

# Оглавление

	<b>От автора</b>	<b>  10</b>
<b>I</b>	<b>Спейс-электроника</b>	<b>  12</b>
<b>II</b>	<b>Брейкбит</b>	<b>  25</b>
<b>III</b>	<b>Транс</b>	<b>  39</b>
<b>IV</b>	<b>Диско</b>	<b>  51</b>
<b>V</b>	<b>Эмбиент</b>	<b>  66</b>
<b>VI</b>	<b>Хаус</b>	<b>  81</b>
<b>VII</b>	<b>Глитч</b>	<b>  97</b>
<b>VIII</b>	<b>Инди-дэнс</b>	<b>  109</b>
<b>IX</b>	<b>Техно</b>	<b>  122</b>
<b>X</b>	<b>Трип-хоп</b>	<b>  136</b>
<b>XI</b>	<b>IDM (Intelligent Dance Music)</b>	<b>  149</b>
<b>XII</b>	<b>Электро</b>	<b>  168</b>
<b>XIII</b>	<b>Нью-бит</b>	<b>  182</b>
<b>XIV</b>	<b>Синти-поп</b>	<b>  195</b>
<b>XV</b>	<b>Электроклэш, электро-диско</b>	<b>  209</b>
<b>XVI</b>	<b>Хардкор</b>	<b>  224</b>
<b>XVII</b>	<b>Френч-тач</b>	<b>  236</b>
<b>XVIII</b>	<b>Модульная сцена</b>	<b>  249</b>
<b>XIX</b>	<b>Нью-диско</b>	<b>  265</b>
<b>XX</b>	<b>Бейс</b>	<b>  279</b>
<b>XXI</b>	<b>Краут-рок</b>	<b>  294</b>
<b>XXII</b>	<b>Советская электроника</b>	<b>  309</b>

# От автора

«Всем привет! В эфире Яндекс Музыка, с вами Ник Завриев, и это подкаст "Планетроника", в котором мы исследуем историю электронной музыки, путешествуя по двадцати двум городам и жанрам». С этой фразы я почти два года начинал выпуски подкаста, который в результате и лег в основу этой книги.

По правде говоря, «Планетроника» возникла практически случайно. В феврале безмятежного 2019-го у себя в фейсбуке я написал пост, что на носу 25-летие окруженного легендами и байками фестиваля «Бритроника», по случаю чего (а заодно и наступившего года британской музыки в России) неплохо бы сделать об этом материал. На «зов в пустоту» неожиданно откликнулись сотрудники Яндекс Музыки Надя Рыбкина и Диана Пашковская с предложением сделать эту историю в форме подкаста. Спустя неделю мы уже оживленно обсуждали эту идею, которая начала стремительно видоизменяться и превращаться в большой проект. От «Бритроники» (которая в итоге так и осталась невоспетой) мы перешли к идее сделать многосерийный рассказ о британской электронике в целом, а затем поняли, что идею подкаста о британской музыке уже с блеском реализует Лев Ганкин, и нам ничего не оставалось, как замахнуться на историю электронной музыки со всего мира.

Структуру и содержание этой книги определил именно формат подкаста. «Планетроника» — это не культурологическое исследование и тем более не энциклопедия. Это набор историй. Истории эти, как эпизоды сериала «Пуаро», независимы друг от друга и не сложены в единое повествование. Читать их (как и слушать эпизоды подкаста) можно в произвольном порядке, выбирая сначала те жанры и явления, которые вам более интересны. При этом истории нередко содержат ссылки друг на друга. Мне все же хотелось подчеркнуть то, что электронная музыка — вовсе не архипелаг, состоящий из несообщающихся островов, а целостная вселенная. В каких-то ситуациях мне приходилось описывать одни и те же события с разных точек и неизбежно повторяться.

Каждая глава — это не столько отдельный город, сколько история, связанная с жанром или каким-то музыкальным явлением (темы глав — это, например, техно, краут-рок, глитч или модульные синтезаторы и сцена вокруг них). Географическая точка, ставшая заголовком каждой главы, — это лишь начало истории или место, где случились какие-то особенно важные события. Поэтому в главе, посвященной Детройту (городу, где родилось техно), мы рассказываем вовсе не про электронику из Детройта, а именно про техно, независимо от того, происходило ли дело в Детройте, Стокгольме, Токио или Берлине. Ну а начальной точкой главы об эмбиенте становится место рождения «пророка и первооткрывателя» жанра Брайана Ино, в то время как действие самой главы происходит одновременно в самых разных точках планеты, от Лондона и Берлина до Нью-Йорка и Сан-Франциско.

Короче говоря, география здесь — не более чем условность и способ сортировки материала, пластинки в большой коллекции тоже можно расставлять по алфавиту, по лейблам или по жанрам. Моей целью было не установить какие-то границы, «застолбив» жанры за отдельными странами и городами, а, наоборот, границы эти стереть, показав, что все самое интересное рождается в ходе обмена идеями между музыкантами разных стран, континентов, традиций, бэкграундов и идеологических установок. Музыка — одна из немногих вещей, которые способны нас сегодня не разъединять, а объединять.

22 истории вовсе не покрывают историю электронной музыки целиком — в книге нет, например, отдельных глав о дабе, чиптюне, нью-эйдже, индастриале и нойзе. Но задача охватить разом всю электронную музыку кажется совершенно непосильной, да, в общем, ее передо мной и не было. Так что темы этих историй и то, насколько подробно я говорю о тех или иных явлениях, действующих лицах и отдельных записях, — так или иначе, результат субъективного выбора.

# I | Спейс-электроника

Начало маршрута  
Берлин | Германия

Наше большое космическое путешествие начинается в Берлине, и это неудивительно: мало какой город мира так прочно ассоциируется с электронной музыкой, как столица Германии. Однако, когда заходит речь об электронной музыке из Берлина, вы наверняка представляете себе техно, которое звучит, к примеру, в клубах Berghain и Tresor, — музыку жесткую, суровую и при этом довольно монотонную. Но техно родилось вовсе не в Берлине, а в Соединенных Штатах, а в Берлин попало уже где-то к концу 1980-х, примерно во времена падения Берлинской стены. При этом в Берлине есть собственный подвид электроники, возникший там на 20 лет раньше, то есть в конце 1960-х, и получивший название в честь города. Этот жанр называется берлиншуле, или Берлинская школа электронной музыки. Его еще называют *kosmische music* («космическая музыка»), спейс-электроникой или ретро-электроникой.

Хитрость в том, что у этой музыки нет, скажем так, популярного устоявшегося названия. Ну, то есть оно есть (берлиншуле — пожалуй, наиболее правильный термин), но если что такое *drum'n'bass* знают примерно все, то слово «берлиншуле» слышали только меломаны, да и то не все. Происходит это потому, что в момент возникновения этой музыки в середине прошлого века электроника еще не делилась

на десятки жанров и поджанров, а называлось все это просто «электронная музыка». Космическая электроника, о которой мы сейчас говорим, достигла своего первого пика в середине 1970-х, когда в мировые чарты попали такие музыканты, как Клаус Шульце, Vangelis, Жан-Мишель Жарр и Tangerine Dream. И так бы мы, наверное, и воспринимали спейс-электронику как нечто абсолютно архивное и ретроградское, если бы в наши дни она не получила новый толчок к развитию и новый виток популярности.

Самый известный на сегодняшний день современный берлин-шуле-трек — это тема к телесериалу «Stranger Things» («Очень странные дела»). В 2016 году эту тему записали два американских электронщика Кайл Диксон и Майкл Стайн, участники группы S U R V I V E. А вдохновлялись при записи этого трека они именно музыкой 1970-х. Особенность этого звучания в том, что, в отличие от большинства современной электроники, здесь, по сути, нет бита. Танцевальной эту музыку не назовешь совсем, а роль ритм-секции здесь играет внутренняя пульсация. Это звучание у нас стойко ассоциируется или со старыми научно-фантастическими фильмами об освоении космоса, или же с научно-популярными фильмами советского телевидения, где она много использовалась в качестве саундтреков. Например, в заставке телепередачи «Очевидное — невероятное» звучала композиция Петра Баумана «Chasing the Dream».

Чтобы проследить корни космической электроники, имеет смысл вспомнить, как жила Германия конца 1960-х. Это было, прямо скажем, не самое приятное место в мире. Недавно закончилась война, а Германия разделена на две части: ГДР и ФРГ. События, о которых сейчас пойдет речь, происходили в ФРГ и в Западном Берлине, который и вовсе был отдельным образованием.

В культурном смысле послевоенная Германия стремится как бы изобрести себя заново. У молодых немцев, с одной стороны, есть шлягерная музыка (этакий бравурно-позитивный буржуазный поп, что-то вроде советских ВИА), с другой — музыка, импортированная из Штатов и Великобритании: рок-н-ролл, затем хард-рок и так далее. Но ни то, ни другое их не устраивает — одно плохое, а другое чужое. При этом богатейшая немецкая музыкальная традиция прошлого тоже не очень годится в качестве источника для вдохновения, поскольку классическая немецкая культура запятнала себя фашизмом. Цель этих молодых людей — придумать свое, новое и при этом абсолютно немецкое. Разумеется, лучший способ найти новое звучание — использовать новые инструменты. Этими инструментами в конце 1960-х становятся синтезаторы, которые на тот момент как раз начинают производиться серийно и продаваться в магазинах.

Одним из «мест силы», где собирались молодые немецкие музыканты, занятые поиском нового звука, стала лаборатория свободных искусств «Зодиак» в Западном Берлине. Это место напоминало одновременно и клуб, и арт-галерею. Одной из главных проблем немецких музыкантов-неформалов в конце 1960-х было то, что им элементарно негде было играть. Тогда в какой-то момент они решили взять ситуацию в свои руки: два начинающих на тот момент музыканта, Конрад Шницлер и Ханс-Йоаким Роделиус, решили арендовать помещение и создать такой клуб своими силами. Местом для будущей лаборатории стало техническое помещение, которое музыканты арендовали у одного из театров в районе Кройцберг, который до сих пор славится тусовочной жизнью.

Поскольку музыка в «Зодиаке» играла громко, а вечером в театре были спектакли, то открывался клуб поздно, часов в 10–11. И в это время там начиналось настоящее буйство неформальной мысли: в клубе звучали нойз, фри-джаз и всякого рода эксперименты. А вот на «нормальную музыку» типа того же рока, не говоря о поп-песнях, там смотрели косо. Помимо того, что «Зодиак» был концертной площадкой, он стал еще и центром неформального комьюнити, куда народ приходил найти единомышленников и пообщаться. В результате через пару месяцев вокруг клуба возникла настоящая сцена. Среди тех, кто регулярно выступал в «Зодиаке», были Клаус Шульце, Ash Ra Tempel, Cluster (о творчестве этих групп и об этом периоде чуть подробнее рассказывается в главе, посвященной краут-року), ну и, конечно же, Tangerine Dream. И поначалу играли они вовсе даже не электронику, а шумовой рок, нечто среднее между авангардом, нойзом и свободной импровизацией, ну, то бишь что-то совершенно неудобоваримое.

Со временем наши герои начинали играть все лучше и лучше, живых инструментов в их арсенале становилось все меньше, а синтезаторов — все больше. Тем не менее ранние альбомы тех же Tangerine Dream звучали совершенно не так, как мы себе представляем берлиншуде. Это была такая скорее мрачная и гудящая атональная музыка. Собственно, термин *kosmische music* в 1971 году предложил лидер Tangerine Dream Эдгар Фрёзе. И, по правде говоря, это мрачное атональное гудение гораздо более похоже на настоящий космос (холодный и практически пустой), чем тот научно-фантастический звук, который мы привыкли ассоциировать с берлинской электроникой середины 1970-х.

1970-е были временем довольно своеобразным — не стоит забывать, что незадолго до этого произошла психоделическая революция, и новый звук интересовал, в общем, не только немцев,

но и примерно всех вокруг. Публика была как никогда готова к экспериментам, поэтому авангардные пластинки молодых музыкантов типа того же Конрада Шницлера, группы Harmonia или даже Клауса Шульце находили своих слушателей не только в Германии, но и за ее пределами. Одним из тех, кто всячески продвигал молодых немцев и активно ставил их на радио, был британский ведущий Джон Пил — фигура для мировой музыки совершенно уникальная. Он проработал на радио почти 50 лет, начав еще с пиратских радиостанций, а потом переместился на BBC, когда там наконец занялись молодежной музыкой. И практически все это время Пил активно продвигал независимых музыкантов и новые музыкальные жанры. Нередко попадание пластинок в его эфир, по сути, делало группу карьеру. И с Tangerine Dream вышло именно так. Пластинку «Atem» Пил не только активно ставит в эфире, но и называет лучшим альбомом 1973 года.

1973 год для нашей истории становится во многом определяющим. Сначала формируется канон «пульсирующего звучания», когда синтезаторы и секвенсоры окончательно вытесняют гитары и становятся центром музыкальной фактуры. Одновременно с этим начинается поход электронной музыки в массы, и пластинки молодых электронщиков расходятся огромными тиражами (чему способствует также и мировая популярность прог-рока, где синтезаторы тоже были в ходу).

Яркий пример того, как звучала спейс-электроника в середине 1970-х, это композиция Tangerine Dream «Phaedra» (1973) или трек «Bayreuth Return» Клауса Шульце с альбома «Timewind», датированного 1975 годом. Резкое изменение звука между альбомами «Atem» и «Phaedra» имеет несколько причин. С одной стороны, по мере того как музыканты становятся опытнее, им хочется усложняться и, как следствие, быть чуть более мелодичными. Шуметь рано или поздно становится скучно, а классическое образование, что называется, не пропьешь. С другой — Фрэзе и его коллеги осваивают секвенсоры — новую технологию, которая позволяет музыку не только играть на клавишах живьем, но и программировать.

Отсюда и происходит тот самый пульсирующий звук — ровная, геометрическая структура трека, которую мы регулярно наблюдаем в немецкой электронике как раз начиная с 1973 года. Причем звук этот одновременно появляется сразу у нескольких групп. Например, в том же 1973 году такой же электронный пульсирующий трек появляется на альбоме Pink Floyd «Dark Side of the Moon». А это, вообще говоря, самый продаваемый альбом в истории музыки. В чем дело, кто у кого копировал? Дело тут, скорее всего, не в заимствованиях друг у друга, а в том, что в руках обоих коллективов одновременно

оказался синтезатор EMS VCS-3, и такой звук получился у них сам собой.

Еще одно новшество того времени, а заодно и почти обязательная черта космо-электроники, это наложенная на пульсирующий бас или секвенцию гитарная обработка, flanger или phaser, обильно использовавшиеся в психоделическом роке. Обработка как бы оживляет этот монотонный синтезаторный звук, добавляет ему разнообразия. Мы слышим не бесконечные повторения одной и той же ноты, а звук с небольшими изменениями, будто даже играет живой инструмент. Этот эффект очень хорошо слышен, например, в композиции Tangerine Dream «Rubyscon».

Мировая экспансия электроники, случившаяся как раз в середине 1970-х, связана с тем, что новую музыку приняли под свое крыло британские лейблы, а Соединенное Королевство тогда было (и остается до наших дней) главным законодателем мод и флагманом мировой рекорд-индустрии. В первую очередь электронику издает молодой лейбл Virgin, в 1973 году подписавший Tangerine Dream: принеся группе популярность пластинка «Phaedra» вышла именно там. Кроме немцев (лейбл подписал не только Tangerine Dream, но и Клауса Шульце) в Англии выходят пластинки таких музыкантов, как грек Vangelis (экс-участник психоделик-рок-группы Aphrodite's Child) и француз Жан-Мишель Жарр. У каждого из них, естественно, свой собственный почерк (у Vangelis электроника звучит более симфонично, Жарр двигается в сторону более понятного массам мелодичного и где-то даже танцевального звучания), но основные принципы в их музыке во многом те же, что и у немецких коллег.

Нечто очень похожее в тот момент играют и Kraftwerk, которые тоже начинали с гораздо более экспериментального звука. Если мы послушаем, например, вторую сторону их пластинки «Autobahn», то мы услышим там все ту же мелодичную космо-электронику. Надо сказать, что это увлечение электронных музыкантов мелодизмом и кивки в сторону поп-формата встречают реакцию довольно неоднозначную. С одной стороны, более мелодичные пластинки, конечно же, лучше продаются. В британских чартах тех времен мы видим множество электронных альбомов. Но одновременно с этим часть старых поклонников от этих групп отворачивается. Например, среди давних фэнов Tangerine Dream популярна точка зрения, что интересные альбомы у них заканчиваются как раз на «Atem», а все, что потом, — попса. И даже у Kraftwerk, чья репутация с годами неуклонно росла, есть фракция поклонников, которая любит их примерно до альбома «Autobahn».

Тем не менее моментом наивысшего расцвета спейс-электроники считается время примерно между 1973 и 1981 годом. Если хотите эталонного электронного звука, смело берите что-нибудь из этого периода. У тех же Шульце или Tangerine Dream шедеврами были практически все альбомы, выходявшие в это время, — в них были идеально сбалансированы доступность, мелодизм, футуризм и эксперимент. Помимо уже упомянутых героев стоит вспомнить, например, японца Исао Томиту, который виртуозно переигрывал на электронный лад произведения Мусоргского и Дебюсси. В Америке в этот момент с электроникой активно экспериментировал Ларри Фаст, называвший себя Synergy (позже он будет работать, например, с Питером Гейбриэлом). Его альбом 1976 года «Sequencer» тоже можно считать образцом классического электронного звука 1970-х.

Причины дальнейшего подъема электроники — это снова комбинация творческого и технического. Музыканты находятся в хорошей форме, они наконец нашли тот звук, который долго искали, из-под их пальцев выходит самая настоящая музыка будущего. При этом они играют на прекрасных синтезаторах, которые обновляются практически каждый год: середина 1970-х оказалась и высшей точкой инженерной мысли в этой области. Те аналоговые инструменты, которые в этот момент производят такие компании, как Moog, Arp или EMS, — это, наверное, лучшие синтезаторы в истории музыки.

Но, как это часто бывает, к 1980-м картина разваливается. С одной стороны, популяризация электроники приводит к тому, что синтезаторы берут на вооружение примерно все. Электроникой начинают злоупотреблять и рок-музыканты (самый простой пример — Queen и их «Radio GaGa»), и те, кто играет диско и поп. И если у танцевальных музыкантов и продюсеров нередко получается хорошо, то электроника в арсенале рок-групп часто придает их музыке налет искусственности и вызывает бурю негодования со стороны поклонников «истинного рока». В то же время и с новыми синтезаторами дело обстоит не прекрасно: технология постепенно удешевляется, и на смену аналоговым синтезаторам приходят цифровые. Да и идеи у музыкантов постепенно иссякают.

В результате получается замкнутый круг: пластинки электронщиков продаются все хуже, в ответ на это с каждым новым альбомом музыканты под натиском издателей стремятся быть ближе к народу и вернуть в свои пластинки все больше поп-элементов, тем самым все дальше уходя от музыки будущего, которая и принесла им славу. Постепенно то, что когда-то было классической электроникой, медленно растворяется в сцене, получившей название new age. Разумеется, и нью-эйдж подарил нам немало интересных пластинок,

но чаще всего это предельно расслабленная и не слишком стремящаяся к новациям музыка для занятий йогой, медитации, какого-то поиска себя и так далее. Электронщики стремительно мутируют в сторону прикладного звука.

Единственное, где адепты космо-электроники в начале 1980-х находят себе адекватное применение, это кино. И здесь мы, конечно же, первым делом вспомним фильм «Бегущий по лезвию» с музыкой Vangelis — возможно, лучшим саундтреком в истории музыки вообще и уж точно лучшим саундтреком в истории музыки электронной. А можно вновь обратиться к сериалу «Очень странные дела», где в первом сезоне в какой-то момент герои собираются в кино. Помните, на какой фильм? Это «Рискованный бизнес» Пола Брикмана, который сам по себе не особенно известен, но саундтрек к этой картине написали все те же Tangerine Dream. И композиция «Love On A Real Train», которая в этот саундтрек вошла, — это, наверное, главный хит за всю более чем 50-летнюю карьеру группы.

В киноиндустрии мы встречаем еще одного человека, который оказал существенное влияние на ход истории. Его зовут Джон Карпентер, и в семидесятые он жил и работал довольно далеко от наших предыдущих героев — в США. Карпентер более всего известен как создатель хоррор-фильмов, в которых выступал не только в качестве режиссера, но и в качестве композитора. Музыка к собственным кинолентам Карпентер записывал при помощи электронных инструментов. Технически его саундтреки не так уж и отличались от немецкой электроники 1970-х, в них были и жирные синтезаторные текстуры, и даже басовая пульсация, которую мы определили как ключевой признак жанра. Но разница заключается в том, что композиции Карпентера — вовсе не про космос, и эмоция в них заложена совсем другая. Это мрачная и тревожная музыка, чуждая всякой романтики. Ну, а чего еще ждать от человека, чей мир населяют зомби и маньяки с бензопилами?

Самая известная композиция Карпентера — это, конечно же, тема к фильму «Нападение на 13-й участок» 1976 года. Мелодию эту вы, возможно, узнаете, даже если никогда не видели фильма. Однако в момент выхода ленты в прокат звуковая дорожка к ней даже не была издана отдельно. Музыка Карпентера стала публиковаться на пластинках уже после того, как он стал успешным голливудским режиссером, примерно начиная с фильма «Хэллоуин» (1978). И даже в те моменты его пластинки не были, скажем так, большими хитами. Славу музыке Карпентера принесли танцевальные продюсеры в конце 1980-х, когда его темы из фильмов начали сэмплировать и цитировать. На цитатах из темы «13-го участка» построили свои хиты Afrika

Bambaataa («Bambaataa's Theme») и Bomb The Bass («Megablast»). Но по большому счету музыка Карпентера стала известна уже в XXI веке.

Но об этом — чуть позже, а пока вернемся в Германию. В тот момент, когда известные электронщики подписались на мейджор-лейблы, в Германии продолжала функционировать локальная независимая сцена. Причем существовала она не только в ФРГ, но и в ГДР. Вот что рассказывает по этому поводу восточногерманский музыкант Рейнхард Лакоми: «Как и все другие, я украдкой посматривал программы западногерманского телевидения. Однажды, в середине 1970-х, я увидел выступление группы Tangerine Dream — концерт в соборе в Англии. Никогда до этого я не слышал ни подобных ритмов, ни секвенций, ни звуков. Это просто невозможно было передать словами. А в 1980 году Tangerine Dream привезли электронную музыку в ГДР, дав два концерта во Дворце Республики. Концерт сопровождался лазерным шоу, что было абсолютным новшеством здесь. Так благодаря одному вечеру электронной музыка стала очень популярной у нас». К звездам гэдээровской спейс-сцены помимо самого Лакоми можно отнести и коллектив Pond. И первые два альбома, «Planetenwind» и «Auf Der Seidenstraße», издал лейбл AMIGA, восточногерманский аналог нашей «Мелодии».

«А как же СССР? — спросите вы. — Раз уж в ГДР была собственная сцена, то как обстояли дела в Союзе?» Как оказывается, в СССР дела с электроникой в тот момент тоже обстояли достаточно неплохо. Для этого были свои предпосылки: во-первых, в отличие от рока, электроника никогда не была под запретом. Там как минимум не было текстов, которые нужно было как-то «литовать» и цензурировать. При этом пластинки музыкантов из ГДР, Венгрии или Югославии вполне можно было купить в советских магазинах (к слову сказать, западные пластинки с электроникой из стран соцблока оказались такими обширными, что пластинки эти несложно купить и сейчас). К тому же в СССР производились свои синтезаторы. Так что электроника здесь в то время вполне цвела и пахла.

Писали ее, например, в Прибалтике: это была группа «Зодиак», чьи пластинки расходились огромными тиражами, или, например, эстонский композитор Свен Грюнберг. Ну а главным мэтром отечественной спейс-электроники считается Эдуард Артемьев. Его саундтрек к фильму «Сибириада» Андрона Кочаловского или, например, пластинка «Картины-настроения», которая тоже вышла на «Мелодии», это прекрасные образцы электронного звука. Впрочем, мы отвлеклись — советской электронике в этой книге посвящена последняя глава, так что вернемся все же в ФРГ.

В 1978 году Клаус Шульце открывает собственный лейбл, ориентированный в первую очередь как раз на издание спейс-электроники. Лейбл получает название Innovative Communications. Интересен он тем, что на долгое время становится форпостом для выпуска электронной музыки, которая не попала в поле внимания мейджоров. А такой музыки, естественно, довольно много. Нельзя сказать, что весь каталог Innovative Communication хорош (там выходило немало, скажем так, второсортного нью-эйджа или даже smooth-джаза), но лейбл открыл нам много интересных имен. Там выходили пластинки, например, Роберта Шрёдера или группы Mind Flux, ну а главной звездой Innovative Communications стал дуэт Software.

Но несмотря на наличие ярких релизов лейбла Innovative Communications и нескольких неплохих альбомов от звезд калибра Жан-Мишеля Жарра или Vangelis (пусть эти альбомы уже явно проигрывали тому, что музыканты делали в 1970-е), 1980-е годы не были лучшим временем для классической электроники. Однако именно в это десятилетие увидела свет одна пластинка, стоящая совершенно особняком и оказавшая огромное влияние на то, что происходило с электронной музыкой потом. Речь об альбоме Мануэля Гётшинга «E2–E4».

Мануэль Гётшинг, известный также как лидер формации Ash Ra Tempel, — настоящий ветеран берлинской электронной школы, стоявший у ее истоков с самого начала. Он был одним из завсегда-таев того самого клуба «Зодиак», с которого мы и начинали наш рассказ. В 1981 году он записал концептуальный соло-альбом, посвященный шахматам, — несколько частей, на которые была условно разбита длинная композиция, символизировали развитие партии. На обложке, естественно, изображена шахматная доска, да и название тоже недвусмысленно отсылает к шахматам. При этом тут есть еще и второй слой смыслов, потому что E2–E4 — это гитарный строй. Нижняя струна гитары соответствует ноте E2 (ми большой октавы), а верхняя — E4 (ми первой октавы). Произведение длиной почти час целиком строилось на повторяющемся лупе, то есть зацикленной музыкальной фразе, и каких-то гитарных и синтезаторных импровизациях вокруг этой темы.

В 1984 году, когда «E2–E4» впервые вышел на пластинке (издателем выступил лейбл Inteam, также основанный Клаусом Шульце), альбом остался практически незамеченным. Однако спустя несколько лет, когда в Европе стала зарождаться клубная сцена, альбом стал там настоящим хитом. Пластинку обожали играть такие диджеи, как Пол Окенфорд или Алекс Паттерсон — гипнотический, почти трансовый пульсирующий звук «E2–E4» идеально подходил для того,

чтобы публика неторопливо танцевала. Успех пластинки в клубах удивил в первую очередь самого Гётшинга, который был от модной тусовки бесконечно далек и ничего подобного не ожидал.

Однако к концу 1980-х, когда электронное звучание начало проникать во все музыкальные сферы, звезда спейс-электроники, казалось бы, закатилась окончательно. В первую очередь к этому подталкивал музыкантов новый инструментарий — все перешли на сэмплеры и цифровые синтезаторы, которые совершенно не располагали к созданию подобной музыки. Однако влияние берлинской электронной школы продолжало проявляться в каких-то совершенно неожиданных местах. Например, большим фанатом Tangerine Dream был Алан Уайлдер из группы Depeche Mode, который в их золотой период занимался аранжировками. И если мы послушаем композицию «Waiting for the Night» с альбома «Violator» (наверное, самой классической пластинки Depeche Mode), то влияние Tangerine Dream времен альбома «Rubuscon» заметно здесь с первых же секунд. Позже Уайлдер, уже в рамках соло-проекта Recoil, будет не стесняться сэмплировать Tangerine Dream длинными кусками.

1990-е годы становятся еще одним странным десятилетием для спейс-электроники, потому что, с одной стороны, звезды типа тех же Tangerine Dream находятся в очень странном состоянии. Они пишут ню-эйдж, и их репутация падает, что называется, ниже плинтуса. В каком-нибудь 1995-м признаваться в любви к Tangerine Dream было так же вызывающе немодно, как и, например, публично восхищаться Meat Loaf или группой Journey.

Однако примерно тогда же, в первой половине 1990-х, в Европе набирает ход чиллаутная сцена. В каждом уважающем себя большом клубе есть второй зал, в котором играет неторопливая и не слишком ритмичная музыка. В чиллаутах публика отдыхает от танцев (самые продвинутые чиллауты оборудованы не только сидьячими, но и даже лежачими местами), общается, потягивает напитки и слушает что-то максимально расслабленное. И среди прочего диджеи в чиллаутах постоянно ставят Клауса Шульце, Ash Ra Tempel и даже пластинки с лейбла Innovative Communications.

Естественно, как только подобная музыка становится локально популярной, этот звук так или иначе находит отражение в том, что записывают молодые музыканты. И музыка эмбиент-лейблов 1990-х — таких, как, например, Recycle or Die, или американский лейбл Instinct, или франкфуртский лейбл FAX +49—69/450464, который возглавлял Пит Намлук — во многом произрастает корнями именно из берлинской космо-электроники. Такие артисты, как Oliver Lieb, James Bernard

и многие другие, сочиняют собственные композиции под большим влиянием берлинской сцены 1970-х. Более того, примерно в это же время из берлинской электроники развивается транс. Трансу у нас посвящена отдельная глава, где мы рассказываем эту историю подробно, но тут стоит заметить, что транс-музыка в ее первой реинкарнации — это, по сути, берлинская спейс-электроника с подложенным под нее техноритмом.

Однако и расцвет чиллаутной сцены длится недолго. Году к 1997 движение плавно сходит на нет, и довольно долго про эту музыку никто толком не вспоминает. Возрождение ее, как это часто бывает, случилось совсем в другой точке земного шара — в Соединенных Штатах. В 2000-е годы в Нью-Йорке набрал популярность лейбл DFA во главе с Джеймсом Мёрфи. Джеймса мы знаем в первую очередь как лидера диско-панк-коллектива LCD Soundsystem, но помимо этого Мерфи еще и фанатичный меломан, в частности большой фанат пластинок «E2–E4». В 2007-м он выпустил инструментальный альбом LCD Soundsystem «45:33», который был во многом вдохновлен этой пластинкой, а его обложка практически повторяла оформление «E2–E4», за это Мерфи даже нарвался на судебный иск со стороны Гётшинга.

Но еще до этого, в 2005-м, на своем лейбле DFA, который специализировался в основном на танцевальной музыке, Мерфи выпустил замечательную пластинку «The Days Of Mars» авторства дуэта Делии Гонсалес и Гевина Рассома. Необычность альбома была в первую очередь в том, что он радикально не соответствовал трендам своего времени. То есть в десятилетие, когда был моден абсолютно другой звук (индигитроника, ню-рейв, диско-панк — все что угодно, но не космические пассажи по 15–20 минут), Гонсалес и Рассом вдруг выпускают диск, звучащий как современная версия спейс-электроники 1970-х. Там мы снова слышим космические аккорды, пульсирующие басы и журчание арпеджиаторов.

Параллельно с работой лейбла DFA, который был конторой, скажем так, известной и модной, в Америке существовало свое электронное подполье. Тут нужно сделать небольшой экскурс в техническую сторону дела и вспомнить, что начало нулевых — это как раз расцвет программных синтезаторов. То есть примерно любой человек, у которого есть компьютер, может установить себе программы, которые полностью эмулируют работу классических синтезаторов. И если раньше музыкант, купивший один синтезатор, пытался извлечь из него максимум возможностей, то теперь у каждого начинающего электронщика перед глазами были, по сути, все инструменты, которые за все это время создало человечество. Такое перенасыщение (точно так же, как перенасыщение

новой музыкой) в итоге приводит к тому, что человек, запутавшись и перегрузившись, хочет намеренно ограничить себя от лишней информации.

Устав от обилия разнообразного софта, музыкант говорит себе: «Возьму-ка я один старый синтезатор и одну драм-машину и буду пробовать на них что-то сочинить». Таким образом, музыканты из американского андеграунда 2000-х неосознанно стали проделывать почти тот же путь, по которому шли в свое время берлинские музыканты конца 1960-х. Молодые американцы взяли по паре простых старых синтезаторов, купленных на блошином рынке за 30 долларов, и начали создавать на них новую музыку. Мало-помалу, немного освоившись с этими железками и пытаясь замахнуться на какие-то более сложные музыкальные структуры, они начали приходить к той самой классической электронике.

Речь об участниках таких коллективов, как Emeralds, Zombi, о Дэниэле Лопатине и прочих деятелях американского андеграунда, к которому можно причислить и Кайла Диксона с Майклом Стайном, авторов саундтрека к «Очень странным делам». Очевидно, что берлинская электронная школа была далеко не единственной музыкой, которая их вдохновляла. Они также слушали прог-рок, саундтреки к фильмам Дарио Ардженто, то есть какую-то совершенно антимодную по меркам начала 2000-х музыку (еще один безотказный принцип — вдохновения для свежих идей всегда стоит искать в музыке забытой и непопулярной, а порой и вовсе стыдной). Но то звучание, которое они создали в результате «экспериментов в условиях ограничений», в итоге оказалось похоже на те самые пульсирующие секвенции, переливающиеся арпеджио и все то, чем славен был классический берлинский звук.

Разумеется, их музыка вовсе не повторяла Шульце, Гётшинга и компанию, потому что даже если 30–40 лет спустя попытаться воссоздать звук начала 1970-х, получится все равно что-то совершенно другое — у нового поколения по-другому работает голова, другие инструменты и главное — совершенно другой музыкальный бэкграунд, потому что молодежь нулевых уже слышала всю ту музыку, что вышла за последние 30 лет, а не только тот набор, на котором выросло поколение клуба «Зодиак». В результате новая генерация американских музыкантов придумала свой собственный подвид спейс-электроники, который в каком-то смысле произрастает из берлинской школы, но при этом звучит современно. Если поставить рядом трек участника Zombi Стива Мура и трек Tangerine Dream, то сразу будет заметно их сходство, но и перепутать их невозможно.

Особенность современной сцены (причем как американской,