластинки, а это не так, они платят деньги за вход на танцы. В месяц рэйвер тратит на входные билеты денег больше, чем «нормальный» молодой человек на компакт-диски. Если добавить сюда стоимость прохладительных напитков в клубе, техно-наркотиков и шмоток, мода на которые тоже постоянно меняется, то придется согласиться, что техно живет бурной коммерческой жизнью. Действуют десятки дистрибьюторских фирм, которые перепродают друг другу техно-диски. Структура коммерческих связей по своей сложности не уступает связям между большими фирмами звукозаписи.

Уже в начале 90-х техно выпускалось на компакт-дисках. Если бы техно не мутировало в музыку на CD, которую можно (то есть интересно) слушать дома, оно бы давно превратилось в пережиток прошлого.

Прогресс

Вот мы и подходим к самому интересному. Техно — музыка будущего?! Шутить изволите! Техно — музыка прошлого. Техно вовсе не растет и благоухает, а пытается выбраться из чудовищного кризиса. Какое там будущее, сохранить бы то, что есть.

А стремилось ли вообще техно в будущее?

Kraftwerk, по их собственному признанию, намеревались продолжить европейскую культурную традицию начала 30-х. Отсюда и ретро-пиджаки, и старинный радиоприемник на обложке грампластинки, и скоростные автотрассы, которые, как известно, начали строить еще в 30-х. Оттуда же и идеи о студии как музыкальном инструменте, музыканте-инженере и идеале машинной музыки — все это идеи футуризма.

Недавно ветерана Хуана Эткинса спросили насчет расширяющейся вселенной и жизни на других планетах. Он, не смущаясь, заявил, что полеты к звездам и прочие футуристические утопии его никогда особенно не интересовали. Дескать, всю жизнь он хотел делать традиционный фанк и вообще задушевную музыку.

По поводу прогресса в техно можно сказать, что техно с потрясающей скоростью устаревает. Музыка 80-х непоправимо устарела с приходом хардкора. Хардкор был отменен драм-н-бэйсом. Транс не надоел только тому, кто его никогда не слышал. Хуже эсида только жужжание бормашины в твоём зубе. Неизменные константы, на которые техно-продюсер всегда может опереться, это хаус (в разных видах) и брейкбит (в разных видах).

Похоже, вместо вечной юности, обещанной техно, оно находится в состоянии вечной старости и обречено пульсировать между ретро-хаусом и ретро-брейкбитом.

Техно поспешает за прогрессом техники? Пресловутый прогресс техники — это постоянное удешевление микрочипов и, соответственно, синтезаторов и персональных компьютеров.

Прогресс состоит в том, что то же самое, что раньше можно было делать только на дорожных машинах, сегодня можно делать на значительно более дешевых.

Бернд Фридман: «Если после двух тактов ты знаешь, как будет устроен весь трек, — это примитив, поэтому мне не очень интересен драм-н-бэйс. Когда я был подростком, мне приходилось очень сильно напрягаться, чтобы выстукивать то, что сейчас называется брейкбитом. Первые ритм-машины были к нему неспособны, нам приходилось резать пленку и ужасно мучаться. Сейчас он получается автоматически у любого. Проблема решена. Решена ли? Я не думаю, что прогресс техники способствует прогрессу или хотя бы развитию музыки. Прогресс техники способствует лишь тому, что к делу привлекаются новые полчища халтурщиков. У тебя есть возможность большого выбора, но возможность выбора вовсе не делает из человека музыканта. У современной ритм-машины брейкбит получается сам собой, а все равно все семплируют один и тот же трек Джеймса Брауна».

DJ

Наблюдается явное перепроизводство ди-джеев. Аббревиатура DJ в псевдониме уже давным-давно стала проявлением дурного вкуса. Раньше она воспринималась как свидетельство каких-то заслуг: кандидат технических наук Иванов, народный артист Петров, ди-джей Сидоров. Но потом этих самых ди-джеев развелось как собак нерезаных: куда ни плюнь — везде ди-джей. Сегодня, если в твоём псевдониме присутствуют две буквы — D и J, это вовсе не означает, что ты умеешь крутить пластинки, разбираешься в музыке или способен управлять настроением огромной толпы: скорее всего, ты просто пытаешься набить себе цену.

Увеличение количества дисков с электронной танцевальной музыкой и снижение их качества привело к тому, что поиск интересной музыки стал безнадежным занятием, очень мало кто из ди-джеев продолжает фанатично искать новую музыку, прослушивая сотни новых дисков в неделю.

Ди-джей — это, с одной стороны, профессия, с другой — самозванный титул. И, вообще говоря, не очень понятно, что имеется в виду под выражением «музыка, которую делают ди-джеи». Ди-джеи крутят на танцпольках виниловые грампластинки. Музыка, которая записана на этих пластинках, — дело рук техно-продюсеров. Это две разные профессии — если какой-нибудь индивидум после нескольких лет успешной ди-джейской карьеры вдруг решит выпустить альбом с собственной музыкой (к чему его подталкивает концерт звукозаписи), у него, скорее всего, ничего не получится, ему придется прибегнуть к помощи профессионалов. Это крайне распространенное явление: огромное количество музыки, которую якобы записывают знаменитые ди-джеи, на самом деле дело рук «инженеров», находящихся за кадром. Не свою музыку под своим именем выпускают Goldie, Westbam, Grooverider, Свен Ван, DJ Hell.

Если же ди-джей и впрямь своими собственными руками записывает музыку, то, наверное, он ее же и заводит на своих сетах? Ничуть не бывало. А слушает ли он дома, для души, ту музыку, которую пропагандирует на своих выступлениях? Как правило, нет. Ди-джеи слушают свои грампластинки лишь на работе, по долгу службы.

Рискну высказать сомнение: действительно ли техно-хаус-ди-джеи всем сердцем и душой преданы этому самому техно-хаусу? Исчезни он — исчезнут и ди-джеи? Ни в коем случае. Скажем, Карл Кокс

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

неоднократно заявлял, что конец хаус-музыки вовсе не будет означать конца его карьеры в качестве ди-джея: когда дает дуба одна кобыла, пусть даже самая любимая, извозчик пересаживается на другую и продолжает возить народ.

Реакционность, консерватизм и узколобость продюсеров танцевальной музыки прекрасно известны им самим. Вестбам даже разразился статьей, посвященной временам темного средневековья, то есть сегодняшнему дню: «Суеверные техно-продюсеры вцепились в безумно устаревшие грампластинки и ритм-машины, новая техника оценивается по одному критерию — насколько точно она воспроизводит старый аналоговый саунд». Издевался Вестбам и над тем, что многие техно-ди-джеи и продюсеры боятся компьютера и не решаются оторваться от черно-белых клавиш. На многих давит начальное музыкальное образование и гаммы, игранные в детстве.

Ищут ли музыканты новые пути? Производители электронной музыки похожи на особ, которые хотят модно одеться, но не очень понимают, в чем именно эта мода сегодня выражается. И очень переживают, не наденет ли соперница точно такое же красное платье. Отважно искать новые пути, наряжаясь перед зеркалом, можно, но всегда будет мучить опасение, не окажешься ли ты в результате пугалом огородным. А это существенно ограничивает пространство для маневра.

Иными словами, каждый музыкант просто продолжает заниматься тем же, чем занимался до сих пор, несколько корректируя саунд, если изменилась погода. Производители электронной музыки не столько стремятся изготовить неслыханные звуки, о которых непрерывно ведут разговор, сколько стараются угадать, куда в следующий момент сдвинется ретро-мода.

Что же касается неслыханных или новых звуков, то это еще одно типичное недоразумение. Никаких «неслыханных» звуков на самом деле нет, как нет невиданных оттенков цвета. Неслыханные ранее звуки — это либо миф, либо некорректное словоупотребление. Полагать, что дело музыканта — искать не употреблявшиеся ранее звуки, столь же странно, как и считать, что дело писателя — искать не употреблявшиеся ранее слова.

Электронная музыка

Тут, я боюсь, пора делать сенсационное заявление. Вы полагаете, что техно — электронная музыка? Должен вас разочаровать...

Что значит «электронная»? Сделанная при помощи приборов, подключенных к электророзетке? Для записи песен каких-нибудь Oasis или Металлики используется больше электроники, чем для большинства техно-треков.

Может быть, электронная, потому что звучит специфически? Типичный электронный звук — это результат применения резонирующего, то есть самовозбуждающегося, фильтра, когда плавно меняется частота, на которой он возбуждается, — filter sweep. Типичное бульканье — результат применения осциллятора низкой частоты (LFO), который модулирует основной сигнал, отчего тот начинает вибрировать. Все эти эффекты были применены в первом коммерческом аналоговом синтезаторе Роберта Муга в 1964 году. И остаются до сих пор священным образцом и недостижимым идеалом в электронной поп-музыке (это и к вопросу о неудержимом прогрессе).

Собственно, сегодня — точно так же, как и в 60-е, — этих несложных эффектов совершенно недостаточно, чтобы именовать результат «электронной музыкой». В лучшем случае речь может идти о двух-трех электронных звуках. Электронная музыка предполагает вмешательство на уровне микроструктуры звука, изменение его спектра. Интересны опыты применения гранулярного синтеза, фрактальной геометрии, теории хаоса, теории нелинейных систем и клеточных автоматов для генерации музыки. Большинство техно-музыкантов даже не подозревают обо всем этом. Имена таких композиторов, как Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Михаэль Готтфрид Кениг, Мортон Субботник, Полина Оливерос, пользовавшихся значительным авторитетом уже в 60-х, в техно-мире просто неизвестны. О следующих поколениях композиторов я и не говорю.

Не секрет, что современная электронная, электроакустическая, акузматическая, компьютерная музыка существует для крайне ограниченного числа ценителей — это далеко не популярная музыка. Делают ее в университетах и в специально созданных центрах (вроде парижского IRCAM'a), обладающих мощными компьютерами и не менее мощным интеллектуальным потенциалом. Порой на изготовление всего одного часа звука может уйти несколько лет кропотливого труда на университетском суперкомпьютере.

Иногда — специально для реализации композиторского замысла — бригада программистов пишет программу, которая должна порождать звук с нужными характеристиками или вести себя необычно хитрым образом, а какой при этом получится звук, заранее вообще не ясно.

Существуют лаборатории, где вот уже более двадцати лет разрабатывается постоянно усложняющийся музыкальный компьютер. Скажем, один такой уникальный компьютер — EMS — стоит в Стокгольме. Он один на всю Швецию. В конце 70-х — начале 80-х второго такого шведский бюджет не потянул.

Название «электронная музыка» техно носит по недоразумению.

Музыка

«Так, может быть, и название „музыка“ техно не заслужило?» — поинтересуется ехидный читатель. В недавно вышедшей фундаментальной немецкой музыкальной энциклопедии («Die Musik in Geschichte und Gegenwart», 20 томов) к техно применено не слово «Musik», а «Klangbastelei» (любительская звуковая поделка). Может быть, словарь не разбирается в музыке? Разбирается. На двух страницах мелким шрифтом подробно объяснен смысл семплирования, правдоподобно описаны стили, от диско-хаус-техно до драм-н-бэйса. Упомянуты и Kraftwerk, и фанк, и электро, и индастриал, и Вестбам с Love Parade'ом в придачу. Отмечено и то, что единственная сфера, где техно-музыкант может проявить некоторую свободу, — это саунд. Впрочем, то же самое относится и к рок-музыке.

Что делать? Я, разумеется, не буду вставать на пролетарскую точку зрения и обиженно шипеть на консерваторских профессоров, которые, дескать, не способны отличить музыку от немусики. Давайте попробуем понять позицию оппонента. Как мы увидим, это довольно несложно. Позвольте предложить аналогию. Как вам понравится такое вот стихотворение:

Рара́ рара́ рару́ рара́
Рара́ рура́ рура́ рара́
Руру́ рару́ рару́ рара́
Рара́ рара́ рару́ руру́

Вы скажете, что это не стихотворение? А я отвечу: наверное, вы не разбираетесь в поэзии!

Оно игнорирует наличие языка, способного выражать смысл? Зато оно обладает структурой, жестким ритмом, в нем есть рифма и вполне определенная целостность.

Оно навязчиво, звуки неинтересны, ритм банален, все в целом примитивно устроено?

Ну, во-первых, не так уж примитивно (слог «ру» является то ударным, то неударным, и композицию в целом можно рассматривать как борьбу «ра» с «ру»: «ра» тянет одеяло на себя, но «ру» пробивается в финал); во-вторых, есть куда более просто устроенные стихи, скажем, опус классика французской поэзии Гийома Аполлинера, состоящий просто из последовательности букв алфавита; а в-третьих, если это кому-то нравится, то почему бы и нет?

Это стихотворение не игнорирует наличие языка, оно создает собственный язык. И собственную атмосферу. Ссылки на Пушкина не помогут: академическим литературоведением нас не удивишь.

Но ведь даже «В лесу родилась елочка» куда богаче и игривее!!! Эти ра-ра-ра-ру — просто раковые клетки: раковая опухоль сожрала «В лесу родилась елочка» или «Я помню чудное мгновенье...»!

Ну, не надо так нервничать, если угодно, я готов усложнить пример. Вот, скажем, ужасно прогрессивное семплирование, так можно из одного старого стихотворения сделать много новых:

Рара́ мню чу́д рару́ рара́

Существенно улучшить вид (но не смысл) этого стихотворения можно, применив различные шрифты — это точный эквивалент саунда:

Можно обогатить эту строчку и лихим брейкбитом, а потом охардкорить, но я предоставляю это читателю в качестве увлекательного домашнего задания.

Одним словом, человек, который способен оценить прелесть «настоящего» стихотворения, на суррогат принципиально не согласен. Замшелая академическая позиция здесь ни при чем. Точно так же человек, способный оценить прелесть «настоящей» музыки (Бах, Мессиян, Ксенакис), не согласится считать техно музыкой. Легким утешением для любителей ра-ра-ру-стихов может служить то обстоятельство, что поэзия находится в глубочайшем кризисе: новых Пушкиных нет, и тот, кто пытается писать в старом стиле, добивается, как правило, убогого результата. И в мире «серьезной» музыки уже давным-давно идет кризис, смущение в умах и непрерывная переоценка ценностей. Композиторы, пытающиеся продолжать дело Моцарта и Бетховена, становятся посмешищем. Сверхпопулярное и ужасно прогрессивное техно — это поистине танцы на поминках по приличной музыке.

Никто, конечно, не верит, что состыковка разных треков — это сложный творческий процесс.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Треки специально выпускаются в таком виде, чтобы их было легко состыковать, один хаус-трек подходит к любому другому, как болт к гайке. Уже много лет назад победила стандартизация, и если и сравнивать ди-джея с поваром, то только с тем, который разогревает готовые замороженные котлеты (или куриные ноги, если Вестбам настаивает на своей аналогии). Достаточное ли это основание, чтобы называть ди-джеев из техно-МакДоналдса художниками и творцами?

Вообще говоря, вся современная культура держится на воспроизведении и размножении образцов прошлого. Тем же занимаются джазмены, металлисты, альтернативные рокеры и брит-попперы, писатели, поэты, голливудские киносценаристы и режиссеры — все.

Техно-ди-джеи, определенно, принадлежат к этой тенденции, но они вовсе не начало всех бед.

С некоторой натяжкой произведения традиционного искусства можно рассматривать как ремиксы. И древние сказки, и африканские маски, и традиционная одежда, и даже древнерусские храмы и иконы базируются на довольно точном воспроизведении одного и того же канона. При этом, правда, не стоит забывать, что воспроизведение канона сохраняло дух традиции, служило передаче из поколения в поколение духовных истин. А DJ Spooky как раз отрицает присутствие прошлого в ремиксе. Никаких истин он передавать не хочет, он пропагандирует тотальный и бессмысленный коллаж. DJ Spooky прав: вся современная жизнь — это один сплошной коллаж из обломков старины, если хотите — ремикс XIX столетия. Но я бы не стал ликовать по этому поводу и притягивать за уши Гомера или африканских сказителей.

15. Слушание

«Апокалипсис — дело ненадежное»

Песенка дуэта 2Raunohnung

Easy listening

В начале 90-х термин *easy listening*, то есть «легкое, непринужденное слушание», еще не был в большой моде. *Easy listening* — это легкомысленная и, вообще говоря, ненавидимая молодежью интернациональная эстрада 70-х, французский шансон, киномузыка, коктейль-джаз, музыка для баров, музыка эстрадных оркестров, музыка для тех, кому за пятьдесят, мелодии и ритмы зарубежной эстрады, массовая продукция, без каких бы то ни было творческих претензий. Особенно гнусны переложения рок- и поп-номеров для больших оркестров, состоящих из дядек в одинаковых синих пиджаках, белых штанах и черных усах. Эти дядьки — настоящие мастера зажигательной, танцевальной и экзотической музыки.

Easy listening находится в опасной близости от мьюзак (*Muzak*). Американская фирма *Muzak Inc.* поставила на поток изготовление и рассылку по почте кассет с музыкой для универмагов, залов ожидания, лифтов и тому подобных мест скопления незащитного народа. Мьюзак — это музыкальное орошение клиентов, своего рода акустический одеколон. Мьюзак — это абсолютный

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

ноль творческих претензий, самое страшное ругательство, примененное к музыке.

Но несложно заметить, что идея музыки, растворенной в воздухе, близка к идее эмбиента. Брайен Ино, изваяв во второй половине 70-х свою революционную «Музыку для аэропортов», фактически изготавил футуристический «Мьюзак для аэропортов».

No hardcore

Почему недовольная жизнью молодежь полюбила панк и гитарный хардкор? Очевидный ответ: потому что родители слушали всякую гадость вроде Джо Дассена и Мирей Матье. Примитивный гитарный рок был отличным способом досадить родителям и почувствовать, что мы — другие.

А в 90-х мы имеем совершенно зеркальную ситуацию. Нынешние родители выросли на гитарном роке, для них социальный протест и активная жизненная позиция однозначно ассоциируются с луженой глоткой и тремя аккордами, с Эриком Клэптоном, Rolling Stones и Scorpions. Поэтому молодежь, чтобы снова иметь возможность противопоставить себя своим родителям, полюбила расслабленную, спокойную и в большой степени поп-ориентированную музыку.

Так возникло, на первый взгляд, странное явление: как могут мелодичные поп-песни существовать на андеграундных лейблах? Почему такую музыку покупают и слушают люди, ненавидящие хит-парад?

Есть и несколько иное объяснение: для гитарной хардкор-сцены начала 90-х easy listening — киномузыка и французский шансон начала 70-х — никогда не был особенно чужим. Скажем, в Штутгарте некоторые хардкор-гитаристы участвовали в параллельных поп-проектах с девушками, поющими на французском языке. Ненавистью пользовались бодрые шлягеры, хит-парадная фальшь, а easy listening воспринимался как ироничная и абсолютно непопулярная музыка для отдыха: утром слушать надрывный гитарный рев невозможно, а завести что-то хочется. В конце 70-х на лондонской панк-сцене аналогичную функцию контрастного душа выполнял регги — это тоже довольно легкая музыка.

После краха коммерциализированного гитарного хардкора и альтернативного рока в середине 90-х easy listening обособился и зажил самостоятельной жизнью. Саундтреки старых эротических фильмов «Vampiros Lesbos» и «Schulmadchen Report», с переизданием которых связывают подъем новой волны easy listening, вышли на штутгартском гитарном лейбле Crippled Dick Hot Wax благодаря усилиям активных участников местной хардкор-сцены.

Очень часто у тех, кто делает сегодня easy listening, — панк- и индастриал-корни.

«Но твоя музыка — это все-таки не Pan Sonic?» — спрашиваю я Яна Вернера (Mouse On Mars), уверенного в радикализме своей продукции.

«Ты знаешь, что такое Pan Sonic? — внезапно просыпается Ян. — Pan Sonic — это рок. Знаешь, этот подход резче, громче, круче... Одним словом, we are shocking you, мы вас поражаем. Меня хардкор — хардкор в широком смысле, то есть вообще всякий аудио-терроризм — больше не удивляет и не шокирует. Мне просто неинтересно. Подлым или коварным экстремизм быть не

может. Если ты агрессивен, если ты в каком-то отношении хардкор, то ты весь на виду, ты прост. А на самом деле ты просто злоупотребляешь каким-то несложным эффектом. При этом важен не столько конкретный эффект, сколько сам факт злоупотребления — то обстоятельство, что ты хочешь досадить слушателю. Но ведь это примитив. У меня выработалась защитная реакция против акустического экстремизма. Сложным и непонятным ты становишься, когда сохраняешь видимость чего-то незатейливого и доступного».

Трики: «Изображать из себя настоящего бандита очень опасно. Настанет момент, когда ты встретишь того, кого ты изображаешь. И ты поймешь, что настоящий убийца на тебя не похож. По сравнению с настоящим убийцей, ты — таракан. Если ты изображаешь из себя крутого бандита, то ты слаб душой. Я уже давно заметил, что те, в чьих руках находится реальная власть — скажем, владельцы корпораций или банкиры — исключительно мягкие и спокойные люди. Их сила состоит не в том, что они стреляют из мчащегося лимузина и на них вешаются все встречные красотки. Может быть, ты сносишь олухам головы, но ты ничего не контролируешь. Нет, сила заключена в том, что ты принимаешь решения. При этом сам лично ты можешь быть сколь угодно мягким, ранимым, тихим и скромным. Но главное — ты должен быть умным».

Курд Дука (Curd Duka): «Я никогда не понимал, почему пребывать в авангарде всегда означает быть напряженным и несчастным. Почему находиться на переднем краю всегда означает применять грубые и неприятные звуки? Это старая вера, доставшаяся нам от 80-х и от индастриала. Это вовсе не должно быть так. Я отказался от всех парадигм 80-х годов... от грув-террора ритм-машины... от loops... от тяжелой атмосферы, полной ужаса и отчаяния... от искажений... от постоянных повторений... Моя цель — быть экспериментальным, но при этом не действовать на нервы, попытаться делать серьезное искусство с такими вот качествами: успокаивающее, расслабляющее, легкое, прозрачное, нежное, мирное, теплое, мягкое, тихое, спокойное».

Майк Флауэрс (Mike Flowers): «Музыка — это чистое развлечение. Серьезной музыки в природе не существует, а если кто-то дергает за струны и уверяет, что этим на кого-то влияет, кого-то ниспровергает или, наоборот, защищает, то это он просто так развлекается. Музыкой ничего добиться нельзя: корова не будет доиться быстрее под Баха и покупатели не будут быстрее раскупать дезодоранты в супермаркете. Впрочем, был в истории человечества случай, когда удалось-таки успешно применить поп-музыку для большого и полезного дела. Когда панамский генерал Норьега забаррикадировался от осадивших его американских десантников и выкурить его было невозможно, американцы врубили на полную мощь Guns'n'Roses, и бравый генерал быстро сломался».

Neo-easy

В 1995 году скандинавский коллектив The Cardigans («Душегрейки») записал старый хит Black Sabbath «Sabbath Bloody Sabbath», наведя на потускневший кусок тяжелого металла так ему не хватающий средиземноморско-карибский лоск. Осенью 95-го MTV навалился на песенку The Cardigans «Sick & Tired» и более чем полгода не мог отклеиться от нее душой.

Бесстыдно свингующий электроорган, джазовые гитары, нежно почесываемые барабаны, латиноамериканский ритм (мамбо, босса-нова) и необыкновенная легкость и прозрачность звука навевали сладкую ретро-грусть у тех, кто 60-е помнить никак не может. Ведь нынешние

поклонники настоящего, оригинального Джеймса Бонда в те годы еще не входили в планы своих родителей.

Ну хорошо, мамы-папы, бабушки-дедушки полетали в вертолетах, поосвобождали заложниц в бикини, постреляли из смертоносных авторучек, погонялись друг за другом на «фордах»-«ситроенах», потанцевали и пообнимались. Нам тоже хочется. Проблема только — где взять. Поскольку взять негде, то, похоже, действительно, единственное решение — построить заново и заявить, что то же самое стояло, ездило и булькало много лет назад.

Бывший панк Миллионер (Combustible Edison) заявил, что ему наплевать на возрождение джаза или босса-новы. Главное — это стиль жизни. Миллионер провозгласил коктейль-революцию. Происходить она должна на лужайках для игры в гольф, всем революционерам надлежит одеться в строгие черные костюмы. И, ради Бога, никаких галстуков — мы не в офисе. Дамы — в серебристых платьях до пят. Неудалеке — вертолет, вокруг которого резвятся болонки. В кармане — билет до Рио-де-Жанейро.

На рынок были выброшены саундтреки к немецким эротическим фильмам 70-х годов — «Vampiros Lesbos» и «Schulmadchen Report», устраивались и стильные костюмированные easy-listening-парти, куда пускали далеко не всех желающих; нередко девушки были чересчур легко одеты. Был выпущен и альбом драм-н-бэйс-ремиксов саундтрека «Vampiros Lesbos».

Саундтреки к эротическим фильмам — на самом-то деле музыка для больших эстрадных оркестров, изоощренно аранжированная, но сыгранная скучно, холодно и без блеска. Несмотря на отличные рекламные фотографии, потрясающие названия первоисточников — вроде «Вампирши-лесбиянки» или «Она убивала в экстазе», а также шикарное обозначение всего жанра в целом — *sexadelic*, сама по себе музыка производит мертвое и гнетущее впечатление. Впрочем, коктейль-джаз отлично сплавился с размякшим драм-н-бэйсом, а ретро-диско — с хаусом.

Выражение лаунж-кор (*loungescore*) применяют к *easy listening* техно.

Существует самостоятельный жанр своего рода «андеграундных энтертейнеров»: Джими Тенор, Феликс Кубин, Roco Schamoni, Gonzales, Peaches. Недалеко отползла и группа Stereo Total.

Все они ориентируются на ретро-эстраду, сделанную довольно грубыми электросредствами. Чтобы разогнать музжурналистскую тоску — несколько образчиков литературного творчества.

Франсуаз Кактус (невица и барабанщица Stereo Total), это будущая надпись на ее могильной плите: «Здесь лежит она, точно так же, как лежала и живая, с той, правда, разницей, что когда она была еще живая, она энергично двигала своей попой».

Феликс Кубин (Felix Kubin): «Есть удивительный японский фильм, который называется „Сын...“ э-э-э... как я мог это забыть? В мире существуют всего два главных монстра, один Кинг Конг, а второй...»

«Годзилла!» — подсказывает кто-то из публики.

«Да, Годзилла! Так вот, на острове резвится сын Годзиллы и огромными камнями убивает группу японских исследователей. Ученые гибнут один за другим. При этом сын Годзиллы просто играет в

футбол обломками скал. Собирается экспедиция возмездия, но победить сына Годзиллы никакими военными мерами не удастся — ни снаряды его не берут, ни бомбы. Тогда японцы решают изменить на острове климат. Они используют пульта дистанционного управления, небо заволакивается облаками и наступает зима. Сын Годзиллы двигается все медленнее и медленнее, слова медленно и тяжело вылетают из его пасти и падают в снег — такие большие надувные баллоны, которые не стремятся вверх, как в комиксах, а тяжело падают вниз. И сам сын Годзиллы не может бежать, он скользит по льду, падают снежинки, они покрывают его — такие красивые снежинки падают на глаз сына Годзиллы. Мы видим этот глаз во весь экран, он покрыт инеем, как ветровое стекло автомобиля, и нет дворников, чтобы его очистить. Из-за слоя инея мы видим взгляд сына Годзиллы... потом он затухает. Вот этому моменту, этому взгляду я посвятил свой следующий номер».

Музыкант нажимает кнопку, звучит неспешно-задумчивый диско-бит. «Это медленная музыка, — добавляет Феликс Кубин, прежде чем отложить микрофон и опустить пальцы на клавиши, — потому что на холоде бывает только печальная музыка».

Джими Тенор (Jimí Tenor) не чужд киноискусству. О чем должны быть его фильмы? Открывай любой дешёвый журнал для одиноких женщин или толстых мужчин и легко найдешь массу сногшибательных историй, которые только и ждут, когда по ним снимут боевик.

В качестве примера такой вот сюжет. Сорокашестилетний мужик работает на фабрике по солению огурцов. Он стоит на конвейере и запикивает огурцы в стеклянные банки. А на дворе тем временем — пятница, шестнадцать часов. Все остальные рабочие уже ушли домой. Он загружает последнюю банку, и его штанину втягивает в машину. Он пытается оттолкнуться от агрегата, опирается рукой о ленту транспортера, кисть руки соскальзывает и тоже попадает в машину. И вторая нога сжевана. Мужика крепко заклинило. Весь уикэнд он должен питаться солеными огурцами. Его никто не бросается разыскивать, его жена оттягивается где-то на Тенерифе.

В следующей сцене он получает кучу денег от страховой компании. Он едет в Швейцарию на лыжный курорт. Он учится управлять искусственной ногой и искусственной рукой и кататься на горных лыжах. Теперь он стал клевым парнем, а был придурком и неудачником. Happy End.

Entertainment

Феликс Кубин: «Да, мой новый период — это энтертейнмент, но это такое развлечение, которое не так легко потреблять. Многие мои вещи начинаются очень гармонично, но постепенно доля шума в них увеличивается, и конец не похож на начало. Это далеко не статичная ситуация. Меня часто упоминают в одной обойме с Джими Тенором, якобы я имею отношение и к моде на *easy listening*, но это совсем не так. *Easy listening* просто воспроизводит клише ретро-эстрады, не ставя их под вопрос и не пытаясь их видоизменить, исказить, переместить в иной контекст. Мне же интересно столкновение и взаимопроникновение разнородных элементов, скажем, абстрактных звуков и шума — и свинг-ритма. Для *easy listening* интересна старая эстрада сама по себе, такая, какая она есть — милая, наивная и стильная, мне же интересна ситуация искажения и агрессии... вообще странная и неадекватная ситуация, в которой музыка оказывается не тем, чем она поначалу кажется. Я проводил настоящие деструктивные опыты — играл на электрооргане в компаниях, которые мертвецки напивались, дрались, ходили по рассыпанному по полу стеклу,

потом лежали без чувств в крови. Это не то, что можно вспоминать с удовольствием, но мне очевидно, что дело тут в агрессии и в контрасте, а вовсе не в ностальгии. Это не музыка для коктейль-бара, мне очень жаль, что тенденция easy listening была воспринята в качестве Muzak».

«Музыка раскрывает свое настоящее лицо? Деструктивный поп?» — задумываюсь я.

Поклонники джаза продукцию Джими Тенора за музыку не считают, и очень часто ему приходится слышать совет прекратить мучить саксофон и флейту, дескать, Колтрейна из тебя не получится. Он же ненавидит всех джазменов и полагает, что это из них не получится Колтрейнов.

Джими Тенор: «После моих выступлений ко мне подходит самая разнообразная публика говорить свое „фи“. Каждый джазовый музыкант, привлеченный слухами о том, что я делаю какой-то новый и ужасно модный джаз, считает своим долгом заявить, что саксофонист я куда не годный. И мне не следует прикасаться к духовым инструментам. Когда же я вежливо интересуюсь, когда можно будет послушать новую пластинку моего придирчивого критика, то оказывается, что у него пластинок и в помине нет, а деньги он зарабатывает тем, что озвучивает музыкальные вставки в телевизионных ток-шоу. Есть саксофонисты, которые непрерывно репетируют и ничем другим не занимаются. Кое-кто из них способен воспроизвести соло Колтрейна уже лучше самого автора. Для меня это звук денег. Само стремление к такого рода совершенству — это проявление неуважения к идеалам Джона Колтрейна. Чтобы иметь шанс еще как-то соответствовать духу джаза, современный саксофонист — особенно белый — должен играть неумело и неграмотно. Он должен брать фальшивые ноты, чтобы попасть в тон. Сегодня нет никакой возможности играть правильные ноты».

Вот уже не первое десятилетие ведутся упорные попытки облагородить поп-музыку, подталкивая ее к огромному черному и довольно непрозрачному монолиту, на котором написано слово «джаз». Чаще всего речь идет о чистой пропаганде. Когда какая-нибудь разновидность поп-музыки, до того считавшаяся примитивной, вдруг начинает претендовать на некоторую изысканность форм, на нее тут же лепится этикетка, намекающая на родство с джазом.

Джими Тенор скептически относится к возможности реального оджазивания поп-музыки: «Электронная музыка функционирует крайне индивидуалистично, все делает один человек: никакая коммуникация ему не нужна. А джаз, наоборот, строится на взаимодействии музыкантов друг с другом: каждый из них незамедлительно реагирует на то, что в этот момент делают его партнеры. Поп-музыканты и продюсеры охотно говорят о „джазовых элементах“ или о jazz feeling. Но при этом имеются в виду лишь характерные звуковые эффекты, то есть джазовые пассажи, вклеенные в поп-номер или, в лучшем случае, последовательность аккордов из джазовой пьесы. Из джаза заимствуют саунд, а не мясо».

Acid Jazz

Раз уж зашел разговор о фальшивом джазе, не кинуть ли нам взор на acid jazz?

В конце 80-х была предпринята очередная попытка скрестить фанк, джаз и синти-поп. Эсид-джаз во многих отношениях походил на ритм-н-блюз конца 60-х: белые англичане, укуренные травой, но не имевшие никакого отношения к духу оригинальной черной музыки, с нечеловеческим

энтузиазмом принялись ваять из нее современный психоделический поп.

Эсид-джаз появился в 1988 году в Лондоне в виде двух фирм грамзаписи — Talking Loud и Acid Jazz. Поскольку именно в тот момент в Лондоне разгорался психоз по поводу эсид-хауса, то приставка «эсид» казалась как нельзя более уместной для любой новой музыки. Это легкая танцевальная музыка, ориентирующаяся на фанк, соул и совсем немного — на джаз. В начале 90-х появилась группа Jamiroquai, которая явно передирала Стиви Уандера. Вообще же, эсид-джаз — это якобы независимый, честный и клеветный вариант белого фанка 80-х, скажем, Simply Red. Близостью мэйнстриму 80-х годов и объясняется живучесть этого явления.

Одновременно эсид-джазом называли неагрессивный хип-хоп, который, в отличие от непристойного гангстерского рэпа, всячески демонстрировал свою культурность, для чего воровал звуки с джазовых пластинок 60-х годов.

Проект такого рода — группа US3, вклеившая в хаус-номер пару джазовых семплов. Вопреки ожиданиям, фирма Blue Note от выдумки ребят пришла в восторг и предложила им контракт. Мало того, их даже пустили в бездонный архив, разрешив использовать все, что они там найдут.

Blue Note решила, что наконец поднимается долгожданная волна нового интереса к старому джазу и группа US3 выполнит функцию троянского коня, то есть продемонстрирует молодежной аудитории, какая это клеветная вещь — коммерческий хард-боп тридцатилетней давности.

Надо заметить, что к тому моменту джаз уже не менее двадцати пяти лет находился в коммерческой яме и энергетическом кризисе, поэтому срастание хип-хопа и ретро-джаза вдруг стало казаться долгожданным выходом из тупика. Более того, хип-хоп был объявлен наследником джаза, вернувшимся блудным сыном. Рэпперы стали вытаскивать на свет божий все забытых саксофонистов, самый известный пример — альт-саксофонист Дональд Берд, который сотрудничал в широко разрекламированном проекте Jazzmatazz. В свою очередь, ведущие джазовые музыканты — как, скажем, саксофонисты Брэнфорд Марсалис или Стив Коулмен — стали выпускать альбомы с хип-хоп-элементами, то есть с рэпом и царпаньем грампластинок, правда, эсид-джаз при этом уже не упоминали.

Году в 94-м энтузиазм по поводу эсид-джаза и помеси джаза с хип-хопом заметно спал. В лондонских клубах эсид джаз был вытеснен драм-н-бэйсом.

Electronic listening

Easy listening и его многочисленные ответвления и разновидности предполагают использование ретро-саунда. А можно ли представить себе «легкое слушание», ориентированное, наоборот, футуристически? Еще как можно!

Более того — это одна из важнейших тенденций середины 90-х. Ее называли *home listening* («домашнее слушание»), *electronic listening* («электронное слушание») или *intelligent techno* («умное техно»).

Вопросы, как музыка доходит до конкретного потребителя и до какого именно потребителя она

доходит, очень важны.

Не секрет, что техно покидает дискотеки: психоз вокруг безумных танцев к середине 90-х уже в значительной степени рассосался, чем же занять себя техно-продюсерам? Казалось бы, ответ очевиден — записывать музыку, которую можно слушать. Это была поистине революционная идея.

Долгоиграющие альбомы, выпущенные на компакт-дисках — это новый рынок сбыта, новые потребители и новая обстановка, в которой музыка воспринимается. Компакт-диски люди слушают в автомобиле, дома, во время уборки, глажки белья, в перерыве футбольного матча, на сон грядущий... А это совсем другая музыка, другой темп, другие звуки, другие аранжировки. Для подавляющего большинства техно-ди-джеев и продюсеров темп сто тридцать ударов в минуту (довольно быстрый) до сих пор является своего рода священной коровой, к которой не подойди.

Флагманом новой тенденции выступил британский лейбл Warp. Главная фигура «техно, которое можно слушать» — это, конечно же, Aphex Twin. Aphex Twin — первый и, как говорят, единственный харизматический персонаж в техно-мире, все остальные — безлики и ординарны.

Electronic Listening начинался как техно-эмбиент, но к концу 90-х становился все более и более разнообразным. Это «домашнее электронное слушание» явно тяготело к тому, чтобы подражать поп-песням или по крайней мере звучать не беднее их.

Вполне серьезно дебатировался вопрос: какая она, музыка, которую слушают? И что в ней, собственно, слушают? Выйти из затруднения помогло очевидное наблюдение — до наступления техно-эпохи музыку именно слушали. Поэтому новую «музыку для слушания» можно изготовить, семплируя (то есть ворую и размножая) старую «музыку для слушания». В течение нескольких лет техно всосало в себя практически всю существовавшую раньше инструментальную и вокальную поп-музыку.

В любом случае с переносом акцента с танцев на слушание произошло расставание со стандартными звуками ритм-машины: уж больно они настырные, резкие и легко узнаваемые. Звуки по-прежнему оставались ритмичными, по-прежнему кружились на одном месте, но звуки эти были вовсе не ударами барабана и не звоном тарелок.

А откуда же они брались? Из семплера.

Иными словами, новая электронная музыка стала делаться из большого количества слоев зацикленных звуков — как сыгранных на музыкальных инструментах, так и позаимствованных у окружающей природы. К «окружающей природе» тут относятся не только звуки закрывающейся двери или капель воды из крана, но и все, что можно найти на уже кем-то выпущенных звуконосителях.

16. Лучше меньше

Minimal techno

Идея минимал-техно проста — акустическое пространство трека должно быть как можно менее заполненным, но при этом сохранять интенсивность и напор.

Кстати, слово «минимализм» в техно-мире разделило судьбу слов «транс» и «эмбиент», а именно — оно употребляется не по назначению.

В любом случае минимал-техно настаивает на минимуме необходимых средств для обеспечения механического фанка, то есть настойчивого топтания на одном месте.

В 1993 году в финском городе Турку был основан лейбл Sa'hko, производивший довольно электрические и угрюмо-пустынные звуки. Звездой Sa'hko был дуэт Panasonic. В 94-м живущий в Детройте Роберт Худ выпустил альбом «Minimal Nation», который произвел огромное впечатление на европейских техно-интеллектуалов. Вскоре возникло два центра нового техно — берлинский и кельнский.

Pan Sonic

Pan Sonic — это два неразговорчивых финна: Мика Вайнио и Иппо Вяйсянен.

Мика Вайнио увидел рекламу фирмы Panasonic в одном из берлинских клубов и подумал, что если бы у него была группа Panasonic, то реклама относилась бы и к нему. Японский концерн вынудил-таки финнов изменить название группы, ребята выкинули из него букву «а» и назвали ею один из своих альбомов. Если у вас есть какой-нибудь электроприбор, на передней стенке которого написано Panasonic, я настоятельно рекомендую и заклеить в этом слове вторую букву «а».

Pan Sonic — это передний край минимал-техно: ни мелодий, ни музыкальных инструментов, ни изоощренных ритмических структур у них нет. Ритм плюс саунд. Под «ритмом» надо понимать равномерное буханье, барабанов и тарелок нет. Под «саундом» надо понимать нойз. Под «нойзом» надо понимать жужжание, похрустывание, гудение, треск, шорох, звон.

Pan Sonic звучат аналогово, то есть глубоко, сочно, мясисто. Много баса. Нет никакого грува, то есть бас не извивается.

Pan Sonic — это неспешная музыка. Она очень просто устроена, никакого «экспериментализма», то есть нервозности по непонятному для слушателей поводу в ней нет. Музыка увесиста, но не загадочна, точнее, не более загадочна, чем выставка плохо отшлифованных каменных, известковых или бетонных глыб.

Pan Sonic применяют целую гору самодельных аппаратов. Один прибор — это угловатый металлический ящик, на передней панели которого находятся пять рядов черных ручек, никаких надписей под ручками нет. Приборы ведут себя непредсказуемо, то есть те же самые положения ручек могут приводить к совсем другому акустическому результату. Приборы восприимчивы к теплу, например, собственному: когда такой музыкальный инструмент работает долго, его звучание меняется.

Pan Sonic надо слушать на очень большой громкости.

После огромного количества выпущенных альбомов (плюс сольные альбомы Мики и Иппо, плюс их параллельные проекты, плюс ремиксы) саунд *Pan Sonic* стал торговой маркой, в своем роде даже штампом. Возьми удар баса, снабди его эхом, поцарапай для «индустриального» эффекта и воспроизводи в медленном цикле минут десять... и каждый скажет, что это типичный *Pan Sonic*.

Но будет ли это действительно *Pan Sonic*? Иными словами: сколько места в той минималистической пустыне, куда заполз этот проект? Насколько велико в ней пространство для маневра? Есть там что искать? Могут ли еще чем-то отличаться друг от друга треки, альбомы, проекты, которые довели музыку до состояния обглоданного и высушенного позвоночника?

Ответ таков: Лао-цзы был прав. В песчинке заключается целый мир. Один скрип не похож на другой, жужжание жужжанию рознь, у мастера «примитивизм» может быть глубоким и устрашающим, у его эпигонов — бессильной подделкой. Тут уместно вспомнить африканские маски, вырезанные из одного куска дерева. Можно ли сказать, что они устроены «просто»? Да. Легко ли такую маску повторить или сделать новую в таком же стиле? Нет.

С сегодняшней точки зрения *Pan Sonic* звучат далеко не экстремально. Их нойз кажется не таким уж и шумным, на нервы он точно не действует. И в любом случае их заявление: «Мы используем то, что другие считают помехами и дефектами звукозаписи» — давным-давно устарело. Ритмичная музыка, собранная из отходов и обрезков дигитального коллажирования, стала нормой (имеется в виду явление, известное под названиями *clicks & cuts*, *microwave*, *glitch*).

И в этой ситуации, хотя *Pan Sonic* и воспринимаются уже в качестве старой школы, своего очарования они вовсе не утратили. Ясно, что *Pan Sonic* не занимаются аудиотерроризмом и не продвигают антигуманную концепцию, наплевав на аудиторию... Нет-нет, они очарованы звуком, они его дегустируют, они им упиваются, они его селектируют, они повышают его градус, они выводят его, как выводят и улучшают породу арабских скакунов.

Koln

Кельн славен своей минимал-тусовкой. Ее лидер — Вольфганг Фогт (проекты *Mike Ink*, *Studio 1*, *Gas*, лейблы *Kompakt*, *Profan*).

Под псевдонимом *M: 1:5* он выпустил альбом «*MaBstab 1:5*» (1997). Это угрюмая молотилка, довольно хитро выжатая из ритм-машины и бас-синтезатора. В ней очень мало что происходит, каждый трек фактически состоит из одного-единственного цикла. Весь смысл этой музыки в том, что на основной бит наложены звуки в размере пять четвертей, звуки эти — запущенные в обратную сторону удары в барабан. Музыка в целом иногда сбивается с ритма, и в ней проскакивают лишние удары. Слушая на очень большой громкости эту необычайно энергичную и интенсивную музыку, трудно отделаться от впечатления, будто у тебя раз в тридцать секунд ломается позвоночник.

Известная острота по поводу кельнского минимал-техно: «*Hundert Platten — ein Knistern*» («Сто пластинок — один хруст»).

Конструктивная идея музыки, выпускаемой лейблами *Kompakt* и *Profan*, крайне проста: несколько семплов медленно ползают друг за другом в маленьком темном ящике, затянутом какой-то полупрозрачной липкой паутиной.

Это отличный пример музыки, совершенно лишенной чего бы то ни было иррационального. Абсолютная материальность, конкретность и осязаемость. Простота и доходчивость, сравнимые разве что с первомайским плакатом. Шизофреника к тумблерам, ручкам и движкам не подпустили.

Грампластинки лейбла *Rythm&Sound* — толстые и тяжелые — упакованы в конверт из обычного серого оберточного картона. Глубокий бас, пунктиром обозначенный ритм, синтезаторный аккорд, масса эха. Ритм довольно прост, это все-таки регги-техно, но он не просто достойный, он прямо-таки аристократический. Сдержанная романтическая меланхолия.

Ценность и благородство этой музыки нельзя переоценить, без преувеличения можно сказать, что это одна из вершин техно 90-х годов, то, что будет вызывать трепет и через много лет. Эта музыка оправдывает существование на белом свете семплов, синтезаторов, секвенсоров, ритм-машин и фильтров: похоже, что весь этот хлам был придуман только для того, чтобы на свет появились эти черные звуки.

Берлинский лейбл *Chain Reaction* — еще один всемирно известный центр минимал-жизни. Собственно, это целый конгломерат из лейблов: *Basic Channel*, *Chain Reaction*, *Main Street*, *Burial Mix*, *Rhythm&Sound*. За всеми ними, а также за магазином *Hardwax*, стоят Мориц фон Освальд и Марк Эрнестус. Они тесно связаны с детройтской тусовкой *UR*. В их собственной музыке много даб-баса. Еще Мориц и Марк известны тем, что патологически отказываются фотографироваться и давать интервью.

Компакт-диски, выпускаемые лейблом *Basic Channel*, были упакованы в изящные металлические коробки. Вот, скажем, альбом «*Biokinetics*» (1996) дуэта *Porter Ricks* — в целом саунд напоминает деревянную разбитую телегу, которая неспешно претя по шпалам: многослойная и очень качественная музыка, ни мухами, ни мелодиями не засиженная.

Minimalism

Минимализм — это вовсе не минимум использованных средств. Можно и из одинаковых кирпичей соорудить вполне развесистую клюкву. Хит-парадный техно-поп тоже очень просто устроен из небольшого количества составных элементов.

Настоящая минималистическая музыка собрана из не очень сложных пассажей, которые, непрерывно повторяясь, смещаются относительно друг друга, отчего возникает своего рода постоянно изменяющийся муаровый узор, лишенный очевидного центра тяжести. Эту музыку можно слушать с любого места и любой инструмент считать солирующим.

Муаровый эффект возникает от постепенного накопления мельчайших сдвигов. Все использованные элементы могут быть грубыми, геометричными и угловатыми, а общий эффект

получается мягкий, плавный и органичный.

В любом месте минималистической музыки можно моментально распознать повторяющуюся мелодическую и ритмическую фигуру, она вполне понятна и узнаваема, но уследить, что происходит с этой музыкой на всей ее длине, невозможно. То есть вблизи, под микроскопом, она устроена очень просто, а чуть отодвинешь назад, она расплывается как в тумане.

Оригинальная *Minimal Music* поклонникам техно, транс, брейкбита, эмбиента и электроники вовсе не нравится. *Minimal Music* воспринимается не как нечто близкое и родное, наоборот — как занудное и невкусное, лишенное бита, баса и грува.

Lee «Scratch» Perry vs. Suicide

Что объединяет всех священных коров 70-х годов? Что объединяет радикальный даб Ли «Скретч» Перри и Кинга Табби, электро-рокабилли *Suicide*, эмбиент Брайена Ино, электро-поп *Kraftwerk*, рок *Cap*, фанк Джеймса Брауна, индастриал *Throbbing Gristle*, панк, брейкбит и даже диско?

Звучат эти вещи не очень похоже друг на друга, хотя, их характеризуя, неизбежно приходится говорить о радикальном упрощении, уменьшении набора используемых средств, о сведении к самому необходимому. Все это — примеры редуционистской поп-музыки. Техстеп и минимал-техно 90-х тоже относятся к такого же сорта явлениям.

Редукция — это упрощение, сведение сложного к чему-то более простому, фундаментальному, легко обозримому. Редукция — это замена предмета его конструктивной схемой, скелетом.

Раз примеры радикально упрощенной музыки обладают прямо-таки культовым статусом, можно ли сказать, что редукция — это рецепт создания заведомо интересно звучащей музыки? А если да, то почему существует так мало ее примеров?

Дело в том, что редукция — это вовсе не рецепт, а, скорее, проблема, задача.

Ведь заранее не известно, как нечто можно упростить. Что является главным, ценным и принципиальным, а что — нет? Редуцирование — это обнажение сущности. Но, прежде чем сущность обнажить, надо ее найти.

Ясно, что лишь у очень немногих музыкантов появляется желание и воля дойти до самого края в вопросе отделения главного от неглавного.

Но проблема на самом-то деле в другом. Предположим, мы поняли, что главное в музыке — это ритм, его достаточно, чтобы в ней был грув. Очень хорошо, выкидываем все остальное. Остались одни барабаны. А что главное в ритме? Бас-барабан? О'кей, оставим лишь его. Но тут мы видим, что нам много чего не хватает, а главное — исчез грув. Оставшиеся барабаны вылезли на передний план, начали доминировать и назойливо лезть в уши.

То есть результат нам совсем не нравится.

Что делать?

Мы можем решить, что это была дурацкая затея, эффект той музыки, которая нам нравится, состоит во взаимоуравновешивании различных компонентов, в их гармонии или диссонансе. Иными словами, мы отказываемся от радикальной редукции.

Или же мы можем сообразить, что в процессе выкидывания лишнего сложилась новая ситуация, и то, что осталось, должно как-то измениться. Должны возникнуть новые связи между оставшимися элементами конструкции, эти новые связи и обеспечат дорогой нам груз. То есть мы фактически решаем ту же самую задачу гармонизации — но в ситуации крайне скудного набора средств.

Если нам это удастся, то получается нечто, ободранное до костей, но тем не менее имеющее вполне музыкальный характер. И главное — все еще носящее сходство с оригиналом, то есть с тем, что мы начали упрощать.

В монотонных треках *Suicide* несложно расслышать старый рок-н-ролл. В дабе несложно расслышать регги и даже ритм-н-блюз, то есть тот же самый рок-н-ролл. Кстати, монотонность, то есть отказ от изменчивости, сведение ритма к повторению одной и той же фигуры, сведение песни к однородному треку — это тоже редукция, попытка дойти до сущности музыки.

Брейкбит — это монотонная сущность фанка. Диско — это тоже монотонная сущность фанка. А техно — еще большее упрощение диско.

Ли «Скретч» Перри, накладывая друг на друга глуховатые слои музыки, добивался того, что получавшаяся мутная каша вибрировала. Деталей не слышно, все звучит из рук вон плохо и смазанно... но вибрирует. То есть Перри практически все компоненты музыки приносил в жертву вайбу, вибрации. Его бескомпромиссность, его безжалостность к музыкальному мясу и делает по крайней мере некоторые из его треков такими феноменальными.

То же самое относится и к *Suicide*.

В реальной жизни редукция осуществляется небольшими шагами: гитарист, подыгрывавший Элвису Пресли и поэтому осведомленный, как просто на самом деле устроена эта музыка внутри себя, вряд ли смог бы изготовить из нее минималистический электро-поп. *Suicide* радикализовали уже достаточно ободранную и обезжиренную музыку *Velvet Underground*, притянув за уши некоторые элементы эстетики Элвиса Пресли.

Если дно однажды достигнуто, то повторять рекорд большого смысла не имеет. Восхищаться им, однако, можно бесконечно.

17. Новые тенденции мейнстрима

В первой половине 90-х возникли две специфически британские разновидности брейкбита: взвинченный, изломанный и быстрый джангл и куда более заторможенный саунд группы *Massive Attack*, который журналисты поначалу называли «эмбиент хип-хоп». Потом сошлись на термине

«трип-хоп», который прилип намертво.

Пугливый юноша Люк Вайберт (*Wagon Christ, Plug*) уверяет, что в 1991 году написал на своей демо-кассете два слова «trip hop» и в виду при этом ничего не имел. Кассета попала на лондонский лейбл *Mo'Wax*, и близкие к нему журналисты подцепили термин. Люк вовсе не настаивает на своем приоритете, наоборот, очень стесняется, что дал жизнь этому монстру.

Под трип-хопом имеется в виду неспешный гипнотический грав в сочетании с депрессивным рэпом полузадушенным голосом и неуверенным девичьим пением. Как и в случае с джанглом, секрет успеха состоял в синтезе брейкбита с бас-партией, позаимствованной из даб-регги. Классики жанра — *Massive Attack, Portishead, Трики*. Все они, как и Люк Вайберт, разумеется, всегда отрицали, что имеют отношение к выдуманному журналистами трип-хопу.

Massive Attack

В 1990 году ядро славного бристольского хип-хоп-андеграунда объявило себя группой *Massive Attack*. Это были три ди-джея: *Daddy G, Mushroom* и *3D*.

Mushroom: «Забудь всю ахинею, которую ты слышал о трип-хопе, пятнадцать лет назад мы называли наш саунд *lover's hip hop*. В принципе нет большой разницы между тем, что делаем мы и, скажем, *Puff Daddy*. Но его почему-то никто не называет трип-хopperом».

Mushroom не сомневался в единстве хип-хоп-культуры и уверял, что ему невдомек то влияние, которое его группа оказала на состояние танцевальной музыки 90-х. По его мнению, он и его коллеги вовсе не следили за модными музыкальными тенденциями и не пытались быть впереди планеты всей. Дескать, у каждого в голове свой собственный гул. Джефф Барроу (*Portishead*) — вообще зануда, завернутый на саундтреках фильмов 60-х годов. Или *DJ Krust* — тоже парень себе на уме: «Музыка из Бристоля звучит чуть-чуть иначе вовсе не потому, что Бристоль — ужасно музыкальный город. Как раз наоборот. Бристоль — это гнусная расистская дыра. Своеобразие Бристоля в том, что он изолирован от всего остального мира».

Похоже, что рецепт раннего трип-хопа выглядел так: бери милую твоему сердцу музыку и топни ее в медленном басы. *Massive Attack* утопили нежный соул и хип-хоп, *Portishead* утопили джаз и саундтреки дешевых кинодетективов тридцатилетней давности.

Massive Attack, начинавшие как чисто ди-джейский коллектив, орудовавший двумя проигрывателями грампластинок, пришли к живому многослойному саунду. В 98-м трип-хоп стал восприниматься как живая поп-музыка, которую делают бывшие хип-хоп-ди-джеи.

3D бледен, его лицо и шевелюра измяты. В жизни его привлекают две вещи — футбол и алкоголь. Марихуану он тоже курит до омертвления.

3D грустно признается, что сам он — шизофреник и что то же самое можно сказать и о музыке его группы: «Шоу-бизнес позволяет тебе быть вполне легальным шизофреником».

С вашего позволения, еще одна цитата из *3D* — моя любимая: «Если какая-то вещь вообще

заслуживает, чтобы ее делали, то она заслуживает того, чтобы ее делали медленно».

Tricky

На довольно невинный вопрос, какова его самая большая мечта в жизни, Трики, не задумываясь, отвечает: «Одним усилием воли взрывать головы людей». Он представляет себе это очень отчетливо: внутреннее усилие, легкое жжение в затылке, свист в воздухе... и бах! — чья-то голова разлетается как арбуз, по которому ударили палкой. А Трики может отдышаться и пару минут передохнуть. «Очень не люблю людей, ведь Господь Бог насоздавал их всех, чтобы действовать мне на нервы. Играют в какие-то никому не нужные игры и непрерывно лгут». Но поскольку парасихологическую способность отрывать головы окружающим Трики еще, слава Богу, в себе не развил, то он вынужден действовать проще: «Я часто смотрю на людей неподвижным и тяжелым взглядом, чтобы вызвать у них хотя бы головную боль».

Смотреть на людей с настырностью электродрели Трики научился много лет назад у своей бабушки, впрочем, тогда его звали Эйдриан Тос. Он родился в Бристоле тридцать лет назад. Отец покинул семью вскоре после рождения сына, мать умерла от передозировки наркотиков.

С детских лет Эйдриан страдал астмой и панически боялся умереть от удушья. Бабушка его жалела и разрешала не ходить в школу. Она была страстной любительницей фильмов ужасов, каждый день брала напрокат кассеты и всю ночь смотрела их вместе со своим внучком. А утром они отсыпались.

Уже в четырнадцать лет Эйдриан был довольно отпетым малым. Он предводительствовал в банде трудных подростков, которые занимались разного рода мелкой преступной деятельностью: влезали в квартиры, угоняли автомобили, торговали марихуаной, гонялись за девчонками и, естественно, дрались. Именно в это время к юноше прилипла кличка Tricky Kid, то есть «маленький обманщик», которая через десять лет сократилась до просто Трики.

Многие хип-хоп-музыканты уверяют, что если бы не музыка, они точно оказались бы уголовниками. В случае Трики это шаблонное заявление не является преувеличением.

Бабушка накачивала внука не только фильмами ужасов, но и безысходно трагичными песнями Билли Холлидей. Старуха подолгу смотрела в глаза Трики, запрещая ему мигать или отводить взгляд: она пыталась разглядеть в его лице черты своей погибшей дочери. В результате подросток блестяще освоил неподвижно-гипнотический и вполне безумный взгляд, который ему очень помог в его уголовной и музыкальной карьере.

Собственно, особенно опасным хулиганом Трики не был. Маленький, худенький, тонко чувствующий, и к тому же больной астмой, подросток на шкаф никак не походил и в драки предпочитал не ввязываться. Он утрашал своим видом и хорошо подвешенным языком. Трики постоянно наряжался в девичье платье и красил губы в ярко-пурпурный цвет. Заявлялся он в таком виде и в школу.

В семнадцать лет его ненадолго посадили, поймав на попытке разменять фальшивые банкноты. Спрей против астмы у него отобрали. Когда на Трики наехали сокамерники, у него от

перевозбуждения начался приступ астмы, но спрей ему так и не вернули. Он выжил каким-то чудом.

На ребят из Massive Attack принесенная Трики песня «Aftermath» не произвела ровным счетом никакого впечатления, и они наотрез отказались включить ее в свой второй альбом «Protection». Трики казалось, что его коллеги слишком долго вылизывают каждый трек, избегают непроторенных путей и не доверяют ему принятие важных стратегических решений. Он понял, что пора начинать соло-карьеру.

Сказать, что его дебютный альбом «Maxinquaye» произвел впечатление, значит ничего не сказать. Он был одновременно мелодичным и безумным, ритм как-то неласково сбивался и дергался. В густо наполненных матерщиной текстах речь шла о страхах, ужасах и мрачных сексуальных наваждениях.

Хриплый и свистящий голос астматика Трики сравнивали с наждачной бумагой, а музыка воспринималась не иначе как нечто потустороннее или в лучшем случае инопланетное. Одним словом, восторгу критиков не было предела. Именно для характеристики саунда альбома «Maxinquaye» был применен термин «трип-хоп». Трип-хоп воспринимался как брит-поп, изготовленный из хип-хопа и даба.

В отличие от Massive Attack и Portishead Трики звучал злобно и мрачно. И в ностальгической грусти и задумчивости его заподозрить было никак нельзя.

Источники его саунда критики усматривали в панк-роке (принцип «все, что ни сделаю, будет хорошо»), в необычайном количестве выкуриваемой травы — Трики курит марихуану без перерыва, чем, дескать, и объясняется его склонность к длинным и монотонным трекам, наполненным странными акустическими вкраплениями, — и даже в его хронической астме. Дело не только в надтреснутом и сухом тембре голоса Трики и в его задыхающейся интонации, а в том, что саунд в целом — очень плотный и удушливый, в нем нет воздуха и света.

Трики был моментально объявлен гением и живым классиком, которому удалось убедительно продемонстрировать, что у поп-музыки есть будущее. Иными словами, Трики моментально стал законодателем музыкальной моды — его личный вкус, его личные боль и безумие вдруг оказались необычайно клевой и стильной штукой. Всем захотелось иметь такую же.

Вся история поп-музыки — это история изготовления love songs (песен о любви). Поп-сознание воспринимает любовь в качестве позитивной, жизнеутверждающей, освободительной силы. Любовь — это награда страдальцу, и если Scorpions поют о грязной любви, то они ее вовсе не осуждают, а радуются ей, вызывая одобрение сочувствующей публики.

Для Трики любовь — это паранойя, мрачная и безысходная болезнь. Ну и, разумеется, очень серьезное и глубоко личное дело. Видеоклипные оргии и самореклама в духе Принца, который искренне гордится своими живописными и безобидными пороками, для Трики неприемлемы. Мысль Трики медленно ходит по кругу с настойчивостью кошки-маньячки, которая никуда особенно не направляется, но и на месте сидеть не может.

В искусствоведении время от времени всплывает термин «декаданс». Когда наступает закат цивилизации, когда общество утрачивает способность к развитию, начинается роскошное и бессмысленное благоухание. И гниение. Но раз все сколько-нибудь заметные империи уже

давным-давно вымерли, критики, ничтоже сумняшеся, усматривают черты декаданса в конце каждой исторической эпохи или еще проще — в конце столетия.

Музыка Малера и Дебюсси, поэзия русского и французского символизма, архитектура стиля модерн расцвели на стыке XIX и XX веков. Трики, конечно, не похож на Дебюсси, Бальмонта и тем более на фасад московской гостиницы «Метрополь», но что ненавистный XX век уже проходит, он, очевидно, чувствовал.

Все прогрессивное человечество ожидало продолжения альбома «Maxinquaye», но его не последовало. Трики, увидев, что его саунд моментально разворовали и размножили, задался целью изготовить музыку, которую не только будет невозможно скопировать, но, главное, и не захочется. Он добился своего, его продукция образца 1996 года звучала на удивление сухо, мрачно и минималистично. Трики поставил в тупик большинство своих поклонников и подражателей и вместе с Мэрилином Мэнсоном стал одной из самых крупных странностей середины 90-х.

Трики заявлял, что не хочет иллюзии счастья и радости, не хочет подделок, эрзацев и протезов, он хочет того, что он называет реальной жизнью — имеется в виду какой-то всеобъемлющий и непобедимый ужас, в котором оказывается человек, отказывающийся лгать себе. Трики хранит спокойствие, не суетится и не ускоряет темпа, дескать, быстрая музыка — это свидетельство паники и смятения души, но одновременно он и не отводит взгляда от мрака, окружающего его и в то же время плещущегося в нем. Вообще говоря, это довольно странная позиция для поп-музыканта. Куда больше она напоминает мировоззрение средневекового рыцаря или шамана.

WordSound

На волне разгоревшихся страстей вокруг трип-хопа в моду снова вошел даб. Опять стали выпускаться даб-альбомы и переиздаваться старые записи 70-х годов. Даб стал постоянной темой в музыкальных журналах. Выяснилось, что басоемкие разновидности музыки очень многим обязаны даб-идеи, более того, вся новая музыка 90-х при ближайшем рассмотрении оказалась неодабом.

Самый крупный поставщик неодаба 90-х — это нью-йоркский лейбл WordSound, продвигающий очень тяжелый, медленный и угрожающий брейкбит, часто с ближневосточным оттенком.

По общему признанию, альбомы, выходящие на лейбле WordSound, звучат мрачно, это тяжелая и угрожающая музыка. Я бы не стал настаивать на подобной преувеличенно эмоциональной оценке — ведь у каждого свои представления о том, что такое «мрачный» звук. В любом случае, можно согласиться с тем, что это довольно интенсивная музыка, чуждая всякой слюнявости. Впрочем, учитывая то, что WordSound действует в атмосфере слюнявого хип-хопа, я бы подкорректировал последнее утверждение таким образом: это довольно интенсивная музыка, даже слюнявость у нее наспуленная.

Журналисты радостно соглашались, что звучание WordSound как нельзя лучше характеризует ту античеловеческую помойку, в которую превратился Нью-Йорк.

Говоря о своей музыке и своем мировоззрении, ребята из WordSound постоянно употребляют

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

слова «ill», «illness», то есть «больной», «болезнь». Такие слова как «джаз» и «фанк» раньше были гнусной матерщиной. Теперь же и слово «больной» начинает восприниматься как позитивное. В состоянии всеобщей разрухи и тотальной катастрофы — а музыканты из WordSound уверены, что живут на обломках цивилизации, — всякий трезвый человек должен признать, что он тяжело болен, только тогда у него появится шанс на выздоровление. А в нашей высокотехнологической цивилизации так называемое здоровье — это симптом полной капитуляции перед материалистическим миром больших машин, больших денег и больших руин.

Ребята из творческого коллектива WordSound не только делают сногшибательную музыку, у них и в голове сногшибательные опилки. Европейские журналисты тщательно следят, чтобы по ходу интервью не всплывала никакая паранойя, но отдельные перлы все же просачиваются в печать. Скажем, такой: «Человек — это промежуточная стадия развития. Переход от обезьяны к человеку мы уже осуществили, теперь перед нами стоит задача превращения человека в инопланетянина».

WordSound вдохновляется книгой Уильяма Купера «Вот скачет конь бледный», а также так называемой Книгой откровений. В них идет речь о всемирном заговоре. Для тех, кто не в курсе, я поясню. Конец света наступил, сбываются пророчества Апокалипсиса. Но конец света наступил не сам собой, так сказать, стихийно, конец света — результат деятельности всемогущих, но тщательно законспирированных сил.

К чему они стремятся? К тотальному контролю.

Функционирует все это дело следующим образом: не осталось свободной инициативы, абсолютно все, что в обществе происходит, заранее заказано и оплачено. Все мы — безмозглые куклы, единственный мотив нашей деятельности — погоня за деньгами, мы сами не знаем, что и зачем творим. Поэтому все, что происходит вокруг и внутри нас, — это реализация глобального плана каких-то темных сил. Противостоять этому тайному заговору невозможно — уже слишком поздно, но можно попытаться пережить конец света. Для этого надо отказаться от материалистического взгляда на вещи и встать на чисто идеалистическую позицию.

Лейбл WordSound отказывался печатать на обложках своих компакт-дисков штрих-код, дескать, в Библии прямо сказано, что в последние времена будет идти строгий учет всех товаров и на каждом из них будет стоять особая помета. Именно поэтому многие американские универмаги отказываются заказывать компакт-диски WordSound — ведь все кассы давным-давно автоматизированы. Продукция фирмы пользуется куда большим спросом в Европе, но ирония судьбы заключается в том, что альбомы WordSound переиздаются в Европе с самым настоящим штрих-кодом. Да, от судьбы не уйдешь, я имею в виду — от конца света.

Знак фирмы WordSound — это буквы «S» и «W». Написаны они очень хитро: W пересекает S. В результате получается знак доллара, но не с двумя вертикальными черточками, а с тремя. Страшно подумать, что за этим может скрываться.

Особое значение в идеологическом комплексе WordSound имеет нумерология. Просвещенные болваны полагают, что это — лженаука, для тех, кто видит сквозь стены, — это путь к знанию.

В 1998 году на интернетовском сайте WordSound я нашел текст парня, выпускающего свою музыку под псевдонимом Профессор Шихаб: «Нумерология — это не только священная наука, это самый простой и естественный способ общения с инопланетянами. Последовательность чисел —

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

это единственная возможность обменяться с ними знанием. Числа „3“ и „1“ полны смысла и значения. Весь духовный опыт человечества может быть выражен формулой „Три в Одном и Один в Трех“. Геометрическая реализация этой идеи — равносторонний треугольник. Это образ Творца, находящегося в полном покое и созерцающего самого себя. Если каждое из ребер равностороннего треугольника разбить пополам, то возникнет четыре маленьких равносторонних треугольника. Это начало творения и одновременно — появление числа „четыре“, ведь четыре — это три плюс один. Этот закон содержит секрет ключевого числа трехмерного мира — числа „семь“. Для дальнейшей информации на эту тему посмотрите на египетские пирамиды и подождите до 2000 года».

Я снимаю шляпу и завидую. Именно в таком стиле следует излагать свою творческую позицию и комментировать музыку.

Show business

Не следует представлять себе драм-н-бэйс и трип-хоп в качестве хотя и обращающих на себя внимание, но в целом маргинальных явлений. И драм-н-бэйс, и трип-хоп являлись несущими столбами грандиозного проекта обновления лица современной поп-музыки. За этим проектом можно распознать, выражаясь в ретро-стиле, оскал британского поп-музыкального империализма.

Следует отметить, что шоу-бизнес — это далеко не столь очевидная вещь, как могло бы показаться. Бизнес и шоу, хотя и тесно связаны, но, вообще говоря, не идентичны, они функционируют по собственным законам в собственных пространствах. Интернациональные концерны явно относятся к бизнесу, они могут вложить в маркетинг чего угодно непомерно большие деньги, но этим сфера их возможностей и ограничивается: либо дать большие деньги, либо их отнять. Собственно бизнес — вещь на редкость неизумительная и, разумеется, существующая в самых разных формах — крупных, средних и мелких. Крупный бизнес хочет вкладывать деньги в звезд, в перспективные тенденции, в то, что пользуется массовым спросом. При этом, как именно возникают звезды и почему именно эти, а не другие, как появляются тенденции и моды, как возникает спрос и почему он проходит, концерны, похоже, не знают: шоу находится за пределами их понимания. Кто же контролирует шоу?

Ответ на этот вопрос вовсе не очевиден. Ясно, что никакую инстанцию, то есть никакой небоскреб с сияющими буквами на крыше, указать невозможно. Ясно и то, что шоу (в отличие от бизнеса) существует далеко не везде. Есть оно в Великобритании, есть оно и в США, а вот в остальных местах, скажем, в Германии, где музыкального бизнеса куда больше, чем в Великобритании, его нет. Шоу — это ярмарка тщеславия, это результат многолетней традиции создания звезд на конвейере, традиции устройства истерик в автономно действующих средствах массовой информации. Ведь дело не только в том, чтобы объявить кого-то звездой: нужно воспитывать массы людей, желающих стать звездой, знающих, что это такое и зачем нужно, а с другой стороны, нужно воспитывать новые и новые поколения потребителей именно звезд — экстравагантных, капризных, блестящих и недостижимых. И дело тут далеко не только в деньгах. Британская музыкальная пресса смакует историю британской поп-музыки и буквально толкает музыканта в спину: стань новым Дэвидом Боуи! И демонстрирует при этом компетентность, иронию, вкус, легкость, лихость и страсть.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Эйфорию в прессе называют коротким словечком «хуре», происходящем от «гипертрофировать». Собственно, наличие или отсутствие этого самого шоу-бизнеса как раз и определяется тем, способны ли масс-медиа подавать народу поп-культуру в восторженно-гипертрофированном виде.

На британских островах музыкально-критические вакханалии прекрасно функционируют. Весь остальной мир поделен на две части: во-первых, это серая и безынициативная зона, к которой относится континентальная Европа, и, во-вторых, огромные США со своими собственными автономно функционирующими ярмарками тщеславия.

По поводу континентальной Европы британская поп-мода никаких комплексов не испытывает, а вот наличие США с их повернутыми внутрь себя глазами, довольно сильно раздражает: шик должен быть столичным, провинциальность убивает глэм.

Все британские поп-музыкальные явления 90-х объединяет одно обстоятельство, а именно то, что они — британские. Chemical Brothers, Massive Attack, Goldie, Aphex Twin, Oasis, Трики, Pulp, Prodigy, Radiohead, The Orb, Fatboy Slim и многие-многие прочие выкопаны, выкормлены, избалованы и проданы за рубеж британским шоу-бизнесом. Для всех них придуманы стили, они многократно вытащены на обложки журналов, на их выступления согнана публика, прошедшая соответствующую подготовку.

Похоже, что с точки зрения британских музыкальных масс-медиа новая музыка делается из старой, как минимум — стремится быть такой же классной, как и старая. При этом под настоящей музыкой понимается гитарный британский поп — от бит-групп 60-х (The Beatles, The Kinks) через длинноволосую психоделику (Pink Floyd) и глэм (David Bowie) до панка конца 70-х (The Clash). Даб и регги никогда не были особенно далекими — в Великобритании традиционно много выходцев с Ямайки. В конце 80-х пантеон британской музыки обогатился эсид-хаусом и брейкбитом.

Эсид-хаус = новый панк = новая психоделика — это и есть рецепт новой британской музыки. Уменьшая или увеличивая количество гитар и ускоряя или, наоборот, замедляя темп, мы получаем весь спектр: Oasis — Chemical Brothers — Goldie — Aphex Twin — Portishead — Oasis.

Открытие, что эсид — это психоделический рок сегодня, сделали, разумеется, не Chemical Brothers. И даже не манчестерские рэв-группы конца 80-х: Stone Roses, Blue Mondays, Inspiral Carpets. И даже не ди-джей Энди Уезеролл, который уже в 1989 году изготовил немедленно расхваленные до небес хаус-ремиксы для Happy Mondays и Primal Scream. И даже не Primal Scream со своим расхваленным танцевальным рок-альбомом «Screamadelica» (1991). А исключительно британская музыкальная критика, расхвалившая до небес Уезеролла, Primal Scream и The Orb (The Orb тоже изготовили прогрессивный ремикс).

Иными словами, если в 89-м еще и не было ясно, в какую именно сторону пойдет развитие, то, по крайней мере, было ясно, кто его будет контролировать. Модно-музыкальный мир порезвился с эсид-джазом, эсид-хаусом, хеппи-хардкором, этно-трансом, эмбиентом, с отменившим их всех брит-попом новой волны — Oasis, Blur и прочими — и году в 97-м вновь сделал чудесное открытие: эсид — это психоделический рок сегодня. Для убедительности такого рода открытий немаловажно, что никто более пяти лет музиздания, как правило, не читает.

Prodigy

«Этого мужика пора госпитализировать», — заявил возмущенный телезритель, позвонивший на телестанцию BBC, когда та передавала видеоклип «Firestarter». Речь шла, разумеется, о Кейте Флинте.

Этот тип, чья истошно вопящая рожа не сходила с глянцевых журнальных обложек, действительно производит несколько экстравагантное впечатление. Поперек его — когда-то густой — шевелюры пролегла широкая просека. Лишь над ушами чудом уцелели остатки растительности. Их музыкант красил в ярко-химический цвет, чаще всего — красный.

Стоящие дыбом волосы слегка напоминают рога черта или, если угодно, — коровы. Впрочем, с моей точки зрения, больше всего Кейт Флинт смахивает на партийного бонзу областного масштаба, вышедшего из сауны и бодро распушившего остатки растительности вокруг лысины.

Вокруг глаз музыканта — безобразно жирные черные тени. В носу — дырка, сквозь которую пропущено металлическое украшение с двумя шариками на концах. И уши исколоты и увешаны живописным железом, и даже язык.

Страшный человек.

В начале 1997 года выяснилось, что Prodigy, — в предыдущем году выпустившие всего лишь два сингла, — музыканты года и к тому же новаторы и обновители подзававшей альтернативной рок-музыки. В США, где группа произвела настоящий фурор, ребятам предложили контракт сразу все гиганты звукоиндустрии. Prodigy выбрали компанию Maverick, принадлежащую небезызвестной Мадонне.

Лиэм Хаулетт, главный человек в Prodigy, признавался, что прикладывает необычайно много усилий, чтобы его продукция звучала грубо и примитивно, он полагает, что только в этом случае она будет доходчива и завоеует любовь широких масс. Не делал он секрета и из того, что вполне сознательно ориентировался на продукцию ретро-рок-групп типа Smashing Pumpkins. С точки зрения Хаулетта, техно зашло в тупик и выдохлось, танцевальная музыка в целом предназначена для беззаботных подростков. Взрослые же люди должны делать и любить что-нибудь более крепкое.

Таким образом, можно заключить, что Prodigy — точно так же как и Oasis — это ретро-группа. Она, как и куча других реакционных команд, вполне сознательно ориентируется на ретро-рок, правда, не применяя при этом живых гитар и барабанов. Достаточное ли это основание, чтобы считаться революционерами, ваяющими музыку будущего?

1997

Весной 1997 года Chemical Brothers и Prodigy попали на обложки большинства музыкальных журналов, MTV беззаветно пропагандировало новый саунд. Альбом Chemical Brothers «Dig Your Own Hole» был объявлен самым значительным, влиятельным и эпохальным альбомом со времен «Revolver» The Beatles. Пресса трубила о революции в музыке, о наступлении новых времен, о

появлении нового жанра — *electronica*.

1997 год был с большой помпой объявлен началом новой эпохи — эпохи слияния рока и техно. Для новой музыки тут же изобрели массу названий: *Rockno*, *Post rave* или *Indie Dance*, — правда, ни одно из них не прижилось. Впрочем, факт преодоления границы между роком и техно радовал лишь концерны звукозаписи и критиков. Потребителям же на преодоление этой самой границы было совершенно наплевать. Поэтому подвиг *Chemical Brothers* был сразу же переформулирован: *Chemical Brothers* сварганили техно, которое дает жару куда крепче, чем просто рок. Музыка *Chemical Brothers* бухает с такой чудовищной силой, что ни одной рок-группе мира за ней не угнаться: техно побило рок-н-ролл на его собственном поле.

Впрочем, на техно эта музыка совсем не похожа, и в европейских техно-кругах отношение к ней было крайне сдержанным. Сами химические братья Эд и Том свою главную заслугу видели в сращивании эсид-хауса с хип-хопом.

В США новая эра рекламировалась в таком ключе: альтернативный рок проехал, на подходе — новый большой бум вокруг электронной музыки. Но тут же выяснилось, что подавляющее большинство американских журналистов и радио-ди-джеев не готовы к новой ситуации: они попросту не в состоянии рецензировать пластинки с новой электронной поп-музыкой. Музыкальные критики много лет подряд получали компакт-диски и грампластинки с этой музыкой, но не давали себе труда ее послушать, не говоря уже о том чтобы задуматься над ней и потом как-то отреагировать. Эти записи попросту выбрасывались в мусорное ведро.

Американские рок-журналисты годами, а многие — и десятилетиями, писали о мощных гитарных риффах, об искреннем вокале, о куплетах и припевах, трактовали поэтические достоинства текстов, анализировали социальную и философскую позицию их авторов, а в целом — рассказывали не столько о музыке, сколько о музыкантах. А тут — на тебе! Когда на сцене два неподвижных сутулых парня крутят ручки синтезаторов, то оказывается, что не на что смотреть, не во что вникать, а значит — и не о чем писать.

Уход альтернативного рока означал исчезновение целого пласта хорошо разработанных тем, в чем журналисты крайне незаинтересованы. Поэтому настроение момента было таким: во-первых, подождать, не рассосется ли зараза через полгода сама собой, во-вторых, представлять дело так, будто новая электронная музыка — это разновидность старого рок-н-ролла, а в-третьих, освещать по преимуществу деятельность известных рок-коллективов, которые как-то реагируют на новые тенденции — имеются в виду *U2*, *Rolling Stones*, Дэвид Боуи, *Nine Inch Nails*.

В любом случае, американские журналы 97-го были заполнены восторгами по поводу появления новой электронной музыки. Выглядело это редкостным идиотизмом.

Немецкая музыкальная пресса довольно иронично комментировала британско-американскую суету вокруг *Chemical Brothers*. Самое остроумное объяснение внезапному изменению вкусов таково: как известно, настоящие мужчины не любят танцевать. Они стоят, прислонившись к стойке бара, пьют пиво и смотрят на отплясывающих девиц. Но в конце 80-х пиво покинуло дискотеки. В моду вошли техно-музыка и наркотик экстази, настоящим мужчинам со своими стаканами пива пришлось переключиться на рок-концерты. Так образовалась пропасть между техно и роком. Но в результате усилий *Prodigy*, *Underworld* и *Chemical Brothers* стало возможным в рамках одного концерта слушать музыку, безумно прыгать, глотать экстази и пить пиво. Музыка стала мощной,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

заводной, ухающей и очень мужественной, то есть как раз подходящей для простых, но настоящих парней, гордящихся своей простотой, чувством здравого смысла и своей футбольной командой. Это слияние пива с экстази и породило феномен нового электронного буханья, преодолевшего узкие стилистические рамки и рока, и техно.

Rammstein

Творчество берлинской группы Rammstein — это немецкий вклад в битву по преодолению пропасти между роком и техно и по созданию новой пролетарской культуры.

Аналогию с Prodigy и Chemical Brothers можно усмотреть и в том, что Rammstein были раскручены немецким шоу-бизнесом, который, казалось, специально возник для этого случая, а потом как-то рассосался.

Известно, что немецкие журналисты довольно скептически относятся к практике британских музыкальных изданий, обкладывая потребителя как зверя и буквально всучивающих ему новую группу. В Германии царит плюрализм и своего рода иронично-наплевательское отношение к поп-музыкальным страстям. Правда, именно поэтому в Германии нет настоящих звезд.

Так вот, уникальность ситуации с группой Rammstein и состояла в том, что впервые немецкие музыкальные издания предприняли тотальную психическую атаку на потребителя. Не пожалели даже двенадцатилетних девочек. Журнал для несовершеннолетних Bravo с маниакальной настойчивостью вешал лапшу на уши подросткам, а ребята из Rammstein надеялись, что читатели металложурнала Metal Hammer не догадаются заглянуть в Bravo.

Музыкальные журналы самых разных направлений пытались убедить своих читателей, что участники Rammstein вовсе не фашисты, не пролетарии-металлисты, не женоненавистники, не сексуальные извращенцы, не поджигатели и не убийцы. А если они и поют страшным голосом об издевательствах, насилии и убийствах, то это не пропаганда, а всего лишь провокация.

На дебютном альбоме группы присутствовала песенка от имени трупа, который настойчиво приглашал молоденькую девушку выйти за него замуж. В довольно бессвязных текстах попадались угрозы «испачкать черной кровью твое чистое платье» и неприятные возгласы типа «человек горит!».

Надо заметить, что для андеграундного рока зверски-садистские тексты — вещь самая обычная, но хуре вокруг Rammstein был первым случаем в немецком шоу-бизнесе, когда средства массовой информации дружно пропихивали в хит-парад нечто настолько мрачное и похабное. Самые разные музыкальные и немзыкальные издательства — кто с восторгом, кто с омерзением — в течение нескольких месяцев обсуждали Rammstein как серьезное, новое и оригинальное явление культуры.

Реклама, как известно, двигатель искусства, а народ слаб и склонен к панике. В сентябре 97-го Rammstein стали немецкой поп-группой номер один.

Музыканты уверяли, что и слова-то «сексизм» не знают. Журналисты им объясняли, что имеется в виду отношение к женщине как к сексуальному объекту, созданному для удовлетворения

страстей мужчины. В этом отношении показательны не только тексты песен, но и странная история возникновения группы. Создавая свой славный коллектив, все шестеро музыкантов решили разом разорвать отношения со своими подругами и объединиться в крепкое мужское братство. Их ненависть к подлому и коварному, сладострастному и безмозглому прекрасному полу якобы и определила стилистику группы.

Музыканты не знали, чем парировать, и мычали, что девушкам их песни почему-то нравятся больше, чем парням. По-видимому, этот аргумент надо было понимать в том смысле, что Rammstein — это бой-группа.

Гитарист Пауль Ландерс: «Rammstein были с самого начала запланированы как коммерческий проект. Мы с самого начала хотели в Bravo. Цель была — стать богатыми и знаменитыми. Мы не самые безумные в смысле текстов. Я бы сказал, что из всей существующей попсы мы самые резкие».

По общему мнению, причина феноменального успеха команды состояла в необычном сценическом шоу. Во время концертов Rammstein в прямом смысле слова играют с огнем.

Певец Тиль Линдеман гордо носит восьмидесятикилограммовое металлическое пальто, охваченное пламенем. Во время действия взрываются настоящие дымовые шапки, бьет фейерверк, со всех сторон летят искры, взлетают ракеты, а ребята потрясают огнеметами, по форме похожими на огнетушители или, скорее, на героические гениталии. К рукам и ногам музыкантов привязаны подозрительного вида цилиндрики, вдруг начинающие свистеть и плевать пламенем. Публика беснуется и орет: «Поджигай!»

Rammstein родную Германию покорили, а поскольку, по их собственному выражению, «протухать и киснуть они не хотели», им предстояло покорять Америку. Конечно, главное своеобразие музыки Rammstein состоит в том, что она агрессивно немецкая, но — что поделаешь — американцы способны воспринимать только англоязычную музыку. Тиль Линдеман заявлял, что его группа станет третьим немецким чудом, добившимся успеха за океаном, первые два — это Kraftwerk и Scorpions: «У нас очень много общего с Kraftwerk, ведь во время концерта мы, как и они, практически не двигаемся. Кстати, Kraftwerk на этом же самом основании тоже упрекали в фашизме».

Надо отметить, что успех Kraftwerk в США сильно преувеличен. Самая популярная за океаном немецкая группа — это Tangerine Dream. Но быть третьими после Tangerine Dream и Scorpions — довольно вялая перспектива. Rammstein пришлось в США по вкусу, группе немало добавили популярности скандалы, возникавшие из-за протестов пожарных и разного рода антифашистских организаций: видеоклип к кавер-версии песенки Depeche Mode «Stripped», изготовленный в эстетике Лени Рифеншталь (гений документального кино Третьего рейха) был очень далек от политкорректности. В итоге Rammstein понравились в США больше, чем Chemical Brothers, Rammstein — это евро-Kiss техно-эпохи.

Свое главное отличие от американских индустриальных групп музыканты из Rammstein видят в том, что американская музыка очень пластична и гибка. Они ее именуют «жидким металлом». Клавишник Флейк Лоренц: «А мы не способны постепенно нагнетать напряжение и делать такой многослойный саунд, как у Nine Inch Nails, нам элементарно не хватает умения. Поэтому мы долбим одно и то же — без грува и безо всякой динамики. Получается довольно тупо, но устрашающе. В Америке такой музыки нет».

Пасмурный день. Гладкая равнина. Посреди поля огромный деревянный сарай, почерневший от дождя. Метрах в ста от сарая останавливается автомобиль. За рулем — сурового вида молодой мужчина. Рядом с ним — женщина. Не красотка, но с характером. Они целуются. Парень берет пистолет, вылезает из машины и направляется к сараю. Женщина остается в автомобиле. Она смотрит ему вслед. Его белая рубашка заправлена в черные брюки. Он слегка сутулится. За его спиной спрятан пистолет. Женщина ждет. Ее мужчина пошел на встречу со своими друзьями и, по-видимому, намерен избавиться от них насильственным путем. Он входит в сарай. Внутри — огромный черный зал, в противоположном конце — пять фигур в белых рубашках и белых масках. Он направляется к ним. Грохот становится громче. Кто-то орет: «Du hasst, du hasst mich!» («Ты ненавидишь, ты ненавидишь меня!») Парень улыбается, остальные тоже рады. Вопль не унимается: «Du hast mich, du hast mich gefragt!» («Ты спросил меня!») Радость мужской встречи неподдельна, но есть в ней что-то ужасное и омерзительное. Голос повторяет: «Ты меня спросил, и я тебе ничего не ответил. Хочешь ли ты быть ей верным навсегда?» «Нет!» — орут мужики.

Женщина нервно курит на ветру. Ей кажется, что в ее любимого воткнули какой-то шприц, а потом подожгли, и он, беспомощный, катается по полу, охваченный пламенем.

Наоравшись, шестеро мужчин выходят из сарая и, не замечая женщины, проходят мимо, храня суровость лиц. Она смотрит им в спины и все понимает. Кто-то из них бросает взгляд на часы. Лимузин взрывается, стоящая рядом с ним женщина, надо понимать, тоже. В луже плавает ее заколка, розочка и еще какая-то дрянь. А настоящей мужской дружбе хоть бы хны, она крепка как никогда.

Electro — retro — funk

Самый яркий поп-музыкальный взрыв в мейнстриме конца 90-х — это биг-бит (big beat), или диковатый брейкбит, на который наложены семплированные рок-гитары. Собственно, дело даже не в гитарах, а в ревушем брейкбите, который колотит слушателя дубиной по голове. Мастера жанра — Chemical Brothers, Prodigy, Underworld и их эпигоны, скажем, Apollo 440 и Propellerheads. Самый успешный из них — Fatboy Slim.

В 1998 году была предпринята попытка превратить не очень конкретные разговоры о модных тенденциях, о ретро-брейкбите, о хип-хопе старой школы во что-то реальное, осязаемое и продаваемое.

Словно из ниоткуда появилась новая техно-мода, точнее говоря, вернулась старая электро! Все гиганты звукозаписи тут же выпустили сборники. Но единого мнения по поводу того, почему начался бум вокруг электро, не было. Конечно, хочется уличить концерны звукозаписи в хорошо спланированной акции по одурачиванию молодежи. Но проблема в том, что концерны звукозаписи планируют свои акции очень плохо: как правило, у них ничего не получается. Единственное, что им удается, — это оседлать уже существующую тенденцию, выкинуть на рынок гору халтуры, устроить гиперинфляцию и удушить явление.

Димитрий Хегеман (шеф знаменитого берлинского техно-лейбла Tresor) пролил свет на это мутное дело. Димитрий поговорил с менеджерами крупных американских фирм грамзаписи и

выяснил, что они очень рассчитывают на успех электро-моды. Дескать, в электро есть мелодия, а это для американцев очень важно.

На рынок выходит новое поколение компьютерных программ для тинейджеров, и музыка, которую при их помощи можно делать, весьма напоминает электро. В ней есть мелодия, а голос пользователь программы запишет свой и исказит его с помощью специального фильтра: на отличных певцов программы не рассчитаны, зато они позволяют собственным искаженным голосом спеть любую мелодию из трех-четырех нот. Образец — Kraftwerk.

Димитрий Хегеман: «Никаких альтернатив американские менеджеры не видят, в техно нет рыночного потенциала, успех таких команд, как Propellerheads и Prodigy оказался очень быстротечным. Весь бизнес поворачивается в сторону электро. Дети будут осваивать компьютер, играть в игры и заодно научатся делать и слушать электро. Так развитие и пойдет дальше».

В 1998 году на рынок была выброшена масса драм-н-бэйса, который размяк и утонул в джаз-саунде. Все больше и больше коллективов действовало в стиле «неуверенный девичий вокал на фоне нервного, но милого барабанного перестука». Это то, во что превратился драм-н-бэйс в попытке завоевать любовь народных масс. Я постоянно натываюсь на результаты применения этого универсального рецепта — сделать более прозрачный ремикс и наложить сверху протяжный и неумелый девичий голос. Таким образом можно спасти какую угодно музыку.

Милый джазоватый эмбиент-драм-н-бэйс — это трип-хоп для бедных, впрочем, его с тем же успехом можно называть трансом для богатых. Эту музыку стыдливо именуют downtempo (небыстрый темп).

У Portishead появилась целая куча подражателей — Moloko, Gus Gus, Lamb, Morcheeba, Laika или Sneaker Pimps. Большого восторга никто из них не вызвал. Термин «трип-хоп» стали употреблять заметно реже, означало ли это, что зараза пошла на убыль? О нет. Похоже, шел очень мощный процесс изменения саунда поп-музыки, и трип-хоп играл в этом деле далеко не последнюю роль.

Огрубляя, можно сказать, что белая поп-музыка начала открывать для себя грув. Проявилось это и в распространении моды на трип-хоп, и в ретро-моде на ранний хип-хоп, и вообще в моде мешать все со всем, получая синтетический стиль, в котором главную роль играет какое-нибудь грувоносное ретро.

Вместо того чтобы употреблять термин «трип-хоп», который уже не вызывал ассоциацию ни с каким конкретным саундом, критики не ленились каждый раз перечислять: хип-хоп-грув, ретро-брейкбит, фанк, соул, sparse jazz, саундтреки к теледетективам 70-х годов. При этом имелся в виду своего рода трип-хоп, лишенный провинциальной тоски и шизофрении. В этом, по-видимому, и состояли пресловутые «новые тенденции».

В разговорах о новых тенденциях очень часто всплывает слово «семплер» — его поминают как палочку-выручалочку или как символ нового мышления: используешь семплер — мыслишь по-новому, не нужен тебе семплер — значит, не мыслишь.

Кирк Хеммит (гитарист Металлики) шутил: «Ну уж если Rolling Stones дошли до такой жизни, что используют семплер, то, действительно, ни от чего нельзя зарекаться».

Не остались в стороне от «новых тенденций» Aphex Twin, Beastie Boys, Cibo Mato, Beck, Rolling Stones, Everything But The Girl, Мадонна, U2, Дэвид Боуи, Garbage, PJ Harvey, Asian Dub Foundation, Soul Coughing, Jon Spencer Blues Explosion и Бьорк. Все они захотели семплерного грува. И даже индустриальная Godflesh разразилась грув-альбомом «Songs of love and hate» (1996), для которого пригласила живого хип-хоп-барабанщика. И даже металло-качок Глен Денциг (Glen Danzig) не прошел мимо: его альбом «Black Acid Devil» (1996) был высмеян в металлических кругах, а, по-моему, напрасно: индастриал очень мило ложится на медленный бас и интенсивный брейкбит. Есть подозрение, что и замогильный металл примерно в это же время превратился в компьютерный аудиодизайн.

Алек Эмпайер ваял на компьютере гибрид панка, рэпа, брейкбита, нойза и металла. Алек, наверное, убил бы меня на месте, услышь он, что я отнес его к трип-хопу, но не могу ничего с собой поделаться: продукция его лейбла DHR — это хардкор именно трип-хоп-эпохи.

Важной отличительной особенностью этого нового понимания термина «трип-хоп» как источника грува являлась безумная, прямо-таки садистская процедура звукозаписи.

Садистская процедура звукозаписи

Portishead — это песня (ужасов).

Джефф Барроу: «Да, мы делаем все по-другому. Для каждой песни мы придумываем свою процедуру записи, но, как правило, работа над треком начинается с того, что мы семплируем несколько музыкальных осколков и немного импровизируем на музыкальных инструментах — получается двухминутный трек. Мы прогоняем результат через аналоговые усилители, чем старше и изношеннее усилитель, тем лучше он звучит».

Кассета с предварительным вариантом трека высылается певице Бет Гиббоне, и та в своей домашней студии записывает вокал. В результате получается лишь демо-версия песни.

Далее эту песню снова собирают из кусочков, но каждый использованный в демо-версии фрагмент заботливо воспроизводят на живых музыкальных инструментах. Скажем, если в демо-версии были использованы две ноты, сыгранные на какой-то виолончели, то для окончательной записи созывается большой симфонический оркестр, который много раз играет те же самые две ноты. В процессе работы над альбомом «Portishead» (1997) набралось много тысяч подобного рода звуковых кирпичей, общей длительностью десять часов.

Дальше начинается самое интересное.

Промежуточные варианты каждого трека печатались в виде виниловых грампластинок, после чего эти грампластинки подвергались старению — по ним, попросту говоря, ходили ногами. Пластинки царапали, прогоняли через проигрыватели с разными звукоснимателями, отдельные пассажи переписывали на пленку или загоняли в семплер. Если нужно, добавлялась новая партия — скажем, барабанный бит, после чего снова изготавливалась виниловая грампластинка, топталась, потом из нее выдирался маленький кусочек, который загонялся в семплер. Семплер же позволяет крошечный

акустический осколок повторять до тех пор, пока из него не получится самостоятельный, хотя и довольно монотонный, трек. К которому опять можно что-то добавить и напечатать новую грампластинку. А ее — состарить. После нескольких повторений этого цикла результат теряет последнее сходство с первоначальным треком.

Можно сразу сказать: это уникальный случай, больше никто так себя не мучает. Portishead в четыре раза превысили бюджет, выделенный на запись альбома, группа стояла на грани распада, а ее лидер Джефф Барроу едва не загремел с тяжелой депрессией в психушку. Ему понадобился целый год, чтобы прийти в себя, закончить первый трек и продолжить работу над альбомом, которая шла еще целый год.

Джефф Барроу: «Конечно, мы могли взять синтезатор, нажать на кнопку „духовые“ и получить правдоподобно звучащий аккорд. Но современные машины принуждают тебя применять стандартизованные звуки. Они не дают тебе реализовать твои идеи и в конечном итоге разрушают твои творческие способности. Синтезаторами пользуются лишь те, у кого мало денег. Настоящий профессионал с большим удовольствием наймет настоящий оркестр».

Но, впрочем, Джефф не очень высокого мнения о профессионалах звукозаписи: «В записи звука нет никаких законов, нет ничего, что тебе нельзя делать. Все средства допустимы, чтобы достичь такого саунда, который тебе угоден: нет никакого единого и правильного способа записывать звук гитары, барабанов или человеческого голоса. В 80-е были выработаны чудовищные правила профессиональной звукозаписи, скажем, ударную установку следует записывать с тридцатью микрофонами. Все было пропитано омерзительным технологическим духом, никакая творческая самостоятельность не допускалась: все записывалось чисто, звонко и плотно. В результате убивались все эмоции, ошибки и тысяча других вещей, которые делают из просто музыки хорошую музыку. Это был период заблуждений и извращений».

Инди-рок, который знать ничего не желает о существовании большого шоу-бизнеса, всегда был бастионом крайнего индивидуализма. Чей взгляд на вещи отражает гитарная музыка, записанная в спальне и выпущенная на семидюймовой грампластинке, на которую влезает всего лишь четыре песни? Как это «чей»? Конечно, самого автора! С развитием независимой рок-музыки музыканты переползли из спален в гаражи и даже в студии, но ответственность за музыку по-прежнему нес один человек — лидер группы. Если в студии присутствует какой-нибудь продюсер, то его задача состоит в том, чтобы прежде всего помочь своему подопечному излить свою душу.

Тем временем во всех остальных разновидностях поп-музыки уже давным-давно именно продюсеры являются движущей силой музыкального процесса. В случае с хип-хопом для каждого трека собирается целая армия продюсеров, своего рода консилиум, как у постели умирающего.

Решительный шаг в этом направлении сделала нью-йоркская рок-группа John Spencer Blues Explosion. К работе над альбомом «Асте» (1998) была привлечена целая дюжина продюсеров, то есть в четыре раза больше народу, чем музыкантов в самой группе. Исходные версии песен записывались в шести разных студиях. После этого пленки пересылались между разными продюсерами, некоторые из которых в глаза не видели друг друга.

Многие песни, вошедшие в окончательный вариант альбома, склеены из разных ремиксов, изготовленных разными продюсерами, то есть являются самыми настоящими кентаврами. Поэтому альбом в целом — это одновременно и альбом ремиксов. Странная ситуация, если учесть,

что речь идет не о техно-музыке, а о рок-н-ролле.

Garbage для «Version 2.0» в результате целого года ежедневного труда забили для каждой песни аж сто двадцать семь дорожек всяким акустическим хламом. Правда, им это не помогло — трип-хоп не получился.

Все манипуляции со звуком проводились внутри компьютера. Я охотно допускаю, что звуки, которые насобирали три неутомимых продюсера (мужская половина Garbage), по отдельности были довольно интересны. Но все вместе превратилось в самовлюбленную гитарно-синтезаторно-семплерную трясику. Тем не менее вполне отчетливо проступают контуры довольно простых поп-песен.

Все это похоже на до боли знакомый велосипед, который упал в муравейник. Если подойти близко — ужасная картина: все движется и шевелится, невозможно понять, в чем смысл этого копошения. С расстояния двух шагов становится ясно: перед нами вовсе не автомобиль будущего, а сожраный муравьями трехколесный велосипед.

Даути (лидер Soul Coughing) комментировал работу над альбомом «El Oso» (1998): «Обычно текст песни находится в напряженном противостоянии с гитарной партией — иными словами, песню сочиняют, играя на гитаре. Нашей целью было создать напряжение между текстом и тонкими нюансами бита». Для этого Даути сначала склеил на семплере ритм-треки из очень похожих друг на друга, но не одинаковых ячеек бита. Потом придумал стихи и мелодии, которые ложались на эти ритм-треки, и записал свой голос. Живой барабаник, слушая эти же демо-треки, пытался на слух попасть в постоянно меняющийся ритм. После этого сверху был наложен голос вокалиста, в результате вокал постоянно не попадает в записанную живьем барабанную партию, которая имитирует не слышимый нам механически склеенный ритм. Напряжение между ритмом голоса и барабанным битом, вплетение голоса в брейкбит — то, о чем, собственно, говорит Даути, — вещь для подавляющего большинства белых рок-групп невыполнимая.

Понятно, что дело не в новой аранжировке старых песен, в идеале это должны быть другие песни, которые по-другому сочиняются, записываются и микшируются. Если процесс прошел удачно, то под эту музыку можно будет танцевать или как минимум шевелиться. Собственно, в этом и состояла модная тенденция — белые рок-группы захотели делать музыку, под которую можно танцевать.

Новые тенденции второй половины 90-х истолковывались и как преодоление кризиса поп-песни.

David Bowie

Дэвид Боуи: «Когда ты очень хорошо знаешь внутреннее устройство поп-песни, она больше не может дать тебе адреналинового пинка под зад. Рок-песню можно применять лишь в ностальгических целях».

Действительно, ремесленник, познавший тычинки, пестики, хлорофилл и законы Менделя и научившийся сворачивать из разноцветной бумаги и проволоки цветы самых разных пород, уже не способен искренне переживать, увидев букет свежих роз. А радоваться, увлекаться и любить еще

ох как хочется.

Дэвид Боуи: «Да, когда-то ты понимаешь, что главное — это энергия. Но энергия не может существовать сама по себе, ею надо что-то наполнить. Начинаются мучительные поиски нового энергоносителя, новой арматуры, которая способна запустить в общество энергию твоего послания. Конечно, можно совсем отказаться от структуры поп-песен и объявить себя нигилистом. Но если ты не можешь реализовать новую технологию энергопередачи, то грош цена твоему разочарованию в вялой и банальной попсе».

Боуи образца 97-го полагал, что ему при помощи драм-н-бэйса удалось выйти из многолетнего энергетического кризиса. Конечно, можно только порадоваться за ветерана — он нашел новую жилу и впился в нее оставшимися зубами. При этом похорошел и помолодел. Знать, где укусить, — это уже полдела, и Дэвид Боуи имел все основания для гордости: старые камбалы Мик Джаггер, Тина Тернер и прочие Джо Кокеры и Элтоны Джоны лежат неподвижно на дне и лишь глаза тарачат, не подозревая, что вокруг них еще что-то движется.

Все это славно, но альбом «Earthling» (1997) производил странное впечатление: несмотря на все прогрессивные усилия автора, в нем осталось очень много консервативного и вяло-традиционного, и в первую очередь — сам Дэвид Боуи. Я имею в виду его бляение, его интонации, его мелодии, его рефрены. Дэвид Боуи ни за что не хочет отказываться от этого хлама, хотя у него был неплохой повод. Вот если бы всем надоевший певец выпустил танцевальный альбом, начисто лишенный какого бы то ни было пения, — это и был бы дух современности. А так его «Earthling» похож на самолет, почему-то уклеенный все теми же самыми лихими красотками, которые много лет назад украшали кабину грузовика, когда летчик еще был армейским шофером.

Fashion zone

Принято считать, что в 1988 году история поп-музыки раздвоилась. В начале 90-х рэйверы и не подозревали, что U2 выпустили якобы эпохальный альбом «Achtung Baby», а «Нирвана» — это главная группа гранжа, а гранж — это то, как отныне называется рок-музыка.

Возник новый вид андеграунда — техно-андеграунд, это было совсем не то же самое, что известные до тех пор панк- или металл-андеграунды. В начале 90-х недовольная окружающей действительностью молодежь уже не имела никакого желания идентифицировать себя с панком или металлом. Начались безумные танцы в подполье. Эти танцы сопровождались издыханием альтернативного рока.

В 90-х сильно изменилось отношение к року. Конечно, разговоры о том, что рок мертв, ведутся с конца 60-х, когда он, собственно, только-только появился. Если вы не понимаете, что имеется в виду под словами «рок мертв», я могу тот же самый тезис сформулировать несколько по-другому: рок неизлечимо фальшив.

Что может предложить рок? Если вам нужен заводной ритм, то его в роке нет. Если вам нужна песня, с которой вы могли бы себя идентифицировать, иными словами, слушая которую, вы могли бы ненавидеть окружающую жизнь, то в современном роке и этого на самом-то деле нет. Рок должен быть величественным и могучим и демонстрировать широкоформатных героев. Кто эти

герои сейчас? Чувствуете ли вы, что музыка говорит о самых важных вещах в жизни, о которых все остальные трусливо молчат? Вряд ли. Исчезли рок-звезды, рок-идолы, рок-легенды, или, что то же самое, исчезла потребность в их существовании. Некоторое время альтернативный рок пытался быть роком без рок-идолов, но оказалось, что это нежизнеспособная идея.

К середине десятилетия альтернативный рок тихо сошел на нет, в Европе совершенно перестали интересоваться американскими гитарными группами, британской прессой был раздут бум вокруг поп-групп нового типа: Pulp, Blur, Oasis. От рок-групп первой половины 90-х осталось только два воспоминания: во-первых, что ребята стригли головы наголо и носили растянутые майки, шорты до колен и диких размеров татуировки, а во-вторых, что их музыка часто болталась между металлом и хип-хопом и называлась поэтому кроссовер. Еще одна практически не существующая ныне разновидность молодежного андеграунда начала 90-х — это готик-рок, обитавший между мелодичным металлом и синти-попом. Собственно, это был еще неотмерший пережиток инди-рока 80-х.

В середине 90-х ситуация полностью обновилась. В музыкальных изданиях широко освещались две конкурирующих разновидности поп-музыки: брит-поп и трип-хоп.

Андеграундом были драм-н-бэйс и жесткое техно.

Интеллектуальной поп-музыкой стало минимал-техно.

Оувеграундом (overground, то, что по-русски нежно называют попсой) — транс, евроденс и хеппи-хардкор, то есть Маруша, Mr. President и Scooter.

Танцующая по уик-эндам (году в 94-м) под техно-транс молодежь в обычной жизни одевалась в ретро-хиппи-стиле: брюки-клевш, узкие и длинные куртки-кафтаны из замши, длинные цветные шарфы на шее, на спине — непрременный рюкзак. И на каждой заднице — голубые джинсы.

Ныне уличная мода довольно далеко уползла от хиппи-стиля. Blue Jeans носят только провинциалы, для таких фирм, как Levi's, это большая трагедия. Сегодня штаны должны быть широкими, прямоугольными, светло-кремовыми или зелеными и немного сваливающимися с бедер. И, конечно, с большим количеством карманов. Вообще узкие, а еще хуже — обтягивающие, джинсы — верный знак того, что ты заблудился во времени. Рубаха, заправленная в штаны, — это безвкусице.

На ногах должны быть кроссовки, на теле — свитер с горизонтальной полосой на груди, сверху — трикотажная куртка с капюшоном. Все вместе — явная хип-хоп-мода, знак победившего брейкбита. Так одевается практически вся молодежь, и даже студенты — самая консервативная и отсталая часть молодого поколения, традиционный потребитель гитарного рока и леволиберальных идей.

Во время несколько безынициативного подведения итогов 90-х годов выяснилось, что поднимали шум вокруг этих самых «новых тенденций» и навязывали их молодежи не столько концерны звукозаписи, сколько концерны, изготавливавшие прохладительные напитки и модные шмотки.

Postrock

Слово «построк» звучит вкусно и многообещающе. Рок после смерти рока. Многое хочется связать с этим словом.

«Исчезновение» рока было обнаружено мужжурналистами в середине 90-х, оно примерно соответствует моменту, когда «Металлика» постриглась и надела пластмассовые черные очки.

Последним рок-явлением, претендовавшим на аутентичность — на аутентичную злобу, аутентичную боль, аутентичный (= грубый) саунд — был гранж. Но всем было очевидно, что «Нирвана» — это ретро-театр, не более чем применение хорошо известной формулы «с панк-непосредственностью воспроизвести изысканный саунд-дизайн Led Zeppelin и Black Sabbath».

В случае с «Нирваной» миф о боли души молодого поколения, которую можно выразить только грубыми гитарными риффами, еще функционировал. Но функционировал только в качестве мифа, раскрываемого средствами массовой информации. Гранж-группы, пережившие «Нирвану», как, скажем, Smashing Pumpkins, имели возможность убедиться, что у молодого поколения душа уже почему-то не болит. А истории о психических травмах, о разрушенных надеждах, о надрывах, депрессии и паранойе, об одиночестве и наркотиках и тому подобных вещах от музыкантов требуют средства массовой информации, позиционирующие рок на музыкальном рынке. То есть вокруг рока в интересах его маркетинга искусственно создается ореол грязной психореальности, и музыканты должны соответствовать имиджу «из последних сил вопящих у бездны на краю».

А без претензии на аутентичность и искренность рока быть не может. Что остается? Саунд-дизайн.

То, что в середине 90-х было названо построком, проще всего было бы охарактеризовать как гибрид эмбиента и инструментального рока.

Главным музсобытием середины 90-х была битва за преодоление пропасти между пафосным стадионным роком и бухающим эсид-хаусом. Построк — более изящный и акустически интересный вариант того же самого хода: гибрид монотонной электроники и неагрессивной инструментальной рок-музыки.

В 1996 году вышел альбом «Millions Now Living Will Never Die» чикагской группы Tortoise. Восторгу критиков не было предела, минимал-рок без вокала пошел на ура. Более того, продукция Tortoise якобы окончательно отменила выдохшуюся и погрязшую в бесконечных клише рок-музыку. Tortoise были торжественно объявлены построком. Отныне навсегда покончено с песнями-припевами, с бесконечным пафосом, с тремя постылыми гитарными аккордами. Рок-музыка больше не нуждается в гитарах, интерес по ходу развития композиции может поддерживаться и другими — чисто музыкальными средствами. Волшебными словами были «даб», «минимализм» и «джаз».

Даб означал не просто массу баса и медленными толчками идущий вперед грав. Под дабом имелась в виду технология, применявшаяся на Ямайке в начале 70-х: записать музыку на пленку, а потом обработать эти пленки так, как будто никаких живых музыкантов никогда в природе и не было. Чем-то подобным занимались и кельнские хиппи из группы Can, мода на которых тоже как бы сама собой подросла.

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

Минимализм означал переход к новому принципу композиции. Ритмические фигуры менялись крайне медленно, музыка производила статичное впечатление, но на месте при этом не стояла. По сравнению с однослойным трехаккордовым роком в построке оказалось значительно больше музыки.

Одновременно перенос акцента с гитарных аккордов, которые можно сравнить с лопатой, кидающей глину, на движущиеся относительно друг друга легкие слои ударных инструментов означал сближение с лагерем электронной музыки. Записи Tortoise (во всяком случае — некоторые пассажи) звучали как эмбиент.

Третье волшебное слово — «джаз» — применялось в том смысле, что Tortoise много импровизируют, а их саунд местами очень напоминает такое явление, как cool jazz.

С джазом разобрались быстрее всего. Чикагские музыканты пояснили, что во время своих концертов они ничуть не импровизируют, а играют то, что разучили. И вообще импровизация их музыке вовсе не свойственна. Их музыка придумана, сочинена, выстроена. И ритмически она на джаз не похожа. Неужели музкритики могли так ошибиться? Несложно догадаться, что дело было вовсе не в саунде вибратона и не в огромном портрете Джона Колтрейна, который висел в чикагской студии Tortoise и аккуратно присутствовал на большинстве фотографий группы, а в том, что музкритикам была дорога утопия синтетической музыки, с одной стороны, укорененной в традиции, а с другой — преодолевающей разобщенность и клише отдельных стилей: рока, джаза, техно, авангарда.

Tortoise были избавителями от гнусного настоящего, музыкой будущего и одновременно — сугубо ретро-явлением, чем-то хорошо знакомым и понятным.

Моментально обнаружилось, что кельнско-дюссельдорфский дуэт Mouse On Mars тоже относится к этой же струе. Правда, Mouse On Mars называли не пост роком, а неокраутом. Электронная группа Mouse On Mars звучала на редкость неэлектронно, процедура изготовления техно применялась к звукам вполне естественного происхождения, мы уже встречали этот ход, когда речь шла о том, что из «электронной музыки для слушания» исчезли синтетические барабаны.

Mouse On Mars были шагом из техно-лагеря в сторону инструментального рока.

Tortoise были шагом навстречу.

В последней трети 90-х группы, которые занимаются самосемплированием (то есть записывают свою живую музыку на компьютер или семплер, режут ее на части, зацикливают их, играют на этом фоне, режут записанное на части и так далее) стали восприниматься как нечто само собой разумеющееся. Более того, подобного рода практика вдруг оказалась единственным способом выживания музыкальных коллективов в эпоху электронной музыки.

Надо заметить, что подыгрывать магнитофону — это обычное дело в студийной практике, рок-музыка именно так всегда и записывалась. Новизна ситуации состояла в том, что сегодня новая музыка таким образом сочиняется и одновременно записывается — сочинение и запись больше не могут быть разделены, процедура изготовления музыки состоит в самосемплировании.

Такое положение дел тоже, разумеется, было названо построком.

С одним, правда, «но».

На компьютере можно изготовить довольно причудливые аудиозаграждения из какого угодно аудиоматериала, и если мы применим в качестве исходного сырья звуки барабанов и гитар, то результат, наверное, автоматически окажется построком? Нет.

Несмотря на все усилия критиков размазать границы понятия, построк все-таки ассоциировался со вполне определенным саундом, с саундом *Tortoise* образца 96-го — холодным и бесстрастным. Инструментальная музыка эпохи минимал-техно.

Найти истоки такого саунда оказалось очень легко, к электронной музыке они отношения не имели, рок самостоятельно дошел до такой жизни. Созданная в 90-м британская группа *Stereolab* занялась минималистическим, почти инструментальным роком с большим количеством аналоговых синтезаторов. Минимализм заключался не только в монотонном и довольно небогатом стуке ударных, но и в навязчивой гитарной партии, которая состояла, как правило, из одного-единственного аккорда. В начале 90-х критики называли это дело *ambient boogie* и вспоминали такие группы, как *Velvet Underground*, *Can* и *Neu!*.

Истоки *Tortoise* уходят в чикагский рок-андеграунд или, шире, в инди-рок 80-х. В 80-х мы обнаруживаем практически инструментальный рок крайне влиятельной группы *Sonic Youth* и лейбла *SST*. На кого они ориентировались? На *Can* и *Neu!* Огромное влияние на *Tortoise* и на многих других оказали два практически инструментальных альбома группы *Slint*, вышедшие в 88-м и 91-м.

В первой половине 70-х немецкие группы *Can*, *Kraftwerk* и *Neu!* звучали уже как настоящий построк. Совсем не электронный альбом «*Kraftwerk 2*» (1972) — вполне построковый. После него *Kraftwerk* сдвинулись в электро-минимализм, а группа *Neu!* созданная гитаристом Михаэлем Ротером, которого уволили из *Kraftwerk*, занялась рок-вариантом той же самой формулы.

Can и *Neu!* сделали следующий шаг после *Velvet Underground*: редуцировать музыку до минимально необходимого, то есть оставить один гитарный аккорд, одну ноту баса, одну ритм-фигуру и долго-долго это с минимальными сдвигами повторять.

A Velvet Underground — это уже конец 60-х, первая антирок-группа, смерть поп-музыки, остановка всякого движения, занудливость как средство эпатажа, тиражирование как эрзац художественного процесса... у поп-артиста Энди Уорхола — идейного вдохновителя *Velvet Underground* — было много замечательных идей. Таким образом, в конце 60-х появился не только рок с его саундом, но и идея, как должен звучать антирок, контррок, построк.

Как это неоднократно случалось в 90-х, специфический саунд очень быстро выработал свой ресурс. Сегодня клише почему-то стали очень быстро приедаться — как в техно и роке, так и в построке. Такие американские группы, игравшие когда-то построк, как *Tzans Am*, *Him*, *Ui*, *Labradford*, *Gastr Del Sol*, уже не воспринимаются как передний край чего бы то ни было. Нынешние *Tortoise* — тоже явно не группа будущего. Британское трио *Add N to (X)*, пару лет назад заявившее о себе в качестве остроумной альтернативы американской минимал-насуспенности, заметно банализировало свой саунд.

Что же, ничего нового и интересного в этой сфере не происходит? Происходит, происходит...

Австрийское трио *Radian* демонстрирует, пожалуй, наиболее интригующий, кошмарный и интенсивный построк из имеющегося в природе. *Radian* — это настоящая группа: ударник, клавишник, басист. Барабаны звучат довольно натурально, бас тоже можно опознать, но все остальное — сухой высокочастотный нойз. Ни рева, ни грохота нет, но и компромиссов — тоже. При этом *Radian* играют, определенно, рок: в нескольких треках очевиден довольно блюзовый нойз-рифф (надеюсь, Джон Ли Хукер не переворачивается в гробу от моего излишне широкого взгляда на вещи).

Crossover

Говоря о трип-хопизации США, нельзя не отметить, что по ту сторону Атлантики существует довольно высокая стена между черным хип-хопом и белым роком, и эти «противоположности» отказываются сливаться в единый саунд. У Бека ясно слышно — вот здесь цитируется альтернативный рок, вот здесь — хип-хоп, то же самое относится и к *John Spencer Blues Explosion*, и к *Beastie Boys*.

Торстон Мур (гитарист *Sonic Youth*): «Для меня *Beastie Boys* — самая сумасбродная группа мира. Трое белых еврейских юношей в роли хип-хоп-команды, и при этом — очень хорошей хип-хоп-команды». Дело в том, что хип-хоп — это не просто музыка темнокожих американцев. Хип-хоп крайне идеологизирован. Одна из отличительных особенностей хип-хопа — резкий антисемитизм. Звезды хип-хоп-тусовки — как, скажем, *Public Enemy*, — относятся к «Протоколам сионских мудрецов» как к истине в последней инстанции. С их точки зрения феномен *Beastie Boys* — это хорошо спланированная акция по выхолащиванию подлинной афроамериканской культуры.

Повзрослевшие и впавшие в буддизм и политкорректность *Beastie Boys* теперь смотрят на многие вещи по-другому. Адам Яух: «Когда мы только начинали рэповать, мы были полными невежами в области истории. Я не понимал, что джаз появился из черной культуры и потом был втянут в белый мейнстрим, то же самое произошло и с рок-н-роллом. И с хип-хопом. Когда на это обратили мое внимание, я был потрясен до глубины души».

Попытки скрестить белый саунд с черным или, как выражаются афроамериканцы, «украсть нашу музыку», предпринимаются постоянно в течение последних шестидесяти лет.

В 30-х белый джазмен Бенни Гудмен «украл» черный свинг. В 50-х белые рок-н-ролльщики, а точнее говоря, продюсеры и менеджеры фирм грамзаписи, позаимствовали у черных рок-н-ролл. В 60-х белые музыканты хапнули и ритм-н-блюз — как видим, настолько удачно, что некоторые — *Rolling Stones*, например, — до сих пор не могут придумать ничего лучшего. В конце 70-х появилось европейское диско — за *Boney M*, *Silver Convention* и *Ottawan* стояли белые продюсеры. В 80-х принял гигантские масштабы «белый соул», он же «белый фанк». Постарались, среди прочих, Дэвид Боуи, Джордж Майкл и *Simply Red*. В начале 80-х уже упомянутые *Beastie Boys* скрестили панк-хамство, риффы *AC/DC* и рэн. *Red Hot Chili Peppers* скрестили панк, металл и фанк. Вообще американские гитарные хардкор-команды 80-х скрестили все, что можно: индастриал, панк, металл, фанк, хип-хоп. Эсид-джаз конца 80-х — тоже явление того же порядка.

Результаты подобных усилий в конце 80-х — начале 90-х называли словом «кроссовер» (*crossover*), я бы истолковал его как результат генетически-музыкального скрещивания различных, казалось бы,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

несовместимых, стилей в один — уродливый, но жизнеспособный гибрид. При этом имелись в виду белые группы, исполняющие металл или панк, наложенный на довольно неуклюжий фанк-ритм. Надсадный крик вокалиста должен был заменить более подходящий к случаю рэп.

В первой половине 90-х расплодилось масса белых кроссовер-групп, общепризнанным образцом были *Rage Against The Machine*. По-видимому, энтузиасты полагали, что рэповать легче, чем петь. А может быть, мерещилась перспектива универсального синтетического стиля. Надо заметить, что альтернативный рок (царствие ему небесное!), как старая дева, то пытался блюсти свою невинность и трясся над полочками, рамочками и коробочками, то начинал все мешать в одну кучу, пытаясь перецеголять демократизм и бесстыдство попсы. При неумелом перекрестном опылении взаимоисключающие компоненты, как правило, нейтрализуют и обезвреживают друг друга.

Во второй половине 90-х кроссовер был забыт, синтетическим стилем нового типа стал трип-хоп. Это в Европе. А в США? По-видимому, неспешный барабанный брейкбит — это не очень голливудская затея. Если бит становится расслабленным, то гитар должно быть до облаков — как в случае, скажем, американских групп *Bowery Electric* или *Bardo Pond*. Но, вообще-то, американская музыка — это бойкая музыка.

Успех *Prodigy* и *Chemical Brothers*, а также разговоры о трип-хопе были проинтерпретированы в том смысле, что в моду снова входит кроссовер. Удивительное дело, в 1999 году, как грибы после дождя, появились белые группы, опять совмещающие бойкий металл с хип-хопом, то есть рэпом и верчением грампластинок. Флагманы новой тенденции — группы *Korn* и *Limp Bizkit*. Их раскручивают в большом стиле. Участие концернов и MTV во всей этой истории многим не нравится, поэтому уже существует и андеграундно-альтернативная версия того же самого дела, как, скажем, группа *Slipknot*, ее тоже раскручивает MTV.

В США эти группы — несмотря на кажущуюся грубость металло-хип-хопа — выполняют роль бой-групп. Потребители неокроссовера — девушки-подростки.

Trip-hop conspiracy

Оглядываясь назад на трип-хоп, приходится сделать вывод, что он был грандиозным проектом преобразования лица и саунда поп-музыки, проектом создания универсальной и синтетической поп-формулы. Аналогия с эпохой 80-х очевидна: синти-поп — это синтезаторная поп-музыка, трип-хоп — семплерная.

Трип-хоп — это в первую очередь нещадно перепродюсированная музыка, многодорожечный ретро-монстр, нашпигованный звуками, как жестяная банка селедкой. В начале 90-х новое поколение музыкантов схватилось за новое поколение семплеров, которые значительно подешевели по сравнению с приборами 80-х. А незнание удержу в применении семплера моментально приводит к акустическому переполнению.

Настоящую жирную, сочную и рекордно перепродюсированную кляксу в конце эпохи трип-хопного перепродюсирования поставил Трент Резнор (*Nine Inch Nails*). Его альбом «*Fragile*» (1999) переплюнул весь арт-рок, *Queen* и вплотную приблизился к «*The Wall*» *Pink Floyd*. После нескольких

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

лет работы — сочинения, записи, компьютерного монтажа, каждый день по восемнадцать часов! — осталось четыре тысячи часов записанного студийного материала. Трент Резнор не стирает ничего, все скидывается на DAT-кассеты и архивируется, правда, найти среди этих многих тысяч кассет уже ничего нельзя. Но, главное, все сохранено для вечности.

В середине 90-х была написана и новая история современной поп-музыки. Она стала выглядеть так.

В самом начале были Ямайка, даб и Ли «Скретч» Перри. Перри изобрел даб якобы уже в 68-м, а с экспериментальным регги работал уже с 62-го. Такая ранняя датировка возникновения даба была нужна для того, чтобы к моменту появления Кула Херка в Нью-Йорке даб уже существовал и его можно было бы объявить истоком брейкбита и хип-хопа.

В обиход был введен термин «даб-технология». Даб-технология якобы предполагала склеивание магнитофонной пленки с бас-партией в кольцо, что и было истоком семплирования и техно-баса. Ямайка 60-х оказалась далекой родиной трип-хопа и техно.

Интересный вопрос: почему именно Ли «Скретч» Перри оказался героем и предком, а не Кинг Табби, ведь именно Кинг Табби был техником и аудио-руководителем? Ясно и это, ведь из двоих первооткрывателей даба именно Перри записывал перепродюсированный даб.

Новые тенденции продавались вместе со вновь изготовленной историей музыки. Оказалось, что и регги — это даб-технология, и брейкбит, и эмбиент, и хаус, и техно (с его идеей ремикса), и джангл, и драм-н-бэйс, и построк, и, наконец, трип-хоп. Обеспеченный такими корнями, трип-хоп не мог быть выдумкой британских журналистов. Меня так и подмывает назвать это явление трип-хоп-заговором. Было обнаружено то обстоятельство, что история сделала полный круг. Все началось с даба, фанка, Kraftwerk и Can, а новые тенденции состояли в возвращении к фанк-саунду и раннему брейкбиту, а также в применении даб-технологии.

Вся эта конструкция более чем сомнительна. Музыканты, причисленные к построку, согласно уверяют, что не имеют отношения ни к дабу, ни к экспериментально-психоделическому року начала 70-х.

Применяли ли Перри и Табби склеенную в кольцо пленку — неясно, похоже, что Табби использовал склеенные кольца для достижения гипертрофированного эхо-эффекта, но это далеко не то же самое, что зацикленная бас-партия. Ее вообще не надо было зацикливать — музыкальная рабсила не стоила ничего, существовали ритм-группы, специализирующиеся исключительно на бас-партиях. А если Табби и Перри все-таки зацикливали пленку, то об этом все равно никто не знал — ни на Ямайке, ни тем более кто-либо за ее пределами.

И не имеет это никакого особенного значения (зацикливали или нет) просто потому, что не было в этом никакого секрета.

Магнитофонные пленки, склеенные в кольцо, — это традиция американского минимализма. В 60-х в США даже существовал такой термин — Tape Music, имелись в виду звуки, которые производили специальные магнитофоны, воспроизводящие одновременно несколько склеенных в кольцо пленок, крутящихся на разных скоростях. Предок цифровых секвенсоров — аналоговый секвенсор. Никакого отношения к дабу эти приборы не имеют.

Техно-хаус продолжил традицию диско, а диско, в свою очередь, — линию поп-музыки детройтского лейбла Motown. Записи Дайаны Росс и трио The Supremes звучат как техно, изготовленное из ранних The Beatles: барабанщик явно не слышит, что поют девушки, и колотит совершенно однообразный ковровый ритм. Музыка в целом довольно живенько ухаёт, никаких отклонений от курса и сбивок нет, ударник не отклеивается от баса. Тем же самым — только более агрессивно и басовито — занимался и Джеймс Браун. Кстати, на его альбомах куда больше баса, чем на оригинальных ямайских пластинках, которые часто звучат довольно плоско.

А брейкбит? Ранний брейкбит был на самом деле взят из музыки Джеймса Брауна, это в чистом виде фанк-бит.

Что же касается пресловутой «идеи ремикса», то я вовсе не уверен, что эта идея вообще имеет отношение к техно. В 80-х идея ремикса вполне обходилась без техно-хауса. Типичный ремикс 80-х — это, скажем, песня Derache Mode, в середину которой вклеен десятиминутный стук ритм-машины. Это стандартная практика диско-эпохи — бесконечно растягивать центральный пассаж песни. Проталкивая синти-поп в дискотеки, гиганты звукоиндустрии заказывали эти самые ремиксы; для потребителей фальсифицированной латиноамериканщины изготавливали латиноамериканский ремикс, для R'n'B-рынка — соул-ремикс. Та же самая практика продолжилась и в техно-эпоху. Даб и здесь ни при чем. О дабе вспомнили лишь в 93-м — 94-м.

Trip hop, R. I. P. (Rest in peace — покойся с миром (англ).)

В 2000 году вдруг стало заметно, что изо всего, с чем ассоциировались трип-хоп и новые тенденции, стремительно выходит воздух. Пресловутые новые тенденции не приносили концернам никакого дохода. В коммерческом отношении и трип-хоп, и драм-н-бэйс были абсолютным провалом. После успеха в США искусственно зачатого кроссовера и новых гитарных групп менеджеры приняли, по-видимому, единственно верное решение: пропасть между роком и техно преодолевать не нужно, потому что никакого техно нет, переводить всю поп-музыку на рельсы трип-хопа не надо. Группы, выброшенные на рынок вслед за Prodigy, оказались не интересны массовому потребителю. Их даже в Европе не слушают, не говоря уже о США. А раз техно вычеркнуто из бытия, то осталось то же самое, что было в начале 90-х: рок, хип-хоп и то, что болтается между ними. Иными словами, возвращается гитарный рок.

2000 год оказался годом без трип-хопа, музыка, которая еще совсем недавно росла и побеждала как на дрожжах, вдруг просто исчезла, покинула сферу мейнстрима. После того как Chemical Brothers, Prodigy и Фэтбой Слим отвоевали плацдарм в хит-параде, а музыкальная пресса станцевала половецкие пляски вокруг Трики, Portishead и Massive Attack, должен был быть сделан следующий шаг, однако, нет, наступила пауза. Сейчас можно сказать, что тенденция джазоватого и очень легкого (легкого в смысле easy listening) трансэмбиент-брейкбита все-таки выжила. Это безвредная смесь всех музык 90-х годов. Нежный брейкбит, иногда ухающий, иногда подвывающий и очень часто снабженный робким пением в стиле ретро-босса-новы, устремился в трубу ню-джаза. И как это часто оказывается с подземными трубами — труба предусмотрена большая, но течет по ней пока очень немного.

Важным аспектом ню-джаза является сотрудничество продюсеров, использующих

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

семплерно-секвенсорную технологию, и вполне живых музыкантов, то есть комбинация цифровой технологии с, так сказать, аналоговым исполнительским мастерством.

Тезис о том, что ню-джаз — это джаз без соло, мне кажется очень точным, я бы даже сказал, что многие ню-джаз-номера звучат так, как если бы не очень ловкие и умелые джазовые музыканты из консервативного лагеря вздумали изобразить дип-хаус. И действительно, со сцены музыка ню-джаз-коллективов звучит довольно механически, ни грува, ни вайба, ни драйва в ней нет. А с другой стороны — не настолько механически, чтобы воспроизвести эффект настоящих техно и хауса. Вот незадача!

Похоже, ню-джаз — это не специфический стиль, а темный лабиринт, в котором оказалось огромное количество народа. В категорию ню-джаз попадает разнообразнейшая ретро-музыка, которую объединяет, пожалуй, лишь то, что она неизменно воспринимается как окончательно проехавшая.

Году в 99-м не было сомнений, что трип-хоп, ретро-фанк и джазоватый брейкбит — это магистральная линия развития поп-музыки. Грубо говоря, кончилась эпоха The Beatles как вечного образца для подражания, и началась эпоха Херби Хенкока, Beastie Boys и Massive Attack, сменилась парадигма.

Но бронепоезд поп-музыки почему-то оказался маятником и неожиданно пошел вспять или просто растворился в воздухе. А его вперед смотрящие пассажиры — кто остался сидеть на рельсах, кто бродит по окрестным полям. Вот эту ситуацию я бы и назвал новым джазом.

18. Интеллектуальные танцы

Autechre

Я думаю, не меня одного интересует такой вопрос: какого сорта звуки являются саундом сегодняшнего дня? Что происходит в музыке именно сегодня? Кто находится на переднем крае битвы за остросовременную музыку и в чем именно эта битва состоит?

Продукцию британского дуэта *Autechre* многие считают самым приличным, интересным и даже героическим из того, что сегодня существует.

Autechre — одни из наиболее видных представителей *IDM. Intelligent dance music* — интеллектуальная танцевальная музыка.

Впрочем, куда там «одни из представителей»! *Autechre* — это культ, *Autechre* — это звучит гордо. «*Autechre!*» — это то, что надо отвечать на вопрос врага: какую музыку ты слушаешь? У металлистов есть *Metallica*, у всех прочих — *Modern Talking*, а у нас, электронно-грамотных, — *Autechre*. Ледокол революции, не какая-то легкомысленная танцевальная муха-однодневка, а серьезная электронная музыка. И главное — сложная. Магическое слово «сложная» много раз всплывает в каждом интервью с *Autechre*, в каждой рецензии.

Страсти вокруг IDM и таких проектов, как Autechre, Aphex Twin, Black Dog, Sabres Of Paradise, за которыми стоял лейбл Warp, разразились во второй трети 90-х. К этой же струе относились и такие немецкие проекты, как Atom Heart и Mouse On Mars.

Это электронная музыка, которую надо слушать. Даже не слушать, а внимать, следя за всеми ее изгибами, наслоениями и пересечениями, желательнее, сидя дома в наушниках. IDM — это якобы музыка не для ритмично ухающего техно-стада, а для индивидуалистов и эстетов. IDM — музыка с претензией на сложность. Со сложным ритмом и странными звуками. Впрочем, толчея электронных скрипов, взвизгов, щелчков и мяуканья, как правило, служит лишь флером, в музыке присутствуют и удары барабанов, и звон тарелок, и бас-линия. И всегда находится место и для довольно напевной мелодии.

В идеале музыка должна постоянно изменяться, имелось в виду, что каждый цикл повторения должен несколько отличаться от предыдущего.

Autechre: «Мы постоянно меняем местами составные элементы, строим пазл. Эта игра идет на нескольких уровнях. В одном слое пазл, наконец, собирается вместе, но в другом вдруг распадается на части. Перенесение внимания на другой слой музыки расфокусирует внимание. Ты вынужден контролировать несколько параллельно развивающихся слоев, то есть перемещать фокус своего внимания внутри трека и самостоятельно определять, за чем надо следить именно в этот момент. Ты вполне способен следить за процессом трансформации, потому что он идет на той же скорости, на которой работает твой мозг. Разумеется, существуют люди, мозг которых работает на более высокой скорости, они слышат все, что происходит в нашей музыке, и им все это кажется занудливым. И есть люди, которые работают на более медленной скорости, они вообще не могут сориентироваться в том, что происходит, для них — слишком много событий. А мы работаем на правильной скорости, именно на нее и настроена наша музыка».

Идея нескольких слоев берет свой исток в практике ди-джеев делать звук одной грампластинки тише, а другой — громче. Какое-то время играют обе пластинки, это момент некоторой неопределенности. Autechre этот переходный момент между двумя треками сделали идеей своей музыки. Количество слоев возросло, и микшируют музыканты не чужие грампластинки, а собственные ритм-треки, но принцип — тот же самый.

1996 год, среди многого прочего, был интересен еще и тем, что в этот момент создавалась самая сложно устроенная поп-музыка всех времен и народов. Я имею в виду драм-н-бэйс. IDM тоже был на редкость трудозатратным предприятием, настоящей резьбой по мусорному ведру.

IDM и драм-н-бэйс воспринимаются как совсем разные миры, но в смысле саунда между ними было много общего, под стук техстепа сложно танцевать, зато его интересно слушать, а с другой стороны, маниакальное усложнение и запутывание ритма в IDM привело к тому, что музыка стала изрядно брейкбит-ориентированной. Впрочем, и драм-н-бэйс, и IDM, и трип-хоп — это результат пересаживания на британскую почву американского брейкбита, это понятно и не очень интересно.

А вот в чем именно состоит хваленая сложность IDM, узнать не так просто. Музыкантам из Autechre, конечно, известны такие имена, как Майлс Дэвис и Карлхайнц Штокхаузен, однако их продукцию они воспринимают как разрешение наплевать на условности и отдаться стихии тотального произвола. Иными словами: рисуй что угодно, чиркай карандашом вправо-влево, и когда

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

ты уже сам не сможешь сказать, какая линия была нарисована раньше, а какая — позже, какая — необходимая, а какая — лишняя, тогда твой рисунок будет, без сомнения, «сложным».

К сожалению, это не преувеличение: в IDM-кругах популярна хорошо известная истории искусств идея о том, что «текстура порождает рассказ» (*texture could create its own narrative*).

Текстура — это способ обработки или заполнения какой-нибудь плоской поверхности. Скажем, у древесно-стружечной плиты своя текстура, а у морского берега, покрытого галькой, — своя. Любое собрание мелких однородных объектов, не обладающее очевидной структурой, можно назвать текстурой. Трава в поле, пересечение веток деревьев на фоне неба, гора битого стекла, разводы на отшлифованном малахите, потеки краски на картине Джексона Поллока — все это примеры текстур. Текстура — это нулевой уровень структурных отношений.

Так вот, неожиданным образом оказывается, что IDM — это пример ритмической текстуры. Картина Джексона Поллока или свалка старых автомобилей, превратившиеся в ритм. Камера медленно показывает нам фрагменты испачканного краской холста или свалки — отдельные элементы постоянно меняются, но общее впечатление остается тем же самым. Это и есть «рассказ, порожденный текстурой».

То есть нам предлагается довольно хаотическая ритмическая конструкция, не меняющая, однако, своей плотности. Отдельные элементы гуляют кто в лес кто по дрова, но все в целом устроено довольно однородно. В случае и Autechre, и большинства всех прочих IDM-проектов, однородный ритмический хаос неизменно опирается на легко опознаваемую жестко геометричную сетку.

Свою музыку Autechre уже не собирают вручную, а применяют такие макинтошевские программные среды, как Max/Msp и Supercollider. Используя их, Шон и Роб пишут свои собственные, как они утверждают, довольно несложные программки-секвенсоры, которые из одного и того же набора аудиодеталей порождают сколь угодно длинные и ни разу не повторяющиеся треки — буквально много часов длиной.

Squarepusher

Бытует мнение, что Том Дженкинсон, выпускающий свою музыку под именем Squarepusher, не только тем замечателен, что делает интенсивный и могучий брейкбит. Нет, Squarepusher сформулировал своего рода «язык брейкбита», он научился «говорить на брейкбите».

Очень жирные звуки ритм-машины порублены в крупную крошку, перемешаны и довольно плотно упакованы. Все вместе смазано и склеено синтезаторными взвываниями. Никаких специальных программ генерации ритма Squarepusher явно не применяет. У него получается довольно разнообразная и интенсивная молотилка, грохоталка, стучалка и иногда даже трещалка. Гигантская ритмическая уродина... или лучше сказать — аритмическая. Зверюга не очень быстрая и дикая, но довольно сообразительная. И совсем не нервничающая.

Все, казалось бы, в ней хорошо, кроме одной вещи — звуки, из которых она собрана, раздражают своим равнодушием, они рождены, чтобы бухать. Это тарелки, бас-барабан, барабаны полегче, басы. Тяжеловесный и однообразный набор. Он придает музыке устойчивости. Поэтому музыка не

режет, а, скорее, утрамбовывает.

По-видимому, эта характерная особенность радикального IDM-нео — максимально ритмически перекошенная музыка, собранная из максимально банальных аудиоэлементов.

Когда один такт становится непохожим на другой и у музыки появляется реальная возможность показать свою неочевидность и непредсказуемость, становится видно, что Squarepusher — вовсе не композитор, а, скорее, придумыватель.

В струю IDM-нео попадает и масса проектов, которые в смысле ритмической сложности вообще не в состоянии ничего предложить, похоже, и претензий таких не имеют, зато банальными и до смерти надоевшими звуками кормят до отвала.

Autechre vs. Oval

Должен сразу признаться, что битва *Autechre* и *Oval* за мировое господство хотя и эпохальная, но во многих отношениях фиктивная.

Тем не менее можно попытаться усмотреть разницу между этими музыками.

Autechre обитает в сфере ритма и баса. *Oval* вообще не имеет никакой партии ударных. Ни бас, ни брейкбит для *Oval*'а большого значения не имеют.

Oval, определенно, звучит мощнее, интенсивнее, напряженнее, чем *Autechre*, и сильнее втягивает в свой водоворот.

Oval куда более эмоциональная музыка, чем *Autechre*. Саунд *Autechre* похож на архитектурный чертеж, в котором линий много, они сложно расположены, но имеют одинаковую толщину и цвет. *Oval* строит свое вибрирующее и постоянно меняющееся пространство, колючий *Autechre* живет среди белых, чистых и бесстрастных стен.

Акустический поток *Oval*'а построен из звуков не очень понятного происхождения, которые иногда напоминают тембры музыкальных инструментов, но чаще являются мохнатым и шершавым нойзом, в тембральном отношении похожим на пульсирующую кашу искаженного гитарного воя. Его составные компоненты имеют разный вкус, цвет, вес, вязкость. В смысле саунд-эстетики *Oval* куда ближе к записям Джими Хендрикса, чем к эмбиенту Aphex Twin'а. Этот поток устроен не просто сложно, он производит прямо-таки иррациональное впечатление.

Маркус Попп (хозяин *Oval*'а) применяет довольно простые и вполне традиционные гармонии — иными словами, хотя мелодий нет, но практически постоянно присутствующая гуделка берет аккорды, находящиеся в дружеских отношениях с ушами слушателя. Эти аккорды сменяют друг друга тоже вполне человекообразным образом.

Именно *Oval* — это передний край современной поп-музыки.

Oval

Как это сделано, кем это сделано и зачем это сделано?

Первоначально в Oval'e было три музыканта, но уже несколько лет за проектом Oval стоит берлинец Маркус Попп.

Последние три года Маркус пользуется бешеным интересом прессы: дело, с одной стороны, в его на редкость своеобразной, моментально располагающей к себе и крайне влиятельной музыке, с другой — в том, что именно Маркус говорит. А Маркус говорит много и не очень понятно.

Его основная мысль состоит в том, что современная электронная музыка — это результат перманентного тестирования приборов двадцатилетней давности. Любимая фраза Маркуса: «Все, что в последние двадцать лет происходило в электронной музыке, не выходит за пределы того, что предусмотрел японский инженер, построивший ритм-машину в начале 80-х».

Та же самая ситуация — и с компьютерными программами. Интерфейс музыкальных программ (то есть их внешний вид и набор их функциональных возможностей) однозначно определяет, как будет звучать результат их применения. В дизайн музыкальных программ заложено очень жесткое представление о музыке и о том, как ее надо делать. И как внутри здания вода может течь только по канализационным трубам, так и человек, сидящий перед компьютером, может делать только то, что предусмотрено программистом. В функционировании водопровода заложены законы гидравлики и всемирного тяготения, в функционирование музыкальных программ — законы традиционной западноевропейской музыки, причем в ее крайне консервативном и школярском варианте.

Что же делать?

Во-первых, отказаться от идеи «делать музыку». «Музыка» — это пережиток XIX столетия. А во-вторых, применять иные компьютерные программы, предлагающие совершенно иной пользовательский интерфейс.

Да, в теоретической части Маркус Попп силен, справедливы и его афористические заявления типа: «Давно следует расстаться с идеей музыки как последовательности нот. Музыка не имеет отношения к нотам».

Но когда мы попытаемся выяснить, какой же новый пользовательский интерфейс применяет Маркус, то есть как именно он делает свою музыку, порвавшую с XIX веком, тут начинаются неприятные странности и противоречия.

Дело в том, что лет семь назад участники группы Oval начали работать над программой, генерирующей музыку.

Идея состояла в том, чтобы написать программу, которая будет проигрывать засунутые в компьютер компакт-диски, но проигрывать их странным образом: выгрызая из них фрагменты, зависать на них, потом прыгать в другое место. Каждый новый компакт-диск порождал бы новый аудиопоток.

На своих первых альбомах *Oval* медленно и мучительно реализовывали эту технологию вручную — то есть царапали и раскрашивали обратную сторону компакт-дисков, чтобы музыка начала прыгать. Компьютерная программа должна была тут помочь.

Вообще говоря, это забавная идея: проигрыватель компакт-дисков, который вдруг обрел самостоятельность и сумасбродность и превратился в своего рода многодорожечный семплер. Долгое время эта программа, реализованная в среде *Dreamweaver* фирмы *Macromedia*, существовала в виде бета-версии, то есть дышала, но не полной грудью. Программа называлась *Oval-Process*. По прошествии нескольких лет эта затея, которая все никак не могла принять окончательную форму, уже перестала казаться такой уж привлекательной. В настоящее время программа реализована, но Маркус Понп пользуется ею один.

В смысле же процедуры изготовления музыки, он находится там же, где и все остальные — строит музыку из зацикленных аудиофрагментов. Каждый фрагмент зациклен по-своему, со своей скоростью, со своими примененными эффектами (в которых тоже нет ничего необычного), размер звучащей в данный момент части аудиофрагмента плавно меняется — отсюда и происходят неожиданные толчки и звяки — но, в принципе, это дело понятное и хорошо известное.

Появление проекта *Oval* — и родственного ему проекта *Microstoria*, в котором Маркусу Понпу помогает Ян Вернер из *Mouse On Mars* — не прошло незамеченным. Быстрые щелчки заедающего проигрывателя компакт-дисков и неожиданные прыжки музыки в новое место означали новый взгляд на вещи. Щелчки по-английски называются *Clicks*. Быстрый прыжок в новое место, то есть жесткий стык коллажа — это *Cut*. Все вместе — *Clicks and Cuts*. Именно так и называются сборники передовой музыки, выпускаемые передовым франкфуртским лейблом *Mille Plateaux*.

Industrial, R. I. P

В середине 2001 года стало заметно, что в претендующей на радикальность подхода музыке вроде бы настали новые времена. Появился новый консенсус, то есть не обсуждаемое согласие людей, пишущих о музыке и интересующихся музыкой. Похоже, изменилась парадигма.

Вот уже года полтора *Oval* и музыканты, занимающиеся минимал-нойз-дизайном (лейблы *Raster/Noton*, *Mego*, *Ritornel*), воспринимаются в качестве переднего края, в качестве того, что происходит здесь и сейчас, того, что просто интересно, что заслуживает внимания.

Но одновременно это означало, что исчез огромный пласт музыкантов, точнее, не исчез, а потерял свою значимость и актуальность.

О ком речь? Об индастриале, конечно! О мастерах минималистической коллажной музыки, о мастерах в разной степени ритмичных и антигуманных хрипелок, гуделок и жужжалок.

Стали вчерашним днем и *Nurse With Wound*, и *The Hafler Trio*, и Джон Данкен (*John Duncan*), и Джон Уотерман (*John Waterman*), и такой немецкий проект, как *Cranioclast*, и британский *Main* и масса прочих. Дело вовсе не в том, что они редко выпускают альбомы, стало наплевать — выпускают

они что-то или нет. А их старые альбомы вдруг утратили ценность.

Почему исчез индастриал, а этим словом называлось много разной музыки, я, честно говоря, не знаю.

Мне рассказывали, что в Кельне интерес к индастриалу и культовой группе Nurse With Wound, которую полагалось знать и любить каждому молодому человеку, заботящемуся о своем музыкальном вкусе, пропал уже в начале 90-х. Появление компакт-дисков ликвидировало не только виниловые грампластинки, но и кассеты. А индастриал-андеграунд существовал в виде сети кассетных лейблов. Одновременно получила известность группа французских музыкантов, делающих *musique concrète* — это Пьер Анри и его последователи.

«И стало ясно, что Nurse With Wound — это дилетанты, в мире есть куда более интересная и радикальная музыка», — сказал мне Франк Доммерт, десять лет назад продвигавший индустриальный кассетный лейбл *Entenpfuhl*, а сегодня — чуждый всякому индустриализму лейбл *Sonig*.

Все 90-е индастриал и его производные — как грохочуще-шумные, так и еле слышные — существовали на компакт-дисках и казались стоической музыкой по ту сторону поп-страстей и забот. Ее выпускали, скажем, такие лейблы, как лондонский *Touch* и амстердамский *Staalplaat*.

И вот вдруг оказалось, что огромный пласт музыки ушел в прошлое, так и не выйдя на поверхность, так и не добившись интереса хоть сколь-нибудь заметной аудитории, став окончательно вчерашним днем. Довольно неприхотливым и незатейливым вчерашним днем. Эта музыка обезвредилась, выдохлась, потеряла градусы, с сегодняшней точки зрения она больше не ядовита. Она не очень интересно звучит. Она скучна в ритмическом отношении, она довольно просто устроена внутри себя. Она — хардкор, но хардкор обидно одномерный.

Новая электронная музыка минималистичнее старого индустриального минимализма, но чаще — куда извивнее, парадоксальнее, многослойнее... и, главное, она совершенно деидеологизирована. Нет в ней ни героической позы, ни пафоса сопротивления или прорыва, одним словом, — она не хардкор, не экстремизм.

Как окинуть одним взглядом индастриал? Мне кажется, что для индастриала релевантны три вещи: пафос, подполье, марш. Статус-кво, изменившееся с воцарением *Oval'a*, можно охарактеризовать так: сегодня нет ни пафоса, ни подполья, а под новые ритмические схемы не очень-то помаршируешь.

Конечно, странные объекты типа *Oval* или *Microstoria* существуют уже далеко не первый год, но сейчас именно они, похоже, стали стандартом независимо мыслящей электроники. Количество записей с гудящей или ритмично клацающей музыкой просто не поддается описанию. *Oval* и *Microstoria* — это самые мелодичные и лиричные представители жанра, кажется, что треки этих двух родственных проектов буквально кто-то намывал.

Я бы очень не хотел бросаться лозунгами типа «*Microstoria* — это *Aphex Twin* сегодня!», но тем не менее хотел бы выразить довольно очевидную мысль: всякий чайник остывает, вино выдыхается, идеи кончаются, и развитие продолжается с какой-то другой точки. Сегодняшняя модная независимая музыка гудит мутным, но изысканным потоком. Самоуверенности Эфкса Твина в ней,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

пожалуй, нет, как нет в ней и какого-то типично британского поп-духа, хваткого, ловкого и попрыгучего, свойственного как Фэтбой Слиму, так и продукции лейбла Warp. С моей точки зрения, музыка, на что-то претендующая, должна предъявлять звук, который захочется назвать безумным. Не безумно быстрым, не безумно громким, не безумно искаженным, но каким-то внутри себя радикально ненормальным.

Avantgarde

Я очень не рекомендую использовать слово «авангард» для обозначения музыки, которая кажется незнакомой и странной. Термин «авангард» вышел из употребления в середине 70-х (одновременно с панк- и индастриал-революцией), и вот уже более двадцати лет никакого авангарда в природе нет.

Авангард исчез одновременно в музыке, в изобразительном искусстве, в литературе и кинематографе. О причинах этого прискорбного события существует много различных мнений, но фактом остается то, что современное искусство внезапно перестало вызывать протесты широкой публики. Окончательно ушли в прошлое шумные скандалы, оскорбительные выкрики из зала во время исполнения музыкальных произведений, вражда по эстетическому принципу, издевательства в средствах массовой информации, а вместе с ними — и гордое слово «авангард».

Что же касается музыки, которая кажется незнакомой и странной, хочу вам напомнить один из законов Боконона: «Никогда не отказывайся от неожиданного предложения попутешествовать в незнакомом направлении». Слушайте странно звучащую музыку! В любом случае следует избегать недалновидного заявления: «Это — вообще не музыка».

Electronica

Страсть к комфорту и уюту — это еще одна могучая тенденция, проявившаяся в последние годы. Электронная музыка, долгое время воспринимавшаяся как нечто холодное и механическое, иногда — как безумие, иногда — как строгость и воздержание, вдруг оказалась средой, находясь в которой спокойно спят дети. Электронная музыка занялась выражением нешуточных чувств и эмоций.

Это ласковая ритмичная музыка. Несложный ритм, несложная мелодия. Примененные звуки банальны и не агрессивны. Ее творцы указывают, что любят Warp, Ninja Tune, Autechre, DJ Shadow, то есть имеют в виду родство с IDM, но их музыка напоминает, скорее, песни ABBA, обработанные юным аккордеонистом.

Акустическая гитара (или аналоговый синтезатор) играет мелодию тихой беззубой радости. За ней что-то электронно причмокивает и пощипывает, перекачивается брейкбитик. Ничего не выпирает, не торчит, не громыхает.

Сделайте нам красиво, сделайте нам мелодично, сделайте нам электронно.

Флагман этой сладкозвучной тенденции — берлинский лейбл Morr Music.

Вокруг нее сложилась, якобы, впервые в истории человечества, уникальная ситуация. Дело в том, что за потребителями IDM невозможно распознать никакую субкультуру. Их объединяет разве что уверенность, что «все будет хорошо». Даже танцевать, вычурно одеваться, глотать наркотики и тратить деньги уже не требуется.

Именно это, к моему большому сожалению, и есть саунд сегодняшнего дня. То, к чему пришел мейнстрим независимо мыслящей электронной музыки.

Кстати, слово «техно» уже давно вышло из употребления, выражение «электронная музыка» звучит торжественно и неуместно академически, в 2001 году окончательно утвердилось слово «электроника».

Мелодичность новой электроники явно предполагает песенность. И доходящая до примитива простота этой музыки возникает, мне кажется, оттого, что инди-поп сам по себе довольно просто устроен. Никаких сложностей горючить не надо, основное внимание все равно уделяется вокалу — или тому, что его заменяет.

И в этом, кстати, грандиозное отличие сегодняшней электроники от техно 90-х: техно ничего тебе не говорило, а создавало атмосферу. IDM рассказывает историю.

Новой тенденцией, связанной с IDM, является и проникновение традиционных музыкальных инструментов в электронную музыку. На самом-то деле уже в середине 90-х Mouse On Mars, Massive Attack и многие прочие комбинировали натуральные звуки/инструменты с синтезаторами, в 80-х же это была норма студийной практики. Сегодня проблема состоит в том, что структура трека (многослойной, но однородной стучалки) исчерпана. Пора принимать принципиальное решение, решение о структуре, о композиции, то есть отвечать на вопросы: что происходит в музыке, как развивается музыка внутри себя, в чем состоит логика музыкального развития.

Отвечать на эти вопросы охотников нет. Поэтому от трека возвращаются к песням (рефренам/мелодиям), от синтезированных звуков — к живым инструментам, из техно-холода — к чувствам/эмоциям.

При этом немаловажен и фактор нового поколения — людей, которые занялись музыкой всего год-два назад. Они нисколько не сомневаются, что музыка — это мелодии и ритмы сентиментально настроенных пользователей компьютерных программ.

Вовсе не всякая сентиментальность может претендовать на звание эмоциональности, вообще сантиментам и благим намерениям место на почтовой открытке, а не в музыкальном произведении.

Саунд

19. Почему?

Low Fi

«Откуда вы все-таки берете свои звуки?»

Винсент (Dat Politics): «Откуда хочешь. Если не лень, возьми микрофон, выйди на улицу, запиши что-нибудь»

«Ну, а вам, конечно, лень»

«Точно. Поэтому мы используем готовые семплированные звуки с бесплатных компакт-дисков или закачиваем их из Интернета».

«Но ведь это самые избитые, банальные и тысячу раз использованные звуки?»

«Ты совершенно прав, наше музыкальное производство очень дешево. Мы не используем ничего дорогого, сложного или уникального. Это и необходимость, и принцип. Нам нравится работать на примитивном уровне. Ограниченность нашей базы данных, в которой мы храним наши звуки, заставляет нас шевелить мозгами. На наш компьютер мы больше не можем инсталлировать никаких новых программ — нет места. И это хорошо».

«Почему все звучит так грубо и плохо? Дело ведь не в нехватке времени? Ты вполне можешь перейти из разряда *Low Fi* в *Hi Fi*».

Джо Циммерман (Schlammpeitziger): «Я занимаюсь очень мелкой работой — все аранжировать, записать на магнитофон, обработать, переписать, что-то добавить, опять переписать... ты не должен думать, что все это само собой берется, первое, что получилось — и есть окончательный результат. Нет-нет, иногда я работаю месяц над одной вещью».

«Насколько важен для тебя твой хваленый *Casio*-синтезатор, этот дешевый *Casio*-саунд?»

«Совершенно неважен. Важен принцип — тебе не нужна тысяча марок, чтобы делать пристойную музыку. *Hi Fi* — это то, что прекрасно сочетается со всем остальным: с радио, клубом, журналом — это своего рода аудиоконформизм. Но сейчас на моих приборах уже есть эффекты, которые называются *Low Fi*. Ты можешь себе представить? Предполагается, что я буду использовать на дорогом приборе эффект, имитирующий паршивый звук. Как будто нет другого способа записать дрянной саунд! Это абсурд!»

«Джо, я послушал твой компакт-диск в хорошей стереостудии и должен сказать, что он звучит плохо, как сквозь подушку. Звуки часто слипаются, начисто отсутствуют высокие частоты... Почему? Куда они делись? Откуда эта тупость и вата? Должен я ее воспринимать как хорошую музыку, которая просто плохо записана? Или, может быть, ты не слышишь, что она плохо записана? Я знаю одного профессора московской консерватории, такой бодрый белобородый дед, он ведет класс инструментовки и композиции... так он слышит в симфоническом оркестре тончайшие изменения тембра, но дома у него — катастрофически плохо записанные кассеты. Для меня на них — одна вата и одни искажения, а он их слушает и кивает: скрипачи хорошо играют,

говорит».

Джо одобрительно смеется: «Мне нравится твой профессор. Это похоже на меня. Может быть, я и не подозреваю, как звучит моя музыка на самом деле, в мастеринг-студии звукотехники просто шалют, услышав мои записи. Но то, что они принимают за приличную запись, меня просто убивает. Это дрянь, это стандарт. Я к этому никогда не буду иметь отношение».

«Твой саунд — это результат целенаправленных усилий или он получается сам собой из-за низкокачественной технологии?»

«Я честно пытаюсь получить максимум качества. Но я до сих пор работаю с восьмидорожечным магнитофоном — это факт, что у него не такой широкий диапазон, как у компьютера. Для меня огромным шагом был переход с четырех дорожек на восемь, я бы посмотрел, как бы ты отреагировал на мои четырехдорожечные записи! У меня до сих пор нет компьютера, я не имею понятия, что я с ним делал бы. Но, ты знаешь, я предпочитаю прогрызаться вперед очень медленно и осторожно. Я работаю без микшерного пульта... вот видишь, у тебя тоже глаза выпучились. Да, я могу работать и без микшерного пульта.

Я не буду гнаться за Hi-Fi-эффектом. Для меня это не важно. Ты прав, наверное, я многого просто не слышу, не замечаю. Я получил массу писем после моего интервью в журнале Keyboards: „Эй, признайся, ты все-таки мечтаешь о классной студии!“. Они просто не поняли, о чем идет речь. Изготовление музыки доставляет радость, умение вслепую обходиться с приборами развязывает тебе руки, иметь возможность немедленно реализовать свой замысел — это счастье... А тараканы бега, кто запишет бас качественнее и звонче, кто при помощи эффектов лучше вытянет плоский вокал... они сами бегают наперегонки и возмущаются, что кому-то на них наплевать.

Ты думаешь, я покупаю и слушаю пластинки, ориентируясь на качество записи? Кто вообще покупает музыку, ориентируясь на качество записи? Перепродюсированная музыка ужасна. Разве это секрет?

Ты полагаешь, что мне есть куда, так сказать, совершенствоваться? Предположим. Но куда именно? В сторону качественного звука? Проблема-то в том, что современные синтезаторы не только стоят страшных денег, они и звучат кошмарно. Они мне совсем не нравятся! Они все звучат одинаково. Вся современная электронная поп-музыка звучит одинаково. Можно ли упрекать того, кто хочет от этого воздержаться?»

«Я не хочу действовать тебе на нервы, но еще один формальный вопрос. Тебе приходилось бывать в профессиональной студии? Ты пробовал там работать?»

«Конечно».

«Ну и как?»

«Катастрофа. Ты ничего не можешь сделать, и что бы ты ни делал, все звучит одинаково. Я не испытываю никакой потребности полировать и вычищать свою музыку, делая вид, что у меня приличная студия. У меня есть другие заботы. В музыке есть много чего другого, что требует моего внимания».

«Почему ты так быстро работаешь? Ты быстро добиваешься удовлетворяющего тебя результата?»

Йене Массель (*Senking*): «Да. Когда я вижу, что трек завершен, мне не интересно переделывать мелочи. Треки вообще живут недолго. Их можно рассматривать как документ, как моментальный снимок. Они живут полгода. Я слушаю свои старые записи и вижу — тогда для меня были важны и интересны вот эти звуки, через полгода важность этой музыки блекнет, отходит на второй план, мне уже интересны другие звуки. Мои треки вовсе не сделаны на века, они недолгоживущи.

Особенно это заметно на сборниках, где мои треки выпадают именно из-за своей недовершенности, приблизительности. Во время мастеринга мне каждый раз говорят: „Бас должен быть плотнее и ударять сильнее, а вот эти звуки хорошо бы подчеркнуть...“ Ах, мне это не так важно. Мне важно, что понятна композиция в целом, понятно, какие звуки употреблены... и все. Больше ничего не надо.

Конечно, можно было бы дольше работать над отдельными звуками... но что значит „дольше работать“? Когда ты используешь много семплированных акустических инструментов, то применение того или иного эффекта заметно меняет узнаваемый тембр, скажем, электрооргана, и поэтому может иметь смысл. Но если я к своим чисто электронным звукам применяю какие-нибудь эффекты, то я получаю опять чисто электронный звук, он мне опять нравится. Когда я нахожусь внутри своей музыки, интенсивно ею занимаюсь, то я не вижу ее со стороны. Ну, хорошо, вот четыре варианта одного и того же звука, как я могу решить, какой из них лучше? Я не знаю, я не хочу этого решать, композиция трека от этого не зависит. Мелкое изменение деталей вовсе не повышает качества музыки.

Я знаю, что многие музыканты слушают отдельно дорожку с басом: не-ет, бас должен быть здесь другим! Вот в этом месте он будет дрожать, а теперь мы добавим дисторшен (то есть исказим), потом сделаем погромче, потом послушаем все вместе... нет, нехорошо, уменьшим-ка искажение... а теперь не слышен бас-барабан, навесим-ка на барабан фильтр... теперь послушаем все через другие колонки, а теперь через вот эти... нет-нет, баса все-таки чересчур много, но в этих колонках стало слышно какое-то эхо, откуда оно взялось? И этому нет конца. Если бы я занимался чем-то подобным, я бы очень быстро перестал понимать, что лучше, а что хуже, и чего я хочу добиться. Для танцпола важно, чтобы бас удовлетворял определенному стандарту, тут понятно, к чему надо стремиться, но в той музыке, которую делаю я, это не имеет никакого значения».

Джими Тенор: «Нужно все делать как можно лучше, а денег вкладывать как можно меньше. Абсолютный ноль инвестиций в продукт своего творчества. Если воспользоваться профессиональной студией, то качество записи от этого не улучшится. В современной студии ты не сможешь применить и половину установленных приборов, а если и сможешь, то обязательно с дикими ошибками. Но тебя одного никто туда не пустит. Там обязательно будет сидеть звукоинженер, которому ты никогда не сумеешь объяснить, как должна звучать твоя музыка и в какой последовательности ее нужно записывать. Поэтому результат будет тем же самым — никуда не годным».

На тему низкокачественной аппаратуры существует масса анекдотов. Как-то Джими Тенор купил старую советскую электронную ударную установку, в недрах которой обнаружил настоящий семплер. Семплер даже запоминал звуки и очень грубо их воспроизводил. Правда, его память

функционировала только на батарейках, которых хватало на сорок восемь часов, после чего он забывал все запихнутые в него звуки. «Этот ужасный прибор был монофоническим, поэтому мои старые записи фактически моно», — признается музыкант.

Song vs. Track

«Чем отличается песня от трека?»

Йене Массель: «Трек устроен куда более просто, главное в треке — это то, что он идет и идет и не кончается. Все, что в нем есть, может, в принципе, повторяться от его начала до его конца. Все мелодическое развитие идет в рамках одной гармонии, гармоническая структура трека не меняется. А песня состоит из разных частей, скажем, в одной из частей — в бридже — применяется новая гармоническая схема, а потом сразу следует рефрен, и возвращается старая гармония! Это так красиво, мне этого очень не хватает, я думаю, как бы мне вернуться к вполне обычным песням. Другое дело, что сочинить и аранжировать песню куда сложнее, чем трек, мне не хватает композиторского умения, но удовольствие работа над песней приносит необычайное. Песня предполагает другое отношение к делу. У тебя в голове должен быть образ того, чего ты хочешь. Песню можно сочинить и не прикасаясь к инструментам. Конечно, ты пробуешь на гитаре отдельные пассажи, но песня как целое хранится у тебя в голове. С электронной музыкой — по-другому. Ты начинаешь работать над треком, не имея никакой предварительной идеи. Зацикливаешь один звук, другой, что-то добавляешь, трек растет у тебя на глазах, ты — во многом случайно — натыкаешься на новый звук, он встает на место, это дает работе новый поворот. Так от изменения буквально одного-двух звуков трек может начать звучать совсем по-другому — ты работаешь, не имея никакого представления о конечном результате.

Ну и конечно, песню можно сыграть неточно, повторения одного и того же пассажа на реальном инструменте никогда не бывают буквальными, музыкальный инструмент всегда звучит органичнее по сравнению с секвенсором, который холодно и жестко ставит все на свое место».

Pop

Штефан Шнайдер (То Rococo Rot, Mapstation): «Нет, я определенно не хочу заниматься музыкой как мастеровой, который что-то кропотливо вытюкивает. Ни в коем случае! „Экспериментальный“ — это ругательство. Я стремлюсь делать поп и делаю поп».

«Что именно ты имеешь в виду под поп-музыкой?» «Поп-музыка имеет определенные социальные параметры. Это музыка, слушание которой не предполагает никаких предварительных знаний: тебе не нужно что-то читать, чтобы понять, что там такое звучит и как к этому следует относиться. Поп предполагает прямую связь и непосредственную реакцию. Кроме того, поп сексуален. В любом случае поп — это определенный возраст, это определенное ощущение жизни, присущее молодости. Экспериментализм — это акцент на формальном аспекте музыки, на том, как она устроена. Мне же очевидно, что музыка — это часть общественной жизни, будничного бытия, быта. Часть того, что существует здесь и теперь. Это и есть поп».

Нобукацу Такемура: «Поп — это не то же самое, что коммерческая музыка. Достаточно голоса и мелодии, чтобы уже получился поп, само по себе это не интересно. Интересно то, что потом к этому добавляется».

«Почему бы тебе с твоими претензиями композитора не писать симфонии и струнные квартеты? Почему ты остаешься в рамках поп-музыки?»

Феликс Кубин: «Если ты не учился у знаменитого профессора, то твои симфонии будут никому не интересны, их никто не захочет исполнять. Меня много что привлекает в поп-музыке. Скажем, то, что она в массовом порядке изготавливается и распространяется на таких вот дрянных звуконосителях, как компакт-диски. В поп-музыке есть провокация, агрессия, антиавторитарная позиция. Для поп-музыки характерна и высокая скорость изготовления: трех-четыре дня достаточно для музыкального произведения, в сфере серьезной музыки над десятиминутным куском ты можешь провозиться два месяца».

Bass drum

Вольфганг Фогт (лейбл Комракт): «Тупость — это козырь!»

Он же: «Ритм-машина для современного музыканта — это то же самое, что немецкий язык для Гете».

«С конструктивной точки зрения твоя музыка — ретро. Прогрессивные шорохи, хруст и треск — это декорация, музыка-то держится на бас-ритме, на четырех четвертях. На самом-то деле это хаус, диско. Почему?»

Ян Елинек (Farben, Gramm): «Почему? Потому что я считаю, что сделать перекошенную и иррационально звучащую структуру несложно, никакого подвига в этом нет, никакого самостоятельного значения у этих звуков нет, сложность в том, как их связать с минималистическим пульсированием бас-барабана. Четыре четверти, равномерное пульсирование... этот ритм очень абстрактен... он не имеет отношения ни ко мне, ни к тебе... его никто не придумал, это абсолютный минимум, который должен присутствовать в музыке. Сейчас появилась возможность заполнять треки чем попало, можно семплировать все что угодно, нет препятствий произволу. Частный произвол кого бы то ни было в высшей степени не интересен. Лишенные внутренней связности аудиоконструкции являются просто коллажом, лоскутным одеялом, атмосферой. Минималистический бит — это то, что сдерживает произвол, то, что принуждает к логике и связности.

Я не хочу делать музыку, которая просто заполняет собой пространство, мне интересна музыка, имеющая историю, имеющая концептуальные связи с чем-то иным. Трек, который идет семь минут, неизбежно монотонен. И пульсирование ритма делает эту монотонность сносной, терпимой».

«По-моему, именно бас-барабан, этот равномерный стук в басу и создает монотонность! Но никто не приговаривал тебя к монотонным трекам! И однообразного хауса, бьющего в одну точку с упорством дятла, существует куда больше, чем причудливым образом извивающейся музыки».

«Но здесь как раз и скрывается интерес, если хочешь — вызов, — хладнокровно реагирует на мои вопли Ян. — Стало расхожим штампом заявление, что хаус-ритм был взят на вооружение концернами звукозаписи, из него сделали инструмент производства dance-floor-халтуры, и потому он больше неупотребим, его репутация окончательно испорчена. Но для меня это вовсе не причина отказываться от минималистической формулы пульсирующего баса. Наоборот, мне интересно делать что-то иное именно в этих рамках. Те, кто поворачиваются спиной и уходят в *musique concrète*, ведут себя неспортивно. Да, эта формула используется мейнстримом, концерны применяют ее для изготовления банальности, но в ней заключено гораздо больше возможностей, чем кажется мейнстриму. Этот ритм — результат развития двадцати последних лет. Этот ритм — в высшей степени абстрактная форма, самое абстрактное из того, что есть».

«Почему бас-барабан = современная электронная музыка?»

Ян Вернер (*Mouse On Mars, Microstoria*): «Чем тебе не нравится бас-барабан?»

«Мне не нравится та доминирующая и хамская позиция, которую он занимает. Дошло до того, что вся музыка воспринимается как разнообразные добавки к равномерному буханью. Если это хаус-вариант, до добавок много, есть вокал, можно танцевать, если это интеллектуальное минимал-техно, то добавок нет, а буханье все равно остается. Ну что, что в нем такого разэтакого? Вот ты — музыкант, находишься на линии фронта, объясни мне, чем хороши бас-барабан и четыре четверти? Хоть ты сдохни, никуда от них не денешься. Ты обнаруживаешь в магазине новую грампластинку и можешь не открывать уши — на ней опять бум-бум-бум-бум. Почему?»

«Я могу тебя понять, если ты больше не выносишь барабанного стука. Но в техно барабаны ценны не сами по себе, барабаны — это элементарный фундамент музыки. Та печка, от которой танцуют...»

«Но почему нельзя танцевать от чего-нибудь другого? Слава Богу, четыре четверти — не единственное из чудес света».

«Ты можешь предложить что-то иное?»

«Ян, ты не хуже меня знаешь, что африканская барабанная музыка устроена принципиально по-другому, в ней нет деления на такты, часто даже нет противопоставления тембров барабанов, там главное — иррегулярный сдвиг, постоянное изменение рисунка. Нет, западноевропейским техно-продюсерам на это наплевать! Арабская музыка, эти бубны... Корейское битье в огромный барабан, похожий на лежащие на боку песочные часы, мастер вообще не занимается ковровой бомбардировкой, удары не сливаются в поток, а висят в пустоте».

«Это не наша традиция. Техно нужен фундамент, какая-то уверенность...»

«Неизменность бита соответствует уверенности в неизменности картины мира? Тупое внутреннее равновесие техно соответствует тупости мироздания? Знаешь, что сказал Трики? Электронная музыка — самая плохая музыка всех времен!»

«Трики прав. Но, честно говоря, мне очевидно, что у тебя крайне нехарактерная реакция на

бас-барабан. Мне кажется, что его просто никто не воспринимает: ни продюсеры, ни слушатели. Воспринимают не его, а то, что с ним происходит. Он присутствует всегда и везде, поэтому просто-напросто вычитается из восприятия. Интересны нюансы, отклонения, вариации. Чтобы установить взаимопонимание, чтобы ссылки имели смысл, нужно иметь, на что ссылаться. Нужен контекст, что-то неизменное, что делает возможным и понятным следующий шаг. Чтобы идти вперед, тебе нужна дорога, которая сама по себе никуда не движется. Регулярный бас-барабан и служит такой точкой отсчета».

Techno

Ян Вернер: «Техно — это идеология, концепция: музыка берется из машины. Точка. У техно-продюсера не возникает сомнения, что в этом подходе что-то не так. Если его ритм-машина прет вперед, то, значит, это то, что надо, это музыка, это — техно. Прекрасно слышно, как Kraftwerk упиваются машинностью, повторением, тоталитарным маршем. Kraftwerk прут вперед как танк. Даже мой отец — человек, к моему большому сожалению, к музыке не очень восприимчивый — отлично слышит этот фашизм Kraftwerk, эту тупую и всепобеждающую уверенность маховика, разогнанного на всю мощь.

Это и есть пафос техно, ничего другого в техно нет.

А я к техно и Kraftwerk отношения не имею просто потому, что я вообще ни в чем не уверен и во всем сомневаюсь. Kraftwerk — это вера в прочную архитектуру, это мир, лишенный сомнений. Но ведь никаких гарантий нет, мы движемся в состоянии полной непредсказуемости.

Как я могу использовать зацикленные акустические блоки, когда я не знаю, сколько раз их нужно повторять — два, четыре, семь, восемь? И почему вообще повторять?»

«Но как бы ни была разнообразна твоя музыка, она остается сделанной из повторяющихся элементов, она техноидна».

Томас Бринкман (лейбл *max. ernst*): «Разумеется. Но посмотри — вся наша жизнь состоит из повторяющихся структур. Ничего уникального, крупного и всеобъемлющего просто нет, этому и неоткуда взяться. Никто не поставит всеобъемлющего вопроса и не поймет ответа на него. Каждая проблема разлагается на составные части, которые постепенно усваиваются, перерабатываются и упорядочиваются. Это и есть секвенсирование. Это всегда повторение. Многократные повторения везде: я много раз смотрю на пол, я много раз вижу свои кроссовки, я делаю много одинаковых движений, я, наконец, выхожу из дома... но я уже много раз выходил из дома! Циклы повторений многослойны. Те процессы, которые протекают в моем сознании — это многократные повторения, все, что я делаю автоматически — а человек практически все делает автоматически, — это результат заучивания повторяющихся движений. Это относится и к движениям твоих мускулов, и к движению твоих мыслей. В твоей голове работают те же самые механизмы автоматического повторения операций».

«То есть техно — это все-таки бум-бум-бум-бум?»

«Да, это техно. Для меня и греческая архитектура — техно».

«В каком смысле?»

«Красивая поверхность, под ней — жесткая структура. Ты смотришь на колонны — они действуют как бас-барабан: удар-пауза-удар-пауза. Края жесткие, и очень четкое деление пространства: здесь стена, здесь проход. Общий эффект строится из повторения фактически одного элемента — колонны. Портал, лестница, которая ведет внутрь, — это интродукция, вступление. Посмотри на крышу, на фриз, на капители — это все дополняет движение колонн, это визуальная статика. Это простая конструкция, но очень эффективная, фундаментальная. Это сама надежность, это исполнение обещания, это предсказуемое будущее, это жесткость нашего мира. Все европейское понимание архитектуры, причем не только архитектуры, но и пространства, и вообще конструкции, стоит на этих колоннах».

Томас Бринкман: «И тут возникает интересный вопрос, сколько килограммов весит идея? Этот вопрос возник в связи с итальянским движением *arte povera*. Итальянские концептуалисты, скажем, Янис Кунелис, выставляли огромные массы сырого материала. При формулировке этого вопроса мы исходили из факта, что московский Дворец Советов так и не был построен, а при этом его влияние на всю архитектуру сталинской Москвы было поистине грандиозным. Хотя архитектурная доминанта так и осталась на бумаге, проект Дворца Советов отразился в фасадах жилых домов, в силуэтах высотных зданий, в интерьерах метрополитена. Непостроенное самое высокое здание советской столицы — это пример идеи, которая так и не была реализована в материале, но тем не менее сильно повлияла на окружающую жизнь.

То же самое относится и к техно.

Поп-музыка продается миллионными тиражами. Если же сложить тиражи всех моих грампластинок, то я все равно не дотянусь ни до чего подобного. Если посмотреть на продукцию таких маленьких мэйджоров, как, скажем, фирма Mute, которая выпускает каждый альбом тиражом тридцать, сорок, пятьдесят тысяч, то и до этого всей моей продукции как до Луны. Так что чисто в количественном отношении никакого техно-потопы или техно-перепроизводства просто нет. Но мы только что говорили, о том, что вес идеи не связан с весом — в данном случае — пластмассы. Корректно ответить на вопрос: „Много или мало существует техно в мире?“ — просто невозможно. Сотни техно-грампластинок — это капля в море по сравнению с масштабами обычной поп-продукции, но, с другой стороны, размеры этой капли вовсе не позволяют нам оценить „объективные“ размеры явления».

Томас Бринкман: «В техно очень важен момент ускорения».

«Ускорения чего?»

«Всего процесса производства, распространения и потребления музыки. Вещи потребляются в определенный отрезок времени, после чего просто исчезают. Их место занимает что-то новое. Конечно, встречаются треки, которые можно слушать и через год, и даже, может быть, через три, но, в принципе, все ориентировано на текущий момент. И система распределения устроена совершенно по-другому. Когда ты покупаешь компакт-диск, ты идешь в магазин, выбираешь что тебе нравится, слушаешь CD дома раз пять-шесть, потом, может быть, один раз в автомобиле — и все. Виниловые грампластинки живут совсем другой жизнью в другом пространстве — не частном, не домашнем, но публичном. При этом публичность происходящего очень своеобразна,

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

это не публичность MTV или радио. Винил покупают ди-джеи, а тем, кто пришел в клуб или на парти, совершенно все равно, кто автор музыки и музыка ли это. Часто даже качество музыки не имеет особого значения. Люди хотят веселиться. Все. Точка.

И ты как автор воспринимаешься совсем иначе.

Эта ситуация функционирует действительно совсем по-другому. И в ней как раз и возможно обеспечивать постоянно высокий выход продукции. Для этой продукции не нужен никакой промоушен, интервью за три месяца не согласовываются, выход музыки на полгода не откладывается. Безымянные пластинки привозятся в картонной коробке в магазин. Больше ничего.

Никто меня не принуждает принимать в этом деле участие, никто от меня ничего не требует и не подгоняет. Быть производителем техно — это своего рода политическое решение, во многих отношениях — антиобщественная позиция Ты участвуешь в функционировании производственного цикла, который практически не воспринимается окружающим миром. И при этом прокручивается необычайно быстро».

20. Качество материала

Sound

Что в музыке самое главное? Конечно же, саунд.

Саунд — это не просто звук. Саунд — это звучание трека: легкая музыка или вязкая, свободно ли она движется и дышит или ей тесно? Есть ли в ней дыры? Клацает ли она или, скорее, жужжит? Стоит ли на месте или движется? Различимы ли инструменты или все склеилось в единый липкий поток? Как поживают отдельные звуки, как они вписаны в общую картину? Как звуки появляются, откуда они родом, как они изменяют свою форму и окраску, как они исчезают? Есть ли повторения? Что именно повторяется и не просачиваются ли при этом какие-нибудь изменения? Что находится на переднем плане, что — на заднем? На что похоже все вместе?

Саунд — это акустическое пространство трека.

Когда я говорю «акустический кисель» или «громыхающая телега», я вовсе не издеваюсь над музыкой, а пытаюсь дать образное представление о саунде. Когда критик пишет о «безумном стуке» или о «гитарном реве», он имеет в виду именно саунд. Ведь это довольно нетривиальная задача — записать гитару так, чтобы она именно редела и звук ее плыл.

Долгий и занудный разговор о музыкальных стилях на самом-то деле есть очень грубое обсуждение саунда. Именно устойчивые — то есть передающиеся по наследству, характеристики саунда и образуют стиль.

Но все дело в том, что современная студийная аппаратура позволяет сколь угодно тонко

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

варьировать звучание трека: никаких устойчивых характеристик саунда не осталось, а вместе с ними исчезли и стили. Сегодня каждый новый альбом, если он, конечно, на что-то претендует, должен обладать своим собственным характерным звучанием, то есть стилем. Раньше это требование относилось к мелодии и тексту песен: если какая-то песня имела старую мелодию, значит, это была та же самая старая песня. Новая песня, безусловно, должна была обладать новой мелодией. Саунд же мог оставаться прежним.

Сегодня если новый альбом имеет уже хорошо известный саунд, значит, перед нами — старый альбом. Новые ли в нем мелодии, значения не имеет. Еще лучше, если их вообще нет: мелодии и тексты отвлекают от звучания. Именно в этом беда поп- и рок-музыки. Фиксация на мелодиях привела к тому, что звучание музыки не менялось десятилетиями. Rolling Stones напахали целую кучу замечательных мелодий и текстов к ним, но ни разу не смогли придумать хоть сколько-нибудь интересное звучание своей музыки. И не они одни.

Конечно, далеко не каждый электронный альбом демонстрирует любопытный и оригинальный саунд. Девяносто процентов того, что продается под вывесками техно, хаус, электро, хип-хоп, индастриал, транс, хардкор, эмбиент, даб, драм-н-бэйс, нойз, трип-хоп, экспериментальная музыка, easy listening — это безусловная дрянь. Но девяносто процентов любой музыки, будь то поп, рок, джаз, фольклор или пресловутая «классика», — это тоже откровенный мусор и бесконечное повторение пройденного.

Sound vs. soundquality

Интересный саунд — это принципиально иная вещь, чем высокое качество записи. Саунд — это характер записи, своеобразие записи, вкус записи, вещь, которую нельзя измерять линейкой (хуже/лучше, качественнее/некачественнее).

Изрядно мифологизированный «высокий западный стандарт качества студийной звукозаписи» предполагает именно достижение очевидного совершенства — записать, скажем, гитару так, что «лучше не бывает»: правдиво, объемно, наполненно, «как живую». То есть качество записи измеряется ее расстоянием до естественного звучания того или иного музыкального инструмента. Поэтому искажения воспринимаются как легко избегаемые дефекты.

А с точки зрения саунд-эстетики искажения — столь же полноправный рабочий материал музыканта, как и существующий лишь в идеале чистый звук. У полированного мрамора и у бетонной стены поверхность разного качества, это разные материалы, но нельзя полагать, что полированный мрамор — это более качественная поверхность, чем асфальт, дерево, рубероид, наждачная бумага, стальная плита. То, что саунд может быть тонким, сложным, многослойным, но ни в коем случае не «более качественным», — это один из уроков трип-хоп-эпохи, утвердившей новое отношение к звукозаписи.

Стремление записать все инструменты с максимально возможным качеством приводит к катастрофе во время микширования: между звуками отдельных инструментов не возникает пластических связей.

Отдельные компоненты звуковой картины начинают восприниматься как герои аудиоблокбастера:

гитара, барабаны, клавиши, певица, флейта. Это действующие персонажи комикса — не характеры, а знаки.

Мой преподаватель рисунка Александр Юликов говорил: для каждого предмета на лице человека есть название — нос, рот, глаз. Наивный художник рисует не то, что видит, а то, что знает, то, для чего есть название в языке: два знака для глаза, знак для носа, знак для рта. А, скажем, для участка лица между верхней губой и носом слова нет, поэтому и рисовать там как бы нечего, там остается белый лист бумаги. А грамотный художник видит не только предметы, но и пространства между ними, их внутреннюю пластику и взаимодействие: глаз, скажем, косит влево, а нос загибается вправо. В акустической сфере та же самая ситуация. Как есть тысячи способов нарисовать глаз, так есть и тысячи способов записать гитару. Правильно/неправильно записанная гитара — это детский лепет. Критерием может быть только художественная оправданность. Глаз, нарисованный Пикассо, не похож на глаз, нарисованный Делакруа или Дали, но каждый из них обладает собственным характером. Изображений глаза много, а знак глаза — один: скажем, овал с точкой или акустический «знак гитары».

Непластическое, назывно-символистское отношение к музыке моментально слышится: мелодия + ритм + инструменты + голос. Гитара звучит просто как гитара, женское пение как женское пение, клавишные как клавишные, барабаны как барабаны. Все это чушь. Наивное искусство, в лучшем случае. А при записи в «профессиональной западной студии» оно дорастает до гигантских размеров китча.

Retrofuturism

Откуда взялись стили электронной музыки, все ее разновидности? Это гибриды, результаты многократного скрещивания. Чего с чем? Всего со всем.

Но дело далеко не ограничивается перекрестным скрещиванием, надо еще учитывать и две прямо противоположные тенденции, свойственные любому творческому процессу:

1) ретро-тенденция, она же — так называемое возвращение к корням. Имеется в виду отбрасывание всего вторичного и наносного, то есть ложного и неистинного, и возрождение стиля, существовавшего в самом начале долгого пути развития. Даже если возвращаться к корням вздумает именно тот, кто много лет назад у этих корней, собственно, и находился, то рассчитывать на успех предприятия все равно не приходится. В любом случае тут важно отметить принципиальный взгляд назад, в давно прошедшие времена, когда помыслы были чище, музыканты — талантливее, трава — зеленее, девушки — краше;

2) экспериментально-футуристическая тенденция. Это, как нетрудно догадаться, взгляд вперед. В этом случае музыкант должен объяснять, что стоять на месте нельзя, искусство должно постоянно обновляться, только эксперимент имеет право на существование, художник всегда ищет новые пути и тому подобное. Впрочем, коварная это вещь — экспериментально-футуристическая тенденция, принимать ее за чистую монету ни в коем случае нельзя. Ее постоянно поминают музыканты, и, разумеется, их желание не топтаться на месте можно лишь приветствовать. Но, как только это желание начинает выражаться в каких-то конкретных и всем понятных словах, сразу начинается обман и подмена понятий, ведь

специальные термины — это рекламные слоганы, приманки для потребителя, в лучшем случае нечто вроде торговых марок. «Экспериментальная» и «абстрактная» электроника — это такие же рекламно-тусовочные обозначения, как и все прочие. Наивно думать, что в экспериментальной электронике кто-то с чем-то экспериментирует, а в абстрактной — от чего-то абстрагируется. Скажем, драм-н-бэйс начинают называть экспериментальным и абстрактным, когда из музыки исчезают мелодии и опознаваемые музыкальные инструменты — струнные или клавишные, и все вместе становится не совсем пригодным для танцев.

Со словом «футуристический» ситуация еще сложнее или, если хотите, смешнее. Дело в том, что музыка, которую называют футуристической, обращена вовсе не в будущее, как можно было бы ожидать, а в прошлое. Именно поэтому в обиход вошел милый термин «ретро-футуризм». Имеется в виду вот что: в конце 60-х — начале 70-х непростая и зараженная хиппизмом поп-музыка томилась по эротически и наркотически окрашенному космическому будущему. Особенно пострадали от этих надежд фанк, джаз-рок и психоделический рок, в начале 70-х искренне делавшие музыку будущего, музыку для будущего, музыку из будущего. Прошли годы, будущее постепенно наступало, и космический фанк, то есть лихой и слегка развязный барабанный стук плюс завывающий Моог-синтезатор и лающие как инопланетные собаки духовые (все это можно обнаружить на пластинках Майлса Дэвиса или Сан Ра), уходил в прошлое. И сегодня под устремлением в будущее парадоксальным образом имеется в виду устремление в то будущее, каким оно было тридцать лет назад, так сказать, — в будущее тридцатилетней давности.

Что я хочу всем этим сказать? Первое: экспериментально-футуристическая тенденция — это то же самое возвращение к корням. Второе: если в музыкальной прессе поминаются «эксперименты» и «футуризм», то, скорее всего, речь идет о безынициативной и неоригинальной ретро-халтуре. И третье: все слова имеют несколько смыслов, в том числе и прямо противоположный ожидаемому.

Retro

Современная эпоха — эпоха тотального ретро. При этом ретро — это вовсе не воспоминание, никакой памяти у массовой культуры нет, как нет памяти у магазинного прилавка или у музейной стены.

Для ретро принципиально важен эффект контраста. Собственно, контрастов два:

1) контраст между ретро-объектом и нейтрально-современным контекстом, то есть московский храм Христа Спасителя, стоящий среди современной застройки. Это, так сказать, контраст внешний;

2) внутренний контраст — контраст между внешним видом ретро-объекта и его вполне современным внутренним устройством. Храм Спасителя выглядит как старый, но при этом построен он из железобетона с применением современной технологии.

Иными словами, и вокруг этого здания царит современность, и у него под кожей — тоже. Оно лишь сохраняет видимость чего-то старого.

Но даже эта видимость подозрительна, ведь храм Христа Спасителя явно производит

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

впечатление чего-то нового, свежего, а вовсе не старого. Никакой сентиментальной руины он не является. Он не бывший, он — сегодняшний.

Очень важно и то, что никто из наших современников его не видел раньше, то есть никто не может призвать нас к совести: «Раньше этот храм выглядел иначе и имел совсем другой смысл!»

Современная эпоха — это эпоха возвращения к утраченному оригиналу, который, однако, никогда не существовал в том виде, который синтезируется сегодня. Ретро — это фальсифицированное прошлое.

Гибридизация

Семплирование дало массовой культуре потрясающую возможность перманентного самоцитирования. Собственно, культура всегда занимается самоцитированием, но никогда раньше это не было делом, доступным буквально каждому. Сегодня оно фактически превратилось в народный промысел.

Надо понимать, что развитие идет одновременно во все стороны: музыкант пересекает границы между стилями, при этом не забывает бережно возвращаться к корням и в то же время бесстрашно движется вперед. За последние десять лет интенсивного развития электронно-танцевальной музыки эта тактика привела к тому, что каждый стиль, каждая акустическая идея были объединены и спарены со всеми другими. И к тому же далеко не один раз.

К сожалению, несмотря на все разговоры об открытых границах и о свободном взгляде на вещи, подавляющее большинство электромузыкальной продукции обитает в крайне узких стилистических рамках, для которых часто даже не существует названия. Продюсеры ориентируются на какую-то конкретную фирму грамзаписи (поэтому, кстати, название фирмы, скажем, WordSound или Basic Channel — это куда более внятная стилистическая характеристика, чем такие конструкции, как «хип-хоп-даб» или «минимал-даб-техно»), на конкретного ди-джея, на какой-то конкретный клуб, на модную и известную тусовку, на музыкальный журнал и какого-нибудь конкретного критика.

И если для кого-то, на кого ты ориентируешь свой продукт, сухой бас — uncool, эхо — неприлично, а вокал не должен отсутствовать, но и не должен быть длиннее пары слов, то тебе приходится все это учитывать.

Все это приводит к тому, что по прошествии пары лет — или при перенесении музыки, созданной для какого-то специфического клуба, скажем, Лондона или Кельна, в какую-то новую среду — становится просто непонятно, почему надо было так себя мучить и записывать такую явно нежизнеспособную и чудовищно однообразную странность.

В 90-х была выпущена на компакт-дисках практически вся существующая музыка, вся она стала одинаково доступна. Несмотря на открытость гигантского музыкального архива цивилизации, используется далеко не все, у электронной музыки есть явные предпочтения. Некоторые звуки и ритмы воспроизводятся в сотнях треков, некоторые почему-то вовсе отсутствуют.

Многообразие специальных терминов и обозначаемых ими стилей можно рассматривать с трех точек зрения.

Во-первых, это исторический взгляд: стили последовательно сменяют друг друга. Из диско выпулился хаус, из него — эсид-хаус, тот был сменен детройтским техно, которое от плохой жизни дошло до хардкора. Созерцая эту историческую последовательность, можно попытаться углядеть внутреннюю логику развития. Но возможен и другой взгляд на вещи (в структурализме он называется синхронной перспективой): все стили существуют одновременно. В этом случае диско вовсе не предшествует логически хардкору: не важно, кто от кого произошел и почему, в магазине компакт-диски все равно стоят рядом. А важно то, чем отличаются различные стили друг от друга с сегодняшней точки зрения: скажем, диско записывалось живыми музыкантами и профессиональными продюсерами, а хардкор — чисто электронный продукт, изготовленный дилетантами-одиночками.

Но эта ситуация — все стили существуют одновременно на одном столе, друг друга поедают, мимикрируют, спариваются и плодятся — с течением времени привела к такому положению дел, при котором стили всплыли в качестве элементов звучания каждого отдельного трека, что, вообще говоря, естественно — дети наследуют хромосомы родителей.

Поэтому третий взгляд на многообразие музыкальных терминов таков: каждый из терминов как-то характеризует акустическую особенность какого-то фрагмента какого-то трека. Скажем, вступление — это эмбиент, появляющееся синтезаторное жужжание и бульканье явно относится к эсид-хаусу, но делать какие-то выводы рано — вступивший бас явно выдает свое даб-происхождение. При этом этот бас безжалостно искажен, а это — явный след индастриала. Жужжание начинает захлебываться, что не удивительно, ведь его пропустили через эхо-эффект — это нормально для регги, но результат — спотыкающийся и перегруженный рев — явно напоминает хардкор или даже нойз, если соответствующая ручка вывернута вправо до упора...

Таким образом, тонкости стилистических различий часто сводятся к положению ручек на приборах, искажающих звук.

Это совершенно нормальная ситуация. Практически, в каждом треке содержатся — в той или иной пропорции — все возможные стили. Поэтому все эти стили следует воспринимать как составные элементы звучания трека, как кирпичи, из которых он сделан.

Музыканты, подвизающиеся в сфере электронной музыки, имеют очень специфически устроенные уши, некоторые вещи они, кажется, просто не слышат, а к некоторым относятся необычайно придирчиво.

Изготовление электронной музыки — это работа над нюансами, причем в стилистически ограниченных рамках. Поэтому электронная музыка звучит довольно однообразно и развивается невыносимо медленно. Иными словами, эйфорическая песнь во славу саунда реальное положение дел не очень отражает. Drum'n'bass или Downtempo настолько же стандартны, как и продукция Rolling Stones. И точно так же не меняются годами. А к нюансам аранжировок и положениям ручек своих студийных приборов и рок-динозавры крайне небезразличны.

Возник шокирующий многих эффект: на грампластинках двадцатилетней и более давности можно обнаружить пассажи, звучащие абсолютно как современная музыка. Услышав техно середины 90-х

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

на, скажем, электро-треке 1980 года, начинаешь подозревать, что под выражением «долгий путь развития электронной музыки» имеется в виду нечто парадоксальное. Современная музыка постоянно обновляется и изменяется, но путь этого обновления пролегает среди гор и равнин старой музыки. Развитие как гибридизация — это совершенно иной процесс, чем развитие как поиск абсолютно нового и никогда ранее не бывшего. Сегодня возможностей стало куда больше, чем раньше, возросло и количество энтузистов, ищущих новое, а революционных записей практически не прибавляется.

Новым явлением, типичным для 90-х годов, явилась необычайная дифференцированность поп-музыки: существует масса различных и непохожих друг на друга поп-музык. Собственно, в области математики или, скажем, медицины не поддающееся обозрению разнообразие и узкая специализация никого не удивляют, но узкая специализация поп-музыкальных тенденций вызывает недоумение.

В этой ситуации чей бы то ни было новый альбом перестает восприниматься как нечто принципиально новое, как своего рода откровение. Когда физика была едина, в ней кипели страсти и иногда случались революции, то есть менялся взгляд на устройство мироздания. А когда физик стало много, то и революции перестали носить всеобъемлющий характер и мало кого теперь интересуют. То же самое происходит и в музыке.

Sound vs. subculture

Последние десять лет — это эпоха саунда. Звучание музыки вышло на передний план, все остальное практически утратило значение.

Эту проблему можно сформулировать в виде такого вопроса: что было важнее для феномена диско — специфическое применение тарелок в оф-бите или фигура вышибалы при входе в дискотеку?

В 70-х — 80-х правильным ответом был бы, разумеется, вышибала. Правильный ответ в 90-х — ритм-рисунок.

Очевидно, что в 70-х фигура охранника носила принципиальное, прямо-таки символическое значение стража порога, отделителя чистых от нечистых. В дискотеки пускали далеко не всех желающих, пространство дискотеки радикально отличалось от пространства обыденной жизни. Дискотека — это место, где посетитель превращался в нечто совсем иное, надевал волшебную маску, становился частью субкультуры, актером эротически окрашенного и экстатически двигающегося театра андеграунда. Именно это и было важно. А вовсе не специфический ритмический узор. То же самое относится и к панку, и к индастриалу — они не были стилями музыки, стилизованным акустическим дизайном.

Но с появлением техно ситуация радикально изменилась. В первой трети 90-х исчезли молодежные субкультуры. Скажем, техно абсорбировало в себя все, до того находившееся друг от друга бесконечно далеко, внешние знаки отличия субкультур, все стили одежды. Aphex Twin носит длинные волосы, как хиппи, а Вестбам бреет череп, как скинхэд. На Love Parade в Берлине можно было наблюдать невероятные гибриды. Нельзя полагать, что именно техно отменило dresscode (код внешнего вида), но появившаяся возможность утилизации старых стилей одежды, раньше

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

являвшихся специфическими атрибутами той или иной субкультуры, как раз и говорит об исчезновении этих групп и об обесмысливании их кода одежды. Утилизировать можно только то, что уже давно валяется без дела, никому не нужно и уже никакой опасности ни для кого не представляет.

Субкультура связана с идеей противостояния, с несогласием с существующим положением дел. Похоже, что в 90-е молодежь стала со всем согласна.

Поп-культура много десятилетий эксплуатирует идею бунта. Сама по себе, она, однако, не бунтует, она лишь символизирует бунт, осуществляет его маркетинг, то есть создает матрицы для самоидентификации и самоограничения от «других». Потребители поп-культуры раньше искренно полагали, что бунтуют. Теперь с этим покончено. Музыка больше не пробуждает совесть, не обжигает шокирующей истиной, не побуждает к действию — она является не более чем «саундтреком для стиля жизни». Это выражение — журналистский штамп 90-х.

Сейчас уже невозможно внятно, интересно и нелживо ответить на вопросы, что выражает эта музыка, каков ее месседж, кто вообще за ней стоит.

Скажем, когда Вольфганг Фогт на альбоме «Zauberberg» (1997) своего эмбиент-проекта Gas семплировал струнные партии из опер Вагнера, это обстоятельство обсуждалось как небывалая сенсация. Был вынесен крайне неодобрительный вердикт: музыкант явно нарушил правила игры. При этом распознать именно Вагнера в звенящем монотонном гуле, шуме деревьев и толчках баса было не очень просто, музыка звучала вполне техноидно. В любом случае семплированные пассажи из Вагнера и Шенберга звучали совершенно одинаково.

Почему же возник скандал? Оказывается, семплировав Вагнера, Вольфганг подчеркнул немецкое происхождение техно, обратился к традиционным немецким романтическим ценностям, к теме сказочного немецкого леса, то есть фактически признался в шовинизме. Конечно, это бред. Но показательно, что месседж музыки извлекается именно из ее звучания.

Аналогичный пример — тезис: «Минимал-техно — это эстетика нового финансового рынка». Почему?

Эккехард Элерс (Auch, Marz, лейбл Ritornell): «Излюбленные в современном техно щелчки, треск, хруст — это звук денег, звук кассы, звук нажатой клавиши на клавиатуре компьютера, звук отданной команды».

Таким образом, оказывается, что минимал-техно Вольфганга Фогта — это одновременно и немецкий великодержавный шовинизм, и холодный расчет биржевых спекулянтов?

Даже агрессивно быстрая и шумная музыка далеко не всегда предполагает позицию протеста.

Но можно взять какой-нибудь очевидный пример музыки протеста 90-х.

Вот, скажем, Ману Чао — Орфей антиглобализма. Идеологическая позиция музыканта была много раз разжевана средствами массовой информации. Сомнений в адекватности интерпретации месседжа нет. Но ухо 90-х все равно обнаруживает, что Ману Чао — это ловко сделанный и притом довольно легкомысленный сонграйтерский поп, по саунду явно ориентирующийся, скажем, на

Горохов Андрей. Музпросвет - royallib.ru

коллажи поздних The Beatles. Все это: и Ману Чао, и сонграйтерский поп, и The Beatles — потребляют нео-яппи (их, впрочем, называют bobo — «буржуазная богема»), а ведь это сугубо глобалистская публика.

Ману Чао и Buena Vista Social Club — это музыка singles, то есть не связанных семейными узами, красивых, хорошо зарабатывающих, сдержанно одетых, не очень спортивных, но зато понимающих вкус тосканского вина молодых людей (в возрасте около 30 лет) и женщин.

То же самое относилось и к Portishead, хотя музыка Portishead сама по себе — это песни провинциального шизофреника.

Если стоять на позиции поиска субкультуры, то надо будет без всякого удовольствия признать, что и Ману Чао, и Portishead — это музыка той аудитории, для которой пишу lifestyle-журналы: Cosmopolitan, Elle и тому подобное. Какой тут может быть месседж? Какая такая шизофрения?

Кроме неояппи, существуют еще две довольно аморфные социальные группы: трэш-публика и студенты.

Обитатели городских окраин слушают развеселое техно, эмтивишный хип-хоп, свой родной поп. Сознание тинейджеров оккупировано boy- и girl-группами.

Студенты покупают нечто более претенциозное — «новые тенденции», будь то Radiohead, драм-н-бэйс или минимал-техно. Сегодня всем надо слушать электронику.

В 90-х был широко распространен тезис, что место исчезнувшего андеграунда заняла клубная культура (club culture): имелась в виду система ценностей — музыка, шмотки, жаргон, наркотики и манера поведения, — принятая в танцевальных клубах крупных городов, скажем, Лондона или Берлина. Эти самые «клубная культура» и «пространство клуба» были нещадно мифологизированы. Но поход в клуб никакого ритуального значения уже давно не имеет, в модном (cool) клубе — те же самые вежливые, ироничные и дистантные неояппи и недояппи, как и везде. Они точно так же держатся и выглядят, как и у себя в офисе, в любом кафе или, скажем, в очереди в кассу в супермаркете. Никакой особенности в клубной атмосфере нет, нет ничего такого, что бы отсутствовало за пределами клуба. И есть подозрение, что и раньше дела обстояли точно таким же образом — панки в конце 70-х были резко настроены против диско именно потому, что дискотеки стали мейнстримом, более того, местом, где мейнстрим гуще всего. То есть дискотека была вовсе не местом, где концентрировалась субкультура, а увеличительным стеклом, наведенным на самый гнусный мейнстрим.

Nu-jazz

Оркестр — это интересная затея, и к тому же с богатой традицией. Очевидно, что оркестр — это коллектив индивидуумов, и общий звук — это результат сложения их усилий. Но одновременно мы слышим оркестр как единое целое, есть даже такой штамп «дыхание оркестра», имеется в виду, что оркестр — это единый организм. В этом парадоксе и заключен, мне кажется, секрет притягательности оркестровой музыки. Ну и, конечно, дело еще и в объемности, насыщенности, даже избыточности звука оркестра. Оркестр делает большой звук, много звука. Именно

оркестровая музыка вызывает ассоциации с пространством, с архитектурой.

Звук оркестра является своего рода моделью мироздания. Гармония оркестра отражает гармонию сфер. Ну, не напрямую, конечно, отражает, и не в том смысле, что скрипачи и тромбонисты видят третьим глазом гармонию сфер и тут же переводят ее в звук своих инструментов. Это было бы прекрасно, но это, к сожалению, не так.

Я думаю, я не очень сильно погрешу против истины, когда заявлю, что каждая культура формирует всего один тип оркестра, один тип оркестрового саунда. И этот саунд дает слушателю возможность своими ушами убедиться, как прекрасна картина мира его цивилизации, как прекрасна гармония мироздания.

Каждый раз слушатель полагает, что воспринимает именно гармонию мироздания в целом, так сказать, окунается в стихию вселенского счастья. Но на самом деле такого рода переживания возможны только в рамках той или иной культурной традиции, то есть всемирная гармония нью-йоркского джазового биг-бэнда это совсем не то же самое, что космическая гармония западно-европейского симфонического оркестра, и уж совсем не то же самое, что буддистская гармония индонезийского гамелана. У разных цивилизаций разные представления об устройстве космоса.

Тут можно сделать маленькое замечание, что не только парадный саунд больших оркестров можно рассматривать как модель мироздания. Даже саунд гнусной и вторичной попсы тоже обладает претензией на избыточность и самодостаточность. И, разумеется, на соответствие гармонии сфер и миру чувств. И анализируя этот саунд, тоже можно было бы сделать далеко идущие выводы о мировосприятии тех, кто его производит и потребляет.

Ню-джаз, и вообще пресловутый британский клубный саунд — басовитый, лохматый и попрыгучий, — зашел уже очень далеко в деле имитации звука живых инструментов и неуловимой джазово окрашенной атмосферы.

На первый взгляд, все звуки — исключительно акустические. Бас никакого отношения к синтетике не имеет. Тарелки — оголтело металлические и глуховато записанные, как и полагается на записях больших джазовых оркестров. Клавишные — явно электрического происхождения, как и полагается в фанк-джазе.

Слушая эту музыку, я все чаще с ужасом понимаю, что мои любимые обижалки — типа «хаус-трек, собранный из звуков акустических инструментов» — действительности, вообще говоря, уже не соответствуют.

В принципе, не очень понятно, за что эту музыку можно не любить? Ведь она — именно то, к чему так стремилась клубная культура много лет. В ней есть безусловный груз, на большой громкости она заводит слушателей. Тупой и монотонной она не воспринимается. Никакого выдуманного врагами человечества минимализма в ней нет. Она звучит вполне натурально. Чтобы взлететь над полом, вам нужно легкое безумие? Пожалуйста, органичные соло-партии взвизгивают вполне иррационально. Маниакальности тоже хватает.

Завтрашний день наконец наступил, забудь все, радуйся и двигай ребрами.

Патологоанатом же, у которого позвоночник не гнется и лицо не улыбается, скажет вот что. Мы имеем дело с очень странным явлением. Исполнение желаний — опасная штука. Эта музыка кажется сыгранной вживую. Но это муляж. Живой барабанщик, который колотит по тарелке, через пять минут устает, он вообще часто промахивается, а момент экстаза, когда оркестр идет вразнос, не может быть долгим, а тут — пять-семь минут, и хоть бы хны. Могли бы в таком духе и дольше.

Каждый трек ню-джаза — это момент оркестрового экстаза, высшая точка целого длинного концерта. Этот момент длится, и длится, и длится... и все никак не кончается. Я не раз злоупотреблял такого рода сравнением: современная семплерная музыка — это увеличенный под микроскопом мелкий фрагмент старой живой музыки. Я опять хочу злоупотребить этой метафорой. Раньше это самое «увеличение» предполагало просто копирование старой музыки и вклеивание выдранных из нее фрагментов на задний план банального хауса или брейкбита. Теперь мы имеем дело с убедительным новоделом — собран целый оркестр, атмосфера восстановлена крайне правдоподобно, но это по-прежнему зависание на одном-единственном убойном моменте. Музыка извивается как безумная басовитая каракатица, но она по-прежнему статична, она застыла в точке энергетического максимума.

Реальный биг-бэнд звучит не так: не так напористо, не так плотно, не так самоуверенно.

Впрочем, мне кажется, что мастера соул-биг-бэндов, как скажем, Квинси Джонс, имели в виду именно нечто подобное. Так что вполне возможно, такого сорта музыка — это реализация не только мечты британской клубной культуры, но и вообще всей соул- и фанк-традиции.

И последний вопрос: почему это фиктивный оркестр? Дело не только в том, что ню-джаз, как правило, продукция одного человека. В реальном оркестре много воздуха, инструментам в нем просторно. Наверно, это соответствует тому обстоятельству, что небесные сферы, они же универсальные метафизические сущности, гармонию которых отражает оркестр, находятся на некоторых расстояниях друг от друга. Биг-бэнд, с которым мы имеем дело, — это акустический супермаркет, все полки которого плотно забиты яркими коробками с вкусными и питательными товарами. В середине 90-х на этих полках стояли консервы, теперь — настоящие помидоры, выращенные в теплице.

Sound vs. music

Музыка утратила связь с контркультурой, деидеологизировалась, стала «свободной» и «абстрактной», превратилась в саунд. Можно надеяться, что освобождение пошло ей на пользу?

Нет.

Ориентация на саунд, то есть на моментальное акустическое состояние трека, ликвидирует внутреннюю логику развития музыки, фактически убивает ее, превращает в пучок нелетающей соломы. Это вечная проблема электроники. Музыканты, вооруженные семплером, то есть мощной копировальной машиной, обнаруживают, что что-то они скопировать все-таки не в состоянии, и это «что-то» становится главной проблемой и идеалом современной танцевальной музыки. Это самое «некопируемое что-то» в данном случае следует понимать как «жизнь».

Понятно, что скопировать дрожащий гитарный аккорд из регги Ли «Скретч» Перри может любой желающий. Но чтобы построить собственный трек, обладающий парадоксальной логикой, звука одного аккорда мало, нужны бескомпромиссность, фантазия, видение, экзальтация, безумие Ли «Скретч» Перри. То есть проблема не столько в качестве акустического материала, сколько — человеческого.

Do it yourself

«Электроника — это панк сегодня». Это еще один весьма распространенный штамп. Имеется в виду вовсе не гитарный саунд и агрессивный нигилизм, которых, разумеется, в электронике нет, а, скорее, подход DIY, «сделай сам»: что бы тебе ни пришло в голову, ты сумеешь это реализовать методом проб и ошибок, у тебя получится не хуже, чем у всех остальных.

Самодетельность дилетантов можно только приветствовать, тем более что в современной электронной музыке граница между профессионалами и дилетантами довольно зыбкая, большинство классиков в прошлом — именно самоучки.

Но возникает интересный вопрос: чему именно учатся самоучки? И у кого? Очевидно, что учатся они у предыдущего поколения самоучек тому, что это предыдущее поколение уже худо-бедно умеет делать. Проблема дилетантов не в том, что они чего-то не умеют делать своими руками, а в том, что они не способны оценить, заслуживает ли это дело того, чтобы его вообще делать?

Глубоко убежден в том, что музыкант должен пытаться критически оценивать свои намерения и результат своего труда. То есть, не столько «делай сам», сколько «критикуй сам». Нельзя сказать, что у электронщиков получается никуда не годная музыка, она-то вполне обычная, сносная. Очень часто никуда не годится их взгляд на музыку.

Как же надоела продукция робких и застенчивых юношей, даже не подозревающих, что где-то далеко-далеко есть просторы, на которых легко и свободно дышится. Ну, а мы живем в бабушкином сундучке с иголками, нитками и кнопками.

В своей книге гитарных транскрипций, вышедшей в 1978 году, Джон Фаэй (John Fahey) писал: «Типичный представитель среднего класса, берущийся за исполнение фолк-музыки, заставляет свою гитару звучать как метроном, без изменения тембра, без перкуссивных элементов, без контраста громких и мягких тонов. Он дружелюбный тип. Ему все нравятся. Он много и охотно улыбается. Он хочет, чтобы вы его полюбили. Пошел он к черту».

Список кое-как использованной литературы

Книги

Collin M. *Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur und Acid House.* Hannibal Verlag. 1998.

Bussy P. Kraftwerk — Man, Machine and Music. SAF Publishing Ltd. 1993.

Toop D. Rap Attack. Serpent's Tail, London. 1991.

Rock. The Rough Guide. The Rough Guides Ltd, London. 1996.

The Trouser Press Guide to 90's Rock/ Ira A. Robbins. Fireside, New York. 1997.

Flur W. Kraftwerk — Ich war ein Roboter. Hannibal Verlag. 1999.

Techno. Herausgegeben von Philipp Anz und Patrick Walder. Verlag Ricco Bilger, Zurich. 1995.

Techno-Lexikon. von Schafer S., Waltman D., Schafers J. Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin. 1998.

James M. State Of Bass. Jungle: The Story So Far. Boxtree, London. 1997.

Fleming J. What Kind Of House Party Is This? MIY Publishing Ltd. 1995.

Bader S. Worter Wie Feuer. Dancehall Reggae und Raggamuffin. Buchverlag Michael Schwinn. 1992.

The New Grove Dictionary Of Jazz / B. Kernfeld. Macmillan Press. 1995.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik begrimdet von Friedrich Blume. 20 Bande. Barenreiter, Kassel & Metzler, Stuttgart. 1999.

Sweeney P. The Virgin Directory of World Music. Virgin Books, London. 1991.

Журналы

Spex, Testcard, De: Bug, Raveline, Auf Abwegen, Wire, Mixmag, Keyboards, Spiegel, Straight No Shaiser.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru: <http://royallib.ru>

Оставить отзыв о книге: http://royallib.ru/comment/gorohov_andrey/muzprosvet.html

Все книги автора: http://royallib.ru/author/gorohov_andrey.html