**Культурные диспозиции прогрессивного рока (progressive rock)** **в рок-культуре**

Чижова И.А.

Будучи частью интегративной по своей природе массовой культуры, рок-музыка унаследовала музыкальные и культурные элементы различных традиций и стилей - это особенности музыки ритуальных обрядов прошлого и настоящего, выращенные в течение усвоения музыкальной культуры американских негров, это объединение элементов языка блюзовой традиции (Rhythm-n-blues, Soul, Funk) и стилевых черт европейской музыки разных пластов - фольклорной, массовой и традиций классической музыки, а также музыки восточных культур. Все это многообразие музыкальных культур претерпело изменения и объединение через усвоение и преобразование звуковой психоделии, сформировавшейся в эпоху расцвета контркультуры.

В процессе развития рок-музыка продолжает оставаться областью внутреннего взаимодействия собственных эстетически неоднозначных стилей и тех их тенденций, которые влияют на её культурную практику. Так, например, существуют субкультурные сообщества любителей metal rock, progressive rock, techno rock и т.д. Между ними нередки сложные и даже неприязненные отношения. Однако, даже несхожие стили рок-музыки обладают жанровой культурной и языковой общностью, которая нередко представляется доказательным фактором единообразия рок-музыки. Но рок-жанр внутренне подразделяется не только сообразно вкусовым различиям сообществ поклонников стилей, побуждаемым стилистическими различиями. Гораздо более важной является степень отдалённости или близости рок-стилей к основам художественной культуры. Эта степень выражается в способности рок-композиций к образному выражению при постижении универсальных объектов искусства - человека и окружающего мира. Несмотря на подчас значительные различия языка рок-музыки и других пластов художественной культуры, внутренний и внешний миры, выражаемые их языком одни и те же - человеческие, личные и общественные, социальные. Разными являются способы проявления этих метаобразов. Так, типичный герой музыки техно-рока - роботизированный человек, подчинённый техногенному миру. Обычный объект композиций Death Metal - человек перед лицом равнодушного мира. Персонажи песен поп-рока веселятся или элегически грустят, принимая окружающий мир, как фон для лирических переживаний. Однако в музыке значительной части рок-стилей в большей степени выражено личное отношение авторов к окружающей действительности, но в меньшей - её образное постижение. Причиной этому являются сила или слабость художественного мышления авторов. Именно поэтому значительная часть рок-жанра представлена стилями, художественность которых выражена в гораздо меньшей степени, чем их адекватность эстетике популярной эстрадной музыки. Так, в классификациях раздела рок-музыки на сайте All Music Guide (США) более ста активных стилей рок-музыки начала ХХI века разделены на одиннадцать основных типов:

Alternative/Indie-Rock

Art-rock/Experimental/

Dance

Electronic

Folk/Country Rock

Heavy Metal/Hard Rock

Pop Rock

Punk/New Wave

R&B/Soul

Rock&Roll Roots

Soft-Rock

Характеристики только трёх из них - Alternative/Indie-Rock, Art-rock/Experimental и Heavy Metal/Hard Rock в разной степени проявляют черты соответствия традициям художественной культуры через глубину мышления авторов, оригинальность, новаторство и выразительность их музыкального языка. В наибольшей степени эти условия соблюдены в творчестве групп Art-rock/Experimental. Это два родственных, часто сливающихся рок-стиля. Первый из них в современных музыкальных классификациях чаще обозначается американским определением "Progressive Rock". Его реалии и положены в основу этой книги. Сообразно мировоззрению его авторов и способов его раскрытия, сложившихся в процессе развития этого стиля, Art Rock, или Progressive Rock, в наибольшей степени, нежели другие рок-пласты связан с художественной культурой современности. Их различают не только глубина отражения внутреннего мира современного человека в окружающей его жизни, но также интегративный способ воздействия музыки этого рок-стиля, с одной стороны, и её восприятия, - с другой. Через создание экстатического состояния средствами языка рок-музыки и использование символических образов художественной культуры (музыки, литературы, театра, кино) авторы-исполнители арт-рока формируют процесс восприятия иррациональным сознанием, которое синтезирует многообразие символических образов.

Также, оставаясь частью рок-культуры и сохраняя её стилистические и функциональные основы, музыка направления Art-rock (Progressive Rock) демонстрирует принадлежность к другим культурным пластам. Особенности его эстетики дают возможность рассмотреть её проявления также в областях постмодернизма и эзотерики.

Однако, предварительно следует уточнить и обосновать основные терминологические определения рок-музыки. Первое из них относится к той области музыкальной культуры, которая является наследием многовекового западноевропейского музыкального искусства. В научных исследованиях различных аспектов музыки массовых жанров, в публицистической и популярной литературе используется ряд терминов, определяющих музыку, относящуюся к культуре "немассовых" жанров. Это: "музыка академической традиции", "классическая музыка", "классика". Также - "E-music", "профессиональная" и др. У каждого из них есть свои достоинства и недостатки, что было впервые детально проанализировано ещё А.Цукером в его труде «Рок и симфония». Здесь же предлагается словосочетание, которое, как кажется автору, достаточно полно отражает смысловую суть представления современников, в том числе и представителей массовой музыкальной культуры об огромном собрании музыкальных шедевров и культурно-историческом поле их бытования. Это - "музыка классической традиции". Этимология и общепризнанное значение слов "классика", "классический" формируют понимание их как степени высокого, образцового мастерства. "Традиция" в этом словосочетании несёт значение как совокупности элементов культурного наследия, передающихся от поколения к поколению, так и фактора их художественного развития.

Также, учитывая то значение, которое в настоящем труде принимают аспекты психологии восприятия музыки Art-rock (Progressive Rock), здесь предлагаются связанные с ними определения. Музыку академических традиций по типу её воздействия и восприятия мы обозначаем как часть культуры рационального сознания, музыку прогрессивного рока - как часть культуры иррационального сознания. Рациональным здесь определяется главная особенность сознания при восприятии музыки как сознания неизменённого и способного к воссозданию образов произведения и их развития адекватно авторскому замыслу. Иррациональным, в свою очередь - особенность сознания, реконструирующего экстатические состояния при восприятии композиций арт-рока (Art-rock, Progressive Rock). В обоснованиях терминов "рациональное сознание" и "иррациональное сознание" мы исходим прежде всего из значений понятия разум. Рацио - или разум - является формирующей частью сознания через творческую психическую или ментальную деятельность, в которую входят способность к пониманию и осмыслению действительности через её чувственное восприятие. Оно также является типом работы логического мышления. В конечном счёте, разум, как процесс переработки восприятий, - часть сознания. В свою очередь, сознание – это проявление (форма отражения) психики человека. Поэтому, когда мы говорим - "рациональное сознание", (буквально - разумное сознание), то имеем в виду неизменённое сознание. Значит, и разумность (работа разума) как качественная функция сознания соответствует его нормативности. "Иррациональное сознание", или неразумное сознание, мы понимаем как проявление изменённого сознания, определяющее ненормативность функционирования разума, как части сознания. Такой разум теряет большую часть своих качеств в области логического мышления и подчиняется тому потоку бессознательного, который побуждается животным воздействием музыки через специфику её языка. Не имеющие прямого отношения к восприятию музыки особенности сознания изменённого (или расширенного) под воздействием психоделии мы относим к наркотической культуре. Таким образом, музыка, создаваемая для восприятия рациональным сознанием будет названа здесь музыкой культуры рационального сознания. Предназначенная же для восприятия экстатически изменённым сознанием - музыкой культуры иррационального сознания. Именно в музыке прогрессивного рока иррациональное сознание трансформирует символические образы в целостное фантазийное взаимодействие, определяемое не столько авторским замыслом, сколько интенсивностью ассоциативного процесса. Поэтому важнейшим отличительным качеством восприятия его музыки является функция иррационального сознания.

Будучи результатом и продолжением процесса интегративного развития многих жанров и стилей музыки регионов мира, рок-музыка в целом и отдельные представляющие её, весьма многочисленные разновидности в процессе собственного развития также получили терминологические обозначения. Жанровая определённость рок-музыки неоднократно уточнялась в процессе её изучения. Так, Х.П.Хоффман в "Лексиконе бита", изданном в 1977 году, в эпоху достижения зрелости рок-музыки, называет ее "не имеющим точного определения, собирательным музыкальным понятием" с неопределёнными структурой и интерпретацией.

Другие исследуют рок-музыку в контексте поп-музыки, выявляя общие закономерности развития жанра популярной музыки как комплекса стилевых форм. В отечественной литературе А.Сохор рассматривает термин "Поп-музыка" в двух значениях. В первом как обозначение понятия "популярная музыка", охватывающее всю область массовой музыки. Во втором - как части поп-культуры. Термин "Рок-музыка" автор не считает отражающим цельное (на время издания статьи в названном сборнике) состояние поп-музыки как части контркультуры, и поэтому предлагает термин "Бит-музыка". Рассмотрение бит музыки происходит как с позиций музыковедения, так и социологии.

В пользу термина "жанр" по отношению к рок-музыке следует отнести культурологическое определение, данное А.Порфирьевой. Оно дополняет и уточняет не только внешние границы, но и внутреннюю суть явления: "...рок - это не только музыка, это синтетический акт, в основе которого лежит система переживаний, трансформирующих религиозные и романтическое мироощущение. Миф и ритуал, соборность и экстатическое проявление индивидуальности являются определяющими параметрами рок-общения". В современной практике описаний, характеристик и комментариев рок-музыки, она зачастую и определяется как жанр массовой культуры, представленный множеством стилей. Здесь предлагается ориентация на определение рок-музыки как жанра, данное А.Сохором, а также на основе определения, данного В.Холоповой как "устойчиво повторяющийся тип музыки, закрепляющийся в общественном сознании и приобретающий весьма точные лексические свойства".

В таком случае жанровыми признаками рока являются:

1. Тип ансамбля: обязательная ритм-секция (ударные, бас-гитара), часто – ритм-гитара, солирующие инструменты в различных вариантах присутствия (клавишные, соло-гитара, вокал);

2. Наличие определённой категории слушателей, ориентированной на восприятие ценностей рок-музыки;

3. Определённость места исполнения: открытое пространство (стадион или большой зал, концертная площадка), предпочтительно без сидений;

4. Тип содержания: любая тематика, но с принципиальным следованием авторского понимания контркультурной идеи жизненной правды;

5. Авторство исполнителей: в случае исполнения музыки других авторов обязательно внесение значительного собственного элемента (кавер-версия, римейк);

6. Высокий эмоциональный тонус исполнения, создающий экстатичность состояния исполнителей и слушателей;

7. Лексические свойства (звуковая интенсивность: громкость, обертоновая избыточность тембров, расширение частотного диапазона, ритмическая остинатность, полистилистика и полижанровость внутри композиции);

8. Четкое разделение голосов соответственно законам тембровой и мелодической полифонии.

Жанровое определение прогрессивной рок-музыки также подразумевает её стилевые черты, как общности системы образов и выражающего их языка.Их специфика подтверждается также субкультурной стилевой общностью. Так, стиль субкультуры - важнейшая отличительная черта, определяющая глубину вхождения в неё. Его основные элементы:

- образ - элементы костюма, причёска, бижутерия и т.п.

- манера поведения - особенности невербального компонента общения (экспрессия, мимика, пантомима, походка),

- слэнг - специфический словарь и его использование.

Здесь выявляется общность формирования рок-стилей, субкультурного и художественного. Суть общности - образ и средства его выражения. Также одной из черт общности является игра, как наиболее эффективное средство реализации имиджа, развитие образа "самого себя". Все эти особенности наиболее ярко можно понять и увидеть во время концертных выступлений роковых музыкантов. Сравнение способов формирования понятия стиль в субкультуре и в художественной культуре не только не нарушает междисциплинарной этики, но и указывает на характерные стилевые черты рок-культуры в целом и рок-музыки в частности. Тем более, что один из трёх субкультурных стилей, которые признаны основными, а именно контркультурный стиль, развивается внутри наиболее известных социальных параметров, оказавших большое влияние на формирование рок-музыки. Его черты:

1)изолироваться от взрослых и выделиться внешним видом;

2) обрести близость за пределами семьи;

3) стремиться к самостоятельности;

4)доброжелательно относиться к представителям социальных низов;

5) стремиться к социальным изменениям.

Все они, как известно, - черты, в большей или меньшей степени характеризующие образные и языковые кредо представителей теперь уже нескольких поколений рок-культуры.

Большое значение имеет и то, что термин "стиль" получил в исполнительской и исследовательской практике особое самостоятельное значение выражения отличной от других языковой системы в каждой из более чем ста разновидностей рок-музыки: Progressive Rock, Metal Rock, Techno Rock, Punk Rock и др. В таком значении этот термин применяется в настоящей работе.

Основываясь на терминах "жанр" и "стиль" и суммируя качества культурного, музыкального и социологического проявлений рок-музыки, здесь предлагается следующее определение.

Рок-музыка - жанр популярной музыки. Как одна из форм массовой культуры второй половины ХХ- начала ХХI веков обладает рядом её черт: мифологична по содержанию текстов и по социальному статусу исполнителей. Сохраняет свойства ритуала, культивирует соборность и экстатическое мироощущение. Будучи важнейшей областью контркультуры, противопоставляет себя традиционной (фундаментальной) культуре, заимствуя, однако, её элементы. Поэтому ориентирована как на мировоззренческую прагматику (отражение модели реального, а не идеального), так и на вечные ценности мирового искусства. Тесно связана с традиционным фольклором, претендуя на (и во многом выполняя) его роль. Развивается на основе средств массовой коммуникации. Подчиняется законам коммерции и развивается сообразно им. Истоками рок-музыки являются интеграции стилевых и жанровых элементов фольклора музыки США - ритм-энд-блюза, музыки кантри, рок-н-ролла, элементов восточной музыки, а также языка инструментальных и вокальных жанров музыки европейского фольклора, популярной музыки и музыки академической (классической). Фундаментальные черты многочисленных стилей рок-музыки: интенсивный бит, остинатность на уровне ритма, мелодики, гармонии, формы, широкий спектр колебаний внутри ритмической модели от синкопированного ритма до свинга. Также - усиление звучания путём интенсификации тембров, предельного расширения частотного диапазона, высокого уровня громкости. Особенности музыкальной ткани характеризуются разделением голосов соответственно законам тембровой и мелодической полифонии.

Art-rock, как стилевая область рок-музыки, сформировалась и продолжает развитие с одной стороны, подчиняясь общим закономерностям развития жанра, с другой - расширяя его границы. Это осуществляется путём максимального, в сравнении с другими рок-стилями, интегрирования стилевых основ и черт эстетики европейской и в целом мировой художественной культуры. Но, являясь её частью, музыка этого стиля не может быть изъята из того культурного пласта, в котором она возникла и развивается до сих пор. Поэтому первоначальное рассмотрение его качеств может состояться в общем контексте рок-культуры.

Формирование рок-музыки началось в конце 50-х годов ХХ века. Она сложилась как основа молодёжной рок-культуры и долгое время, до начала 80-х годов ХХ века, этапу обретения социального и культурного опыта её пионерами, оставалась исключительно таковой. Однако в каждом новом поколении рок--исполнителей и рок-любителей на фоне творчества музыкантов предшествующих поколений происходили изменения стилистики. Поэтому статус молодёжной культуры за ней сохраняется до сих пор, не занимая, однако, верхней строчки в иерархическом списке её социокультурных функций. Возникновение и развитие рок-музыки проходило в формах, шокирующих представителей старших поколений новизной, но, как показали время и осмысление этого феномена, новизна оказалась относительной. Её эффект заключался в нетрадиционном сочетании элементов традиционных культур c результатами социокультурных новаций. Предформой рок-музыки был ритм-энд-блюз, жанр городского фольклора американских негров (Black American Folk Music) и рок-н-ролл, как начальная форма развития ритм-энд-блюза в популярной музыке белых и чёрных американцев. В дальнейшем развитии также и за пределами США ранними формами рок-музыки были унаследованы важнейшие элементы музыкального языка и тип концертного исполнительства ритм-энд-блюза. Рок-музыка США и Европы, прежде всего в Англии, усвоила и трансформировала и внеблюзовые элементы фольклора. Однако, её развитие происходило не только на основе музыкальной стилистики и культурных традиций американо-европейского культурного ареала, но также языка и традиций внеевропейских культур, от так называемых восточных (raga rock в музыке Beatles и их современников), до экзотических культур (aborigenal rock на основе языка музыки австралийских аборигенов в конце ХХ - начале ХХI вв.). Таким образом, способность к интегрированию элементов разных культур проявилась как одно из фундаментальных свойств рок-музыки ещё в начальной стадии её формирования и сохраняется до настоящего времени.

Несмотря на технологическую обусловленность формирования, рок-музыка является наследником массовых музыкальных жанров т.н. "Третьего пласта" европейской музыкальной культуры. И эти связи оказали на неё значительное влияние. Однако, в процессе развития ряда рок - стилей также обнаружились многосторонние связи с традициями других пластов музыкальной культуры прошлого и настоящего. Так, "Рок-мессе" Л.Бернстайна (Leonard Bernstein "Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers", 1971г.), как и знаменитой рок-опере Э.Л.Уэббера "Иисус Христос Суперзвезда" (Andrew Lloyd Webber and Tim Rice "Jesus Christ Superstar", 1970г.), предшествовала премьера "Концерта для группы с оркестром" Deep Purple ("Concerto for Group and Orchestra", 1970г.), которая привлекла аудитории обоих культурных слоёв. Также обработки произведений рок-музыки для симфонического оркестра (одно из направлений арт-рока, именуемое Sympho Rock) стали появляться в 60-е года в Америке, Европе и осуществляются до сих пор. Но именно шаги, предпринятые Л.Бернстайном, Э. Л. Уэббером и Deep Purple, приняли значение одной из посылок к развитию прогрессивного рока с одной стороны, с другой - стали первой серьёзной попыткой сопоставить жанры, которые представлялись несопоставимыми аудитории каждого из них. Несмотря на несовпадение способов формирования и собственных хронологий, а также на принадлежность к разным пластам, фактор притяжения столь различных музыкальных жанров создал прецеденты интеграции, подтвердив ещё раз изначальную традицию высокой художественности как на основе музыки духовной традиции, музыкального фольклора, выдающихся достижений великих композиторов, так и на основе жанров и стилей массовой музыки прошлого и настоящего (музыка жонглёров, трубадуров, позже - вальс, городской романс и др.).

Однако, типы и результаты связей с классической музыкальной традицией прошлого и настоящего весьма рознятся в практике различных стилей рока. Так, музыканты, пропогандирующие направления прогрессивного рока (Progressive Rock, Art-rock) прибегают к темам, языку, инструментам и исполнительским традициям музыкальной классики, хотя для них редки исполнительские контакты с камерными ансамблями или симфоническими оркестрами. Результаты подобных совместных выступлений оказывались неординарными и неоднозначными и, как правило, не приводили к формированию стилистической цельности.

Приведем несколько примеров подобных симбиотических работ, стилистически близких к тому, что обычно подразумевают под понятием Sympho Rock, направлению, возникшему к началу 70-х годов ХХ века и обнаружившему результаты динамики развития к 90м годам ХХ и началу ХХI вв.

Обратимся к первому публичному подтверждению подобных взаимодействий рок-группы и симфонического оркестра, к "Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple:

I часть (АВА1):

Раздел А: а - основная тема I части Концерта лирико-созерцательного характера в исполнении солирующиего гобоя на фоне деревянных духовых и тремоло струнных; в - образ стремительного движения с постепенным ускорением в партии инструментов оркестра; с - тема-фанфары у медных духовых и литавр оркестра.

Раздел В: Развиваются темы а (преимущественно) и с. Кроме того вводятся пять эпизодов:

- хорал деревянных духовых;

- проведение без последующего развития плясовой темы ориентального колорита у солирующего кларнета при поддержке оркестра;

- вступление рок-группы и яркое соло электрогитары;

- рок-группа и соло клавишных;

- виртуозное соло электрогитары;

3-5 эпизоды построены на импровизационном развитии тем а и с. Их музыка звучит в резком тембровом контрасте по отношению к звучанию симфонического оркестра.

Сокращённая реприза А1 построена на значительно изменённой теме а и проводится в диалоге группы и оркестра.

II часть АВА1 Лирико-эпическая вокально-инструментальная поэма:

Вступление. Соло фагота на фоне приглушённых струнных. Лирико-эпический строй баллады утверждается именно здесь.

Раздел А. Тема исполняется солирующей флейтой с подголосками деревянных духовых. Для окончания этого раздела характерен унисон деревянных с синтезированным тембром. Затем тема некоторое время развивается.

Раздел В. Текст песни, исполняемой Яном Гилланом (Ian Gillan), разбит на четыре строфы, из которых вторая и третья, третья и четвёртая отделены друг от друга небольшими проигрышами. Между первой и второй исполняется более значительный инструментальный эпизод - по величине и взаимодействию оркестровых и рок-ансамблевых голосов с соло на синтезаторе, диалогом тембров синтезатора и арфы.

|  |  |
| --- | --- |
| 1.How can I see the light has gone outHow can I hear when you speak so silently?More than enough is never too muchHold out a hand - I'm so out of touch.2.You want to feel as your heart would have you do.Looks on my head cannot get the message throughSo that my hand can cut throughPeace in my heart can suffer too3.What shall I do when theystand smiling at meLook at them all and be so cool, oh so cool?4.How shall I know when to start singing my song?What shall I do when they all go byWhat shall I do?.. | 1.Как могу я увидеть свет, который померк,Как могу я слышать, когда ты говоришь так тихо?Больше чем достаточно не бывает слишком многоПротяни мне руку - я так растерян.2.Вы хотите почувствовать, как сердце овладевает вашими делами, Видя, как моя голова не может донести мои мысли,Но моя рука может сделать это более легким, Мир моего сердца может страдать.3.Что могу я сделать, когда онистоят, улыбаясь мне,Глядеть на них всех и быть таким же холодным,О, таким же холодным?4.Как я узнаю, когда запеть свою песню?Что буду я делать, если они все уйдут?Что буду я делать ?.. |

В заключении части А1 звучит инструментальная постлюдия, в музыке которой слышны аллюзии барочных секвенций (партия клавишных), камерное, приглушённое звучание струнного квартета. В завершении тема звучит в оркестровом исполнении в драматическом диалоге его голосов и групп.

III часть АВА1

Вступление и раздел А. Подготовка и изложение темы-зова у медных и ударных. Тремоло струнных и колокольчики дополняют формирование героического образа. Ритмическое остинато поддерживает образ стремительного движения через препятствия. В кульминации экспозиционного раздела вступает группа в перекличках с оркестром.

У гитары соло и затем у клавишных на том же ритмическом фоне звучит тема в. Это героическая лирика (аллюзия образа свершения подвига в честь прекрасной дамы).

Раздел В. Развитие тем а и в из первого раздела формы. Объединяются звучание группы и оркестра. Соло гитары и соло ударных группы, после - совмещение ударных группы и оркестра. Тема затем продолжает развитие в объединённом звучании группы и оркестра. Сюда же вновь включается соло гитары.

Раздел А1. Реприза.Тема а представлена общим звучанием группы и оркестра в динамике её утверждения, в соло гитары на фоне группы и оркестра. Перед кодой валторны проводят тему А из I части Концерта. Грандиозное одновременное звучание оркестра и группы символизирует достижение цели.

Таким образом, в сочетании черт концерта и рок-баллады образуется смешение двух жанров. При этом сохраняются приёмы симфонического исполнительства в типичных для него соотношениях оркестровых групп и солирующих инструментов, рок-группы и оркестра. Тембровый контраст и диалогическое взаимодействие рок-группы и оркестра подтверждают также традиции Concerto Grosso. Преобладание черт лирико-эпической баллады в вокальной партии подчёркивает аутентичность звучания некоторых оркестровых тембров (валторн, деревянных духовых, ударных).

В целом этот уникальный пример раннего симфонического рока демонстрирует и ранний образец интеграций двух жанров, характерный ещё для раннего белого блюза. В нём сопоставления преобладают над взаимопроникновением. Этому способствуют и две традиции восприятия музыки. Из них первая относится к слушательской культуре академической музыки, а вторая сформирована восприятием композиций музыки рока. Данное наблюдение особо подчеркивается на записи «Концерта для группы с оркестром» Deep Purple в Лондонском Альберт-холле - сосредоточенная тишина во время звучания оркестра прерывается восторженными криками поклонников группы при её вступлениях во всех трёх частях. Видеозапись концерта позволяет увидеть также танцующего рок-слушателя среди других слушателей, которые не осмеливаются покинуть свои кресла в знаменитом симфоническом зале, но при этом всем своим видом (мимикой, жестикуляцией, восклицаниями) поддерживают именно роковые, современные музыкальные находки.

Совершенно очевидны здесь и традиции музыки современного «третьего пласта». В первой части произведения от тихого и тревожного тремоло струнных и лирико-эпической темы у гобоя с откликами деревянных духовых, через стремительный рост громкостной динамики, усиление тембровой плотности оркестрового tutti музыкальная материя очень быстро приходит к яркой кульминации, уже к концу небольшого раздела развития темы А. Это не что иное, как следование традициям музыки кино ХХ века - стремительное движение с броским, картинно-ярким тематизмом и почти зрительной динамикой достижения цели, неважно, ковбоем в прериях или стартом космического корабля. Недаром момент вступления литавр перед кульминацией вызывает громкие приветственные крики рок-публики из зала, узнавшей "свою" музыку. Хотя здесь очевидны и симфонические традиции, которые всегда в той или иной степени заимствовались авторами киномузыки. Поэтому материал всего раздела воспринимается также как стилистическая аллюзия тем и разделов академических произведений композиторов-классиков, преимущественно романтиков – Брамса, Вагнера, Шуберта, Дворжака, Листа, Сен-Санса. Как известно, эти же аллюзии характерны для киножанра со времени появления в нём звука.

Таким образом, интегративное соотношение черт симфонической культуры и рок-культуры проявляет себя здесь в нескольких аспектах. Это сочетание жанровых и формальных признаков концерта (цикл, разделы тематического развития) с контрастно-составными и балладными формами. Также - особенности взаимодействия оркестра и группы (здесь - характерные концертные диалоги). Это также восприятие-участие в среде рок-слушателей, расположившихся среди традиционной симфонической аудитории. И, наконец, черты музыки массовой культуры, проявившиеся через приёмы уподобления киномузыке. Но они же смешаны с чертами музыки симфонического жанра: тема А из I части и её репризное проведение в коде III части претерпевают заметное, неинтенсивное сквозное развитие.

Сравнение способов интеграции академической музыки и современного рока в "Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple и в композициях групп прогрессивного рока убеждают в том, что искусство синтеза в творчестве последних было намного совершеннее. Комплекс средств, использованных Джоном Лордом (Jon Lord, клавишник Deep Purple - автор идеи создания "Concerto for Group and Orchestra"), намного скромнее, чем язык интеграций в композициях ELP, Yes, Рика Вэйкмана (Rick Wakeman), Camel или других представителей этого рок-стиля. Тем не менее, именно после опыта Deep Purple степень участия рок-групп в процессах взаимодействия с музыкой других культурных пластов возрастает. Подтверждением этому является также и усиление интереса к подобным интеграциям со стороны музыкантов-академичестов. Если первый опыт сочетания симфонического оркестра и рок-ансамбля в плотном симбиозе осуществился благодаря инициативе рок-музыкантов (Следует заметить, что часть музыкантов симфонического оркестра в процессе репетиций "Concerto for Group and Orchestra" протестовала против привлечения оркестра к сотрудничеству с " бесталанными выскочками" и "недоучками"), то спустя почти три десятилетия, в середине и в конце 90-х годов ХХ века, способы и приёмы в осуществлении подобных синтезов не только изменились качественно - они усовершенствовались благодаря встречному интересу ряда дирижёров симфонических оркестров США и Великобритании к музыке рок-групп и разностороннему сотрудничеству с ними. Такой длительный перерыв между работами групп, культивирующих симфо-прог в семидесятые года и оживлением интереса к нему в середине 90-х можно объяснить как "вживанием" элементов рок-культуры в сознание профессиональных музыкантов, многие из которых владеют приёмами исполнительства в обоих жанрах, так и значительным взрослением поколения семидесятых.

В свою очередь, успехи стремления адаптировать композиции классического рока и прогрессивного рока академическими музыкантами очень различны. Академическое видение первого чаще всего сводится к обработке и аранжировке ставших классикой своего жанра произведений в симфонических составах. Практика обработки "вечнозелёных" мелодий рока родилась ещё в 60-х гг ХХ века у оркестров и ансамблей различных классических составов, однако стремление расширить область симфонических обработок эстрадных шлягеров в последующие десятилетия не сформировало процессов взаимодополняющего партнёрства. В качестве примера мы сошлёмся на "Symphonic Led Zeppelin" (The London Philarmonic Orchestra), "Symphonic Queen" (The London Symphony Orchestra), "Rolling Stones" (The London Symphony Orchestra), "Orchestral Sgt. Peppers" (The Royal Academy Of Music Symphony Orchestra). Самые убедительные доказательства несоответствия художественного значения подлинников рок-музыки её обработкам представляют именно такие примеры. Так, "Symphonic Led Zeppelin" включает девять композиций, среди них – исключительно «хиты» этой группы. В оркестровых транскрипциях преобладает избыток не всегда удачных тембровых уподоблений (партия гитары исполняется арфой и т.п.). Сохранённый внешний облик композиций не передаёт оригинального содержания. Так, духовые, исполняющие сигнальные мотивы в "Stairway to Heaven", формирует иной облик, нежели в оригинале. Вместо психоделического путешествия в собственный внутренний мир раскрывается пасторальный пейзаж. В "Orchestral Sgt. Peppers" точность аранжировки, сохраняющей тембровое cоответствие оркестрового звучания студийным записям композиций знаменитого альбома Beatles, всё же оставляет неприкосновенной только внешнюю оболочку музыки. Подлинное содержание музыки исчезает. Остаются обобщенные образы, уводящие в мир воспоминаний о великих “the Beatles” и их эпохе. Так, знаменитое ракоходное проведение хроматического звукоряда, записанного струнными симфонического оркестра в песне "A Day in the Life", заменяется тембровыми кластерами, создающими впечатление внешнего нагромождения событий, переполняющих день жизни современного человека. В оригинале же, звучащем у “the Beatles”, эффект, полученный в результате студийных ухищрений, был призван отразить душевную сумятицу. Таковы же транскрипции песен "Symphonic Queen" и "Rolling Stones". Это популярные обработки с введением "декоративных" ритмических остинато у контрабасов и ударных или (песня Queen "Crazy") диалога медных духовых с синтезатором, звучащих в стилистике биг-бэнда. Это создаёт всего лишь ностальгический облик песни, в то время как подлинное исполнение «Bohemian Rhapsody» построено на трагическом диалоге певца с группой. Убив человека, герой прощается с матерью: "Мама, живи теперь так, как будто меня никогда не было". В симфонической транскрипции мужской и женский хоры имитируют этот диалог, но облик трагедии трансформируется в беседу - респектабельное сожаление о происшедшем когда-то давным-давно. Также искажается подлинное содержание композиций таких ярких представителей контркультуры как Rolling Stones. Образ неприятия традиционной культуры в песне "I Can Get No Satisfaction", исполняемой Миком Джаггером в самом дерзком и скандальном тембре, на какой он был способен в 60-е, здесь отсутствует. Тема интонируется группой скрипок симфонического оркестра, что противоречит смыслу оригинала. Таковы же трансформации не менее знаменитых контркультурной "Get Off Of My Cloud" и психоделической "Lady Jane", которые становятся традиционными, милыми и также слегка ностальгическими. Попытка ограничения обработанной рок-композиций чертами исключительно традиций массовой культуры до-рок-н-ролльной эпохи нарушает установившиеся связи разных пластов музыкальной культуры второй половины ХХ - начала ХХI вв. Их результаты оказываются вне области формирования процессов взаимодействия, которые собственно и являются интеграциями, направленными к формированию подлинных синтезов.

В то же время, наиболее показательными и художественно полноценными явились результаты транскрипции музыки групп прогрессивного рока в произведениях "The London Philharmonic Orchestra - Symphonic Yes" и "The London Philharmonic Orchestra - Us and Them: Symphonic Pink Floyd". Здесь также инициатива принадлежит дирижёрам и аранжировщикам, имеющим профессиональный опыт работы в обоих жанрах. В первом случае оркестром управляет David Palmer, мультиинструменталист рок-жанра, аранжировщик, продюсер, симфонический дирижёр. Во втором - дирижер, аранжировщик и продюсер Peter Scholes. В концерте "Symphonic Yes", где в оркестровую палитру добавлены партии инструментов рок-ансамбля, звучание акустических и электронных тембров сбалансировано. Синтез рок-группы и симфонического оркестра здесь настолько органичен, что ни один из партнёров этого симбиоза не теряет собственной специфики в пользу другого. В результате сохраняется образное содержание оригиналов, написанных музыкантами "Yes", музыка обогащается широкой гаммой симфонических инструментов, появляется интересное, полное видение классических произведений легендарной группы.

В "Us and Them: Symphonic Pink Floyd" звучание оркестра и группы сливаются в цельной, хотя внутренне дифференцированной музыкальной ткани. При этом идея психоделического звучания, изначально присущая исполнительству "Pink Floyd", поддерживается мощью звучания и тембровой палитрой симфонического оркестра. В композиции "The Great Gig in The Sky" многоголосный хор акустических и электрических (синтезированных) скрипичных тембров интонирует аллюзии секвенций из концертов А.Вивальди. Психоделическая сонорность рок-музыки поддерживается симфоническим звучанием. Образ мощи "The Great Gig in The Sky" символизирует гармонию сфер в представлении человека технологической эпохи.

Приведённые выше примеры сближения рок-музыки с практикой наиболее популярных жанров симфонической музыки при разности конечных результатов убеждают нас в возможностях рок-музыки к участию в интегративных процессах. Несомненно, такой способностью были наделены и обладают в настоящее время жанры других областей музыкальной культуры. Ею всегда были обусловлены процессы развития в целом. В данном случае примеры и результаты взаимодействия музыки композиций рок-групп различных стилей с традициями музыки других пластов в том, что их участие в интегративных процессах является одним из условий существования и развития рок-жанра в целом.

На возникновение и развитие арт-рока (Art-rock, Progressive Rock) оказало влияние ещё одно фундаментальное качество рок-музыки. Комментируя процессы её развития, большинство авторов указывают на феномен отрицания каждым новым поколением музыки предшествующего, которая воспринимается как потерявшая новизну и полноту выражения жизненного ощущения. Декларация "права собственности" на новые стили рок-музыки у каждого последующего рок-поколения является существенной частью рок-культуры. Но в немалой степени они побуждаются не только естественными для представителей всех новых поколений стремлениями познать содержательную новизну, но и техническим прогрессом, дающим возможность появления музыкально-технических новаций, способствующих формированию новой знаковости и новых черт стиля. Д. Житомирский в "Музыке для миллионов" объясняет закономерности этого процесса особенностями циклического развития массового музыкального искусства, "рождением и умиранием творческих импульсов", подобных движению по кругу. Каждый такой цикл проходит четыре стадии (автор называет их звеньями).

Стадия первая - возникновение новых творческих импульсов под влиянием смены поколений и "новых времён", в борьбе и столкновениях со стандартами предыдущего цикла, которые подвергаются критике создателями нового. Стандарты, тем не менее, обладают нейтрализующим воздействием. То же новое, которое не подчинилось давлению стандарта, переходит в следующую стадию.

Стадия вторая. Новое творчество обретает массовый спрос. Его новизна, однако, начинает нейтрализоваться "равнодействующей вкусов". Здесь эклектически могут соединяться стандартное с творческим. Иногда новое находит более ограниченную, но свою аудиторию, где и формируются стили массового искусства, "устремлённые к незаурядным целям"

Стадия третья. Возникновение клише того профессионализма, которое сформировалось из нового творчества. Его продукция обретает черты стандартности. Спрос поэтому становится более стабильным, во многом благодаря рекламе и средствам распространения.

Стадия четвёртая: клише производит впечатление стабильности и превращается в норму. Но внутри нормы зарождается новый цикл, новая информация социального и творческого характера начинает изменять норму по старой схеме. Через несколько стадий она станет нормой, а потом так же будет побеждена более свежей новизной.

Однако, здесь речь идёт о популярной музыке, лишь частью которой является рок. Для её авторов и любителей до сих пор являются притягательными не только черты развлекательности, но и содержательные компоненты музыки. Таким образом, сменяемость приоритетов новых стилей в среде любителей рок-музыки так же зависима от вышеуказанных стилистических циклов, как и в среде другой популярной музыки, но ее истоки, классика, не вызывает среди приверженцев этого стиля обычного в других направлениях отторжения. Если же иметь в виду наиболее художественные стили рок-музыки, особенно – Art Rock, то их развитие на фоне сменяемости стилистических новинок не только не отвергает законов стиля и его корней, но изначально и последовательно приводит её авторов в эстетическую область той культуры, которую ранний рок отвергал - музыку классической традиции. Эта стабильность эстетики арт-рока ясно осознана не только в среде творцов рок-музыки и её любителей, но и тех, кто её комментирует и критически оценивает результаты изменений, происшедших за последние два десятилетия. Часто указывается на то, что рок перестал быть культурой, стал лишь предметом коммерческой выгоды и совершенствется не по законам эволюции, как это происходило в 70х годах, а по законам сближения со слушателем, упрощения и превращения в один из видом поп-музыки. Именно поэтому рок, как таковой, перестал существовать для настоящих ценителей этого стиля, именно поэтому шире и качественней развиваются "элитарные, закрытые, особенные" стили рока, такие, как прогрессивный рок, авангард-рок, джаз-рок и т.д.

Термин “Progressive Rock” (в контексте данного исследования рассматривается, как аналог определения Art-rock и не берет во внимание некоторые авангардные, амбиентные, психоделические и электронные ветви направления) возник как аналогия обозначению джазового стиля “Progressive”, который развивался с середины 40-х гг. в стремлении к синтезу джазовых стилей с жанрами и техникой музыки академических традиции. Как в зарубежной, так и в отечественной рок-музыке, прогрессивный рок представляет самостоятельную и наиболее художественную область рока. Это обусловлено особенностями его развития, которое начиналось в интеграциях символических элементов музыки классической традиции последних трёх столетий (моделей построения тем, приёмов их развития, типов фактуры, структуры произведений, различных духовых и струнных солирующих инструментов) и рок-музыки (музыкальных инструментов основного состава, ритмической остинатности, драматургии тембров, энергии движения и типов его воздействия и восприятия). Наиболее характерны в этом отношении композиции британских групп Emerson, Lake & Palmer, композитора и клавишника Рика Вэйкмана (Rick Wakeman), групп Yes, Jethro Tull и др.

Непосредственным предшественником возникновения и развития прогрессивного рока был т.н. белый блюз (British Blues, Elektric British Blues), который к концу 60-х гг. окончательно определился как синтез языка и исполнительских традиций негритянского американского блюза с языком, стилями, жанрами, формами жанров западноевропейской музыки. Но использование отдельных их приёмов в раннем английском роке было лишь началом процесса расширения его художественного поля. Британский рок, а затем и вся европейская рок-музыка, развиваясь в блюзовом русле одновременно с усвоением языка чёрного блюза, обращаются к жанрам, стилям, языку, а также традициям европейской музыки от Средневековья до современности. Обе родительские ветви белого блюза как непосредственного предшественника прогрессивного рока в процессе интеграций обладают длительной историей формирования.

Европейская музыкальная академическая музыка не только насчитывает века длительных и многосторонних связей с языком народных культур различных регионов, но и успешно продолжает своё развитие. Так же и многочисленные фольклорные истоки американского блюза кроются в глубине культур многих регионов мира, и блюз продолжает своё развитие на этой почве. Закономерна поэтому их интеграция в процессе развития белого блюза. Становление и развитие прогрессивного рока является продолжением этого процесса. Его собственная эстетика развивалась на почве интеграций раннего рока с европейской классической музыкой и очень часто, обычно британским, народным фолклером. Авторы-исполнители, пропогандирующие арт-рок, сохраняли и развивали музыкальный материал, являющийся наследием художественной культуры. Усвоение его элементов произошло несмотря на первоначально более чем скептическое отношение к ней создателей контркультуры рока. На основе блюза и психоделии они стремились сформировать другое искусство и с его помощью построить иной мир духовного обитания. Этот мир должен был стать независимым от классических традиций и обладать другим смыслом. Созданный приёмом наркотиков, остинатностью и звукокрасочностью музыки, феерией цвета, сопровождающей музыку, управляемый древними идеями западных и восточных религиозных учений, он мыслился более аутентичным и правдивым для души и ума нового поколения, ищущего истин в неизведанных (часто неевропейских) областях человеческой культуры. Белый блюз должен был развиваться как область психоделии, претендующая стать заменой традиционной художественной культуре. Однако его прогресс выявил многообразие и противоречивость собственных внутренних течений - от бездумного стремления к наркотическим галлюцинациям до претворения. эзотерического знания во взаимодействии языка рок-музыки и музыки классической традиции. Авторы - исполнители белого блюза не смогли создать альтернативы многовековой художественной культуре Европы, поэтому полного отграничения от культурной традиции в рок-музыке не произошло. Наибольшие результаты сочетания черт европейского искусства и рок-музыки были достигнуты в рок-стиле, наследующем опыт белого блюза, т.е. в творчестве групп, работавшем в стиле Art Rock, интегрировавшего язык и мировоззренческие основы чёрного блюза, психоделии, традиций неевропейских духовных систем, эзотерики с художественными традициями европейской профессиональной и фольклорной музыки, литературы и киноискусства. Основатели арт-рока принесли в его творческую модель также тягу к поэзии, к постоянному движению вперед, к различным музыкальным и звуковым экспериментам и, как следствие, к электронике.

Процесс интеграции элементов блюза, фолклерной музыки, соула, джаза, психоделического рока и европейской академической музыки был очень интенсивен, начиная с шестидесятых годов ХХ века. Большинство основоположников арт-рока пришли к нему через развитие других стилей. Так, “Moody Blues” так до первого своего распада в 1974 году и позиционировали себя, как рок-н-рольная банда, “Genesis” начинали свое творчество в русле симфо-бита, ранние “Yes” играли хард-рок, “King Crimson” большую часть своих первых альбомов являли заинтересованность в джаз-роке, “Jethro Tull” изначально совмещали в своем творчестве блюз и английский фолклер, раннее творчество “Pink Floyd” – образец психоделического рока, “Van der Graaf Generator” начинали с неоригинального рока, а “Soft Machine” развивали джазовое направление. В этом списке огромное значение имеет частое классическое образование пианистов, таких, как Keith Emerson и Rick Wakeman. Так как в процессе развития рок-музыки многие её стили, обладая общими чертами, были связаны между собой, некоторые черты языка и приёмы исполнительства арт-рока были усвоены представителями других стилей рока. Характерные для прогрессивного рока заимствования некоторых элементов академической музыки, эпический размах, интеллектуальная, социальная поэзия имели место и у многих исполнителей других стилей. Примером может служить творчество Дэвида Боуи (David Bowe), известного как яркая фигура глэм-рока (Glam Rock), утончённого, яркого, театрального. Он синтезировал в своем творчестве не только язык прогрессивного рока (Progressive Rock), но и родственных ему авангардного и эксперементального рока (Experimental Rock). Черты прогрессивного рока проявляются также в музыке таких стилей, как Hard Rock – например, у Deep Purple, Goth rock - Enigma, Tiamat, Stoa.

Как уже было замечено, эволюция арт-рока обусловлена общими закономерностями развития рок-жанра. После периода бурного развития, во второй половине 70-х, в связи со сменой поколений, изменениями социальных и культурных условий на европейской и американской рок-территорях, наступает период кризиса внутри еще совсем молодого стиля. Самой существенной из его черт явился бурный взлёт и столь же быстрое исчезновение с рок-сцены. На смену арт-року пришел столь же скоротечный Punk Rock. Во время пост-панковского периода 80-90 годов язык музыки в целом, не теряя накопленных ресурсов, обогащается возможностями интенсивно развивающейся звукой электроники. Однако за протестом недолговечного панка последовало подспудно назревавшее окончательное разделение современной музыки на различные жанрово-стилевые области, которые, согласно традициям, не только продолжают взаимодействовать на основе элементов внутрикультурной и внутрижанровой общности, но и обособляются мировоззренчески более решительно, чем до возникновения панка. Соответственно, разделение и обособление просходят в среде новых поколений слушателей. Ищущие смысл и ответы на извечные человеческие вопросы, а также возможности приобщения к мировым духовным и художественным традициям - одна категория, чёрные американцы, продолжающие развивать блюзовую традицию - другая. Любители популярной музыки, не затрудняющие процесс собственного мышления, а просто потребляющие музыку тонизирующую, веселящую или элегически настроенную, - третья, подростки, находящие психологическую поддержку в жанрах "кислотной" музыки – четвёртая. Тем не менее, тяга участников процесса развития рок-музыки к соблюдению собственных традиций способствует продолжению жанрового и стилевого взаимодействия. Так, в творчестве группы Marillion, представителей так называемой второй волны прогрессивного рока или Neo-Progressive Rock, появившегося в 80-е годы XX века (в рамках проекта Арт-рок кафе стиль имеет название Нео-арт), содержательные поэтические тексты нередко духовной и социально заострённой тематики раскрываются в музыке, близкой к прогрессивным направлениям в музыке, выращивают вполне современное, популярное лицо нового арт-рока и заимствуют многие выразительные средства из других музыкальных стилей. Эта же практика узнаваема в готическом роке, музыканты которого реализуют в электронной звуковой палитре черты языка музыки Средневековья и Возрождения.

Тенденция к внутрижанровому взаимодействию элементов языка различных рок-стилей, очевидная ещё в первых альбомах пионеров прогрессивного рока (The Nice, Moody Blues, Procol Harum, King Crimson), проявилась в творчестве музыкантов следующих поколенией этого стиля, каждое из которых продолжает традиции, внося новые элементы. Но музыке Progressive Rock описанное выше циклическое развитие современных музыкальных жанров свойственная менее всего. Их проявления сдерживаются традициями, тесно связанными с художественной культурой. Этим подтверждается жизнеспособность Арт-рока, как значительного явления внутри рок-культуры.

Ярким подтверждением этому является музыка альбома «Rick Wakeman & Adam Wakeman - Wakeman With Wakeman», записанного в 1993 году дуэтом музыкантов разных поколений: одним из столпов британского арт-рока Риком Вэйкманом и его сыном, Адамом. Разнообразие клавишных инструментов, на которых играют исполнители этого альбома: Korg, Roland, Ensoniq, Hammond, Shure, Kurzweil, Celestion, Sound Crystal, Metro подтверждает способность музыканта - ветерана прогрессивного рока оставаться полноправным участником непрекращающегося технического процесса модификаций в поле жанровых и стилевых интеграций. Если сравнить инструментальные пристрастия Рика Вэйкмана (Rick Wakeman) на протяжении его творческого пути, то выясняется, что закономерность их изменений подчиняется быстрому и целенаправленному прогрессу музыкальной электроники, которая приводит к сужению составов музыкантов, задействованных в записи. Так, в записи "The Six Wives Of Henry VIII" (1973 год) кроме его участвовали пятеро вокалистов и двенадцать инструменталистов (ударные, бас-гитары, гитары, электро-банджо). В исполнительский состав "No Earthly Connection" 1976 года входили мандолина и медные духовые. Так же, как и музыканты других рок-групп этого десятилетия, тяготевшие к соотнесению своего творчества с академическими традициями (Deep Purple), Рик Вэйкман прибегал к сотрудничеству с симфоническими оркестрами и хорами - в "Journey To The Centre Of The Earth", в "Lisztomania". В записях 80-х гг. он чаще ограничивается традиционным для арт-рок группы квартетом: ударные, бас, гитара, клавишные. В девяностых - часто только клавишными, значительно усовершенствованными к тому моменту и способными более убедительно заменить и оркестры, и хоры различных составов, и роковые инструменты. Адам Вэйкман является представителем другого поколения. Так как он родился в 1974 году, его музыкальные пристрастия формировались во второй половине 80-х - первой половине 90-х, эпохе жёсткой, остинатной музыки сэмплированных и синтезированных мелодий, продолжающегося синтеза стилевых элементов американского и европейского рока и гдавенствования более простой, популярной музыки. Черты этой рок-эпохи проявляются в обеих его сольных композициях альбома “Wakeman with Wakeman”, но только как стилевые компоненты в музыке Progressive Rock. В начале "Megalomania" - насмешливое подражание классической манере фортепианного исполнительства. Далее, с убыстрением темпа теряется псевдоизысканность фортепианного тембра и формируется характерное для рок-музыки 90-х жёсткое и тяжёлое рок-звучание в синтезаторных тембрах. Агогика академического исполнительства уступает место остинатной ритмике. Однако, и эта ткань - не монолит. На ритмическом фоне появляются и исчезают: короткая мелодическая линия органного тембра в фактуре скрытого двухголосия - как аллюзия органных фактур И. С.Баха, затем - фортепианная блюзовая импровизация, чуть позже - подголосок в синтезированном тембре рок-гитары. Мир музыки расширяется и углубляется символами из разных эпох и стилей. Музыкальная ткань второго соло, "Past and Present", также переплетает разные временные и стилистические пласты. Начальный раздел - романтическая фортепианная прелюдия, раскрывающая образ взволнованной мятежности. По мере развития музыка обретает черты мелодической и ритмической жёсткости, переходя в стилистику тяжелого рока. Второй раздел - в тембрах органа, баса и ударных, построен также на аллюзиях баховских токкат, но с энергией стремительной рок-атаки в тяжёлых и жёстких электронных тембрах. Постепенно этот бурный поток, успокаиваясь, перетекает в репризу раздела квази-фортепианной прелюдии. Так структура обеих сольных композиций демонстрирует стабильность музыкального языка ”Progressive Rock”. Сформировавшиеся в конце 60-х - первой половине 70-х годов двадцатого века, черты стиля арт-рок обнаруживают способность к интеграциям в условиях непрерывно изменяющегося языка рок-музыки. Это подтверждается музыкой трех дуэтов, следующие далее на Wakeman with Wakeman. Порядок их следования даёт возможность увидеть путь развития рока с одной стороны и её усвоение стилевых новаций - с другой. Это последовательность от традиционного фортепианного ансамбля "Jiggaig" через общий для представителей поколений отцов и детей рок-н-ролл "The Suicide Shuffle" к полному партнёрскому согласию, своебразному единению поколений в обращении к классике рок-музыки в "Paint it Black" Мика Джаггера и Кейта Ричардса (Rolling Stones). В первом случае подчёркнуто традиционный дуэт двух роялей стилизован оборотами типичного ансамбля учителя и ученика: первый уверенно солирует, второй - не очень твёрдо аккомпанирует. Следущий дуэт исполняется в традициях танцевального блюза. В двух первых предложениях квадрата соотношение партнёров - солист и аккомпаниатор. В третьем заключительном предложении их партии равноправны. В последнем дуэте музыкальная тема интонируется в тембре гитары с последующим рядом импровизаций, в которых различие уровней мастерства проявляется только степенью уверенности и твёрдости рок-интонирования. Во всех случаях характерные для рок-музыки этого периода синтезированные тембры, вытеснившие акустические, использованы сообразно художественной традиции, уходящей не только в джаз или ранний рок, но и дальше, в инструментальный фолклер и классический ансамблевый стиль. Так, стилистика четвертой сольной композиции Рика Вэйкмана "Raga and Rhyme", несмотря на господство синтезированных и сэмплированных тембров, в немалой степени определяется соблюдением традиций прогрессивного рока. Здесь соединяются в среднем голосе мелодическая линия раги, плывущей, медленно развёртывающейся по присущим только ей законам, басовая линия нижнего и подголосок-импровизацию верхнего голосов, окрашенного интонациями рок-баллады. Всеобщность, "агеографичность" этого синтеза эпох и стилей оттеняется сэмплированным хоровым звучанием.

Сопоставляя на примере этой работы стилевые изменения, произошедшие в рок-музыке в связи со сменой поколений, мы убеждаемся в том, что они не опровергли принадлежности современных видений стиля Progressive Rock к собственным художественным традициям. Это подтверждается соединением тематических и стилистических элементов рок-музыки и музыки классической традиций в русле новаций. Его авторы и исполнители продолжают развивать её в интегративных процессах, используя новые возможности языка, которые создаёт технический прогресс.

Одной из незыблемых основ арт-рока до настоящего времени остаётся содержание контркультуры, придавшей динамику развитию рок-музыки в эпоху её становления. Содержание контркультуры было в значительной степени обусловлено сложным, оппозиционным к традиционной культуре, неоднозначным развитием 60-х - начала 70-х гг., протекавшим в русле нескольких концепций, среди которых были восточная философия, религия, экзистенциализм, наркотическая психоделия. Авторы рок-музыки быстро усвоили мировоззренческие принципы контркультурной наркотической психоделии, как культуры расширенного сознания, создав позже на её основе в ряде стилей культуру иррационального сознания, как специфическую область художественности. Этому способствовало унаследованное от древних обрядовых культур стремление к формированию экстатического состояния исполнителей и слушателей через возбуждение проявлений психологии массового бессознательного. Стремление авторов и исполнителей некоторых стилей рок-музыки, прежде всего, прогрессивного рока, к трансформации контркультурных идей через их художественное перевоплощение в философские, религиозные или эзотерические идеи сформировало практику переосмысления жанровых и стилистических элементов музыки классической традиции, европейского и неевропейского фольклора, религиозной музыки народов мира.

Таким образом, эстетика прогрессивного рока, как части рок-культуры сформировалась на основе идей контркультуры 60х - начала 70-х годов. Как система идейных течений она оказала значительное влияние на представителей молодых поколений. Её ценностная суть контркультуры, заимствованная из эстетики битников, основывалась на отрицании равнодушия к человеку. Этой мировоззренческой основой контркультурного мышления объясняется холодность его выразителей к техническому прогрессу и стремление к познанию ритуальной магии древнейших культур, к созданию другого общества на основе новой культуры, альтернативной по отношению к традиционной. Представители контркультуры отрицали престиж социального и материального благополучия, отказываясь от культурных и социальных ценностей как неистинного в существовании. Позже эта составляющая рока окажется сильнее его музыкальной составляющей и вырастет до гротескных размеров. Так, уже в середине 70-х годов исполнители панк-рока сознательно упрощали выразительные средства рок-музыки и вызывающим поведением эпатировали публику, выражая тем самым протест не только против коммерциализации рок-музыки, но в ещё большей степени против усложнения её языка в ряде стилей рока, особенно – арт-рока. Оба эти процесса представлялись им как нивелирующие контркультурные ценности. Джонни Роттен (Johnny Rotten), скандально известный участник Sex Pistols, утверждал: "Рок-н-ролл должен быть весёлым. Он должен приносить радость. Важно не то, что о тебе пишут критики, не то, что ты потратил сто ... лет и разучил миллион гитарных аккордов. Важен сам дух...". Гитарист этой же группы Стив Джонс (Steve Jones), противопоставляя себя музыкантам арт-рока, вторил своему согруппнику: "Я не умею играть соло потому что я их ненавижу!"

В контркультурных представлениях о рок-музыке, окончательно сложившихся к концу 60-гг., качества "роковости" как главными ценностными установками определялись человечностью, правдой, честностью, неангажированностью, неприятием разрушительных глобальных последствий технического развития. Отсутствие этих черт определяло музыку как не-рок. Эта традиция, сформировала и эстетическую цельность арт-рока, определившую становление и развитие идей в его композициях. Так, герой песни "The Lost Cycle" завершающей альбом "No Earthly Connection" Рика Вэйкмана (Rick Wakeman), - пришелец из будущего, представитель погибающей цивилизации прибывает сообщить людям о плачевных результатах их духовной слепоты, утраты главных человеческих качеств, называемых здесь "Музыкой души". Он просит их остановить самоубийственный для людей и природы технический прогресс, сохранить Землю и повернуть вспять свою историю. И в таком возрождении - сохранить “Музыку души”, которую он возьмёт в мир будущего, где жизнь, растраченная войнами и эгоистичной гордыней прошедших веков, умирает "подобно заброшенному пыльному злаку".

Согласно контркультурным психоделическим представлениям, рациональное управление обществом должно быть отвергнуто в пользу спонтанности, экспрессии, самоосуществления и творчества. Его цели определялись как:

- воспитание нового типа личности с новыми формами сознания;

- формирование новых отношений между людьми;

- создание новых ценностей, социальных и моральных норм, этических и эстетических критериев.

Сообразно им, начальные этапы развития рок-музыки подчинялись идее управления творческим процессом с помощью наркотика. Основы психоделии были сформулированы представителями интеллектуальной элиты контркультуры. Одним из них был Тимоти Лири (Timothy Leary, 1920-1996), теоретик психоделии, как способа мышления, образа жизни и как искусства. Однако, он далеко не первым обратил внимание современников на наркотическую культуру. Ещё Шарль Бодлер (Charles Baudelaire, 1821-1867) посвятил действию опиума и гашиша книгу "Искусственный рай". В ней он напоминает о редком состоянии человека, иногда видящего окружающий мир "в чётком рельефе и удивительной ясности контуров и поразительном богатстве красок". Бодлер называет его "райским", сравнивая с "тяжёлой мглой пошлой повседневности". В свою очередь, Олдос Хаксли (Aldous Huxley, 1894-1963) развивает психоделические темы в двух трактатах: "Двери восприятия" и "Рай и Ад". В них он ссылается на теорию А. Бергсона, согласно которой функция мозга - очищать человека от ненужных в реальной жизни впечатлений, от "бесполезного и ненужного знания". Мозг оставляет "очень небольшую выборку", которая и является жизненно полезной. И хотя человек, соответственно этой теории, в потенциале - сам Мировой Разум, необходимость выжить в земных условиях заставляет мозг и нервную систему "пропускать через редукционный клапан" почти весь Разум. Принятый человеком мескалин, вытяжка из корня пейотла, нарушает герметичность этого клапана. И тогда в состоянии "безэговости" появляется "смутное знание", что "Всё во всём - что, на самом деле, Всё есть каждое". Это " ...то божественное, беспристрастное Единое, в котором примиряются полярные противоположности". Мир, увиденный там - незнаком. Он ничего не повторяет. В обычном состоянии сознания мир видится в его неполном выражении, в полном же человек может его воспринять только расширенным сознанием, которому доступны необычайно яркий свет, предельное усиление цвета и "значительное повышение способности разума распознавать тонкие различия в оттенках". О.Хаксли напоминает и о других (менее эффективных) средствах достижения визионерского (психоделического) переживания. Они связаны с особенностями такого дыхания, при котором увеличивается доля двуокиси углерода. Это - упражнения йоги с задержками дыхания. Продолжительные или непрерывные крики, повторы в магии и религии, "монотонные песнопения курандеро, колдуна и шамана, непрерывное пение псалмов и чтение речитативом сутр" и т.п.

Занимая в контркультуре весьма значительную позицию, рок-музыка должна была выполнять роль средства расширения сознания как "мистического экстаза души". Исследователь контркультуры Ч.Рейч объясняет эту её функцию как рождающую "Сознание III", единственную истинную ценность", эмоциональный уровень "я", неосознанный, бессознательный (витальный), освобождающий es от ego, т.е. подобной функции наркотического отключения, фантазии, культа чудесного и магического. Ею, как и наркотиками, восточным мистицизмом и сексуальностью разум должен вытесняться в пользу экстатического состояния, ценного отказом от подчинённости тела разуму, которое должно следовать природным ритмам и стихиям. Так контркультурная идея использования психоделиков с целью расширения сознания, легла в основу психоделии, как художественной области рок-музыки. Она характеризуется способностью выражать средствами музыкального языка и сопровождающих её цветовых и световых эффектов состояния изменённого сознания. В первоначальных замыслах создателей психоделии такое искусство должно было усиливать трансформации самоощущения и опыта прожитой жизни в наркотических состояниях, поддерживая своими средствами их галлюцинации, изменяющие восприятие окружающего мира, фантастические представления, а также искажённые ощущения пространства и времени. Оно должно было участвовать в перестройке иерархии мотивов и ценностей: деперсонализации и дереализации (утраты осознания своего "я", предметности и реальности окружающего мира), поддержки эйфории или переживания нирваны и, тем самым, способствовать объединению с нематериальными основами мира. Музыка, воспринимаемая в наркотическом состоянии, побуждала образование синестезических феноменов. Акустическое восприятие превращалось в оптическое. Звуки становились "чистой энергией, пульсирующей вне времени и пространства". Состояние наркотической эйфории имитировалось экстатичностью, рождаемой ритмической остинатностью, метаморфопсия (потеря ощущения собственного тела) - эффектами быстрого звуковысотного перемещения сигнала в электронных тембрах, не имеющих аналогов с акустическими. Нарушение восприятия качества цвета - эффектами тембровой неустойчивости электронного звучания. Рождение иллюзий, фантастических представлений побуждались, с одной стороны соответствующими текстами, с другой, - звуковыми эффектами полёта, растворения в пустоте (деперсонализация).

В такой функции психоделический рок (Psychedelic Rock), как культура иррационального сознания, может быть определена как система приёмов исполнения, формирующая восприятие, обусловленное общепризнанной в рок-культуре образностью, в свою очередь зависимой от образности, рождающейся в наркотически изменённом сознании. Это усвоение элементов восточного музицирования, ладовых и ритмических элементов индийской и арабской музыки, введение тембров необычных, новых для того времени, электронных музыкальных инструментов - прежде всего, синтезатора Moog, открывавшего новые, не виданные в то время, звуковые возможности. Благодаря звучанию синтезатора, можно было многократно повысить звуковой уровень, который у опытных адептов психоделии ассоциировался с ярким светом, возникавшем при "вхождении" в расширенное сознание. Использование реверберации имитировало состояние погруженности в психоделический транс, "подвешенности" в воздухе. Всё это способствовало развитию новой области психоделического звукотворчества, предназначенной для создания космической, фантазийной или эзотерической образности. "Путешествие в себя" становилось главной идеей рок-композиций, целых концертных программ и студийных альбомов. Музыкальные версии таких путешествий создавали новую психическую реальность для слушателей. О таковой можно судить по тексту песни ”the Beatles” "Tomorrow never knows" из альбома "Revolver" (1966г.), первоначальное название The Void (Пустота, как категория в буддизме). В основе текста лежит идея, родственная психоделической компиляции тибетской "Книги мёртвых", созданной Т.Лири Р.Метцнером, Р.Олпертом в труде "Психоделический опыт" (“The Psychedelic Experience - a manual based on the Tibetan Book of the Dead” By Timothy Leary, Ph.D., Ralph Metzner, Ph.D., Richard Alpert, Ph.D.” (полная версия книги на английском языке) . Это наставления, которые даются во время психоделической сессии -

|  |  |
| --- | --- |
| выдержка из "The Psychedelic Experience" | выдержка из "Tomorrow never knows" |
| ...Есть вечная реальность -Пустота.Твоё собственное пробуждённоесознание,Не имеющее формы и цвета,По природе своей пусто.Оно - сама Реальность.Всеблагость.Совершенный покой.Свет.Сияние... | Отключи разум и расслабься,И тогда поплывёшь вниз по течению.Никаких стремлений, никаких стремлений.Оставь все мысли, и тебя обнимет пустота. -Она сияет, она сияет.А что ты поймёшь смысл внутренней сущности, -Это так, это так,Что всё любовь и каждый есть любовь -Вот это познание, вот это познание.Пусть невежество и ненависть оплакивают смерть.Но не вера, но не вера.Но прислушайся к краскам твоей мечты,Ведь это жизнь, ведь это жизнь.Всё играет в игру жизни без конца,С самого начала, с самого начала. |

Несмотря на декларативное отрицание классической культуры, создателей контркультуры многое роднило с западноевропейскими романтиками: критика рационализма, ориентация на целостность, созданную интуицией, чувством и верой. Также интерес к ориентальному, чужому и экзотическому. Идеализм, стремление к аутентичности творческого результата. Недаром авторы психоделических исследований тяготеют к романтической поэзии: Олдос Хаксли в "Дверях восприятия" часто ссылается на У.Уитмена, С.Т.Колриджа, У. Водсворта, У.Блейка.

Однако, после крушения надежд психоделических революционеров на реальность жизни с расширенным сознанием, а также после длинной череды смертей от наркомании, Psychedelic Rock теряет популярность и динамику прежнего развития, продолжая собственную эволюцию формах, соответствующих мировоззренческим и стилевым трансформациям рок-музыки. В некоторых стилях рока психоделические черты проявляются в виде красочных звуковых эффектов, не связанных с каким-либо художественным смыслом. В то же время в течениях прогрессивного рока (Progressive Rock) академическая музыка часто трактовалась через призму некоторых музыкальных приемов психоделического рока (Psychedelic Rock). В арт-роке психоделические идеи и музыкальные находки становятся средством вовлечения в образный мир, наполненный переплетающимися мифологическими символами-архетипами, расширяющими восприятие картин-пространств эзотерических или фантастических миров и наполняющими их глубоким смыслом. Роль же символов-импульсов, формирующих в воображении такие сюжеты, выполняли темы и образы известных произведений музыки классической музыки, литературы, живописи. В сформированном средствами рок-музыки экстатическом восприятии именно они становились образами фантастических звуковых полотен, рождавшихся в воображении слушателей. Так, звуковая психоделия, как способ передачи содержания композиций, в свойственной ей системе выразительных средств становится значимым стилистическим компонентом, сформировавшим эстетику прогрессивного рока, как культуры иррационального сознания. На её основе создаются образные миры, наполненные смыслом. Нередко - смыслом глубокой духовности, равнодушной к наркотическим галлюцинациям. Это - путешествия в прошлое, в мир художественного произведения, в том числе сказочного или фантастического, также в область эзотерической традиции с духовной ответственностью, в драму праздника или трагедии жизни - в музыкальной сюите, повести, живописном полотне. Эти образные сферы не имеют принципиальных отличий от таковых в музыке рационального сознания. Различают их способы приобщения слушателей и особенности восприятия ими музыки. Психоделический рок (Psychedelic Rock), как область музыки иррационального сознания, является формой общения со слушателем, активно вовлекающим его в процесс действия драмы, превращающий его из слушателя в действующее лицо. Используя эти инструменты в своих целях, исполнители прогрессивного рока в своих композициях не только выражали авторскую идею и изображали место действия, но ещё и побуждали слушателей стать участниками повествования.

Это очевидно, например, при просмотре видео-записи концерта 1971 года группы Emerson, Like & Palmer, «Pictures at an Еxhibition», весьма вольной трактовки известнейшего фортепьянного цикла «Картинки с выставки» (послушать, почитать, почитать) великого русского классика Модеста Петровича Мусоргского (1839 - 1881) (Биография, Биография, статья об отношениях Мусоргского со Стасовым). Это один из самых известных, ярких и последовательных примеров вовлечения огромного количества слушателей в музыкальный процесс выражением их собственной непосредственной, участливой, бурной реакции на все перипетии сюжета. Способ транскрипции, избранный здесь музыкантами, представляет типичный образец взаимопроникновения образов и приёмов психоделического рока (Psychedelic Rock) и академического музыкального произведения. Несмотря на то, что пять из шести произведений, отобранных из цикла М. П. Мусоргского (в оригинальных «Картинках с выставки» их десять), легко узнаваемы, призма психоделического рока не опровергает содержание оригинала. Творческие фантазии композитора, выросшие на основе творчества его друга, художника Виктора Александровича Гартмана (1834 - 1873) (Биография, Биография) и воплотившиеся в «Картинки с выставки» после посмертной выставки последнего, преобразованы группой ELP в психоделическую фантастику с квази-космическими монстрами (Гном и Баба-Яга), Замком Любви и Битвы и торжественным, ликующим апофеозом победы - Богатырскими воротами. Особую роль в интерпретации великого произведениях русского классика занимает синтезатор Муг (Moog). Его звуковые возможности вносят значительные поправки в способ психоделического путешествия и точки его назначения. Кроме рефрена, заимствованного у М. Мусоргского ("Promenade"), есть ещё один, созданный Китом Эмерсоном (Keith Emerson). Это синтезаторное подражание звуковому следу ракеты, устремлённой в космос, звуковой эквивалент фантастического мгновенного перемещения в космическом пространстве, сопровождаемый восторженными криками слушателей. Каково на самом деле пространство этого путешествия - фантастическое или психоделическое - уточнить невозможно. Каждый из слушателей, участников музыкального повествования, может выстраивать собственную космическую, сказочную, историческую, героическую эпопею, ориентируясь на "путевые столбы" звучащей музыки. Основные средства выстраивания собственных "картинок" у ELP в “Pictures at an Exhibition” - тембры и жанры. Используя стили динамичной хард-роковой композиции и рок-баллады, а также сопоставляя в первой лирической кульминации мощное синтезаторное звучание и акустическую гитару, музыканты создают причудливые, яркие образы. Музыкальная изобретательность, богатство красок и живая изобразительность, отличающая оригинальное произведение Мусоргского и редко противоречащая выразительности содержания в рок-интерпретации его произведения, остается важнейшим базисом и в “Pictures at an Exhibition”. Однако в новом видении культового произведения появляется более близкая современному слушателю культура подачи материала. Как явление эпохи постмодернизма, прогрессивный рок владеет приёмами обязательного введения зрителя-слушателя в художественное пространство произведения. Изобразительность синтезаторных тембров и эффектов здесь настолько очевидна, что рок-публика, понимая содержание музыки, непосредственно, вербально вмешивается в синтезаторные рефрены-связки между частями, и этим самым участвуют в происходящем на сцене действии, продвигая вместе с музыкантами сюжет в следующую фазу. "Promenade" исполнена в тяжёлых, торжественных тембрах органа (Этот прием исполнения можно отнести и к начальной стадии развития готического рока (Goth Rock), одного из родственных прогрессивному року стиля). Их чопорное величие словно переводит слушателей в другое время, в шокирующее, необычное место действия. "The Gnome" начинается в синтезированных тембрах свирепых завываний страшного существа. Исполнительское соотнесение этих электронных тембров, баса и ударных основывается на полиритмии. Но это трио не удерживает облика, выстроенного русским классиком, сложного образа гнома с его внешней угрюмостью, внутренним страданием, неосуществлёнными порывами. Здесь гном превращается в злое, враждебное человеку существо, монстра, уничтожитель, символический образ, воплощающий худшие человеческие черты. В следующем "Promenade" рождается образ фантастического мира и его старинного Замка, который может быть где угодно - на Земле, в чужом, далёком инопланетном мире или в мечтах и грёзах музыкантов и слушателей. Небольшой вокальной связкой, как лирическим вступлением к поэме любви, начинается следующая затем композиция "The Sage". В исполнении Грега Лейка (Greg Lake) звучит лирическая баллада о рыцарской любви - идеальной, неземной. Она не только предваряет "Старый замок", но и в значительной степени замещает его. Если М. П. Мусоргский создал не внешний, но внутренний облик возвышенной и безнадёжной любовной тоски, символ её безответности, не копируя оборотов средневекового рыцарского романса, то, стараясь сохранить хотя бы условную стилистическую близость рыцарским временам, Грег Лейк исполняет на акустической гитаре, между мелодическими строфами повествования, небольшие вставки в стиле лютневой музыки XVI века, временами добавляя к её мотивам и ритмам обороты чувствительного романса XIX века. От очевидности аляповатости количества несоотносимых друг с другом жанров и стилей балладу спасают возвышенность, искренность исполнения и тонкая контрапунктичность гитарной партии и вокала. Всё это способствует более страстному выражению возвышенного одиночества. Баллада завершается очередной демонстрацией звуковых искажений, теперь уже гитарного звука, переходящего в рефрен с его завываниями-зашкаливаниями и синтезаторной имитацией воя сирены. Эффект полёта на исходе баллады настолько очевиден (слышен), что присутствие традиций психоделического рока не вызывает никаких сомнений (Вхождние в наркотическое состояние в эту эпоху сравнивали с состоянием полёта, поэтому здесь эффекты полёта звучат довольно двусмысленно, ведь психоделия - один из основных компонентов прогрессивного рока). Затем следует "The Old Castle" - "Старый замок", исполненный, однако, в хард-роке с солирующими клавишными в тембрах жёстких и демонстративно агрессивных. Продолжающие эту пьесу "Blues Variation" вносят черты ритм-н-блюза. Темы этих двух композиций, объединённых в малый цикл, основаны на подлинной, но ритмически изменённой теме "Старого замка" М. П. Мусоргского. Музыканты ELP сохраняют образ героя - рыцаря, превращая его в непобедимого космического воина-супермена. Далее рёв двигателя сменяется деловым и бодрым шагом "Прогулки". За ними следует трилогия о Бабе Яге. Модест Петрович рисовал героиню русских сказок коварной и сметливой, но временами доброй старушкой. В видении Emerson, Lake & Palmer она становится воплощением стихии, безжалостной и отнюдь не слепой силы. Трио пополнило и трансформировало музыкальное полотно в образ абсолютного зла: это синтез образов Бабы Яги, Кащея Бессмертного, страшного инопланетянина и лютой колдуньи – пожирательницы детей из жутких старинных европейских сказок. В "The Hut Of Baba Yaga" ("Избушка Бабы Яги") оригинальный текст сохраняется, но предельно ужесточается в тембрах и ритмах. "The Curse Of Baba Yaga" ("Проклятии Бабы Яги") - это смешанный жанр хард-буги на материале средней части оригинала. Третья часть - полная реприза "The Hut Of Baba Yaga". Вся трилогия исполнена в предельно жёсткой манере. В ней выражено торжество отрицательных образов рок-музыки: пристрастия рок-музыкантов эпохи расцвета контркультуры к инфернальным обликам. Игра с сатаническими образами возникла в эпоху рождения и расцвета психоделии и не закончилась в рок-музыке до сих пор. Их можно толковать образами наркотического ада, описанного ещё Шарлем Бодлером. Они также воплотили характерность сказочных и мифологических образов народов Европы и мира. Они могут быть трактованы здесь как уродливые, неоправданно бесчеловечные, кошмарные убийцы из серийных кино-видео-фэнтези ужасов, так и как порождение бесчеловечности ХХ века с его достижениями в технологиях изничтожения человека в духовном и материальном плане. "The Great Gates Of Kiev" («Богатырские ворота») - эпическое завершение цикла с повествовательностью текста, звоном колоколов, апофеозом победы. Перед репризой трёхчастной формы "Богатырских ворот" появляется электронная вставка из самых немыслимых по мощи и ликованию завываниев совместно с восторженной публикой. Три смысловые кульминации цикла: первая - лирическая баллада в акустическом гитарном тембре "Старого замка", вторая - хард-роковая в плотных и жёстких тембрах "Бабы Яги" и третья, главная, - в стиле тяжёлого рока и в грандиозном звучании всех возможных тембров ансамбля в "Богатырских воротах", цементируют форму психоделического рок-путешествия в причудливые миры. Фортепианный цикл Модеста Петровича Мусоргского предстаёт перед нами в сокращённом и сюжетно изменённом виде. Прогулка по залам художественной выставки трансформирована в эпопею психоделических по средствам выражения и фантастических по содержанию странствий музыкантов рок-группы и их соучастников-слушателей.

Таким образом, создавая традиции культуры иррационального сознания, авторы-исполнители прогрессивного рока (Progressive Rock) подчиняют их цели преобразования идейности, содержания и языка наркотической культуры в специфику идейной и художественной образности. Применяя такие приемы психоделического рока, как формирование и удержание экстатического восприятия громкостью, остинатным ритмом, электронными тембрами, они подчиняют их созданию содержательных композиций. Также Art Rock вводит в рамки психоделического восприятия образы и произведения из мифов древнего мира, классических сюжетов мирового искусства, формируя новый, но уже принимающий важнейшее значение для искусства ХХ века, синтез образов, ощущений, достижений искусства классического и современного, умело разговаривающий со слушателями и зрителями на оригинальном, смелом и одновременно с тем понятном языке. Арт-рок обогатил простой язык психоделического рока, поднимая в своем творчестве важные социальные и психологические проблемы, вознося общепризнанные человеческие ценности, возвращая слушателя к умению ценить народный фольклор и достижения академической музыки.