

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149
УДК 785(485)

Е. А. Савицкая
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6688-3286

Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы «Кайра»)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается шведская сцена прогрессив-рока – стиля рок-музыки, связанного с усложнением и обогащением музыкального языка, композиционных структур и содержания. Исследуются культурные истоки, различные параметры «шведскости» в прогрессив-роке, причины и условия расцвета данного направления в Швеции, его стилевые разновидности. Для шведского прогрессив-рока характерны ладовое и интонационное своеобразие (тяготение к модальности, натурально-ладовым формам, попевочный тип тематизма наряду с развернутыми мелодиями широкого дыхания), влияние национального фольклора и музыки лютеранской традиции, эпичность драматургического развития, неспешность темпов, сдержанность, «меланхоличность» звучания и общего настроенческого модуса, акцент на тембрах «церковного» органа, меллотрона, использование акустических оркестровых и народных инструментов. Особое внимание в статье уделяется периоду 1970-х гг., который в меньшей степени известен, чем современный, поскольку шведский прогрессив-рок развивался тогда в основном на местной сцене, не выходя за пределы страны и ориентируясь на шведскоязычную аудиторию. Особенности музыкального языка и стилистики показаны на примере творчества крупнейшей шведской прогрессив-роковой группы 1970-х гг. – «Кайра». Рассматриваются ее связи с британским прогрессив-роком, наиболее значительные произведения, а также влияние на современные шведские прогрессив-роковые коллективы, для которых «Кайра» стала своеобразным эталоном звучания и стилевой моделью. Во многом возрождение шведского прогрессив-рока в 1990-е связано с обращением к наследию этой группы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Популярная музыка, рок-музыка, прогрессив-рок, Швеция, «Кайра».

Elena A. Savitskaya
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6688-3286

Swedish progressive rock of the 1970's as a cultural phenomenon (On the example of "The Kaipa" band)

ABSTRACT

The article examines the Swedish progressive rock. It is a style of rock music associated with the complication and enrichment of the musical language, composition structures and content. The cultural origins, various peculiarities of the "Swedish" style in progressive rock, the reasons and conditions of the flourishing of this music direction in Sweden along with its stylistic varieties are studied. The characteristic features of Swedish progressive rock are modal and intonation originality (modality, natural-modal forms, a singing type of thematicism and expanded melodies of wide breathing), the influence of national folklore and music of the Lutheran tradition. Attention is drawn to the epic dramaturgy, slow tempos, restraint, "melancholy" sound and general mood mode with the emphasis on the timbres of the "church" organ, mellotron, the use of acoustic orchestral and folk instruments. Particular attention in the article is paid to the period of the 1970s. It is less famous than the modern one, since Swedish progressive rock then developed mainly on the local scene and was focusing on the Swedish-speaking audience. The peculiarities of the musical language and stylistics are shown on the example of the art of the popular Swedish progressive rock band of the 1970s – "Kaipa". The article focuses on the band's connections with the British progressive rock, its most significant songs, as well as its influence on the modern Swedish progressive rock bands. "Kaipa" has become a model of sound and style. In many ways, the revival of Swedish progressive rock in the 1990s is due to the attention to this band.

KEYWORDS

Popular music, rock music, progressive rock, Sweden, "Kaipa".

В стилевой системе современной рок-музыки одно из важных мест занимает прогрессив-рок. Сегодня под этим термином понимается большой стилевой конгломерат, «сумма» многочисленных разновидностей, общей характеристикой которых является направленность на стилевой синтез, диалог с академической традицией, усложненность (относительно достаточно лапидарных базовых форм рока) выразительных и исполнительских средств, интеллектуализированность содержания, использование новаторских технологий¹. Как стилевое направление со своими последователями и немалой аудиторией прогрессив-рок сложился в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в Великобритании (творчество “Procol Harum”, “Yes”, “King Crimson”, “Pink Floyd”, “Genesis”, “ELP”, “Van Der Graaf Generator”, “Gentle Giant”, “Jethro Tull” и других групп). Однако экспансия прогрессив-рока в страны Европы и за ее пределы была достаточно быстрой. Уже в первой половине 1970-х появился ряд национально-географических прогрессив-роковых сцен, среди которых – итальянская, немецкая, французская, голландская, шведская, североамериканская (США, Канада) и др.

Понятие музыкальной сцены как культурно-территориальной общности, обладающей своей спецификой, в последнее время получает все большее значение в работах о популярной музыке. Одним из первых на уместность использования понятия музыкальной сцены указал канадский исследователь Уилл Струоу, который определял данный феномен следующим образом: «Музыкальная сцена <...> – это культурное пространство, в котором различные музыкальные практики сосуществуют, обособляются, видоизменяются и влияют друг на друга» [1, с. 373]. Музыкальная сцена – не только совокупность музыкальных стилей данного региона (либо один избранный стиль), но и социально-общественные, экономические составляющие: местная музыкальная индустрия и практика (студии, клубы, концертные площадки), слушательская аудитория, а также культурная и архитектурно-природная среда, несомненно оказывающая влияние на творчество.

В конце 1990-х – 2000-е годы появляется ряд трудов, посвященных вопросам культурной географии и «музыкальной идентичности». Одним из первых сравнительный анализ взаимоотношений между глобальными и локальными музыкальными культурами и индустриями проводит Роберт Бёрнетт в книге «Глобальный музыкальный автомат: международная музыкальная индустрия» [2]. Примечательно, что помимо Великобритании, США и Японии он выделяет регион Северной Европы и отдельно рассматривает «пример Швеции». Назовем также труды «Культуры популярной музыки» Энди Беннета [3], «Звуковые дорожки: популярная музыка, идентичность и место» Джона Коннелла и Криса Гибсона [4], «Звук, общество и география популярной музыки» Улы Юханссона и Томаса Л. Белла [5] и др. В них популярная музыка

¹ В качестве близкого по смыслу термина, подчеркивающего связь с искусством, в конце 1960-х возникло понятие «арт-рок», но сегодня оно используется редко.

рассматривается с позиций как европейских и мировых музыкальных сцен, так и глобализационных тенденций, в которых важнейшую роль играют массмедиа, различные способы распространения и унификации музыкальной информации. Однако шведской и североευропейской сценам в них отведено лишь несколько страниц. Британской музыкальной и культурной идентичности посвящена книга Ирен Морры «Британскость, популярная музыка и национальная идентичность: создание современной Британии» [6]. Труды британского музыковеда Филипа Тэгга, прожившего в Швеции 25 лет (1966–1991) и работавшего в Университете Гётеборга вопросы семиотического анализа популярной музыки, включают и примеры из шведской популярной музыки, в частности, творчество ABBA [7]. В российской научной литературе о рок-музыке к рассмотрению рок-стилей с позиций национального своеобразия одним из первых пришел В. Н. Сыров в статье «Британский рок как национальный феномен» [8].

В 2010-е годы британское научное издательство “Routledge” начало выпуск обширной серии книг под девизом “Studies in Popular Music”, посвященной мировым музыкальным сценам. Свое место в этом ряду заняла книга “Made in Sweden” [9], в которой коллектив авторов под редакторским руководством профессоров Гётеборгского университета Альфа Бьёрнберга и Томаса Боссиуса достаточно подробно рассматривает развитие шведской популярной музыки в XX–XXI вв. Книга посвящена истокам и историческим аспектам, вопросам «шведскости» в национальной популярной музыке, ее стлевому разветвлению, а также отдельным направлениям и артистам, среди которых доминируют представители «металлических» течений, поп-музыки и электронной танцевальной сцены.

Стоит сказать несколько слов о самой стране, в которой развивалось исследуемое автором явление. Королевство Швеция – одна из стран Скандинавии, региона, охватывающего также Норвегию и Данию. Страны Скандинавии часто рассматривают как некое единство, что обусловлено и их географической общностью, и близостью тенденций общественно-политического и культурного развития. Сегодня эти страны отмечены тяготением к экономической модели «государства всеобщего благосостояния» и высоким уровнем жизни. Современная Швеция часто воспринимается как привлекательное, хотя и довольно суровое по климатическим условиям место для жизни. Во всем мире популярны скандинавский (в том числе шведский) кинематограф, дизайн, растет интерес к скандинавскому образу жизни, культуре, музыке.

Бурное развитие музыкальной индустрии, начавшееся в Швеции во второй половине 1970-х гг. и связанное в первую очередь с международным успехом квартета ABBA, привлекло большое внимание исследователей. Достижения на мировом музыкальном рынке шведских поп- и рок-музыкантов, продюсеров, композиторов, звукоинженеров, чья работа очень часто стоит за успехом того или иного хита, развитие технологий заставили говорить о «шведском музыкальном чуде» (Swedish music miracle). В этом плане отметим обстоятельные статьи Улы Юханссона о глобализации в шведской популярной

музыке [10] и о творчестве группы “Kent” в плане отражения национального менталитета [11].

Авторское внимание привлекает шведская сцена прогрессив-рока – как самобытный культурно-географический феномен и выдающееся музыкально-стилевое явление. Однако оно гораздо менее освещено, чем продолжающееся пополняться наследие британских прогрессив-коллективов и тем более деятельность успешных шведских поп-артистов. Так, “The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979” [12] рассматривает в основном такое своеобразное социомузыкальное движение 1970-х, как *шведский прогг* (с двумя буквами “g” – *progg*, в отличие от прогрессив-рока – *progressive rock*). Это молодежное движение, тесно связанное с левыми идеями, в музыкальном плане было разностильным – от почти аутентично исполняемого фолка и фолк-рока до блюза, бит-музыки и прогрессив-рока как стиля. В известных британских трудах о собственно прогрессив-роке “неанглийским” группам уделяется совсем мало внимания. А в рок-энциклопедиях, созданных шведскими авторами, при достаточно полном охвате местной сцены, говорится лишь об отдельных работах из области прогрессив-рока. В упомянутой выше книге “Made in Sweden” в качестве объектов исследования доминируют представители «металлических» течений, поп-музыки и электронной танцевальной музыки, развитие же «прогрессивной» сцены в ней подробно не рассматривается.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ШВЕДСКОГО ПРОГРЕССИВ-РОКА

Развитие шведского прогрессив-рока можно поделить на два больших этапа – 1970-е гг. и 1990–2020-е (по наши дни). В «классический» период он развивался в нескольких направлениях. Одно из них – прогрессив-фолк: он представлен творчеством группы “Kebnekajse”, обрабатывавшей народные мелодии (польски, гонглоты, марши) в тяжелом электрическом рок-звучании, но с использованием двух фолк-скрипок; известнейшей шведской органистки, певицы и композитора Мерит Хеммингсон, чья «фолк-трилогия» начала 1970-х (альбомы “Huvva! Svensk folkmusik på beat”, 1971, “Trollskog: mer svensk folkmusik på beat”, 1972 и “Bergtagen”, 1973) представила авторский взгляд на фольклор. Такие разновидности, как фьюжн (группа “Made In Sweden”), психоделика (“Hansson & Karlsson”, Бу Ханссон соло), симфо-прогрессив (“Kaipa”) и хард-прогрессив (“Trettioåriga Kriget”), складывались под влиянием британского прогрессив-рока, хотя и отличались своеобразием. А шведский авант-рок был скорее локальным явлением, выросшим как бы “изнутри”, но затем вписавшимся в европейский прогрессив (его яркими представителями стали “Samla Mammas Manna”).

В этот период шведская рок-культура развивалась достаточно изолированно, ведь местные музыканты стремились к независимости, принципиально (за редким исключением) пели на родном языке, издавались на местных лейблах, а гастроли за границу для них были явлением редким. Это, с одной

стороны, способствовало развитию творческой самостоятельности и самобытности (хотя влияния британского и американского рока не отменяло), с другой – сильно ограничивало степень известности шведских рокеров в других странах. Во многом именно поэтому шведские группы 1970-х гг. сегодня знакомы в основном слушателям и специалистам, “прицельно” интересующимся данным явлением.

Как уже упоминалось, шведский прогрессив-рок в 1970-е частично развивался в рамках так называемого “Progressive Music Movement” (шведского прогга) – социально-политического молодежного движения, выражавшего протест против войны, американского империализма, а также против коммерческой поп-музыки. Прогг-движение не было единым по стилю и включало разные музыкальные направления, от самых простых форм фолк- и бард-рока, блюза до психоделики, усложненного прогрессив-фолка и собственно прогрессив-рока. Среди этого движения выделяются такие крупные явления в сфере шведского прогрессив-рока, как “Kaipa”, “Samla Mammans Manna” и “Kebnekajse”.

В 1980-е прогрессив-рок в Швеции, как и вообще в мире, уходит в тень (за исключением появившегося в Британии неопрогрессива). Зато именно шведам принадлежит приоритет в возрождении интереса к прогрессив-року в начале 1990-х, что способствовало ренессансу явления в мировом масштабе. Здесь вырастают герои-«спасители» прогрессив-рока – “Anekdoten”, “Änglagård”, “Landberk”, “Sinkadus”, “Pär Lindh Project”, “The Flower Kings”, к которым присоединяются американские и британские коллективы, формирующие так называемый ретро-прогрессив (обращающийся к “классике” направления 1970-х гг.). Складывается и свой мощный тренд прогрессив-метала («прогрессивного металла») – это такие «гиганты», как “Meshuggah”, “Pain of Salvation”, “Opeth”, “Evergrey”, “Therion”, “Soen”. В 2000-е годы, наряду с продолжающими действовать первопроходцами, появляются молодые представители прогрессив-рока – “Beardfish”, “Moon Safari”, “Gösta Berlings Saga”, “Ritual”, “Karmakanic”, “Astrakhan”, “Agents of Mercy”, “Hasse Fröberg & Musical Companion”, “A. C. T. “, “Mats & Morgan” и др.

Шведский прогрессив-рок сегодня высоко ценится мировым рок-сообществом, критиками и журналистами. О большой востребованности шведских музыкантов говорит тот факт, что они заняты в международных прогрессив-роковых супергруппах (например, гитарист “The Flower Kings” Ройне Столт является постоянным участником «межконтинентального» проекта “Transatlantic”), гастрольных составах британских групп, шведские группы гастролируют по всему миру. В Швеции проходит ряд специализированных фестивалей. Это авторитетный “Sweden Prog Fest”, проходивший с 2011 по 2016 гг. в Стокгольме в концертном зале “Bryggarsalen” и собиравший весь цвет шведского прогрессив-рока. Выступали на нем и группы из близлежащих северных стран – Норвегии, Финляндии. В Упсале на открытой эстраде в центральном городском саду с 2006 г. проходит “Uppsala Progressive Rock Festival” (с 2017 г. – “Uppsala Progressive Folk & Rock Festival”), наследующий местным

open air концертам 1970-х. В Гётеборге есть свой фестиваль – “Slottsskogen Goes Progressive” (в связи с пандемией два вышеназванных фестиваля в последние годы не проводились). Иногда локальные группы «прогрессивного» направления можно увидеть на крупнейшем шведском международном рок-фестивале “Sweden Rock” (например, там выступали “The Flower Kings”), но он в основном ориентирован на тяжелый рок и металл, и прогрессив-рок смотрится там довольно чужеродно. Некоторые шведские прогрессив-роковые коллективы (например, “Pain of Salvation”, “Opeth”, “The Flower Kings”, “Beardfish”) выступали и в России.

Предметом восторженных отзывов становятся особая музыкальность, артистическая раскрепощенность, высокий исполнительский и технический уровень, культура звучания, проработанность аранжировок шведских прогрессив-групп. Речь идет о некоем «шведском качестве»! В задачи статьи входит необходимость выяснить, с чем связано это своеобразие, дать характеристику этому «качеству».

ШВЕДСКИЙ ПРОГРЕССИВ-РОК И ФЕНОМЕН ШВЕДСКОСТИ

В шведской рок-музыке ярко проявляется ее культурное и национальное своеобразие – качество, которое уже обозначено исследователями как *шведскость* (*Swedishness*) (об этом пишут в У. Юханссон [11], А. Бьёрнберг и Т. Боссиус [9]), по аналогии с *британскостью* (*Britishness*) [6]. Это может касаться и музыкальной стороны (влияние фольклора, культура звучания), и текстовой основы произведений (затрагивание проблем шведского общества, использование «шведских» образов, топонимов, названий, идиом и т. д.). Конечно, столь обширный вопрос сложно раскрыть в рамках одной статьи. Постараемся отметить те черты, которые касаются непосредственно предмета авторского исследования.

Возникновение этих характерных черт можно связать с культурными истоками шведского прогрессив-рока. Ведь он, несмотря на огромную роль англо-американских влияний, не развивался изолированно от собственной культурной среды. Уходящий в древность богатейший шведский фольклор, искусство спельманов², музыка лютеранской традиции и так называемые народные хоралы³, творчество выдающегося шведского певца, поэта и музыканта-импровизатора XVIII в. Карла Микаэля Бельмана, положившее начало самобытной шведской песенности – все это важнейшие источники не только прогрессива, но и шведской популярной музыки вообще. Правда, в числе «классических» музыкальных аллюзий сложно различить влияния именно шведских композиторов, точнее было бы говорить об общем воздействии академической европейской традиции эпохи барокко и классицизма.

2 Профессиональные народные шведские музыканты XVIII – XX вв., в основном скрипачи.

3 Мелодии из книг хоралов (в основном «старой», 1695 г.), которые исполнялись во время домашних молитв, с богатой раскраской мелодической линии, опеваниями опорных тонов [13, с. 37].

Отличительными чертами шведского прогрессив-рока становятся особая мелодическая выразительность, детальная проработанность, нередко даже «пышность» аранжировок, при этом – сдержанность, величественность, благородство, особая северная «меланхоличность» (иногда даже «мрачность») звучания и общего настроенческого модуса. Предположим, что такую «меланхолическую ноту» вносят проникающие в рок народные лады, в которых как бы рассредоточены ладово-гармонические тяготения, а аккорды могут достаточно свободно сменять друг друга (модальный тип ладовой организации, в отличие от западноевропейской тональности). Ян Линг пишет о доминировании в северном фольклоре так называемой «нордической гаммы», близкой дорийскому ладу [13, с. 118]. Отметим и частое использование натурального минора (с характерной последовательностью минорных субдоминанты, доминанты и тоники). Вообще минорность, «оминоренность» – характерное для шведского рока явление (хотя встречаются и вполне классические кадансы, и гармонический минор как отзвук более поздней гармонизации фолк-мелодий). Характерно построение мелодических линий на основе «цепляющихся» звеньев-попевок (тяготеет к фольклорному типу, часто встречается у “Samla Mammans Manna”), использование украшений-«завитков»⁴ в мелодии (“Kebnekajse”), а иногда и резких, угловатых скачков, что тоже можно считать следствием фольклорных влияний (характерно, например, для риффов “Trettioåriga Kriget” и их более поздних последователей “Opeth”). Впрочем, это не отменяет напевности, широты дыхания многих тем (“Kaipa”).

Возвышенно-печальный оттенок вносит тембр органа (“Kaipa”, Мерит Хеммингсон), тоскливо-меланхоличный – скрипок (особенно при использовании нетемперированного строя и фольклорной манеры игры, как у первопроходцев шведского прогрессив-фолка “Kebnekajse” или у современной фолк-группы “Garmarna”), меллотрона (клавишный инструмент, имитирующий звучание струнных, духовых, встречается у групп “Anekdoten”, “Änglagård”). Собственно оркестровые инструменты (виолончель, флейта) тоже используются как солирующие и ансамблевые, полуакустическая гитара может подражать народным струнным щипковым. Используются и бытовые, народные инструменты – например, аккордеон (в шведской народной и популярной музыке первой половины XX в. фактически заменивший скрипку) стал «опознавательным знаком» звучания сольных альбомов лидера “Samma Mammans Manna” Ларса Холльмера, а в арсенале современной прогрессив-группы “Ritual” можно видеть струнно-смычковый инструмент нюккельхарпу. Сегодня многие коллективы напрямую используют элементы скандинавского фольклора, обращаются к песенным мелодиям, церковным и бытовым жанрам (танец польска, различные виды маршей, наигрыши – лоты, средневековые баллады-сказания и др.).

⁴ Как обозначает подобные элементы Ян Линг по отношению к фолк-музыке.

В текстах песен нередко встречаются образы ночи (и «ночного» настроения), природы, в том числе леса, моря, северного сияния; философские размышления на темы религии, духовного поиска, сложностей пути;

иногда – обращение к литературной сказке и авторским литературным «мирам», народной мифологии, германо-скандинавскому эпосу (последнее более характерно для современных фолк-рок- и фолк-метал-групп). Это не исключает и сатирической заостренности, своеобразного юмора, как у группы с труднопроизносимым (и оттого еще более ироничным) названием “Samla Mammans Manna” («Собирай мамочкину манну»). Нередко сами «имена» коллективов связаны с известными шведскими топонимами, событиями, личностями: название группы “Made In Sweden” говорит само за себя, название “Kebnekajse” позаимствовано у самой высокой в Швеции горы, “Trettioåriga Kriget” («Тридцатилетняя война») отсылает нас к ряду военных конфликтов в Европе 1618–1648 гг., затронувших и Швецию, а “The Flower Kings” («Цветочные короли») – не только к «хипповой» эстетике 1960-х, но и к личности знаменитого шведа – ученого-биолога XVIII в. Карла Линнея. Определенную краску вносит и мелодика шведского языка (большинство рок-групп «классического» периода и некоторые современные поют на родном языке), отмеченная интонационным богатством, что влияет, по авторским наблюдениям, на характер вокальных партий.

Можно предположить, что в музыке каким-то образом находят отражение черты шведского национального характера. В их числе исследователи указывают честность, педантичность, скромность, вежливость, трудолюбие, целеустремленность, организованность, стремление к индивидуализму. Отмечается, что шведы очень любят природу, долгие прогулки по лесу и в горах, склонны к рефлексии. Говорят и о сдержанности, серьезности, даже угрюмости (что не вполне правомерно) шведского характера, отчасти объясняя эти черты влиянием холодного климата, низким атмосферным давлением, большим количеством темных дней в году. Об этом, например, пишет Т. А. Чеснокова [14, с. 108–109] со ссылкой на шведского исследователя О. Дауна [15].

Что же касается «нордической» сдержанности поведения рок-музыкантов на сцене (которая наблюдается далеко не всегда), то вряд ли она обусловлена знаменитой шведской концепцией «лагом»⁵. Скорее, в прогрессив-роке она связана со сложностью инструментальных и вокальных партий, обилием технических устройств, с которыми приходится управляться во время «живого» исполнения, и характерна для большинства прогрессив-групп независимо от их происхождения.

Говоря о том, какую роль местная сцена, и, в более широком смысле, окружающая среда сыграла в формировании шведского прогрессив-рока, можно привести пример Упсалы. Этот старинный шведский город, расположенный в 40 минутах езды от Стокгольма, стал колыбелью шведского прогрессив-рока. Сердце Упсалы – университет, старейший в Скандинавии (1477); неподалеку расположено огромное здание библиотеки и Ботанический сад, где находится памятник Карлу Линнею. На холме возвышается суровый Упсальский

⁵ *Lagom* – швед. «в меру», «золотая середина», «ровно столько, сколько нужно». Характерное для шведского общества стремление к умеренности и нейтральности.

замок, и из любой точки города видны пронзающие небо шпили грандиозного готического кафедрального собора. Он увековечен в фильмах знаменитого уроженца города – кинорежиссера Ингмара Бергмана. Здесь все дышит историей, оваяно тишиной и спокойствием, и в то же время здесь кипит обычная жизнь, а улицы наводнены студентами. Рядом находится Старая Упсала (*Gamla Uppsala*), древняя столица Швеции – таинственные курганы и рунические камни... И именно в Упсале в 1970-е г. была организована одна из первых шведских прогрессив-роковых групп – “Kaіra”; здесь же или в окрестностях живут большинство участников коллектива, ставшего одним из флагманов возрождения прогрессив-рока в 1990-е – “The Flower Kings”. Неудивительно, что музыка, рожденная в такой среде, отличается красотой и гармоничностью.

ДВЕ СТОРОНЫ СИМФОНИЗМА

Остановимся подробнее на творчестве одной из наиболее ярких представительниц шведского прогрессив-рока 1970-х гг. – группы “Kaіra”. Чаще всего “Kaіra” относят к такой разновидности прогрессив-рока, как симфо-прогрессив. Этот термин, появившийся еще в 1970-х в британском (прежде всего) рок-лексиконе, и сегодня продолжает использоваться в международных стилевых классификаторах, хотя и отличается некоторой противоречивостью. Приставка “симфо” в данном случае может пониматься двояко. Во-первых, как использование симфонических составов и оркестровых тембров (можно вспомнить британцев “ELO”, у которых в составе были оркестранты-академисты; выступления “The Moody Blues”, “Caravan”, “ELP”, “Yes” и других групп с симфоническими оркестрами). Во-вторых, как симфонизм в асафьевском смысле – то есть принцип построения музыкальной ткани, основанный на обновлении, непрерывном развитии материала и его образном движении. Примерами такого подхода служит творчество тех же “Yes”, “ELP”, “Genesis”, “King Crimson”, “Van Der Graaf Generator” и других британских групп. Как правило, в прогрессив-роке одно сочетается с другим, а также с «классическими аллюзиями» в музыкальном тексте (цитаты, обработки, адаптации), тяготением к крупным формам, непрерывному тематическому развитию и обновлению, объединению материала при помощи лейтмотивов, реприз либо концептуально-сюжетных решений.

Вышесказанное можно отнести и к творчеству “Kaіra”. Музыка этой группы присуща эпическая неспешность развертывания, масштабность форм, тяготение к средним и медленным темпам. «Общевозвышенный» модус проявляется в доминировании органно-клавишного звучания. Ладово-гармонический язык насыщен сложной аккордикой и модуляциями, а мелодии широкого дыхания украшены отсылающими к народной практике «завитками». В случае “Kaіra” можно говорить о влиянии не только западноевропейской академической традиции от И. С. Баха и Г. Ф. Генделя до Р. Вагнера и Г. Малера, но и фольклора, лютеранских псалмов. Британский прогрессив-рок выступал

для “Kaipa” как стилевая модель, однако шведские музыканты переработали ее в собственном ключе, без прямых заимствований.

“KAIPA”: НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Группа “Kaipa” была образована осенью 1973 г. в Упсале тремя музыкантами: клавишником Хансом Лундином, бас-гитаристом Томасом Эрикссоном и ударником Томасом Шёбергом, которого вскоре сменил Ингемар Бергман⁶. Изначально коллектив именовался “Ura Kaipa” – так называлось место жертвоприношений в книге Вернера фон Хейденстама «Шведы и их вожди» (задуманной как школьный учебник истории). Однако ничего «языческого» или «варварского» в творчестве “Kaipa” нет. Скорее, оно проникнуто христианской идеей всепрощающей любви и отражает общегуманистические ценности (фото 1).



Фото 1. Группа “Kaipa” (1974): Ройне Столт, Ингемар Бергман, Томас Эрикссон, Ханс Лундин (источник: www.kaipa.info) / Kaipa Band (1974): Roine Stolt, Ingemar Bergman, Thomas Ericsson, Hans Lundin (source: www.kaipa.info)

Основную роль в аранжировках играли клавишные инструменты Ханса Лундина (среди которых – орган Хаммонда, бывший в арсенале музыканта с 1968 г., электропиано “Wurlitzer”, позже – различные виды синтезаторов). Отец Лундина играл на скрипке, и мальчик любил слушать народные мелодии в его исполнении. С шестилетнего возраста Лундин брал уроки игры на фортепиано, которые, впрочем, быстро наскучивали юному музыканту, и он подбирал по слуху любимые поп-хиты. Однако академическая музыка вдохновила и озарила все будущее творчество Лундина. Для его весьма непростых партий характерна барочная мощь, использование разнообразных «виньеток», украшений, но при этом и хард-роковый драйв. Высокий и чистый голос Лундина, который в первые годы выступал и основным вокалистом, звучал весьма специфично, тем более что петь группа решила на родном языке, что тоже придавало звучанию оригинальность (в их ранней истории была лишь одна попытка перезаписать несколько композиций в переводе на английский).

В 1974 году к составу присоединился гитарист Ройне Столт, которому на тот момент было 17 лет. Будущий «возродитель» шведского прогрессив-рока, в середине

⁶ Достаточно подробно история группы изложена на персональном сайте Ханса Лундина, откуда взяты основные факты. См.: [16].



Фото 2. Группа “Kaipa” на open air фестивале “Gärdet” (Стокгольм, 1974; источник: www.kaipa.info) /
Kaipa Band at the open-air festival “Gärdet” (Stockholm, 1974; source: www.kaipa.info)

1990-х организовавший ривайвл-коллектив “The Flower Kings”, Ройне Столт уже в те годы выработал свою узнаваемую неторопливо-певучую, выразительную манеру игры. Вольно или невольно он «вплавлял» в свои сольные линии и интонации народно-спельманской игры с ее мелизматикой, скользящими тонами. По собственному признанию, в детстве Ройне слышал много народной музыки: «Могу сказать определенно, что на меня повлияла шведская фолк-музыка, потому что я слышал ее, когда был ребенком, и моя мама играла ее. Проводя летние месяцы на Севере, я слышал игру на скрипке, аккордеоне, традиционную шведскую фолк-музыку. Так что каким-то путем она вошла в мою память и остается здесь» [17, с. 36]. Впрочем, нельзя сказать, что Ройне Столт хоть в какой-то мере подражает народным музыкантам. На его манеру в период творческого становления повлияли скорее американские и британские блюзовые гитаристы: Джими Хендрикс, Робин Трауэр, Питер Грин, позже наступил черед увлечения прогрессив-роковыми и фьюжн-исполнителями, среди которых Фрэнк Заппа, Роберт Фрипп, Стив Хоу, Стив Хэккетт, Джефф Бек и другие. Почти все они – мастера «певучего», длящегося и парящего звука.

После формирования квартета название группы было сокращено до “Kaipa”. Первое выступление нового состава состоялось в августе 1974 г. на фестивале “Gärdet” в Стокгольме (фото 2), а первый радиоэфир – в октябре того же года на Шведском национальном радио в программе “Tonkfaft”. “Kaipa” много внимания уделяла совершенствованию исполнительского и ансамблевого мастерства, постоянно репетировала, давала около 150 концертов в год. Несмотря на связь группы с молодежным рок-движением, местные независимые лейблы MNW и “Silence” отказались выпускать дебютный альбом “Kaipa”. Возможно, музыка показалась им слишком сложной, а тексты – далекими от идей политической борьбы (для самих же музыкантов поэтические тексты имели важное значение и обязательно печатались на вкладках к виниловым изданиям).

Издавать пластинку в итоге взялся британский лейбл “Десса”, продукцию которого на территории Швеции распространяла местная фирма “Electra”. Однако продавались альбомы “Kaipa” только на территории Скандинавии. Первый, одноименный названию группы альбом вышел в 1975 г. Записанный на стокгольмской “Marcus Music Studios” и спродюсированный группой самостоятельно, он разошелся тиражом 10 000 копий, что было весьма успешно для шведскоязычной группы.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ

Уже в дебютном альбоме (одноименном названию группы, 1975 г.) формируются такие композиционные принципы, как многотемность, обрамление песенного материала пространными инструментальными разделами, появляются типичные для “Kaipa” (и впоследствии для “The Flower Kings”) «замедленные» коды-кульминации или коды-отстранения, характерная эпическая неторопливость развертывания, насыщенного при этом элементами симфонизма. Альбом “Kaipa” нельзя назвать концептуальным, композиции не связаны общими темами и сюжетным движением, хотя прослеживается общая тенденция к возвышенности, просветленности («идейное единство»). В альбоме десять композиций – от коротких до достаточно развернутых, между которыми нет прямых тематических связей, но можно обнаружить общность интонаций, приемов развития, стилистики (влияние барокко и фольклора), саунда (доминирование органного-«симфонического» звучания) (фото 3).

Рассмотрим альбом подробнее. Первая композиция “Musiken är ljuset” («Музыка – это свет») сразу настраивает на торжественный, почти религиозный лад. Поэтические строки восхваляют просветляющую и объединяющую силу искусства. Бегущие фигурации органа (разложенные трезвучия в миноре) напоминают о музыке Баха, однако минорная (натуральная) доминанта, на которой постоянно останавливается движение, придает звучанию своеобразие. Пассажи сменяются игриво-танцевальной, прихотливо ритмизованной темой у электрогитары в фолк-духе, с характерным натурально-ладовым колоритом (уже упоминавшаяся последовательность минорных субдоминанты, доминанты и тоники), резкими скачками на квинту, кварту в начале мелодического движения



Фото 3. Обложка альбома “Kaipa” (в оформлении использован рисунок Ройне Сталта) / Album cover “Kaipa” (artwork used by Roine Stolt)

с последующим обыгрыванием трезвучий и изящными «завитками». Эту тему можно охарактеризовать как «типично шведскую». Основная вокальная мелодия излагается в мажоре – это возвышенная, парящая тема, она звучит на фоне мерного чередования аккордов диатонических ступеней у органа. После первого куплета следует протяженная инструментальная интермедия из нескольких эпизодов: яркое гитарное соло с резким сдвигом на полтона вверх и дальнейшими модуляциями, вокализ солиста на фоне «хоровых» гармоний, «успокаивающее» заключение с темой у колокольчиков. В репризе «игривая» тема электрогитары проходит в замедленном метроритме, приобретающая психоделический оттенок, – она обрамляет второй куплет, расширенный по сравнению с первым. А мажорная органная кода с новой темой звучит глорно, словно разрешая возможные противоречия.

Балладный характер носит следующий трек “Saker har två sidor” («Вещи имеют две стороны») – философская композиция о «диалектике всего сущего». Мелодия в миноре кружится вокруг опорных ступеней, а в средней инструментальной части напор органа привносит почти хард-роковый драйв. “Ankaret” («Якорь») открывается радостно-светлой, «променадной» темой в прозрачно звучащем органном тембре (она напоминает старинные шведские «прогулочные» марши – гонглоты). С ней резко контрастируют эпизод у солирующей бас-гитары и следующий далее драматичный основной раздел, который начинается с весьма насыщенного соло гитары. Мелодия у голоса, словно с трудом поднимаясь вверх по трихордам-секвенциям (знаменательна тональность – до минор), достигает высокой степени напряжения, которое подчеркивается идущей следом органно-гитарной кульминацией с вокализом на высоких звуках (вторая октава). Совершенно не случайны аллюзии на церковную музыку – в тексте говорится о том, как герой, «снявшись с якоря», решает познать, к чему он на самом деле стремится. Зайдя в церковь и слушая речь священника, он не сомневается в правильности его слов, однако чувствует, что его личный выбор может быть иным, и можно плыть по течению, нигде не бросая якорь.

Напряжение центрального раздела снимается репризой вступительной «прогулочной» темы, звучащей еще более празднично (фото 4).

Не менее пространная “Se var morgon gry” («Увидеть рассвет») также интересна многотемностью и гармоническим планом. Основная вокальная тема (она появляется только на четвертой минуте



Фото 4. Ханс Лундин в студии (источник: www.kaipa.info) / Hans Lundin in the studio (source: www.kaipa.info)

звучания), начинаясь в «обычном» ля миноре, совершает путешествие по тональностям, нередко с резкими и неожиданными модуляциями, эллипсисами, секвенциями (характерно сползание по хроматизмам вниз). Несмотря на гармоническое напряжение, композиция, посвященная красоте природы, носит просветленный, восторженный характер. Особенно впечатляет мажорная кода, в которой ниспадающие гаммообразные ходы гитары и синтезатора (играющих в терцию) ассоциируются со световыми потоками. Близка по характеру финальная, самая длинная (9,5 минут) композиция альбома “Oceaner föder liv” («Океаны рождают жизнь»). В ней размашистой, решительно прорывающейся вверх вокальной мелодии (ходы на квинту, октаву вверх, фальцетное пение) отвечает строгий хорал «ангельских» голосов, превращающийся затем в звуковой пейзаж (переключки гитары и клавишных на фоне плещущихся волн).

На альбоме присутствуют также несколько более коротких инструментальных композиций. Одна из них – “Skogs promenad” («Прогулка в лесу»), которую музыканты поначалу даже не хотели включать в альбом из-за ее якобы излишней простоты. На самом деле это одна из наиболее обаятельных мелодий, созданных “Kaipa”. Композиция построена на вариационных проведениях квазифольклорной темы (с характерным чередованием натурального минора в «запеве» и мажора в «припеве») у гитары и органа. Она также напоминает гонглот. Этот трек продолжает более виртуозная, но также достаточно лаконичная “Allting har en början” («Всё имеет начало»), в которой фольклорные танцевальные проигрыши чередуются с «классицистскими» эпизодами в тембре клавесина (причем не «синтезированный», а, как следует из информации с обложки, совершенно реальный). Еще одна инструментальная пьеса – “Förlorad i Istanbul” («Потерянный в Стамбуле») с неожиданной восточной ладовой окраской и зажигательной танцевальной ритмикой. Таким образом, уже в первом, весьма зрелом для дебюта альбоме был задан основной вектор “Kaipa” на полистилистичность и полижанровость, объединение разных образных и смысловых сфер, таких как национальный фольклор и музыка барокко, «тяжелый» рок и бытовые жанры.

«НИЧЕГО НОВОГО ПОД СОЛНЦЕМ»

Эта многоаспектность воздействий проявилась и в последующих работах “Kaipa” – “Inget Nytt Under Solen” (1976) и “Solo” (1978). Альбом “Inget Nytt Under Solen” («Ничего нового под солнцем») содержит черты концептуальности: здесь доминируют темы духовного поиска, гуманизма. Он открывается 22-минутной театрализованной композицией “Skenet Bedrar”, в которой в каждом из разделов ставятся важные «вопросы бытия»: духовного пробуждения, надежды, власти, заблуждений и красоты. Однако наибольшее внимание привлекает инструментальная композиция “Korståg” («Крестовый поход») – главный «хит» концертных выступлений группы.



Фото 5. Обложка альбома “Inget nytt under solen” (в оформлении использовано фото NASA) / Album cover “Inget nytt under solen” (NASA photo used)

Несмотря на «устрашающее» название и скрытый политический подтекст, в музыкальном плане композиция отражает скорее не негативное начало, не ужасы средневековых религиозных войн или же трагические события XX в., а скорее торжество человеческого духа. Конечно, в величавой красоте основной темы, навеянной церковными хорами и одновременно – жанром марша, при желании можно уловить нечто зловещее. Тем более что в процессе развития она все больше «затемняется» минорными красками и насыщается драматичными звучаниями. Однако ее мелодическое развитие (последовательность тем-эпизодов) приводит в репризе к глориозно-экстатическому звучанию «хора» (аккорды меллотрона) и всей группы, что можно расценивать как просветление, преодоление всех препятствий (фото 5).

Тема природы как мощной очищающей силы, начатая в первом альбоме, продолжается в композиции “Dagens Port” («Врата дня»), в которой торжественные органное звучания и пение на шведском языке в духе «народного хора» сочетаются с фольклорными интонациями в гитарных соло. В мелодии вновь использованы мотивы восхождения, преодоления (которые ассоциируются с фольклорной попевочностью): шаг за шагом тема поднимается выше, иногда как бы отступаясь, возвращаясь вниз и вновь стремясь выше; мнор основного раздела «результатирует» в уверенный мажор органной коды.

Завершает альбом композиция под названием “Inget Nytt Under Solen” («Ничего нового под солнцем»). Как и в названии всего альбома, здесь заложена отсылка к Библии (книга Екклезиаста). Однако сами участники, согласно их объяснениям, имели в виду и то, что в музыке нет ничего нового со времен И. С. Баха, а утерявшим вдохновение музыкантам остается лишь обращаться к его творчеству как к вечному источнику идей [16]. Композиция, впрочем, отнюдь не свидетельствует о недостатке творческой энергии: напротив, это небольшое по протяженности сочинение насыщено прекрасными темами и симфоническим развитием. “Inget Nytt Under Solen” начинается как печальная минорная баллада под «переборы» гитары и клавишных; ее напряженная, драматичная вокальная мелодия, ниспадающая из вершины-источника, исполнена Хансом Лундином с экспрессией и даже некоторым надрывом (фото 6). Следующий раздел – мажорный поп-хард-роковый инструментальный эпизод, который переходит в гимнический вокальный куплет с фанфарными звучностями в аранжировке и далее – в элегическую гитарную коду. Тема коды

как бы вырастает из «гимна», насыщаясь подголосками и новыми тембровыми красками. Спустя много лет эта выразительная мелодия с ее запоминающимися ниспадающими секстовыми оборотами повторилась в качестве реминисценции в творчестве группы Ройне Столта “The Flower Kings” (композиция “Nothing New Under the Sun”), связав две эпохи в развитии шведского прогрессив-рока – «классическую» и «современную».

«СОЛО» И С ГРУППОЙ

Новые тенденции, связанные и со сменой векторов развития рок-музыки, и с необходимостью поиска более мощных художественно-инструментальных средств, отразились в альбоме “Solo” (1978). Группа укомплектовалась современными на тот момент синтезаторами, пригласила «свободного» (то есть не играющего во время исполнения на каких-либо инструментах) вокалиста Матса Лёфгрена. Его более низкий, с актерскими

интонациями голос привнес в вокально-мелодическую линию оттенок декламационности. Появляются номера в духе кабаре (“Sen repris”), элементы фанка, джаз-рока, общий тон высказывания становится более насмешливым, легким, группа отходит от серьезности симфо-прогрессива. Даже тема любования природой получает иной ракурс, иногда с оттенком легкомысленности (забавная пьеса “Frog Funk” – «Лягушачий фанк»), иногда – трагикомичности (предельно серьезная “En igelkotts död” – «Смерть ежа»). Однако остается и вдохновенная печаль (“Visa i sommaren” – «Летняя песня»), и отношение к природе как к чему-то одушевленному (загадочная “Tajgan”) (фото 7).

Последовательность довольно коротких треков завершается двумя 7,5-минутными опусами авторства Ройне Столта. Эти мощные симфо-роковые полотно как бы компенсируют всю предыдущую «несолидность» масштабов. “Total Förvirring” («Всеобщая путаница») открывается массивными аккордами группы и буквально «пронзающей небеса» яркой гитарной темой, в которой чередование восходящих малой и большой терций (на основе малого минорного и большого мажорного септаккордов) вносит «перченость»

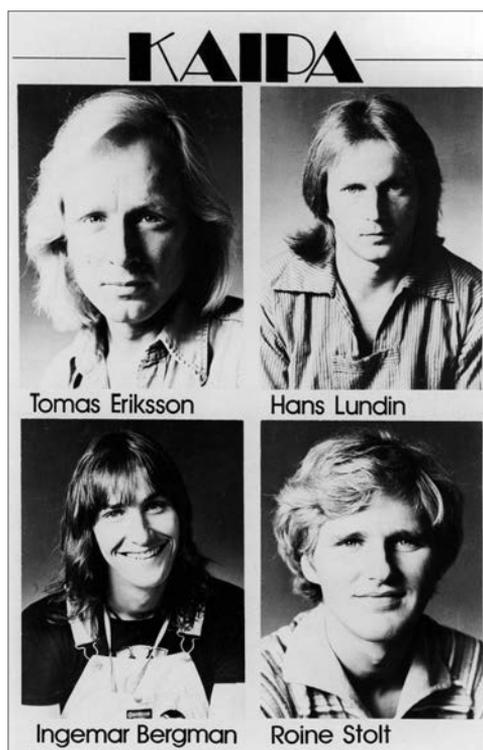


Фото 6. Группа “Kaipa” (1976). Томас Эрикссон, Ханс Лундин, Ингемар Бергман, Ройне Столт (источник: www.kaipa.info) / “Kaipa” Group (1976). Thomas Ericsson, Hans Lundin, Ingemar Bergman, Roine Stolt (source: www.kaipa.info)

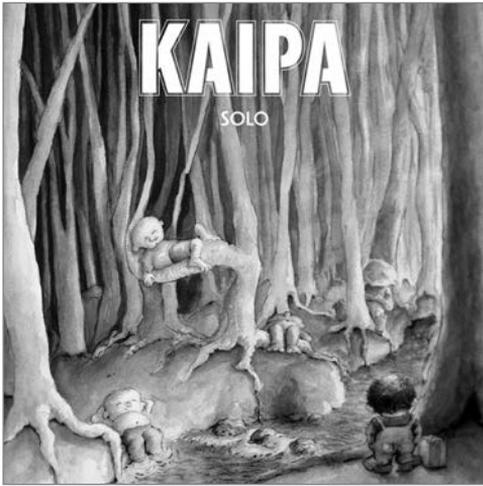


Фото 7. Обложка альбома “Solo” (в оформлении использован рисунок Ларса Хольма с отсылкой к известному шведскому художнику Йону Бауэру) / The cover of the album “Solo” (artwork by Lars Holm with a reference to the famous Swedish artist Jon Bauer)

альбома “Solo” образуется насыщенная симфоническим развитием микросюжета, образный план которой устойчиво ассоциируется с духовным поиском, озарением, стремлением «вперед и вверх».

РАСХОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

Альбом “Solo”, вполне в соответствии со своим названием, отразил разнонаправленность творческих устремлений участников “Kaipa”. Несмотря на коммерческий успех пластинки и интенсивные гастролы по Скандинавии (за ее пределы группа так и не выбралась, хотя предложения были), в конце 1978 г. коллектив решил взять перерыв. В мае 1979 года Ройне Столт покинул “Kaipa”. Однако это был не финал деятельности группы: после пополнения состава и перехода на лейбл АВВА – “Polar” (где работал Ингемар Бергман) коллектив выпустил еще два альбома, стилистически объединяющих прогрессив и поп-музыку. Это было сознательное решение, направленное на обновление музыкального языка, попытка обрести популярность у молодой аудитории. Альбом “Händer” («Руки», 1980) можно отнести к поп-року/мелодик-року, а диск “Nattdjurstid” («Время ночных животных», 1982) был насыщен электронными звучаниями и вдохновлен пост-панком. Подобная эволюция представляется типичной для общеевропейского тренда «массовизации» прогрессив-рока, наметившегося на рубеже 1970–1980-х гг. Это была своеобразная попытка выживания в условиях резкой смены музыкальной моды.

и драматизм. Эта тема напоминает о шпилях Упсальского собора, готической архитектуре старинных шведских городов – семантический ряд дополняется органичными звучаниями, растущим звуковым напряжением, «юбилеями» гитарного соло в коде-кульминации. Композиция “Sist på plan” («Последний по плану») начинается как полуакустическая мажорная баллада (в поп-смысле); она постепенно насыщается мощными органно-гитарными звучаниями, ускоряется темп; «на гребне волны» возникает быстробегущая тема у гитары на основе повторяющегося минорного пентакорда, из которого, в свою очередь, вырастает уже звучавшая терцовая тема начала “Total Förvirring”. Таким образом, в финале

В конце 1982 г. “Kaipa” взяла еще один перерыв, который растянулся почти на 20 лет. Все музыканты занимались своими проектами, хотя делались попытки воссоединения. Долговременное «возрождение» “Kaipa” последовало только в 2000 г. (альбом “Notes From the Past”, 2002). Однако, помимо Лундина и Столта, состав группы был новым (музыканты молодого поколения), а звучание в целом – более современным, актуально-синтезаторным, с опорой на выпуклый мелодизм и англоязычный женский и мужской вокал. Вскоре Столт отошел от участия в “Kaipa”, сосредоточившись на “The Flower Kings”; а в 2014 г. он создал свою версию группы под названием “Kaipa DaCapo”. В этот коллектив вошли музыканты «классической» “Kaipa” барабанщик Ингемар Бергман и бас-гитарист Томас Эрикссон, а также клавишник Макс Лоренц и вокалист Микаэль Столт. Поначалу “Kaipa DaCapo” исполняла только композиции из первых трех «классических» альбомов “Kaipa”, а в 2016 г. выпустила новый диск “Dårkskapens Monotony”, выдержанный в традициях 1970-х. Обе группы – «просто» “Kaipa” и “Kaipa DaCapo” – сегодня существуют параллельно, разрабатывая каждая свою «прогрессивную» линию.

Шведский прогрессив-рок стал важной частью развития европейской рок-музыки, хотя и развивался в 1970-е гг. в собственном русле, отличаясь самобытностью, пусть британский прогрессив-рок и оказывал на своего «северного собрата» большое воздействие. Однако прослеживалось и отдаленное обратное влияние, о чем говорит, например, популярность “Sagan om ringen” («Сага о кольце») шведского мастера хаммонд-органа Бу Ханссона, изданной в Британии под названием “(Music Inspired By) Lord Of The Rings”, фолк-экспериментов Мерит Хеммингсон, выступавшей во многих странах. Определенный интерес к скандинавскому прогрессив-року со стороны британской аудитории вызвали гастролы некоторых коллективов в Англии. Автор подробно остановился на творчестве лишь одной, пусть и весьма значимой группы – “Kaipa”, чьи альбомы 1970-х стали важной вехой шведского прогрессив-рока (его «симфонической» разновидности). В творчестве “Kaipa” сконцентрировались наиболее яркие черты шведской ветви прогрессива: выразительность, мелодичность, проработанность аранжировок, величественность и меланхоличность звучания, связь с фольклором (при отсутствии непосредственных обработок народных мелодий), ладовое своеобразие. Именно в этом можно видеть главное отличие от британского прародителя – последний в большей мере опирается на музыку академической традиции и западно-европейскую тональность, шведский же прогрессив-рок укоренен в северном фольклоре, народной песенности и бытовых жанрах (танцы, марши), натурально-ладовых формах, хотя не чужд и «высокой классики». Отметим и то, что в шведском прогрессив-роке как направлении, тесно связанном с национальной культурой, нашли воплощение черты шведского характера, менталитета, образа мышления – конечно, в той степени, в какой это вообще возможно в рок-музыке как явлении интернациональном.

В 1990–2000-е годы, выходя на широкую международную аудиторию, шведский прогрессив-рок становится неотъемлемой и важной частью мировой

прогрессив-роковой сцены, в определенной мере – влиятельным «законодателем мод» на арене прогрессив-рока. При этом для новой генерации музыкантов существенное значение имело обращение к «прошлому» прогрессив-рока, его «классическому» периоду, своеобразные ретро-тенденции. И здесь важную роль сыграли генетические связи с наследием группы «Каира», которая стала эталоном звучания для молодого поколения шведских прогрессив-рокеров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes. In: Popular Music. Cultural Studies. 1991. No 5 (3). Pp. 368–388.*
2. *Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. – 192 p.*
3. *Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. – 194 p.*
4. *Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. – 336 p.*
5. *Johansson O., Bell T. L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate. 2009. – 305 p.*
6. *Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain: Routledge, 2013. – 266 p.*
7. *Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2. Pp. 37–67.*
8. Сыров В. Н. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. №3 (14): Изд-во РАМ им. Гнесиных. С. 62–71.
9. *Björnberg A., Bossius, T. (ed.) Made In Sweden. Studies in Popular Music. New York, London: Routledge, 2017. – 256 p.*
10. *Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography. 2009. Vol. 53. No. 4, Pp. 134–141.*
11. *Johansson O. Kent's Sweden, or What a Rock Band Can Tell us About a Nation // Fennia – International Journal of Geography. 2013. Vol. 191. No. 1. Pp. 40–57.*
12. *Pettersson T., Henninsson U. The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. – 237 p.*
13. Линг Я. Шведская народная музыка. М.: Музыка, 1981. – 127 с.
14. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. – 185 с.
15. *Daun Å. Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv. Stockholm: Raben Prisma, 1998. – 253 p.*
16. Kaipa: the History. URL: <http://kaipa.info/History/index.html> (Дата обращения 20.11.2021).
17. Савицкая Е. А. Ройне Столт (The Flower Kings): Цветочная разморозка // InRock. 2020. №1 (90). С. 36–38.

REFERENCES

1. *Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes. In: Popular Music. Cultural Studies. 1991, no. 5 (3), pp. 368–388.*
2. *Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. 192 p.*
3. *Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. 194 p.*
4. *Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. 336 p.*
5. *Johansson O., Bell T. L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate, 2009. 305 p.*
6. *Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain: Routledge, 2013. 266 p.*

7. Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. In: *Popular Music*. 1982, vol. 2, pp. 37–67.
8. Syrov V.N. *Britanskij rok kak nacional'nyj fenomen* [British rock music as a national phenomenon]. In: *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scientific notes of Gnesin Russian Academy of Music]. 2015, no. 3 (14). Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinyh, pp. 62–71.
9. Björnberg A., Bossius, T. (ed.) *Made In Sweden*. Studies in Popular Music. New York, London: Routledge, 2017. 256 p.
10. Johansson, O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music. In: *Focus on Geography*, 2009, vol. 53, no. 4, pp. 134–141.
11. Johansson O. Kent's Sweden, or What a Rock Band Can Tell us About a Nation. In: *Fennia – International Journal of Geography*, 2013, vol. 191, no. 1, pp. 40–57.
12. Petterson T., Henninsson U. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979*. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
13. Ling J. *Shvedskaja narodnaja muzyka* [Swedish folk music]. Moscow: Muzyka, 1981. 127 p.
14. Chesnokova T.A. *Shvedskaja identichnost'. Izmenenie nacionalnogo mentaliteta* [Swedish identity. Change of national mentality]. Moscow: Izd-vo RGGU, 2008. 185 p.
15. Daun Å. *Svensk mentalitet: ett jämförande perspektiv*. Stockholm: Raben Prisma, 1998. 253 p.
16. *Kaipa: the History*. Available from: <http://kaipa.info/History/index.html> (Дата обращения 20.11.2021).
17. Savickaya E.A. *Rojne Stolt (The Flower Kings): Cvetoch'naja razmorozka* [Roine Stolt (The Flower Kings): The flowrish defrost]. In: *InRock*, 2020, no. 1 (90), pp. 36–38.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савицкая Елена Александровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

E-mail: helen@inrock.ru

ORCID: 0000-0002-6688-3286

ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Savitskaya – Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: helen@inrock.ru

ORCID: 0000-0002-6688-3286

Статья поступила в редакцию: 30.08.2021

Отредактирована: 01.11.2021

Принята к публикации: 05.11.2021

Received: 30.08.2021

Revised: 01.11.2021

Accepted: 05.11.2021

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Савицкая Е. А. Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы "Kaipa") // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 129–149.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149

FOR CITATION

Savitskaya E.A. Swedish progressive rock of the 1970's as a cultural phenomenon (On the example of "The Kaipa" band). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4, pp. 129–149.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149