

УДК 78.03

ИНТЕГРАЦИЯ ФЛЕЙТЫ В ЗАПАДНУЮ РОК- МУЗЫКУ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ**Холодова Мария Владимировна,**

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

holodova-maria@mail.ru, 0000-0003-1411-1986

Ширшак Михаил Васильевич,

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

mikeshirkshark@mail.ru, 0009-0007-1173-8333

Аннотация. Статья посвящена истории вхождения флейты в западную рок-музыку – процессу, охватывающему период 1960–1980-х гг. На основе изучения специализированной (русскоязычной и иностранной) литературы, поисковой работы и углублённого анализа аудио-, видеозаписей альбомов рок-коллективов разных стран впервые в отечественном и зарубежном искусствоведении прослеживается становление инструмента (долгое время воспринимавшегося исключительно в рамках академической традиции) на рок-сцене: от случайного тембрового гостя в аранжировках The Beatles до ведущего голоса – «фронтмена» группы (Jethro Tull, Focus и др.), получившего официальное международное признание в рок-культуре. В качестве базовых методов исследования выбраны диахронический, историко-типологический и сравнительно-аналитический. Выявлено, что путь флейты в рок не был прямым. Изначально она вышла за рамки классического пространства в джазе – ещё в первой половине XX века (деятельность Дж. Ричардсона, С. Моста, Х. Манна). Важной фигурой интеграции выступил Роланд Кёрк. Его расширенные техники игры, воспринятые от академического авангарда (Э. Варез, Л. Берио), и раскрытие выразительного потенциала инструмента стали связующим звеном между джазом и роком. Авторы выделяют три этапа (волны) завоевания флейтой «царства кожаных курток и гитарного драйва»: 1965–1966 гг. (эпизодическое использование), 1967–1968 гг. (закрепление в ансамбле) и 1968 – середина 1980-х (флейта как художественная идентичность рок-группы). В фокусе внимания оказываются достижения не только британо-американских и европейских коллективов, но также творческие эксперименты групп Южной Америки, Африки, Австралии, Азии, оригинально адаптировавших звучание инструмента в разножанровом русле рока (психо-, прог-, фолк-, джаз-, хард-, фанк-рок), смешивающегося с национальными музыкальными стилями и направлениями. Подчёркивается, что вершину интеграции ознаменовала победа британской группы Иена Андерсона Jethro Tull на премии Grammy (1989 г.), которая обошла Metallica в номинации «Лучшее хард рок/метал исполнение» – парадоксальное, но знаковое событие, закрепившее за флейтой статус полноправного рок-инструмента на мировой музыкальной арене.

Ключевые слова: искусство XX века, массовая музыка, западная рок-культура, флейта в рок-музыке, «Джетро Талл», Иэн Андерсон, прогрессивный рок

Для цитирования: Холодова, М. В., Ширшак, М. В. Интеграция флейты в западную рок-музыку второй половины XX века: опыт систематизации [Текст] / М. В. Холодова, М. В. Ширшак // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 2. – С. 69-81.

THE INTEGRATION OF THE FLUTE INTO WESTERN ROCK MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: AN ATTEMPT AT SYSTEMATIZATION

Kholodova Maria Vladimirovna,

Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
holodova-maria@mail.ru, 0000-0003-1411-1986

Shirshak Mikhail Vasilyevich

Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
mikeshirkshark@mail.ru, 0009-0007-1173-8333

Abstract. The article traces the history of the flute's entry into Western rock music – a process spanning the 1960s through the 1980s. Drawing on specialized literature, archival research and in-depth analysis of audio and video recordings by rock acts from a range of countries, the study tracks – for the first time in Russian and international art history – the instrument's journey from occasional timbral guest (The Beatles) to a leading voice and de facto “frontman” (Jethro Tull, Focus), receiving official international recognition within rock culture. The core methodological approaches are diachronic, historical-typological and comparative-analytical. The study establishes that the flute's path into rock was not a straight one. It first moved beyond the classical sphere into jazz – as early as the first half of the 20th century (Jerome Richardson, Sam Most, Herbie Mann). The pivotal mediating figure was the American musician Roland Kirk. His extended playing techniques, absorbed from the academic avant-garde (Edgard Varèse, Luciano Berio), and his expansion of the instrument's expressive range served as the connecting link between jazz and rock. The authors identify three stages (waves) in the flute's conquest of “the kingdom of leather jackets and guitar drive”: 1965–1966 (episodic use), 1967–1968 (consolidation within the ensemble) and 1968 to the mid-1980s (the flute as artistic identity of a rock band). Attention is given not only to Anglo-American and European groups, but also to the creative experiments of bands from South America, Africa, Australia and Asia, who adapted the instrument's sound in original ways across a range of rock subgenres – psychedelic, progressive, ethno, jazz, hard and funk rock – blending it with national musical styles and traditions. The study emphasizes that the peak of this integration was marked by the victory of Ian Anderson's British band Jethro Tull at the Grammy Awards (1989), where they defeated Metallica in the category of “Best Hard Rock/Metal Performance” – a paradoxical yet emblematic event that secured the flute's status as a fully legitimate rock instrument on the world music stage.

Keywords: 20th-century art, popular music, Western rock culture, flute in rock music, Jethro Tull, Ian Anderson, progressive rock

For citation: Kholodova, M. V., Shirshak, M. V (2026). The integration of the flute into western rock music of the second half of the 20th century: an attempt at systematization. *Siberian Art History Journal*, 5(2), 69-81.

За последние 100 лет флейта прошла значительный эволюционный путь в массовой музыкальной культуре – от джаза и рока к поп-музыке и хип-хопу. Этот процесс сопровождался радикальным переосмыслением технических, художественно-выразительных

возможностей инструмента, который до первой четверти XX века исторически ассоциировался сугубо с академической традицией¹.

Несмотря на ряд имеющихся локальных исследований (преимущественно на иностранных

¹ Мы имеем в виду так называемую классическую (поперечную) флейту, не затрагивая широкий спектр этнических (продольных) флейт, существующих почти во всех культурах мира и имеющих

автономный путь развития в мировой творческой практике XX столетия.

языках), рассматривающих историю джазовой флейты (Коллиер, 1984; Westbrook, 2011), её роль в творчестве отдельных рок-коллективов (Guy, 2007; Giammetti, 2020; Varga, 2023; Allen, 2026), до настоящего времени в отечественном и зарубежном искусствоведении отсутствуют работы, посвящённые комплексному осмыслению эволюции инструмента в массовой музыке. Это обстоятельство определяет актуальность и научную новизну предлагаемой статьи, которая призвана восполнить существующие в данной области лакуны. Цель исследования – осуществить системный историко-культурологический анализ интеграции флейты в западную рок-музыку второй половины XX столетия. Впервые предпринимается попытка:

- проследить динамику вхождения флейты на западную рок-сцену, выявить ключевые этапы этого процесса и их отличительные черты;
- обозначить технологические и социально-художественные факторы, повлиявшие на трансформацию роли инструмента в современной музыкальной культуре;
- рассмотреть вклад ведущих исполнителей, чьи творческие решения и установки определили новый статус флейты в рок-музыке.

Материалом для исследования послужили аудио-, видеозаписи композиций и альбомов рок-коллективов 1960–1980-х гг., фото- и видеоматериалы, интервью с музыкантами, опубликованные в журналах и специализированных онлайн-архивах (*Melody Maker*, *National Jazz Archive*, *Ultimate Classic Rock*).

В качестве базовых методов исследования выбраны диахронический, историко-типологический и сравнительно-аналитический.

В конце 1960-х гг. культовый американский мультиинструменталист Роланд Кёрк (Rahsaan Roland Kirk)

произнёс слова, которые стали лаконичным, но ёмким документом о «закулисье» интересующих нас событий: «*Jethro Tull* играет неправильные аккорды на моей теме и зарабатывает, наверное, пять миллионов долларов, а я получаю крохи от роаялти» (Kruth, 2022). Эта горькая реплика джазмена, чьи расширенные техники игры на флейте определили стратегию и последующий успех одного из самых значимых рок-коллективов эпохи, пожалуй, точнее любой теоретической формулировки описывает механизм, благодаря которому инструмент завоевал рок-сцену: через заимствование, переосмысление и намеренное «нарушение правил».

Сразу отметим, что путь флейты в рок не был прямым. Инструмент, на протяжении столетий связанный с фонотерией академической музыки, впервые вышел за рамки классического пространства в джазе – ещё в первой половине XX века. Документально зафиксированным дебютом является аудиозапись, сделанная кубинцем Альберто Сокаррасом (Alberto Socarras) в 1927 году: в составе коллектива Кларенса Уильямса он исполнил соло в композиции “Shootin' the Pistol”². Системным джазовым флейтистом справедливо считается Уэйман Карвер (Wayman Carver). Вершиной его карьеры стала работа в оркестре Чика Уэбба, где инструмент впервые в истории получил статус участника биг-бэнда (!). Выдающуюся роль в развитии джазовой флейты сыграли такие музыканты, как Джером Ричардсон (Jerome Richardson), Сэм Мост (Sam Most) и Херби Манн (Herbie Mann) (рис. 1). Вместе они постепенно превращали инструмент из «экзотического» гостя в «полноправный джазовый голос» (Коллиер, 1984; Tomkins, 1971).

² Характерно, что на данной записи флейта слышна с трудом, что демонстрирует главную проблему инструмента в ту эпоху – его неконкурентный фаворитам джазовой сцены (саксофону, трубе,

тромбону) тихий тембр в условиях отсутствия систем звукоусиления.



Рис. 1. Херби Манн (флейта) и ансамбль Jazz Foursome, 1950-е г. Нью-Йорк

Важно учитывать и другой контекст: параллельно с джазовыми виртуозами, в 1930–1950-е гг. композиторы-авангардисты начали радикально переосмыслять технический язык флейты. Так, в 1936 году прославленный французский виртуоз Жорж Барер (Georges Barrère) исполнил в Нью-Йорке в концертном зале Карнеги-Холл специально написанную для него пьесу франко-американца Эдгара Вареза (Edgar Varèse) с интригующим названием “Density 21,5”³, где композитор применил клапанные удары (slap) как перкуссию, ввёл приём фруллато⁴, превратив флейту в источник шумов и новых тембров⁵. Итальянец Лучано Берико (Luciano Berio) в “Sequenza I” (1958), открывающей его «энциклопедию» инструментального авангарда⁶, пошёл ещё дальше: стремясь создать впечатление «виртуальной полифонии», он впервые в истории музыки «извлёк» из флейты мультифон⁷, бросив вызов понятию «одноголосный инструмент» (Мутузкин, 2009: 77).

Революционный технический арсенал авангардистов проник поначалу

³ Название пьесы переводится дословно как «Плотность 21,5» – по числовому значению плотности платины (21,5 г/см³), из которой специально для Ж. Барера компания Уильяма Хэйнза изготовила флейту стоимостью 3 миллиона долларов.

⁴ Фруллато (итал. *frullato*, англ. *flutter-tonguing*) – приём игры на духовых инструментах, который создаёт жужжаще-гудящий эффект, напоминающий тремоло.

⁵ В том же году француз Андре Жоливе написал цикл *Cinq Incantations* («Пять заклинаний») для флейты соло, где представил расширенный технический арсенал флейты. Среди композиторов-экспериментаторов, открывавших в 1940–1950-е гг. новые возможности инструмента, назовём Отто Люнинга, Роберта Дика, Харви Соллбергера.

в джаз – прежде всего, благодаря именитому Северино Гаццеллони (Severino Gazzelloni)⁸ и его ученику Эрику Долфи (Eric Dolphy). Можно с уверенностью сказать, что джазовая традиция выступила «окольным» путём флейты в мир рока, который «получил на руки» уже готовый инструментарий – и воспользовался им по-своему. Осмыслить данный переход невозможно без обращения к фигуре Роланда Кёрка, культового музыканта, соединившего обе «эпохи».

Слепой с детства, он стал символом виртуозности и инноваций, кардинально расширив технические и выразительные возможности флейты и духовых инструментов в джазе, где соединил традиции бибопа, соул-, фри-джаза и фанка с элементами авангарда. Кёрк владел исполнением одновременно на трёх саксофонах, поражая слушателей; пел и гудел в флейту, создавая акустические биения между голосом и основным тоном, играл параллельно на носовой и поперечной флейте (рис. 2).



Рис. 2. Роланд Кёрк, 1960-е г.

Поначалу критики воспринимали выступления Кёрка скептически, как цирковой аттракцион (Kruth, 2000; 6). Однако к середине 1960-х гг. он занял

⁶ Имеется в виду цикл Л. Берико «Секвенции», состоящий из 14 пьес для сольных инструментов и голоса.

⁷ **Мультифон** (от англ. *multiphonics*) – способ звукоизвлечения на монофонических инструментах, позволяющий формировать многокомпонентные структуры: интервалы, кластеры, аккорды.

⁸ В академическом авангарде С. Гаццеллони сыграл решающую роль как первоисполнитель и соавтор новых техник игры. Он являлся вдохновителем и адресатом многих сочинений; сотрудничал с Л. Даллапиколой, Б. Мадерной, Л. Берико (специально для Гаццеллони последний написал “Sequenza I” и ряд других опусов). Итальянский музыкант стал одним из первых классических флейтистов, кто начал импровизировать, объединяя джазовую эстетику с авангардными техниками.

положение одного из самых ярких мастеров мировой джазовой сцены – новатора, который превратил флейту из лирического инструмента в экспрессивный голос нового формата, способный успешно существовать вне классического музыкального мира. Значение этой метаморфозы трудно переоценить: именно Роланд Кёрк, по нашему мнению, стал *живым мостом между джазом и роком*. Его влияние ощущается в игре целого поколения музыкантов, выходящих за рамки академической джазовой традиции, в том числе открывавших новую страницу в истории флейты в рок-культуре.

Проникновение, пожалуй, самого классического в восприятии широкой аудитории инструмента в «царство кожаных курток и гитарного драйва» произошло не одновременно. Как установлено в ходе анализа обширного музыкального инфополя – это был длительный процесс, в котором можно выявить три волны развития.

Первая волна (1965–1966): случайные гости. В 1965 году известный британский продюсер *The Beatles* Джордж Мартин пригласил двух сессионных флейтистов для записи баллады “You’ve Got to Hide Your Love Away”, а в 1966-м фронтмен группы *The Beach Boys* Брайан Уилсон сыграл соло на инструменте в “Sloop John B” и других треках новаторского альбома “Pet Sounds”. Практически одновременно флейта зазвучала в композициях нью-йоркских барокко-поп-новаторов – *The Left Banke* (“Walk Away Renee”) и *The Association* (“Along Comes Mary”).

Эти примеры объединяет одно: на данном этапе флейта была ещё чисто декоративным элементом, причём её партии исполняли ангажированные музыканты, а не постоянные участники коллективов. Ситуацию изменила нью-

йоркская рок-группа *The Blues Project*. В 1966 году они выпустили инструментальный трек “Flute Thing”, где флейтист Энди Кульберг (Andy Kulberg) играл на инструменте, пропущенном через Echoplex – ленточное эхо, создававшее психоделическое звучание. Так флейта впервые оказалась в эпицентре рок-аранжировки, став не просто украшением, а главным инструментальным голосом. Знаковым эпизодом первой волны является и знаменитое соло Бада Шенка (Bud Shank) на альтовой флейте в хите *The Mamas & the Papas* “California Dreamin’” (1965) – «родившееся как импровизация, с первого дубля» (Besch, 2009).

Вторая волна (1967–1968): закрепление позиций. Начиная со второй половины 1960-х гг. флейта постепенно упрочает свои права в мире рока, превращаясь из гостя в полноправного члена коллектива (Allen, 2026). Одним из первых, кто вписал её в саунд группы, наравне с электрогитарой, стал британец Крис Вуд (Chris Wood) – сооснователь *Traffic*. В их дебютном альбоме “Mr. Fantasy” (1967) флейта Вуда соседствует с другими инструментами, формируя характерный психоделический саунд⁹ (рис. 3).



Рис. 3. Концерт Traffic, 1967 г.

По тому же пути пошли *The Moody Blues*, где на флейте играл один из создателей группы – Рэй Томас (Ray Thomas). Именно с переходом в 1967 году к концептуальному прогрессив-року¹⁰

⁹ В 1968 году Джимми Хендрикс, фронтмен группы *The Experience*, записал с Крисом Вудом свою знаменитую композицию “1983... (A Merman I Should Turn to Be)” (альбом “Electric Ladyland”).

¹⁰ В музыковедческой среде для характеристики данного явления закрепляется термин «арт-рок» («художественный рок»), во

многом близкий, но нетождественный прогрессиву (Сыров, 2017). Как отмечает С.В. Шаповалов, под арт-роком подразумевается новый этап концептуального прогрессива, где соединяются классика, фольклор, этническая музыка, джаз, авангард, что обусловило появление концептуальных композиций, с развёрнутыми инструментальными вставками,

инструмент в творчестве этого коллектива вышел на первый план. Флейтовое соло Томаса в “Nights in White Satin” (альбом “Days of Future Passed”, 1967) критики и музыканты называют одним из определяющих звуков прог-рока – оно задало эстетику жанра на годы вперёд (Allen, 2026).

В рассматриваемый период флейта активно осваивала не только британскую, но и континентальную рок-сцену. Так, в Нидерландах группа *Golden Earring*, чей вокалист Барри Хэй (Barry Hay) владел флейтой, записала в 1967 году альбом “Miracle Mirror”, где партии инструмента стали важной частью саунда. Отметим и немецкий рок-коллектив *Out of Focus*, образовавшийся в конце 1968-го, который выстраивал ранние музыкальные композиции вокруг флейты Морана Ноймюллера (Moran Neumüller), смешивая её звучание с жёсткими гитарными риффами и джазовыми импровизациями.

Не обошлось без флейты и в блюз-роке. В 1968 году американец Джим Хорн (Jim Horn), сессионный мультиинструменталист *Canned Heat*, сыграл солнечный флейтовый рифф в песне “Going Up the Country”. Примечательно, что её мелодия была заимствована из блюза “Bull Doze Blues” 1928 года техасца Генри Томаса, который аккомпанировал себе на квиллс – афроамериканском предке флейты¹¹.

Третья волна (1968 – середина 1980-х): флейта как часть идентичности. Её открыл шотландский мультиинструменталист, основатель и бессменный лидер группы *Jethro Tull* Иэн Андерсон (Ian Anderson) – самая яркая и наиболее влиятельная фигура в процессе интеграции флейты в западную рок-музыку.

История восхождения Андерсона на рок-«Олимп» началась с капитуляции. Ещё в 1963 году 16-летний юноша, собрав

группу из школьных приятелей, пытался играть на электрогитаре, вдохновляясь своими выдающимися современниками, но вскоре понял, что у него нет шансов на успех. «Я осознал, что никогда не достигну уровня Эрика Клэптона» (Varga, 2023). Тогда предприимчивый шотландец поменял электрогитару на флейту – первоначально не из любви к ней, а из стремления найти уникальную нишу, без конкурентов. Систематического обучения не было: Андерсон осваивал инструмент без педагогов и пособий, подбирал на слух методом проб и ошибок.

С первых же занятий он столкнулся с главной проблемой – на фоне тяжёлого рок-саунда флейта звучала слишком тихо. Вследствие этого у музыканта возникла привычка инстинктивно подпевать в процессе звукоизвлечения. «Я играл на флейте, но думал, как гитарист, – рассказывал Иэн в одном из интервью. – Мне был очень нужен резкий, шероховатый, жёсткий звук – такой, который мог бы успешно конкурировать с барабанами, басом и электрогитарой» (Varga, 2023). Следовательно, его техника рождалась интуитивно, из необходимости, а не из теоретического знания.

Поворотным моментом в карьере Андерсона стал 1968 год. Школьный друг подарил ему альбом Роланда Кёрка “I Talk with the Spirits” (1964). Музыкант включил запись и услышал: слепой джазмен делает именно то, что он сам искал – поёт и гудит в флейту одновременно с игрой, создавая «грязный», живой, почти вокальный звук. «Меня бросило в жар, – рассказывал впоследствии Андерсон. – Там на пластинке был человек, который уже мастерски владел тем, что я здесь и сейчас пытался делать на ощупь» (цит. по: (Kruth, 2000)). Однако для музыканта это оказалось не разочарованием, а подтверждением: путь существует, и он движется в правильном направлении.

сложными гармониями, нетривиальным вербальным текстом (Шаповалов, 2010: 6). В этом контексте ещё более симптоматичным выглядит активизация практического интереса рок-музыкантов к флейте, имеющей академические («барочные») корни.

¹¹ Трек вошёл в документальный фильм Майкла Уодли «Вудсток», получивший в 1970-м премию «Оскар».

Симптоматично, что в свой дебютный альбом “This Was” (1968) рок-группа *Jethro Tull* включила кавер-версию на известную кёрковскую композицию “Serenade to a Cuckoo”. Обозреватель авторитетного британского журнала *Melody Maker* Т. Уилсон писал в августовском выпуске того же года: «Иэн Андерсон играет на флейте под влиянием Роланда Кёрка, поёт и играет одновременно, и его кавер “Serenade to a Cuckoo” – один из главных номеров в шоу группы» (Wilson, 1968)¹². Справедливости ради нужно сказать, что шотландец не просто позаимствовал чужие приёмы – он переработал их в язык рок-высказывания. У Кёрка *growling* («рычание») являлся джазовой экспрессией. У Андерсона он превратился в рок-агрессию (способ конкурировать с электрогитарой).

Ярким элементом шоу была и оригинальная стойка Иена на одной ноге во время игры на флейте (в позе цапли), которая с того момента, как и сценический образ – взъерошенные волосы, дикий взгляд, старинный сюртук – стала фирменным и безошибочно узнаваемым визуальным образом¹³ лидера *Jethro Tull* (рис. 4). К 1971 году, когда вышел четвёртый студийный альбом “Aqualung”¹⁴ (1971), группа Андерсона уже входила в число наиболее известных рок-коллективов мира.



Рис. 4. Иен Андерсон, лидер рок-группы *Jethro Tull*

¹² В 1969 году Андерсон и Кёрк познакомились лично на Ньюпортском джазовом фестивале, где Роланд и произнёс ранее упоминаемые слова о «неправильных аккордах».

Почти параллельно с *Jethro Tull* нидерландская рок-группа *Focus* прокладывала свой путь – «через консерваторию» (Рис.5). Её лидер Тайс ван Лер (Thijs van Leer), певец, клавишник и флейтист, получил профессиональное образование в Амстердаме и Женеве. В юности он увлекался джазом, в первую очередь Майлсом Дэвисом. Именно это двойное влияние – классическая школа и джазовая свобода – определяет специфику интерпретации флейты в записях *Focus*. Их композиция “Nocus Pocus” (*Focus II*, 1971) – один из самых известных и необычных хитов в истории рока: яростные гитарные риффы, барабанное соло, виртуозные флейтовые вставки ван Лера и его же вокал – йодль, джазовый скэт, свист.

Примечательно, что при разной манере исполнения и трактовке инструмента и Тайс ван Лер, и Иен Андерсон называли Роланда Кёрка своим источником вдохновения – данный факт красноречивее любых теорий говорит о роли джазового авангарда как связующего звена. Эту мысль подтверждает ещё один любопытный факт, выявленный в ходе исследования. В датской рок-группе *The Beefeaters* флейтой владел её фронтмен Питер Торуп (Peter Thorup) – вокалист, гитарист и мультиинструменталист. В их альбоме “Meet You There” 1969 года флейта используется в нескольких треках, включая 9-минутную версию “Serenade to a Cuckoo” – композиции Кёрка, кавер которой ранее представил публике Андерсон.



¹³ Знаменитая поза музыканта на одной ноге возникла случайно, в рамках рабочего процесса. Однако пресса решила, что это некий флейтовый ритуал, а Андерсон не стал их «разубеждать».

¹⁴ Тираж этого альбома превысил 12 миллионов пластинок.

Рис. 5 Группа Focus на репетиции, 1970-е гг.

По мере того, как прогрессив усложнялся, флейта всё увереннее занимала в нём одно из ведущих мест и с 1970-х гг. вошла почти во все жанровые рок-«лабиринты». Так, например, Питер Гэбриел (Peter Gabriel), солист *Genesis*, взял в руки инструмент поначалу из практических соображений, «дабы не болтаться без дела во время проигрышей» (Giammetti, 2020). Однако его звучание оказалось настолько органичным для «пасторального» саунда коллектива, что флейта стала частью фирменного стиля (см. альбомы “The Musical Box”, 1971; “Supper's Ready”, 1972; “Firth of Fifth”, 1973).

Важную функцию выполнял инструмент и в творчестве норвежской группы *Junipher Greene* (Рис. 6). Их дебютный двойной альбом “Friendship” (1971) – 18 треков, где флейта фронтмена Бента Осеруда (Bent Åserud) является одним из главных тембров наряду с органом Хаммонда, – считается значимой вехой в истории скандинавского прогрессива и часто упоминается как классика раннего нордик-прога.



Рис. 6. Концерт Junipher Greene, 1970-е гг.

Кентерберийская сцена ¹⁵ – примечательное ответвление прогрессивного рока, соединявшее психоделику, этно, джаз и авангард – также широко использовала флейту в 1970-х гг. Энди Латимер (Andy Latimer), участник *Camel*, создавал пейзажно-сказочные звуковые ландшафты (см., например, альбом “Mirage”, 1974).

¹⁵ Условное обозначение музыкального сообщества и рок-стиля, сложившегося в конце 1960-х – начале 1970-х гг. вокруг города

Мультиинструменталист *Caravan* Джимми Хастингс (Jimmy Hastings) играл партии, основанные на джазовой стилистике. Назовём в этом ряду альбом “A Song for Me” (1970) прог-коллектива *Family* с эффектными джаз-рок-темами Джона «Поли» Палмера (John «Poli» Palmer). В группе *Gong* (Франция) флейта Дидье Малерба (Didier Malherbe) стала неотъемлемым голосом «космического» джаз-рока, насыщенного электронным эхо и свободной импровизацией. В мюнхенском коллективе *Embryo* Эдгар Хофманн (Edgar Hofmann) вступал в самобытный диалог с марокканскими и индийскими инструментами, прокладывая путь к направлению, впоследствии получившему название этно-джаз.

В 1971 году британская группа *Black Sabbath* – пионеры хэви-метала – презентовала свой знаменитый альбом “Master of Reality”, включающий балладу “Solitude” с мрачно-меланхоличным флейтовым соло. Его исполнил гитарист Тони Айомми (Tony Iommi) – один из тех музыкантов, которые «придумали тяжёлый рок». Нельзя обойти вниманием и *Fashion Pink* из Баден-Бадена – яркого представителя немецкого краут-рока. После смены состава в 1969 году место гитариста в коллективе занял Райнер Боденсон (Rainer Bodensohn), вскоре переключившийся на флейту (рис. 7).



Рис. 7. Fashion Pink в студии, 1971 г.

Кентербери (графство Кент, Англия), но не ограничивавшегося этой географической привязкой.

Fashion Pink оригинально смешивали психоделический рок с джаз-роком и фри-джазовыми импровизациями и стали первым коллективом региона, исполнявшим прогрессивный андеграунд (Breiling, 2007). К слову, среди их наиболее популярных записей 1970-х гг. – 11-минутная кавер-версия “Dharma for One” Иена Андерсона: прямое свидетельство, что *Jethro Tull* уже воспринимали в рок-мире не как экзотику, а как образец для освоения. В этом плане важно упомянуть малоизвестную баскскую прог-хард-фолк-рок-группу *Lisker*, выпустившую в 1979 году единственный одноимённый альбом. Ведущая роль флейты в его композициях (“Kalean Festa”, “Garajeko Melodia”, “Eldarniotik Iheska”) в исполнении Хесуса Хиля (Jesús Gil) позволяет усмотреть концептуальное сходство *Lisker* с *Jethro Tull*.

В ряду значимых коллективов, поднявших флейту на принципиально новую высоту в Европе, необходимо назвать *Premiata Forneria Marconi* (PFM). Главным «голосом» этой итальянской группы являлся Мауро Пагани (Mauro Pagani). Его флейта звучала в первых четырёх альбомах *PFM* (1972–1975), контрастируя своими «парящими», воздушными мелодиями с жёсткими гитарными партиями¹⁶. Наряду с *PFM*, инструмент активно использовался и другими прог-рок-коллективами, такими как *Banco del Mutuo Soccorso*, *Le Orme*, *Area*. Вместе они закрепили за флейтой статус полноправного инструмента итальянского прогрессива, вдохновив множество последователей.

Репрезентативным примером расширения жанровых и географических рамок рок-«нашествия» флейты выступает самобытный мексиканский коллектив *Los Dug Dug's* (рис. 8) во главе с мультиинструменталистом Армандо Навой (Armando Nava). Их альбом “Smog” (1973) демонстрирует, как флейта, ставшая

центральным элементом целого ряда композиций, органично вписалась в фирменный кислотный саунд, выработанный музыкантами Мехико независимо от европейских аналогов. Для нас особо примечательно, что ранние альбомы *Los Dug Dug's* по своей стилистике и подходам явно представляют собой мексиканский ответ «флейтовому року» *Jethro Tull*, но с утяжелённой психоделической окраской. Можно с уверенностью говорить, что во многом именно с эффектной подачи шотландского музыканта инструмент начал обретать в 1970-е статус рок-фаворита. Неслучайно знаменитый джазмен Херби Манн сказал следующие слова: «Лучшее, что со мной случилось, – это *Jethro Tull*, потому что теперь больше людей знают о флейте» (Tomkins, 1971), – признавая огромный вклад Андерсона в популяризацию флейты в массовой музыкальной культуре последней трети XX века.



Рис. 8. Группа *Los Dug Dug's*

Как показал проведённый аналитический срез, флейта не ограничивалась Северной Америкой и Европой и активно осваивала рок-сцену с конца 1960-х гг. на всех континентах. Например, сиднейская группа *Tully* – первый прог-коллектив Австралии, чей саунд принципиально основывался на отсутствии гитары: ведущие роли, начиная

¹⁶ Отметим, что в 1973 году *PFM* стала первой и единственной рок-группой Италии, попавшей в чарт *Billboard Top 100*, что упрочило их международный успех.

с дебютного альбома “Hair” (1969), занимали клавишные Майкла Карлоса (Michael Carlos) и флейта Ричарда Локвуда (Richard Lockwood). В Бразилии в это же время выдвинулась группа *Os Mutantes*, лидер движения тропикалия¹⁷, где на инструменте играла вокалистка Рита Ли (Rita Lee) (рис. 9). Их альбомы (“Jardim Elétrico”, 1971; “O A e o Z”, 1973 и др.) не только демонстрируют успешность встраивания флейты в бразильский культурный контекст, но и наглядно доказывают, насколько широко начал распространяться тренд на её интеграцию в рок-культуру.

В продолжении разговора отметим самобытный южноафриканский коллектив *Abstract Truth*. В композициях их альбома “Silver Trees” (1970) из четырёх участников трое – Питер Мисрок (Peter Measroch), Джордж Вулфаардт (George Wolfaardt) и Шон Бергин (Sean Bergin) – играли на «западной» флейте (!), и именно она стала фундаментом тембровой ткани музыки, сотканной по стилю из психо-прог-рока, джаза и местных ритмов. Приведём ещё один интересный пример. В Западной Африке, в Гане, группа *Edzayawa* записала в 1973 году единственный альбом “Projection One”. Почти всю «территорию» гитары здесь занимают партии флейты, которые исполнил Нана Дансо (Nana Danso), лидер и основатель коллектива, решивший сплавить фанк-рок с африканскими традициями.



Рис. 9. Рита Ли – флейтистка и вокалистка группы *Os Mutantes*

Как удалось выяснить в ходе поисковой работы, одним из ранних образцов рок-диалога Востока и Запада является студийный альбом “Guruh Gipsy” (1977) – one-off проект, созданный по инициативе сына президента Индонезии Гуруха Сукарнопутры (Guruh Sukarnoputra) в сотрудничестве с джакардской рок-группой *Gipsy*. “Guruh Gipsy” успешно соединил прогрессив британской школы с традиционной культурой: западные инструменты (флейта, клавиши, барабаны, электрогитара) взаимодействуют с гендером¹⁸, ребаной¹⁹ и ансамблем балийского гамелана²⁰.

С начала 1980-х гг. мировой музыкальный рок-ландшафт начинает меняться. С появлением доступных цифровых синтезаторов – прежде всего *Yamaha DX7*²¹ – и стремительным наступлением нью-вейва и синти-попа живая флейта начала уходить из рок-

¹⁷ Тропикалия (порт. *Tropicália*) – значимое культурно-политическое движение в Бразилии конца 1960-х гг., объединившее музыкантов, художников, поэтов и кинематографистов. Ключевая идея тропикалистов – отказ от изоляционизма и «чистых» национальных форм в искусстве. Музыкальные коллективы стремились соединить традиционные бразильские мотивы (самба, форро, байау) с современными жанрами – рок-музыкой, психоделикой, авангардом; включить в национальный культурный код глобальные влияния: североамериканский рок, британский бит и др.

¹⁸ Гендер – индонезийский ударный музыкальный инструмент.

¹⁹ Ребана, или тербанган – бубен, который используется в исламской религиозной музыке. Название произошло от арабского слова «роббана» (ربنا, «наш Господь»).

²⁰ Гамелан – традиционный индонезийский ансамбль и музыкальный жанр с доминированием ударных инструментов: металлофонов, гонгов, барабанов. Распространён на островах Ява и Бали, где служит важной составляющей ритуальных церемоний и театральных представлений Малайского архипелага.

²¹ В 1983 году компания *Yamaha* выпустила DX7 – первый коммерчески доступный FM-синтезатор. Инструмент преобразил саунд популярной музыки радикальнее, чем любое другое устройство со времён электрогитары. Один клавишник с DX7 в студии мог заменить целую секцию живых инструментов, и при этом стоил значительно дешевле. Как следствие, экономика звукозаписи изменилась незамедлительно.

мейнстрима, ибо перестала вписываться в визуальный и производственный код новой «эпохи»²². Многие молодые поколения групп, прежде экспериментировавших с инструментом, отказываются от него в пользу электронного звука. Хотя можно сказать, что традиция использования флейты в нео-прогрессивном андеграунде 1980-х – начала 1990-х гг. продолжалась, просто вдали от международных чартов²³, в том числе благодаря коллективам, кто сделал флейту своей идентичностью (*Jethro Tull*, *Focus* и др.).

На фоне общего спада активности инструмента в мировой рок-индустрии²⁴ показательным выглядит событие 1989 года. На церемонии вручения одной из самых престижных музыкальных наград в мире – премии *Grammy*, в номинации «Лучшее исполнение в жанре хард-рок/метал» столкнулись два мировоззрения: молодая, но уже почти культовая группа *Metallica* и коллектив флейтиста Андерсона *Jethro Tull*²⁵. Победа первых казалась всем предрешённой настолько, что лейбл *Chrysalis* посоветовал *Jethro Tull* не приезжать на церемонию. Для самой же *Metallica*, явившейся на вручение (и даже выступившей с концертным блоком), поражение стало полной неожиданностью.

Реакция прессы была предсказуемой: разразился скандал, с разных сторон посыпались насмешки фанатов *Metallica*, кулуарные разговоры об ошибке жюри (Kielty, 2019). Между тем триумф *Jethro Tull* можно воспринимать как историческую кульминацию развития флейты в рок-музыке, знак её

официального признания: группа, построившая художественную идентичность вокруг инструмента, которому в роке, казалось, «не было места» – получила подтверждение своего авторитета на мировой рок-сцене, причём тогда, когда живая флейта перестала быть трендом.

Подведём некоторые итоги. Как показало исследование, история флейты в роке – это история «неправильных» заимствований, экспериментальных поисков, интуитивных открытий, нарушения установленных норм и правил. Данный путь занял почти три десятилетия: от декоративного тембрового штриха в ранних битловских аранжировках до главного инструмента у ряда ведущих рок-групп (*Jethro Tull*, *Focus* и др.) и его абсолютно иного восприятия в музыкальном инфополе мировой рок-культуры.

Механизм интеграции оказался сложнее прямого влияния: академический авангард выработал новый технический и выразительный язык флейты, джазовый авангард сделал его живым и зрелищным, рок в результате получил уже готовый инструментарий – и осмыслил его по-своему. Победа *Jethro Tull* на премии *Grammy* стала символическим завершением этого масштабного процесса, чуть запоздалым, но весомым признанием заслуг целой эпохи. Одновременно данное событие иллюстрирует весомый вклад группы в популяризацию флейты в рок-культуре и доказывает влияние Андерсона на расширение исполнительских практик использования инструмента в международном контексте.

²² Музыкальные направления нью-вейв и синти-поп, доминировавшие в чартах 1980-х, принципиально опирались на электронный звук – аналоговые синтезаторы, драм-машины, секвенсеры. Живые инструменты воспринимались как анахронизм.

²³ Британская группа *Marillion* – один из немногих рок-коллективов начала 1980-х, который имел духовые инструменты в своём арсенале в эпоху расцвета синти-попа: флейтист Дик Ротэ появлялся на записях как сессионный музыкант, обеспечивая «живое дыхание» саунда. Эту традицию поддерживала также шотландская группа *Abel Ganz*, американские хард-рок-группы *Heart* и *Tuckerized*.

²⁴ Одновременно с кризисом в рок-сфере флейта нашла неожиданный коммерческий рынок в нью-эйдже – музыкальном

направлении, возникшем на пересечении медитативной эстетики, этнической музыки и новых технологий «тихой» звукозаписи. Американский джазовый флейтист Пол Хорн (Paul Horn), ещё в 1968 году записавший альбом “Inside” в акустике Тадж-Махала, стал в 1980-е одним из ключевых артистов лейбла *Windham Hill Records*, специализировавшегося на нью-эйдже. Стоит отметить, что параллельно возрос интерес к не-западным флейтовым традициям – японской шакухати, арабскому нао, индийскому бансури. Эти инструменты, прежде существовавшие в этнографических контекстах, обрели свою аудиторию среди слушателей, искавших альтернативу как электронному синти-попу, так и хард-року.

²⁵ У *Metallica* был номинирован альбом “...And Justice for All”, у *Jethro Tull* – “Crest of a Knave”.

Уже к середине 1980-х гг. живая флейта ушла из рок-мейнстрима, уступив место синтезаторам. Однако она не исчезла совсем – просто сместилась на «периферию», продолжая существовать в тех группах, для кого уже стала неотъемлемой частью саунда²⁶, либо выражением принципиальной художественной позиции.

В заключение отметим, что в 1990-е гг. флейта обрела новое дыхание в электронных семплах, зазвучав в совершенно ином стилевом контексте:

началось её покорение нового «Олимпа» в мировой массовой музыке – хип-хопа²⁷. Предтечей этого процесса стал 1987 год: дуэт *Eric B. & Rakim* выпустил трек “Paid in Full” – один из первых случаев, когда флейтовый семпл лёг в основу хип-хоп композиций, открыв следующую, не менее интересную главу эволюции древнейшего инструмента в современную цифровую эпоху²⁸. Данное обстоятельство открывает перспективные исследовательские векторы изучения интеграции флейты в массовую музыкальную культуру.

Библиографический список

1. Кастальский, С. Е. Рок-энциклопедия: справочник / С. Е. Кастальский. – 2-е изд., доп. – М. : Ровесник, 2003. – 888 с.
2. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер ; пер. с англ. ; предисл. и общ. ред. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Москалюк, М. В. Что такое искусство: современные смыслы и вызовы / М. В. Москалюк // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2021. – № 2. – С. 5–11. – EDN CZDOOO.
4. Мутузкин, И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 196 с.
5. Сыров, В. Н. Коммуникативно-стилевые аспекты арт-рока / В. Н. Сыров // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 2 (27). – С. 27–34. – DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.027-034.
6. Шаповалов, С. В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / С. В. Шаповалов. – Ростов н/Д., 2010. – 26 с.
7. Allen J. (2026). Small But Mighty: When the Flute Flew High in Rock. uDiscoverMusic. January 20.
8. Besch C. (2009). California Dreamin'. Forgotten Hits. April 10.
9. Breiling A. (2007). Fashion Pink: ...to Brainstorm. Babyblaue Seiten. March 31.
10. Guy R. (2007). Pipe Up the Volume: The Role of the Flute in Progressive Rock. PhD Thesis. Salford: University of Salford.
11. KIELTY M. (2019). When Metallica Somehow Lost a Metal Grammy to Jethro Tull. Ultimate Classic Rock. February 22.
12. Kruth J. (2000). Bright Moments: The Life and Legacy of Rahsaan Roland Kirk. New York: Welcome Rain Publishers, 404.
13. Kruth J. (2022). Rahsaan Roland Kirk: A Tortured Love Affair with Rock'n'Roll. Please Kill Me. January 13.

²⁶ Группа Андерсона *Jethro Tull* сохраняет свою творческую активность до настоящего времени, о чём свидетельствует их гастрольный график.

²⁷ Хип-хоп зародился в Нью-Йорке в конце 1970-х гг. как музыкальная практика, строящаяся на принципиально другом отношении к звуковому материалу, нежели любой предшествующий жанр массовой культуры. Именно сэмплинг – заимствование фрагментов уже созданных треков и их

встраивание в новый музыкальный контекст – стал основополагающей методологией хип-хопа.

²⁸ В этой системе координат флейтовые прог-рок-, фьюжн-записи 1960–1970-х гг. оказались идеальным «строительным» материалом. «Агрессивные» фразировки, синкопированные риффы, «лязгающие» клапаны – максимально органично вписались в ритмическую и художественно-социальную природу хип-хопа.

14. Tomkins L. (2020). A Mann for All Seasons: Herbie Mann Interview, 1971. National Jazz Archive. April 20.
15. Varga G. (2023). Jethro Tull Founder Ian Anderson on Music, Flutes, Morphine Drips and Why He Can't Stand Hippies. The San Diego Union-Tribune. September 24.
16. Westbrook P. (2011). The Flute in Jazz. Harmonia Books, 420.
17. Wilson T. (1968). Jethro Tull – Humour and Blues. Melody Maker. August 24.
18. Giammetti M. (2020). Genesis – 1967 to 1975: The Peter Gabriel Years. Kingmaker Publishing, 250.

References

1. Kastalsky S. E. (2003). Rock Encyclopedia: Handbook. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Rovesnik, 888.
2. Kollier J. L. (1984). The Formation of Jazz: A Popular Historical Essay. Translated from English. Moscow: Raduga, 390.
3. Moskalyuk M. V. (2021). What is Art: Modern Meanings and Challenges. ARTE, 2, 5–11.
4. Mutuzkin I. A. (2009). Experimental Flute in Twentieth-Century Music. PhD Dissertation. Nizhny Novgorod: M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 196.
5. Syrov V. N. (2017). Communicative and Stylistic Aspects of Art Rock. Music Scholarship, 2(27), 27–34.
6. Shapovalov S. V. (2010). The Dynamics of the Sociocultural Values of Rock Music. PhD Thesis Abstract. Rostov-on-Don, 26.
7. Allen J. (2026). Small But Mighty: When the Flute Flew High in Rock. uDiscoverMusic. January 20.
8. Besch C. (2009). California Dreamin'. Forgotten Hits. April 10.
9. Breiling A. (2007). Fashion Pink: ...to Brainstorm. Babyblaue Seiten. March 31.
10. Guy R. (2007). Pipe Up the Volume: The Role of the Flute in Progressive Rock. PhD Thesis. Salford: University of Salford.
11. Kielty M. (2019). When Metallica Somehow Lost a Metal Grammy to Jethro Tull. Ultimate Classic Rock. February 22.
12. Kruth J. (2000). Bright Moments: The Life and Legacy of Rahsaan Roland Kirk. New York: Welcome Rain Publishers, 404.
13. Kruth J. (2022). Rahsaan Roland Kirk: A Tortured Love Affair with Rock'n'Roll. Please Kill Me. January 13.
14. Tomkins L. (2020). A Mann for All Seasons: Herbie Mann Interview, 1971. National Jazz Archive. April 20.
15. Varga G. (2023). Jethro Tull Founder Ian Anderson on Music, Flutes, Morphine Drips and Why He Can't Stand Hippies. The San Diego Union-Tribune. September 24.
16. Westbrook P. (2011). The Flute in Jazz. Harmonia Books, 420.
17. Wilson T. (1968). Jethro Tull – Humour and Blues. Melody Maker. August 24.
18. Giammetti M. (2020). Genesis – 1967 to 1975: The Peter Gabriel Years. Kingmaker Publishing, 250.