

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное агентство по образованию  
Югорский государственный университет

**Н. М. ПРОВОЗИНА**

**ИСТОРИЯ  
ДЖАЗОВОЙ И ЭСТРАДНОЙ  
МУЗЫКИ**

**Учебное пособие**

*Допущено Учебно-методическим объединением по направлениям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 54.07.00 (05.07.00) – Художественное образование (гриф УМО № 169/131 от 09.06.2005 г., Санкт-Петербург)*

2-е издание, переработанное и дополненное

Ханты-Мансийск  
2006

---

**ББК 85.318.  
УДК 78.03  
П 78**

*Рецензенты:*

доктор педагогических наук, профессор С.А. Гильманов;  
заслуженный работник культуры РФ В. Л. Пшеничников.

**Провозина**, Наталия Михайловна

**П78 Истории джазовой и эстрадной музыки: Учеб. пособие /**  
Н.М. **Провозина**. – 2-е изд. перераб. и доп. – Ханты-  
Мансийск: РИЦ ЮГУ, 2006. – 198с.

ISBN 5-9611-0012-X

В учебном пособии освещаются жанрово-стилевые особенности джазовой и эстрадной музыки XX в., основные этапы ее зарубежной и отечественной истории. Материал книги имеет педагогическую направленность, отраженную как структуре пособия, так и в некоторых методических рекомендациях по организации воспитательной работы со школьниками.

Для преподавателей, студентов вузов и училищ, учителей музыки.

**ББК 85. 318.**

**УДК 78.03**

© Провозина Н. М., 2006

© Югорский государственный университет, 2006

ISBN 5-9611-0012-X

---

---

**Провозина** Наталья Михайловна

**ИСТОРИЯ ДЖАЗОВОЙ  
И ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ**

Учебное пособие

2-е издание, переработанное и дополненное

*Оригинал-макет подготовлен РИЦ ЮГУ*

Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman.  
Усл. п. л. 12,4. Тираж 500. Заказ № 136.

Редакционно-издательский центр ЮГУ,  
628012, Ханты-Мансийский автономный округ,  
г. Ханты-Мансийск, ул. Чехова, 16

---

**ОТ АВТОРА**

В современном музыкальном искусстве, особенно со второй половины XX века, явственно просматривается его размежевание на академическое и развлекательное, на элитарное и массовое. Это разграничение касается как художественных вкусов

слушателей, так и творчества композиторов и исполнителей. В то же время учебные курсы истории музыки отдают безусловный приоритет «классическим» жанрам. Музыкальное обучение и просвещение в целом оказывается далеким от всеми видимого, но почти неуправляемого увлечения молодежи популярной эстрадной музыкой, которую многие воспринимают как единственно важную часть своей «художественной» жизни.

В контексте нравственно-эстетических задач музыкального воспитания стоит проблема и собственной образованности молодого учителя в области «легкожанрового» искусства. Назрела потребность введения в учебный план подготовки педагога-музыканта специального курса истории массовой музыкальной культуры или ее более узкого раздела – истории джазовой и эстрадной музыки. Цель такого курса – формирование у будущего учителя оценочно-критического отношения к этому пласту музыкальной культуры.

Знания – средство преодоления ограниченности музыкальных вкусов, определенного «фанатизма», особенно в области поп - и рок-культуры. Знания – основа понимания того, что талантливая эстрада и академическая музыка – не контркультуры.

Пестрота стилей и жанров массовой музыки, ее быстрая, иногда просто стремительная обновляемость языковых параметров ставят сложную проблему тематического планирования соответствующего учебного курса. Предлагаемое учебное пособие сориентировано на программу, в основе структуры которой – временной (хронологический), национальный (музыка зарубежная и отечественная) и жанрово-стилевой принципы. В лекционный материал включены также краткие монографические обзоры творчества исполнителей и композиторов.

Тематический план учебного пособия имеет восемь основных разделов: I – введение в понятийную систему «массового искусства», II – история американского, европейского и отечественно-

3

---

го джаза, III – история западной и отечественной эстрадной музыки, IV – история западной и отечественной рок музыки, V – музыка «третьего направления», VI – бытовые танцы XX века, VII – музыкальное образование и музыкальная наука в области джаза и эстрады, VIII – методика организации музыкально-просветительской работы в школе.

В качестве приложения дана тематика рефератов по учебному курсу, а также краткий терминологический словарь из области джазового и эстрадного искусства. Библиографический раздел включает как цитируемую в пособии литературу, так и дополнительный справочный материал по курсу истории джазовой и эстрадной музыки.

В силу особой динамичности массовой развлекательной музыки практика чтения данного учебного курса предполагает его систематическое обновление новыми фактами, а также свободное использование иллюстрирующего музыкального материала в зависимости от наличия аудио- и видеозаписей.

---

## ВВЕДЕНИЕ

### Лекция 1. Массовое искусство и музыка

Понятие «**массовое искусство**» было введено социологией в середине XX столетия в отношении усредненного уровня продукции художественной индустрии, сориентированной на эталон вкуса широких масс потребителей. Массовое искусство – явление **массовой культуры**, т.е. такой, что общедоступна, руководима идеологическими стереотипами, связана со стандартизацией явлений духовной жизни, упрощенными человеческими отношениями. Продукт массового искусства избавляет индивида от необходимости сложного и длительного приобщения к высокой культуре. В сознании человека индустриального общества происходят значительные изменения: как духовная ценность утверждается практицизм, во все сферы жизни проникают рыночные отношения, разочарованию в прежних духовных идеалах способствуют войны и социальные революции. Массовая культура формируется бытовыми условиями жизни, а также через противостояние «высокой» культуре или нарочитое снижение заимствуемых из нее сюжетов и средств художественной выразительности. Развитие массовой культуры во многом обусловлено широким распространением средств массовой информации: уже к началу XX века общество «пользовалось» фотографией, кинематографом, радиовещанием, граммофонной записью. Ко второй половине столетия технические возможности массовой культуры пополнились новыми аудиовизуальными технологиями: телевидением, видеофильмами, магнитофонными и компакт-дисками, а в конце XX столетия обогатились компьютерными технологиями.

Массовое искусство противопоставляется **элитарному**, за которым традиционно возвышенны идеалы, творчество и энергия. Элитарное искусство ориентировано на восприятие той частью общества, что обладает особой художественной восприимчивостью, получили широкое распространение в русле модернистского и образованностью. Идеи элитарного искусства еще в начале XX века. Способностью творить обладает, по мнению сторонников элитарного искусства, только художественная элита, особо одаренные, с высокими нравственно-эстетическими задатками «люди гения» (А.Шопенгауэр).

5

---

Если элитарное искусство характеризуется в определенной степени торможением непосредственных человеческих переживаний, то массовое базируется на универсальных психофизиологических механизмах восприятия. Обращенное к эмоциональной сфере, оно не требует дополнительных знаний. Более того, чтобы им наслаждаться, считают сторонники элитарного искусства, лучше быть художественно необразованным человеком.

В массовом искусстве зачастую наблюдается разрушение эстетических норм и ценностей, выражение примитивизации жизненных отношений, агрессивность и непросвещенность, «культура до пояса», не затрагивающая духовные сферы бытия. Если в элитарной культуре ее центром являются «непризнанные гении», то в массовой – «кумиры».

Однако массовость и низкое качество явлений искусства нельзя считать синонимами. Следует различать массовую и **масс-культуру**: именно вторая рождает «конвейерное» искусство. К масс-культуре относится развлекательно-прикладная музыка: рекламная, танцевальная, поп-музыка, «шлягеры», «хиты», смысл которых украсить, облегчить жизнь, отвлечь от сложных проблем. Социологи видят истоки масс-культуры в коммерциализации общественных отношений, когда и духовная деятельность становится товаром.

Понятию «массовое искусство» близко понятие **«популярное искусство»**, которое, однако, далеко не всегда сводится к области развлекательного, «легкого» искусства. Так, популярной музыкой может быть названо все, что по разным причинам, вне зависимости от жанра, стало известно широким кругам слушателей, в том числе арии из опер и оперетт, народные песни, романсы, инструментальные пьесы. Таким образом, основным признаком популярной музыки является не принадлежность к музыкальному стилю или жанру, а степень ее распространенности, широта слушательской аудитории.

Появившийся же в 60-х гг. термин **«поп-культура»** является более узким и относится к той области массового искусства, коммерческий успех которого обеспечивается стереотипами содержания и формы. Музыкальная поп-культура обладает своей инфраструктурой, включающей дискотеки, клубы, систему фестивалей, концертов, журналов, аудио- и видеозаписей. Музы-

---

кальная поп-культура ориентируется на инертность, бездумность восприятия, бессодержательность, упрощенность интонационной основы, элементарность ритмики.

Достаточно быстро и в поп-культуре родилось ее внутреннее противодействие – **контркультура**, провозгласившая отрицание художественного опыта прошлых поколений, выступающая против морали общества, против коммерциализации искусства. Неофициальное, непризнанное «массовое искусство» стало определяться как **андеграунд** («подпольное»).

Контркультура обычно связана с политическим, идеологическим протестом части молодежи. Так, в 60-х–70-х годах контркультура наиболее активно заявила о себе в движении хиппи и панков, создавших свою **субкультуру**. При этом не только манера поведения, речь, одежда и прическа служили средством отделения от общества, но и музыка – как обязательное средство самовыражения.

Заметно, что музыка является одним из самых распространенных и характерных выражений каждого нового явления массовой культуры. Сам термин «**массовая музыка**» отражает, прежде всего, доступность, массовость исполнения.

Иногда термины **массовая, развлекательная, легкая, эстрадная и популярная музыка** используются как синонимы.

Действительно, они заключают в себе представления о схожести средств выразительности, условий исполнения и бытования. В то же время терминология свидетельствует и об определенных различиях в явлениях, их обозначающих.

Так, «**легкая**» музыка – это не сложные по содержанию и форме оперетты, мюзиклы, эстрадные песни, танцевальные пьесы и даже симфонические сочинения. При этом по содержанию «легкими» они бывают далеко не всегда.

**Эстрадной музыкой** («эстрада» – франц., испан. – «помост») обычно называется развлекательная песенная и инструментальная музыка, исполняющаяся на концертной эстраде. Так, «Энциклопедический словарь юного музыканта» (78) к эстраднему виду относит «танцевальную музыку, различные песни, произведения для эстрадно-симфонических оркестров и вокально-инструментальных ансамблей», «Словарь иностранных слов и выражений» (авт.-сост. Е. С. Зенович. – М., 1998) трактует «эст-

---

раду» как «вид сценического искусства, включающий т. н. малые формы... вокального искусства, музыки...». В то же время, эстрадная музыка не всегда является массовой, то есть доступной для исполнения широкими «массами».

Эстрадная музыка имеет свои характерные жанры и формы, условия бытования и восприятия, механизмы коммуникации, а также множественность направлений и национально-стилевых проявлений. Так, в отечественной культуре долгое время место эстрадной музыки занимала «советская массовая песня», пре-

имущественно лирическая; затем появились эстрадный шлягер, музыка ВИА. Во второй половине XX века, времени наиболее бурного развития развлекательной эстрадной музыки, ее характерным явлением становится **поп-музыка** (сокращение от «популярная»). К ней относят музыку, не попадающую под категорию академической, народной и джазовой.

С конца 50-х годов поп-музыкой, «музыкой для всех», принято называть преимущественно модные эстрадные песни развлекательного характера. Традиционный формат поп-музыки – «шлягер» (от нем. Schager – «гвоздь сезона», «ходкий товар», пользующийся большой, но недолговечной популярностью). Чаще всего – это песня, продолжительностью примерно три минуты, обычно легковесного содержания. В конце столетия термин «шлягер» все чаще заменяется английским словом «хит» («успех»). Заметной тенденцией поп-музыки стало создание унифицированных певцов-«звезд». Артистический имидж «звезды» обладает самоценностью, негласным правом произвольно обращаться с авторским текстом и достаточно часто обходиться собственными произведениями. В современной поп-индустрии ставка делается не на качество музыки, а на «раскрутку» «звезды». При этом главным становится визуальная сторона сценического исполнения, включающая в шоу всевозможные световые и цветовые эффекты, лазеры, танцы, экстравагантные костюмы и т.п. Феерическое представление способно сотворить «бестселлер» из любого музыкального материала, создать «звезду» из любого исполнителя. В самостоятельную категорию эстрадного искусства поп-музыка выделилась в период усвершенствования звукозаписи, а с появлением электронно-компьютерных технологий, создания и распространения музыки в ней, ведущее положение занял не

8

---

композитор, а аранжировщик и клипмейстер. Ее идеологом стал продюсер – организатор создания, исполнения и коммерческого проката.

Поп-музыка имеет свою аудиторию, «поп», считает музыкант джаза и рока А. Козлов, – понятие возрастное, больше связанное с молодежной аудиторией». Современная поп-музыка, по его мнению, это «продукт музыкального бизнеса... самый поверхностный, наиболее доступный, а иногда и отработанный слой рок-музыки» (22, с. 51). К концу века «поклонники» эстрадных певцов сменились «фанатами» («фанами»), отрицающими всякое художественное наследие, кроме «единственно избранного». (Фанатизм, по меткому замечанию режиссера Г. Товстоногова, это «добровольное рабство, которое делает человека ограниченным») (35, с. 57). Появилось и понятие «молодежная музыка» – по сути своей субкультура, андеграунд, контркультура в отношении «взрослой», старшего поколения музыки.

В конце XX века распространился термин **«попса»**. Его уничижительное звучание характеризует качественную сторону популярной эстрадной музыки, указывает на ее невысокий художественный уровень. Чаще всего это «качество» подразумевает



смесь шлягера, дискомузыки и средств массовой информации, примитивность, одномерность танцевальной ритмики, эпатазирующий имидж исполнителей при унифицированности, стандартности стиля. В целом термин «попса» включил в себя негативное отношение к этому явлению музыкальной культуры.

Заметно, что развлекательная музыка второй половины XX века переместилась из области профессиональной деятельности в область любительства (часть ее создателей и эстрадных исполнителей даже не знает нот). В то же время в музыкальном творчестве наметилось и «третье направление» – синтез развлекательной и академической музыки, проявившийся в симфоджазовых композициях, в рок-опере, рок-симфонии, мюзикле и т.п. Таким образом, развлекательная музыка, частью которой является джаз и эстрада, явление многогранное, отражающее в обществе и социальные перемены, и его материальную, и духовную жизнь, и эволюцию собственно музыкального языка.

9

---

## ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА

### Лекция 2. История джаза: особенности джазового стиля

Джаз возник на рубеже XIX-XX веков в США как полупрофессиональное искусство, синтезировавшее афро-американскую и европейскую бытовую культуру. В 20-х гг. джаз распространился по всей Америке, проник в Западную Европу и СССР, постепенно перейдя в область профессионального творчества. После первой мировой войны джаз стал отражением эстетики «потерянного поколения», своеобразным вызовом утраченности идеалов, стремлением забыться в радости музыкального ритма. Джаз – искусство города, урбанистического образа жизни с его нервной напряженностью.

Слово «джаз» появилось в 1915 году в словосочетании «джаз банд (бэнд)». Точной этимологии термина «джаз» нет. Есть предположение, что это имя одного из первых музыкантов, игравших новую музыку, или же звукоподражательное (звону тарелок) слово. Через сто лет после его появления термин «джаз» употребляется в трех основных значениях: стиль – оркестр – композиция.

Джазовый, как и любой **музыкальный стиль**, характеризуется особенностями мелодики, метроритмики, гармонии, формы, фактуры, тембра, техники исполнения.

В понятие джазового стиля включаются такие характеристики, как «полуимпровизационная американская музыка» (М. Стернс), «ощущение динамичности метроритма, индивидуальная интерпретация» (Ч. Сьюбер), «спонтанность, свингование и фразировка» (И. Берендт).

Для джазового стиля свойственен, прежде всего, новый **ритм** – «бит»: «биение» ударных, внутренняя пульсация, синкопирова-

ние, акценты на слабых долях четырехдольного такта, полиритмия. Свободная, раскованная ритмика обозначается термином «свинг» (swing, или «суинг»). Он понимается как ритмическое «качание» («свингование»). «Нет джаза без свинга» – утверждает название одной из композиций Д. Эллингтона.

Свинг достигается оттяжкой исполнения второй восьмой, при этом первая восьмая несколько затягивается. То есть, ритмически музыка исполняется не так, как записывается в нотах, не

10

---

ровно. «В музыке, исполняемой со «свингом», внутренней ритмической основой служит триоль, и поэтому в такте на 4/4 получается не восемь восьмых, а неявных двенадцать: триольное деление четверти на две неравные восьмые. Такое исполнение придает музыке ощущение качания» (22, с. 22). Свинг означает также ощущение неуклонного нарастания темпа, «хотя ты уверен, – отмечает джазовый пианист Уингли Манон, – что играешь в одном и том же темпе». (Цит. по: 55, с. 58).

Свинг – это прием джазовой полиритмии, несовпадение метроритмических акцентов мелодии и основного метра пьесы. И – как результат – «психическое состояние, в которое нас вводит джазовая музыка» (53, с. 146). Свинг как энергетика джаза рождается в конфликте граунд-бита (пульса аккомпанемента) и метроритма мелодической линии. Сильные доли граунд-бита исполняются басом и тарелкой, а в междолевом пространстве звучит мелодическая линия.

Особенности джазовой ритмики создают специфическую **фразировку**. Ритмически джазовая фраза связана с биоритмами речи, мелодически – с интервалами речи, фонически – близка тембру человеческого голоса. Фразировка, выражаемая в том, что сильные доли тембрально «затемняются», а слабые – «высветляются», называется **офф-бит** («между долями»). Это сложнее, чем простое синкопирование: мелодические акценты даются между акцентами метрическими, т.е. основными ударами (битом). Это явление имеет истоки в барабанной музыке африканцев и в негритянском песенном жанре спиричуэлс. Офф-бит – важное средство выражения экстатического характера музицирования. Для подлинного джаза свойственна четырехдольность. Темп в джазовой композиции обычно не меняется, хотя она может давать впечатление нарастающего темпа – это так называемый «драйв» («напряжение»).

Еще одна важнейшая сторона джазового стиля – **гармонический язык**. «Гармоническая основа джаза, – отмечает автор учебного пособия по джазовой гармонии Ю. Чугунов, – на первых порах оказалась менее самобытным элементом; она близка европейской классической гармонии, но и в эту область... джаз внес оригинальные черты (применение известных аккордов получило своеобразную трактовку)» (72, с. 4).

11

---

Для джаза свойственно гармоническое мышление септаккордами и, в целом, диссонантность, порождаемая и более сложными структурами: ундецимаккордами, терцдецимаккордами, аккордами с добавленными ступенями (неаккордовыми звуками, расположенными на секунду от аккордовых), альтерированными аккордами.

В джазовых композициях широко используются аккорды как терцовой, так и квартовой структуры. Применяется как традиционная гармонизация, так и свободное соединение аккордов, аккордовые параллелизмы.

По **форме** джазовая импровизация – это тема с вариациями, включающими солирование инструментов. Темой джазовой композиции обычно является «квадрат» – структура в 12, 16 или 32 такта. В «вариациях» сохраняется кратность числу тактов темы. Джазовые музыканты импровизируют в вариационной форме, напоминающей классические вариации с мелодико-гармоническими устоями и структурой. При этом важно так провести тему (мелодию), чтобы она запомнилась и была узнаваема даже в ее мозаичных показах. Оркестровый (или ансамблевый) «фон» во время импровизации солиста называется **риффом** (это мелодическая фраза в 1, 2, 4 такта, исполняемая *ostinato*). Каденционная сольная импровизационная вставка в 1, 2, 4 такта называется «**брейк**» («прорыв»). Заключительное проведение темы с участием всего ансамбля становится кульминацией джазовой пьесы. Темы джазовых композиций обычно являются мелодии народных и авторских песен, танцевальные мелодии, темы из мюзиклов, а также инструментальные мелодии, написанные специально для джазовых импровизаций. Наиболее популярными в джазе становились темы, имевшие интонационную «изюминку», запоминающийся мелодический оборот.

По своему складу джаз – полифоническая музыка с сольными импровизациями. Главный способ импровизации – обыгрывание сменяющихся аккордов. Насколько джаз **импровизиционен?** Изложение темы, место кульминации, возвращение темы в заключении композиции продумываются заранее, а иногда и фиксируются в нотах или в устной договоренности между музыкантами, оговариваются и «окна» для сольных импровизаций. По сути, джазовая импровизация – это сознательные случайности.

12

---

У музыканта, дающего сольные концерты, свободы больше. Каждое его исполнение отличается от предыдущего, зависит от «настроения» как самого исполнителя, так и публики.

Термин джаз, кроме обозначения стиля как совокупности мелодических, ладовых, ритмических, гармонических и структурных особенностей, употребителен также в отношении определенного **исполнительского состава** («играет джаз»). Для него типичны три группы инструментов: медные (труба, тромбон), деревянные (кларнет, саксофон) и ударные (барабаны, гитара, контрабас, банджо, фортепиано).

Духовые инструменты – лидер джазового ансамбля. (Попу-

лярность духовых инструментов объясняют появлением после гражданской войны Севера и Юга большого количества подержанных инструментов военных оркестров, которые приобретались почти бесплатно. К концу XIX века духовые оркестры, игравшие развлекательную музыку, стали очень популярны в США). Сублидером («временным лидером») джазового ансамбля являются фортепиано и барабаны, основой – контрабас и хай-хэт. В процессе игры инструменты по значению могут меняться местами.

Как любое художественное явление, джаз имеет свои жанрово-стилевые **истоки**. Основными среди них следует назвать блюз, спиричуэлс и рэг-тайм.

**Блюз** («грусть») – традиционные негритянские песни, которые рабы пели на берегах Миссисипи уже в середине XIX века, выражая тоску по утраченной свободе. Содержанием блюзов была не только социальная тема, но и чувство одиночества, любовная тоска. Об этом свидетельствуют тексты блюзов, например, «Река Миссисипи так глубока и широка, а моя девушка живет на том берегу»; «Меня так волнует блюз, что я с трудом удерживаю слезы»; «О, смерть, прошу, приди ко мне и вызволи меня из нищеты»; «Никто не хочет знать тебя, когда ты одинок». Традиционная форма блюза – 12 тактов, обычный размер – 4/4. Для блюзов типичен медленный темп, реже – подвижный. Для аккомпанемента пению использовались банджо, губная гармоника, позже – и гитара. Стиль блюза определяют «блюзовый лад» с «блюзовыми тонами» – пониженными III, V, VII ступенями мажорного звукоряда. Поскольку для пения негров не свойственна полутоновая температура, понижение или повышение

13

---

ние ступеней происходит на четверть тона (микрохроматика). Повышение или понижение тона можно получить как при вокальном исполнении, так и при игре на духовом инструменте. Традиционный текст блюза трехстрочен (AAB), поэтому и мелодия делится на три фразы по 4 такта. Гармонизация первой четырехтактовой строфы начинается с T, второй – с S (S - T), третьей – с D (D - S - T). Характерной особенностью гармонии классического блюза является употребление S после D (9, 10 такты).

Для 32-тактового блюза типична форма AABA, первые восемь тактов которой излагают основную мысль, вторые восемь тактов являются ее повторением, в средней части появляется новая мысль, а в последнем A дается реприза первых восьми тактов.

*Гармоническая последовательность в стандартных темах*

*может иметь разные варианты, например,*

*в части A: I - II-V- I - II - V- I - Ix- IV- #IVo - I - II - V;*

*в части B: IIIx -% -Vx- % - IIx -% - Vx - %*

*обозначение дано по принятой в джазе упрощенной записи гармонизации (5, с. 15 - 16); то же в записи, принятой в европейской гармонии:*

*T-II-D -T- II -D-T-T (мал. маж. T7) -S - #S (ум. S7) -T-II - D; III (мал.*

*маж. III7) - VI (мал. маж. VI7) - II (мал. маж. II7) - D (мал. маж. D7)*

*с повторами каждой функции.*

Первые публикации блюзов появились в начале 10-х гг. XX столетия. Одним из собирателей негритянского фольклора был джазовый музыкант Уильям Хенди, которому, предположительно, и принадлежит название этого типа песен (55, с.19).

Блюзовые мелодии, как народные, так и сочиненные композиторами, – основа репертуара всех джазовых музыкантов. Среди наиболее популярных блюзовых тем – «Сент-Луис блюз» У. Хенди, «Вест-энд» К. Вильямса, «Тоска» Р. Джонса, «Как долго» Л. Карры, «Фредди» М. Дэвиса.

Другим музыкальным жанром, оказавшим влияние на стиль джаза, были **спиричуэлс** – народные духовные песни негров («spiritual song»). Если для блюзов традиционно сольное исполнение, то для спиричуэлс – хоровое или сольное в сопровождении хора. «Спиричуэлс возникли в результате приобщения негров к религии белых, – пишет об истории жанра Ю. Чугунов. – В протестантской церкви, наиболее распространенной в Америке,

14

---

негры впервые познакомились с многоголосными хоровыми гимнами. Быстро усвоив несложную мелодику и гармонию этих гимнов, они с самого начала стали вводить в хоровое пение элементы импровизации... Поражает высокая культура хорового исполнения, сочетающая экспрессивную мелодию со сложной системой полифонических подголосков, имитаций, острой ритмикой и свежей, необычно звучащей... гармонией. ... Здесь налицо глубокое взаимопроникновение элементов европейской и африканской музыки, тот синтез, который является неотъемлемой чертой джаза... Значение спиричуэлс в развитии джаза состоит в разработке принципов мелодического оформления закрытой и открытой позиции, в привнесении гармонического параллелизма, в создании многоголосных форм. Благодаря сопровождению многих спиричуэлс топанием ног и хлопками в ладони установилось разделение ансамбля на мелодическую и ритмическую группу» (72, с. 96-97).

Мелодии спиричуэлс так же, как и мелодии блюзов, часто становились темами джазовых композиций. Среди наиболее популярных – «Глубокая река», «Всегда, когда я чувствую вдохновение», «Иерихон», «С неба слети, карета».

Определенное влияние на вокальную и инструментальную форму джаза оказали и **рабочие песни** негров, в частности, «кричащая» манера их исполнения, «вздохи», нетемперированные звуки, структура «короткого дыхания».

Наконец, одним из истоков джазового искусства была **менестрельная комедия\***, «в недрах» которой возникла инструментальная музыка в виде быстрого синкопированного марша. Отделившись впоследствии от менестрельного представления, эти марши превратились в танец «кэк-уок» (салонный вариант) и рэгтайм (эстрадный вариант).

**Рэг-тайм** (рэгтайм, «рваное время», «рваный ритм») – исключительно фортепианный жанр, в котором инструмент трактовался как ударный (Д. Мийо в 1918 г.: «фортепиано приобретает

сухость и точность барабана и банджо»).

\* Менестрельные представления разыгрывались белыми актерами, которые, гримируясь под негров, исполняли негритянские песни и танцы.

15

---

Рэг-тайм появился в конце XIX века, но особый успех имел в начале XX в. (употребление слова «рэг-тайм» связывают с появлением менестрельной песни Ф. Стона «Ma ragtime Baby» (1893), фортепианной пьесы Тома Тюрпина «Harlem rag» (1897) и Уоррена Биба «Регтайм марш» (1897). «Королем» рэг-тайма считается негритянский композитор и пианист Скотт Джоплин.

**Скотт Джоплин (1868-1917) из Чикаго. Ему принадлежат около 600 рэг-таймов, многие из которых по-прежнему популярны в джазе («Флаг с кленовым листом», «Конферансье», «Сахарный тростник», «Плакучая ива», «Антуанетта» и др.). Джоплин не только хорошо знал негритянский фольклор, но обладал знаниями по теории и истории музыки. Он написал, используя стиль рэг-тайма, две оперы, создал руководство – своеобразный учебник - по рэг-тайму. И хотя в 10-х гг. Джоплин отдал предпочтение европейскому стилю, в истории музыки он остался, прежде всего, мастером рэг-тайма.**

Кроме «черных» музыкантов к известнейшим авторам рэг-тайма принадлежат и «белые» – пианисты и композиторы Рассел Робертсон, Чарли Томпсон, Роберт Хэмптон и др.

Стилю рэг-тайма свойственны остро синкопированная мелодия (в партии правой руки), четкий ритм, «качающийся» бас. Именно рэг-тайм внес в джазовую музыку ритмическую «перебойность» при четком, на 2/4 «маршевом» ритме с бас-аккордом в левой аккомпанирующей руке: «левая рука, – по образной характеристике А. Козлова, «прыгает» с басовой ноты на аккорд» (22, с. 22).

Хотя гармонический язык рэг-таймов близок классическому (опора на главные функции, отклонения в близкие тональности, кадансовый квартсектаккорд, доминантсептаккорд с классическим разрешением), но имеет и явно новые решения: параллелизм аккордов, широкое использование нонаккордов, аккордов с добавленными тонами. Такая гармония будет свойственна и джазовым композициям.

Джазовый стиль чрезвычайно мобилен, что заметно по эволюции его ладогармонического языка: от диатоники новоорлеанского джаза через тональную гармонию свинга и би-бопа к модальному мышлению и четвертитоновости.

16

---

Мобильность джаза отражена в многообразии его стилевых течений. Так, достаточно схематично, по десятилетиям, история американского джаза может быть представлена следующим чередованием музыкальных стилей:

1) рубеж XIX-XX вв. – кэк-уок и рэг-тайм;



- 2) 20-е гг. – традиционный джаз; диксиленд (по А.Баташеву: «1917-1923 гг. – формирование диксиленда»);
  - 3) 30-е гг. – период биг-бэнда (по А.Баташеву: «1930-1934 гг. – период свинга»);
  - 4) начало 40-х гг. – период виртуозного би-бопа;
  - 5) 40-е – 50-е гг. – период джаза «кул» («холодного»);
  - 6) рубеж 50-х – 60-х гг. – формирование ладового джаза,
  - 7) 60-е гг. – формирование свободного (фри-джаз), авангардного джаза;
  - 8) 70-е гг. – рождение стиля джаз-рок;
  - 9) 80-е гг. – расцвет эклектичного джаза (синтез рэг-тайма, поп-музыки, джаз-авангарда), «фьюжн»;
  - 10) 90-е гг. – «пост-авангард», «новый джаз», «сценический» («театральный») джаз.
- Стили определяют основные периоды истории джаза: «архаический», «классический» («традиционный»), «свинга», «современный».

### **Лекция 3. Американский джаз: 10-е - 20-е гг.**

#### **Архаический джаз**

Архаическим джазом называют музыку рубежа веков – с 90-х гг. XIX века до середины 10-х гг. XX века. Эту начальную стадию джазовой музыки, стадию ее рождения, связывают обычно с Новым Орлеаном, где музыкальная жизнь была наиболее активной.

#### **Классический джаз**

Классическим джазом принято называть ранние джазовые стили: «новоорлеанский», «диксиленд» и «чикагский». Музыка новоорлеанского стиля и ранний диксиленд еще определяют как **«традиционный джаз»**, иногда добавляя к нему и «стиль Чикаго».

17

---

**1. Новоорлеанский джаз** (10-е – начало 20-х гг.). На раннем этапе джаз как музыка негров считался в США низким жанром. И первые пластинки с джазовой музыкой – «расовые записи» – выпускались для негров. Джаз называли «синкопированной и контрапунктической непристойностью». (Цит по: 3, с. 16). Обычно это были джазовые интерпретации мелодий спиричуэлс, блюзов, рэг-таймов, популярных песен, пьесы развлекательно-танцевального характера. Джазовый танец, созданный американскими неграми около 1917 года, имел особые движения – раскачивание бедер, плеч, корпуса. В негритянском быту джазовый танец сопровождал даже похоронные процессии. На эстраде джаз-танец обрел популярность в 20-х годах. Для новоорлеанского джаза характерна коллективная импровизация, «стихийная» полифония духовых на четкой ритмо-

гармонической основе ритм-группы. В раннем джазе зародились такие исполнительские приемы, как вибрато («дрожание» в конце фраз), сурдины, глissандо. В музыке применялись «блюзовые тоны», ритмическое свингование, которое и в танце определяло движения, шедшие как бы «поперек» ритма. Это был джаз эмоциональный, «горячий» – «хот» (выражение принадлежит писателю Ф. Скотту Фицджеральду). Играли его ансамбли малого состава (например, «Горячая пятерка», «Горячая семерка» Луи Армстронга). Малые составы – «комбо» – обычно определялись как трио, квартет и т.п., а в названиях ансамблей оговаривалось имя их руководителя. Среди классиков «классического» джаза – **Луи Армстронг** (1900-1971) – трубач, певец, руководитель ансамблей и оркестров, автор ряда музыкальных композиций, актер (свыше 20 ролей в фильмах, участие в телепередачах).

*Родился Луи Армстронг в Новом Орлеане (где впоследствии ему поставят памятник и откроют музей). В 13 лет он начал играть в духовом оркестре, в 14 лет уже сам организовал небольшой оркестр, игравший на улице и в барах. С 17 лет Луи Армстронг выступал в известных джазовых оркестрах: молодого трубача приглашали в оркестр Киды Ори, в 1922 году – в оркестр Джозефа «Кинга» Оливера, знаменитого корнетиста, во многом учителя Армстронга по исполнительскому мастерству на трубе, в 1924 году – в оркестр Флетчера Хендерсона.*

18

---

*В середине 20-х годов для записи грампластинок Луи Армстронг сформировал ансамбли «Горячая пятерка» (1925) и «Горячая семерка» (1927). Грамзаписи принесли большую славу не только самому Армстронгу, но и в целом американскому джазу: во многом благодаря им джаз стали принимать всерьез. Публике нравилась выразительная сила его трубы («Я музицирую с горячим сердцем», – говорил музыкант), виртуозность владения этим инструментом, легкое и чистое звучание высоких нот (на трубе это достаточно сложно). Примерно в это же время Луи Армстронг пробует себя и в качестве джазового вокалиста, став одним из первых создателей стиля «скэт» – вокальной импровизации с подражанием инструменту. С приходом эпохи стиля би-боп музыкант все чаще выступает как певец (и поет до конца своей жизни). Манера пения Армстронга – хриплым голосом – стала джазовой манерой пения. В европейском понимании «антивокальная», она обобщила традиции горланно-хриповатого африканского народного пения и стиль американских исполнителей блюзов.*

*Ряд джазовых тем прочно связан с именем Луи Армстронга. Примером могут быть композиции «Весь я», «Хелло, Долли», «Когда святые маршируют» («традиционная»), «Внизу у реки» («традиционная»), «Вест-Энд», «Сент-Луис блюз», «Мекки-нож» и другие.*

*В 1931 году Луи Армстронг впервые посетил Европу, где, благодаря грамзаписям, уже был достаточно известен.*

Традиционный джаз неразрывно связан с блюзом, его тема-



ми, его музыкальным языком.

«Отцом блюза» назвали негритянского композитора, трубача и руководителя оркестров **Уильяма Кристофера Хэнди** (1873-1958). *Свой первый оркестр Уильям Хэнди создал в 1896 году, затем, в начале нового столетия – в Мемфисе (где впоследствии ему поставили памятник в знак заслуг перед джазом), в Чикаго, Нью-Йорке. Уильям Хэнди основал музыкальное издательство, публиковавшее негритянские песни, блюзы. Из числа популярных блюзовых мелодий композитора – «Беспечная любовь» (записан в 1921 году Бесси Смит и Луи Армстронгом), «Бил-стрит» («Улица бедствий» в Мемфисе). Но более всего Уильям Хэнди известен как автор «Сент-Луис блюза», ставшего едва ли не*

19

---

*символом джаза, любимейшей темой джазовых музыкантов всех направлений. Этот блюз был создан в 1914 году и прозвучал сначала в одноименном короткометражном фильме. В 1921 году была сделана его грамзапись как инструментальной композиции в исполнении новоорлеанского ансамбля «Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд». В 1925 году появилась запись его вокального варианта в исполнении – Бесси Смит и Луи Армстронга.*

Многие признанные исполнители блюзов становились и первыми их интерпретаторами в джазовых коллективах. К ним принадлежит и **Бесси Смит** (1894-1937).

*Негритянская певица, «императрица блюза», обладала сильным, низким, красивым, «гортанным» тембром голоса. Первая грамзапись Бесси Смит появилась в 1923 году. Ею сделаны также совместные записи с Л. Армстронгом, Ф. Хендерсоном, Б. Гудменом; последняя запись Б. Смит относится к 1933 г. Карьера певицы прервалась рано и трагически: в 1937 году Бесси Смит погибла в автокатастрофе.*

Кроме Луи Армстронга из Нового Орлеана вышли Чарлз «Бадди» Болден (1868-1931) – один из ведущих джазовых корнетистов раннего джаза, Джонни Доддс (1892-1940), пользовавшийся репутацией выдающегося мастера кларнета, Фердинанд «Джелли Ролл» Мортон (1885-1941) – пианист джазового стиля 20-х – 30-х гг., Джо «Кинг» Оливер (1885-1938) – негритянский корнетист, руководитель оркестров, синтезировавший элементы негритянского и креольского джаза, Сидни (Сидней) Беше (1897-1959) – представитель креольского направления классического джаза. Первое поколение «белых» музыкантов Нового Орлеана представлено в оркестре **«Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд»** (Original Dixieland Jazz Band), среди руководителей которого (с 1915 г.) был знаменитый корнетист и композитор Ник Ла Рокка. *Оркестр сформировался из музыкантов существовавшего с 1888 года рэгтайм-бэнда. Стиль игры Original Dixieland Jazz Band был связан с традициями рэг-тайма, салонной музыки и раннего стиля «черного» джаза. Предполагают, что название этого новоорлеанского оркестра повлияло и на широкое использование слов «диксиленд» и «джаз», содержащихся в его названии. Оркестр также считается пионером в грамзаписях джазовой музыки: ещё*

в 1917 году он записал пьесу «Бал в негритянском квартале».

20

---

2. **Диксиленд** – традиционный «белый» джаз. Термин применяется и в отношении исполнительского стиля, и в отношении исполнительского состава. (Появление слова «диксиленд» связывают с названием Южных штатов США, с обозначением сказочной земли в мифологии американских негров, и даже со словом «dixie» на десятидолларовых банкнотах банка Нового Орлеана). Формирование диксилендового стиля происходило примерно до 1923 года. Участие в его развитии принимали и белые, и черные музыканты. Стиль этот определяется коллективной, чаще трехголосной импровизацией духовых, четкой ритмической основой («ту-бит»), композициями в куплетной форме. По исполнительскому составу диксиленды – это ансамбли до 10 музыкантов, с ведущей ролью духовых – трубы, тромбона и кларнета («принцип обособления духовых»). Начав с исполнения рэг-таймов, блюзов, маршей, диксиленды и в дальнейшем отдавали предпочтение песенно-танцевальной музыке.

3. **Чикагский джаз** – джаз 20-х гг., промежуточная стадия между традиционным джазом и свингом 30-х гг. Начальный период «чикагского стиля» – джаз «белых» музыкантов, хотя там работали и «черные» коллективы, как, например, оркестр Джо «Кинга» Оливера, и «черные» солисты, например, переехавший в Чикаго Луи Армстронг.

«Чикаго-стиль» отмечен развитием групповой импровизации (группа саксофонов, группа медных). Корнет чаще заменяется трубой, место тубы, звучавшей, например, в архаичном джазе, прочно занимает контрабас, вместо банджо вводится гитара, все чаще звучит рояль. В гармоническом языке чикагского джаза хотя и чувствуется традиция блюзов и рэг-таймов, но значительно уменьшается использование аккордовых обращений, при этом широко применяются бемольные тональности (с 3-5 знаками). «Чикаго-стиль» формировался в аранжировках Флетчера Хендерсона, в игре трубачей Джо «Кинга» Оливера, Луи Армстронга, саксофониста Сидни Беше, кларнетиста Бени Гудмена, ударника Джина Крупа и др.

**Флетчер Хендерсон (1897-1949)** – негритянский музыкант-пианист и аранжировщик, организовавший в 1923 году свой оркестр, который просуществовал до 1939 года. Исполнявшиеся им композиции напоминали и новоорлеанский, и чикагский

21

---

*стиль, подготовив, в то же время, биг-бэндное исполнительство: если в 1923 г. в оркестре было 10 музыкантов, то в 1929 г. – уже группы медных, саксофонов и ритма. Группы играли то поочередно, то tutti. При этом каждая группа рассматривалась как один инструмент, ведущий свой голос. Характерным отличием оркестра Хендерсона был «драйв», достигаемый во многом благодаря мастерству аранжировок.*

**Джо (Джозеф) «Кинг» Оливер (1885-1938)** начал карьеру музыканта в 1900 г. в уличном оркестре Нового Орлеана. В 1918 году он переехал в Чикаго, в 1923-м - записал первую пластинку, а в 1925 г. появился первый чикагский биг-бэнд – «Dixie Syncopators» Джо «Кинга» Оливера. Музыкант оставил ряд аранжировок знаменитых джазовых тем, в частности, «Вест-Энд», «Доктор Джаз».

Несмотря на то, что основой традиционного джаза были песенные мелодии, подлинным джазом считается все же инструментальный.

#### **Лекция 4. Американский джаз: 30-е гг.**

30-е годы и начало 40-х отмечены расцветом больших джазовых оркестров – «биг-бэнд». Джаз, исполняемый большими составами, привнес такие особенности, как наличие композиции (частичной записи нотного текста) и стиль свинга. Это время называют также периодом свинга, а сами оркестры – «свинговыми». Свинг значительно отличается от предыдущего джазового стиля: в нем на первый план выступает аранжировка, сольная импровизация на фоне «риффов» и европейские элементы в гармонии и форме музыкальных композиций. Народные африканские качества утрачивают свое лидирующее значение, формируется музыка евро-американского звучания. Во многом движение джаза в сторону такого синтеза было обусловлено расцветом оркестров из «белых» музыкантов. Первый оркестр большого состава возник у Флетчера Хендерсона ещё в 1923 году.

В ранних биг-бэндах играло до 20 музыкантов. Оркестр делился на «секции». Мелодическую группу составляли «секции» духовых: трубы (4-5), тромбоны (3-4), саксофоны (5) и кларнеты. Ритм-секция включала не только ударные, но и фортепиано, ги-

22

---

тару, контрабас. Постепенно оркестр пополнился иными деревянными (гобой, флейта) и медными (валторна, туба), а также струнными, вибратоном и органом.

В биг-бэнде солируют не только (и не столько) отдельные инструменты, но и группы инструментов. Композиции создаются с расчетом на определенный состав. При этом солистам и ритм-группе оставляется свобода игры. Наличие композиции для биг-бэнда обязательно. Этим джаз биг-бэнда не отличается от музыки академической, но отличается от раннего джаза.

К свинговым оркестрам начинают обращаться и профессиональные композиторы: Гершвин, Портер, Роджерс, Берлин и др. Поэтому музыкальный язык джаза усложняется: применяются все 12 тональностей, гармония становится напряженнее, широко используются большой мажорный септаккорд, малый мажорный септаккорд VII низкой ступени, малый минорный септаккорд на пониженной V ступени, усиливается полифоническое взаимодействие групп инструментов.

Классикой биг-бэнда стали оркестры Дюка Эллингтона, Ка-

унта Бейси, Бенни Гудмена, Лестера Янга.

**Эдвард Кеннеди Эллингтон** (1899-1974), прозванный «Дюком» («Герцогом»), был не только руководителем оркестра и аранжировщиком, но и выдающимся джазовым пианистом (в автобиографии «Музыка – моя возлюбленная» он называл себя пианистом-аккомпаниатором, конферансье-церемониймейстером, композитором). Свой первый джазовый ансамбль «Вашингтонцы», возникший из школьной группы и игравший по вечерам на танцах, он организовал в 1918 году. В 1925 году Эллингтон руководил оркестром, исполнявшим в основном рэг-таймы. Но уже с 1926 года оркестр уходит от исполнения развлекательной музыки, выступает со знаменитыми инструменталистами и вокалистами. Поскольку Дюк Эллингтон приглашал в оркестр не просто солистов, а уникальных творческих личностей, уже с 30-х годов его биг-бэнд считался одним из лучших, а 50-е и 60-е годы стали периодом расцвета творчества Дюка Эллингтона. Эллингтон внес немало новаций в джазовую музыку. Так, одним из первых он разработал схему минорного блюза, применил игру контрабаса с усилителем, наметил путь к слиянию джазовых и симфонических композиций. Эллингтон создал более 1000

23

---

произведений, по большей части это миниатюры: «Грустное настроение» (1930), «Искушенная леди» (1933), «Одиночество» (1934), «Ничего не предпринимай» (1940) и др. К числу лучших аранжировок относится «Караван» (тема тромбониста Хуана Тизола, впервые исполненная в аранжировке Д. Эллингтона в 1937 году), «Садись в поезд «А» (тема Билли Стрейхорна, с 1941 года все выступления оркестра начинались этой мелодией). В середине 40-х годов Дюк Эллингтон обратился к крупным композициям, среди которых – сюита «Черное, коричневое и бежевое» (1943), составленная из спиричуэлс, блюзов, мелодий рабочих песен. Затем появились «Сюита ароматов» (1945), «Сюита Дальнего Юга», «Либерийская сюита», сюита «Гарлем» (1951). К середине 60-х годов Дюк Эллингтон был автором уже 20 сют и вокально-хореографических композиций. В 1965 году он написал. Первый концерт духовой музыки (для саксофонов, кларнетов, тромбонов, труб), предназначенный для исполнения в храме негритянской общины. Из восьми частей Концерта в пяти композитор использовал тематический материал собственных пьес. В 1968 году был создан Второй концерт духовой музыки. Оркестр Дюка Эллингтона много гастролировал (в 1971 году был и в СССР), чем завоевал всемирную известность и оказал влияние на все большие джазовые оркестры. (После смерти Д. Эллингтона оркестр возглавил его сын Мерсер).

**Бенни Гудмен – Бенджамин Дейвид Гудмен** (1909-1986) – потомок эмигрантов из России. Известен как руководитель джазовых ансамблей, кларнетист, композитор. Кларнетом занимался с 10 лет, в 15 лет стал профессиональным исполнителем эстрадно-танцевальной музыки. В 24 года создал собственный «комбо», затем большой оркестр. Его стиль, ориентированный

на свинг, открыл для широкой публики новые формы негритянской музыки. Бенни Гудмен был одним из первых «белых» музыкантов, приглашавший в свой оркестр «черных». Работая и с малым ансамблем, и с большим оркестром, он сохранял традиции джаза за счет включения широких сольных импровизаций. Среди известнейших композиций Бенни Гудмена – «И ангелы запоют», «Давайте танцевать», «Прощальный блюз», «Свинг». В записях оркестра звучат мелодии многих американских композиторов: Джорджа Гершвина «Я чувствую ритм», Ричарда

24

---

Роджерса «Голубая комната», Х. Хадсона «Лунный свет», Джонни Грина «Тело и душа» и др. Бенни Гудмен вел в Институте Джульярда класс кларнета, много гастролировал (в 1962 году побывал в СССР). Ему посвящали свои произведения композиторы академического направления – И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит, Д. Мийо.

**Каунт (Уильям) Бейси (1904-1984)** – пианист, руководитель оркестра. Виртуозному владению фортепиано он научился, работая в кинотеатре. Игра Каунта Бейси отличалась мелодической изысканностью, свингующим ритмом. В 1935 году он создал оркестр, которым руководил до конца жизни. «Каунт Бейси Оркестр» стал одним из ведущих джаз-бэндов эпохи суинга. С ним выступали известные певицы Билли Холидей и Элла Фитцджеральд, саксофонист Лестер Янг, ударник Джо Джонс. Оркестр был знаменит ритм-секцией, создававшей стабильный «драйв» – признак прекрасного свинга. После смерти Каунта Бейси его оркестр возглавил Гровел Митчелл.

Наиболее известные композиции Каунта Бейси – «Дом Каунта», «Мистер играет вновь», «Одиночество», «Танцы на опушке», аранжировки гершвиновских мелодий «Любимый мой», «Будьте добры». Из поздних записей широкую известность получила пластинка (1978) «Каунт Бейси и семеро из Канзас-Сити». В нее включены такие композиции, как «Давай, мистер Бейси», «Я мечтаю об этой девушке» и др. Инструментальный ансамбль составили фортепиано, орган, флейта, контрабас, труба, гитара, саксофон, ударные.

**Лестер (Уиллис) Янг (1909-1959)** – один из самых ярких импровизаторов-саксофонистов (тенор-саксофон). В отличие от многих своих современников, он культивировал высокий, легкий, почти без вибрации звук и сдержанную манеру игры.

К самым ярким страницам творческой биографии Лестера Янга принадлежат выступления с оркестром Каунта Бейси, хотя предпочтение музыкант отдавал небольшим ансамблям, с которыми, к тому же, не связывал себя длительным сотрудничеством.

Лестеру Янгу принадлежит несколько тем, по-прежнему популярных у джазовых музыкантов: в частности, «Лестер играет вновь» (в стиле свинга), «Танцы» (в стиле би-боп), «Стелла в свете звезд» и другие.

25



---

«Большие оркестры» свингового стиля сохраняли популярность до 50-х годов. Однако роль импровизации в них снижалась, поскольку музыканты придерживались точной аранжировки. Биг-бэнды становились исполнителями не столько джазовой, сколько танцевальной музыки. В то же время, внимание аранжировщиков биг-бэнда к вертикали, к насыщенному, «пряному» гармоническому языку привело к усложнению музыкального языка джаза.

Более серьезную тенденцию в стиле суинг стали представлять небольшие ансамбли, которые собирались для клубных выступлений и звукозаписи. С такими джазовыми коллективами выступали и знаменитые джазовые музыканты, в частности, певица Билли Холидей, пианист Арт Тэйтум, саксофонисты Лестер Янг и Коулман Хокинс. Исполнение свинга малыми составами подвело джаз к новому стилю – би-боп.

### **Лекция 5. Американский джаз: 40-е годы**

Джаз с середины 40-х гг. принято называть «современным». Начался он со стиля **«би-боп»** (бибоп, боп, звукоподражательное словосочетание, а «би» – «два» – указывает, возможно, на присутствие в игре музыкантов «соревнования»).

Стиль начал свое формирование на рубеже 30-х–40-х годов как усложнение ладово-гармонических средств выразительности свинга. Это джаз, отказавшийся от развлекательности, танцевальности, камерности, от вокализированных блюзовых тем. Это джаз для слушания, джаз техничный и диссонансный. По сравнению с предшествующими формами джаза би-боп характеризуется большим ритмическим многообразием и богатством гармонического языка. Для этого стиля присущи усложненная мелодика в альтерированных ладах, политональный гармонический язык, хроматические секвенции, асимметричная ритмика.

Для музыки стиля би-боп свойственны широкие сольные импровизации, самостоятельность ударной группы. Играли новый джаз небольшие ансамбли – «комбо»: на основе ритм-секции (ударные, контрабас, фортепиано) и добавления к ней духовых инструментов составлялись квартеты, квинтеты, секстеты.

26

---

В ударной группе возросла роль тарелок и хай-хэт.\* Для исполнения «сбивок» – завершения крупных разделов формы – стали широко применяться томы.\*\* Большие и малые барабаны использовались для акцентировки синкоп. Контрабас выполнял ритмо-мелодическую функцию – опевание нижних нот проходящих аккордов. В игре tutti аккомпанемент ритм-группы чаще всего фиксированный (нотный или выученный наизусть), а при игре солиста – ритмически свободный.

Композиции в стиле би-боп музыканты обычно играют в очень быстрых или очень медленных темпах. Обязательная черта стиля – унисонное проведение темы в начале и в конце пьесы. В вокальных

композициях широко применяется манера «скэт»-пения. Возникновение и творческое развитие нового стиля связано с именами трубача Диззи Гиллесли, саксофониста Чарли Паркера, ударника Кенни Кларка, пианиста Телониуса Монка и др. К середине 50-х годов боп получил новую форму, новую краску – «хард» («тяжелый, жесткий»). «Жесткость» особенно проявилась в джазовой ритмике. Среди представителей хард-бопа – пианисты Оскар Питерсон и Бобби Тиммонс, саксофонисты Джон Колтрейн, Сонни Роллинс, Бенни Голсон.

На пластинку джаз в стиле би-боп был впервые записан в 1945 году секстетом Чарли Паркера – Диззи Гиллесли (саксофоны, трубы, ударные). Паркер и Гиллесли – два знаменитых музыканта, выступавших вместе с 1941 года. В 1945 году Гиллесли создал биг-бэнд, сыгравший определяющую роль в развитии не только американского, но и, даже в большей степени, европейского джаза. В том же году свой коллектив, квинтет, собрал и Паркер.

**Джон Бёркс Гиллесли (1917-1989)** за темпераментность, склонность к остроумам и эксцентричности прозван «Диззи» – «Головокружительный». Музыкант прославился, прежде всего, как трубач, хотя владел и тромбоном, и фортепиано, и ударными. Один из приемов его игры на трубе – «соскальзывание» в неожиданный альтерированный аккорд – стал характерным для исполнения музыки би-бопа. Диззи Гиллесли всегда проявлял интерес к большим оркестрам, что привело его, уже известней-

\* Две небольшие тарелки, насаженные на ось с ножной педалью.

\*\* Барабаны на подставке над большим барабаном.

27

---

шего трубача-солиста, к созданию собственного биг-бэнда и экспериментам на его основе со стилем би-боп. В 1948 году Гиллесли представил свой оркестр и европейской публике (с самим Гиллесли европейцы познакомилась еще в 1937 году). Джазовый музыкант занимался и композиторской деятельностью. Среди наиболее популярных его композиций – «Атмосфера Диззи», «Головокружение», «Ночь в Тунисе», «Би-боп», «Блюз и буги». Оказавшись среди «пионеров» би-бопа, Диззи Гиллесли впоследствии, однако, не ограничивал себя его приемами. В игре «позднего» Гиллесли ощущим и латиноамериканский «кул», и хард-боп, и джаз-прогрессив.

**Чарли Паркер (1920-1955)** – саксофонист (альт-саксофон), исполнительскую манеру которого отличает прозрачный, легкий звук, великолепная техника, позволявшая ему играть в быстрых темпах. Чарли Паркер выступал с разными оркестрами, а также в ансамбле Диззи Гиллесли. Музыканту принадлежит несколько типичных для бопа тем, например, «Орнитология», «Half-Pass-Fass».

**Джон (Уильям) Колтрейн (1926-1967)** – знаменитый саксофонист-новатор (тенор-саксофон, сопрано-саксофон, реже – альт-саксофон). Имел музыкальное образование, полученное в частной школе, в молодые годы играл в оркестрах ритм-энд-

блюз, в 1949-1951 годах работал в оркестре Диззи Гиллеспи, позже выступал с Телониусом Монком. Игрой в стиле би-боп Джон Колтрейн увлекся в середине 50-х годов, а после знакомства с Майлсом Дэвисом пробовал себя в хард-бопе. После 1960 года проявил интерес к восточной музыке, модальности, стилю фри-джаз; гастролировал со своими джаз-бэнд и квинтетом.

**Оскар (Эммануэл) Питерсон** (р. 1925) – всемирно известный джазовый пианист. Родился в Канаде в негритянской семье. По сути, самоучка в фортепианной игре, он сумел достичь невероятной техники. В манере его джазового исполнения сочетаются традиции классического и джазового пианизма. Уже в начале 50-х гг. Оскар Питерсон становится признанным мастером как в свинге, так и в бопе.

Пианист обычно выступал в составе трио, которое играло не только инструментальные композиции, но и аккомпанировало знаменитым вокалистам – Луи Армстронгу, Элле Фитцджеральду и др.

28

---

ральд и др. В 70-х годах Оскар Питерсон стал давать сольные концерты. С этого же времени он активно занимается педагогической и просветительской деятельностью: читает курс лекций по джазовой импровизации в университетах Канады и США, публикует «школы» игры на рояле («Jazz Exercises and Pieces» и др.), ведет регулярные джазовые передачи на телевидении.

В конце 40-х годов в Америке формируется новое направление джаза, получившее с «легкой руки» саксофониста Лестера Янга название «кул» – «прохладный». Это джаз умеренного темпа, динамики, экспрессивности, джаз «холодного» звукоизвлечения, уравновешенного, прозрачного звучания, сосредоточенной манеры игры с подчеркиванием красочности гармонии и полифонического проведения темы.

Кул-джаз появился как реакция на открытую эмоциональность, напористость би-бопа. Стиль оказался более популярен среди «белых» музыкантов (Дэйв Брубек), но имел представителей и среди «черных» джазменов (Лестер Янг, Майлс Дэвис, Оскар Питерсон). В 50-х–60-х гг. одним из символов музыки «кул» был «Модерн-джаз-квинтет» Джона Льюиса.

**Дейв (Дэвид Уоррен) Брубек** (р.1920) – джазовый пианист, аранжировщик, композитор. Он из семьи музыкантов, что, видимо, оказало влияние на получение серьезного образования: Дейв Брубек учился на музыкальном отделении колледжа, брал уроки до и после войны у Дариуса Мийо и «всего два урока» у Арнольда Шёнберга («После занятий с Мийо я не мог принять его (Шёнберга) конструктивного, математического подхода к музыке...»). В годы второй мировой войны Брубек работал в европейском военном оркестре, а по возвращении в США увлекся джазовой импровизацией. В конце 40-х годов он создал сначала октет, затем трио и, наконец, квинтет.\*

Фортепианная игра Дейва Брубeka отличается утонченностью и интеллектуальностью. Аранжировки и композиции музыканта достаточно сложны и нетрадиционны: он одним из



первых начал экспериментировать с переменными и нечетными размерами (5/4, 7/4, 11/8), изобретательно применять полиритмию, соединять джаз с формами академической музыки –

\* В этом составе Брубек приезжал в 1987 году в СССР.

29

---

рондо, фугой, вальсом, мазуркой и т.п. Среди известных джазовых композиций Дейва Брубeka – «Голубое рондо в турецком стиле», «Босса нова U. S. A», «*Summer Song*», «Южная сцена», «Возьми пять». \*Он сочиняет также несколько произведений крупной формы: два балета, мессу, кантаты, оратории.

**Телониус Монк (1917-1982)** – один из основоположников гармонического языка стиля боп, пианист и композитор. Музыкальное «образование» он получал в кафе Нью-Йорка, где играли знаменитые джазмены. Уже с 1944 года с ним начинают сотрудничать ансамбли, исполняя его композиции. В 60-х гг., времени наиболее шумного своего успеха, Телониус Монк руководил оркестром и квартетом, но после 1971 года почти не выступал. Музыкальный язык Т. Монка отличают диссонантная гармония, частое использование кластеров, сдержанный, печальный характер и юмористические эффекты в темпо-ритме. Критика называла его пианистический звук резким, «металлическим».

Ряд тем Т. Монка вошло в «золотой» фонд джаза, например, «Грустный Монк», «Ну и пусть», «Мистериозо», «В полночь».

**Майлс (Дьюн) Дэвис (р.1926-1991)**, трубач, основоположник стиля «кул» в игре на этом инструменте. В 18 лет, познакомившись с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи, он начал играть би-боп. В 50-х годах М. Дэвис перешел от стремительной и диссонантной музыки к сдержанной лирике «кул». Тогда же он пробует синтез «кул» и бопа, а в конце 60-х гг. переходит к новому «фьюжн» – сплаву джазовых импровизаций и рок-ритмов, джазовых инструментов и электронных тембров (в 80-х годах Дэвис играл на синтезаторе). Джазовый оркестр М. Дэвиса славился необычным составом – из 9 музыкантов, среди которых были даже валторнист и тубист. Однако в его квартетах звучали только традиционные джазовые инструменты.

**Модерн-джаз-квартет** был образован из бывших музыкантов оркестра Диззи Гиллеспи. Первую грамзапись квартет сделал в 1952 году, а с середины 50-х годов квартет уже

\* Название «Возьми пять» («Тейк фиф») знаменитой мелодии саксофониста Пола Дезмонда, Брубек трактует как «давай отдохнём», «возьми пятиминутку».

30

---

был постоянным участником концертов «Филармонического джаза». В 1974 году ансамбль распался, но в начале 80-х годов был сформирован вновь.

Квартет составили вибрафонист Милт Джексон, контра-

басист Перси Хит и барабанищик Кенни Кларк (позже – Конни Кэй). Создателем и руководителем коллектива был пианист Джон Льюис (р. 1920), к тому времени уже известный джазовый музыкант, игравший в оркестрах Диззи Гиллесли, Майлса Дэвиса, Лестера Янга. Имея университетское образование, Джон Льюис посвятил свою жизнь джазовому искусству, проявив талант не только исполнителя, но и композитора. Первое крупное произведение Джона Льюиса – Токката для трубы с оркестром – прозвучало в 1947 году в Карнеги-холл (в исполнении Диззи Гиллесли). В 1955 году «Модерн-джаз-квартет» записал на пластинку пьесу Д. Льюиса «Джанго», посвященную памяти гитариста Джанго Рейнхардта.

К 50-м годам американский джаз уже имел не только богатую «инструментальную» историю, но и не менее блестящую «вокальную». Среди ярких «звезд» вокального джаза – Луи Армстронг, Билли Холидей, Элла Фитцджеральд, Сара Воан, Кармен Макрэй, Энни Росс.

Вокальный джаз формировался на основе ритм-энд-блюза.

В тематике джазовых песен всегда доминировала любовная лирика. Однако главное требование к тексту джазовых песен – не содержание, а возможность распева. Характерным стилем вокального джаза является «скэт» – вокальная импровизация на основе набора бессмысленных слогов, в которой голос трактуется как инструмент. «Скэт» появился еще в 20-х годах. Его создателем считается Луи Армстронг. В конце 30-х годов вместе с ним стала выступать Элла Фитцджеральд.

**Элла Фитцджеральд (1918-1996)** – классик «скэт», обладательница темброво богатого голоса большого диапазона: «Когда я пою, я мысленно ставлю себя на место тенор-саксофона», – говорила певица. Интонирование Эллы Фитцджеральд – чистое, точное, техничное.

Вокальная карьера певицы началась случайно: в 1934 году на конкурсе танцовщиц ее увидел и услышал Чик Уэбб – руководитель джазового оркестра, композитор и знаменитый барабан-

---

щик. Он пригласил Эллу Фитцджеральд в свой коллектив, который, после смерти Уэбба в 1939 году, она возглавила, руководя им до 1942 года. Оркестр Чика Уэбба был свинг-бэндом, обычно игравшим в танцевальном зале «Савой» (позже у певицы выйдет альбом с записями песен 1957 года под названием «Танцы в «Савойе»). Всемирной славе Эллы Фитцджеральд во многом способствовали грамзаписи: первая ее пластинка появилась в 1935 году, в 1936 году – запись с оркестром Бенни Гудмена. Впоследствии певица выступала со всеми крупнейшими джазменами: с Луи Армстронгом (в 1956 году они выпустили совместный альбом «Элла и Луи»), с Дюком Эллингтоном, Каунтом Бейси и др. В 50-х годах негритянской певице предоставляли сцену Карнеги-холл и Чикагской оперы. Среди известнейших композиций Эллы Фитцджеральд – «Мистер Паганини», «Вся я», «Мекки-нож», «Голубая луна», гершивиновские «Не для меня», «Колыбельная»

(«Летом») и многие другие.

**Билли Холидей (1915-1959)** – выдающаяся исполнительница блюзов и свинга. Выступать она начала с 1933 года, и уже в конце 30-х гг. к Билли Холидей пришел громкий успех. Певвица обладала сильным, «мощным» голосом, владела характерной для блюзов нетемперированной интонацией, пела в томной, нарочито расслабленной блюзовой манере. Она выступала с крупнейшими джазменами – Дюком Эллингтоном, Бенни Гудменом, Лестером Янгом, Каунтом Бейси, Арти Шоу, а также с собственным ансамблем.

## Лекция 6. Американский джаз: вторая половина XX века

К началу 50-х годов в джазовом искусстве формируется новое направление – **джаз-прогрессив**. Оно проявило себя в синтезе джазовой и симфонической музыки, продолжив, по сути, стиль симфоджаза, найденный еще в 20-х годах Джорджем Гершвиным и Полом Уайтменом. Джаз-прогрессив – это «концертная фаза развития свинга», в котором широко используются «гармонические, полифонические и оркестровые новшества современной симфонической музыки, – характеризует особенности стиля Ю. Чугунов. – В плане гармонии получают дальнейшее распространение уменьшенные, увеличенные, малые вводные и боль-

32

---

шие мажорные септаккорды, альтерированные аккорды, аккорды нетерцового строения, хроматизм... построения, использующие политональную структуру, начинаются эксперименты с атональностью и двенадцатитоновой системой». (72, с. 101). Джаз-прогрессив 50-х годов связан с именами таких музыкантов, как Стен Кентон, Джон Льюис, Гюнтер Шуллер, Джорж Рассел и др. На рубеже 50-х–60-х годов в джазе достаточно четко обозначились две основные системы музыкального мышления – политональная (Орнетт Коулман) и ладово-модальная (Джон Колтрейн, Майлс Дэвис). Усложнение ладово-гармонического языка джазовых композиций привело к появлению ряда новых течений, которые обозначаются общим термином – **джаз-авангард**. Его первым стилевым проявлением стал **фри-джаз** – «свободный джаз». Этот термин был заимствован от названия пластинки Орнетта Коулмана («Free Jazz», 1960). С одной стороны, фри-джаз явился синтезом полифонии XVII – XVIII веков, бопа и кула, с другой – позволил отмену всех традиционных гармонических джазовых правил.

Наиболее яркими мастерами фри-джаза проявили себя саксофонисты Орнетт Коулман и Джон Колтрейн, а также негритянский пианист Сесил Тейлор, чьи композиции критики вообще называли «антиджазом».

**Орнетт Коулман (р. 1930)** – музыкант, оказавший решающее влияние на авангардный джаз 60-х гг. Он проводил эксперименты с высотным интонированием, свободной скоростью темпа, интонационным и метрическим построением те-

*мы. Оригинальный стиль импровизаций О. Коулмана нередко граничил с атональностью. В конце 60-х годов музыкант стал выступать как трубач и скрипач, а в 1981 году основал ансамбль электронных инструментов.*

Авангардный джаз освободил солиста-импровизатора от соблюдения гармонического плана темы. Нередко тема отсутствует вовсе, а основой композиции становится ритмическое развитие и фактура из подголосков (характерной в этом отношении является композиция Орнетта Коулмана «Одинокая»). В отношении политонального джаза, в котором каждая нота темы является тоникой новой гармонии, возник термин «гармолодика».

33

---

В то же время некоторые джазмены пошли по пути упрощения музыкального языка, в частности, упрощения гармонической структуры до одного-двух аккордов. Такой джаз получил название **модальный** (или **ладовый**). В нем главное внимание уделяется мелодической импровизации и ритмо-тембральным элементам.

В эти же годы джаз обратился к латиноамериканским ритмам, обогатившись, в частности, ритмами бразильской самбы. Она стала основой стиля **босса-нова** (с португальского – «новое чувство»). Датой его рождения считают 1959 год, когда новая музыка прозвучала в исполнении бразильского певца и гитариста Антонио Карлоса Жобима.

Главная отличительная особенность босса-новы – в мелодичности и протяженности тем, а также в сложно синкопированном ритмическом рисунке. Обычно босса-нова исполняется небольшим ансамблем, включающим гитару, контрабас, солирующий духовой инструмент и группу ударных. Среди наиболее известных музыкантов этого стиля – гитарист Чарли Берд, выступавший в трио или с саксофонистом Стеном Гетцем. К популярным темам джазовых импровизаций принадлежат двенадцатитактовая блюзовая мелодия Квинси Джонса «Босса-нова», а также ряд тем Жобима: «Деафинадо», «Не надо больше блюза» и другие.

Ряд новых направлений джаз-авангарда 70-х годов получил общее название **«новая волна»**. Она отмечена разрушением канонов джаза. Одной из ее определяющих черт стало «подключение» к джазу электроники – электрогитар, клавишных, синтезаторов. «Новую волну» представляет исполнительское искусство пианистов Чика Кория и Джоржа Рассела, трубача Дона Черри, квартета Чарлза Ллойда, квинтета Джона Хэнди и др.

**Чик (Армандо Антонио) Кория** (р. 1941) – пианист, композитор, руководитель «комбо». К новому стилю он пришел в начале 70-х годов, когда начал эксперименты по синтезу джаза и испанской музыки (сказалось игра в юные годы в оркестре кубинцев). Чик Кория привлек к джазовой импровизации струнную группу и электроинструменты.

По характеру музыка Чика Кория лирическая, поэтичная (известно, что Чик Кория поклонник музыки европейских романтиков). Среди его популярных джазовых тем – «Без тайн», «Морское путешествие», «Движение тяжелого металла».

---

Понятийная суть терминов «свободный джаз», «фри-джаз», «джаз-авангард», «новая волна» во многом идентичны. Близко к ним и понятие стиля «**фьюжн**» («сплав»). Первой формой нового «сплава» стал **джаз-рок**, заинтересовавший музыкантов 70-х годов. Его основой, как и основой рок-музыки, был рок-энд-ролл. «Взяв от рока, – пишет Ю. Чугунов, – наиболее ценные достижения в области ритма, электронных эффектов, джазовые музыканты внесли в рок джазовую импровизацию, в результате чего эта музыка уже перестает быть только развлекательной и приобретает новое, более высокое качество... Гармония джаз-рока усложняется, хотя многие джазовые музыканты предпочитают импровизацию в рамках ладового стиля, основываясь на одном или нескольких аккордах» (72, с. 102-103).

Наиболее интересно в направлении джаз-рока работали Чик Кория, Майлс Дэвис, Майнард Фергюссон, Карлос Сантана. Пробовал себя во «фьюжн» и Диззи Гиллеспи. Хотя в этом «сплаве» наиболее активны были джазмены, к нему обращались и некоторые рок-музыканты, например, группы «Чикаго» или «Кровь, пот и слезы». Рок значительно обогатился такими средствами джазовой музыки, как обыгрывание сменяющихся аккордов, включение в ансамбль тембров духовых.

И все же, как считает, например, отечественный основоположник джаз-рока Алексей Козлов, «гармоническое богатство, накопленное в традиционном джазе, так и не перешло в рок-музыку ... не привилось рок-исполнителям и искусство обыгрывания сложных гармоний. Как это ни парадоксально, рок охотнее воспринял идеи ладово-модального и авангардного джаза, игнорируя более ранние гармонические традиции» (22, с.75).

В 80-х и 90-х годах «сплав» по-прежнему оставался для американского джаза важной тенденцией. И не только «сплав» с рок-музыкой, были опыты по синтезу джаз-авангарда и традиционного стиля, авангарда и классической (академической) музыки. Однако среди джазовых музыкантов второй половины XX столетия оставалось много музыкантов, выразивших верность традиционному джазу. В 50-х годах современную музыку в стиле свинга (суинга) стали называть **мейнстрим** («основное течение»). Позже этим термином обозначили джазовую музыку, продолжавшую традиции Луи Армстронга и других музыкантов

---

конца 20-х годов. С появлением джаз-рока и других течений, близких «фьюжн», но имеющих особенности традиционного джаза, термин «мейнстрим» стали применять и к ним. К концу 90-х гг. мейнстрим – это, по образному замечанию отечественного критика Аркадия Петрова, «золотая середина», «действующая классика», «это все, что не авангард» (45, с.32).

---



Таким образом, американский джаз в XX веке прошел достаточно сложный путь, породив множество школ, направлений и стилей. Это путь от развлекательной функции – к джазу для слушания, от песенно-танцевальных форм – к филармоническому джазу, от противопоставления академическому искусству – к слиянию с ним.

Возможно, потому, что в Америке «джаз звучит постоянно», он там, по впечатлению Н. Левиновского (отечественного джазового музыканта, эмигрировавшего в США), «один из наименее престижных видов искусства... Свинг, джазовый пульс, артикуляция – ...это уже фольклор... Уживаются все направления и стили... Разумеется, все это разного рода мейнстрим, «главное течение», авангарда сравнительно мало. ...В клубах ... звучит преимущественно боп – от чистейшего ретро до пост-бопа и модального джаза. Процентом двадцать – электроджаз и джаз-рок» (Цит. по: 45, с. 215-216).

Джаз в Америке по-прежнему остается естественной частью жизни, в отличие, например, от Европы, где все же, как считают и сами европейцы, «джаз – экзотика».

## **Лекция 7. Европейский джаз**

Насколько джаз в Европе – «экзотика»? Может ли он конкурировать с американским джазом? Действительно, достаточно распространено мнение о том, что подлинный джаз могут играть только американцы. (Такое утверждение выдвинул, например, французский музыкант Юг Панасье, чья книга о джазе (41) в начале 80-х годов вызвала горячие споры). Скорее всего, это просто другой джаз, джаз европейской формы.

36

---

В странах Старого Света джаз стал активно развиваться в послевоенное время, с 50-х годов. Появились свои джазовые солисты, ансамбли, фестивали (Варшава, Прага, Берлин, Лейпциг, Гаага и др.). Но мода на джаз в Европе возникла еще в 20-х годах. Его слышали в исполнении гастролировавших американцев и в грамзаписях. Впечатления от джаза «привозили» и побывавшие в США европейцы, например, французский композитор «Шестерки» Дариус Мийо.

После первой мировой войны американцы достаточно часто стали концертировать в Европе. Среди самых первых, кто уже в 1918 году познакомил европейского слушателя с новой музыкой, был джаз-бэнд Габи Делиса и Гарри Пилсе.

В 1919 году в Лондон приехал «Ориджинел Диксиленд Джаз Бэнд». В том же году большое турне по европейским странам провел так называемый «синкопированный» симфонический оркестр Уилла Мариона Кука, показавший европейским слушателям новоорлеанский стиль.

В составе этого оркестра играл и один из родоначальников традиционного джаза кларнетист Сидни Беше, впоследствии не-

однократно приезжавший во Францию, Польшу, СССР, много сделавший для развития европейского джаза.

**Сидни (Джозеф) Беше (1897-1959)** – представитель креольского направления классического джаза. Он играл с Луи Армстронгом, Дюком Эллингтоном, пианистом Фердинандом Мортонном, в 20-х годах много играл в европейских странах. С 1947 года кларнетист уже значительную часть своей концертной жизни проводил в Европе, а с 1951 года проживал в Париже постоянно. За большие заслуги в пропаганде джазовой музыки поклонники Сидни Беше установили ему во Франции памятник.

В 1931 году Европу впервые посетил Луи Армстронг, к тому времени уже пользовавшийся там популярностью благодаря пластинкам. В 1933 году в Европу приехал оркестр Дюка Эллингтона. В 1935 году с джазовыми оркестрами Парижа и Лондона работал американский саксофонист и композитор Бенни Картер. В 1937 году в Европе гастролировал Диззи Гиллеспи. После второй мировой войны европейские слушатели познакомились с Джоном Льюисом, Оскаром Питерсоном и многими другими американскими джазменами.

37

---

Наибольший интерес к новому искусству сначала проявила Франция, причем, в лице своих композиторов – профессионалов: импрессионистов, «Шестерки», проживавшего во Франции Стравинского. Джаз был воспринят как средство противопоставления романтической традиции. Он сыграл сходную с неофольклоризмом роль, обновив, прежде всего, ритмическую сторону музыки (Д. Мийо: «Джаз пронесся по Европе как благотворная буря»). Сначала это были лишь отдельные «вкрапления» в виде кэк-уока, рэг-тайма, затем джаз проник в балет, концерт, симфонию... Началом французского джаза стал ансамбль (1934-1939) под названием «Квинтет дю О-Клуб де Франс» («Квинтет Горячего Клуба Франции»), собранный гитаристом Джанго Рейнхардтом и скрипачом Стефаном Граппелли. В квартете играли также Луи Вола (контрабасист), Жозеф Рейнхардт (ритм-гитара) и Роже Сапо (ритм-гитара). Ансамбль открыл не только французскую страницу джаза, но и создал европейский вариант свинга.

**Джанго (Жан-Батист) Рейнхардт (Райнхардт, 1910-1953)**, цыганский гитарист из Бельгии, обладал лирическим стилем и индивидуальной техникой игры. Уже к 15 годам он прекрасно владел гитарой и банджо, работал в парижских клубах и кафе, аккомпанировал аккордеонистам. С 1930 года он выступал в составе с Жаном Саблоном. Манера гитарной игры Рейнхардта оказала влияние и на американский джаз. Ему посвящена пьеса Джона Льюиса «Джанго» (1955), записанная на пластинку «Модерн-джаз-квartetом». Джанго Рейнхардт считается первым выдающимся европейским джазовым музыкантом.

**Стефан Граппелли (1908 - 1998)** первым завоевал славу джазового скрипача. Благодаря ему, а позже Жан-Люку Понти, Франция стала центром скрипичного джаза. В Америке скрипку в джазе использовали редко: это, пожалуй, только Джо Венути

в оркестре Пола Уайтмена, Рэй Нэнс в оркестре Дюка Эллингтона и Стафф Смит. С. Граппелли получил академическое образование, хотя игрой на фортепиано и скрипке сначала овладел самостоятельно. Музыкант исполнял и классику, и джаз (с 1927 года), гастролировал с оркестром Дюка Эллингтона, с «Квинтетом дю О-Клуб де Франс». В годы второй мировой войны Граппелли жил в Великобритании, где записал ряд композиций.

38

---

В 1972-1983 гг. Стефан Граппелли выпустил несколько джазовых альбомов с американским скрипачом, исполнителем классической музыки Иегуди Менухиным (1916-1999): это композиции на темы Ирвинга Берлина, Джерома Керна, Коула Портера, Рихарда Роджерса. Дуэт Граппелли-Менухина играл также композиции на знаменитые свинговые темы, например, «Ты для меня все» Дж. Керна (из мюзикла «Жаркий май», 1939), «Моя забавная Валентина» и «Голубая комната» Р. Роджерса (из мюзикла «Жаркий май», 1939), «Ночь и день» К. Портера (из мюзикла «Веселый развод», 1932). Романтические импровизации и виртуозность исполнения – отличительная черта стиля Стефана Граппелли. Современный слушатель может судить об этом по грампластинкам «Минорного свинга» (Граппелли-Рейнхардт), «Печальной баллады» (Граппелли) или «Скольжения» (Ж.-Л. Понти). Традиции французского скрипичного джаза продолжил **Жан-Люк Понти** (р. 1940). Выпускник консерватории, он с 1964 года начал играть джаз, в конце 60-х годов – рок, а в 70-х годах через «фьюжн» вновь вернулся в джаз.

Европейский джаз вообще отличается использованием необычных для этого рода музыки инструментов: кроме скрипки, это и арфа, и мандолина. Так, по записям 30-х годов известен арфист **Марио Лоренцо**, англичанин итальянского происхождения. Игрой джаза на мандолине европейцев заинтересовал сотрудничавший с Граппелли американец **Дэвид Грисман**.

Из французских джазовых коллективов наибольшую известность приобрел оркестр **Клода Лютера**. Симфоджазовые композиции включал в репертуар своего эстрадного оркестра **Мишель Легран**. Одной из популярных в джазе французских тем стала мелодия композитора-песенника **Жоржа Косма** «Опавшие листья» (ее запись в стиле «кул», сделанная ансамблем М. Дэвиса, принадлежит к лучшим интерпретациям).

Горячий интерес к американской джазовой музыке уже в 20-х годах проявила и Англия. Среди видных музыкантов раннего английского джаза следует отметить трубача **Хемфри Литтлтона**. В Лондоне начинал джазовую карьеру Джордж Ширинг. **Джордж Ширинг** (р. 1919) – пианист и композитор, первый в джазе слепой музыкант. Проявляя тяготение к стилям «боп» и «кул», в своих импровизациях он широко использовал

39

---

европейские темы и европейские гармонии. Для Ширинга-



пианиста характерна игра плотными диссонантными бло-  
каккордами – с октавным усилением верхнего звука в пятиго-  
лосии. Ему принадлежит ряд хрестоматийных джазовых  
тем, таких, как, например, «Магия», «Колыбельная».

В 40-х годах Англия стала европейским центром ренессанса  
традиционного новоорлеанского стиля. После второй мировой  
войны английская молодежь увлекалась музыкой «трэд» – евро-  
пейским вариантом традиционного джаза, в котором смешались  
диксиленд, постсвинговый мейнстрим и коммерческая музыка.  
История «трэд» связана с именами Аккера Билка и Кенни Болла.  
**Аккер Билк** – один из наиболее почитаемых английских  
джазовых кларнетистов, руководитель традиционного оркест-  
ра «Парамаунт» (название студии периода немого кино). Одной  
из популярных у джазовых музыкантов тем стала его мелодия  
из кинофильма «Странник на берегу» (1961).

Из английских джазовых оркестров выделяется также коллек-  
тив **Джеффа Эллисона**, который прославился с конца 50-х го-  
дов. В целом же, послевоенный джаз Великобритании тяготел к  
американским образцам. Постепенно музыканты, игравшие  
«трэд», стали переходить на исполнение рок-энд-ролла, блюз-  
рока, наконец, джаз-рока.

Огромную популярность до конца 60-х гг. имела музыка в  
стиле ритм-энд-блюз, среди знаменитых исполнителей которой  
тромбонист **Крис Барбер**, пианист **Джонни Паркер**, саксофо-  
нист **Дик Хексталь-Смит**, басист **Джек Брюс**, будущие участ-  
ники «Rolling Stones» Мик Джаггер и Брайен Джонс.

Джаз-рок Великобритании с 70-х годов представляет гитарист  
**Джон Маклафлин (МакЛафлин)** – **Махавишну**. Начав свой  
творческий путь как музыкант стиля ритм-энд-блюз, Дж. Мак-  
лафлин, услышав игру Джона Колтрейна, решил перевести его  
саксофоновые пассажи в гитарную технику, и сформировал свою  
особенную манеру исполнительства.

В 80-х гг. возрождение традиционного джаза поддерживает  
саксофонист **Кортни Пайн**, авангардный джаз играет ансамбль  
«Луз тьюбе» (1983-1989), мейнстримовское направление пред-  
почитают гитарист **Джим Маллен** и контрабасист **Лен Скит**.

40

---

Кроме французской и британской школ, европейский джаз  
представлен, безусловно, и иными национальными линиями. Из  
основоположников европейского джаза следует указать датча-  
нина **Свенда Асмуссена**, швейцарского саксофониста **Эдди  
Брюннера**, основоположника чешского джаза **Ярослава Ежека**.  
В Германии, а затем в Польше в середине 30-х гг. создает биг-  
бэнды трубач **Эдди Рознер**, поляк по происхождению, немец по  
рождению, впоследствии руководитель джазовых оркестров и в  
СССР. С 60-х годов широкую известность завоевывают немец-  
кие оркестры **Манса Грегера**, **Курта Эдельхагена**, чешские  
биг-бэнд **Карела Краутгартнера**, **Густава Брома**, итальянский  
диксиленд «**Нью-Орлеан Рома**», оркестр **Войслава Симича** из  
Югославии, секстет пианиста **Кшиштофа Комеды** и ансамбль

Анджея Курилевича из Польши.

## Лекция 8. Отечественный джаз: 20-е годы

Первые джазовые коллективы в нашей стране появились в 20-е годы, т. е. в то же время, когда джаз начал свое стремительное завоевание Европы.

Советский джаз творчески заимствовал особенности американского стиля: обращение к народным темам, современным танцевальным ритмам, к тембрам медных и ударных инструментов. Однако сразу стали заметны и специфические черты советской джазовой школы – мелодичность, связь с массовой песней (особенно в 20-х–30-х гг.). Кроме того, в советском джазе достаточно широкое звучание получил национальный колорит: его истоком был не только русский фольклор, но и молдавский, украинский, якутский и т.д. Наконец, в отечественной джазовой школе преобладающим исполнительским составом инструментального и аккомпанирующего джаза долгое время оставался оркестр. Камерный же характер джаза стал популярен приблизительно с 70-х годов.

---

Днем рождения отечественного джаза принято считать 1 октября 1922 года, когда состоялся первый концерт «Эксцентрического джаз-банд» Валентина Парнаха.

41

---

**Валентин Парнах (1891-1951)** – танцовщик, поэт, переводчик, знаток изобразительного искусства, увлеченный послевоенной французской и русской живописью.

Родился Валентин Парнах в Таганроге. Образование получил, видимо, во Франции, где проживал с 1913 по 1922 год, где являлся Председателем парижской палаты поэтов, переводил Верлена и Арагона, был знаком с Гийомом Аполлинером, Жаном Кокто, Пабло Пикассо (знаменитый художник иллюстрировал его книгу стихов, изданную во Франции). С иллюстрациями (с рисунков) русских авангардистов Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова в 1922 г. в Париже вышел поэтический сборник Валентина Парнаха «Словодвиг». Собранные в нем стихи – футуристическая «заумь», изобилующая словотворчеством – интересны неоднократным обращением поэта к образности танца и музыки, например:

«...Взрывается оркестр! Орда  
Фокс - Тротов мир заполонила...»

(«Хабарда»)

«Взметай

Топ

Ринулся мир уязвив

Рэг-Тайм

Сноп

Взвив

*Дробящихся слепящих взрывчатых синкоп  
Дирижер!*

*(«Танец в мешке»)*

*На родину Валентин Парнах приехал и как уже знаменитый поэт, и как сложившийся танцовщик. В России поэт примкнул к литературной группе «Московский Парнас», печатался в журнале «Любовь к трем апельсинам». И страстно хотел показать свои танцы-пантомимы. Джаз интересовал его, прежде всего, как аккомпанемент к пластическим движениям – мимике, эксцентрике.*

*Валентин Парнах первым в Москве описал джаз: в журнале «Зрелища» (№ 4 за 1922 г.) были напечатаны его статьи «Джаз-банд» и «Мимический театр». Передавая впечатление от игры джазового оркестра, В. Парнах, будучи танцовщиком,*

42

---

*акцентировал внимание на телодвижениях музыкантов: «барабаник ... непрерывно подскакивает... производит сидячие движения-покачивания араба, едущего на верблюде... Вбирает-ввинчивает голову в плечи... Саксофонист вздымает свою трубу... Пианист иронически-вдохновенно закидывает голову, слегка подскакивая и подрагивая на стуле. Корпус пианиста-негра откинут назад... Все эти подскакивания, подбрасывания, подрагивания, ёрзания, спотыкания, истуканизации, прицелы, взмахи, покачивания, взвинчивания, игра плеч... образуют самостоятельную мимическую систему» (Цит. по: 3, с. 9).*

*Для выступлений Парнаху нужен был оркестр. В 1922 году оркестр был собран и назван «Эксцентрический джаз-банд». «Кое-какие инструменты... он тоже привез с собой из Франции, – вспоминал пианист «джаз-банд», в будущем известный советский драматург и сценарист Е. И. Габрилович. – ...Вы думаете, наверно, саксофон? Саксофона он как раз и не привез. У него были всякого рода мелкие ударные... это были не мелодические духовые, инструменты, а ритмические. Был, в частности, флекстон, издававший странный, заунывно-вибрирующий дрожащий звук... Привез Парнах и сурдины для трубы» (Цит. по: 45, с. 17). Характеризуя инструментарий «Эксцентрического джаз-банд», Е. Габрилович отмечал, что в нем было банджо, труба, саксофон, тромбон, пианино, большой набор ударных: барабаны, тарелки, хай-хэт, ксилофон, «а вот контрабаса у нас не было».*

*В том же 1922 году оркестр впервые выступил, аккомпанируя Парнаху в танце «Жирафовидный истукан». (Кроме танцевальных мелодий оркестр играл фрагменты балета Д. Мийо «Бык на крыше»). Парнах прочитал также лекцию о джазе и «эксцентрическом» танце. А танец его был абсолютно оригинальным: он танцевал оживших манекенов с «механизированными» движениями (впоследствии этот прием получит в хореографии широкое развитие).*

*На этом концерте присутствовал режиссер Всеволод Мейерхольд, который предложил участие джаз-банд в спектакле*

*«Д. Е.» («Даешь Европу») по роману Ильи Эренбурга. Валентин Парнах стал в мейерхольдовском театре руководителем балетной группы и джазового ансамбля, игравшего музыкальные*

43

---

*вставки в пьесах и аккомпанировавшего танцорам («эксцентрические танцы») в театре Мейерхольда исполняла и знаменитая актриса Мария Бабанова).*

*В джаз-банде играли, по воспоминаниям Е. Габриловича, ударник Костомолоцкий (будущий знаменитый актер), саксофонист Каспрович, тромбонист Баринов. В целом, этот ансамбль, особенно в условиях работы в театре Мейерхольда, был более иллюстрирующим, чем самостоятельным. Так, в рецензии на спектакль отмечался «подходящий аппарат для музыкальной передачи современного городского шума» (Цит. по: 3, с. 12), «музыка...использована удачно для проявления драматического ритма, биения пульса представления» (газета «Правда», 10 июня 1924 г.). «Со временем, – вспоминал Е. Габрилович, – ... мы вошли в моду – нас стали часто приглашать на танцевальные вечера и даже дипломатические приемы».*

*И хотя джаз привлек Валентина Парнаха прежде всего своей оппозиционностью классическому искусству, как музыка, под которую можно было танцевать «антиклассический» танец, именно с его «эксцентрической джаз-банды» началась история российского джаза. А определенная театрализованность, эксцентричность останутся, в целом, характерной особенностью советского джаза («Теа-джаз» Леонида Утесова, «Теа-джаз» Бориса Ренского, «Арсенал» Алексея Козлова).*

*После 1924 г. рецензий на концерты джаз-банд Валентина Парнаха нет (охладел? прикладная роль джазовой музыки не удовлетворяла?). Е. Габрилович считал, что «оркестр окончательно распался к 1927 году». К этому времени появились другие джазовые коллективы, создававшие подлинный отечественный джаз. Среди них – организованный в 1926 (1927) году АМА-джаз («Ассоциация московских авторов» – так называлось небольшое музыкальное издательство Москвы, при котором оркестр был создан под руководством пианиста и композитора Александра Цфасмана).*

***Александр Цфасман (1906-1971)** – один из первых джазовых музыкантов с консерваторским образованием (закончил в 1930 году фортепианное отделение Московской консерватории у Ф. Блуменфельда). Александр Цфасман – музыкант многогранный: пианист, композитор, ударник, иллюстратор (тапёр) не-*

44

---

*мого кино, аранжировщик, оркестровый дирижер, концертмейстер Хореографического училища Большого театра, где, кстати, познакомился с хореографом Игорем Моисеевым, по просьбе которого сочинил несколько номеров для балета «Саламбо», написал музыку к знаменитому танцу А. Мессерера «Футболист».*

*Родился Александр Цфасман в Запорожье в семье парикмахера, музыкой начал заниматься в Нижнем Новгороде, затем продолжил музыкальное образование в Москве. Познакомившись с новой, джазовой музыкой в начале 20-х гг., он отдал этому увлечению всю жизнь. Созданный им АМА-джаз стал первым в Москве профессиональным джаз-оркестром, в котором Цфасман выступал и как дирижер, и как пианист-солист. Пианистический стиль Александра Цфасмана отличался виртуозностью, четким упругим ритмом, вниманием к красочности фактуры. Ему принадлежит одно из лучших исполнений «Равсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина, им записаны аранжировки собственных фортепианных пьес.*

*Первые грамзаписи оркестра Цфасмана (АМА-джаз) были сделаны в конце 20-х годов («Вау-вау», 1929; «Гавайское эхо», 1929). Оркестр Александра Цфасмана был лучшим в довоенное время. В нем, наряду с мягко звучащей группой духовых, постоянными инструментами были рояль и скрипка. Среди его репертуарных пьес – озорная, веселая «Звуки джаза», зажигательная «Кубинская румба», сентиментальная «Последний летний день», темпераментная «Анна».*

*Многие популярные мелодии Цфасмана появились в его песнях, выдержанных в ритмах танго, фокстрота или вальса-бостона: «Неудачное свидание», «Мне бесконечно жаль», «На берегу моря», «Я не прощаюсь», «Я сегодня грущу». Но всегда Александр Цфасман оставался верен, прежде всего, инструментальному джазу. С 40-х годов музыкант посвятил себя симфоджазу и композиторскому творчеству: им написаны джазовые обработки народных мелодий, большое количество пьес для фортепиано, музыка кино, сочинения крупной формы, в частности, два концерта для фортепиано – с джаз-оркестром (1941) и эстрадно-симфоническим оркестром (1967), «Спортивная сюита» для симфоджаза, «Интермеццо» для кларнета и джаз-оркестра, посвященное Бенни Гудмену, который исполнял пьесу.*

45

---

В 1928 году был создан «Передвижной концертный джаз-банд» из 12 музыкантов под управлением **Бориса Крупышева**. Он первым в нашей стране стал играть блюзы. К «пионерам» советского джаза принадлежат также «Первый концертный джаз-банд» (1927) – «джаз профессоров» – педагогов Ленинградской консерватории – под управлением **Леопольда Теплицкого**, Ленинградская джаз-капелла (1929) под управлением **Георгия Ландсберга**.

**Леопольд Теплицкий** (1890-1965) – музыкант с профессиональным образованием: в 1925 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано, работал дирижером в кинотеатрах, основал в Петрозаводске (1932) первый симфонический оркестр.

*В поездке по США – для изучения музыки немого кино – Леопольд Теплицкий познакомился со знаменитым джазовым музыкантом Ирвингом Берлиным, что и стало толчком к созданию в 1927 году джаз-оркестра, организованного по типу симфоджа-*



за Пола Уайтмена.

*В этом первом отечественном «концертном джаз-банде» играли на скрипках, медных и деревянных, банджо, фортепиано, ударных. Играли танцевальную музыку, джазовую классику и ... произведения Листа, Римского-Корсакова. Как все ранние советские джазовые коллективы, Концертный джаз-банд играл по нотам, без импровизаций.*

**Георгий Ландсберг** (? - 1937), по образованию инженер, организовал Ленинградскую джаз-капеллу из аспирантов физико-технического института (в их числе был и знаменитый в будущем физик Л. Ландау). Безусловной заслугой коллектива является создание отечественного джазового репертуара. Для него писали Г. Терпиловский, Н. Минх, сам Г. Ландсберг и др. Играли по нотам – не импровизировали. Иногда с джаз-капеллой пел Орест Кандат – саксофонист из оркестра Л. Утесова.

Знакомство отечественной публики с джазом происходило не только на концертах советских музыкантов, но и во время гастролей американских коллективов. Так, в 1926 году в Москве и в Украине услышали секстет Фрэнка Уитерса (в его составе играл и знаменитый саксофонист Сидней Беше), в Москве и Ленинграде выступил оркестр Сэма Вудинга (этот концерт заснял кинодокументалист Дзига Вертов).

46

---

Распространению джазовой музыки, ее популярности способствовали и грамзаписи. Среди первых пластинок (1926, 1927) – записи танцевальных пьес в исполнении «Джаз-бэнда» под управлением **А. Львова-Вельяминова** («Вечер в Неаполе») и «Оркестр-джаза» под управлением виолончелиста Большого театра **Сигизмунда Корга** («Американский фокстрот»). Для истории советского джаза значимо имя первого отечественного теоретика джазовой музыки Сергея Колбасьева.

**Сергей Колбасьев** (1898-1937 (42?)) – по профессии морской офицер, служивший переводчиком в Афганистане и Финляндии (знал шесть языков). Известность получил в писательской среде как поэт, прозаик и переводчик. Многие годы Сергей Колбасьев занимался собирательством грампластинок джазовой музыки, выступал с лекциями о джазе, в том числе и по радио. Во многом благодаря ему утвердилось мнение о джазе как о самостоятельном, а не прикладном виде искусства.

## **Лекция 9. Отечественный джаз: 30-е - 40-е годы**

В 30-х годах основной формой советской джазовой музыки оказался песенный джаз. Формировался он при активном участии Леонида Утесова. Возникший под его руководством в 1929 году «Теа-джаз» («театрализованный джаз») широко пропагандировал советскую массовую песню, народные мелодии, музыку Д. Шостаковича, И. Дунаевского, К. Листова, братьев Покрасс. **Леонид Утесов** (Лазарь Иосифович Вайсбейн, 1895-1982) – певец, дирижер, актер, создатель эстрадного коллектива, в котором



сочетались инструментальное, песенное и театральное искусство. В юности Леонид Утесов выступал как чтец и куплетист. Профессиональный джаз впервые услышал за границей. Парижские впечатления от оркестров Джека Хилтона и особенно Тэда Льюиса, музыканты которого превращали концерты в увлекательные зрелища, повлияли на создание собственного «театрализованного» оркестра.

Первые программы коллектива Леонида Утесова имели развлекательную направленность: у них был сценарий, они включали наряду с песнями скетчи, акробатические и танцевальные номера. Задача Л. Утесова по созданию «театрализованного»

47

---

джаза наиболее полно реализовалась в программе «Музыкальный магазин» (1931-1935): это был настоящий музыкальный спектакль – с переодеванием и эксцентрикой.

«Мой джаз, – писал позже Леонид Утесов, – может быть назван джазом только по составу инструментов, но по существу это песенный или театрализованный оркестр» (67). В оркестре играли на трубе, саксофоне, тромбоне, тубе, скрипке, фортепиано, банджо, аккордеоне, флейте, ударных. Исполняли обработки народных песен (Л. Утесов: «если у американского джаза негритянский фольклор, то почему у нас не может быть грузинского, армянского или украинского»), песни советских композиторов, аранжировки американских тем («Сент-Луис блюз» У. Хенди, блюз «Конго» Джо «Кинга» Оливера, «Три поросенка» Ф. Черчилла), обработки классических мелодий («Песня Индийского гостя» из «Садко», «Песенка Герцога» из «Риголетто», темы из «Евгения Онегина» в аранжировке И. Дунаевского). Пел сам Леонид Утесов, выступала с оркестром и его дочь Эдит. С 1931 года в Теа-джазе работал аранжировщик и пианист **Николай Минх** (1912-1982) – один из зачинателей отечественного джаза. Образование Минх получил в Ленинграде. Там же начал играть в «Джаз-капелле». Впоследствии он и сам руководил оркестрами: эстрадным оркестром Ленинградского радио, оркестром Московского театра эстрады. С 1960 г. Н. Минх много сочинял для театра, создав ряд музыкальных комедий и оперетт. Но все же главным его вкладом в историю отечественной музыки стали джазовые аранжировки.

Особая страница в творческой биографии Леонида Утесова – сотрудничество с Исааком Дунаевским, еще в начале 30-х годов написавшего для утесовского оркестра, его программы «Джаз на повороте», четырехчастную инструментально-песенную сюиту из четырех рапсодий: «Еврейская», «Советская», «Русская», «Украинская». «Приспособление джаза к советской тематике в 30-х годах выглядело довольно логичным, – говорил И. Дунаевский. – Этому следовал и я в своих рапсодиях для Утесова... Эти работы я считаю прогрессивными для своего времени». (Цит. по: 71, с. 120). С оркестром Леонида Утесова Исаак Дунаевский сотрудничал и в кинематографе, результатом чего стала музыкальная комедия «Веселые ребята» (1934), режиссер Г. Александров.

*В 1937 году Леонид Утесов начал выступать с Государственным джазом РСФСР. Его репертуар также формировался из разнообразных по содержанию песен – лирических, шуточных, патриотических: «Тайна», «Песня старого извозчика», «Маркиза» «Краснофлотский марш», «Раскинулось море широко». Но это уже был не джаз. Поэтому сам Л. Утесов в конце 40-х годов переименовал свой оркестр в эстрадный.*

На рубеже 20-х – 30-х годов искусство джаза подверглось резкой критике со стороны прессы. Наиболее агрессивно были настроены представители Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). В конце 30-х годов, когда нападки на джаз несколько ослабели, он вновь зазвучал на танцплощадках, в фойе кинотеатров, с концертной эстрады. В это время были созданы новые оркестры: Александра Варламова, Эдди Рознера, Якова Скоморовского, Виктора Кнушевицкого. В 1936 г. Комитет по делам искусств принял решение об организации ряда государственных музыкальных коллективов. Так, уже в 1937 году свои первые записи сделал Государственный джаз РСФСР (рук. Л. Утесов). В 1938 году сформировался Государственный джаз-оркестр СССР. Его художественным руководителем был назначен композитор Матвей Блантер, а главным дирижером – Виктор Кнушевицкий (с 1940 г. коллективом руководил Александр Варламов). Первая программа оркестра состояла только из музыки отечественных композиторов – И. Дунаевского, Д. Шостаковича, Ю. Милютина, М. Блантера, а также аранжировок пьес С. Рахманинова – романса «Не пой, красавица, при мне» и Прелюдии cis-moll. Большие джазовые оркестры – биг-бэнд, ставшие в СССР, как и в США, популярными с конца 30-х годов, включали в свой репертуар композиции в стиле свинга. Это относится и к созданному в 1938 году Джаз-оркестру Всесоюзного радиокомитета, руководство которым было поручено, к этому времени уже известному в джазе профессионалу, Александру Варламову (позже оркестром руководил А. Цфасман).

**Александр Варламов (1904-1991)** – руководитель джаз-оркестров, композитор и аранжировщик. Он потомок русских музыкантов Варламовых: прадед – классик русского романса композитор Александр Варламов, мать – оперная певица.

*Родился А. Варламов в Симбирске, учился в ГИТИСе, в 1929 году окончил Музыкальный техникум им. Гнесиных, получил профессиональное образование как композитор у М. Гнесина и Р. Глиэра. Джазом серьезно увлекся в начале 20-х годов, ошеломленный концертом Валентина Парнаха и гастролировавшего в России американского оркестра Сэма Вудинга. Уже в 1930 году Варламов создал свой первый джаз-ансамбль – «Первоксэ» («Первый вокальный квартет современной эстрады»), а в 1934 году собрал джаз-оркестр, выступивший с программой из за-*

падных шлягеров. Солисткой оркестра была негритянка Целестина Коол, работавшая до этого времени в оркестре Дюка Эллингтона (ее голос остался в грамзаписях, например, в песне А. Варламова «Желтая роза», исполняемой на английском языке). В 1938 - 1940 гг. А. Варламов руководил оркестром Всесоюзного радиокомитета, в 1940-м возглавил Государственный джаз-оркестр СССР. В 1941 году А. Варламов создал «Мелодия-оркестр». Это был, по словам А. Варламова, «смычковый состав, но не салонный, а джазовый, играющий свинг» (Цит. по: 3, с.96). Оркестр выступал в воинских частях и госпиталях. Но в 1943 году жизнь музыканта трагически изменилась: по ложному доносу одного из членов оркестра он был арестован, 8 лет провел на лесоповале, затем был сослан в Казахстан, где работал в детском саду, в драматическом театре и в музыкальном училище (реабилитирован в 1956 г.). После возвращения в Москву Александр Варламов включился в активную творческую жизнь, много сочиняя для оркестров, театра и кино. Его произведения и аранжировки составили классику отечественного джаза и симфоджаза. В композициях Варламова кроме «джазовых» инструментов звучат арфа, фагот, флейта, скрипка. Инструментальный джаз всегда оставался основным в творчестве музыканта. В то же время им создано немало песен, некоторые из которых он сам и исполнял, хотя имя его на пластинках не указывалось. В их числе «Уходит вечер» – одна из самых знаменитых его мелодий (первая запись в 1935 г.). В исполнении Варламова-певца записаны также «На карнавале» Гарри Уоррена (1934), «Луна» Ричарда Роджерса (1938) и другие. Наряду с американской классикой

50

---

(Роджерс, Уоррен, Черчилл) в репертуаре коллективов А. Варламова было всегда много отечественной музыки, например, «Галоп» Исаака Дунаевского, «Все стало вокруг голубым и зеленым» Юрия Милютинина и др.

**В годы Великой Отечественной войны** происходит заметное сближение джаза и эстрадной песни. Джаз сообщал песне бодрость, компенсировал, по выражению И. Дунаевского, «потребность в мажоре».

Для выступлений на фронтах и в госпиталях создавались «джаз-бригады». «Почти в каждой армии были джаз-оркестры, почти на каждом флоте... В военных джаз-оркестрах зачастую работали высококвалифицированные, по настоящему одаренные люди», – вспоминал Н. Минх (Цит. по: 3, с. 92). Огромной популярностью пользовался Центральный ансамбль Военно-Морского Флота под руководством В. Мурадели, в состав которого входил и джаз-оркестр Я. Скоморовского. Существовавший до 1941 года Государственный джаз СССР был переименован в Образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны. На фронтах давали концерты Государственный джаз РСФСР под управлением Л. Утесова, теа-джаз Б. Ренского, вновь созданные оркестры Т. Кулиева, В. Кнушевицкого, Д. Покрасса. В осаж-

денном Ленинграде джаз-оркестр собрал Н. Минх. Джазовые коллективы исполняли наряду с патриотическими песнями и довоенную лирическую музыку, играли даже крупные сочинения, например, Концерт для фортепиано и джаз-оркестра А. Цфасмана. В этот период заметна, в целом, тенденция к двум содержательным сторонам джазовой музыки: лирической и сатирической.

Репертуар джазовых оркестров заметно пополнился также музыкой американских авторов – К. Портера, Г. Миллера, И. Берлина, Р. Скотта. (А у американцев появилась русская музыка: например, в репертуаре оркестра Глена Миллера были «Полюшко-поле» Л. Книппера и обработка «Дубинушки», у Бени Гудмена – Интермеццо для кларнета с джаз оркестром А. Цфасмана, фрагменты из «Пети и Волка» С. Прокофьева).

**С конца 40-х годов** многие оркестры все больше внимания стали уделять песенным аккомпанеентам, сократив в репертуаре количество джазовых инструментальных пьес. При уменьшении им-

51

---

провизационности музыки возросла роль композитора-аранжировщика. Все чаще исполняемые пьесы строились на модных танцевальных ритмах. Репертуар ориентировался на коммерческий джаз. Поэтому такую музыку, как предложил Л. Утесов, стали называть эстрадной, а бывшие джазовые оркестры – эстрадными. В послевоенное время отношение к джазу со стороны официальных структур опять заметно изменилось. Так, в 1947 году на совещании в Союзе композиторов резкой критике были подвергнуты как джаз, так и вся западная танцевальная музыка. Некоторые джазовые оркестры, в частности, О. Лундстрема, Н. Минха, А. Цфасмана, были ликвидированы, другие переименовывались. На рубеже 40-х – 50-х гг. джаз вообще был объявлен «музыкой духовной нищеты» (В. Городинский. Музыка духовной нищеты. – М.-Л., 1950.), «вредным суррогатом искусства», «враждебным всей мировой культуре» (Г. Шнеерсон. «Вредный суррогат искусства» // Советская музыка. – 1948. - № 7; его же «Музыка на службе реакции». – М.-Л., 1950; статья «Музыкальные стилиаги» в газете «Советская культура» от 8 августа 1957 г.). Критиковались фокстрот, танго, саксофон, даже аккордеон назывался, по терминологии Максима Горького, инструментом «музыки толстых». Тем значительнее представляется работа тех, кто начинал в этот период свою джазовую карьеру – Константина Орбеляна, Юрия Саульского, Вадима Людвиковского. Лучшими солистами и аранжировщиками зарекомендовали себя Леонид Кауфман, Александр Основиков, Ян Френкель. В трудное для советского джаза время они сберегли его традиционный стиль, свойственное ему инструментальное направление.

Сохранению джазовых традиций, совершенствованию и популяризации джазового исполнительства способствовали и послевоенные фестивали. Первым джазовым фестивалем в СССР был Таллиннский (1949), проведенный почти одновременно с европейскими (в Ницце – годом раньше, в Париже в том же 1949 году).

## Лекция 10. Отечественный джаз: вторая половина XX века

Приметой оживления отечественной джазовой культуры стали ансамбли, организованные в конце 50-х годов и игравшие традиционный джаз: в Ленинграде – «Доктор Джаз» и «Семь

52

---

диксилендовых парней», в Москве – квинтет Алексея Козлова и ансамбль Германа Лукьянова. Публика отметила и появление первоклассных солистов – саксофониста Георгия Гараняна, трубача Андрея Товмасына, пианиста Игоря Бриля.

В конце 50-х годов путь отечественного джаза совпал с американской и европейской тенденцией возрождения традиционного джаза. Популярными становятся диксиленды, соединявшие в игре стили диксиленда и свинга.

*Среди первых подобных коллективов – «Ленинградский диксиленд», созданный в 1958 году. Сначала ансамбль назывался «Семь диксилендовых парней». Позже его количественный состав менялся, но чаще всего был секстетом, в котором играли на кларнете, банджо, трубе, тромбоне, ударных (характерный состав диксиленда), а также на фортепиано и контрабасе. Исполняли простые куплетные формы, основанные на танцевальных ритмах и песенных интонациях. Ряд композиций включал элементы стиля кантри: «Карело-финская полька», «Молдавские мелодии». Большое место в репертуаре диксиленда занимали композиции на русские фольклорные темы, среди которых «Светит месяц», «Вечерний звон» и ставшая классикой отечественного джаза «Русская плясовая» Всеволода Королева (1938-1974) – руководителя и трубача ансамбля.*

*В концертах «Ленинградского диксиленда» всегда присутствовала и джазовая классика, например, «Сент-Луис блюз» Уильяма Хенди, композиции на темы Д. Ля Рокка «Охота на тигра» («Тигровый рэг») и «Джаз-оркестр на балу».*

Заметно расширилась ладовая сфера музыки, стали чаще использоваться минорные темы, русская подголосочная полифония, имитация тембров народных инструментов. В это время было создано большое количество джазовых обработок фольклорных мелодий, составивших классику отечественного джаза: «Господин Великий Новгород» А. Товмасына (с интонациями русской былины «Высота ль, высота ль поднебесная», признаками знаменного распева и блюза), «Баллада» Г. Гараняна (с имитацией игры – «треньканья» – на балалайке), «Былины-старины» А. Зубова (с имитацией дудок и сопелок), «Крестьянская свадьба» Г. Лукьянова (с подражанием наигрышу на гармошке и рожке).

53

---

Играли джаз не только на темы русского старинного фольклора, но и современного, частушечного (композиции Н. Леви-



новского, Г. Лукьянова, Б. Фрумкина), аранжировали мелодии латиноамериканских танцев («Кубинская сюита» Г. Лукьянова), включали в пьесы восточный колорит («Обряд» А. Товмасына, «дагестанские» композиции М. Кажлаева).

На волне подготовки к Международному фестивалю молодежи и студентов появились новые коллективы, в числе которых «Восьмерка» Бориса Рычкова, оркестр ЦДРИ под управлением Юрия Саульского, концертно-эстрадные оркестры в союзных республиках. Были восстановлены прежние коллективы, в частности, оркестр Олега Лундстрема. Заново собрал оркестр Эдди Рознер.

**Олег Лундстрем** (р.1916) – создатель и руководитель старейшего в мире джазового оркестра (по этой причине в 1994 году в свой 60-летний юбилей оркестр был занесен в Книгу рекордов Гиннеса). Под управлением своего создателя оркестр работал до 2000 года, однако, коллектив по-прежнему именуется «Оркестр Лундстрема».

Олег Лундстрем получил специальность архитектора в Харбинском политехническом институте, в Казанской консерватории обучался по классам композиции и дирижирования. Джазом он увлекся в 16 лет, прослушав пластинки с записями Дюка Эллингтона. В 1934 году Лундстрем организовал в политехническом институте свой первый джаз – из 9 музыкантов, затем работал с оркестром (11-19 человек) в Шанхае. Играли музыку Лундстрема, аранжировки популярных советских песен. В 1947 году оркестр в полном составе переехал в Казань, а с 1956 года у биг-бэнда началась московская жизнь. Для многих ныне именитых музыкантов оркестр Лундстрема стал началом творческой карьеры: с ним пели Ирина Отиева, Светлана Панова, в нем играли пианист Николай Капустин, трубач Игорь Горбунцов, саксофонисты Игорь Лундстрем (брат Олега Лундстрема), Георгий Гаранян, Алексей Зубов и другие. В репертуаре оркестра всегда соседствовала джазовая и эстрадная музыка, при этом значительное место занимала джазовая классика – композиции на темы Джорджа Гершвина, Гленна Миллера, Ричарда

54

---

Роджерса, Чарли

р

Парке а, Дюка Эллингтона. Оркестр Лундстрема отличается высокая культура исполнения, упругий свинг, тонкая нюансировка, плотная оркестровка.

Значительная часть аранжировок для оркестра сделаны его руководителем, а также Николаем Левиновским, например, «Садись в поезд «А» Б. Стрейхорна, и Виталием Долговым, среди известнейших аранжировок которого – «Караван» Х. Тизола и «Нет джаза без свинга» Д. Эллингтона. («Караван» в исполнении оркестра Лундстрема отличается красочностью тембра, картинностью образов, подчеркиванием восточного колорита, яркими, звонкими tutti духовой группы. Пьеса «Нет джаза без свинга» сориентирована на фри-джаз. Она имеет неторопливое



вступление, развернутые соло, в том числе тромбонов, ударных («фри»), фортепиано (в стиле би-боп), эффектное звучание засурдиненных медных в основной части, интермедии на латиноамериканской основе, динамичную коду).

**Эдди (Адольф) Рознер (1910-1976)** – трубач, композитор, дирижер. Поляк по происхождению, он жил в Австрии, Франции, США, в Германии закончил консерваторию по классу скрипки. В 1936 году Рознер эмигрировал в Польшу, где работал с собственным биг-бэндом, выступая в качестве дирижера и трубача. В 1939 году Рознер приехал в Белоруссию, где также создал биг-бэнд. После войны его пригласили в Ленинград, но вскоре, на волне борьбы с космополитизмом, он был выслан на 8 лет в Магадан. Программы оркестров Эдди Рознера составлялись как шоу – с песнями, танцами (сам Рознер прекрасно владел степом). В репертуаре оркестра были и классика джаза, и обработки народных мелодий, например, симфоджазовая композиция в аранжировке Алексея Мажукова «Степь да степь кругом». В 50-х гг. оркестр Эдди Рознера с большим успехом выступил в фильме «Карнавальная ночь». В 1968 г. Э. Рознер вновь создал оркестр в Белоруссии, но вскоре вернулся в Польшу, где, впрочем, так и не нашел применения своему творческому дарованию. Оркестр Эдди Рознера явился прекрасной джазовой школой для многих молодых музыкантов, среди которых был и **Юрий Саульский** (1928-2003) композитор, дирижер, педагог.

55

---

Выпускник (1954) Московской консерватории, где занимался на теоретико-композиторском факультете, Ю. Саульский в середине 50-х годов работал музыкальным руководителем в оркестрах Дмитрия Покрасса и Эдди Рознера. В 1957 году возглавил эстрадный оркестр Центрального Дома работников искусства, в котором играли такие будущие лидеры джаза, как саксофонисты Г. Гаранян и А. Зубов, пианист Н. Капустин, тромбонист К. Бахолдин; здесь же впервые прозвучал голос солистки оркестра Майи Кристалинской. В 1966 году Ю. Саульский организовал «ВИО-66» (существовал до 1970 г.). Этот «вокально-инструментальный оркестр» был, по сути, трансформированной формой биг-бэнда, в который, не без влияния оркестра Мишеля Леграна с его вокальной группой и популярной тогда же французской «барокко-джаз» «Свингл сингерс», Саульским был введен вокальный октет. Экспериментаторский характер получило и включение в ВИО, но на правах самостоятельного ансамбля, джазового трио Игоря Бриля. С «ВИО - 66» выступали саксофонист А. Козлов, контрабасист В. Смоляницкий, начинающая певица В. Толкунова. «Вокально-инструментальный оркестр» исполнял танцевальную музыку, джазовые композиции, сопровождал «скэт»-вокалу. Некоторые концертные программы строились по принципу «соревнования» солистов и оркестра. Джазовый репертуар оркестра составляли аранжировки фольклорных тем (на-

*пример, «Русские частушки» Г. Лукьянова), симфоджазовые аранжировки Э. Тяжова и даже аранжировки прелюдий А. Лядова и А. Скрябина. К запомнившимся слушателям принадлежит композиция «Черное и голубое», в которой «черное», в стиле Монка, написано Алексеем Козловым, а «голубое», с цитатой из «Полонеза» Огинского, Игорем Брилем.*

*В 70-х – 90-х годах Юрий Саульский занимался почти исключительно композиторским творчеством: пробовал себя в стиле джаз-рока («Диалоги»), в синтезе диксиленда и старинной формы пассакальи («В раздумье»), в музыке для театра (сюита для биг-бэнда «Вся королевская рать»), в песнях («Облака») и др. В 90-х годах Юрий Саульский много внимания уделял и общественной работе. Так, в 1991 году он организовал Московскую джазовую ассоциацию, которая вела большую организационную и просветительскую деятельность.*

56

---

Оркестры Лундстрема, Рознера, Саульского в 50-х – 60-х годах хотя и сохраняли джазовый стиль, но имели вполне определенный «индивидуальный почерк»: Лундстрем был склонен к «чистому» джазу, Рознер – к шоу-джазу, Саульский – к симфоджазу. В то же время советская музыка не отказывалась от эстрадно-джазовых составов. К их числу принадлежат и коллективы Вадима Людвиковского: Концертный эстрадный оркестр и Концертный эстрадный ансамбль.

**Вадим Людвиковский** (р.1925) – талантливый композитор, аранжировщик, пианист. Он прекрасно ориентировался в стилистических особенностях современной легкой музыки. Солидной школой для него была работа в качестве аранжировщика в Государственном джаз-оркестре БССР и, с 1948 года, в Государственном эстрадном оркестре РСФСР Леонида Утесова. С 1959 по 1966 год он полностью посвятил себя композиторскому творчеству, обратившись в это время даже к песне – ранее не свойственному для него жанру.

*В период с 1966 по 1973 год Вадим Людвиковский берет на себя руководство Концертным эстрадным (а по сути – джазовым) оркестром радио и телевидения. На его основе создает Концертный эстрадный ансамбль (солистов). В репертуаре его всегда было много танцевальных пьес: «Фокстрот» Г. Подэльского, «Капризы погоды» Л. Гарина, «Всегда вдвоем» И. Петренко и др. Судя по записям тех лет, много исполнялось и музыки самого В. Людвиковского: «Первый вальс», «Знойный полдень», «Акварель», «Я спешу», «Лирическая фантазия», «Майское утро» и др. Произведения и аранжировки В. Людвиковского отличает тонкая ритмической орнаментика, четкая форма, выразительные приемы полифонического голосоведения.*

Если в 60-х годах джаз и эстрада существовали, тесно соприкасаясь, то уже к началу 70-х годов заметна их более четкая определенность в репертуаре и стиле: эстрада обращается к танцам, песням, а джаз уходит от аккомпанирования. Тогда же проявили активность малые ансамбли, игравшие импровизационный джаз.

Многие из них отдавали предпочтение стилю би-боп.

Одним из ярких музыкантов молодого поколения, пришедшего в джаз в конце 60-х гг., стал **Давид Голощёкин** (р. 1944) – скрипач, контрабасист, пианист, трубач. Родившись в Москве, он

57

---

он как музыкант «рождается» в Ленинграде. Его интерес к джазу пробуждается под влиянием такого нового для отечественной джазовой культуры явления, как джаз-клубы. (Первый джаз-клуб был открыт в Ленинграде в 1958 году, в 60-х годах по стране их уже насчитывалось несколько десятков. Члены клубов широко пропагандировали джаз, выступали перед интеллигенцией, студентами и рабочими с концертами и лекциями, проводили творческие встречи и диспуты). В этой атмосфере, после окончания школы-десятилетки при Ленинградской консерватории (по классу скрипки) и начинается концертная жизнь Давида Голощёкина.

Джазовой школой для него стал самый известный в ту пору коллектив Ленинграда – оркестр **И. Вайнштейна**. Затем он почти два года работал в московском оркестре **Э. Рознера**, а в 1968-1969 гг. собрал в Ленинграде свой ансамбль, игравший импровизационный джаз. В ансамбле звучали гитара, контрабас, барабан, саксофон, флюгернгорн. С ансамблем выступала джазовая певица **Эльвира Трафова**. Сам **Давид Голощёкин** быстро прославился как «мультиинструменталист» – играющий джаз «на всем», в том числе на скрипке. В композициях ансамбля использовались выразительные средства классического и современного джаза. Такую музыку критики называли «ленинградским мейнстримом». Давиду Голощёкину близки свинг, би-боп, кул, но, особенно, напористый хард-боп.

Первый альбом ансамбля был записан в 1972 году. Он включил такие композиции, как «На солнечной стороне Невского», «Полночь в Летнем саду» и другие. В 1983 году ансамбль выпустил диск «15 лет спустя», где собрана и классика джаза, и современные джазовые «хиты». В 1985 году появился «скрипичный» диск Давида Голощёкина «Звездная пыль».

Внутриательной работой ансамбля **Д. Голощёкина** стали обзорные (исторические) программы: «Пианисты джаза», «Би-боп», «Дюк Эллингтон», «Гершвин и его время».

Параллельно с ленинградским ансамблем **Давида Голощёкина**, отдававшим предпочтение музыке прошлых десятилетий, возникают и другие коллективы, игравшие «другую» музыку. Так, «Аллегро» **Николая Левиновского** (р.1944 г.) ближе оказался ладовый джаз.

58

---

Ансамбль был создан в 1968 г. в Саратове, где **Н. Левиновский** учился в консерватории на теоретико-композиторском факультете. С 1978 г. «Аллегро» обосновался в Москве. **Н. Левиновский** становится известным джазовым композитором и

аранжировщиком, его ансамбль славится игрой В. Двоскина (контрабас), В. Епанешникова (ударные), С. Гурбелашвили и И. Бутмана (саксофон) и других: в «Аллегро» обычно было 8 музыкантов. Сам Н. Левиновский играл на клавишных. Критика сразу отметила его безупречную технику, ясную логику композиций и прекрасное чувство ансамбля.

«Аллегро» исполнял ладовый джаз, используя композиции Дж. Колтрейна и обработки русских народных мелодий. Играл музыку на основе синтеза ладового джаза, свинга и рока. Славился умением создавать масштабные формы, протяженные сюитные композиции. Среди лучших записей «Аллегро» «Звездная пыль» Х. Карлмайка, «Опавшие листья» Ж. Косма, «Караван» Х. Тизола. С 1990 года Н. Левиновский живет в США.

70-е – 80-е годы – период бурного развития отечественного джаза. Как о высокопрофессиональных солистах в эти десятилетия заставили о себе говорить саксофонисты Георгий Гаранян и Алексей Козлов, пианисты Игорь Бриль и Леонид Чижик, гитаристы Николай Громин и Алексей Кузнецов, трубач Герман Лукьянов и другие. Известность приходит к оркестру «Современник» Анатолия Кролла, ансамблю «Каданс» Германа Лукьянова, квартету Георгия Гараняна, ансамблям (трио) Леонида Чижика, Игоря Бриля, Раймонда Паулса, Вячеслава Ганелина. Для джазовых музыкантов пишут композиторы Мурад Кажлаев, Андрей Петров, Гия Канчели, Андрей Эшпай, Арно Бабаджанян и др.

Джаз 70-х-80-х г.г. чрезвычайно разнообразен по своим течениям и школам. Некоторые из них были сориентированы на усложнение музыкального языка («модальный джаз», джаз-авангард), другие – на его упрощение («ладовый», джаз-рок), проводились эксперименты по подключению к джазу кибернетики (ансамбль «Бумеранг» под руководством Ю. Богданова) и синтезу свободной ритмики с полистилистикой (трио «ГТЧ» – Ганелин-Тарасов-Чекасин).

**Георгий Гаранян** (р. 1934) – «мэтр» отечественного джаза, саксофонист, дирижер, пианист. Несмотря на базовое техническое образование, он начал карьеру музыканта. В середине 50-х

59

---

годов Г. Гаранян играл в оркестрах О. Лундстрема, В. Людвиговского и в малых группах, например, с гитаристом А. Громным. В 1973 году он возглавил при студии грамзаписи ансамбль «Мелодия». Ансамбль был близок джазовым составам 20-х годов. В нем звучали труба, тромбон, саксофон, фортепиано, ударные. «Современность» добавляли, иногда подключаемые, синтезаторы и бас-гитара. «Мелодия» играла свинговые композиции, джаз-рок, аккомпанировала певцам, т.е. по большей части обслуживала фирму грамзаписи. В 1974 году в исполнении «Мелодии» вышла первая отечественная пластинка соул-джазового стиля – «Лабиринт». Среди оригинальных исполнительских трактовок ансамбля – запись (1979) пьесы Стрейхорна в аранжировке Г. Гараняна «Садись в поезд «А».

В начале 80-х годов Георгий Гаранян возобновил сольные концерты, значительно активизировал композиторскую работу



(руководство «Мелодией» перешло к Борису Фрумкину). Признанный мастер би-бопа, Георгий Гаранян ряд своих композиций строит на его синтезе с джаз-роком, даже в аранжировках мелодий Дюка Эллингтона. В грамзаписях «Мелодии»-джазовые обработки советских песен, «легкая» музыка М. Кажлаева, программы «Рей Конниф в Москве». Неоднократно саксофонист исполнял аранжировки народных мелодий, будучи убежден, что «джаз не только может, он обязан обращаться к фольклору. В джазе можно использовать национальные ритмы, мелодии, способы полифонического развития, народные инструменты» (Цит. по: 3, 162).

Георгий Гаранян сделал карьеру не только как исполнитель, но и как композитор, уже в 1976 году став членом Союза композиторов. Им написано большое количество джазовых мелодий, многие из которых стали хрестоматийными, как, например, «Баллада» (1965). Он автор произведений и крупной формы – киномюзикла «Рецепт ее молодости» (с Людмилой Гурченко в главной роли), теле-шоу-мюзиклов «Волшебный фонарь» и «Бенефис» и др.

Еще один знаменитый отечественный саксофонист – **Алексей Козлов** (р. 1935). Он известен также как композитор, руководитель ансамбля «Арсенал», автор ряда музыкально-

60

---

публицистических статей и серьезной книги о рок-музыке (22). Но чаще всего его имя упоминается, когда говорят об отечественном джаз-роке.

Исполнительскую деятельность Алексей Козлов начал в середине 50-х годов как джазовый пианист, но уже в 1957 году перешел на саксофон. 60-е годы стали для А. Козлова временем бурной концертной и организаторской деятельности: в 1960-м он впервые выступил со своим коллективом на джазовом фестивале (Тарту); с 1961 по 1966 год играл в созданном им квинтете, выступая в первом московском джаз-клубе (кафе) «Молодежное»; в 1966-68 гг. участвовал в концертах «ВИА-66» Ю. Саульского; в 1968-1969 гг. организовал джаз-клубы в кафе «Ритм» и «Печора», где играл со своим квартетом до 1971 года. Наконец, в 1973 году Алексей Козлов создал первый в стране профессиональный джаз-рок-ансамбль «Арсенал», просуществовавший 18 лет.

Идея создания «Арсенала», по словам самого музыканта, возникла под впечатлением рок-оперы Уэббера «Иисус Христос Суперзвезда», «из-за непреодолимого желания исполнить оперу... Идея концертной постановки «Jherp Christ Superstar» была настолько сильной, что помогла мне собрать и объединить замечательных исполнителей, певцов и музыкантов, с которыми мы сделали нашу программу всего за один месяц». (22, с. 86)

Одним из первых, если не первым, среди советских джазовых коллективов, «Арсенал» стал работать в стиле «фьюжн». Джазовое звучание в ансамбле ощущается через импровизационность, тембры духовых инструментов, «роковое» – через

мелкое ритмическое дробление, усиленную ритм-секцию, электронные тембры. Правда, в 1981 году ансамбль отказывается от медной группы и начинает именовать себя «камерно-инструментальным ансамблем», поскольку обратился к интерпретации классической музыки (Бородин, Прокофьев) и академическим формам («Сюита ля бемоль мажор», музыка А. Козлова, текст Р. Гамзатова; «Концерт для оркестра» А. Эшпая). «Важнейшим свойством «Арсенала» является его способность к творческому обновлению. Этим, – считает Ю. Саульский, – и оправдывается название ансамбля: в его арсенале всегда достаточно новых замыслов и средств для их воплощения...». (52, с. 249)

61

---

В 1983 году происходит очередная трансформация «Арсенала»: А. Козлов создает джазовый театр. В концертных программах ансамбль показывал каждый номер как театрализованную миниатюру: «Путешествие на корабле», «Прогулка», «Жизнь манекенов» и др. Использовались костюмы, декорации, пантомима, необычные тембровые сочетания инструментов, например, баяна с синтезатором или «гавайской гитарой». «Арсенал» обратился также к «ретро-стилизации», обыгрывая жанры музыки минувших десятилетий. Так появились «Рэг-тайм», «Фокстрот», «Рок-энд-ролл», «Чарльстон», «Танго» и «Диско», в которых на первый план выходит гротесково-пародийное отношение к «старому» материалу. Здесь явна полистилистика: она, прежде всего, в сочетании характерных, узнаваемых ритмов со сложными размерами (например, 5/4, 7/4, 15/4), с чрезвычайно быстрыми, нетанцевальными темпами, с политональностью. В репертуаре ансамбля всегда были и пьесы на основе фольклора, среди которых фантазия на тему песни «При вечере-вечере», «Танец шамана», «Крылатый конь». Свежи и талантливо оказались эксперименты «Арсенала» по совместной работе с народным ансамблем Дм. Покровского. В 90-х годах «Арсенал» Алексея Козлов стал «завоевывать» большие сцены: в 1995 году выступил в Большом зале Московской консерватории с ансамблем Юрия Башмета и на сцене «Карнеги - Холл» с эстрадной певицей Тamarой Гварцетели, в 1997 году – в Концертном зале им. П. Чайковского с симфоническим оркестром Московской филармонии, представив новую версию музыки француз – Дебюсси, Равеля, Ферре.

**Имя Германа Лукьянова** (р. 1936 г.) у любителей джаза ассоциируется, во-первых, с трубой, во-вторых, с «Кадансом» – одним из самых известных джазовых ансамблей 80-х годов.

Герман Лукьянов получил солидное музыкальное образование: учился на композиторском отделении в Ленинградской консерватории у В. Салманова, у А. Хачатуряна в Московской консерватории, которую закончил дипломным Концертом для трубы с оркестром. Но композитором академического жанра он не стал. Свой первый джазовый ансамбль, трио, Герман Лукьянов создал в 1962 г., но сразу необычного состава: флюгельгорн, рояль и контрабас (без ударных!). Затем были дуэт, квартет, секстет, октет, работа в оркестре В. Людвиковского...



*«Каданс» (аббревиатура «Камерный джаз-ансамбль») Герман Лукьянов сформировал в 1978 году. Это была группа из 6-7 музыкантов (в конце 80-х годов «Каданс» уменьшился сначала до квинтета, потом до трио).*

*В ансамбле звучали труба, саксофон, флейта, тромбон (иногда туба), контрабас, фортепиано и объемная – с расширенным составом латиноамериканских инструментов – группа ударных. Играли, по большей части, музыку самого Германа Лукьянова, кроме того обработки классических джазовых тем и джаз авангардный, включавший сложную полифонию и элементы додекафонии. Исполнительский стиль «Каданса» отличали сдержанность, разнообразие в комбинации тембров, использование редких и не характерных для джаза инструментов, таких как флейта-пикколо или альт-скрипка.*

*Образно-тематической почвой для сочинений Германа Лукьянова достаточно часто становилась народная музыка. В этом плане к числу наиболее удачных композиций принадлежат «Крестьянская свадьба», «Пруд около моей деревни», «Ветер с моря». О приверженности Германа Лукьянова к хард-бопу и кулу свидетельствуют такие альбомы «Каданса», как «Знак блюза», «Иванушка-дурачок», «Какая снежная весна».*

**Алексей Кузнецов** (р.1941) с 80-х годов считается «первой джазовой гитарой» страны. Музыкант продолжил семейную профессию – его отец был известным эстрадно-джазовым гитаристом конца 30-х годов, играл в Госджазе СССР, в эстрадном квартете Бориса Тихонова.

*Имея специальность домриста, Алексей Кузнецов после окончания музучилища начал выступать с гитарой. 13 лет он проработал в эстрадно-симфоническом (а тогда, по сути, симфоджазовом) оркестре Юрия Силантьева. С 1963 года и более 15 лет играл в дуэте с Николаем Громиным – на то время ведущим гитаристом отечественного джаза. Исполняли музыку Жобима, Жильберто, Бонфа, выпустили диск «Джанго». Они регулярно играли вместе и после отъезда в начале 80-х годов Н. Громина в Данию, свидетельством чему стала пластинка «Спустя десять лет», вышедшая в 1989 году.*

*Игра А. Кузнецова приобрела блестящую виртуозность: он применяет аккордово-мелодическую технику, имитирует тембры ритмы латиноамериканских ударных, солирует на нижней струне гитары, создает эффект флажолетов, «поет» кантилену.*

*А. Кузнецов – «человек ансамбля»: сотрудничает с контрабасистом А. Исплатовским и пианистом Л. Чижиком (альбом «Мелодии Джорджа Гершвина»), с И. Брилем и Г. Гараняном, участвует в «джемах» с Чиком Кория, Дейвом Брубекком. В 90-х годах А. Кузнецов часто выступает с молодыми музыкантами – саксофонистом И. Бутманом, аккордеонистом В. Данилиным, пианистами*

Г. Файном и Д. Крамером.

С 1996 года Алексей Кузнецов руководит ансамблем «Джаз-Аккорд». В нем обычно играют Анатолий Соболев (контрабас) и Александр Гореткин (ударные). Но часто к ним присоединяются и другие солисты – тогда ансамбль становится «Джаз-Аккорд-Плюс». В него органично вписываются знаменитые саксофонисты Г. Гаранян и С. Григорьев, пианисты И. Бриль, Д. Крамер и Г. Файн, ударники Д. Власенко и Э. Зизак, певица А. Бутурлина. В записях «Джаз-Аккорда» (2001) – импровизационные композиции на темы Билли Стрейхорна, Коула Портера, Чика Кориа, Дональда Кана и др.

**Анатолий Кролл** (р.1943) – джазовый пианист, руководитель джазовых оркестров, из которых самым известным стал «Современник». Учился Анатолий Кролл в Челябинском музыкальном училище, работал с джазовым оркестром Узбекистана, Тульским биг-бэндом. К середине 60-х годов он уже завоевал себе имя среди любителей джаза. В 1971 году Анатолий Кролл возглавил московский оркестр «Современник», организованный из музыкантов биг-бэнда Эдди Рознера. Концертные программы «Современника» отразили творческие поиски обновления джазового искусства семидесятых. Анатолий Кролл одним из первых почувствовал необходимость соединения поп- и джаз-музыки, найдя путь «поп-джаза». Его оркестр аккомпанировал начинающим эстрадным певцам Ю. Антонову и Л. Долиной, с которой вскоре подготовил и джазовый репертуар – в стиле «ретро».

В 80-х годах большой успех оркестру и его руководителю принесли историко-тематические «Антология джазового вокала» (с Ларисой Долиной и певцом и танцором Вейландом Роддом) и «Антология биг-бэнда».

64

---

Особенностью творческой позиции А. Кролла была заметно выраженная склонность к программности: «Я тяготею к музыке, в которой преобладает конкретное образное начало – признавался А. Кролл (Цит. по: 58, с.324). Среди таких сочинений – «Концертно для контрабаса с оркестром», «Два характера», «Танец павлина», «Таинственный остров». Нельзя не заметить внимания композитора к ладовой и тембровой стороне музыки, к сложным ритмическим рисункам. Постоянно в поле зрения его интересов – фольклорные истоки, ощутимые в блюзовом «Хороводе», в частушечных «Сплетницах», в плясовых «Выкрутасах». Широкую известность «Современник» приобрел после своего участия в фильме «Мы из джаза» (1983), в котором режиссер Карэн Шахназаров воссоздал музыкальную атмосферу 20-х годов. Фильм «озвучен» музыкой А. Минкова и А.Кролла. Анатолий Кролл исполнял также фортепианные партии и дирижировал оркестром, который играл как классические темы, так и композиции А. Минкова («Старый рояль» в исполнении рижанки Ольги Пирагс и Игоря Скляра, «Спасибо, музыка, тебе» в исполнении Ольги Пирагс, «Моя добрая, старая развалина» в исполнении Ларисы Долиной) и самого Кролла («Румба», «Рэг-тайм», «Рэг-

дикси», «Кэк-уок»).

В середине 80-х годов «Современник» был переименован в «Московский камерный оркестр», в конце 80-х годов трансформированный в «МКС-биг-бэнд» – «Международный коммерческий союз биг-бэнд» с вокальным квинтетом «МКС-сингерс». В оркестре пели Ирина Томаева, Светлана Панова, Юрий Шихин. Одна из значительных программ этого коллектива – «Джаз для всех» (1994). В 1999 году коллектив прекратил свое существование. В последующие годы А. Кролл изредка выступает как пианист. В конце 80-х годов, как отмечает джазовый критик А. Медведев, отечественный джаз «решительно отошел от новейших форм эстрадно-развлекательной музыки. Привычные джазу функции бытового музицирования (прежде всего песенного и танцевального) взяли на себя ... ансамбли типа ВИА, танцы перенесли в дискотеки... Если в 30-х–40-х годах он просто развлекал и апеллировал, говоря образно, «к ногам», к нашему чувству ритма, то теперь джаз все чаще обращается к нашему сознанию, интеллекту. Сплавы с фольклором, с современной симфо-

65

---

нической и камерной музыкой придали ему новые черты, привнесли в него новые качества» (32, с. 39). «Новые черты и новые качества» джазовой музыки проявились, в частности, в возросшем количестве прекрасных джазовых музыкантов, выступающих с сольными концертами или в камерных составах. Среди них – пианисты Игорь Бриль, Леонид Чижик, Григорий Файн. **Игорь Бриль** (р.1944) – пианист-импровизатор. В «поколении джазовых инженеров» 60-х годов он был одним из немногих, кто имел профессиональное музыкальное образование (закончил Институт им. Гнесиных). Уже в 1965 году И. Бриль заявил о себе как организатор и участник джазового трио – с А. Исплатовским (контрабас) и В. Журавским (ударные). Всего в его творческой биографии будет четыре ансамбля – трио, секстет, квартет и квинтет. Трио И. Бриля играло также в «ВЮ-66», в котором «аранжировки... писались по принципу концерто ргоссо, то есть на контрастах «комбо - тутти». Оркестр начинал и завершал пьесу, вступая еще несколько раз... с краткими, подхлестывающими риффами; все прочее было поручено солистам (трио плюс саксофон Алексея Козлова)». (45, с. 51). Пианист играл также в оркестре Анатолия Кролла, в ансамблях с родственными ему по духу трубачом Германом Лукьяновым и барабанищиком Михаилом Кудряшовым. С 80-го года Игорь Бриль часто выступал с сольными джазовыми программами, в которых проявился его лирико-романтический стиль. Игра Бриля-пианиста отличается легким, нежным туше, блестящей техникой. Он мастерски владеет всеми регистрами инструментов, включая в свои импровизации и трели в 4-й октаве и гулы-кластеры в басах. Для ансамблевых композиций музыканта характерно широко развитые соло инструментов, что заметно уже в одной из первых записей Бриля-композитора – блюзовом «Пробуждении».

*Пространные импровизации, развернутые соло-монологи, крупная форма все более привлекают Игоря Бриля. Одна из ключевых в этом отношении – композиция «Утро земли», исполняемая, что было новым, с включением электронного рояля: с 1977 года музыкант Бриль экспериментирует со стилем джаз-рок. Далее появятся «этнографические» композиции: «Две орловские пес-*

66

---

*ни», «Балканский орнамент», «Роксана» на словацкой теме, «Как у нас да во садику» на русской теме, «Ох, не растет трава зимою», напетой В. Толкуновой.*

*Вообще мобильность, экспериментаторство – отличительные качества этого музыканта. Так, в 1974 году он играет джаз «на два рояля», записав с польским музыкантом Адамом Маковичем «Джазовые диалоги» («Два на два», «Ночные птицы» и др.), выступает с хором Бориса Тевлина. Выступает в дуэте с гитаристом Алексеем Кузнецовым или саксофонистом А. Осейчуком. Его трио концертирует с певицами Татевик Оганесян и Ларисой Долиной. В 90-х годах Игорь Бриль участвует в концертах и записях «Джаз-Аккорда», составляя ансамбль с контрабасистом Игорем Кондуром, ударником Александром Гореткинским и другими превосходными джазовыми солистами. В 1991 году пианист собрал ансамбль, названный «Игорь Бриль и новое поколение», в который вошли басист, ударник и два саксофониста – сыновья-близнецы И. Бриля, Александр и Дмитрий, ученики Александра Осейчука. И. Бриль много и плодотворно занимается педагогикой: он профессор Института (Академии) им. Гнесиных, автор учебника «Практический курс джазовой импровизации», организатор студенческих джазовых ансамблей. **Леонид Чижик (р.1947)** – пианист, вошедший в историю отечественного джаза как первый музыкант, дающий сольные концерты.*

*Музыкальное образование Леонид Чижик получил в Харькове (специальная музыкальная школа) и в Москве (Институт им. Гнесиных). До конца 70-х годов пианист обычно участвовал в небольших джазовых ансамблях: в сопровождении басиста и ударника, играл в трио Германа Лукьянова. Однако рамки ансамблевой игры, где сама импровизация все же оговорена заранее, для него оказались узки, и с 1978 года Леонид Чижик начал сольное концертное выступление, став первым советским джазовым пианистом, выступавшим с сольными импровизациями, а это для джазового музыканта, по образному выражению критика А. Петрова, «высший пилотаж, работа под куполом цирка без страхующей лонжи». Ни один его «концерт не похож на другой. Версии отдельных тем бесконечно меняются... форма, и настроение концерта зависят от места, времени и реакции слушателей» (45, с.116).*

67

---

*Игра Леонида Чижика непредсказуема («Мне скучно играть, если я знаю все наперед»), интуитивна («За роялем я просто*



размышляю. Я свободен»). Особенностью его импровизаций является использование как классических джазовых тем, так и мелодий композиторов-современников. Довольно часто его импровизации вырастают из собственных тем. Но всегда пианист отдает предпочтение певучим, широким мелодиям.

Музыкальный язык композиций Леонида Чижика одни критики называют эклектичным (Е. Барбан), другие (А. Петров) – полистилистикой, что, пожалуй, ближе к сути. Характерная для академической музыки второй половины XX века, полистилистика нашла место и в джазовых композициях. У Леонида Чижика – это «смешение» стилей регтайма, чарльстона, би-бопа, романтизма, сонористики, алеаторики. «Мне хочется передать изменчивость и бесконечность мира...И в жизни, и в искусстве я ощущаю стремление к единению, взаимопроникновению... Некоторые называют мою манеру «интуитивной», – отмечал сам пианист (Цит. по: 45, с. 119). «Изменчивость и бесконечность мира» отражают тематические программы, посвященные Леонидом Чижиком разным джазовым стилям (например, в записи 1977 года – «Популярные мелодии Джорджа Гершвина»). С 1991 года Л. Чижик живет в Германии, куда уехал преподавать и концерттировать.

**Григорий Файн** (р. 1949) – джазовый пианист и композитор, придерживающийся стиля «мейнстрим». Все диски Григория Файна, записанные как в России, так и за рубежом, включают наряду с джазовой классикой (Гершвин, Тизол, Стрейхорн, Янг, Питерсон, Портер, Брубек) и его собственные композиции – «Грустная самба», самба «Снова вместе», «Ты – моя мечта» и другие.

Музыкант любит танцевальные ритмы, в том числе вальс – казалось бы, далекий от джаза: «Вальс для Марины», «Вальс для Натали» и др. Конечно же, в композициях Г. Файна часто звучат блюзовые темы: «Блюз для Феликса» (памяти музыканта Феликса Соловьева), «В настроении Диззи» (в стиле Оскара Питерсона с виртуозным соло и плотным аккомпанементом) и др. В характере Оскара Питерсона играет «Черная пятерка»,

68

---

«Салют Оскару Питерсону» (к 75-летию американского джазмена). Песенно-балладные темы лежат в основе композиций Г. Файна «Когда я встретил тебя» и «Я приду к тебе».

Играет Г. Файн обычно в небольших составах, например, в трио – с англичанами Джимом Малленом (гитара) и Леном Скитом (контрабас), в квинтете – с российскими музыкантами Алексеем Кузнецовым (гитара), Сергеем Васильевым (контрабас), Дмитрием Власенко (ударные), Юрием Генбачевым (перкуссия).

В 80-х годах наряду с маститыми джазменами начинают выступать и музыканты, поколения 60-х годов. Среди «новых» имен – пианист Даниил Крамер, саксофонист Игорь Бутман, ударник Эдуард Зизак, басист Виталий Соломонов и многие другие.

**Даниил Крамер** (р.1960) – джазовый пианист, композитор и педагог. Он владеет разными джазовыми стилями, но особое

место в его творчестве занимает «третье направление» (одна из последних записей, в 1999 году, сделана со струнным квартетом имени М. Глинки).

Даниил Крамер – «вундеркинд»: учась в Харьковской музыкальной школе, в 15 лет стал лауреатом конкурсов пианистов и композиторов. В 18 лет он начал обучение как пианист в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. В джазовом пианизме его наставником стал Леонид Чижик. В 1982 году Даниил Крамер одержал свою первую большую победу джазового музыканта – на конкурсе импровизаторов в Вильнюсе завоевал Первую премию.

В 1994 году Д. Крамер, к тому времени уже известный джазовый пианист, педагог и композитор, открыл в Московской консерватории класс джазовой импровизации. Активно гастролирующий по всему миру, он много делает для пропаганды концертного джаза в академических залах. Так, в Москве он играет в Большом и Малом залах консерватории, в Концертном зале им. П. Чайковского, в зале Московского союза музыкантов. Даниил Крамер часто появляется на телевидении: в серии передач «Рок-урок», с беседами о джазовых стилях (например, в 2003 году об арт-фьюжн ансамбля «Маримба-Плюс»). И, конечно, выпускает диски (одна из последних записей – с Алексеем Кузнецовым «Sea Journey» Чика Кория).

69

---

**Игорь Бутман** (р. 1961) – один из современных виртуозов-саксофонистов, руководитель джазового оркестра и квартета. И. Бутман родился в Ленинграде. Начиная свою творческую биографию с рок-музыки, выступая с группами «Поп-механика», «Кино» и «Аквариум». Играл в джазовом ансамбле Давида Голощёкина, в 1983 году был приглашен в оркестр Олега Лундстрема., работал в «Аллегро» Николая Левиновского. В 1987 году И. Бутман поступил в Бостонскую школу джазовой музыки, получил диплом концертного саксофониста и композитора. С конца 80-х годов И. Бутман много играет с американскими музыкантами, в том числе в квартетах Дейва Брубeka, Билли Тейлора. (Н. Левиновский: «...Игорь Бутман, бывший мой музыкант, который очень неплохо чувствует себя в Бостоне... наш квартет играл в дорогом отеле ... приходила «наша» публика... Игорь правильно поставил дело. Он нравится слушателям... своей игрой, своим обаянием, умением непринужденно поговорить с аудиторией, пошутить...» (Цит. по: 45, с. 214).

С середины 90-х гг. И. Бутман больше живет в России. Постоянно гастролирует по стране и за рубежом, пропагандирует «интернациональный» джаз, записывает альбомы («Ностальгия», «Свинг первой ночи», «Пророчество»), на телеканале «Культура» ведет программу «Джазофрения», руководит московским джазовым «Ле Клубом». С конца 90-х годов И. Бутман много играет со своим российским квартетом (его участники, к слову, все из семей профессиональных музыкантов). С 2000 года в квартете играет Антон Баронин (р. 1968, Москва) – техничный пианист шопенов-



ского туше; контрабасист с чувством четкого ритма Виталий Соломонов (р. 1966, Украина), работающий с И. Бутманом с 1998 года; с 1999 года с И. Бутманом играет ударник Эдуард Зизак (р. 1973, Севастополь), о котором критика пишет: «невероятно техничен, часто именно ему принадлежит тот «драйв», которым поражает игра ансамбля». Все музыканты квартета играют и в составе биг-бэнда, организованного И. Бутманом в 1999 году. Музыкальным руководителем оркестра является Виталий Долгов, знаменитый еще по работе с О. Лундстремом аранжировщик. Для участия в совместных концертах Бутман приглашает джаз-вокалистов Л. Долину и С. Манукяна, рок-певца группы «Моральный кодекс» С. Мазаева, оперную певицу Л. Казарновскую.

70

---

Репертуар бутмановских коллективов включает свинговые пьесы, композиции на темы композиторов-песенников (Дунаевского, Гладкова), сочинения самого Бутмана («Пророчество», «Вальс для Оксаны», «Джазофрения», «Ностальгия» и др.) и даже аранжировки сочинений классиков («Вокализ» Рахманинова).

На рубеже 80-х – 90-х годов в России появился и свой «пост-авангард», продолживший «театральность», «сценичность» джаза Вячеслава Ганелина, Владимира Чекакина, Сергея Курёхина, ансамблей «Архангельск» (В. Резицкого) и «Арсенал» (А. Козлова). К представителям «пост-авангарда», или «интуитивного джаза», критика причислила ансамбль **«Три «О»»**.

В его «имени» – сокращенный заголовок пьесы саксофониста ансамбля Сергея Летова «Три отверстия». Музыканты «Три «О»» пришли из рок-групп «ДК», «Алиса», «Аквариум». В первом составе ансамбля было три исполнителя на духовых: саксофоне, валторне и тубе. Отсутствие ударных компенсировалось «хлопаньем и топаньем», иногда присоединялась перкуссия. В 1989 году с этим ансамблем стала выступать и певица Саинхо Намчелак, тувинка – «женищина Востока», «шаманка», обладающая голосом с диапазоном в 3.5 октавы и искусством горлового пения.

Ансамбль «Три «О»» включал в свои концерты визуальные элементы – театр моды, выставки, поэтические вечера. Сами исполнители также не лишены театральной «масочности»: саксофонист Сергей Летов – в белом рубище, как «пророк», валторнист Аркадий Шилклопер – романтически отрешенный, во фраке и «бабочке», тубист Аркадий Кириченко – «клоун, зазывала» (после его отъезда в США заменен трубачом Юрием Парфеновым).

Участие джаза в шоу – одно из направлений в современном развитии отечественного джаза, попытка джазменов найти для себя массового слушателя. В начале XXI века джаз существует и в форме филармонического, «эстрадного» искусства, и в форме клубной, «сложной музыки». Теперь, когда российские музыканты не ограничены в зарубежных поездках, они много играют и делают записи с западными джазменами. В джаз уже пришло поколение 70-х – 80-х годов. И при всей «экзотичности» джаза у него в России меньше поклонников не стало.

## Лекция 11. Отечественный джаз: вокалисты

Несмотря на то, что «истинным» джазом по-прежнему считается инструментальный, в России в нем традиционно большое место отводится вокальному жанру. Еще в репертуаре ранних джазовых оркестров значительное место занимала лирическая массовая и эстрадная песня в популярных танцевальных ритмах танго, фокстрота, вальса-бостона. Исполнялись песни И. Дунаевского, Т. Хренникова, А. Цфасмана, А. Варламова, Л. Утесова, Ю. Милютина, М. Блантера и других.

Однако положение вокалиста в поп-музыке и в джазе заметно отличается. Если в эстраде вокалисты находятся в центре внимания, то в джазе голос рассматривается скорее как вспомогательный тембр к инструментальному звучанию. В джазовом пении используются приемы инструментальной импровизации, в частности, слоговый «скэт» как подражание тембру инструментов – трубе, тромбону, а чаще всего – саксофону.

Настоящий джазовый стиль в отечественном вокале формируется в 60-х годах. С этого же времени репертуар певцов значительно пополняется американскими джазовыми мелодиями. В исполнении джазовой классики отечественные вокалисты обычно пользуются английским языком.

Вокальный джаз 60-х – 90-х гг. представлен преимущественно певицами: это Гюлли Чохели, Валентина Пономарева, Валентина Дегтярева, Галина Случинская, Эльвира Трафова, Галина Филатова, Татевик Оганесян, Ирина Отиева, Ольга Пирагс, Лариса Долина, Светлана Панова. Редким исключением являются джазовые певцы: в 20-х–30-х гг. это Орест Кандат, позже Сергей Шихин, Сергей Манукян.

**Гюлли Чохели и Валентина Пономарева** дебютировали в конце 60-х годов. Первая – обладательница теплого низкого голоса, близкого тембру саксофона, вторая – высокого, звонкого, в пении напоминающего флейту или высокую трубу.

Гюлли Чохели начинала артистическую карьеру как эстрадная певица, исполнявшая песни стиля шансон. В 1967 году она выступила на джазовом фестивале в Праге. Критика отметила у певицы и красивый тембр голоса, и безупречную джазовую технику, которую Г. Чохели продемонстрировала в таких

*«стандартах», как «Мистер Паганини» С. Кослоу и «Чарующем ритме» Дж. Гершвина. В конце 60-х годов Валентина Пономарева также не сразу пришла в джаз: сначала пела баллады, в трио «Ромен» – цыганские песни. Ее талант джазовой певицы раскрылся в ансамбле В. Чекакина и в оркестре А. Кролла. В то же время это вокалистка универсальных возможностей: она пела городские и цыганские романсы, народные песни и рок.*

**Эльвира Трафова** запомнилась любителям джаза как исполнительница «ретро» – популярных джазовых песен 20-х – 30-х годов. Пик ее творческой карьеры – 70-е годы, когда она стала выступать с ансамблем Голощёкина: сначала с несколькими песнями, затем с номерами на целое отделение концерта. По воспоминаниям критика А. Петрова, кульминацией выступлений этого ансамбля становились финальные десятиминутки, когда Давид Голощёкин и Эльвира Трафова музицировали вдвоем. В середине 70-х годов в джазе появилась **Татевик Оганесян**. Ее концертная жизнь началась в 18 лет в Государственном эстрадном оркестре Армении под управлением Константина Орбеляна. Обладательница «прохладного, флейтового» голоса пела классические американские мелодии – «джазовые стандарты», в том числе из репертуара Эллы Фитцджеральд (например, «Мистер Паганини» Сэма Кослоу; позже американская критика назовет Татевик Оганесян «Эллой из Армении»), но трактуя их в более светлом, лирическом, печальном ключе. Впоследствии Оганесян выступала с ансамблем Игоря Бриля и в дуэте с пианистом, с латвийским биг-бэндом Г. Розенберга, с литовским оркестром Владимира Чекачина, много гастролировала за рубежом, участвовала в джазовых фестивалях. (В конце 80-х гг. Оганесян местом жительства выбрала США, потом Грецию). Специально для певицы написаны одночастный, с древнеармянскими темами-песнопениями «Концерт для голоса и джаз-оркестра» Константина Петросяна, в манере «скэт» – «Вариации для голоса с оркестром» Константина Орбеляна, «Босса-нова» Мартына Вартазаряна. Творчество **Ирины Отиевой** нашло своих поклонников в конце 70-х годов, а ее победы на отечественных фестивалях и Гран-при в Швеции подтвердили появление новой «звезды» отечественного джаза.

73

---

Ирина Отиева родилась в Тбилиси, училась в московской Экспериментальной студии джаза у Ю. Чугунова (джазмена с 50-х гг., саксофониста и аранжировщика, автора учебника «Гармония джаза»), закончила эстрадное отделение музыкального училища, а начала, выступая с ансамблем И. Бриля, а с 1980 года – с оркестром а затем Институт им. Гнесиных. Джазовую карьеру певицы О. Лундстрема. Ирина Отиева обладает сильным голосом с диапазоном на 3,5 октавы, прекрасно владеет «скэт». В ее репертуаре американская классика («Мой забавный Валентин» Р. Роджерса), отечественная джазовая и эстрадная «фьюжн»– джаз-роком, соединенным с негритянским соул, поет песня (К. Акимов. «Милая Элла»). С 1985 года певица увлекается с ансамблем Юрия Крашевского. В 1995 г. она выступала на всемирном джазовом фестивале в Нью-Йорке вместе с Рэем Чарльзом.

**Лариса Долина** особое внимание джазу стала уделять с 80-х годов, уже имея к этому времени известность эстрадной «звезды». Ее карьера джазовой певицы началась в оркестре «Современник» А. Кролла, с которым она пела блюзы, вокальные номе-

ра в стиле би-бопа («Ночь в Тунисе» Диззи Гиллеспи) и джаз-рока («Испания» Чика Кориа). С оркестром прошла, по сути, все джазовые стили. С коллективом А. Кролла была подготовлена одна из знаковых для отечественной музыки программа «Антология джазового вокала» из спиричуэлс и блюзов, песен 20-х – 30-х гг., мелодий середины века и современной танцевальной музыки в стиле соул и диско. «Антология» была задумана с элементами театральности: во время концерта певица танцевала, оркестр участвовал в костюмированных комических сценах (надевал соломенные шляпы-канотье и т.п.).

После работы в «Современнике» Лариса Долина сотрудничала также с Г. Гараняном, А. Кузнецовым, И. Брилем, Л. Чижиком, М. Кажлаевым, И. Бутманом. Она пела «за кадром» песни Георгия Гараняна в фильме «Восточный дантист», озвучивала Фрейлину в фильме «Обыкновенное чудо», снялась в фильме «Мы из джаза» (эпизод со знаменитой приезжей певицей-кубинкой), исполнив две песни.

Голос широкого диапазона – на 2.5 октавы, хорошая музыкальная память, артистичность быстро сделали Ларису Долину одной из самых известных певиц в стране и за рубежом. Джаз и

74

---

эстрадный вокал постоянно комбинируются в ее репертуаре. Она прекрасно чувствует стили – от блюза и традиционного джаза до джаз-рока, соул-рока, кантри-рока и фанка.

**Сергей Манукян** (р. 1955) начинал музыкальную деятельность как барабанщик самодеятельного эстрадного оркестра, закончив затем по классу ударных инструментов музыкальное училище. Играя джаз-рок, при отсутствии в ансамбле вокалиста С. Манукян начал выступать одновременно и как барабанщик, и как певец. Первый успех у «джазовой публики» пришел к нему в 1981 году на Рижском фестивале «Ритмы лета». В 1988 году он получил приглашение участвовать в американо-советском проекте «Музыка громче слов» (песни «Только один мир», «Восток-Запад» записаны в США).

В 1990 году образовался дуэт вокала (иногда и ударных) Сергея Манукяна и фортепиано (иногда электронных клавишных) Леонида Чижика, исполнявший своеобразную вокально-инструментальную сюиту из музыкальных настроений «Ночные песни». В конце 90-х годов Сергей Манукян пробует себя в дуэтах с пианистом Даниилом Крамером.

Вокальное творчество С. Манукяна довольно разнообразно в жанровых предпочтениях: он поет блюзы и «поп», песни «Битлз» и «скэт» с «тембром тромбона». Критика обычно отмечает его склонность к лирике, иногда сентиментальности, спокойной кантилене. «То, что я пою, – говорит С. Манукян, – это, как мне кажется, уже не только и не столько афро-американская традиция. Это нечто собирательное: ведь я использую здесь свои приемы, идущие, в частности, от музыки и улиц Грозного [родного города С. Манукяна – Н. П.], элементы армянского, грузинского и чеченского фольклора...»

---

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТРАДА

### Лекция 12. Музыкальная эстрада США

«Эстрадная музыка – вид развлекательного музыкального искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории», – дает определение энциклопедический словарь (78). К области эстрадной музыки можно отнести танцевальные пьесы, песни, произведения для эстрадно-симфонического оркестра и вокально-инструментального ансамбля, современную рок-музыку. Эстрадную музыку еще называют «легкой», поскольку для нее свойственна доступность, простота музыкального языка. «В бурном потоке современной музыкальной культуры, кажется, все смешалось – и стили, и направления, – замечает композитор-песенник Давид Тухманов. – Но на самом деле это не так. ...Каждому зрителю-слушателю нужна своя песня. Свой жанр в искусстве. Точно так же и исполнителю нужен свой зритель». (42, с. 3).

Действительно, эстрада отличается огромным жанровым и национальным разнообразием. На эстраду выходят певцы народной музыки и барды, исполнители поп-музыки и рок-музыки, блюзов и шансон...

Что отличает эстраду, так это быстро сменяющаяся «мода» на интонации, формы, содержание. У каждого поколения – свои песни. Тот певец и та песня, которые популярны сегодня, совсем не обязательно остаются «на завтра». Но всегда есть музыка и музыканты, «пишущие историю» эстрады. Обычно это явления новаторские, отвечающие вкусам массового слушателя разных поколений.

---

Эстрадная песня, как и любой музыкальный жанр, находится в зависимости от фольклора. В США, в силу специфики народонаселения, а его, как известно, составили индейцы, выходцы из Англии, Африки, Испании, Португалии, Франции и др., музыка не имела единого народного истока, как, например, в большинстве стран Европы. Именно на синтезе различных национальных культур и сложился тот фольклор, который теперь называют американским. С ним, а также с джазом и целой индустрией музыкальных развлечений, и было связано развитие американской эстрадной музыки.



---

Большое влияние на популяризацию эстрады уже в начале XX века оказала звукозапись, позже – теле- и видеозапись. В США звукозаписывающая аппаратура значительно быстрее, чем в других странах, была поставлена на службу эстрадной музыке. Первой «звездой» звукозаписи в 10-х годах стал американский джазовый и эстрадный певец Эл Джолсон (1885-1950).

В 20-х годах эстраду пополнили оркестры, игравшие и записывающие танцевальный джаз. В первой половине столетия большой популярностью пользовались оркестры, своим составом похожие на биг-бэнд, но исполнявшие не импровизации, «живую музыку», а выученные танцевальные пьесы. С такими оркестрами выступали и записывались эстрадные вокалисты – Бинг Кросби, Дин Мартин, Эдди Фишер, Дорис Дэй, Джонни Рэй, Фрэнк Синатра и др. Это была сентиментальная, «сладковатая», коммерческого направления музыка.

С конца 40-х годов по 60-е в американской эстраде господствовал ритм-энд-блюз – предшественник рок-энд-ролла, который с 50-х годов стал настоящим символом новой развлекательной музыки. На смену танца-песни в стиле рок-энд-ролла в 60-х годах пришел его вариант – твист, более доступный для исполнения. Его популярность началась с песни «Твист» Хэнка Бэлларда, которую спел и станцевал негритянский певец Чабби Чеккер. В отношении эстрадной музыки все чаще стали употреблять термин поп-музыка и «коммерческая музыка». В середине 50-х годов в США сформировался стиль «черной» поп-музыки под названием «соул», ставший неотъемлемой частью негритянской массовой культуры. Соул соединил в себе духовную песню госпел и ритм-энд-блюз. У его истоков стояли Рэй Чарлз и Джеймс Браун. Позже, в 70-х годах, в негритянской поп-музыке зародился «фанк».

Значительно усложнило «табель о рангах» появление рок-музыки и ее взаимодействие с поп-бизнесом. Тем более, что под рок-музыкой тоже понимали ту, что была связана с вокалом. Но принципиальной отличительной особенностью рок-музыки стало усиленное звучание электрогитар, дробный ритм, подчеркнутый «бит», а также ее групповое исполнение, тогда как в эстрадной – сольное.

77

---

Ситуацию с разграничением жанров еще более усложнило появление «диско» – танцевальной музыки, в которой стали главенствовать не мелодия и гармония, а монотонный ритм и электронный тембр синтезаторов.

Первой «королевой диско» стала бостонская негритянка Донна Саммер. Распространению моды на диско способствовали и «кинозвезды» (Барбара Стрейзанд, Джон Траволта), и рок-«звезды» (группа «Роллинг Стоунс», Полл Маккартни), и даже джазовые музыканты (Боб Джеймс, Куинси Джонс).

С развитием средств массовой информации (СМИ) эстрадная музыка быстро пересекала национальные границы, находила

подражателей и завоевывала популярность в разных странах. Понятие «музыка не знает границ» в значительной степени относится и к американской эстраде. Так, ее оригинальным пополнением стали певцы «экзотической» культуры: перуанка Има Сумак, исполнитель в стиле «калипсо» (из Вест-Индии) Гарри Белафонте. В 80-х годах в «супер-звезды» американской эстрады выходят певцы-танцоры – Майкл Джексон, Мадонна, Принс. Повышение роли пластики и внешнего имиджа артиста становится характерной чертой музыкальной эстрадной культуры конца XX столетия, и не только в США.

К легендарным явлениям американской эстрады принадлежат Фрэнк Синатра, Тина Тёрнер, Уитни Хьюстон, Шер, Стиви Уандер, Джини Ванелли, Диана Росс, Арета Франклин, Тони Бэзил и многие другие.

**Фрэнк Синатра (1915-1996)** – символ американской эстрадной музыки конца 30-х – начала 90-х годов. По уровню популярности Фрэнка Синатру сравнивают с Б. Гудменом, Э. Пресли и «Битлз». Артистическую карьеру он начал, не имея музыкального образования. Центральное место в репертуаре уже с первых его концертов занимали песни о любви. Голос мягкого, «интимного» тембра, естественная эмоциональность принесли Синатре огромную популярность, особенно в послевоенное время. Среди «хитов» певца – «Мой путь», «Ночь и день», «Ты была бы такой прекрасной» и другие.

В начале 50-х годов Фрэнк Синатра пробует себя в кинематографе и получает за роль второго плана премию «Оскар» (фильм «Отсюда – в вечность»). В начале 60-х годов Синатра

78

---

занимается созданной им студией грамзаписи, но уже в середине этого десятилетия вновь возвращается к активной работе певца. В течение 70-х и 80-х годов он неоднократно объявлял о завершении исполнительской карьеры, об уходе с профессиональной сцены, но даже в начале 90-х годов записал два альбома с рок- и поп-вокалистами.

**Тина Тёрнер (р. 1939)** – Анни Мэй Буллок – первые грамзаписи сделала вместе с мужем Айком Тёрнером в 60-х годах. Наибольший успех имел их совместный альбом «Река глубока, горы высоки». В 1966 году Т. Тёрнер была приглашена в группу «Роллинг Стоунз», турне с которой принесло певице популярность не только среди «черных», но и «белых» слушателей. В последующие годы Т. Тёрнер давала сольные «живые» концерты и записывала альбомы («Частная танцовщица», 1984, и др.), демонстрировала свою способность петь во всех жанрах – от рок-энд-ролла до регги. В 80-е гг. певица была признана «самой любимой американской звездой». Среди ее «хитов» – «Proud Mari» («Гордая Мари»), «Let's Stay Together» («Давай останемся вместе»), «Private Dancer» («Личный танцор»), «Goldeneye» («Золотой глаз»). Сильный голос, блюзовая манера пения, темпераментность дают возможность певице на протяжении четырех десятилетий сохранять поклонников среди разных поколений слушателей.

**Майкл Джексон** (р. 1958) начал сольную карьеру в 1971 году. Выпустив свой первый альбом «Готов быть там» (до этого он играл и танцевал в группе «Семья Джексонов»). Уже к концу десятилетия артист становится мировой «супер-звездой» поп-музыки. Исполнение Джексона отличается импульсивностью и танцевальной пластикой. Он активно использует средства видеоклипов. К концу 90-х годов Джексон все дальше уходит от мелодичности, все больше увлекается ритмичностью исполняемой музыки. Несмотря на создаваемый им скандальный имидж, он по-прежнему имеет множество поклонников. Среди популярных альбомов певца – «От стены», «Триллер», «Плохой», «Опасно», «Черное или белое», из последних – «Неукротимый» (2001).

**Мадонна** (р. 1958) – сценический псевдоним Мадонны Луизы Вероники Чикконе (она родилась в семье итальянца американского происхождения и канадской французженки). В ранней юности Мадонна с успехом занималась танцами, поступила на хо-

79

---

реографическое отделение Мичиганского университета. В конце 70-х годов она серьезно увлеклась вокалом, игрой на гитаре и ударных, организацией собственных музыкальных групп. Первое замеченное публикой и критикой выступление Мадонны состоялось в 1981 году в Нью-Йорке, а альбомы 1983 года принесли ей славу «супер-звезды». Имидж Мадонны – в подчеркивании сексуальности ее собственного образа и образов исполняемых ею песен. Популярности певицы способствуют видеоклипы, а также фильмы, иногда и полупорнографические, в которых она чаще выступает только как актриса.

**Уитни Хьюстон** (р. 1963) на всю Америку прославил первый сольный альбом («Уитни Хьюстон»), вышедший в 1985 году, а всемирную славу актрисы и поп-певицы ей принес фильм конца 80-х годов «Телохраниитель». Одним из удачных в ее творчестве жанров стал соул, «королевой» которого она была провозглашена слушателями США. Уитни Хьюстон обладает не только прекрасными музыкальными способностями, но и яркими внешними данными: ее имя попадало в список «пятидесяти самых красивых людей мира». Голос певицы – сильный, гибкий, широкого диапазона, всегда узнаваемого тембра. Одна из запоминающихся особенностей ее пения – «вокализированные» распевы, легкие переходы от среднего «теплого» регистра к легкому высокому. Исполнение певицы отличает умение «выстраивать» форму песни, находить кульминацию, держать слушателя в эмоциональном напряжении. Уитни Хьюстон является одной из самых «продуктивных» певиц. Она занимает первое место по количеству проданных пластинок. Среди ее «хитов» – «Сберегу для тебя мою любовь» (1985), «Я хочу с кем-нибудь потанцевать» (1987), «Куда деваются разбитые сердца» (1988), «Я всегда буду любить тебя» (1992).

---

Американская развлекательная музыка издавна находится на

линиях пересечения с европейской: и по жанрово-стилевым «обменам», и по гастрольной жизни, и по распространению аудио- и видеозаписей.

80

---

### Лекция 13. Музыкальная эстрада Европы

Музыкальные вкусы Европы не менее переменчивы, чем в Америке. Если в первой половине XX столетия особо популярны была песня французских шансонье, то в 60-х – 70-х годах – ритмичная музыка Великобритании, в 80-х – лирическая песня Италии. В Восточной Европе «смотрим» европейской эстрады становятся музыкальные фестивали и конкурсы, организованные в Болгарии и Польше.

Во многом перенимая или копируя новые веяния из США, европейская эстрада в то же время стремится сохранить свою национальную специфику. Во **Франции** таким независимым, самостоятельным явлением остается шансон.

Шансон («песня») и ее исполнители шансонье принесли Франции мировую славу. Истоки этого искусства восходят к средневековью, к творчеству трубадуров и менестрелей. Возрождение шансон происходит во второй половине XIX века и в XX веке. Однако, если в XIX веке шансонье – это, главным образом, поэты, то в XX веке – это поэты-певцы или только певцы. Если в XIX веке для поэтов-шансонье характерна гражданственная и революционная тема (к ней обращались поэт-демократ Пьер Жан Беранже, автор «Интернационала» Эжен Потье, участник Парижской коммуны Жан Батист Клеман), то уже с конца столетия основной темой этого искусства становится любовно-лирическая.

Конечно, это не значит, что социальная или критическая тема ушла из шансон. Так, например, Гастон Монтегюс, чьи песни восхищали русских революционеров начала XX века, писал патриотические песни и в годы Сопrotивления (Монтегюс умер в 1952 г.).

Шансон обладают рядом особенностей. Они построены на популярных интонациях своего времени, а одним из характерных ритмических движений песен является ритм вальса. Очень часто шансон – это авторские песни. Наконец, шансон – это, во многом, литературно-театральное искусство, поскольку слово, содержание является важным элементом этого жанра. Среди шансонье много прекрасных актеров театра и кино, например, прославленные Фернандель, Жан Габен, Ив Монтан, Шарль Азнавур и другие.

Лучшие шансонье всегда требовательны к качеству текста.

Многие из них предпочитают «литературную песню» – на стихи «больших» поэтов, таких как Гийом Аполлинер, Жак Превер,

81

---

Поль Элюар, Луи Арагон. Для шансонье пишут известные французские композиторы: Жозеф Косма, Мишель Легран, М. Филлип-Жерар. Некоторые певцы, как, например, Шарль Трене, Жорж Брас-

санс, оставались верны классической традиции совмещения в шансонье исполнителя и автора музыки и текста. Поют шансонье о любви, о судьбе, об одиночестве, о Париже. В начале XX века пели обычно под аккордеон или гитару. В грамзаписях 30-х годов уже слышны рояль и оркестр. Традиционно певцы выступают в маленьких кафе и кабаре, но именитым предоставляют и большие залы. Классикой шансона является искусство Жильбер Беко, Жана Саблона, Шарля Трене, Сальваторе Адамо, Бурвиля. К крупнейшим шансонье XX столетия принадлежат Морис Шевалье – первая «звезда» французской эстрады XX столетия, пламенная Эдит Пиаф, ироничный лирик Жак Брель, драматичный Шарль Азнавур, веселый Фернандель.

**Морис Шевалье (1882-1972)** как шансонье стал известен в 20-х годах. До этого, с 1908 года он снимался в кино, играл с известнейшим комиком Максом Линдером. Актерское искусство Морис Шевалье перенес и в песни, автором многих из которых был сам, создавая и музыку, и текст. В соединении певческого и актерского искусства – сила его шансон, особенность его исполнительского стиля. Среди наиболее знаменитых песен Мориса Шевалье – «Луиза», «Жижжи», «Цветы Парижа», «Моя курочка» («Во всем Париже не найдется красотки милее моей «курочки». Все у нее безупречно... И я счастливейший из смертных!»).

**Эдит Пиаф (1915-1963)** – Эдит Гассьон – певица и актриса, игравшая в пьесах Жана Кокто, снявшаяся в восьми фильмах, в том числе с Ивом Монтаном. Первый этап ее артистического пути, до 1935 года, называют «уличным». С середины 30-х годов Эдит Пиаф начала выступать в кабаре и мюзик-холлах. Тогда же она получила прозвище «пиаф» – «воробышек», ставшее ее сценическим псевдонимом.

К 50-м годам уже вполне сложились характерные особенности ее исполнительства, «стиль Пиаф»: экспрессивно или чуть сентиментально пропетая лирическая мелодия, демократичность образов, внимание к слову и музыкальному настроению. Шансон Пиаф – это всегда настоящие поэмы состояний. Некоторые песни репертуара певицы ее собственного сочинения и

82

---

почти все – автобиографичны. Много прекрасных песен Эдит Пиаф осталось в грамзаписи, среди них – «Я ни о чем не жалею», «В розовом свете», «Гимн любви», «Под небом Парижа», «Па-дам, па-дам», «Счастливая» («Несмотря ни на что, я счастливая! Потому что в твоих объятьях – моя любовь, в твоих глазах я вижу любовь, и нам с тобой принадлежит небо»).

**Шарль Азнавур (р. 1924 г.)** родился в семье армянских эмигрантов (настоящее имя – Варенаг Азнавурян). Творческую карьеру он начал как актер, а в 50-х годах, во многом благодаря совместным выступлениям с Эдит Пиаф, к нему пришла слава певца. В последующие годы он, однако, не ограничивал себя только пением, это художник разноплановый: и киноактер, и поэт, и композитор, причем автор не только шансон, но и оперетт, музыки кино. Основу его вокального исполнительства со-



ставляют лирические произведения, которые он трактует как песни-биографии, создавая образ «маленького человека» с глубокими чувствами. Одним из характерных примеров его репертуара является песня «О моя жизнь», в которой звучит свойственное для шансон сочетание состояний любви и горечи («Жизнь, о моя жизнь! Это большое испытание, невероятно долгий и тяжкий путь. Как часто я бывал ранен неприступностью твоего сердца. Как часто меня одолевала тоска, как много я страдал от эгоизма твоей молодости. Думала ли ты когда-нибудь об этом?»).

**Жак Брель (1929-1978)** приобрел огромную популярность в 50-х–60-х годах. Бельгиец по национальности, он принадлежит французскому искусству, в котором работал с 1953 года. Пел обычно свои песни, которых написано более 400, любил петь в сопровождении оркестра. Выступал как актер, занимался поэзией, кинематографом, режиссурой (кинокомедия «Зануда» и др.).

Творческая манера Бреля-шансонье отличается лиризмом, хотя он не исключал из своего репертуара и сатиру. К его лучшим песням принадлежат «Не покидай меня», «Умирующие», «Песня старых влюбленных» («...Мы любим друг друга уже двадцать лет, значит, эта любовь сильна. И я люблю тебя необыкновенной, дивной любовью...») и, конечно же, знаменитая песня «Все о вальсе» («О вальсе быстром и медленном, на 3, 4, 10, 20... На 100 весь Париж начнет танцевать!»). Последний альбом под названием «Брель» певец выпустил в 1977 году.

---

В 60-х годах французский шансон попал под влияние поп-музыки. Однако у талантливых артистов этот синтез нашел довольно удачное воплощение.

К таким принадлежит **Мирей Матье** (Матьё, р. 1946 г.).

Известность к ней, певице парижского мюзик-холла, пришла в 1965 году. О Матье заговорили, как о новой Эдит Пиаф. Действительно, тембр и сила голоса, строгая манера поведения на сцене, внешне сдерживаемая экспрессия дают основания для такого сравнения. Искусство великой певицы всегда было для Мирей Матье эталоном шансон. И ее сценические победы начались с исполнения песни Эдит Пиаф «Гимн любви».

Сначала молодая певица выступала перед небольшой аудиторией парижских кафе, М. Матье раннего периода творчества показана в фильме советского режиссера С. Герасимова «Журналист» (1967). Позже ей предоставляли и большие концертные залы, а во время гастролей в СССР – даже сцену Большого театра. Мирей Матье поет песни Френсиса Лея, шансон из репертуара Жака Бреля и Шарля Азнавура, выступает с оркестром Поля Мориа. Особенно удачны монологи о любви певицы: «История любви», «Утро в Авиньоне», «Па-дам, па-дам», «Чао, бамбино», «Прости меня», «Вернись» и др. При этом в ее концертах звучит достаточно много песен радостных и светлых. Общий «тонус» исполнительского стиля Мирей Матье наиболее точно, пожалуй, выражает название и характер песни «Мне

надо жить», записанной с оркестром Поля Мориа. К прославившим французскую эстраду певцам принадлежит и **Джо (Джозеф) Дассен** (1938 – 1980). Родился он в Нью-Йорке, его отец по происхождению русский, мать родом из Венгрии. В начале 60-х годов Джо Дассен поселился в Париже, увлекся искусством шансонье, особенно творчеством Ж. Brassанса. Известность к певцу пришла в 1965 году: тогда, с выпуском первого альбома, он стал настоящей «звездой» французской поп-музыки. К сожалению, ранняя смерть (Джо Дассен страдал болезнью сердца) остановила стремительно возрастающую популярность певца. Остались альбомы, которые вот уже 20 лет после ухода певца привлекают к себе новых поклонников. Голос и манера пения Джо Дассена всегда узнаваемы: мягкий, теплый тембр, изящно-легкая печаль в интонациях, свободное, естествен-

84

---

ное ведение мелодии. По-прежнему любимы его песни «Если б не было тебя», «На Елисейских полях», «Тебе», «Люксембургские сады», «Салют», «Моя музыка» и ряд других.

Когда говорят об эстрадной музыке, чаще всего акцентируют внимание на имени исполнителя, «звезды». Мало кому из эстрадных композиторов удастся стать величиной не менее заметной, чем певец. Среди таких музыкантов Франции – **Мишель Легран** (р. 1932) – композитор, аранжировщик, дирижер, джазовый пианист, певец.

Популярность пришла к нему через кино: им «озвучено» более 20 фильмов. В их числе «Уйти и не вернуться», «Девушки из Рошфора» и, конечно же, самый яркий по музыкальным мелодиям фильм – «Мужчина и женщина». Неизменным успехом продолжают пользоваться лирические темы киномюзикла Мишеля Леграна «Шербурские зонтики» (1963). Киномюзикл занимает особое место в творчестве композитора. В этом жанре нашли отражение его впечатления от американского музыкального театра (в 50-х гг. М. Легран работал в США). Но, в то же время, киномюзиклы Леграна – это не экранизация театрального спектакля, как делалось в Америке, а новый жанр – фильм-мюзикл, то есть специально написанный для киноэкрана, с учетом средств выразительности кинематографа.

В своих композициях Мишель Легран использует и джазовый стиль, и полифонический (фуга), и стилизацию музыки XVII-XVIII веков. Музыкальный язык композитора отличают мелодическое изящество, свободная импровизационность, умение создать запоминающуюся лейттему (фильма) и, в целом, высокий профессионализм – сказывается полученное в консерватории образование композитора и пианиста. Оркестр, которым руководит Мишель Легран, выступает и как эстрадно-симфонический, и как джазовый, он играет инструментальные композиции и аккомпанирует певцам.

**Итальянская эстрада** традиционно была заполнена песнями в стиле народных «неаполитанских». Их исполняли и оперные певцы, и эстрадные. Явный всплеск интереса к итальянской мелодичности

был замечен в 80-х годах, что, возможно, было своеобразным контрдействием увлечению рок-музыкой.

85

---

*«Долгожителем» среди «звезд» итальянской эстрады является, безусловно, певец **Адриано Челентано** (р.1938). Его первые эстрадные выступления состояли из пародий на звезд рок-энд-ролла – Элвиса Пресли, Джерри Льюиса. В то же время известность ему принесло выступление на первом итальянском конкурсе именно рок-энд-ролла. В 19 лет он стал кумиром молодежи. Вскоре о нем заговорили и как о композиторе, а в начале 60-х годов – и как о киноактере. В 1964 он пробует себя как сценарист и режиссер, выбрав жанр кинокомедии («Суперограбление в Милане»). Комедия становится его основным киножанром. И в каждом фильме присутствуют его песни. Челентано – обладатель хриповатого, но выразительного голоса. Из каждой песни он умело создает мини-спектакль. Музыкальное творчество Челентано отличает природная склонность к пародии, юмору, светлой лирике.*

Много сделали для прославления своей национальной школы эстрадные музыканты **Великобритании**, хотя в академической музыке мировая слава ей доставалась редко. К ярким «звездам» английской эстрады второй половины XX века принадлежат Том Джонс, Элтон Джон, Стинг.

**Том Джонс** (р. 1940) – *Томас Джонс Вудворд – родился в Великобритании. В начале 60-х годов он полностью посвятил себя музыке, выступая под псевдонимом Том Скотт. Почти два десятилетия продолжалась его активная гастрольная жизнь, на американском телевидении появилась его собственная программа. Но к концу 70-х годов певец, уже известный под именем Том Джонс, внезапно пропал с большой сцены, вернувшись на нее только в середине 80-х. Выбор мелодичных песен, мягкий и экспрессивный голос, прекрасные внешние данные способствовали огромной популярности Тома Джонса.*

**Элтон Джон** (р. 1947) – *псевдоним с 1967 года Реджинальда Кеннета Дуайта. В 1970 году, с выходом первого альбома, он попадает в список популярных эстрадных певцов. В 1972 году музыкант организовал группу «Элтон Джон бэнд», продуктивно начал работать для кино, снялся у режиссера Кена Рассела в экранизации рок-оперы «Томми». В 70-х годах был чрезвычайно популярен в США. О признании заслуг Элтона Джона в бри-*

86

---

*танской музыке свидетельствует и появление его восковой фигуры в музее мадам Тюссо. В конце 90-х годов Элтон Джон за музыку к мультипликационному фильму «Король лев» был удостоен «Оскара».*

*Уже первые концерты поп-«звезды» поражали не только хорошей музыкой, но и экстравагантным имиджем (карнавальные костюмы, разноцветные очки, огромные ботинки, подвешенный*

над сценой рояль и т. п.). В 90-е годы музыкальный стиль и сценические манеры певца практически не изменились.

Альбомы Элтона Джона состоят почти исключительно из его собственным песен, написанных по большей части в сотрудничестве с поэтом Берни Топином. В числе этапных «хитов» музыканта – «Твоя песня» (1969), «Никита» (1985), «Жертва» (1989), «Единственная» (1992), «Можешь ли ты сегодня почувствовать любовь» (1994), «Благословенный» (1995) и другие. Композитору свойственно обращение к куплетной форме со спокойным запевом и экспрессивным припевом, использование блюзовой и балладной жанровой основы, и в целом – исполнение в камерно-лирическом, «доверительном» тоне.

**Стинг** (р. 1951) – Самнер Гордон – один из лидеров современной поп – и рок-музыки, автор песен, бас-гитарист и актер. Еще будучи участником группы – трио – «Полиция» (1977–1983), Стинг создал несколько «хитов»: «Шагая по луне», «Твой каждый вздох» и другие. Обладая даром импровизатора, в сольной карьере Стинг постепенно усилил акцент на джазе. Печать синтеза поп-музыки и джаза ощущается в его альбомах «Грезы голубых черепашек» (1985), «Ничто не сравнится с солнцем» (1987), «Душевные клетки» (1991). В 1992 году он участвовал в оригинальном проекте оперного певца Лучано Паваротти в его концерте с эстрадными певцами. Со знаменитым тенором Стинг исполнял «Rapis angelicus» Ц. Франка, «Piave» из оперы Дж. Верди «Травиата».

Стинг известен и как актер фильмов «Квадрофения» (1979), «Дюна» (1984) и др. Музыкант занимался и общественной деятельностью в качестве защитника джунглей и традиционного образа жизни индейцев.

87

---

Музыкальная эстрада **Швеции**, особо не выделявшаяся в европейской поп-культуре середины столетия, неожиданно в 70-х годах получила свой символ мирового значения: квартет «**АВВА**».

Группа за время своего одиннадцатилетнего существования (1970-1981) имела поистине триумфальный успех у слушателей. Квартет записал 13 альбомов с тиражом более 200 млн. экземпляров. Одна из причин его невероятной популярности состоит, безусловно, в исполнительском мастерстве: «АВВА» отличается прекрасным чувством ансамблевого, гармоничного пения, мягким звуком, умением подчеркнуть мелодичность и ритмичность исполняемых песен. Другая причина – в умелой организации шоу-бизнеса. Появление и «раскрутка» группы сопровождалась мощной рекламой: выпуском фильмов, видеоклипов, дисков, журнальных статей и т.п.

Группу составили две семейные пары: Агнета - Бьёрн и Бенни - Анни. Аббревиатура из первых букв их имен по предложению продюсера Стига Андерссона и была взята в качестве названия квартета.

Агнета Фэльтскуг, Бьёрн Кристиан Ульвеус, Бенни Андерссон и Анни-Фрид Лjungстад-Фредрикссон до 70-го года были из-



вестны в Швеции как самостоятельные музыканты. Выступая вместе, они победили на конкурсе «Евровидение» в 1974 году с песней «Ватерлоо». И уже с 1975 года каждая песня и каждый альбом группы становились «хитом». В числе популярных песен «ABBA» – «Ring Ring», «Sos», «Танцующая королева», «Все достается победителю» и др. Авторами большинства песен группы был ее «мужской состав».

К распаду группу привели как семейные разводы, так и коммерческая деятельность: «ABBA» превратилась в крупную компанию, владевшую картинной галереей, производством велосипедов, занимавшуюся сдачей недвижимости и др. После распада группы каждый из ее участников намеревался продолжить сольную карьеру. Однако ничья «сольная» работа не смогла затмить популярность группы. (Интерес к диско-музыке «ABBA» вновь возник в начале 90-х годов, когда были переизданы все «хиты» группы). В странах **Восточной Европы**, особенно в послевоенное время, жизнь музыкальной эстрады кипела не менее бурно, чем в странах Западной Европы. Среди любимых в СССР певцов –

88

---

Анна Герман из Польши, Лили Иванова из Болгарии, Карел Готт из Чехословакии, Радмила Караклаич из Югославии. В этих странах проводилось несколько престижных конкурсов эстрадной песни – «Золотой Орфей» в Болгарии, «Братиславская лира» в Чехословакии, Международный конкурс шлягерной песни в Дрездене, фестиваль в польском Сопоте.

**Анна Герман (1936-1982)** – певица, начавшая музыкальную карьеру в начале 60-х гг. в Польше. Анна Герман родилась в Средней Азии (г. Ургенч) в семье обрусевшего голландца. С десятилетнего возраста Анна Герман жила в Польше. В 1963 г. она получила вторую премию на конкурсе в Сопоте и начала много гастролировать. (После автомобильной катастрофы (1967) Анна Герман вернется на сцену уже в 1970 году). Большое место в репертуаре Анны Герман всегда занимали советские песни. В СССР ею было записано несколько пластинок, «её» песнями стали «Надежда» (А. Пахмутовой), «Эхо любви» (Е. Птичкина), «Сады цветут», «А он мне нравится» и др.

#### **Лекция 14. Отечественная музыкальная эстрада**

Русская музыкальная эстрада начала свою историю на рубеже XIX-XX вв. Но лучшие исполнители того времени до сих пор могут служить художественным эталоном для современных музыкантов. Их богатый опыт национального стиля пения заслуживает изучения и творческого развития.

Музыкальную эстраду начала XX века представляли опереточные певцы, актеры, куплетисты, цыганские хоры, хоры «лапотников», оркестры балалаечников. Пели баллады, романтические монологи, бытовые романсы, народные песни. Много значило для популяризации музыкальной эстрады развитие грамофонной промышленности. В начале столетия в России суще-



ствовало несколько фабрик английских и французских фирм: «Граммфон», фирма Пате, «Сирена-рекорд», «Стелла-рекорд» и др. Пропагандировали музыкальную эстраду и нотные издательства Сытина, Морозова.

По нотным сборникам того времени можно судить о музыкальных вкусах широкой публики, о популярности того или иного композитора: печатались романсы «Маруся отравилась», «Па-

89

---

ра гнедых», «Ночи безумные» Якова Пригожего, «Не уходи» Николая Зубова, «Ямщик, не гони лошадей» Якова Фельдмана, «Гай-да тройка» И. Штейнберга, русские народные песни «Ухарь купец», «Варяг», «Липа вековая» и т.п.

Особой популярностью пользовался жанр цыганского романса, который исполняли как солисты, так и хоры, такие, как, например, Н. Шишкина в Петербурге, В. Паниной, И. Лебедева в Москве. Русская эстрада испытывала определенное влияние и западной музыки: опереточных шлягеров, французского шансона, танцевальных ритмов тустепа, аргентинского танго.

Среди «звезд» русской эстрады первых десятилетий XX века – Варя Панина, Анастасия Вяльцева, Надежда Плевицкая, несколько позже – Изабелла Юрьева, Тамара Церетели, Александр Вергинский, Петр Лещенко, Георгий Виноградов. Их репертуар состоял из русских народных и цыганских песен, сентиментальных романсов, песен-монологов.

**Варя Панина (1872-1911)** славилась своим глубоким контраalto и исполнением русских романсов в стиле цыганского пения. О ней с восторгом говорили Александр Блок, Александр Куприн, Константин Коровин, на ее концерты в Мариинском театре ходили «особы царской фамилии». Варя Панина обычно выступала под аккомпанемент двух гитаристов – К. Васильева и Н. Шишкина. Грамофонные записи сохранили ее низкий, почти мужской голос, страстно певший «Дышала ночь восторгом сладострастья» («Уголок»), «Хризантемы», «О, позабудь бывшие увлечения», «Белой акации гроздь душистые»...

**Анастасия Вяльцева (1871-1913)** была известной исполнительницей (сопрано) оперетт Оффенбаха, Штрауса, а также салонных романсов, иногда с налетом «цыганицины», «опереточности», «ресторанного пения». В ее репертуаре были модные «Гай-да тройка», «Ветерочек», «Захочу – полюблю» и т. п.

**Надежда Плевицкая (1884-1940)** – меццо-сопрано, репертуар которой был заполнен, главным образом, русской народной городской песней (записанную с ее голоса песню «Румяницы, белницы» С. Рахманинов ввел в свой хоровой цикл «Три русские песни»). Непривычным для тогдашней эстрады было обращение певицы к песням, содержащим описание деревенского и фабричного быта: «Тихо тащится лошадка» или «Дума ткача» и т. п.

90

---

**Александр Вергинский (1889-1957)**, выступавший с 1915

года (с 1919 г. по 1943 г. – в эмиграции), прославился лирико-меланхолическими монологами, утонченностью интонаций и жестов, создав, не без влияния декадентской поэзии, в частности, Игоря Северянина, образ печального Пьеро – артист и выходил на сцену в его костюме.

А. Вертинский исполнял в основном свои произведения, будучи автором и музыки, и слов, хотя сочинял песни и на стихи поэтов «серебряного века». С Александра Вертинского начинается «театрально-цирковая» тема в русской песенной эстраде. В конце столетия она будет продолжена концертными программами В. Леонтьева и А. Пугачевой, конечно, в ином, индивидуализированном ракурсе,

**Петр Лещенко** (1898-1954), баритон, был одним из первых эстрадных певцов 20-х годов, исполнившим лирические песни в модных танцевальных ритмах танго и фокстрота. Прожив большую часть жизни за границей, он записал огромное количество пластинок на русском языке. С 1933 года он пел в своем ресторане в Бухаресте. Специально для П. Лещенко писали Оскар Строк («Черные глаза» и др.), Марк Марьяновский («Марфуша»), Ефим Скляр («Не уходи»).

Жизнь русской эстрады 20-х и 30-х годов проходила в сложных социально-культурных условиях. С одной стороны, крепки еще были традиции дореволюционной эстрады, а с другой – формировалась новая музыка, вошедшая в историю под названием «советская массовая песня».

«Музыка быта идет своим путем. В нее входит как народная музыка, так и сочинения композиторов, угождающих вкусам толпы, повторяющих использованные мелодийные обороты, но не умеющих облечь их в художественную форму. Это цыганские и другие романсы, которые и принято называть «легкой музыкой», – писал в 1927 году журнал «Новый зритель» (№ 8, с.9). Действительно, некоторые композиторы-песенники достаточно свободно переосмысливали знакомые интонации. Так, в мелодии В. Белого «Орленок» слышны отголоски песни «Ухарь купец», в «Каховке» И. Дунаевского – «Умер бедняга», в «Заветном камне» Б. Мокроусова – «Раскинулось море широко» и т.п.

---

Распространявшееся мнение, что массы надо спасать от «легкой» музыки, приводило к тому, что в массовом искусстве тормозилось развитие профессионализма. Все западное было объявлено вредным и чуждым. «Ставить фокстрот нельзя. Ставят спортрот, и в спортивных костюмах под кустарную доморощенную музыку развинченного фокстрота демонстрируют все те же сексуальные приемы свадебного негритянского обряда (от которого происходит фокстрот)», – иронизировал в 1929 году журнал «Цирк и эстрада» (№ 13, с. 7). Однако процесс проникновения западной культуры в советскую все равно продолжался. Остановить его можно было только силой, что, собственно, и произошло в 30-х годах, когда характерное для Запада противопоставление «массового» и «элитарного» в СССР получило выражение в

«официальном» и «неофициальном» искусстве.

Официальным стандартом считалась, вплоть до 60-х годов, **«советская массовая песня»**, под влиянием которой очутились все жанры массово-бытовой отечественной музыки.

Советская массовая песня рассматривалась как идеологическое средство воспитания, как «Дело Государственное» (Р. Рождественский), как «музыка, и политика, и идеология (М. Фрадкин). Приподнято-радостная, боевая, она получила особо активное развитие в 30-е годы, чему в немалой степени способствовал звуковой кинематограф. Но кинематограф принес в быт и задушевленную песенную лирику. Для кино писали Д. Шостакович, И. Дунаевский, Т. Хренников и многие другие.

Однако более заметный расцвет искренней задушевной песни придется на военное и послевоенное время. «Какие хорошие песни рождались в военные годы – чистые, благородные, мужественные, в них не было и намека на пошлость!», – восхищался Александр Цфасман (Цит. по: 3, с. 89).

*Песня военных лет у многих ассоциируется с голосом **Клавдии Шульженко (1906-1984)**. Действительно, именно на это трагическое время приходится взлет популярности певицы. В годы войны ее джаз-оркестр постоянно выступал и в Ленинграде, и на фронте. Однако артистический дебют певицы состоялся значительно раньше – в 1923 году. С 1929 года К. Шульженко работала в Ленинградском мюзик-холле, в 1937-1939 годах выступала с джаз-оркестром Я. Скоморовского, после вой-*

92

---

*ны сотрудничала с А. Цфасманом. Однако в историю отечественного массового искусства она вошла как эстрадная певица и полноправный соавтор таких песен, как «Синий платочек», «Давай закурим», «Вальс о вальсе», «Возьми гитару».*

В послевоенное время в песенном жанре работали как композиторы старшего поколения, так и молодого, быстро приобретающего яркий индивидуальный почерк: это А. Островский, О. Фельцман, А. Пахмутова, А. Бабаджанян и многие другие. Правда, положение эстрадного жанра на рубеже 40-х–50-х гг. было едва ли не критическим. В конце 40-х годов постановлениями ЦК ВКП (б) и Союза композиторов стали проводиться «чистки» репертуаров исполнителей эстрадной и джазовой музыки. По сути, запрет был наложен на всю «модную» – западную – танцевальную музыку, которая заменялась полькой, мазуркой, вальсом. Обходить запреты пробовали эстрадно-джазовыми обработками народных мелодий.

С начала 60-х годов все заметнее ощущается тенденция ухода песни от массового исполнительства, в ней начинает доминировать не коллективная, а личностная эмоция. Происходит расслоение песенного творчества на хоровое любительское и сольное концертно-эстрадное.

В 60-е – 70-е годы лирика проникает и в военную, и в патристическую тему, мягче становится граница между песнями гражданского и лирико-психологического содержания, что иллюст-

рируют «Журавли» и «Русское поле» Я. Френкеля, «Я люблю тебя, жизнь» Э. Колмановского, «Дрозды» В. Шаинского, «За того парня» М. Фрадкина, «Отчий дом» Е. Мартынова, «На безымянной высоте» и «С чего начинается Родина?» В. Баснера и другие. Широкой популярностью пользовались песни на «профессиональную» тему: о строителях, геологах, летчиках, космонавтах и т.п. В этом ряду – песни Александры Пахмутовой («Геологи», «Обнимая небо»), Арно Бабаджаняна («Голубая тайга»), Марка Фрадкина («Увезу тебя я в тундру»), Андрея Петрова («Голубые города») и др.

Во многом идеализированный, с «комсомольским задором», подход к таким темам постепенно снижал уровень их популярности. Особенно у молодежи, все свободнее выражавшей скепсис по поводу официальной идеологии и ложной риторики. Ком-

93

---

позиторы стремились найти выход из кризисного состояния советской песни в обращении к поэзии глубокого психологического содержания, в усложнении музыкальных средств, в уходе от ходовых песенных интонаций к декламационности, в приближении к жанрам академической музыки – романсу, монологу, балладе, речитативу. Подтверждением этой тенденции могут служить «Нежность», «Как молоды мы были», «Мелодия» А. Пахмутовой, «А на последок я скажу» А. Петрова, «Не отрекаются любя» М. Минкова, песни М. Таривердиева и Д. Тухманова на стихи А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака.

В целом же 60-е – 80-е годы были плодотворными для отечественной эстрады. Появилось новое поколение талантливых исполнителей композиторской песни: Гелена Великанова, Тамара Гвердцители, Елена Камбурова, Майя Кристалинская, Алла Пугачева, Эдита Пьеха, София Ротару, Валентина Толкунова, Юрий Гуляев, Лев Лещенко, Муслим Магомаев, Александр Малинин, Георг Отс, Владимир Трошин и многие другие.

Особый жанр отечественной эстрады создали певцы «народного стиля» – Людмила Зыкина, Ольга Воронец, Александра Стрельченко, продолжившие традиции пения Лидии Руслановой, Ольги Ковалевой, Ирмы Яунзем.

Артистический имидж популярных певцов всегда влиял на популярность песен. Певцы-«звезды», акцентирующие «свое» искусство, «закрепляли» за собой некоторые песни. При этом личность автора музыки стала играть менее заметную роль, чем личность артиста.

В 70-х годах увеличивается число певцов, исполняющих собственные песни. Появились шлягеры – мелодически приятные и легко запоминающиеся за счет интонационных штампов. Роль композитора-профессионала нивелировалась (некоторые молодые исполнители даже гордились отсутствием у них музыкального образования). Акцент в исполнительстве переносится на его визуальную, зрелищную сторону.

Развлекательность музыкальной эстрады повлекла за собой усиление в музыке танцевального начала, распространение дис-

котек. Особенную популярность в 60-х и в начале 70-х годов получил вариант рок-энд-ролла – твист: в его ритме были, например, написаны такие шлягеры того времени, как «Лучший го-

94

---

род земли» А. Бабаджаняна, «Последняя электричка» Ю. Саульского, «Эй, моряк, ты слишком долго плавал» (из кинофильма «Человек-амфибия») А. Петрова.

Как явление «субкультуры» появилось понятие «молодежная музыка», меняющаяся в соответствии со вкусами каждого нового поколения. «Молодежная музыка», создаваемая молодежью «для себя», разрушила представление о единстве культуры общества. В этот период в отечественном песенном искусстве формируются новые его разновидности: бардовская песня, эстрадный шлягер (поп-музыка), музыка ВИА, диско-музыка, рок-музыка. Отечественная культура становится более открытой для западных влияний.

**Бардовская песня**, названная В. Высоцким «авторской песней» – вид самостоятельного творчества. Наиболее близок авторской песне французский шансон. («Русским шансонье» критика называла и одного из первых отечественных представителей «авторской песни» – Александра Вертинского, чье творчество сочетало театральность, мелодичность и декламационность музыки, задушевность ее исполнения).

Авторская песня представляла собой иной тип творческого мышления, иной способ общения с аудиторией – доверительный, независимый, а потому полузапретный. Родившись в период «оттепели», в середине 50-х годов, как песня студенческих компаний и туристических походов, как песня о «туманах», «кострах», «гитарах», она усилила роль словесного содержания. Бардовская песня – это реакция на поверхностность, бездумность шлягеров. Она, как отмечал Булат Окуджава, «родилась... из... трагических раздумий, из острых сюжетов, клокотания души: о чем эта грусть? О жестокостях нашей жизни. О недоверии к личности. О крушении идеалов. О разочарованиях. Об утратах. Об эфемерности надежд» (39, с. 4). Будучи художественным средством осознания ценности личностного, авторская песня обращалась и к социальным темам (А. Галич, В. Высоцкий).

У каждого из бардов сформировался свой круг любимых тем и образов. У Булата Окуджавы – это музыка и музыканты, «надежды маленький оркестрик под управлением любви» («Веселый барабанщик»), «Старый флейтист», «Лесной вальс», «Заезжий музыкант», «Сентиментальный марш», «Моцарт на старень-

95

---

кой скрипке играет», «Песенка старого шарманщика»), у В. Высоцкого – правдоискательство, как в высокой лирике, так и низком бытовизме («Охота на волков», «Прощание», «Он не вернулся с боя»), у Ю. Кима – театр масок, клоунада («Я клоун», «Петрушка»). Достаточно индивидуален ритмо-интонационный почерк бар-



дов. Так, Б. Окуджава обращается к жанровой основе романса, вальса, марша, шарманочной песни; В. Высоцкий пользуется речитативом с «рублеными» фразами, напряженной ритмикой, частым паузированием; Ю. Ким включает музыкальную стилизацию, неожиданные тональные и метроритмические сдвиги и т.д. Бардами становилась интеллигенция – врачи, ученые, поэты, артисты: Александр Дольский – инженер, Сергей Никитин – физик, Александр Розенбаум – врач, Владимир Высоцкий – актер, Булат Окуджава, Александр Галич и Новелла Матвеева – литераторы. В бардовской песне ценилось, прежде всего, слово, музыкально-поэтический образ, «поэзия под аккомпанемент» (Б. Окуджава). Популярность авторской песни определялась и исполнительским стилем. А у каждого барда он свой: исповедальный – у Окуджавы, наивно-детский – у Матвеевой, с надрывной хрипотой – у Высоцкого...

Самодельная песня к 60-м годам вышла на неофициальную концертную эстраду и многотысячные фестивали. Бардовское творчество стало альтернативой официально признанному эстраднему искусству, проявлявшему зачастую поверхностную декларативность, имитацию глубоких чувств. Авторская песня противопоставила массовому эстраднему искусству искренность, интеллигентность, глубину музыкально-поэтического содержания. В бардовском искусстве сразу выделились мастера высокого уровня, обладавшие неповторимой индивидуальной музыкально-поэтической интонацией: Ада Якушева, Новелла Матвеева, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, Александр Галич, Александр Дольский, Юрий Визбор, Юлий Ким, Сергей Никитин, Александр Розенбаум...

**Булат Окуджава** – поэт и бард с ярко индивидуальным художественно-образным и мелодическим почерком, легко узнаваемым тембром голоса. Свои песни Окуджава называл «поэзией под аккомпанемент» (гитары). Его мелодии, как и стихи, ясны по форме, строги по метрике. «Уличная» интонация, отго-

---

*лоски городского романса и студенческих песен, садовой музыки духовых оркестров, вальсов и маршей создали неповторимый облик авторских песен Б. Окуджавы. Поэтизация и романтизация будничной жизни, доверительная интонация, спокойный, интимный характер его исполнения рождают ощущение иносказательности, глубины содержания.*

**Александр Дольский** также принадлежит к «классикам» бардовской музыки. Его творческий стиль характеризуется выбором, прежде всего, лирических образов. В исполнении он использует и пение приглушенным звуком («субтонами»), и джазовые приемы, в частности, «скэт».

*Начальное музыкальное образование А. Дольский получил в Свердловске: учился в музыкальном училище, брал уроки у известного уральского гитариста Л. Воинова. Будучи студентом Политехнического института, играл на гитаре в Свердловском оперном театре. Увлечение бардовской музыкой началось у*

*А. Дольского с подражания Б. Окуджаве, затем появились собственные песни. Кроме авторской музыки, он поет также блюзы, английские баллады, шансон, русскую песню. А на гитаре не только аккомпанирует, но, в отличие от большинства бардов, еще исполняет и концертные пьесы.*

*В конце 60-х годов на эстраду пришла **Елена Камбурова**.*

*Время ее появления в музыкальном искусстве совпало с движением «шестидесятников», расцветом авторской песни. Своеобразие творческого стиля Е. Камбуровой не только в бардовском сочетании музыки и слова, но и в актерской импровизационности. Она склонна к театрализации песни, к манере шансонье. Не случайно в ее репертуаре песни Жака Бреля (Е. Камбурова: «я считаю его своим учителем»). С эстрадой и театром связано и ее образование: закончила эстрадное отделение Государственного училища циркового искусства, затем ГИТИС.*

*Е. Камбурова тяготеет к высокой поэзии («Мой герой – личность драматическая»). Она обратила на себя внимание тем, что на эстраде не развлекала, а рассуждала. Б. Окуджава в отзыве на грамзапись Е. Камбуровой был поражен «точностью ее переходов от острого гротеска к мягкой грустной лирике, от трагической пронзительности к тихому смеху. Не всякому дано счастливое сочетание вокала, ума и таланта». (16, с. 25)*

97

---

*Музыкальное исполнительство Е. Камбуровой началось с песни Н. Матвеевой «Ветер», затем в репертуаре появились песни Б. Окуджавы, М. Таривердиева, В. Дашкевича, Ю. Саульского, и, что поразительно, – произведения Моцарта, Шуберта, Мусоргского. Выступает Е. Камбурова и со своими песнями. Поет в кино – в кадре и за кадром. В 1992 г. Е. Камбурова организовала Московский театр Музыки и Поэзии. В этом сочетании бардовского, эстрадного и театрального искусства своеобразие творчества певицы.*

*В конце 60-х годов, появился и дуэт **Никитиных – Татьяны и Сергея**, бардовский дуэт с негромкой интонацией, прекрасным вкусом к высокой поэзии – Пастернаку, Твардовскому, Заболоцкому, Слуцкому, Самойлову, Вознесенскому. «На эстраду вышли интеллигенты», – сказал о дуэте Б. Окуджава. И эти слова можно отнести не только к образованию Никитиных (они выпускники физтеха МГУ, кандидаты наук), но и к исполнительской манере дуэта: сердечности, доверительности интонации, поэтичности образов, высокой духовности. И все это как бы вполголоса, с «бытовой» манерой пения. «Никитины, – писал Б. Окуджава, – стремятся раскрыть поэтический смысл», «поют о вас». Дуэт пел песни композитора С. Никитина (правда, в отличие от бардов, стихи сам не пишет), поет свои песни С. Никитин и соло. Всегда в сопровождении своей гитары. В его песнях не только задушевная лирика, но и озорная, юмористическая интонация. Среди лучших песен композитора – «Под музыку Вивальди», «Когда мы были молодые», «О маленьком трубоче», «Собака бывает кусачей» и многие другие. С. Ни-*

китин пишет музыку к художественным фильмам («Москва слезам не верит», «Старый Новый год» и др.), мультфильмам («Большой секрет для маленькой компании» и др.), у него есть мюзикл «Али-баба и сорок разбойников», в грамзаписи которого слышны голоса дуэта Никитиных.

**Александр Розенбаум** наиболее близок по страстности исполнения В. Высоцкому. Однако он не стал эпигоном, подражателем своему кумиру, а сумел создать собственный музыкальный «почерк». Известность к А. Розенбауму пришла в 1982-83 гг., когда им был дан первый сольный концерт и записан первый диск. На эстраду А. Розенбаум вышел взрослым тридцатилет-

98

---

ним человеком. До этого было вечернее отделение музучилища, где занимался параллельно с обучением в мединституте, изучение джазовой аранжировки, уроки игры на гитаре у Михаила Минина – в далеком прошлом аккомпаниатора знаменитой Вари Паниной, выступления с группами «Аргonautы», «Поющие гитары».

Тематика песен А. Розенбаума разнообразна. Но все же выделяется военная (точнее, антивоенная), казачья («Под ольхой задремал есаул»), «ленинградская» («Мои дворы», «Расставание») темы. В его песнях звучит и городская фольклорная интонация («Проводи-ка ты меня, батя, на войну»), и романсово-вальсовая («Вальс-бостон»), и балладная («По снегу»). Владая вокальной кантиленой, Розенбаум, однако, чаще проговаривает слова речитативом, расставляя в них смысловые акценты, включая паузы:

Мне стих без музыки так редко удается –  
Я должен слушать музыку стихов...

Музыкант – лишь тот, кто слышит слово.  
Поэт – лишь тот, кто с музыкой в ладу.

---

В начале 70-х годов в музыкальный быт вошли ВИА – **вокально-инструментальные ансамбли**, достаточно легко отвоевавшие себе место в концертных залах. Это были первые отечественные бит-группы, сначала самодеятельные, затем и профессиональные. Продолжая и развивая эстетику эстрадной музыки, они, в то же время, подготовили формирование отечественного рока. В середине 70-х годов число ВИА приближалось, по некоторым сведениям, к 160-ти тысячам (20, с.480).

Явление ВИА стало по-настоящему массовым, в нем принимали участие и непрофессиональные, и профессиональные музыканты. С ними сотрудничали известные композиторы-песенники Александра Пахмутова, Марк Фрадкин, Алексей Рыбников, Раймонд Паулс, Геннадий Гладков, Давид Тухманов и другие. ВИА много восприняли от рок-стиля: исполнительский состав с электрогитарами, ударными и клавишными, энергичную ритмику, усиленную громкость звучания, сочетание вокального и инструментального исполнения, сценический имидж рок-

Были, конечно, и попытки расширения стилиевых границ, исполнения развернутых композиций, создания фантазий и сюит на народном материале вплоть до их театрализации. В этом направлении проявили себя «Песняры» Владимира Мулявина, «Самоцветы» Юрия Маликова, «Цветы» Стаса Намина, «Автограф» Александра Ситковецкого, «Ариэль» Валерия Ярушина, «Поющие гитары» Александра Васильева, «ВИА-66» Юрия Саульского. Но большинство ВИА не избежали интонационно-ритмических штампов и унифицированных куплетных форм. Просуществовав два десятилетия, ВИА к середине 80-х годов утратили свою популярность. Новое поколение слушателей нашло себе «звезд» в более многообразном мире рок-музыки, развитие которой во многом подготовили первые «бит-музыканты». Отличительной особенностью эстрады 90-х годов становится ее коммерциализация. Формируется отечественный шоу-бизнес. А экономический интерес к культуре по своему прессингу не уступает идеологическому. Развлекательная эстрада получает определение «поп-музыка», а ее наиболее примитивно-одномерное, бессодержательное направление – пренебрежительное сленговое название «попса». Унифицированная под «средний уровень» исполнения и восприятия, она во многом зависит от продюсера, аранжировщика, компьютерной технологии и тиражирования. Коммерческая ставка делается не на индивидуальность композитора и певца, а на визуальность шоу, производство видеоклипов: «зрелищная феерия позволяет создать «музыкальный бестселлер» из любого, даже самого убогого звукового и словесного материала» (20, с.509). «Песня наша на распутье», – отмечал в начале 90-х гг. композитор Д. Тухманов, сам отдавший дань моде на ВИА, организатор нескольких ансамблей. «Взлеты станут ощутимы, когда пройдет первая волна упоения всеядностью, вседозволенностью, свободой. Эта-то долгожданная свобода и породила бурный всплеск песенного потока... Это реакция на существовавшую зажатость, которая сопутствовала нам... Каждому свое. Раньше в эстраде тенденция была такова: все для всех. Давайте расправим плечи и будем самими собой!». (66, с. 4).

На фоне невероятно разноликого потока эстрадных композиторов и исполнителей все же невозможно не заметить наиболее значительные явления, составившие историю музыкальной эст-

рады второй половины XX столетия. Среди них – Ж. Бичевская, Н. Брегвадзе, Т. Миансарова, Э. Пьеха, Г. Великанова, В. Толкунова, А. Пугачева, С. Ротару, Л. Лещенко, Ю. Антонов, В. Леонтьев, А. Малинин, А. Серов...

**Жанна Бичевская** – *певица самобытного стиля, который критики назвали «кантри-фолк» («сельское пение») или «фолк-сингер» («народное пение»).* Ее пение – вне академически-

филармонического стиля, но и вне «школы Зыкиной». Более осязатима школа ее педагога – знаменитой исполнительницы народных песен Ирмы Яунзем. Явно прослеживаются и традиции А. Вяльцевой, Л. Руслановой, Б. Окуджавы и даже американского «фолкника» П. Сигера.

Ж. Бичевская дебютировала в 1969 году и мгновенно завоевала популярность. Молодежи импонировало «осовременивание» знакомых народных песен, исполняемых под гитару (иногда к гитаре добавлялись скрипка, колокола). Ренессанс русской фольклорной культуры отражен в обращении певицы ко всем основным жанрам народной песни. В ее репертуаре – протяжные и плясовые, солдатские и казачьи песни, но заметное предпочтение Ж. Бичевская отдала городской лирике, особенно балладе. Одной из первых, в 80-х годах, певица стала исполнять песни «белого офицерства».

К народной песне у Ж. Бичевской «бардовский» подход, т.е. для певицы важен текст, литературное содержание. Она сама аккомпанирует себе на гитаре, которой владеет виртуозно. Во многом благодаря гитарному сопровождению у нее и старинная народная песня звучит как бардовская. Большое внимание Ж. Бичевская уделяет метроритмической стороне песни: предпочитает ровный темп, иногда ускоренный, по сравнению с принятым для данной песни, с мелким дроблением ритмического рисунка.

Русский городской романс и всплеск в 60-х годах интереса к гитаре нашли отражение в творчестве певицы **Нани Брегвадзе**. В ее исполнительской манере и в репертуаре синтезированы романс и цыганская песня, русский и грузинский фольклор, шансон и лирическая советская песня.

Окончив Тбилисскую консерваторию по классу фортепиано, Н. Брегвадзе, однако, начала свою музыкальную карьеру певицей в ансамбле «Орэра». Позже, уже выступая с сольными концерта-

---

ми, она создала свой, несколько «салонный» стиль, чему в немалой степени способствовала и аккомпаниатор Медея Гонглиашвили, никогда не игравшая авторский текст, а импровизировавшая. К поколению певиц, появившихся на эстраде к началу 70-х годов принадлежит **Валентина Толкунова**. Первые ее выступления состоялись с джазовым квартетом «ВИО-66», в который она пришла после окончания дирижерско-хорового отделения Музыкального училища им. Гнесиных (позже В. Толкунова окончила Московский институт культуры). «ВИО-66» В. Толкунова покинула после пяти лет работы в нем. «Джаз помог мне не только познать эстрадное вокальное искусство, – говорила впоследствии певица, – но и найти себя и свой стиль, свой образ на сцене» (Цит. по: 42, с. 138). В. Толкунова стала выступать с эстрадными оркестрами Бориса Карамышева, Юрия Силантьева, с пианистом Давидом Ашкенази. Она создала свой репертуар, которому свойственна «женская» тема, тема «женской доли»: «Серебряные свадьбы», «Поговори со мною, мама», «Мы на лодочке катались», «Где ты раньше был», «Я не могу иначе»,



«Стою на полустаночке». В. Толкунова одной из первых советских эстрадных певиц исполнила вокальный спектакль, точнее, спектакль-концерт («Русские женщины»). Эта творческая работа подвела ее к созданию в 1987 году Московского театра музыкальной драмы и песни.

**Лев Лещенко** является пропагандистом современной композиторской песни. За ним «закрепились» многие «шлягеры» 70-х – 90-х годов: «Не плачь девчонка» и «Родительский дом» В. Шаинского, «Соловьиная роща» и «Притяжение Земли» Д. Тухманова, «Старый клен» А. Пахмутовой, «Городские цветы» М. Дунаевского и др. Особо удавались ему песни с гражданской тематикой, среди которых, например, «День победы» Д. Тухманова. Вокальная карьера Л. Лещенко началась в годы службы в армии – в военном ансамбле песни и пляски. В 1964 году он закончил ГИТИС, с 1969 года пел в оперетте, через год стал солистом Гостелерадио СССР. Его репертуар в это время был чрезвычайно разнообразен – народные и советские песни в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра Ю. Силантьева, партия Порги в опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс», соло в оратории Р. Щедрина «Ленин в сердце народном».

102

---

Знаменитым певцом Л. Лещенко становится после побед во Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, в болгарском конкурсе «Золотой Орфей» и Сопотском фестивале в Польше. И все это в период 1970-1972 гг. За последующие два десятилетия певцом было выпущено несколько пластинок, в том числе: «Лев Лещенко», «Притяжение земли», «В кругу друзей», «Что-нибудь для души».

Репертуарный список песен Л. Лещенко отразил общую тенденцию советской массовой музыки этого времени – стирание границы между героико-гражданственными и лирическими образами, лиризация всех песенных жанров. Об этом свидетельствуют шесть больших сольных альбомов 90-х годов, в числе которых «Белый цвет черемухи», «Аромат любви», «Воспоминания», «Мир грез».

С 1975 года началась «эпоха» поп-«звезды» **Аллы Пугачёвой**. В этом году она была отмечена Гран-при на конкурсе «Золотой Орфей» за исполнение песни «Арлекино». К этому времени певица имела десятилетний опыт музыкальной деятельности. Еще будучи студенткой дирижерско-хорового отделения московского училища им. Ипполитова-Иванова, она выступила на радио с песней «Робот», работала концертмейстером в эстрадно-цирковом училище, пела с ансамблем «Веселые ребята». «Арлекино», а также песня «Посидим-поокаем», принесшая А. Пугачевой премию на Всесоюзном конкурсе молодых исполнителей (1974), «Все могут короли», с которой она стала обладателем Гран-при на фестивале в Сопоте (1978), открыли «комедийный блок» репертуара певицы.

В 1976 году А. Пугачёва становится солисткой оркестра Константина Орбеляна, начинает учебу в ГИТИСе на отделе-

нии эстрадной режиссуры, активно концертирует за границей: выступает с Джо Дассеном, поет в парижской «Олимпии», в Карнеги-холл, делает записи со шведскими музыкантами. 1986 год начал, по словам певицы, «молодежный период» ее творчества: она сотрудничает с Владимиром Кузьминым, Игорем Николаевым, создает «Театр песни Аллы Пугачёвой», который содействует раскрытию новых молодых талантов отечественной эстрады.

103

---

Еще один вид творческой работы певицы – музыка кино. Первый фильм, в котором она играла главную роль, вышел на экраны в 1979 году – «Женщина, которая поет», затем были фильмы «Сезон чудес», «Пришла и говорю», «озвучивание» песен героинь в фильме «С легким паром». Кино не только расширило популярность Пугачёвой, но и показало ее как композитора. Так, в фильме «Женщина, которая поет», вся музыка была написана самой певицей. (Творчество Пугачёвой-композитора известно также по песням «Приезжай», «Сонет Шекспира», «Держи меня, соломинка», «Звездное лето» и др.). Кино совершенствовало ее вокальное мастерство, чему в немалой степени способствовала и встреча с таким ярким мастером отечественной музыки, как М. Таривердиев, автором песен на стихи М. Цветаевой и Б. Ахмадулиной («Мне нравится», «У зеркала», «По улице моей»).

Без преувеличения, настоящие, высокого уровня «хиты» ею были созданы – с Раймондом Паулсом. Среди них «Маэстро», «Старинные часы», «Миллион алых роз», «Песня на бис». «Пугачёвскими» стали многие песни Александра Зацепина: «Вошебник-недоучка», «Этот мир», «Куда уходит детство», «Любовь одна виновата», «До свиданья, лето» и др. Среди композиторов, чьи песни с большим успехом исполняла певица – Марк Минков, («Не отрекаются любя», «Эти летние дожди»), Юрий Чернавский («Отражение в воде», «Superman»), Владимир Шаинский («Не спорь со мной»), Эдуард Ханок («Ты возьми меня с собой»), Игорь Николаев («Айсберг»).

Безусловно, Алла Пугачёва – символ отечественной эстрады второй половины XX столетия, певица неповторимо индивидуального стиля. В ее творчестве просматриваются такие тенденции современной поп-музыки, как акцентирование театрально-зрелищной стороны исполнения, подчеркнута откровенное, раскрепощенное выражение чувств, эпатаж на грани художественного вкуса. Певице нельзя отказать в талантливости создания песен-монологов, концертов-моноспектаклей, в умении сочетать драматизм исповедальности и театрализованный гротеск.

104

---

Театрально-зрелищной линии эстрадного исполнительства придерживается и **Валерий Леонтьев**, чья певческая карьера нача-

лась в Ялте в 1979 году, где на Всесоюзном конкурсе песен стран социалистического содружества он получил первую премию. Профессиональное обучение В. Леонтьев начинал во Всесоюзной мастерской эстрадного искусства по классу известного певца Георгия Виноградова, позже закончил режиссерский факультет Института культуры. Этапной победой для него стала первая премия в болгарском конкурсе «Золотой Орфей» (1980). Затем последовали успешные гастроли по странам и континентам.

Концертные номера певец трактует как театрализованные представления, отмеченные известной долей романтичности и фантазийности. Сольные программы Валерия Леонтьева напоминают «театр песни». Его раскованная манера исполнения, элементы искусства цирка и кабаре, балладная повествовательность нашли миллионы поклонников. В одном из интервью певец достаточно подробно объяснил свои принципы концертной работы, включающей жест, пантомиму и танец: «понял, что в наше время недостаточно только петь, что надо подключать другие средства художественного арсенала – танцы, элементы цирка, спорта и т. д. В некоторых песнях ... есть режиссерски поставленные куски (кстати, все танцы придумал я сам). Но даже и в этих песнях промежутки между сделанными сценами я импровизирую. Все зависит от песни. В простых вещах стиля диско я как бы танцую ритм. В более сложных по образу ищущую какой-то условный сюжет. Есть баллады, в которых я почти исключаю движение – там достаточен «театр лица»... Костюм вообще достаточно важный элемент программы. Он зависит от музыки, но иногда и порождает ее. ...Иной раз, придумав себе новый костюм, я под него выбираю себе песню» (Цит по: 42, с. 220-221). Репертуар певца широк, разнообразен: «я люблю, – признавался он, – легкие, веселые песни. Но где-то внутри мне ближе проблемный, трагический материал».

Достаточно много у В. Леонтьева музыки Давида Тухманова: с его песней «Памяти гитариста» он выступил в Ялтинском конкурсе, с «Танцевальным часом на солнце» – в «Золотом Орфее», потом в репертуаре появились песни «Кружатся диски»,

105

---

«Там, в сентябре» и др. Шлягерами в исполнении Валерия Леонтьева стали и многие песни Раймонда Паулса, среди них «Верока», «Затмение сердца», «Зеленый свет», «Я с тобой не прощаюсь». Особенно активным сотрудничество с композитором было в 1983-1984 гг.

В репертуаре В. Леонтьева сформировался своеобразный блок песен, который можно озаглавить как «жизнь артиста»: «Куда уехал цирк?» киевского композитора Владимира Быстрякова, «Поющий мим», «Полюбите пианиста», «Кабаре» Раймонда Паулса, «Памяти поэта» Давида Тухманова, «Я просто певец» ленинградки Лоры Квинт. (В. Леонтьев: «Мой герой... – клоун, шут, дэнди, чаплиновский маленький человек..., но под каждой из этих масок – человек. Глубоко чувствующий, стра-

дающий и предельно искренний». Цит. по: 42, с. 229)  
(Интересно наблюдение А. Петрова о двух разновидностях популярной в отечественной эстраде «клоунско-цирковой» темы, начатой еще А. Вертинским. А. Петров делит ее на образы «белого» и «рыжего» клоунов. В. Леонтьев, это, скорее, «элегантно-трагический белый клоун» (само изящество, грация, гармония, ум, трезвость мысли) и «рыжий клоун» (шутник, забияка, драчун, хулиган) – у нас на эстраде, видимо, Алла Пугачева (42, с. 230).

Иной сценический портрет у **Александра Малинина** (Выгузова). У него заметна склонность к песенно-романсовому стилю. Александр Малинин, как и Валерий Леонтьев, «звездой» эстрады становится к тридцати годам. Его дебют певца-солиста состоялся в конце 80-х годов – сначала на Московском рок-фестивале (1987), а затем на телевизионном конкурсе в Юрмале (1988), где был удостоен Гран-при. Начальное музыкальное образование А. Малинин получил в студии эстрадного искусства Свердловска, затем учился в Московском музыкальном училище им. Ипполитова-Иванова, работал в ВИА «Голубые гитары» и «Цветы» («Группа Стаса Намина»). На рубеже 80-х–90-х годов А. Малинин оказался в центре увлеченности слушателей, но и сам увлекся старинными и «белогвардейскими» романсами («Поручик Голицын», «Моя Марусечка», «Чубчик» и др.). Этот репертуар он соединил с современной аранжировкой. С новыми

106

---

ритмами он поет и народные песни (возможно, сказалась работа в молодые годы в Уральском народном хоре). По словам певца, многие из фольклорных песен и бытовых романсов – «настоящие народные шлягеры». Особенно ему «по душе, – признавался А. Малинин, – протяжные: обрядовые, плачи... Конечно, я значительно искажаю исконно русское исполнение этих песен. Но делаю это специально – я предлагаю современное, на мой взгляд, их прочтение... Чем, скажем, «Черный ворон» в моем исполнении не рок-баллада?» (Цит. по: 42, с. 298-299). К числу таких «осовремененных» певцом «шлягеров» принадлежат песни «Степь да степь кругом», «По диким степям Забайкалья», «Ямщик», «Черный ворон». В своем отношении к народной песне и романсу А. Малинин оказывается явно близким к Ж. Бичевской, в чем признается и сам: «в нашей стране такое внимание народной песне уделяют немногие исполнители, разве только Жанна Бичевская делает это с завидным постоянством, но она обрабатывает песни, скорее, в стиле кантри» (Цит. по: 42, с. 301). У А. Малинина в репертуаре есть «хиты» и современных композиторов. В их числе, прежде всего, рок-композиция Е. Ваниной «Коррида», задушевный романс-песня Д. Тухманова «Напрасные слова». В 1994 году певец выпустил альбом «Лунная соната», где преобладает ритмичная музыка. Альбом 1996 года «Буржуйские пляски» составили песни начала XX века, аранжированные и исполненные А. Малининым в современном стиле.

---

## РОК - МУЗЫКА

### Лекция 15. Рок-музыка: особенности стиля

Символом массовой молодежной культуры второй половины XX столетия стала рок-музыка, повлекшая за собой рождение рок-культуры. Она включила в себя не только прослушивание и исполнение рок-музыки, но и манеру говорить, одеваться, мыслить, общаться. Для молодежи рок-культура – это отражение конфликта поколений, возможность выразить протест против мировоззрения старших. Она достаточно быстро обрела свою социальную среду: сначала, в 60-х годах, хиппи, затем подростков (от тринадцати до девятнадцати лет) – «тинэйджеров». В период своего становления рок-культура выполняла функцию контркультуры, находясь, в то же время, в рамках «массовой культуры». «Рок – популярная культура в контркультуре», – писал один из ее представителей Роберт Крайстгау в своей книге под названием «Контра в поисках культуры» (68, с. 27). В идеологии рок-культуры заложено отрицание художественного наследия, рок-фанатизм.

Появление во второй половине 60-х годов самого музыкального жанра и термина «рок-музыка» подготовил **рок-энд-ролл** (рок-н-ролл): это словосочетание переводится как «качаться и вертеться» (правда, у чернокожих поклонников этой музыки слова «рок» и «ролл» употреблялись в непристойном значении). Возникновение в 1951 году термина «рок-энд-ролл» приписывается Алану Фриду – диск-жокею радиостанции в Кливленде, а ему, по некоторым сведениям, подсказал это слово его друг Лео Минтц, владелец магазина грампластинок. Алан Фрид был одним из первых пропагандистов рок-энд-ролла (умер Алан Фрид в 1965 году, в 42 года, вскоре после выхода из тюрьмы, куда попал по делу о взятках).

Новый музыкальный жанр образовался на основе синтеза эстрадной музыки и негритянского **ритм-энд-блюза** (появление термина относят к 1949 году), популярность которого в Америке



была чрезвычайно велика в конце 40-х годов. Ритм-энд-блюз – это городской вариант блюза, от которого он отличается сопровождением усиленной ритмической секцией, использованием электроинструментов – электрогитары, электрооргана, а также

108

---

микрофона для усиления голоса певца. Такие «электрифицированные» ансамбли блюзового направления и исполняемая ими музыка и получили название ритм-энд-блюз. Определенное влияние на формирование нового стиля музыки оказал также джазовый фортепианный стиль 20-х годов – буги-вуги. В ритм-энд-блюзе ощутим его характерный принцип повторяемости, монотонности ритмического рисунка в басу, но перенесенного из фортепиано в партию бас-гитары.

Ритм-энд-блюз – музыка громкая, агрессивная, ритмичная, моторная, обычно мажорная. В ней, по сути, исчезла блюзовая грусть, пассивность и смирение. Музыкальный язык ритм-энд-блюза определили септаккорды, двенадцатитактовая структура темы, блюзовый лад (с «блюзовыми нотами»), акцентировка слабых долей в четырехдольной метроритмике.

Ритм-энд-блюз, популярный сначала у афро-американцев, трансформировался в музыке «белых» в рок-энд-ролл. Среди его первых исполнителей и «звезд» – певец и гитарист **Билл Хэли** (1925-1981), в 1951 году записавший первый рок-энд-ролл – песню «Rocket 88». Он же, побывав в 1957 году в Англии, стал первым пропагандистом новой музыки в Европе.

Из негритянских музыкантов в 1955 году положение «звезды» рок-энд-ролла, а впоследствии и его «классика», занял **Чак Берри** (р.1926) – певец, гитарист и композитор, использовавший в своих песнях близкую «тинэйджерам» школьно-молодежную тематику («Сладкая шестнадцатилетняя», «Джонни» и т.п.). О его принадлежности к рок-энд-роллу свидетельствуют и названия ряда песен, как, например, «Rock and Roll Music» или «Roll over Beethoven» («Танцуй рок, Бетховен, расскажи о новостях Чайковскому...»). Однако славу Билла Хейли и Чака Берри затмил **Элвис Аарон Пресли** (1935-1977), с 1956 года возглавивший «хит-парады», ставший «королем» и, даже более того – символом рок-энд-ролла.

*Ранние песни Элвиса Пресли – это синтез блюзов, кантри, ритм-энд-блюза и церковного пения. Позже он стал петь эстрадные шлягеры и баллады, а также использовал репертуар «черных» музыкантов, усиливая в их песнях чувственность и резкость, подражая тембру и манере пения негритянских певцов.*

109

---

*Среди наиболее знаменитых песен Элвиса Пресли такие, как «Все в порядке» (в стиле кантри, с гитарным сопровождением) «Одна ночь» (баллада), «Люби меня нежно» (в стиле ритм-энд-блюза, с гитарным сопровождением), «Отель, где разбиваются сердца» (в сопровождение гитары, фортепиано, ударных),*

*«Я потрясен» (собственная песня Пресли в сопровождении гитары, фортепиано, ударных), «Синие замшевые туфли» (рок-энд-ролл), «Тюремный рок», «Не будь жестокой» и другие.*

Рок-энд-ролл достаточно быстро завоевал Европу, особенно англоязычную. Из «белых» «звезд» ритм-энд-блюза и рок-энд-ролла кроме Билла Хели и Элвиса Пресли заметное влияние на европейских музыкантов оказал **Бадди Холли** (1936–1959): находясь в 1958 году на гастролях в Англии, он поразил своей манерой игры на электрогитаре и песнями «тинэйджерской» тематики, а название его ансамбля «Сверчки» оказалось близким названием в будущем знаменитому английскому ансамблю «Битлз» – «Жуки». Под влиянием американского рок-энд-ролла создавалась его английская школа, получившая название **«британский блюз»**. Ведущим в этом шоу-бизнесе стал **Клифф Ричард** (р. 1940), певец, танцор и актер, а аккомпанирующая ему группа «Shadows» – одна из первых европейских групп, близких к року (самостоятельные выступления «Shadows» начала с 1960 года).

Новую ритмичную музыку в Англии назвали **«бит»** или «биг-бит» («большой удар»). Крупным ее центром стал Ливерпуль, где в начале 60-х играло уже более трехсот бит-групп. Одна из них, «Битлз», к 1963 году находит свой имидж, приведший к мировому успеху, и становится началом и символом рок-музыки. В 1964 г. группа впервые появилась в США, где уже была известна по грампластинкам. Таким образом, имея американские истоки, рок-музыка попала в США уже в британском варианте. В конце 70-х годов в рок-музыке уже образуются ее стилевые течения, определяемые как «новая волна». Отмечается и активный переход ряда групп в систему поп-бизнеса, что приводит их музыкантов как к материальному благополучию, так и к определенной профессионализации.

Популярность рок-музыки объяснима, конечно, не только социальными причинами, «бунтом» молодых, но и, безусловно, музыкальными: она доступна для самостоятельного исполнения,

110

---

несложна для восприятия, своей усиленной громкостью порождает ощущение приподнятости и единения слушателей, привлекает, по характеристике А. Пахмутовой, своей «спортивностью». Рок-музыка стала своеобразным «культурным механизмом» снятия напряжения, усталости, растерянности, чувства страха и жестокости.

Как вид музыкального искусства, рок имеет свои отличительные **средства выразительности**. Это, прежде всего, «электрифицированный» состав – одна-две электрогитары, бас-гитара, ударные. Иногда к ним добавляются электроорган и синтезаторы, иногда – духовые. Авторами текстов и музыки выступают сами исполнители. (В 90-х годах под музыкой «рок» уже понимают только ту, что связана с вокалом). Поскольку весь ансамбль не только играет, но и поет, его стали называть «группой». У групп обычно нет руководителя, все исполнители равноправны, поэтому в отличие от академических ансамблей, указы-

вающих количественный состав (трио, квартет и т.п.), или джазовых (с именем руководителя, например, «Трио Билла Эванса»), группы имеют обязательное название, часто – эпатажное: «Кисс», «Нирвана», «Назарет», «Звуки Му», «Ногу свело» т. п. Характерной метроритмикой рок-музыки являются ровные «восемь восьмых». Монотонность ритма диктует технику игры ударника: на большом барабане акцентируются сильные доли («биг-бит», дословно – «большой удар»), на малом барабане – слабые доли. Бас-гитара дублирует ритмический рисунок большого барабана или играет мелодическую линию контрапунктом вокальной партии. В более сложных композициях встречаются размеры на 3,5,7 четвертей и переменные.

Гармонический язык рок-музыки несложен, но нестандартен, например, в нем используется разрешение аккордов в тонику через субдоминанту (а не через доминанту). Широко применяются аккорды в обращении, которые записываются в виде дробей: например, D/A означает ре мажор с квинтовым тоном тонического аккорда в басу.

Форма-структура рок-композиций обычно проста: типа запев – припев – проигрыш – куплет – кода. У профессиональных рок-музыкантов встречаются и более сложные построения, диктуемые увеличением роли инструментального звучания и разверну-

111

---

тых соло. В 70-х – 80-х гг. появились и многочастные, «долгоиграющие» композиции (группы «Пинк Флойд», «Эмерсон, Лейк и Палмер»).

В целом же стереотип средств (повторность простых интонационных формул, метроритмическая схема с акцентами 2-ой и 4-ой доли, повышенная громкость электроинструментов, определенная агрессивность настроений) рождал стандарт, похожесть песен, рассчитанных на «неразвитый слух», обедненный музыкальный опыт, на восприятие обывателя, отбрасывающего все незнакомое, испытывающего «слуховое» и эмоциональное облегчение, встречая знакомые ритмо-интонации.

В то же время, рок-стиль очень подвижен, склонен к постоянному обновлению на основе синтеза с другими жанрами. К семидесятым годам формируются и «национальные» школы рок-музыки, в том числе в СССР. Однако английский и американский рок оказался наиболее самостоятельным и многообразным по различным течениям.

## **Лекция 16. Период «традиционного» рока**

Первый период истории рок-музыки – 60-е годы – называется периодом «традиционного» рока. Среди тех, кто начинал рок-движение – группы «Битлз» («Beatles»), «Роллинг Стоунз» («The Rolling Stones»), «Пинк Флойд» («Pink Floyd»), «Дип Пёрпл» («Deep Purple»), «Лед Зеппелин» («Led Zeppelin»), «Йес» («Yes»), «Чикаго» («Chicago»), «Генезис» («Genesis»), «Эмерсон, Лейк и Палмер» («Emerson Lake and Palmer») и др.

**«Битлз»**, английский вокально-инструментальный квартет, название которого переводится как «жуки-ударники» (в конце 50-х группа называлась «The Silver Beatles»). Состав «ливерпульской четверки» окончательно оформился в 1962 году: Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон, Ринго Старр. Песни для ансамбля сочиняли Маккартни (музыка) и Леннон (текст), что было необычным явлением тех лет, когда исполнители пользовались «чужим», готовым, а не собственным материалом. Обязательное совместное (такова была договоренность) творчество Маккартни и Леннона продолжалось до 1965 года. Репертуар группы составляли песни разнообразного содержания:

112

---

о любви, о судьбе и даже социальных проблемах («Желтая субмарина», «Верните Ирландию ирландцам», «Дайте миру шанс»). Но главное отличительное качество музыки «Битлз» – это умелое сочетание мелодичности и ритмичности.

«Битлз» поначалу были самодеятельной группой, музыканты даже плохо знали ноты. Активно работая, каждые три месяца выпуская пластинку, квартет постепенно стал достаточно профессиональным ансамблем. Свой исполнительский стиль музыканты обогащали фольклором (кельтским, индийским), включали инструменты симфонического оркестра, увеличивали свой ансамбль до камерного оркестра, исполняли достаточно сложные в музыкальном отношении композиции. Пик популярности «Битлз» – середина 60-х годов. В 1970 году группа прекратила свое существование. Музыканты стали выступать самостоятельно или создавали свои ансамбли.

**Джон Уинстон Леннон (1940-1980)** – гитарист, певец, композитор и поэт. Имел художественное образование, писал рассказы и стихи. На эстраде начал выступать с 1954 года. В «Битлз» пел, играл на ритм-гитаре, фортепиано, органе. Совместно с Маккартни написал более 200 песен. После распада группы создал с женой Йоко Оно (р. 1933) новую группу из пяти музыкантов «Плэстик Оно бэнд». С 1971 года жил в США.

**Джеймс Пол Маккартни (МакКартни, р. 1942)** – певец и композитор. Получил филологическое образование. В «Битлз» играл на клавишных, бас-гитаре, трубе. Песни Маккартни отличаются мелодичностью, сочетанием балладных фольклорных интонаций и биг-бита. Среди лучших песен – «Пусть будет», «Вчера», «Леди Мадонна». После распада группы создал ансамбль «Крылья», в котором стал выступать с женой Линдой Истман и еще четырьмя музыкантами. В 1991 году вместе с композитором Карлом Дэвисом написал «Ливерпульскую ораторию» – первое свое сочинение в академическом жанре.

**Джордж Харрисон (р. 1943-2001)** – певец и композитор. В «Битлз» играл на гитаре, клавишных. После распада группы сотрудничал с певцом Бобом Диланом, английским гитаристом и композитором Эриком Клэптоном. В 1977 году прекратил

концертные выступления. Выпустил автобиографическую книгу «Я, мне, мое», в которой действительно говорил только о себе, не упоминая, например, даже имени Маккартни.

**Ринго Старр** (Ричард Старки, р. 1940) – ударник квартета, в который пришел в 1962 году. Ко времени создания «Битлз» он уже имел опыт музыкальных выступлений. С 1970 года стал выступать самостоятельно; основал фирму грамзаписи. Из «Битлз» Ринго Старр единственный, кто делал попытки собрать группу вместе.

Судьба «Битлз» достаточно типична для ансамблей такого рода музыки: яркий взлет, противопоставление себя поп-культуре, перерождение в поп-культуру, коммерциализация, уход в поп-бизнес. (Пол Маккартни о себе: «Очень богат. Очень знаменит... Кормлю барашка... Я верю в бога, но не в организованные религии. Я верю в дух добра. Церковь для меня ничто». (Цит. по: Студенческий меридиан. – 1987. - № 4.)). И все же музыка «Битлз» выдержала испытание временем. Это оказалось возможным во многом благодаря полистилистике, основой которой был рок-энд-ролл, благодаря мелодичности музыки, которую они исполняли, а также их умению расширить эстетические и стилистические возможности рока.

«Битлз» способствовали формированию национального стиля «британского рока». С середины 60-х годов, после «первой волны» британского бита, наступил период его «золотого» десятилетия.

Сравнимое с «Битлз» влияние на всю рок-музыку имела группа «Роллинг Стоунз». Она ведет свою историю с 1964 года.

В группу входили такие музыканты, как Мик Джаггер (Джеггер, вокал), Китт Ричардс (гитара, вокал), Брайан Джонс (вокал, гитара), Билл Уайтмен (бас-гитара), Чарли Уоттс (ударные). В 1964 году вышел их первый альбом под названием «Rolling Stones» – «катящиеся камни».

В 1966 г. группа была признана лучшей в стиле ритм-энд-блюз. Песней года стала песня Джаггера «Удовлетворение». В ней содержалась критика окружающей жизни, обмана человека действительностью – рекламой, средствами информации. Ощущение бешеного темпа, жизненной гонки, нервозности, напряжения присутствует во всех песнях группы. Этим они оказались созвучны молодежи 60-х годов.

В целом для музыки «Роллинг Стоунз» характерны жесткий ритм (ритм-энд-блюз), простой рисунок песни, подчеркиваемая небрежность исполнения, чувственность, эпатаж публики, мощная энергетика. Одна из особенностей стиля группы – устойчивость выбранного направления, которое ближе всего к понятию «блюз-рок». После смерти Джонса (в 1969 г.) в группу пришел гитарист Мик Тейлор. 70-е годы стали расцветом творчества группы. Дав в 1981 году последний концерт, группа, однако, собралась вновь в 1989 году. В начале 90-х рок-группа активно гастролировала и



записывала альбомы.

Среди других групп классический период «британского рока» представляют «Пинк Флойд», «Дип Пёрпл», «Лед Зеппелин», «Йес», «Эмерсон, Лейк и Пауэлл».

Группа «**Пинк Флойд**» сформировалась в 1965 году. Ее название имеет «блюзовое» происхождение, так как образовано из имен двух исполнителей этой музыки – негров Пинка Андерсона и Флойда Каунсила. Название вокально-инструментальному квартету дал один из его участников – Сид Баррет, студент лондонской художественной школы. Трое других музыкантов также были лондонскими студентами-архитекторами, – Роджер Уотерс, Ричард Райт и Ник Мэйсон, – выступавшими вместе с середины 60-х годов. С приходом в группу Сида Баррета она получила не только название, но и известность.

Регулярные концертные выступления у «Пинк Флойд» начались с 1966 года. Группа определила для себя два направления – песенное и экспериментально-электронное. Большую часть песен для группы писал Роджерс Уотерс. С самого начала своего существования «Пинк Флойд» экспериментировала с «психоделическими эффектами» – синтезом музыки и света. Чертами, характерными для исполнительского стиля группы, являются электронная пульсация, таинственность звучания электрооргана, загадочные стихи – на сказочную или научно-фантастическую тематику. В композициях группы звучат бесконечные электронно-шумовые медитации.

До сих пор лучшими признаются записи 70-х годов. Наиболее известные композиции этого времени собраны в альбомы «Обратная сторона луны» (1973), «Мы хотим, чтоб ты был с нами» (о Сиде Баррете, отдалившемся в начале 70-х годов от творчест-

115

---

ва), «Звери» (1977), «Стена» (1979). Среди альбомов 80-х годов выделяются «Последняя запись» (1983) и «Мгновенное помутнение рассудка» (1987), в 90-х – «Пульс» (1995).

Группа удачно работала в кинематографе: с режиссером-неореалистом Микеланджело Антониони в фильме «Забриски Поинт», с Аланом Паркером над экранизацией «Стены», где главную роль исполнил ирландский певец Боб Гелдоф.

«**Дип Пёрпл**» – британская группа, образованная в 1968 году в Германии. Первоначальный состав «Дип Пёрпл» – пять музыкантов (все – 40-х гг. рождения): Род Эванс (вокал), Ричи Блэкмор (гитара), Ник Симпер (бас-гитара), Джон Лорд (клавишные), Йен Пейс (ударные). Дебютный альбом группы назывался «Shades Of Deep Purple» (1968). В 1970 году «Дип Пёрпл» записала с Королевским филармоническим оркестром альбом с музыкой Джона Лорда «Concerto For Group And Orchestra», ставший вместе с альбомом 1970 года «Deep Purple In Rock» определяющим в развитии нового направления – хард-рока. Звучание альбомных композиций группы было построено на слиянии тяжелых гитарных риффов с органными партиями в стиле барокко. В 1976 году группа распалась, но до начала 90-х годов её название

периодически возникало в студийных записях, при этом состав «Дип Пёрпл» постоянно менялся.

«Лед Зеппелин» – британо-американская группа, созданная в 1968 г. в Лондоне четырьмя музыкантами (также поколения 40-х гг.): Джимми Пейджем (гитара), Джоном Полом Джонсоном (гитара, клавиесин), Робертом Плантом (вокал с «негритянским» тембром), Джоном Бонхэмом (ударные). Название группы определила песня «Свинцовый дирижабль», записанная в 1968 году. «Лед Зеппелин» вместе с «Дип Пёрпл» занимает место основоположника «тяжелого металла». Синтез хард-рока с блюзовой основой («тяжелый блюз», «хард-блюз», по определению самих музыкантов) составил узнаваемость «почерка» группы. Особенности стиля «Лед Зеппелин» составляют также протяженные композиции, полуакустическое звучание, использование народной музыки, включение элементов реггей и соул.

Уже к началу 70-х годов классикой рок-музыки стали их «Песня иммигрантов» (хард-рок), «Виселица» (фолк-рок), «С тех пор, как я тебя люблю» (блюз-рок), «Лестница на небеса» (син-

116

---

тез «тяжелого» и акустического рока). В 1979 году группа записала свои, как оказалось, последние композиции: в 1980 г. погиб Бонхэм и музыканты стали выступать отдельно.

Рок-группа «Йес», образовавшаяся в 1968 году, прославилась исполнением арт-рока. В ее состав входили Джон Андерсон (вокал, перкуссия), Питер Бэнкс (гитара, вокал), которого в 1970 году сменил Стив Хоу, Крис Скуайр (бас-гитара, вокал), Тони Кэй (клавишные), которого в 1971 году сменил Рик Уэйкмен, Билл Брафорд (ударные). Впоследствии состав группы неоднократно претерпевал изменения.

В начале 70-х годов группа «Йес» имела достаточно обширный инструментарий, включавший, в частности, клавиесин, спинет, синтезатор, что позволило ей пойти по пути «новой классики для нового поколения», то есть арт-рока. Заметную часть репертуара группы составляли обработки академических сочинений, например, третьей части Четвертой симфонии Й. Брамса, а также композиции на мелодии средневековой Англии и даже сюита по мотивам «Войны и мира» Л. Толстого («The Gates Of Delirium»). В начале 80-х годов музыканты «Йес» стали больше исполнять поп-музыку. В разных составах, в том числе с группой «Азия», они выпускали новые записи до середины 90-х годов. Ведущим британским коллективом арт-рока долгое время оставалась группа «Эмерсон, Лейк и Пауэлл» («Э. Л. П.»), образованная в 1970 году. «Э. Л. П.» сразу была так называемой «супергруппой», поскольку состояла из уже зарекомендовавших себя музыкантов: из «Найс» и «Кинг Кримсон» пришли Кит Эмерсон (клавишные) и Грег Лейк (вокал, гитара, бас-гитара), барабанщик Карл Палмер играл в «Крэйзи Уорлд ов Артур Браун» и «Анатомик Рустер». В 1986 году группа несколько изменила свой состав и стала называться «Эмерсон, Лейк и Пауэлл»: вместо Карла Палмера, который стал играть в группе «Азия»,

пришел ударник Коузи Пауэлл (позже вернулся Палмер). Трио ориентировалось на инструментальную музыку, на крупные формы – сюиту, концерт, на солирующие клавишные, а не гитару, которой отводилась, главным образом, аккомпанирующая роль. Кит Эмерсон заложил техническую основу концертного применения «синтезатора Муга». В некоторых концертных выступлениях группой использовались элементы театрализованной игры.

117

---

Стиль арт-рока в творчестве этого трио проявился в постоянном обращении к опыту «серьезной» музыки. Группа первой соединила «тяжелый» рок с музыкальным неопрIMITивизмом и экспрессионизмом начала XX в., исполняя аранжировки «Allegro barbaro» Белы Бартока, Симфонии Леоша Яначека, Скифской сюиты Сергея Прокофьева. Арт-рок и хард-рок синтезированы ансамблем в обработке одной из частей – «Марс, войну приносящий» – симфонической сюиты «Планеты» английского композитора начала XX века Густава Холста. Из числа знаменитых аранжировок «Э.Л.П.» в стиле арт-рока – «Картинки с выставки» Модеста Мусоргского.

Рок-группа исполняла также аранжировки рэг-таймов, шансон, записывала композиции Кита Эмерсона, в том числе на тексты Грегга Лейка, среди которых лирическая пьеса «Ослепленный любовью», хард-роковая «Рискованная игра» (гротеск на развращения человечества, забывающего о возможной мировой катастрофе), джаз-роковая «Отойди», пафосные «Счет» («добро пожаловать на наше представление, которое никогда не кончается») и «Чудо» («мы ждем чуда, чтобы спасти нашу мать-Землю»).

### **Лекция 17. Рок-музыка: основные течения**

Уже в 60-х годах наметилась стилевая неоднозначность, пестрота рок-музыки, увеличившаяся в дальнейшем. Среди наиболее заметных ее течений такие, как арт-рок, ацид-рок, бард-рок, блюз-рок, джаз-рок, кантри-рок, классик-рок, латин-рок, панк-рок, слоу-рок, соул-рок, техно-рок, фолк-рок, хард-рок и др. Они определяются принадлежностью к социальным группам и движениям (панк-рок, ацид-рок, «психоделический рок», «христианский рок»), по технической оснащенности и динамической интенсивности («тяжелый рок», электронный рок, техно-рок), по жанровым связям (фолк-рок, джаз-рок, поп-рок, латин-рок) и взаимодействию с традиционными музыкальными стилями (арт-рок). В отношении терминологии и сущности течений рок-музыки много разночтений, много неустоявшегося. Так, например, музыка в стиле «соул» или «панк» некоторыми критиками (22) не признается рок-музыкой. Часто бывает трудно провести границу между стилями и по той причине, что одна и та же рок-группа

118

---

неоднократно переходит от стиля к стилю или же синтезирует

их. Так, достаточно близки между собой такие течения, как арт-рок и классик-рок, джаз-рок и фьюжн, хард-рок и хэви-металл, соул и фанк, блюз-рок и фолк-рок, и т.п.

**Блюз-рок.** Его корни в афро-американском сельском и городском фольклоре. Блюз-рок явился продолжением развития ритм-энд-блюза и рок-энд-ролла. И хотя к концу 60-х годов многие группы, его начинавшие, распались, блюз-рок по-прежнему звучал в композициях «Роллинг Стоунз», в рок-группах гитариста Джими Хендрикса. Тенденция сохранения традиций блюза и кантри (как музыки белого населения Юга и Запада США) получила в рок-музыке определение «неотрадиционализм».

**Фолк-рок.** Это течение возникло в середине 60-х в США на основе народной городской песни. Истоки фолк-рока также в «песнях протеста», появившихся еще в 40-х годах. Песни американских бардов отличались искренностью и простотой, отражали социальные и политические проблемы, жизнь рабочих, студентов, эмигрантов. Среди первых «фолкников» – Пит Сигер, Гарри Белафонте, Джоан Байез.

Фольклорные традиции особенно ощутимы у ранних рок-ансамблей: «Роллинг Стоунз», «Генезис» («Дженезис»). Новая линия в фолк-роке появилась в конце 60-х годов – **нео-фолк-рок**, представленный песнями Джорджа Харрисона (из распавшейся группы «Битлз»), Джони Митчела, Джона Дэвера, Элтона Джона (Англия). Ключевой фигурой в фолк-роке является Боб Дилан.

**Боб Дилан** (Роберт Аллен Циммерман, р. 1941) – американский певец и композитор. С подражания ему начинали «Битлз», но и сам Боб Дилан позже оказался под влиянием их музыки. Боб Дилан исполнял блюз-рок с группой «Byrds» – одной из первых американских фолк-рок-групп (образовалась в 1964 г.). В 1965 году музыкант впервые выступил с электрогитарой. Творческий путь Боба Дилана вообще изобилует резкими поворотами: фолк-бард-рок, поп-музыка, соул. Необычным для рок-певцов 70-х годов стало его обращение к религиозной тематике. «Христианский период» творчества Боба Дилана отражен в альбомах «Спасенный», «Безбожники» и в самом концептуальном – «Медленный поезд подходит» (1979).

119

---

**Джаз-рок – «джазовый рок».** Двойственная терминология отражает доминирующее положение средств того или иного стиля – джаза или рока. Своим возникновением стиль обязан двум американским ансамблям 1965-1967 гг. – «Чикаго» и «Кровь, пот и слезы» («Blood, Sweat and Tears»): первый ближе к «джазовому року», а второй – «рок-джазу».

В группах стиля «джаз-рок» – «рок-джаз» чаще играли молодые джазмены, принявшие рок-культуру. В исполнительский состав таких групп наряду с электрогитарами и клавишными вводились и «джазовые» инструменты – труба, саксофон, тромбон. Тогда звучание ансамбля напоминало небольшие биг-бэнды. Среди первых, кто начал экспериментировать в джазе с роком – Диззи Гиллеспи, Майлз Дейвис, Жан Люк Понти, «Ма-

хавишну-оркестр» Дж. Маклафмена. Выразительность джазовой музыки обогатилась электронными инструментами, а джаз внес импровизационность, тембр медных, и в целом ведущее инструментальное начало.

В 70-х годах джаз-рок стали называть «фьюжн», а к середине 80-х годов термин «джаз-рок» в отношении рок-музыки выходит из употребления. Его чаще именуют «авангардный джазовый фанк», затем – «панк-фанк». К стилю фьюжн оказались близки пианист Чик Кория, гитарист Джон Маклафлин, ударник Билли Кобэм, саксофонист Майкл Брейкер и др.

**Арт-рок.** Термин, определяющий данное течение, происходит от сокращенного латинского слова «artis» – «искусство», под которым в данном случае подразумевается академическое, «серьезное» искусство. Арт-рок, таким образом, повернул слушателя к европейским истокам музыки.

Чаще всего арт-рок – это синтез с искусством инструментальной музыки, поэтому его еще называют «симфонизированный» рок. В зависимости от источника арт-рок приобретает и более узкие определения: классик-рок, барокко-рок и т.п.

Стиль арт-рока был подготовлен некоторыми композициями групп «Битлз», «Найс», «Кинг Кримсон», «Мазерсов Инвеншин». К арт-року обращались английские группы «Эмерсон, Лейк и Пауэлл», «Генезис», «Джентл Джайант» и «Мэриллион», американские «Ренессанс» и «Канзас», итальянская

120

---

«ПФМ», чехословацкая «Коллегиум музикум», венгерская «КФТ», немецкая (ГДР) «Штерн-комбо-Майссен», нидерландская «Иксепшн» (аранжировки классической музыки).

**Хард-рок** – «тяжелый» рок – сформировался в конце 60-х годов в Великобритании как одно из ранних направлений рока. Это музыка громкая, шумная, доводящая до исступления, способная производить физиологическое воздействие на публику, возбуждать желание активных действий. Голос певца является как бы одним из инструментов, звучащим громко и экспрессивно, поэтому вокалист обычно не играет на гитаре. Содержание текста большого значения в такой музыке не имеет, главное – его инструментальное раскрытие.

«Пионером» хард-рока является сформированный в 1969 году шотландский рок-квнтет «Назарет» (в названии нет ничего библейского – это слово из блюзового стандарта). Среди основоположников стиля также группы «Лед Цеппелин» и «Дип Пёрпл». На рубеже 70-х и 80-х годов появилась упрощенная форма хард-рока **хэви-металл** («металлический», «металлизированный») – с режущим звуком, возникающим в результате преобразования тембра электрогитары, через синтезаторы, с «кричащим» певцом.

Термин «хэви-металл» применяли уже в конце 60-х годов в отношении жестких звучаний группы «Лед Зеппелин». В музыкальном отношении предшественником «хэви» была английская группа «Kinks», которую называли хэви-бит-группой. Но под-



линая история хэви-металл началась с групп «Кисс» (США) и «Эй-Си/Ди-Си» (Австралия).

**Ацид-рок** (эсид-рок). Свое название «кислотный» (acid – кислота, сокращенное медицинское название наркотика ЛСД) рок получил в среде хиппи, где и возник в середине 60-х годов.

К ЛСД, вызывающему галлюцинации, обращались не только исполнители, но и слушатели. Писателем Кеном Кизи, автором романа «Полет над гнездом кукушки», проводились эксперименты по выявлению влияния ЛСД на спонтанность музицирования.

Ацид-рок – музыка долгая, преимущественно инструментальная. Среди «пионеров» этого стиля – группа «Джеферсон Аэроплан». Ацид-рок, а также прогрессив-рок и ряд других стилей, имевших популярность у хиппи, принадлежат к «рок-андеграунду».

121

---

**Прогрессив-рок.** В конце 60-х годов он ознаменовал новый период молодежной культуры. Тематика песен прогрессив-рока отражала проблемы политики, религии, философии, мистики, секса. В стилевом отношении прогрессив-рок любопытен сочетанием ритм-энд-блюза, восточной этнической музыки, электронного звучания. В него включалась даже музыка стиля «академического модернизма» – Стравинского, Мессиана, Штокхаузена. В концертах прогрессив-рок-групп выступали поэты, актеры, использовались кинокадры, декорации. Рожденный в Великобритании (его играли «Pink Floyd», «Soft Machine», «Pentacle» и др.), прогрессив-рок стал андеграундом в смысле элитарности, ограниченности круга слушательской аудитории.

**Латин-рок.** Название музыкального течения указывает на его истоки: латиноамериканские ритмы. Но в этой музыке достаточно ясно слышны и африканские ритмы. Среди представителей латин-рока – певцы Карлос Сантана, Чео Фелисиано.

**«Шок-рок», «глиттер-рок», «глэм-рок»** – течения 70-х гг., объединенные общей особенностью – направленностью на зрелищность. Безусловное влияние на развитие рок-музыки в этом плане оказала «эпоха» телевидения, которое давало возможность не только, а иногда и не столько слушать, сколько «смотреть музыку». Появились новые течения, отразившие тенденцию слияния рок-музыки с поп-музыкой, с шоу. Зачастую приставка «рок» лишь указывала на использование имиджа рок-музыкантов. Этот вид искусства и получил название «шок-рок» («шокирующий»), «глиттер-рок» (от «глиттер» – «блеск», «мишура»), стадионный «глэм-рок» («чарующий»). Заметными их представителями стали Рой Вуд, Марк Болан, Элис Купер, Гэри Глиттер. Идею «шокирующего рока» еще в начале 60-х годов предвосхитила английская группа «The Who», выступая в изысканной одежде и разбивая в конце выступления все инструменты. Зарождение «глиттер-рока» и «глем-рока» продемонстрировали записи 1971 года лондонского музыканта Дэвида Боуи.

**Дэвид Боуи** – псевдоним *Джонса Дэвида Роберта* (р. 1947), композитора, певца, актера, увлеченного восточной мифологией поэта. Музыкальную карьеру он начинал как гитарист и сак-

*софонист, исполнял блюзы и записывал баллады под акустическую гитару. Свои концертные выступления Д. Боуи превращал*

122

---

*в сценическое действие, выступая или в экстравагантной одежде, например, в металлическом костюме, или в строгом костюме, но с разрисованным лицом мима.*

*Дэвид Боуи – родоначальник многих направлений рока. В записях Дэвида Боуи и его групп звучат электроорган, электроклавишник, синтезатор, виолончель, флейта, губная гармошка. Среди «хитов» музыканта – «Космическая странность», «Золотые годы», а также альбомы «Низкое» и «Герои» (1977), «Давай потанцуем» (1983), «Черный галстук/Белый шум» (1993) и другие. Коммерческий характер рока приводил некоторых музыкантов к довольно рискованным проявлениям своего имиджа. Например, австралийская группа «AC/DC» (электротехнический термин, означающий переход с переменного тока на постоянный) расшифровывала себя как «Антихрист/мертвый Христос». Группа «Kiss» прибегла в двух последних буквах к начертанию гитлеровского знака. Некоторые исполнители на выступлениях имитировали самоистязание, сатанизм, вампиризм, образ «мужчины-женщины» и т. п.*

В 80-х годах в рок-музыке наметилась «новая волна» – романтического характера, близкая понятию **поп-рок**. Родившись в Англии, она повлияла на музыкальную культуру США, испытыв, в то же время, влияние негритянской поп-культуры в лице «звезд» Майкла Джексона, Уитни Хьюстон, Лайонел Ричи и т.п. Одно из течений поп-рока – «слоу-рок», музыка в целом романтическая, но с тяжелым ритмом. В песнях этого стиля главенствует любовная лирика. Стил находится на грани между коммерческой поп-музыкой и роком. В этом стиле проявила себя группа «Америка», а также «Битлз» в поздних программах. В США сформировался «**христианский рок**», истоком которого были негритянские, преимущественно хоровые, песни «госпел» (от «Госпел» – «Евангелие»). Синтез светской музыки с духовными песнопениями негров, образовавшийся на рубеже 50-х – 60-х годов, стали называться **соул**. Этот термин происходит от слова «душа», поэтому некоторые переводят «соул» как «душевная», «чувствительная» музыка. Американский критик Арнольд Шоу называет соул продуктом синтеза ритм-энд-блюза и госпел, то есть музыки танцевальных залов и религиозных песнопений.

123

---

Стилю «соул» близок «христианский рок»: «соул сделался поп-музыкой черных», а «белые» музыканты создали «госпел-рок» (22, с. 99). Электрогитары в таких композициях звучат редко, вместо них – струнные, духовые и хор. Этот стиль популярен в основном в США (например, в группе «Фор Топс»). Его «прародителем» считается Рэй Чарлз, который пел духовные мелодии на тексты бытового содержания, чаще любовно-эротического

(например, песнопение «Мой Иисус» становилось песней «У меня есть женщина»).

Вокал в музыке соул имеет свои приемы, способствующие экзатичности выражения эмоций: это визг, вопль, полуречитатив на крике, использование фальцета. Нередко используются прием «вопроса-ответа» солиста и вокальной группы.

Однако соул по сути своей – «анти»-роковое явление. Действительно, далеко не всякая ритмичная музыка с электрогитарами и вокалом может быть причислена к рок-музыке. Так, термин «соул» сначала стали употреблять в отношении джаза, нового его течения, более эмоционального, чем «кул» или «боп». В этом же ряду «анти»-рока также музыка, называемая **фанк, панк, рэгги, диско**.

Музыка **фанк** (фанки) появилась в русле стиля соул и под влиянием ацид-рока. Сам термин вошёл в употребление еще в 50-х годах у тех джазменов, которые отошли от интеллектуализма и сухости бопа и кул (ударник Арт Блэки, пианист Хорес Сильвер, чья пьеса 1953 г. была названа «Opus de Funk»).

Слово «фанк» у американских негров имеет жаргонное, чаще неприличное значение. Оно стало появляться в песнях начала 70-х годов, позже дав название новой музыке «черных». Лидером в этом стиле стал певец Джеймс Браун, еще в конце 60-х с большим успехом исполнявший соул. Среди первых пропагандистов фанка был и певец Джордж Клинтон, относившийся к этой музыке, как к выражению жизненной философии о единении негров одним чувством.

Характерные различия между соул и фанки заключаются, в частности, в ровной метрике второго, иногда с переносом акцента на сильные доли, в движении на 16/16, в «ударном» звукоизвлечении на гитаре. Фанк, перенятый европейскими музыкантами у американских негров, и в целом «белый» фанк стали называть

124

---

новым течением рок-музыки. В конце 70-х эта музыка стала популярна у панков, что привело к появлению термина **панк-фанк**, который, впрочем, рок-музыкой многие критики не считают. Музыка панков явление, скорее, социальное, чем музыкальное. Панки, «пустое поколение» второй половины 70-х годов, та часть молодежной среды, что желала продемонстрировать свое недовольство поколением родителей, выражая его в нетрадиционной одежде, манере поведения, жаргоне, агрессивности, эпатаже любыми средствами. Музыка также была для них средством самоотделения от общества. Ее исполнители говорили о себе: «Мы не музыканты – мы – хаос».

Более или менее профессиональные панк-группы в коммерческих целях стали называть себя «панк-рок» или «поп-панк». Началом «панк-рока» были выступления групп «Кисс», «Репрессия», «Мягкие машины», «Благодарные мертвецы». Среди певцов нового андеграунда – Ян Дьюри, Гэри Ньюмен, Алиса Купер (мужчина, выступавший в женской одежде, например, в купальнике). Концерты панк-музыки являли собой вызывающие пред-

ставления с агрессивной музыкой на трех аккордах продолжительностью обычно три минуты. Впрочем, «новой» была не столько сама музыка, сколько сценическая атрибутика и содержание текстов: в песнях звучали призывы к самоубийству, сексуальным извращениям, жестокости.

*Одной из первых песен «панк-рока» считают «Анархию в Великобритании», представленную в 1976 году «Секс Пистолз». Группу, сложившуюся в 1975 году, составили гитарист-певец Стив Джонс, барабанищик Пол Кук, сотрудник магазина Глен Мэтлок и случайный покупатель с отталкивающей внешностью («панк без грима») Джон Лайдон (Джонни Роттен). Лозунгом группы был выбран «Я ненавижу «Пинк Флойд». «Творческий метод» «Секс Пистолз» составляли пародирование популярных групп и хитов, издевка над хиппи и английской королевой, непристойности и сквернословие.*

Короткая и скандальная история панк-музыки закончилась в конце 70-х годов. Правда, тогда же, как вариант музыки панков возникло широкое и многообразное течение под названием «**НЬЮ ВЕЙВ**» («**новая волна**»; термин появился в США в конце 70-х гг.).

125

---

Рок «нью вейв» схож с музыкой панков по агрессивному, «уличному» духу, но сложнее и тоньше в средствах выразительности. Определяющим фактором для музыки «новой волны» стал научно-технический прогресс в производстве электронных инструментов и музыкальных компьютеров. Один из характерных результатов этого прогресса – «**электронный рок**» (точнее – «электро-поп»), получивший свое название из-за широкого использования сложной техники. В 80-х годах компьютерная техника стала широко применяться не только в студиях звукозаписи, но и в концертной практике. Компьютеры дали возможность записать и запомнить созданное. Электронно-компьютерная технология породила «звезд», не умеющих петь, играть, сочинять. «Новая волна» рубежа 70-х – 80-х гг. представлена такими течениями, как «**пост-панк**» с традиционным гитарным составом, «**рокабилли**» как возрождение ранней формы рок-энд-ролла с чертами кантри (американская группа «Stray Cats»), **поп-рок** со стилистически разнообразными песнями – от «душещипательных» до политических (английский певец-гитарист Элвис Костелло), наконец, **регги** – разновидность вест-индской поп-музыки. Термин «регги» («реггей») появился еще в 1968 году, обозначив в дальнейшем разновидность популярной музыки 70-х – 80-х годов, которая характеризуется ярко выраженным офф-битом («офф» – «вне», в данном случае – без сильных долей), басовым сопровождением и, главное, связью с музыкальной культурой Ямайки и живущих там потомков африканских негров. Слова песен в стиле регги зачастую содержат постулаты раштафарианизма – вест-индской религии, проповедующей возврат чернокожих в Африку. Среди основоположников музыки регги – Боб Марли (Марлей), Ли Перри «Скрэтч», группа «Блэк Югуру». Термином **регги-рок** стали определять музыку мелодичную,

но монотонную, громкую, сопровождаемую световыми эффектами и рассчитанную на танцы под нее. «Мы не рок, мы – реггей. Танцуйте, двигайтесь с нами», – обращаются к слушателям музыканты группы «UB 40». (22, с.132).

В регги, в отличие от традиционного рока, сильные доли не акцентируются, но подчеркиваются синкопы. Выделяемая партия бас-гитары имеет не столько ритмическое, сколько мелодическое значение. Стиль регги был очень популярен в Великобри-

126

---

тании, которая создала несколько его форм. Одну из них представлял Стинг (Гордон Самнер) – певец, басист и композитор, игравший «белый реггей» в английском трио «Police». (Переехав в США, Стинг стал работать в стиле джаз-рок).

Ранней разновидностью регги был стиль «ска», соединивший национальные особенности музыки Ямайки и ритм-энд-блюз. Поздней разновидностью регги\* можно считать «рок стэди», близкий соул, и, сформировавшийся в начале 90-х годов, стиль «агга» – смесь регги и рэпа.

«Рэп» – (от «RAP» – «ритмическая американская поэзия») – особая манера ритмичного произношения текста. Истоки рэпа в 60-х годах, в деятельности диск-жокея Кокстона Додда (Ямайка), который первый использовал пластинки с записями только ритмического аккомпанемента для голоса ведущего дискотек. В 1974 году эксперименты с двумя проигрывателями и ритм-машиной как аккомпанементом скороговорки провел диск-жокей Джозеф Сэддлер (США). В 1979 году он создал первую уличную группу «Furious Five», которая в 1982 году ввела рэп в массовую культуру. Аккомпанементом для рэпа служит музыка «хип-хоп», использующая шумовой эффект от вращения винилового диска (позже ручное вращение вытеснило цифровое), а также акцентированное звучание электронных ударных. Рэп и **скретч** (скрежет от вращения рукой виниловой пластинки при лежащей на ней игле проигрывателя) являются обязательным музыкальным фоном танца «брейк», который получил распространение с середины 80-х годов. Считается, что он зародился в Южном Бронксе – «черном» районе Нью-Йорка. Брейк синтезировал элементы акробатики, афро-бразильской борьбы капоэйро, приемы китайского

\* Существует несколько разновидностей стиля рэгги, например, «рэгга» – с очень быстрой речитативной вокальной линией. «Рэгга» возник в 90-х гг. от «тоустинга» – исступленного речитатива ямайских диск-жокеев, записанного на пластинки поверх звучания музыкальных инструментов. Выпускаются диски с инструментальным сопровождением – «тостерами» – слов диск-жокея.

Утрированная «оборванность» текста является характерной чертой рэгга. Тексты чаще всего социально-политические или откровенно сексуальные.

127

---



кунг-фу. Брейк-данс повысил у молодых европейцев интерес к негритянской культуре. В то же время, в европейском брейке доминирует пародийность (пародии на человека-робота). Сложный синтез музыки брейка с фанки, соул и электронной компьютерной техники породил направление «**кибернетик соул**», использующий тематику космической фантастики. Одним из его создателей в начале 80-х годов стал Джордж Клинтон. Вообще в развлекательной музыке 80-х годов стало заметнее преобладание течений «синтетического» характера, основанных на смешении, «сплаве» иногда, казалось бы, далеких стилей. Типичным для этого десятилетия, особенно во второй его половине, стало музыкальное явление под названием «**Нью Эйдж**» – «**Новый век**».

Возникнув как элитарная субкультура, «Нью-Эйдж» «сплавил» классику, джаз, рок, фольклор, акустическую и электронную музыку. Произведения этого стиля в подавляющем большинстве спокойные, красивые, с предпочтением «живого» инструментального звучания. Среди представителей нового направления – Пол Уинтер, еще в 1968 году использовавший термин «Нью Эйдж», а также Стиви Уандер, Лиз Стори, Люсия Хвонг, Майкл Джонс и другие. В 90-х годах такую музыку стали называть несколько иначе – «Новый Мир».

Параллельно с рок-музыкой, приблизительно с середины 70-х годов, в развлекательную культуру пришел стиль **диско** – популярная танцевальная музыка, движения под которую не имеют определенных жанровых правил. Свое название стиль получил от танцевальных залов, где музыка звучала в записи на пластинках – дисках. Истоки «диско» – в музыке стиля соул и фанк, хотя «музыка души» превратилась в «музыку тела» (А. Козлов).

Несмотря на то, что эту музыку называют «антиподом» рока, «анти-роком», они, рок и диско, не смогли избежать взаимодействия, которое получило название диско-рок. Безусловно, это своеобразный «фьюжн», а не рок-музыка. Роль электрогитары в этой музыке минимальна. Синтезаторы подменили все натуральные инструменты, в том числе и ритм-секцию. Мелодию, вокальную или инструментальную, сопровождает монотонный аккомпанемент с ровными ударами на каждую четверть.

128

---

Принято считать, что музыка «диско» появилась в Америке, в молодежной негритянской среде. Затем оформились ее «региональные» разновидности: латин-диско, евро-диско. Среди первых групп, включивших в свой репертуар латиноамериканские ритмы, была «Tammrs». Родоначальником евро-диско называют итальянского композитора, жившего в Мюнхене, Джорджио Мородера, записавшего с негритянской певицей Донной Саммер первый евро-диско-шлягер (1975).

В стиле «диско» работали многие поп- и рок-«звезды»: Барбара Стрейзанд, Пол Маккартни, группы «Роллин Стоунс», «ABBA», «Бони-М», «Модерн Токин», «Би Джиз» и др.

## Лекция 18. Отечественная рок-музыка

Сформировавшись на англо-американской почве, рок-музыка достаточно быстро нашла отклик у молодежи разных стран, в том числе в СССР. На появление отечественных рок-музыкантов в середине 60-х годов оказали влияние, прежде всего, записи группы «Битлз». Поклонники новой музыки стали называться «битломанами». Их культура была, по сути, советским андеграундом, так как находилась в оппозиции к официальному массовому искусству.

Параллельно с протестующе-подпольной рок-музыкой, однозначно сориентированной на западные образцы, сформировалось и компромиссное течение рок-музыки, адаптировавшее ее выразительные средства к социальным и художественным ценностям советского общества.

Одним из специфических отечественных явлений зарождающегося направления бит-музыки стали **ВИА** – вокально-инструментальные ансамбли (аббревиатура появилась приблизительно в 1966 году). Ставшие, по сути, самостоятельной областью отечественной музыки, они до середины 80-х годов занимали прочное положение на советской эстраде. К середине 70-х годов примерно 200 ВИА работало в системе Союзконцерта. Среди первых профессиональных ансамблей – ленинградские «Поющие гитары» (1966) под руководством А. Васильева, московские «Веселые ребята» (1966) и минские «Песняры» (1968) В. Мулявина. Заметными коллективами стали также российские ансамбли «Аккорд», «Дружба», «Электрон», «Самоцветы», «Пламя»,

129

---

«Голубые гитары», «Ариэль», оркестр под управлением Ю. Саульского «ВИО-66», грузинские ансамбли «Орэра» и «Иверия», молдавский ансамбль «Оризонт», украинский «Червона рута», узбекский «Ялла» и другие.

Большинство вокально-инструментальных ансамблей были чрезвычайно похожи друг на друга. По составу они напоминали рок-группу: лидер-гитара, ритм-гитара, бас-гитара, ударные. Вокальную часть произведений исполняли как музыканты-инструменталисты, так и певцы-солисты. Музыка чаще всего создавалась самодеятельными композиторами – руководителями ансамблей. Однако с ВИА стали работать и композиторы-профессионалы, например, М. Фрадкин – с группой Ю. Маликова «Самоцветы», О. Фельцман – с группой С. Намина «Цветы», А. Пахмутова – с «Песнярами» В. Мулявина; некоторые из композиторов (Д. Тухманов, А. Градский) организовывали собственные ансамбли.

В многонациональном СССР вполне закономерно многие ВИА ориентировались на фольклорные особенности музыки своего народа. Среди таких ансамблей – грузинский «Орэра», белорусский «Песняры», украинский «Кобза», русский «Ариэль» и другие.

**«Орэра»** – ансамбль, сложившийся в 1961 году. Сначала это был квартет, позже – октет. В ансамбле начинала свою певческую карьеру Нани Бреговдзе. Ударником в «Орэра», а с 1966 г. его руководителем был Вахтанг Кикабидзе, в будущем известный эстрадный певец и киноактер. В «Орэра» звучали труба, фортепиано, контрабас, гитара, электроорган, саксофон, флейта. Для ансамбля свойственно многоголосное пение, опирающееся на грузинскую народную манеру исполнения. Основу репертуара «Орэра» составляли песни народов мира, исполнявшиеся на языке подлинника (участники ансамбля были выпускниками факультета иностранных языков). В обработках грузинских народных песен «Орэра» подчеркивал ритмическую сторону музыки, вводил диссонантную гармонию.

**«Песняры»**, минский ансамбль под управлением Вадима Мулявина, возник в 1968 году, впервые выступив в 1969-м. Стиль ансамбля находился не столько под влиянием англо-американского бита, сколько польского ВИА «Скальды». Первый диск «Песня-

130

---

ров» появился в 1972 году. В нем были, к тому времени ставшие уже популярными, песни «Косил Ясь конюшину», «Ой, рано на Ивана» и др. ВИА и в дальнейшем часто обращался к интерпретации белорусского фольклора, с большим вкусом и тактом использовал народные инструменты – лиру, рожок, скрипку, превращал концерты в театрализованные спектакли. Среди «эстрадно-фольклорных» пьес в репертуаре ансамбля были и крупные сочинения, например, сюиты «Гусяр», «Курган», «Песня о доле». Ансамбль быстро и прочно занял место одного из основоположников советского фолк-рока.

В репертуаре ВИА значительное место занимали и песни профессиональных композиторов, в частности, Игоря Лученка. В конце 90-х гг. ансамбль распался, а в 2003 г. было «воссоздано» сразу два ансамбля: один – из бывших участников, другой, «Белорусские Песняры», нового состава, но с внешней похожестью и манерой пения «старых» «Песняров».

**«Кобза»**, киевский ВИА, организован Олегом Леднёвым (позже руководство перешло к Николаю Коваленко). Обычно в ансамбле было семь участников, которые играли как на электроинструментах, так и на народных – кобзе, сопилке, скрипке. В свои композиции «Кобза» включала импровизационного характера инструментальные наигрыши, применяла фальцетное, унисонное и а капелльное пение. Стиль «Кобзы» во многом близок «Песнярам», в частности, вниманием к обработкам украинских мелодий. В этом плане наиболее интересны такие развернутые композиции ансамбля, как «Гшов кобзар чистим полем», «Ой, гаю, гаю».

**«Ариэль»** – челябинский ВИА, дебютировавший в 1970 году. Его основателем был певец и композитор Валерий Ярушин, остававшийся художественным руководителем коллектива до 1989 года. Первую грамзапись ансамбль сделал в 1975 году после удачных выступлений на конкурсах и фестивалях.

Основой репертуара «Ариэля» была русская фольклорная музыка («Отдавали молодую», «Шумел камыш» и др.), а также песни Р. Паулса («Орган в ночи»), Н. Богословского («Песенка извозчика»), А. Зацепина и др. Аранжировки «Ариэля» отличаются красочное многоголосие и шуточный оттенок большого ряда

131

---

песен. Наряду с биг-битовым составом инструментов в ансамбле звучали народные инструменты, скрипка, флейта. Интересен опыт «Ариэля» по созданию развернутых композиций, среди которых «Русские картинки», театрализованное действо «Сказание о Емельяне Пугачеве». В целом стиль «Ариэля» оказался близок фолк-року.

**«Самоцветы»** – московский ВИА, появился в 1971 году. Ансамбль организовал певец и композитор Юрий Маликов. Его октет составили профессиональные музыканты. В 1975 году Маликов набрал новых исполнителей, однако состав не стабилизировался и окончательно распался в 1986 году. Правда, в середине 90-х прежние музыканты собирались, чтобы записать новые версии старых песен – альбом «Двадцать лет спустя». Традиции «Самоцветов» в определенной степени продолжил ВИА **«Пламя»** (руководитель Николай Михайлов), который был создан музыкантами, ушедшими в 1975 году из «Самоцветов».

**«Доктор Ватсон»** – вокально-инструментальная группа, организованная в 1986 году в Москве профессиональными музыкантами (художественный руководитель Георгий Мамиконов). Ансамбль разработал новое для эстрадной советской музыки направление – шоу, основанное на попурри из песен 50-х – 70-х гг. В 1991 году группа первой в России выпустила «двойной» альбом – песни с их инструментальными версиями и прилагаемыми поэтическими текстами. В 1995 году в московском кинотеатре «Гавана» был создан ретро-театр «Доктор Ватсон».

**«Любэ»** – название от подмосковного города Люберцы – поп-группа, сформировавшаяся в 1989 году. Ее лидером стал певец Николай Расторгуев, до этого уже имевший опыт выступлений с ВИА «Лейся, песня» и «Шестеро молодых». Стиль «Любэ» определился в подчеркнутом противопоставлении набиравшему тогда популярность стилю диско. Для группы писали композитор Игорь Матвиенко и поэт Александр Шаганов. Это были песни о дружбе и любви, основанные на лучших традициях советской массовой песни и городского песенного фольклора.

В 1989-91 годах были записаны первые композиции «Любэ» – «Люберцы», «Атас», «Станция Таганская» и др. В 1992 году был найден имидж группы – гимнастерки, военные песни («Комбат», «Самоволочка», «Скоро дембель»).

132

---

Начиная с 1965 года, параллельно с ВИА, пробуют себя многочисленные **бит-группы**: среди них – московские «Славяне» и «Соколы», ленинградские «Странники», «Авангард» и «Лесные

братья». Ряд бит-групп выходят на профессиональную эстраду. Первыми из них были «Машина времени» и «Арсенал», начавшие гастролировать с 1976 года. Несколько позже заявили о себе «Интеграл», «Диалог», «Автограф» и ряд других групп.

**«Машина времени», московский рок-ансамбль, созданный в 1969 году Андреем Макаревичем, был поистине культовой «фигурой» для молодежи 70-х годов. «Машина времени» – первая русскоязычная бит-группа. Тексты исполняемых ею песен афористичны, наполнены романтическими символами («повороты», корабли, свечи и т.п.), иногда ироничны, иногда патетичны. Первый состав группы включал пять музыкантов, игравших на гитаре, бас-гитаре, клавишных, барабанах; вокальная партия исполнялась А. Макаревичем. К 1975 году, после внутренних реорганизаций, стабилизировались жанрово-стилевые интересы музыкантов – бардовская песня, блюз, кантри, рок-энд-ролл. Росту популярности группы поспособствовало и ее участие в фильме Г. Данелия «Афоня» (1976).**

*В 1980 году «Машина времени» стала работать в театре комедии, «вышла из подполья», однако в 1982 году была подвергнута в печати резкой критике за «безыдейность и графоманию». Вынужденное снижение активности группы закончилось в 1986 году, когда «Машина времени» подготовила новые программы и диски – «Реки и мосты», «В круге света», «Десять лет спустя». В 90-х годах в репертуаре группы по-прежнему оставалось много ее песен прошлых лет. (С 2000 года музыканты «Машины времени» работают с другими группами – «Русский размер», «Воскресенье» и др.).*

Следует напомнить, что развитие отечественной рок-музыки проходило в атмосфере ее неприятия, даже запрета со стороны официальных структур. Как часто бывает, запрет создал над «запрещенным» ореол романтического риска, неподкупности и свободы творчества. Советская рок-культура многие годы была по-настоящему «андеграундом». Как результат – пародийная, гротесковая направленность большинства отечественных рок-песен, не наблюдавшаяся в такой степени в западной рок-культуре. Ув-

---

лечение эстетизированным абсурдизмом было характерно для рок-группы «Звуки Му» П. Мамонова, сатирической направленностью отмечены программы «Бригады «С» Г. Сукачева, «черный юмор» предпочел «Зоопарк» М. Науменко. Советский рок, полагает музыковед А. Цукер, «взял на себя миссию выразителя молодежного протеста, противопоставив идиллическим мифам официальной массовой культуры иную, куда менее радостную картину современной жизни» (20, с. 486).

Рок-музыка считалась «преклонением перед Западом» и потому было небезопасно проявлять к ней даже интерес. Действительно, ряд отечественных групп явно подражал западной «молодежной» музыке, хотя и уступал ей в технической оснащенности, особенно в стиле «хэви-металл» (группы «Крузи», «Черный кофе», «Ария»). Но было и другое направление – с акцентом на



содержательной стороне песен, что, в частности, способствовало популярности бард-рока. К этой линии оказались близки И. Макаревич, А. Градский, Б. Гребенщиков и их музыкальные коллективы. Приоритет словесного, смыслового начала отмечен также в группах «Алиса», «Кино». В их песнях звучали не только «авторские» тексты, но и лирические строки русской поэзии «серебряного века» – Ахматовой, Кузмина, Гумилева, Хлебникова. Тенденция рок-русификации оказалась стойкой, и к началу 80-х годов практически вся советская рок-музыка стала исполняться на русском языке.

Третье направление отечественной рок-музыки представляли творческие коллективы, сориентированные на приоритет музыкальных средств жанра. К таким группам принадлежали «Квадро» В. Горского, «Горизонт» С. Корнилова, а также те, что играли инструментальный рок, в частности, джаз-рок, представленный программами «Арсенала».

Как и на Западе, в СССР рок развивался в нескольких стилевых формах. Они не только сменяли друг друга во времени, но и «наслаивались» в творчестве даже одной группы. Но все же, возможно по причине приспособления рока к отечественным условиям, ведущими стилями оказались те, что акцентировали «слово под гитару»: бард-рок, фолк-рок, хард-рок.

---

**Бард-рок** в процессе формирования был явно продолжателем традиций «авторских» и бардовских песен. К этому стилю оказались склонны А. Градский и Б. Гребенщиков, а также в некоторых песнях («Пока горит свеча», «Календарь», «Речки и мосты») А. Макаревич. Отличительной чертой бард-рока стали гротеск и ирония, артистическая карнавальная эксцентрика, демонстрация независимости взглядов, жизненных позиций.

**Фолк-рок** «окрашивает» ряд композиций рок-групп «Скоморохи», «Машина времени» и даже «Аквариум» («Бурлак», «Ласточка», «Смерть короля Артура»).

*Группа «Скоморохи» была организована в 1966 году Александром Градским (р. 1949), музыкантом разносторонним, но, прежде всего, получившим известность как певец, гитарист и композитор.*

*В ДМШ он занимался по классу скрипки, в 1974 году закончил вокальный факультет Музыкально-педагогического института им. Гнесиных, обучался в Московской консерватории по классу композиции Т. Хренникова. Имея голос оперного певца с диапазоном в 3.5 октавы, в 1988 году, уже будучи известным рок-музыкантом, пел в Большом театре партию Звездочета в опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок».*

*Путь А. Градского в рок-музыке начался с самостоятельного коллектива «Славяне» – первой в стране англоязычной группе, исполнявшей песни «Битлз». С группой «Скоморохи» А. Градский стал исполнять собственные песни. Репертуар «Скоморохов» строился «на соединении рок-энд-рольных форм с элементами*

русской фольклорно-смеховой музыкально-поэтической лексики: частушек, страданий, блатных песенок, прибауток» (20, с. 487). Более широкая известность пришла к А. Градскому после написания им музыки к фильму режиссера А. Кончаловского «Романс о влюбленных» (1973). Впоследствии А. Градский достаточно много работал в области киномузыки (более 40 фильмов). Он является также автором трех балетов, рок-оперы, большого количества песен. В 1987 году он был принят в Союз композиторов СССР. Градский-композитор склонен к тонкой лирике (стихи П. Элюара), памфлету, сатире (стихи Беранже, Саши Черного), к фольклорным образам (сюита «Русские песни»). В своих сольных выступлениях певец обычно использовал гитару, иг-

135

---

рал на синтезаторе. С именем А. Градского связана также популярность ряда сочинений отечественных композиторов, яркий пример тому – песня А. Пахмутовой «Как молоды мы были». «Аквариум» Бориса Гребенщикова («Б. Г.») представляет ленинградскую школу рок-музыки. Одна из заслуг группы – знакомство Запада с русским роком. С самого начала, с 1972 года, «Аквариум» пошел по пути синтеза разных стилей и жанров, прежде всего фолк-рока, рок-энд-ролла и театра абсурда. Затем пришло увлечение джазом, хард-роком, арт-роком, регги. Музыканты «подключали» к року восточную философию и православную религию. Основой подобной экспериментов группы были стихи самого Бориса Гребенщикова (издающиеся, кстати, в виде отдельных поэтических сборников). В начале 90-х годов в песни «Б.Г.» входит духовная, религиозная тема, в текстах звучат «купола», «кресты», «иконы», «вера и любовь» («Святой Герман», «Никита Рязанский»). Некоторые журналисты даже писали, что новые песни «Б.Г.» – в первую очередь Православие и лишь в третью – искусство. Состав группы менялся от инструментального дуэта до полностью «электрического» ансамбля. Группа неоднократно распадалась (1989, 1991, 1997, 1999) и вновь собиралась, сотрудничала с клавишником и композитором С. Курёхиным, с саксофонистом И. Бутманом. Сам Б. Гребенщиков много выступал в рок-клубах США и Англии. К наиболее значительным альбомам «Аквариума» принадлежат «Искушение св. Аквариума», «Треугольник», «Электричество», «Электрошок», «Акустика», «Ихтиология», «Радио Молчание», «СтопМашина» и другие.

**Хард-рок** наибольшее распространение в СССР получил в форме хеви-металл, который особую популярность приобрел в 80-х годах. В этом стиле играли такие рок-группы, как «Мастер», «Крузи», «Алиса», «Крематорий», «Игры», «Аукцион», «Нокаут», «Август», «Урфин Джюс».

С конце 70-х годов отечественные рок-группы проявили заметный интерес к **арт-року**, сблизившему массовую и академическую музыку. Он представлен в программах профессиональных групп «Горизонт», «Арсенал», «Автограф», «Водограй», «Радар», в определенной степени – также в творчестве «Поп-

Ансамблю «Арсенал» своим появлением обязан отечественный **джаз-рок**. Он же пропагандировал инструментальный рок, а также стал первым, кто представил на профессиональной сцене программу в стиле **брейк-данса**: «В 1984 году ансамбль «Арсенал» показал на профессиональной сцене программу в эстетике брейк-данса в смеси с «новой волной», где явно пародировались советские чиновники-бюрократы, система отреагировала моментально, и коллектив был близок к расформированию», – вспоминал руководитель «Арсенала» (22, с. 171).

Как и на Западе, некоторые отечественные рок-группы предпочли работать в **шоу**, составляя концертные программы с уклоном в сторону пародии, гротеска, шутки («Апельсин», «Витамин», «Телевизор»), используя светомузыку, хореографию, превращая концерты в костюмированные представления («Форум», «Браво», «Секрет»).

Пародийные концерты-спектакли, настоящие клоунады ставила группа М. Пушкиной и А. Ситковецкого «Високосное лето». Ленинградская группа «АВИА» («Анти-ВИА») показывала шоу, где пародировались самые разные стороны советской действительности. «Перчатки без пальцев, темные очки, бейсбольные кепки, кроссовки, эполеты... стали стандартом... Так возникла «новая волна» с советским уклоном: вместе с гармошкой и балалайкой в ход пошли ватники, шапки-ушанки, пионерские галстуки» (22, с. 170). Соединением разных жанров и стилей – от ритуальных обрядов до академического авангарда – обратила на себя внимание ленинградская группа «Поп-механика».

*Группой «Поп-механика» руководил Сергей Курёхин (1954-1996) – композитор, работавший в оригинальном жанре: он синтезировал музыку, хореографию, кукольный театр, цирк, эротiku и мифологическую символику. С. Курёхин писал «оперы», музыку которых надо «не смотреть, а слушать». К такому роду произведений относится, например, «Просто опера» – последнее произведение С. Курёхина, в котором собраны его работы из фильмов и театральных спектаклей. «Просто опера» состоит из 12 номеров, в числе которых «Деревенский танец», «Романс», «Маршельеза», «Последний вальс» и другие. Из кино-*

*работ С. Курёхина известность имела музыка к фильму С. Кулиша «Трагедия в стиле рок» (в фильме снималась рок-группа «Бригада «С»).*

Параллельно с остросатирической линией в отечественной рок-музыке одной из популярных была и лирическая. Она, например, составила отличительную особенность исполнительского стиля «Группы Стаса Намина».

**«Группа Стаса Намина»** – одна из первых в советской рок-

музыке. Ее история началась в 1970 году, но сначала под названием **«Цветы»**. Первый репертуар группы создавался под влиянием творческой манеры «Битлз» и «Роллинг стоунз». Название «Группа Стаса Намина» появилось в конце 70-х годов. Ее основной репертуар составляли песни самого руководителя. (На сцене же Стас Намин (Анастас Микоян) появлялся эпизодически, как гитарист). Стас Намин писал на стихи В. Харитонова, Е. Евтушенко, А. Тарковского, А. Вознесенского, А. Битова. Слушателям также полюбили исполняемые «Группой» аранжировки мелодий Мишеля Леграна. Совместно с французскими музыкантами был записан третий диск «Группы» – «Мы желаем счастья вам» (название альбому дала песня С. Намина на стихи И. Шаферана, ставшая визитной карточкой ансамбля). «Группа» первой в нашей стране начала движение «Рок за мир» (программы «Песня против войны», «Пусть светит солнце»). Но все же рок-музыку «Группа Стаса Намина» чаще играла за рубежом. Первую рок-программу она с большим успехом исполнила в 1985 году в ФРГ. Критика отметила чистое звучание вокала и мелодичность аранжировок. В 1983 году «Группа» сняла первый в стране видеоклип.

В 1987 году «Группа» разделась на три новых (в том числе «Парк Горького»), хотя нередко музыканты собираются для выступлений под прежним названием – «Группа Стаса Намина». В 1988 году по инициативе С. Намина был создан Московский молодежный музыкальный центр, занявшийся рекламой, звукозаписями, организацией концертов.

Музыка панков (условно – **«панк-рок»**), хотя и не получила в СССР такого широкого и продолжительного бытования, как на Западе, но все же и здесь нашла свою аудиторию. Скандальный имидж, нарочитый примитив, эпатаж, нецензурная лексика были

138

---

не только демонстрацией неприятия общественной жизни страны, но и художественной анархией. Российские панковые группы немногочисленны. Среди них – «Нокаут», «Скорая помощь», «Бомж», «Гражданская оборона».

В конце 80-х гг. началась, по образному выражению Алексея Козлова, «вакханалия стадионных концертов». **«Стадионный рок»** привел к деградации андеграунда и к процветанию эстрадного шоу-искусства. Живое исполнение все чаще подменялось выступлениями под фонограмму. Все более заметными становились коммерциализация рок-групп, превращение их в «попсу», выход из «андеграунда».

В 90-х годах сближение рок-музыки с поп-музыкой породило их синтез – **поп-рок**. Поп-бизнес, повлияв на судьбу рок-музыки, привел к тому, что даже само «слово «рок» потеряло былую остроту, а «поп» стало даже более почетным, поскольку это означает коммерческий успех, признание. Но «финансовый успех лишь поначалу окрыляет музыкантов... Искренность и независимость в творчестве уходят без следа. Профессионализм оборачивается ремесленничеством... Чаще всего «звезда» делает

не то, что хочет, а то, что от нее требуют законы рынка в лице обычных спонсоров и продюсеров...», – считает джаз-рок-музыкант Алексей Козлов (22, с. 184). Однако востребованность в «настоящем» роке оставалась вплоть до конца XX столетия. К середине 80-х годов отечественная рок-музыка уже имела не только национальные особенности, но и свои школы. Безусловно, из них наиболее творчески самостоятельными, ведущими были «столичные», но и регионы, особенно уральский и сибирский, сформировали немало интересных музыкантов. «Ленинградская школа, представляемая в первую очередь группой «Аквариум» Бориса Гребенщикова, явно продолжала традиции юмора абсурда... Лидеры московской школы, такие как А. Градский или А. Макаревич были ближе к поэтической лирике с уклоном в символизм. .. Такие группы, как «Звуки Му» или «Бригада «С» создавали имидж советских обывателей – вырожденцев, современных Шариковых. Группа уральского региона отличалась доброкачественным музыкальным материалом, а главное конкретикой социально-значимых текстов песен. Достаточно упомянуть лишь «Наутилус Помпилиус» с песней «Ско-

139

---

ванные одной цепью» (22, с. 170-171). В Свердловске (Екатеринбурге) начинали работать и другие талантливые группы – «Урфин Джюс» А. Пантыкина, «Чай-Ф» В. Шахрина и В. Бегунова, «Агата Кристи» В. Самойлова. Из «регионов» пришли «Горизонт» С. Корнилова (Нижний Новгород), «ДДТ» Ю. Шевчука (Уфа), «Калинов мост» Д. Ревякина (Новосибирск) и другие. 80-е годы уже можно называть периодом наиболее активного отечественного рок-движения. Созданные в это десятилетие группы – достаточно яркая характеристика течений и стилей рок-музыки. Ее представляет чрезвычайно обширный список рок-ансамблей:

**«Август»** – группа организована в начале 80-х годов в Ленинграде (руководитель Олег Гусев); играла в стилях арт-рок, хэви-металл; в 1992 году прекратила своё существование.

**«АВИА» («Анти-ВИА»)** – группа создана в 1985 году в Ленинграде (первый состав: Н. Гусев, А. Кондрашкин, А. Рахов); выступала и записывалась до середины 90-х гг.; представляет рок-шоу, «тоталитарный рок».

**«Автограф»** – группа существовала в Москве с 1980 года до начала 90-х годов; была близка арт-року и поп-року. (Основатель и руководитель группы Александр Ситковецкий (гитара) в настоящее время живет в Великобритании).

**«Агата Кристи»** – группа образована Вадимом Самойловым в 1985 году в Свердловске, затем работала в Москве, периодически распадаясь и вновь собираясь (1990, 1993, 1996); в ранних программах играла арт-рок.

**«Алиса»** – ленинградская группа Святослава «Алисы» Задерия, образована в 1983 году. Уже первые ее программы представили рок «новой волны». В 1985 году в «Алису» пришел певец Константин Кинчев (Панфилов). Игнали в группе на гитарах,



саксофоне, флейте, скрипке, виолончели.

«**Ария**» – группа образована в 1984 г., первый альбом выпустила в 1985 г. «Ария» наиболее последовательно работала в стиле хэви-металл. На дисках «арийцев» претенциозные названия: «Мания величия», «С кем ты?», «Герой асфальта», «Герой зла», «Химера». В 1987 году из «Арии» выделилась группа «**Мастер**», название которой продублировано в песне А. Большакова, гитариста группы. В 1991 г. «Мастер» выпускает в Бельгии свой пер-

140

---

вый англоязычный альбом (второй – в 1994 г.), на протяжении 90-х гг. успешно гастролирует как по России, так и по странам Европы. В «Мастере» обычно играло 4-6 музыкантов (в 1999 г.: А. Грановский (бас-гитара), С. Попов (гитара), О. Милованов (ударные), А. Беркут (вокал).

«**Браво**» – московская группа (1983-1999) Евгения Хавтана, гитариста и вокалиста. В 80-х гг. в «Браво» пела Жанна Агузарова, в первой половине 90-х гг. – Валерий Сюткин. В группе годы играли не только на гитарах и ударных, но и на саксофоне, трубе, клавишных. «Браво» испробовала разные стили: хард-рок, арт-рок, «новая волна» и другие.

«**Бригада «С»** – группа с лидером Гариком (Игорем) Сукачевым (вокал); существовала с 1986 г. до 1994 г. Стилевая тенденция группы – в русле «новой волны», смешавшей танцевальный «новый джаз», фолк-рок, регги, рок-энд-ролл, «пролетарский джаз» (другое название «Бригады «С» – «Оркестр Пролетарского Джаза»). Имидж группы проявился в гротеске, абсурдистском юморе.

«**Ва-Банкъ**» – группа собрана в Москве в 1986 г. Александром Скляром – гитаристом и вокалистом, бывшим дипломатом. Ее отличали агрессивный хард-рок, жесткий вокал, иногда с элементами панк-музыки (в 1995 г. играла с английской панк-группой «Uk Subs»).

«**ДДТ**» основана в 1980 году в Уфе Юрием Шевчуком, художником по образованию, композитором, вокалистом и гитаристом. Группа с самого начала открыто объявила о своей гражданской позиции в отношении войны в Афганистане, бюрократии, лицемерия, в связи с чем оказалась настоящим «андеграундом». Свои первые программы «ДДТ» строила на песнях социального характера, в 1983 году выступила в Москве на фестивале «Рок за мир». Хотя состав и место жительства группы неоднократно менялись (с конца 80-х она стала частью ленинградской музыкальной культуры), но неизменной оставалась личность руководителя. Инструментарий группы подвижен: играли не только на гитарах и ударных, но и клавишных, скрипке, флейте, саксофоне, флейте, трубе. С 90-х годов группа уделяет большое внимание постановочной части своих концертов, иногда превращая их в шоу («Черный Пес Петербург», «Это все», «От и до»).

141

---

«**Динамик**» – группа Владимира Кузьмина (скрипка, гитара,

саксофон, вокал), регулярно распадавшаяся и также регулярно – через два года (1981, 1983, 1985, 1987) - собиравшаяся. «Динамик» – пример коллектива, ушедшего из рока в поп-музыку.

**«Звуки Му»** – название группы, возможно, от «звуки музыки» или «звуки московских улиц»; организована Петром Мамоновым, гитаристом и певцом; выступала в 1981-1989 годах, исполняла «альтернативный рок». (С конца 80-х П. Мамонов снимался в фильмах, так или иначе связанных с молодежной музыкальной культурой: «Игла», «Такси-блюз»).

**«Кино»** – рок-группа певца, композитора и гитариста Виктора Цоя (называлась «Гарин и гиперболоиды»). Коллектив существовал с 1982 года до 1990-го, когда погиб ее лидер. «Кино» – одна из первых отечественных групп, акцентировавшая пародийность, абсурдизм, гротеск, и при этом – поэтический лиризм. В записи одного из первых альбомов «Начальник Камчатки» (1984) с «Кино» играли Борис Гребенщиков, Сергей Курёхин, Игорь Бутман. Популярность группе добавили фильмы на современную молодежную тематику «Игла» («рок-фильм») и «Асса», где главные роли исполнял В. Цой.

**«Коррозия металла»** – московская группа, собрана в 1983 г. (существовала до 1998 г.). Каждый из ее участников имел «артистический» псевдоним: «Боров» (Сергей Высокогоров), «Паук» (Сергей Троицкий, основоположник техники брутального – «хриплого» – вокала), а также – «Саша Шизофреник», «Морг», «Костыль», «Киса» Воробьянинов, «Ящер», «Тритон».

**«Крематорий»** – название группы появилось в 1983 г. – представляет отечественный рок-андеграунд. Лидер группы Армен Григорян, будучи студентом Московского авиационного института, еще в конце 70-х годов собирал музыкантов, по его выражению, «рубившие тяжеляк», т.е. хард-рок. Состав «Крематория» был подвижен: за 15 лет существования в нем переиграло более 30 музыкантов. Большую часть рок-композиций (музыка и тексты) для группы пишет А. Григорян. О тематической направленности группы говорят как названия альбомов («Кома», «Зомби» и т.п.), так и названия исполняемых ею песен («Крематорий», «Лепрозорий», «Пир белых мумий», «Гончие псы», «Мусорный ветер», а также песни на стихи душевнобольных поэтов).

142

---

**«Наутилус Помпилиус»** был образован в Свердловске в 1978 году. Его руководитель Вячеслав Бутусов – гитарист и вокалист. Первая популярная запись группы появилась в 1985 году (альбом «Невидимка»). Последние альбомы «Наутилус Помпилиус» выпустил в 90-х годах («Наугад», «Титаник», «Крылья»). После распада группы В. Бутусов стал заниматься сольными выступлениями.

**«Парк Горького»** – рок-группа, дебютировавшая в 1988 году. Она поначалу существовала в рамках Московского молодежного центра, созданном Стасом Наминым на территории Парка культуры и отдыха им. М. Горького. Особенностью творческой жизни группы стало активное гастролирование по зарубежью, а так-

же, как следствие, интернациональный состав.

**«Санкт-Петербург»** – одна из первых отечественных групп: была организована в 1969 году. Ее основатель – выпускник исторического факультета Ленинградского университета Владимир Рекшан. Дебют группы в 1970 году обратил на себя внимание зрелой поэзией, мелодиями в стиле ритм-энд-блюза и городского фольклора, а также эпатажным поведением музыкантов. На протяжении двух лет группа находилась в числе лидеров рок-андеграунда. В 70-х годах репертуар «Санкт-Петербурга» состоял в основном из блюзов и рок-энд-ролла В. Рекшана. В последующее десятилетие музыканты группы периодически собирались в разных составах для концертных выступлений и записей. Последние пять альбомов «Санкт-Петербурга» (1997) явились своеобразной антологией, в которую вошел почти весь прежний музыкальный материал группы.

**«Чай-Ф»** («Чайф») впервые услышали в родном Свердловске в 1984 году. Название группы принадлежит Вадиму Кукушкину, певцу и трубачу этого рок-квартета. Руководителем ансамбля был Владимир Шахрин, самодеятельный певец, гитарист и композитор. «Чай-Ф» начала с композиций в стиле ритм-энд-блюза, записала альбом с участием других свердловских рок-групп – «Урфина Джюса» и «Наутилуса». К концу 90-х годов группа была автором уже нескольких дисков, в том числе «Не беда», «Дети гор», «Оранжевое настроение».

143

---

Отечественные рок-группы, созданные в 60-х – 80-х годах, в большинстве своем оставались ведущими и в последнем десятилетии XX века. Эстафету у них переняли молодые музыканты. Организованные в 90-х годах группы уже отмечены сильным воздействием шоу-бизнеса. Среди таковых – «Чиж и компания», «Сплин», «Два самолета» и др.

Однако в «перестроечное» время, когда многие рок-группы получили возможность выхода из «андеграунда», интерес слушателей к рок-музыке значительно понизился. Одна из попыток реанимировать традиционный рок нашла воплощение в ретро-стиле. В начале 90-х годов появились ретро-группы типа «Браво» или «Мистер-Твистер», сориентированные на отечественный твист и рок-энд-ролл 50-х – 60-х гг.

Конец XX века, как считает один из свидетелей и участников «написания» истории отечественной джазовой и рок-музыки А. Козлов, это время «формирования массового спроса на самое примитивное в музыке, литературе, кино. Пришла пора прикладного, развлекательного искусства... В этот период начался процесс распада многих концептуальных групп... Контркультура и андеграунд за ненадобностью исчезли» (22, 179-180).

Действительно, выступления рок-групп перестали вызывать ажиотаж или даже просто повышенный интерес у молодежи. Но,

как показывает история рок-движения, каждое поколение создает свой «рок». Однако для его оценки нужна определенная временная дистанция.

144

---

## «ТРЕТЬЕ НАПРАВЛЕНИЕ»

### Лекция 19. «Третье течение» и «третье направление» в музыке

Тенденция синтезирования академических форм и жанров с «легкой» музыкой, особенно заметная в творчестве композиторов второй половины XX века, получила в музыковедении определение «третьего» – «течения» или «направления».

Термин **«третье течение»** возник в конце 60-х годов в отношении одного из стилей джаза, развивавшегося на основе его синтеза с особенностями музыкального языка академической музыки. Для «третьего течения» характерно использование, в частности, полифонии строгого письма, приемов концерто грассо, элементов додекафонии, средств симфонической музыки и т.п. Если термин «третье течение» обозначил произведения, в которых формообразующая роль все же оставалась за джазовой музыкой, то термин **«третье направление»** определил понятие межвидовое, то есть синтез академической и массовой музыки и тех эстетических позиций, жанров и композиционных технологий, которые образуются в результате этого синтеза. Произведения такого рода нельзя отнести ни к академической, ни к массовой музыке.

Таким образом, употребление термина **«третье течение»** предпочтительнее в отношении джаза, а термина **«третье направление»** – для обозначения самостоятельного вида музыкального искусства. Иначе, «течение» рассматривается в русле одного вида музыки – развлекательного, а «направление» – в русле музыкального искусства в целом.

Конечно, взаимосвязь «легкого» и «серьезного» значительно шире и сложнее данной классификации, поскольку задачи и приемы включения в академические структуры средств джазовой или эстрадной музыки чрезвычайно многообразны.

---

Среди представителей «третьего течения» в джазовой музыке –

пианист Джон Льюис и его ансамбль «Модерн Джаз Квартет», вибафонист Милст Джексон, композитор Гюнтер (Гантер) Шуллер.

145

---

*Творчество Гюнтера (Гантера) Шуллера (р.1925), американского композитора, дирижера и педагога, отмечено влиянием музыки Арнольда Шёнберга, Игоря Стравинского и джаза. Гюнтер Шуллер – автор книги об истории американского джаза (1989). Ему принадлежит введение в обиход (в конце 50-х гг.) термина «третье направление», которым он обозначил синтез приемов западной академической музыки и музыки неевропейских культур, в том числе джаза.*

*Г. Шуллер – автор более 160 произведений. Некоторые из его инструментальных сочинений предполагают участие джазовых музыкантов.*

Особой разновидностью «третьего течения» можно считать джаз-прогрессив, джаз-авангард, фри-джаз, «фьюжн». Так, **«фьюжн»**, заявивший о себе в конце 60-х годов как «джаз-рок», стал особо моден в 70-х. Одним из первых к «омоложению» джаза обратился негритянский трубач Майлс Дэйвис. К музыкантам, заинтересовавшимся «фьюжн», принадлежат также пианист Чик Кория, саксофонист Уэйн Шортер, барабанщик Билли Кобэм, гитаристы Карлос Сантана и Джон Маклафлин, в советской музыке – Алексей Козлов и его ансамбль «Арсенал». Мастерство этих известных музыкантов повлияло на исполнителей как джаза, так и рока.

Однако признаки «сплава» в джазе наметились раньше – еще на рубеже 40-х – 50-х годов, когда формировался стиль **«прогрессив»**. Музыканты, воспринявшие этот стиль, соединяли джаз с современным языком симфонической музыки. Джаз-прогрессив использовал политональность, атональность, додекафонию, расширил гармонические возможности композиций за счет использования альтерированных, уменьшенных и увеличенных септаккордов, аккордов нетерцового строения. Позже (1966-1975) стиль под названием «прогрессив» появился и в рок-музыке, также пойдя по пути использования музыкального языка композиторов-модернистов – Игоря Стравинского, Оливье Мессиана, Карлгейнца Штокхаузена и др.

Джими Хендрикс, Карл Палмер, Кит Эмерсон, Эрик Клэптон, играя джаз и рок в стиле «прогрессив», подняли престиж развлекательной культуры в среде музыкантов, способствовали развитию рок-музыки как профессионального искусства.

146

---

Заемствование рок-музыкантами выразительных средств джаза или академической музыки иногда приобретает форму стилизации, «ретро», как, например, в некоторых композициях групп «Битлз», «Дип Пёрпл» или «Коллизеум». Они включали в рок-аранжировки ритмы рэг-тайма, чарльстона, тембры духовых и



струнных инструментов. Примечательны эксперименты групп «Эмерсон, Лейк и Палмер», «Пинк Флойд», «Йес» в направлении синтеза рок-музыки и классики. Этот синтез, обозначаемый как «арт-рок», является в рок-музыке своеобразным «третьим течением». Однако арт-рок и арт-джаз, прогрессив-рок и прогрессив-джаз остаются в рамках развлекательного искусства: это все равно рок или джаз.

Существует еще одна область синтеза классики и современной массовой музыки – джазовые и эстрадные **транскрипции и аранжировки** академических произведений. «В нашей композиторской среде, – считает Родион Щедрин, – зачастую пренебрежительно... относятся к транспозициям классики, сделанным для развлекательных вокально-инструментальных ансамблей, для симфоджазов и т.д. А мне думается, что, может быть, и через это придет к молодежи интерес к Баху, Моцарту, Чайковскому» (76). Одними из первых экспериментов в этой области стали джазовые аранжировки Пола Уайтмена («Грезы любви» Ф. Листа) и Дюка Эллингтона (фрагменты балета П. Чайковского «Щелкунчик»). *Американский музыкант Пол Уайтмен (1890-1967) в 1919 году основал в Санта-Барбаре оркестр танцевальной музыки, который уже с середины 20-х до 40-х гг. концертировал как большой оркестр. Хотя в нем играли ведущие джазовые музыканты, исполнительский стиль оркестра далеко не всегда отвечал традиционному пониманию биг-бэнда, вследствие чего его называли эстрадным. Сам Пол Уайтмен, альтист по образованию, играл в симфонических оркестрах, что в дальнейшем сказало на репертуаре его собственных коллективов. Пол Уайтмен включал в концертные программы как аранжировки классических произведений, так и оригинальные произведения симфонизированного типа, которые стали называть «симфоджаз». Это были сочинения с развитой композиционной структурой, сложной тематической разработкой. Термин «симфоджаз» утвердился после исполнения «Равсодии в стиле*

147

---

*блюз» (1924) Джорджа Гершвина, написавшего это произведение по заказу Пола Уайтмена. Популярности оркестру Пола Уайтмена добавили несколько фильмов с его участием.*

На протяжении XX столетия к джазовым, эстрадным и рок-аранжировкам тем И. С. Баха, Ф.Шопена, П. Чайковского, Б. Бартока и других известных композиторов обращались многие музыканты. Так, джазовую обработку «Революционного этюда» Ф. Шопена играл ансамбль Джона Кирби, «Прелюдию cis-moll» С. Рахманинова – ансамбль Нэта «Кинга» Коула, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Планеты» Г. Холста, «Варварское аллегро» Б. Бартока исполняла английская рок-группа «Эмерсон, Лейк и Палмер», «Марш» из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» – советский джаз-рок-ансамбль «Арсенал». Транскрипции инструментальных пьес И. С. Баха, В. А. Моцарта, М. Мусоргского и других классиков представил в вокальной обработке (с ритм-группой из ударных и контрабаса) виртуоз-

ный французский джазовый ансамбль конца 60-х и 70-х гг. «Свингл Сингерс».

Эстрадные обработки, заключающиеся обычно в добавлении к классическим темам ровного, четкого бита, стали особенно популярны в годы расцвета рок-музыки. Среди них есть и примеры достаточно профессионального, чуткого и бережного отношения к музыкальному источнику. Этими качествами характеризуется шопеновская программа польского фортепианного дуэта Вацлава Киселевского и Марека Томашевского. Серию из 10 дисков «Мировая классика в современной обработке» (Бах, Вивальди, Моцарт, Бетховен, Паганини, Шопен, Григ, Глинка, Мусоргский, Чайковский) записал в 2001 году «Оркестр Золотого Света». Популярность приобрели также серии аудиозаписей «Шедевры классической музыки в рок обработке» Лондонского Королевского филармонического оркестра (дирижер Луис Кларк), играющего в «осовремененном» варианте темы И. С. Баха, Х. В. Глюка, Л. Бетховена, П. Чайковского, И. Штрауса, М. Равеля и других. Оркестр известен также тем, что одним из первых стал устраивать совместные концерты с поп-группами.

Кроме классики к современным ритмам подключается и фольклор. «Осовременивание» народной песни наблюдается в музыке разных народов. Так, группа «Битлз» некоторые свои

148

---

песни строила на балладных темах кельтского фольклора, ансамбль «Орэра» – грузинского, «Трио Маренич» – украинского, «Ленинградский диксиленд» – русского, финского, молдавского. Современная трактовка русской народной песни характерна для Жанны Бичевской, ансамбля «Купала».

Влияние новых ритмов массовой музыки ощутили и композиторы академического направления. Хотя в Европе джаз стал моден в 20-х годах, его освоение европейской культурой началось раньше, и, прежде всего, теми композиторами, которые в силу разных причин жили и работали в США. Так, в 1893 году чех Антонин Дворжак в первой части симфонии «Из Нового света» использовал спиричуэлс «С неба слети, карета».

Особенно увлеклись новыми американскими ритмами французские композиторы. Так, импрессионист Клод Дебюсси внёс «экзотические» ритмы в фортепианные пьесы «Кукольный кэжуок» и «Менестрели», Морис Равель включил во вторую часть Сонаты для скрипки и фортепиано блюз, использовал элементы джазового стиля в опере «Дитя и волшебство», в фортепианных концертах. Но, пожалуй, наиболее плодотворно отреагировали на джаз композиторы французской «Шестерки» – Эрик Сати (балет «Парад», 1917), Дариус Мийо (балет «Сотворение мира», 1923), Жорж Орик (фортепианный фокстрот «Прощай, Нью-Йорк»).

Не обошли джаз своим вниманием венгр Бела Барток (финал Концерта для оркестра), немец Пауль Хиндемит («Камерная музыка» № 1), «космополит» Игорь Стравинский («История солдата», «Регтайм для 11 инструментов», «Черный концерт», «Скер-

цо a la Russe»).

А в академических сочинениях второй половины XX века использование элементов джаза давно перестало быть дискуссионным. Заостренные и смещенные джазовые ритмы несут активность и импульсивность, необходимые для коммуникабельности. Сближение «серьезной» музыки с джазом часто вносит оттенок юмора, «облегченности» настроения. Так, в финале Музыка для фортепиано и камерного оркестра Альфреда Шнитке, «где сочетание примитивного баса из джаз-ансамбля и утонченной пуантилистической расщепленности других голосов, – замечает Э. Денисов, – вызывает у слушателей неизменную улыбку» (12, с. 165). Собственное обращение к джазовым средствам Э. Денисов ком-

149

---

ментирует на примере «5 историй о господине Кейнере»: «Взяв небольшой театральный джаз-оркестр, я использовал джазовые приемы исполнения... в крайних частях... в первой части приемы джазовой инструментовки в большой степени снимают «серьезность» текста и проявляют всю его парадоксальность...». Позиция в отношении к джазу Эдисона Денисова, известного композитора-авангардиста, достаточно симптоматична для современного искусства. А потому его статья «Джаз и новая музыка» заслуживает длительной цитаты:

«Применение тех или иных элементов джаза в композиции – личная проблема каждого автора (так же, как и отношение к народной музыке), одни композиторы считают джаз примитивной формой искусства, а обращении к его формам – уступкой вкусам публики, ... другие убеждены, что... любые формы примитива могут быть интегрированы композитором... Джаз, конечно, ни в коей мере не дает рецептов спасения от ритмической аморфности, но он показывает один из возможных путей более многомерной организации музыкальной материи... Другая причина, по которой джазовая музыка столь естественно ассимилируется с новой музыкой – ее органическая импровизационность. Мы стремимся внести в музыку свободу во всех ее проявлениях – то оставляем нефиксированными различные компоненты формы, то создаем подобие музыкальных мозаик (техника групп), то отказываемся от детерминированности либо всей формы, либо отдельных ее участков (музыкальная графика), в то время как в народной музыке и джазе уже давно существуют прототипы этих свобод. В кругу современных исполнителей, являющихся в той или иной степени «соавторами» многих произведений новой музыки, джазовые музыканты занимают почетное место» (12, с. 163-164). Музыкальный язык джаза, будучи чрезвычайно мобилен, усиливает современность звучания академических жанров и форм. Оставаясь в целом в рамках «серьезной» музыки, такие произведения становятся доступнее современному слушателю, особенно молодому. Подобные сочинения уже достаточно многочисленны в зарубежной музыке: примером могут служить, в частности, Концерт для кларнета Аарона Копленда, «Прелюдия, fuga и риффы» для кларнета и джаз-бэнд Леонарда Бернстайна. Иллю-

ских композиторов. Например, в концертном жанре – это «Черный концерт» (для кларнета и джаз-бэнда, 1945) Игоря Стравинского, Второй фортепианный концерт (1966) Родиона Щедрина, Концерт-буфф для камерного оркестра (1964) и Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и ударных (1973) Сергея Слонимского, Концерт для двух оркестров (симфонического и эстрадного, 1976.) Софии Губайдулиной.

**В концерте для фортепиано с оркестром № 2 Родиона Щедрина** (р. 1932), в третьей части, названной «Контрасты», звучит джазово-импровизационный эпизод, соответствующий замыслу – показу «контрастов» жизни, в которой наряду с серьезным существует и легкое, развлекательное. Импровизационно-скерцозный характер музыки близок стилю «Модерн Джаз Квартета». С острым ритмом, но приглушенно-фонового колорита, этот эпизод переводит тревожно-драматическое настроение концерта в изящно-легкое, беспечное.

**Концерт-буфф для камерного оркестра Сергея Слонимского** (р. 1932) находится на пересечении традиций музыкального авангарда и массовой культуры, которые представляют полифония в системе строгой додекафонии (Фуга) и джаз (Импровизация). Объектом пародирования избран жанр фуги, которая написана в сложнейшей структуре – как тройная, четырнадцатиголосная. В Импровизации весело обыгрывается свойственная джазу синкопированная ритмика, но в построении сложного контрапункта из простейших тем.

В жанре симфонии «столкновения» академического и эстрадно-джазового встречаются реже, чем в концерте. Однако и этот жанр открывает большие возможности для полистилистики, которая служит, прежде всего, средством раскрытия философских проблем жизни. Наиболее интересными в этом плане являются симфония № 1 Альфреда Шнитке (1934-1998) и симфония № 4 Иманта Калныньша (Калныня, р. 1941).

**Симфония № 1 (1972)** обозначена самим Альфредом Шнитке как «симфония-антисимфония». Возможно, что в определенной степени этому способствовал и непривычный для традиционного жанра полистилистический музыкальный язык, включивший в «зарисовки» духовной жизни XX века бытовую музыку – эстрадный шлягер и джазовые импровизации (на скрипке и трубе).

Поскольку «наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком» (А. Шнитке), композитор применяет прием «звукового хаоса», в котором есть место и классике, и джазу.

**Симфония № 4 (1973) Иманта Калныньша** особенно в крайних, I и IV частях насыщена джазовыми звучаниями (медь) и фрагментами с ритмом рок-музыки (усиленная ударная группа). Интерес к бытовой музыке у этого латышского композитора,

*автора не только симфоний, но и кантат, опер, мюзиклов, рок-опер, не случаен: одно время он руководил бит-ансамблем.*

*Симфония № 4, написанная под впечатлением лирико-философских стихов английского поэта Р. Браунинга («Что нас ожидает за этим дождливым днем? дождливые недели? лето? или жизнь?..»), создает сложный мир, окружающий человека XX столетия. Как и А. Шнитке, И. Калныньши для показа «двух уровней» бытия избирает прием столкновения «серьезной» и «развлекательной» музыки.*

«Диалоги» академических и массовых жанров обнаруживаются в творчестве и других отечественных музыкантов: Валерия Гаврилина, Андрея Петрова, Андрея Эшпая, Леонида Десятникова. Но при этом композиторы все же остаются в рамках «серьезного» искусства. Однако в последних десятилетиях XX века появились произведения, которые «не вписываются» ни в академические концерты, ни в эстрадные шоу. Это и есть, по сути, «третье направление» в современном музыкальном творчестве. Данный термин был введен в обращение Родионом Щедриным в начале 80-х годов. Он указывает на наличие определенной эстетики, жанров, композиционной технологии. У ряда авторов четко обозначилась тенденция объединять, как отмечал Р. Щедрин, «приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической, современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее – коммерческой – с другой» (76).

Под названием «Третье направление» в Союзе композиторов возникли творческая лаборатория и театр-студия, в которые вошли М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Гладков, В. Дашкевич. Близким этому художественному движению оказалось творчество А. Градского, Д. Тухманова, А. Журбина, М. Кажлаева. Синтез «серьезной» и «развлекательной» музыки наиболее четко

152

---

обозначился в слиянии академических жанров с рок- и эстрадной музыкой. Бесспорно одно: в «третьем направлении» доминирующее положение заняли композиторы-профессионалы. Наиболее чувствительными к влияниям эстрадной музыки оказались жанры романса и оперы. Причины их интенсивного преобразования кроются как в расцвете поп-песни, так и во влиянии театра и кино, где эти композиторы много и плодотворно работали. Новый романс вобрал в себя и бардовские черты, и интонации эстрадного шлягера, и рок-песни. Среди ведущих композиторов этого направления – Микаэл Таривердиев, мастер интимно-бытового направления вокальной музыки.

*Произведения Микаэла Таривердиева (1931-1996) выделяет чуткость к современным песенным интонациям и внимание к высокой лирико-философской поэзии – М. Цветаевой, Б. Пастернака, А. Вознесенского. Драматическая монологичность, речитативность высказывания, самостоятельность фортепианного сопровождения придают многим его сочинениям черты бытового романса или русского шансона.*



*Песня-монолог, песня-речитатив – характерные жанровые структуры вокальных сочинений композитора. Для М. Таривердиева свойственна и цикличность – форма, весьма распространенная в жанре романса. К этой области относятся такие произведения композитора, как «Запомни этот мир» (стихи А. Вознесенского), «Прощай, оружие» (слова Э. Хемингуэя в переводе А. Вознесенского).*

Оставаясь в рамках эстрадной песни, к содержательно-структурным особенностям академической музыки, опять таки к циклу, но циклу-сюите в стиле рок обращаются Д. Тухманов, А. Градский.

**Давид Тухманов** (р.1940) – композитор, пианист, дирижер, широкую известность приобрел как мастер эстрадной песни. Привлекая в нее средства камерно-вокальной музыки, он создает песню-рок-романс. Ключевой в этом жанре является рок-сюита «По волне моей памяти» (1975), написанная на стихи западных и русских поэтов – Сафо, вагантов, Гете, Шелли, Мицкевича, Верлена, Ахматовой, Волошина. Цикл, как и ряд других сочинений Д.Тухманова, был записан силами его ВИА, в которых композитор выступал как клавишник.

153

---

*Несмотря на широкий историко-стилевой аспект использованной поэзии – античность, средневековье, романтизм, символизм, – сюита является достаточно цельным сочинением. Цельность циклу придает «высокая» литература, лирическое настроение музыки и аранжировка в стиле арт-рока: наряду с синтезатором, гитарой, ритм-группой звучат струнные и медные. Некоторые песни отмечены импрессионистически-живописным характером («Сентиментальная прогулка» на стихи Поля Верлена), иные – бардовской традицией («Из вагантов») или стилем «Битлз» («Доброй ночи» на стихи Перси Б. Шелли). В силу декламационности мелодики, монологичности высказывания, свободы формы, некоторые песни выявляют явную близость жанру романса.*

**Александр Градский** – автор песен и вокальных циклов. В начале 70-х годов он создал цикл композиций на стихи Бёрнса и Шекспира – своеобразную энциклопедию рок-стилей. В 80-х годах композитор обратился к лирико-философской теме, которая весьма ощутима в вокальном цикле «Сама жизнь» на стихи французского сюрреалиста Поля Элюара. Композитор выбрал стихи о любви, печали, отчаянии, то есть о том, что составляет личностную сторону жизни. Внимательно следуя за ритмом стиха, А. Градский использует песенно-декламационные обороты, сдержанную или патетичную речитацию. В цикле звучит песня-монолог («Притворись»), динамичный «тяжелый» рок (инструментальная «Интерлюдия»), бытовая музыка (маскарадный «Вальс»). В инструментальной партии использована большая группа электроинструментов, ударных и синтезаторов. В аудиозаписи вокального цикла принимали участие музыканты рок-группы «Скоморохи» и сам композитор (вокал, кла-

*вишние, гитара, скрипка).*

Кроме камерного вокального жанра, другой привлекательной для музыкантов областью синтеза «легкой» и академической музыки оказался театр. Известно, что в оперном искусстве фольклорные афро-американские интонации и джазовые ритмы первым использовал Джордж Гершвин (опера «Порги и Бесс», 1935). Его сочинение показало возможность сочетания жанровых признаков оперы и **мюзикла** (англ. musical). Сам же мюзикл («музыкальная пьеса») является американским вариан-

154

---

том европейской оперетты – одного из самых ранних жанров, сочетавших академическую форму (оперы) и развлекательное искусство (песни, танцы).

Мюзикл – «дитя» Америки. Среди тех, кто формировал жанр – Джером Кери, Джордж Гершвин, Ирвинг Берлин, Коул Портер, Ричард Роджерс, Фредерик Лоу, Леонард Бернштейн. В 30-х – 40-х годах американские композиторы отдавали предпочтение сентиментально-драматическому мюзиклу. Позже, параллельно с традиционным любовным сюжетом, в него привлекаются исторические сюжеты и политическая сатира.

Конец 50-х годов называют «золотым» периодом американского мюзикла. Лучшие произведения этого времени – «Канкан» К. Портера, «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна. Росту известности композиторов и популярности актеров способствовали экранизации мюзиклов. Так, например, экранизация «Смешной девчонки» (1968) Дж. Стайна принесла главной исполнительнице Барбаре Стрейзанд премию «Оскар».

Первый европейский мюзикл появился в 1928 году – «Трехгрошовая опера» (по Б. Брехту) немецкого композитора Курта Вайля. Однако большую жанровую определенность европейский мюзикл приобрел в творчестве английского композитора Лайонеля Барта («Оливер!» по Ч. Диккенсу, 1960) и французского композитора Мишеля Леграна, автора фильмов-мюзиклов «Шербурские зонтики» (1963) и «Девушки из Рошфора» (1967). В СССР первыми мюзиклами можно считать кинокомедии 30-х годов «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Цирк» с музыкой И. Дунаевского. Однако о собственно мюзикле в нашей стране стали говорить в 60-х – 70-х годах, когда появились «Свадьба Кречинского» А. Колкера (по А. Сухово-Кобылину), «Бременские музыканты» Г. Гладкова, «Конкурс красоты» А. Долуханяна, «Шерлок Холмс» (по К. Дойлу) и «Сестра Керри» (по Т. Драйзеру) Р. Паулса, «Принц и нищий» (по М. Твену) А. Калныньша, «Свадьба соек» А. Басилая и другие.

*«Свадьба соек» (1979) – первый мюзикл грузинского композитора **Александра Басилая**, исполненный ВИА «Иверия», руководителем которого он являлся с 1968 года. Благодаря телевизионной экранизации, мюзикл, написанный по сказке классика грузинской литературы Важа Пшавела, быстро завоевал признание широкой публики.*

*Спектакль полистилистичен. Он включает аллегорическое повествование со словесными вставками рассказчика (мир любви «птиц» спроецирован на людей), отдельные приемы джаз-фолк-рока («так как в принципе этого рода музыкой, – по мнению композитора, – можно выразить любую, самую глубокую мысль» (Цит. по: 42, с. 115), выразительные средства рок-энд-ролла, диско, танго, рэг-тайма, баллады, спародированный коллаж из музыки классических опер («Севильского цирюльника», «Кармен», «Евгения Онегина») и даже рок-оперы Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда».*

Специфической чертой мюзикла, отличающей его от многих оперетт, является содержательная основа: многие знаменитые «музыкальные пьесы» написаны по произведениям литературной классики, причем, далеко не всегда комедийного характера (Шекспир, Диккенс, Достоевский, Шоу, Брехт, Драйзер). Кроме того, современный мюзикл невозможен без сложной аудиовизуальной техники.

История жанра показывает, что некоторые мюзиклы оказались ближе к оперетте, другие – к опере, третьи – к музыкальной комедии. В то же время, мюзикл стал предшественником и основой **рок-оперы**, родившейся в начале 70-х годов. По сути, рок-опера – это новая версия мюзикла второй половины XX столетия. Жанр чрезвычайной эклектичности, рок-опера включила в себя и эстрадный шлягер, и средства рок-музыки, и законы сценического спектакля. В ней реализовалась как тенденция тяготения арт-рока к масштабным, театрализованным формам, так и демократизация академического театра. Чаще всего авторами рок-опер были композиторы академической среды, а исполнителями – рок-музыканты. Началом нового жанра принято считать рок-оперу «Иисус Христос – суперзвезда» (1970) английского композитора, живущего в США, **Эндрю Ллойда-Уэббера** (Webber, р. 1948). **«Иисус Христос – суперзвезда»** – музыкальный спектакль, повествующий историю последних дней Христа. Структура, отвечающая традициям оперы, соединена композитором с новым мелодико-ритмическим и инструментально-тембровым языком, включающим электроинструменты, усиленную группу ударных. (По словам Э. Уэббера, Д. Шостакович, познакомившись с его произведениями, сказал: «Наверно, и таким путем

*надо идти»).* В рок-опере (а по сути – мюзикле) большое количество действующих лиц: Иисус Христос, Анна, Мария Магдалина, Симон, Петр, Иуда, Царь Ирод, Понтий Пилат и др. Музыкальное действие включает увертюру, сольные арии-песни, ансамблевые и хоровые номера, развернутые сцены «Поругание», «Бичевание», «Вознесение».

*В последующие годы Ллойд-Уэббер стал автором еще ряда рок-опер (или мюзиклов, рок-мюзиклов), среди которых – «Иосиф Прекрасный», «Кошки» (1981, по поэме «Старый Опоссум:*

*Практическое котоведение Томаса Стерна Элиота», 1939), «Звездный экспресс» (1984), «Привидение в опере» («Фантом оперы», 1986), «Аспекты любви» («Лики любви», 1989) и др. Уже в середине 70-х годов к новой форме музыкального спектакля стали обращаться и советские композиторы, продолжившие, по сути, наметившуюся еще в 30-х годах тенденцию развития «песенной оперы» и музыкальной комедии. Первые образцы отечественной рок-оперы создали А. Градский «Стадион» (1973), А. Журбин «Орфей и Эвридика» (1975) и Алексей Рыбников «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты» (1976), «Юнона» и «Авось» (1980). **Алексей Рыбников** (р. 1945), ученик А. Хачатуряна в Московской консерватории – автор опер, симфоний, концертов, романсов, песен, музыки к кинофильмам («Шла собака по роялю», «Про Красную шапочку» и др.). Ему принадлежат и два этапных для «третьего направления» музыкально-сценических сочинения: «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты» по П. Неруде и «Юнона» и «Авось» по А. Вознесенскому. Первое произведение он определил как рок-оперу, второе – как оперу. Однако в обоих произведениях использованы характерные средства рок-музыки: манера пения рок-певцов, синтезаторы, усиленная громкость. В основе сюжета музыкально-драматического спектакля «Юнона» и «Авось» – реальные события начала рубежа XVIII-XIX веков, но с акцентом на романтике приключений и любви. («Юнона» и «Авось» назывались корабли русского путешественника и государственного деятеля Н.П. Резанова (1764 – 1807), который содействовал налаживанию торговых отношений с Калифорнией. На обратном пути из Америки он умер. Обручившаяся с ним шестнадцатилетняя Кончита, дочь губернатора Сан-Франциско, ждала его 35 лет, потом дала обет молча-*

157

---

*ния...). Музыка А. Рыбникова – это свободное смешение «высокого» и «бытового», стилевых черт духовной музыки, романса, песни и вальса, мелодекламации, хорового пения и разговорной речи, алеаторики, сонористики и средств электронной записи. Исполнение отечественных рок-опер оказалось близким стилю ВИА. Так, ансамбль «Поющие гитары» А. Васильева исполнил «Орфея и Эвридику» А. Журбина, «Ариэль» – рок-оперу своего руководителя В. Ярушина «Сказание об Емельяне Пугачеве» (по С. Есенину), ВИА «Веселые ребята» представили «Алые паруса» А. Богословского (по А. Грину), грузинский ансамбль «Иверия» участвовал в исполнении рок-оперы (мюзикла) своего руководителя А. Басилая «Свадьба соек», ВИА и рок-группа А. Градского были исполнителями его рок-оперы «Стадион» (о чилийском музыканте и борце за демократию Викторе Хара), «Песняры» принимали участие в постановке «Кургана» (по поэме Я. Купалы) И. Лученка, джаз-рок-ансамбль «Арсенал» первым в стране исполнил рок-оперу «Иисус Христос – суперзвезда». Пересечение с современной «легкожанровой» музыкой другого академического музыкально-театрального жанра – **балета** – пока не дало столь яркого результата, как в опере. Однако тен-*

денция сблизить балет с рок-культурой проявилась в балетных транскрипциях рок-опер. В таком варианте были поставлены, например, «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1982, Харьков) и «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова (1984, Саратов).

В русле «третьего направления» балет мыслится, прежде всего, теми композиторами, которые склонны к эстраднему жанру. Показательно в этом отношении творчество Г. Гладкова («Двенадцать стульев» по Ильфу и Петрову), А. Градского («Человек» по Р. Кипплингу) или А. Журбина («Женитьба» по Н. Гоголю). «Рок-балет» – определение жанра произведения «Память» Б. Петрова. В балет «Разбойники» ввел рок-состав М. Минков, синтезатор и состав эстрадного ансамбля использовал в своем балете «Легенда о птице Доненбай» Ю. Симакин. Симфоджаз в балетную партитуру включили Ю. Саульский («Валенсианская вдова») и М. Кажлаев («Горянка»).

*Балет «Горянка» (1968) Мурада Кажлаева (р. 1931) стал первым дагестанским балетом. Его литературной основой является поэма знаменитого аварца Расула Гамзатова. «Будучи*

158

---

*поклонником двух муз – «серьезной» и «легкой», я ... часто обращаюсь к танцевальному жанру», – так композитор определял одну из причин своего интереса к балетному жанру. Некоторое время руководивший ВИА «Гуниб», но всегда тяготевавший к симфоджазу (Концерт для джаза «Африканский», «Лирические новеллы» для симфонического оркестра с соло электрогитары и др.), Мурад Кажлаев и в балетную музыку вводит элементы стиля эстрадной и джазовой музыки, что, впрочем, во многом обусловлено сюжетом «Горянки» – о жизни молодежи (из музыки III действия композитором составлена сюита «Студенты»). Симфоджазовый стиль представлен композитором и в цикле балетных сцен «Лирические новеллы» («Рассвет», «Цветы Камлонг», «Песня гор» и др.). В их партитуру М. Кажлаев включил партию электрогитары – специально для известного джазового гитариста Николая Громина. Музыка «третьего направления» занимала значительную часть репертуара отечественных эстрадно-симфонических оркестров, исполнявших симфоджазовые композиции. На рубеже 60-х – 70-х годов в числе таких коллективов был эстрадно-симфонический оркестр Гостелерадио под управлением Юрия Силантьева. Наряду с песенными аккомпанементами он играл «Черный концерт» Игоря Стравинского, Симфонию (с джазовыми интонациями) Богдана Трощюка, «Концерт для эстрадного оркестра» Софии Губайдулиной, «Африканский концерт» Мурада Кажлаева. По сути же, в музыке «третьего направления» нашла своеобразное претворение полистилистика – характерная особенность музыкального мышления второй половины XX века.*



---

## ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

### Лекция 20. Бытовые танцы XX века

Бытовая музыка XX века неразрывно связана с танцевальными ритмами, а с ними – эстрада и джаз. В то же время, закрепленный за каждым танцем характер музыки дает возможность использовать его колорит в произведениях профессиональной академической музыки, правда, чаще с ироническим оттенком. Большая часть популярных в XX столетии бытовых танцев родилась в Америке, зачастую приобретая в Европе свои варианты. В процессе эволюции танцы и танцевальная музыка иногда претерпевали существенные изменения. Так, если для танцев начала века было свойственно парное исполнение с определенными танцевальными движениями, то к концу столетия «контактирование» партнеров становится необязательным, исчезает разграничение женской и мужской роли в танце. Формируется новое представление о танце как бесконечном процессе, с любыми движениями и в любой их последовательности. Появились танцы, требующие специальной физической подготовки. Эволюционировала и танцевальная музыка, в которой мелодичность сменилась ритмизированным потоком звуков. Хотя многие танцы ушли вместе с прошлой бытовой культурой, их инструментальное сопровождение осталось в виде самостоятельного жанра. Ритмы танцев проникли и в нетанцевальную музыку – как вокальную, так и инструментальную, или же вошли в разряд так называемых «бальных танцев» (фокстрот, танго, румба, джайв и др.).

---

Одним из модных танцев начала века был **бостон**. Его название происходит от города США, где он возник еще в 70-х годах XIX столетия. Особо популярным во втором десятилетии XX века стал медленный вальсообразный вариант танца, получивший название вальс-бостон. Отличительной чертой его музыки является пауза на третьей доле аккомпанемента.

Ритмоинтонационный материал бостона часто включался в сочинения профессиональных композиторов. Так, Пауль Хиндемит, создавая в фортепианной сюите «1922» «поэму современно-

тайма и шимми использовал и ритм бостона (4-я часть сюиты). «Внешне изысканная печаль бостона, – замечает критик И. Федосеев, – достаточно быстро обнаруживает свою пародийную сущность. Зыбкая, бесплотная вальсовость сменяется речитативным одноголосием, подчеркивающим пустоту и иллюзорность сентиментального настроения» (17, с. 445). Еще раньше, в 1916 году, ритм вальса-бостона с мягкой иронией зазвучал в «Мимолетности» (№ 12) Сергея Прокофьева. С обличительной целью бостон использован Рейнгольдом Глиэром («Сцена в ресторане») в балете «Красный мак» (1927). Не забыт этот танец и музыкой конца столетия: в 1996 году грузинский композитор Гия Канчели написал «Вальс-бостон» для фортепиано и струнного оркестра. До 10-х годов XX века был моден **тустеп** («двухшаговый»). Это быстрый, двудольный танец, возникший в США в конце 80-х годов XIX века. Перед первой мировой войной популярность тустепа была вытеснена фокстротом.

**Фокстрот** (дословно – «лисы рысь») сформировался в 1910-1914 годах в США на основе тустепа и синкопированного рэгтайма. После первой мировой войны он стал моден и в Европе. Танцевальные движения фокстрота – перемежающиеся длинные и короткие шаги («движения лисы»). Фокстрот бывает как быстрый, так и медленный – «слоу-фокс».

Ритмы этого танца можно услышать в «Рапсодии в стиле блюз» (1924) Дж. Гершвина, в балете «Красный мак» Р. Глиэра, в оперетте Д. Шостаковича «Москва, Черёмушки» (1958), в «Серенаде для пяти музыкантов» (1968) А. Шнитке.

**Рэг-тайм** как музыкальный (фортепианный) стиль характеризуется близкой тустепу, польке или маршу двудольностью. Стилизация рэгтайма встречается у Игоря Стравинского («Рэгтайм для 11 инструментов», 1918), Дариуса Мийо (балет-пантомима «Бык на крыше», (1919), Пауля Хиндемита (сюита «1922», 5-я часть, «Рэгтайм»).

Под быстрый рэг-тайм исполнялся **кэк-уок** (дословно – «ходьба с пирогом») – афро-американский танец, возникший в XIX веке. Часто звучавший в менестрельных юмористических спектаклях, он приобрел заметную популярность в начале XX века. В академической музыке самый известный при-

161

---

мер использования ритмики и характера танца – «Кукольный кэк-уок» в фортепианном цикле Клода Дебюсси «Детский уголок» (1908).

Разновидностью рэгтайма в 10-х – 20-х годах стал двудольный танец **шимми** (США). Его отзвуки – в оперетте «Баядерка» (1921) Имре Кальмана («Шимми-дуэт»: «Шимми с вами танцевать хочу я»), во второй части («Шимми») сюиты «1922» Пауля Хиндемита, в «Трехгрошовой опере» (1928) Курта Вайля («Баллада о приятной жизни»).

Перед первой мировой войной Европа и Америка увлекается, и надолго, **танго** – испано-латиноамериканским городским танцем. Предположительно, он возник на Кубе, так как имеет близ-

кие черты с кубинским танцем хабанерой – (La Habana – Гава-на), или, как считали в 900-х годах, в Аргентине («аргентинское танго»). Танцевальные движения танго, исполняемого парами, включают два длинных и три коротких скользящих шага. О популярности танца свидетельствует тот факт, что уже в 1907 году во Франции был проведен первый конкурс его исполнителей. Танец сопровождается как инструментальной, так и песенной музыкой с характерным размером на 2/4 или, позже, 4/4. Особенностью ритмики танго является пунктирный рисунок (на первой доле такта), что, собственно, и сближает его с хабанерой. Содержание текста обычно любовное, характер музыки лирический, с подчеркиванием страстности.

Танец широко использовался в творчестве композиторов – от стилизации до пародирования: И. Стравинский включил танго в музыку «Истории солдата» (1918), Д. Мийо – в балет-пантомиму «Бык на крыше» (1919), Р. Глиэр – в балет «Красный цветок» («Танец на блюде»), Д. Шостакович – в оперетту «Москва, Черёмушки» (1958), К. Вайль – в «Трехгрошовую оперу» («Баллада о сутенере»), Б. Чайковский – в балет (1974) «Чиполлино» («Вариации принца Лимона»), А. Шнитке – в оперу (1994) «История доктора Иоганна Фауста» («Танго» Мефистофеля), Г. Канчели написал пьесу для четырех инструментов под названием «Вместо танго» (1996), Р. Щедрин – оркестровые «Два танго Альбениса». Около 1917 года американскими неграми был создан **джаз-танец**. На эстраде он появился в 20-х годах, впервые исполненный Мэтт Мэттокс. Танец полистилистичен: он включает движения

162

---

и музыку афро-американского, латиноамериканского и индийского происхождения, а также элементы балета, танца-модерн, чечетки. Джаз оказал влияние и на рождение танца **фристайл** – свободной («фри») интерпретации народного танца американских негров на основе его синтеза со средствами балета и танца-модерн. После первой мировой войны, в 20-е годы, особо моден стал **чарльстон**, возникший в городе Чарльстон штата Южная Каролина (США). Популярность танца возросла после появления мюзикла «Бешеный бег» (1923), где чарльстон был «главным героем». Музыка этого танца свойственен быстрый темп и синкопированный ритм. Ритмы чарльстона звучат в балете-пантомиме «Бык на крыше» Дариуса Мийо, в «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина.

С 30-х годов США и Европу увлекли латиноамериканские танцы, в частности, **румба** – танец афро-мексикано-кубинского происхождения, с двудольным синкопированным ритмом. Хотя румба была известна с 1914 года, ее популярность в США началась, когда появился интерес к латиноамериканским ансамблям с экзотическими ударными инструментами. Для музыки румбы типичны многократные повторения 8-тактовой фразы, остигатные ритмические фигуры в исполнении на маракасе и других ударных. Приблизительно с 1953 года с ритмом румбы стал экспериментировать и джаз.

**Самба** – афро-бразильский танец, появившийся в США в 40-х годах. Это парный танец с музыкой двудольного размера, с характерной ритмической фигурой из шестнадцатой, восьмой и шестнадцатой. Самба сопровождается пением и шумовыми инструментами.

Джазовые музыканты достаточно быстро обратили внимание и на этот танцевальный жанр. Появился джазовый вариант самбы под названием **босса-нова** («новое чувство»). Считается, что первая босса-нова прозвучала в исполнении бразильского певца и гитариста Антонио Карлоса Жобима в 1959 году. Танцевальный ритм босса-новы сопровождается несложной напевной мелодией, исполняемой вполголоса. Международную популярность танцевальный ритм босса-новы приобрел с появлением песни «Девушка из Ипанемы» (1964), а в 60-х годах, обогащенный джазовой импровизацией, дал название новому джазовому стилю.

163

---

Самбе близок **калипсо** – стиль танцевально-развлекательной музыки с Карибского архипелага. К латиноамериканским танцам принадлежит также возникший на Кубе в конце 50-х годов танец **ча-ча-ча**. Его характерный ритм двудольный – на 4/4 с паузой на последней восьмой (две четверти, три восьмые, пауза). Предшественником ча-ча-ча можно называть кубинский танец **мамбо**, популярный в 40-х годах. Его музыке свойственен быстрый темп, оstinатный ритм, риффы у духовых.

После 1945 года в моду вошли искусственно созданные танцы **шейк, халли-галли, липси**. Так, липси был создан в Лейпцигском Институте танца композитором Р. Дубянки; для музыки танца характерно синкопированное, на 3/2 музыкальное движение. В середине 40-х годов танцы под музыку ритм-энд-блюза приобрели новую форму – **буги-вуги**. Танец был продолжением модного в 30-х годах **джиттербага**, первоначально называвшегося «линдли». Джиттербаг возник в танцевальных залах нью-йоркского Гарлема. Его импровизированные акробатические движения сопровождаются синкопированной музыкой.

Джиттербаг относится к «атлетическому» типу танцев. Одной из его разновидностей является «**джайв**», распространившийся в 40-х – 50-х годах. Это же название относится к одному из стилей американского городского фольклора, родственному блюзу, но более энергичному. Джайв оказался в числе предшественников рок-энд-ролла – американского танца 60-х годов.

**Рок-энд-ролл** как вокально-инструментальная музыка сопровождался пританцовыванием или же танцевальными движениями, требовавшими хорошей физической формы и акробатической тренировки. Такой танец могли танцевать лишь несколько пар дансинга. Поэтому рок-энд-ролл вскоре обрел упрощенную форму – твист. Характер рок-энд-роллного танца определялся музыкально-ритмическими акцентами на слабых долях, когда танцующие делают основные движения как бы «поперек» ритма.

**Твист** (точнее туист – «крутить, вертеть», «извиваться») – рок-танец 60-х годов. Первоначально он исполнялся в

сопровождении вокальной музыки. В отличие от парного рок-энд-ролла, твист можно было танцевать и одному. Музыка твиста быстрого темпа, четырехдольная, с однообразием акцентов на сильных долях (ровно исполняются «восемь восьмых»), с явной близостью к стилю рэг-тайма.

164

---

В 60-х началось всеобщее увлечение групповым финским танцем «**летка-енка**» (его ритм как образец «бытовизма» в мире современного человека использован А. Шнитке в симфонии № 1). В середине 70-х появился интернациональный стиль танцевальной музыки **диско**. В 1977 году его прославил фильм «Лихорадка субботнего вечера» режиссера Роберта Стигвуда. Танцевальная музыка в стиле диско ведет свое происхождение от негритянского **фанка**, который отличается своей распространенностью у темнокожих и сопровождением, главным образом, ударными инструментами.

Музыкой в стиле диско обычно называют такую, которая предназначена для танцев на дискотеках. Первые дискотеки появились во Франции в начале 60-х годов. Сначала это была форма прослушивания музыки в механической записи (дисков). Затем понимание дискотеки «сузилось до площадки, где молодежь танцует под современные ритмы. На самом же деле это гораздо шире», – считает композитор Александр Журбин (Студенческий меридиан. – 1986. – № 5. – с. 51). Шире в том смысле, что дискотеки – это еще и форма общения молодежи, и место знакомства с новой музыкой. В словарях дискотека определяется как «форма организации досуга» (54) или даже как «самодеятельный коллектив, задача которого – организовать досуг молодежи» (78). Ведущими диско-вечеров являются «диск-жокеи» («ди-джеи»): термин возник в 1937 году в отношении комментаторов грампластинок в музыкальных радиопередачах.

Музыка «диско» в целом мелодичная, но с однообразием и упрощенностью ритмо-структуры, с акцентом на каждую четверть, с движением 112 ударов в минуту, с доминированием ударных. Такой ритм напоминает равномерно работающий механизм. В 1975 году в Европе сформировался свой вариант этого музыкально-танцевального стиля – «**евро-диско**». Почти одновременно с ним появился и «**латин-диско**» – на ритмах латиноамериканской музыки.

Танцевальная диско-музыка получила еще ряд вариантов: диско-джаз, диско-рок, техно-диско. В стиле диско выступали многие эстрадные певцы: в США, например, Донна Саммер, Барбара Стрейзанд, Пол Маккартни, в Европе – «АВВА», «Бони М».

165

---

В середине 80-х возник огромный интерес к новому танцу – **брейку** (брейк-дансу). Он сконцентрировал спортивную направленность танцев второй половины XX столетия и стал, по сути, танцем тинэйджеров – «школьной» молодежи. Брейк-данс и



обычно сопровождающий его рэп, зародились в Южном Бронксе. В музыкальном отношении брейк менее агрессивен, чем, скажем, хэви-металл. Он отличается ровным, как марш, движением, специфическим скрежещущим звуком – «скретч». Характеризуя брейк-культуру, А. Козлов, чей джаз-рок-ансамбль первым показал брейк в отечественной концертной программе, указывает основную идею этого танца – пародировать «механизированного» человека, человека-робота: «Когда человек начинает изображать автомат, он перестает быть автоматом по сути. В брейке есть критика духовной беспомощности, безволия, конформизма». *Танцевальная техника брейка достаточно сложна. Танец напоминает пантомиму, его исполнение требует специального «снаряжения» – перчаток без пальцев, бандан (повязок на голове), наколенников, напульсников. Танцевальная техника включает такие элементы, как «ска-фа» (прыжки), «работа наверху» («электрик буги»), «работа внизу» (брейкинг: вертушка на голове, на плече и др., «пропеллер», «самолет»), разновидности «волн» (руки-ноги-бедро-живот-грудь-голова-руки), шарниры в конечностях («я сделан из картона, из резины, из стекла, железа»). В брейке, как и большинстве бытовых танцев конца XX века, существенную роль играет индивидуализация и свобода движений, самовыражение личности как части коллектива, а в музыке – подавление мелодического начала возбуждающими ритмами ударных и усиленной динамикой электроинструментов.*

---

### **ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВАЯ КУЛЬТУРА: МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА**

До 60-х годов в нашей стране никто из джазовых и эстрадных музыкантов соответствующего специального образования не получал, т.к. учебных заведений подобного профиля попросту не было. На эстраде работали или музыканты иных специальностей, или пришедшие из самодеятельности, из «любительства». Так, в середине 50-х годов джазовое исполнительство пополнило «поколение джазовых инженеров» – музыкантов, имеющих техническое (Г. Гаранян), экономическое (И. Бриль) архитектурное (А. Козлов) и т.п. образование.

Первым учебным заведением, где открылось (1964) эстрадно-джазовое отделение, было Ленинградское музыкальное училище.

В 1967 году в Москве при инженерно-физическом институте сформировалась школа-студия для любителей джаза (под руководством Ю. Козырева), позже на ее базе при Дворце культуры «Москворечье» стала работать Студия джаза. В 70-х годах джазовая педагогика пополнилась опытом Московской студии искусства музыкальной импровизации – ДМШС (Детская музыкальная школа-студия, 1977). Ее учебные программы составили такие курсы, как «История музыкальной импровизации», «Джазовая стилистика», «История джазового исполнительства» и др. К середине 70-х годов уже в 25 музыкальных училищах СССР были созданы эстрадно-джазовые отделения. В 1984 году в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных открылось отделение эстрадной и джазовой музыки, хотя учебный курс «Массовые музыкальные жанры» там читался уже в 1973 году. В 1994 году по предложению Д. Крамера в Московской консерватории открывается класс джазовой импровизации. В училищах и вузах работают, ведут мастер-классы известные джазовые музыканты: И. Бриль, Д. Крамер, А. Осейчук, А. Кузнецов и др. В 70-х годах в нашей стране появились первые серьезные учебные пособия по соответствующим дисциплинам. К ним принадлежит «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» (1979) И. Бриля (5), в предисловии к которому Ю. Саульский указывал, что это «первый отечественный опыт

167

---

обобщения трудного и редкого искусства джазовой импровизации». Сам Ю. Саульский в 1977 году издал учебное пособие для музыкальных училищ «Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра» (51). Как пособия для руководителей самодеятельности были написаны «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» Г. Гараняна (11) и «Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров» Д. Браславского (4).

Высоко оценивал Ю. Саульский и учебно-методическое пособие «Гармония в джазе» Ю. Чугунова, «первый печатный отечественный труд, полностью посвященный джазовой гармонии»: «Если изредка в нашей учебной литературе и появлялись труды по отдельным технологическим проблемам эстрадной и джазовой музыки, – писал в предисловии Юрий Саульский, – то это касалось главным образом инструментовки и аранжировки, многие же другие теоретические и практические аспекты разработаны не были» (72).

Ю. Саульский, музыкант неоспоримого авторитета, приветствовал выход в 2000 г. еще одного пособия по джазовой гармонии – «Системного курса гармонии джаза» А. Рогачева. Бесспорным достоинством этой работы он считал «привлечение музыкальных примеров, связанных с русским мелосом» (49).

Ряд методических работ отечественных авторов направлен на проблемы освоения джазовой игры на музыкальных инструментах. Среди таковых – «Основы джазовой интерпретации» И. Гавата и И. Вассербергера (1980), «Из практики джазового гитариста»

(1992) и обучающие видеокассеты «Гитара в джазе» А. Кузнецова, аудиокассеты «Современный джаз России» (1996) под редакцией Д. Крамера.

Эстрадная и джазовая музыка стала включаться в учебные пособия более широкого предназначения: в сборники диктантов для школ, училищ и вузов (М. Серебряный «Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки». – Киев, 1989), в учебники по сольфеджио (В. Абрамовская-Королева, Н. Вакурова, Ю. Морева. Сольфеджио. Мелодии из оперетт, мюзиклов, рок-опер. – СПб., 1994). Наряду с большим количеством журнальных «портретов» эстрадных и джазовых музыкантов, стали появляться и публикации обобщающего характера. Одна из первых работ такого ха-

168

---

рактера – «Истории джаза» Е. Овчинникова (40). Ее основой стали лекции автора по курсу «Массовые музыкальные жанры», который разрабатывался и читался им еще в начале 70-х годов в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных.

В конце 80-х – 90-х годов активизировалось обсуждение проблем эстетического воспитания школьной молодежи в области джазовой, эстрадной и рок-музыки (44, 50, 60). С целью подготовки учителей к просветительской работе в школе в учебный план педвузов был предложен спецкурс «Музыкальный досуг молодежи» (Программы педагогических институтов. Сб. 15. – М., 1987). Современная ситуация в эстетическом воспитании молодежи подсказывает необходимость включения в учебный план подготовки педагога-музыканта хотя бы краткого курса истории «легкой» музыки (48). На тему «Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки» защищена диссертация (59). В Московском государственном педагогическом университете формируется опыт работы эстрадно-джазового отделения.

Просветительская работа в области эстрадной и джазовой музыки заметно активизировалась в 60-е–90-е годы, ставшие периодом бурного и относительно свободного ее развития. Так, в 1965-1967 гг. на радиостанции «Юность» звучала программа Аркадия Петрова «Метроном»\*, на телевидении прошли программы «Рок-урок», в которые была включена система уроков Д. Крамера для начинающих импровизаторов). Из телепрограмм начала 2000 гг. следует указать «Джазофрению» с И. Бутманом, в которой звучит и музыка, и комментарии к ней, и беседы с популярными исполнителями.

\* А. Петров о радиопередаче «Радиоклуб «Метроном»: «Её появление ... удачно соответствовало потребностям тогдашней молодежи эпохи «физиков-лириков». За два года через «Метроном» прошли все заметные представители отечественного джаза, были передачи, посвященные «Модерн джаз квартету», чехословацким коллективам, ...Эллингтону, Джанго Рейнхарду, ...», «Свингл сингерс»... В студии побывали большинство наших критиков (Медведев, Переверзев, Бар-

бан), а Алексей Баташев... был автором собственных выпусков...».  
(45, с. 6-7)

169

---

Осознание творческих процессов в музыке массовых жанров – задача музыковедения. Но писать историю современности всегда труднее, чем историю «отстоявшегося» явления. Поэтому большая часть написанного, например, о раннем периоде джазового искусства – это публицистика: рецензии, очерки, критические этюды, статьи в газетах и журналах. Первые публикации о джазе появились в 20-х годах (упоминавшиеся статьи В. Парнаха), в начале 30-х годов в эфир были пущены радиопередачи С. Кобасьева, который иллюстрировал свои лекции грампластинками из собственной богатейшей коллекции.

Отечественная музыкальная критика постепенно уступала место науке – историческому и теоретическому музыковедению. Так, начало отечественного музыковедения в области джаза можно вести с 1972 года – с книги А. Баташева «Советский джаз» (3), в которой дана систематизация документального материала 20-х – 60-х гг.

По истории отечественного джаза наиболее фундаментальной до сих пор остается книга, изданная 1987 под редакцией А. и О. Медведевых «Советский джаз: Проблемы. События. Мастера» (58). Она выстроена как ряд очерков о джазовых стилях и о ведущих исполнителях инструментального и вокального джаза (статьи Ю. Саульского, А. Баташева, Е. Семенова и др.). О джазе пишут и музыковеды, известные более работами в области классического искусства. Так, В. Конен, исследователь старинной музыки, автор учебника по истории западного романтизма, проявила серьезный интерес к истокам джазовой культуры: сначала это были главы в книге «Пути американской музыки» (26), затем фундаментальные исследования «Блюзы и XX век» (25) и «Рождение джаза» (27).

Логичным дополнением к материалу книги В. Конен «Пути американской музыки» стала включенная в нее глава «От джаза к рок-музыке» Л. Переверзева (44). Эта исследовательская работа отличается стремлением дать оценку эстетическим ориентирам и взаимосвязям в массовой культуре.

Кроме историко-аналитических изданий, музыкальная наука пополнилась работами биографического характера. Среди «творческих портретов» выделяются «Джазовые силуэты» журналиста Аркадия Петрова (45). Материал его книги охватывает

170

---

историю джазовой музыки от 20-х до начала 90-х годов – «от Парнаха до джаз-авангарда». Автор, однако, не только приводит тексты интервью и рассказывает о встречах с известными музыкантами, но и обобщает исторические факты, анализирует джазовые стили, размышляет о будущем джаза. Поскольку в нашей стране джаз и эстрада традиционно идут «рука об руку», то и в

сборники статей об эстраде включаются разделы о джазовой музыке, как, например, «Джаз на эстраде» В. Фейертага в книге «Русская советская эстрада 1946-1977 гг. Очерки истории» (М., 1981). О творчестве джазовых певиц Л. Долиной, И. Отиевой и Т. Оганесян можно найти информацию в сборнике очерков «Певцы советской эстрады» (42).

В целом же жизнь эстрады представлена в музыковедческой литературе в виде портретных зарисовок, «персоналий» популярных певцов. В этом ряду находится книга Ивана Нестьева «Звезды русской эстрады» (38) – о песенно-романсовом творчестве эстрадных артистов начала XX столетия, а также выпуски серии «Певцы советской эстрады», которые представляют собой ряд очерков и статей об эстрадных музыкантах разных направлений, в том числе и о тех певцах, кого принято считать оперными (Т. Синявская, А. Ворошило).

Не остается без внимания и рок-культура. В 1989 году вышла книга Евгения Федорова «Рок в нескольких лицах» (69), в 1991 году – книга Артема Троицкого «Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...» (65). Наметившийся в 60-х годах синтез джаза и рок-музыки анализируется его отечественным родоначальником саксофонистом Алексеем Козловым в книге «Рок. Истоки и развитие» (22). Однако джаз-рок – далеко не центральная тема в этой «широкоформатной» работе: тут анализ особенностей рок-музыки в Великобритании, США и СССР, размышления о взаимосвязи рока и поп-культуры, аргументация признаков «анти-рока». Но все же основной чертой, отличающей книгу А. Козлова от тематически ей близких, является стремление автора установить социальные причины, которые привели к возникновению и функционированию рок-культуры.

Популяризатором рок-музыки является и периодическая печать, особенно те журналы, что обращены к молодому читателю. Пожалуй, первыми, еще в 1986-1987 гг. начали публикацию се-

---

рии серьезных статей о «звездах» зарубежной и советской рок-музыки журналы «Студенческий меридиан» (1986, № 7; 1987, № 4, 7, 9) и «Музыкальная жизнь» (1986, № 10, 19, 20, 21; 1987, № 1, 4). В последующие годы «Музыкальная жизнь» продолжила серию «портретов» поп-«звезд» и, под рубрикой «Рок-барометр», рок-музыкантов. В адрес любителей популярной музыки направлены также нотные сборники альманаха «Молодежная эстрада» (издается с 1943 г.). В 70-х годах стали печататься первые джазовые хрестоматии: антология Ю. Саульского «Мелодии джаза» (Киев, 1970); антология «Мелодии джаза» В. Симоненко (Киев, 1970), «Мелодии советского джаза» Ю. Саульского и Ю. Чугунова (М., 1987). Осваивает область «легкого» искусства и теоретическое музыкознание, хотя и не так интенсивно и заинтересованно, как историческое. В поле зрения исследователей, прежде всего, особенности песенной мелодики (А. Сохор. Русская советская песня. – Л., 1959; В. Зак. О мелодике массовых песен. – М., 1979). Гармония же составляет основную область исследований джазовых музыкан-



тов, что вполне закономерно, так как именно это средство выразительности отражает основные изменения в джазовом стиле. Анализ джазовой гармонии дается обычно в ее сопоставлении с академической гармонией. Отличительной особенностью учебного пособия Ю. Чугунова «Гармония в джазе» (72) является включение в него историко-стилевого очерка, в котором прослеживается эволюция джазовой гармонии.

Теория музыки не оставляет без внимания и терминологию «легкого» жанра, которая, впрочем, и до сих пор явление далеко не устоявшееся и по многим параметрам спорное. Так, уже первая попытка (1981) создать отечественный «понятийный» справочник по лексикону джаза (54) вызвала достаточно бурную реакцию со стороны критиков (53). Речь, конечно, не может идти об уровне профессионализма составителя «Лексикона» В. Симоненко. Споры лишь подтверждают, что джаз – искусство динамично развивающееся и многонациональное по школам.

В стране появились и переводные публикации, по большей части – о джазовом искусстве: «Что происходит с джазом?» М. У. Стерна (1959), «В авангарде джаза» М. Уильямса (1968), «История подлинного джаза» Ю. Панасье (1978), «Становление джаза» Д. Л. Коллиера (под ред. А. Медведева, 1984), «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» У. Сарджента (1987) и др.

172

---

## **МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА В ШКОЛЕ: ДЖАЗОВАЯ И ЭСТРАДНАЯ МУЗЫКА**

По данным многочисленных исследований музыка среди других видов искусства занимает у подростков одно из первых мест. Она участвует в формировании жизненных идеалов молодежи, ее морали, общественного сознания, художественных интересов. Однако взаимоотношения с популярной музыкой особенно у старшеклассников складываются стихийно, обычно вне школы. К тому же в старших классах, когда увлечение развлекательной музыкой наиболее интенсивно, школьная молодежь лишается уроков музыки. Почти все сведения о музыкальном искусстве подростки получают из телевидения, видеоклипов, аудиозаписей. Социологические исследования свидетельствуют о том, что старшеклассники более всего интересуются рок-музыкой. Однако следует иметь в виду, что современная молодежь в это понятие включает и поп-музыку. В меньшей степени им близки песни бардов, эстрадные обработки классической и народной музыки и еще меньше – джаз.

Показательно также, что «легкая музыка», «легко» доступная для слушания в силу широкого распространения бытовой звукоаппаратуры, все чаще выполняет фоновую функцию, а интерес к ней редко подкреплен знаниями о жанрах, стилях, истории и т.п. В школьных программах по музыке джазовому и эстраднему искусству, конечно же, уделяется определенное внимание. Оно включается, главным образом, в материал учебных тем «Музыка

«легкая» и «серьезная» и «Взаимопроникновение «легкой» и «серьезной» музыки». Но поскольку современные школьные программы дают возможность творчески подходить к учебному материалу, развлекательная музыка может вводиться и в такие темы, как «Музыкальный образ», «Музыкальная драматургия», «Музыка и современность».

Работу учителя по формированию эмоционально – осознанного отношения молодежи к развлекательному искусству желательно продолжать во внеклассных и внеучебных формах. Одной из таких форм может быть музыкальный клуб

173

---

(«Рок-клуб», «Диско-клуб», «Джаз-клуб» и т.п.), который при целенаправленном руководстве способен реализовать воспитательные, познавательные и формирующие задачи.

Четкая структура в организации музыкального клуба является залогом его успешного функционирования. Практика внеклассной работы рекомендует, например, такую организационную систему музыкального клуба, которая поддерживается созданием нескольких секций: планирования, экспресс-информации и рекламы (объявления, пригласительные билеты, оформление интерьера), диск-жокеев (ди-джеев), танцевальной секции (разучивание или демонстрация танцев, проведение танцевальных конкурсов, организация танцевальной части досугового вечера), фотосекции, секции технических средств и др. Клуб может иметь свой устав с определением его задач, перспективного плана деятельности, прав и обязанностей членов клуба и т. п. В определенной степени музыкальный клуб – это игра.

Основной принцип работы клуба – самоуправление учащихся, поддерживаемое учителем музыки и организатором внеклассной (воспитательной) работы. В то же время, учителю часто приходится сталкиваться с характерной для старшеклассников самоуверенностью в области знаний о современной эстрадной музыке. Помощью учителю в таких психологических ситуациях может стать коллективное руководство дискотекой, конкурсы диск-жокеев, «советы дискотек», обсуждение и принятие подготовленных дископрограмм.

Ознакомление молодежи с историей, стилями, жанрами, исполнителями джазовой и эстрадной музыки, включение соответствующего музыкального материала в просветительские и развлекательные мероприятия – один из путей преодоления ограниченности музыкальных вкусов подростков, «поп-фанатизма». В то же время задача учителя как руководителя музыкального клуба показать, что талантливая эстрада и музыка академических жанров – не контркультуры.

Одной из форм просветительской и досуговой работы клуба могут быть музыкальные вечера, сочетающие беседу о музыке, дискотеку и школьную музыкальную самодеятельность. Диско-вечера – это выход клуба на более широкую аудиторию.

174

---

Сочетание беседы о музыке и дискотеки приобретает форму «информационной дископрограммы». Она дает возможность включать как средства выразительности разных видов искусства (музыки, театра, литературы, танца, фотографии и др.), так и разные виды деятельности (слушание музыки, танцы, игры, конкурсы и др.).

Составление информационных дископрограмм, подбор критического и музыкального материала – одна из функций учителя, руководящего самостоятельной работой учеников. Комментарии об исполнителе, композиторе, стиле музыки и т.п. могут сопровождать как танцевальную музыку, так и сами танцы. Такие комментарии не должны быть обширными. Их объем для всей программы достаточен в пределах 20-30 минут, при этом текст комментариев желательно распределять так, чтобы между музыкальными композициями его было на 3-4 минуты. Текст должен состоять из фактического материала, а не абстрактных рассуждений и восторженных эпитетов. Материал комментариев необходимо подбирать как с учетом социологического фактора (возраст школьников, местность), так и апперцептивного (музыкальный опыт школьников) и драматургического (четкий план, определение кульминации).

В программе вечера целесообразно сочетание западной и отечественной музыки. Естественно, с учетом развлекательности мероприятия для информационной его части более оправдан выбор темы и музыки из области «легкого» жанра или «третьего направления» (эстрадно-джазовые обработки классических или народных тем).

Для «заседаний» музыкального клуба, в частности, для «информационных дископрограмм» приемлема, например, следующая тематика:

1. Музыкальная эстрада страны (России, Франции, США, Италии и т.п.).
2. История джаза (американский джаз, отечественный джаз, классика джаза, джазовые исполнители и т.п.).
3. «Битлз»: история и современность.
4. Искусство современных бардов.
5. Творческий портрет композитора (М. Таривердиева, А. Рыбникова, Р. Паулса, Б. Гребенщикова, И. Макаревича и др.).

175

- 
6. Творческий портрет певца (певицы).
  7. Творческий портрет ансамбля (группы, оркестра).
  8. Рок-музыка: стиль и культура.
  9. Рок-музыка: история направлений.
  10. Фольклор в современных ритмах.
  11. Классика в современных ритмах.
  12. Мюзикл и рок-опера.
  13. Что мы танцуем?
  14. Дискотека: общение или разобщение?
  15. Новые аудиозаписи (певца, группы, джазового ансамбля).

## 16. Новые видеоклипы.

Ведущий дискотеки – ди-джей – при определенной подготовке может выполнять не только «технические» функции, но и быть выразителем идейной и тематической направленности музыкального вечера. Именно на него ложится основная задача организации на вечере общения, развлечения и просветительства, именно диск-жокей зачастую оказывается для школьников первым авторитетом в музыкальных вкусах. Поэтому воспитание диск-жокея – одна из главных проблем руководителя музыкального клуба.

Деятельность диск-жокея во многом близка творчеству актера-импровизатора. Для диск-жокея существует и своя профессия: эрудиция, ораторское мастерство, культура общения, скромность, естественность сценического поведения, остроумие, находчивость, эмоциональность, обаяние; конечно, желательна и музыкальная подготовка. Обычно диск-жокеем является юноша, хотя возможно и парное ведение вечера – юноша и девушка. Тогда между ними планируется диалог, «спор» или распределение заранее составленного текста. Клуб может объявлять и проводить конкурсы диск-жокеев.

Таким образом, подготовка музыкально-развлекательного вечера (дискотеки, беседы или др.) требует от учителя и организаторских способностей, и умения находить контакт с молодежью, и собственных знаний в области популярного искусства.

176

---

## ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ

### по курсу истории джазовой и эстрадной музыки

1. Классические темы джаза (мелодии, авторы, аранжировщики).
2. Блюз: исток и форма джаза.
3. Американские джазовые трубачи.
4. Американские джазовые саксофонисты.
5. Американские джазовые пианисты.
6. Американские джазовые вокалисты.
7. Джордж Гершвин и джаз.
8. «Современный джаз» и его течения.
9. Особенности джазовой гармонии.
10. Джаз и латиноамериканские ритмы.
11. История европейского джаза.
12. Джаз в творчестве Леонида Утесова.
13. Отечественные джазовые вокалисты.
14. Александр Варламов – классик отечественного джаза.
15. Творчество Александра Цфасмана.
16. Исаак Дунаевский и джаз.
17. Фольклор в отечественном джазе.
18. Творчество Юрия Саульского.

19. Творчество Алексея Козлова.
20. Знаменитые гитаристы отечественного джаза.
21. Знаменитые пианисты отечественного джаза.
22. Анатолий Кролл – дирижер и композитор.
23. История ленинградского джаза.
24. Музыкальная эстрада Франции.
25. Творчество Эдит Пиаф.
26. Творчество Александра Вертинского – классика русской эстрады.
27. «Третье направление»: творчество Микаэла Таривердиева
28. «Третье направление»: творчество Алексея Рыбникова.
29. «Третье направление»: творчество Владимира Дашкевича.
30. «Третье направление»: творчество Геннадия Гладкова.
31. Элвис Пресли и рок-энд-ролл.
32. Рок-музыка: стиль и культура.
33. История британского рока.
34. История «Битлз».

177

---

35. «Звезды» хард-рока.
36. Классика отечественного рока.
37. Что такое ВИА?
38. История ВИА: ансамбль «Песняры».
39. Рок-опера: отечественный вариант.
40. Арт-рок и его история.
41. Фьюжн: джаз и рок.
42. Танцевальные ритмы и джазовый стиль.
43. Бальные танцы XX века.
44. Классика американского мюзикла.
45. Из истории европейского мюзикла.
46. Молодежная культура и музыка.
47. Музыка современной дискотеки.
48. Дискотека и диск-жокей.
49. «Уличное искусство»: граффити, брейк, рэп.
50. Беседы о рок-музыке со школьниками.
51. Урок музыки: о джазе со школьниками.
52. Беседа со старшеклассниками: «Эстрадная музыка».
53. «Легкая» музыка – тема школьного урока.
54. Беседа со школьниками: «Серьезное» и «легкое» в музыкальной эстраде».
55. Беседа со школьниками: «Музыка, которую я слушаю дома».
56. Джазовая и эстрадная музыка в учебной теме «Музыкальный образ».
57. Джазовая и эстрадная музыка в учебной теме «Музыкальная драматургия».
58. Роль СМИ в формировании музыкальных интересов школьников.



---

**КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ**

- **Авангардный джаз** – джаз «новой волны» или «*свободный джаз*»; направление 60-х гг., развивающее традиции «*современного джаза*» с подчинением средств выразительности исполнительскому самовыражению.
- **Арт-рок** – течение рок-музыки, связанное с использованием средств классической (академической) музыки.
- **Архаический джаз** – начальная стадия (рубеж XIX-XX веков) новоорлеанского джаза.
- **Баллада** – медленная лирическая джазовая музыка с 32-тактовой темой по 8 тактов в каждой фразе, обычно в двухчастной репризной или трехчастной форме (ААВА).
- **Би-боп** (боп) – звукоподражательный термин в отношении джазового стиля 40-х – 50-х, характеризуется разнообразием ритмики, хроматизированной гармонией, быстрым темпом, в пении – использованием *скэт*.
- **Биг-бэнд** – «большой оркестр», включающий более 13 музыкантов; как стиль характеризуется наличием аранжировки, выделением звучания группы однородных инструментов, унисонным проведением темы в начале и конце пьесы, широким использованием манеры *скэт*-пения; с начала 30-х гг. – стиль классического *свинга*.
- **Бит** – «удар», производные: «биг-бит» – «большой удар», *офф-бит*, бит-музыка, бит-группа; «пульс» ритма.
- **Блюз** – в джазе: 12-тактовая форма.
- **Блюзовый лад** – лад с *блюзовыми тонами*.
- **Блюзовые тоны** – в мажорном звукоряде пониженные III, V, VII ступени, исполняемые с нетемперированным интонированием – «блюзовым оттенком».
- **Брейк** – 1) в джазе – «пауза», «прорыв», импровизационная вставка, сольная каденция на 1-4 такта, позже – в отношении соло ударных; 2) уличный танец (брейк-данс) с характерными «автоматизированными» движениями; 3) иногда в значении *хип-хоп*.

- 
- **Буги-вуги** – в 20-х, затем в 40-х гг. популярный фортепианный стиль исполнения *блюза* быстрого темпа, с однообразием построения в левой руке («катящийся бас») и импровизацией в правой.

- **ВИА** – аббревиатура составов и стиля вокально-инструментальных ансамблей, популярных в 60-х – 70-х гг.; характерная ранняя форма отечественной *бит*-музыки.
- **Глиттер-рок, глэм-рок** – театрализованные формы традиционного стиля рок-музыки.
- **Джаз** – род музыкального искусства со свойственными импровизационностью, активной ролью синкопированного ритма (*суинг*), использованием ладов с нетемперированными ступенями («*блюзовые тоны*»), полиритмии, *риффов*; возник в начале XX века в США; включает ряд историко-стилевых трансформаций: *традиционный, диксиленд, мейнстрим, кул, би-боп, хард-боп, модальный, авангардный, фьюжн* и др.
- **Джаз-рок** – стиль с конца 60-х гг.; ранняя форма «*фьюжн*» использует джазовую импровизацию, духовые инструменты, ритмы рок-музыки, электронные тембры.
- **Джем-сейшн** – неформальная творческая встреча джазовых музыкантов, свободное вступление музыкантов в импровизационное исполнение джазовых композиций (в Москве – с конца 50-х годов).
- **Джамп** – *свинг* с ярко, сильно акцентированным *битом*.
- **Диксиленд** – от «страна Дикси» – 1) джазовый традиционный стиль и состав оркестров с доминированием духовых; джаз, популярный у белого населения США в 10-х – 20-х и 40-х гг.; 2) иногда название новоорлеанского джаза в целом.
- **Диск-жокей** - (сокр. ди-джей) – 1) термин (с 1937 г.) в отношении комментаторов грампластинок в радио- и телепередачах; 2) ведущий *дискотеки*.
- **Диско** – 1) стиль танцевальной музыки с ярко выраженным четким ритмом; 2) музыка, звучащая в *дискотеках* в механической записи.
- **Дискотека** – клуб, где танцуют под записанную на диски музыку; распространение и популярность с 60-х гг.

180

- 
- **Драйв** – «движение» – ритмическая интенсивность; характер исполнения джазовой музыки с впечатлением нарастающего темпа.
  - «**Квадрат**» – структура одного проведения джазовой темы (12, 32 тт. и др.), основа импровизации; правило «квадрата» – импровизация кратна числу тактов темы.
  - **Классический джаз** – общее название ранних джазовых стилей, приблизительно до появления популярности «белых» *диксилендов*.
  - «**Классический рок**» – рок-музыка 70-х гг., представленная творчеством групп «Лед Зеппелин», «Дип Пёрпл», «Пинк Флойд», «Йез», «Э. Л. П.» и др.
  - **Комбо** – небольшой «комбинированный» джазовый состав, обычно из 3-8 музыкантов.
  - **Кул** – «холодный», «прохладный» – стиль джаза 40-х – 50-х годов с характерной сдержанной манерой исполнения, ясным,

точным построением, спокойным легатным звукоизвлечением.

- **Ладовый джаз** – стиль с упрощенной гармонией (основа 1-2 аккорда), но акцентом на мелодико-ритмическом и тембральном развитии импровизации.
- **Мейнстрим** – «главное течение» – 1) в 50-х гг. то же, что *свинг*; 2) в 70-х-80-х гг. джаз, использующий средства выразительности традиционного джаза, позже – *современного джаза* и любые «смешанные» стили.
- **Модальный джаз** – от «модус» как искусственно созданный ряд тонов – джаз, основанный на «модальном методе» джазовой импровизации, в котором звукоряды европейского и внеевропейского происхождения составляют основу ладо-гармонического языка; характерны полиладовость, подчеркивание смены лада, а не аккордов; встречается в стилях *кул*, *джаз-рок*, *авангардный джаз*.
- **Модерн-джаз** (джаз-модерн) – джазовые стили (*би-боп*, *кул*, *прогрессив*) до появления на рубеже 50-х–60-х гг. *свободного джаза*.
- **«Нью вэйв»** – от «новая волна» – рок «Новой волны», сформированный в конце 70-х гг., включивший многообразные течения, в т.ч. «пост-панк», *реггей*.

181

- 
- **«Нью эйдж»** – от «Новый век» – стиль развлекательной музыки, акустической, «живой», спокойной, красивой, часто фоновой; характерна эклектичность (классика, электронная, фольклорная, джаз, рок); сформировался в 80-х годах как субкультура.
  - **Офф-бит** – от «между ударом» – главный ритмический принцип джаза, заключающийся в несовпадении мелодических и метрических акцентов; выражение экстатического характера джазовой музыки.
  - **Панк-фанк** – *фанк* в культуре панков, агрессивный, с эксцентричным поведением исполнителей на сцене.
  - **Перкуссия**, «перкашн» – ударные инструменты, не входящие в ударную установку.
  - **Поп-музыка** – «популярная музыка» эстрадной формы с традиционным форматом песни-шлягера на 3 мин., с запевом и припевом.
  - **Прогрессив-джаз** – к началу 50-х гг. концертная форма оркестрового джаза, основанного на синтезе стилей *свинг*, *боп*, *кул* и современной европейской симфонической музыки; включает эксперименты с политональностью и атональностью.
  - **Прогрессив-рок** – течение в рок-андеграунде второй половины 60-х гг.; характерен отказ от увеселительно-развлекательного искусства, обращение к социальной и духовно-мистической теме, использование средств электронной, джазовой и симфонической музыки.
  - **Реггей** – (рэггей, регги) – 1) термин с 1968 г. в отношении *поп-музыки* вест-индского происхождения; 2) реггей-рок как электронная музыка, сформировавшаяся в конце 70-х гг. в культу-

ре панков на основе синтеза ямайского варианта ритм-энд-блюза («ска») и рок-музыки.

• **Ритм-энд-блюз** – термин появился в 1949 г. в журнале «Billboard» (США) – музыкальный стиль, сочетающий элементы *суинга* и блюзовый вокал; популярный у афро-американцев в 40-х – 60-х годах; характерны акценты на каждую из четырех долей, мажор с «блюзовыми тонами»; отличие от *блюза* в большом ансамбле с ритмической секцией, группой певцов и духовиков, который сопровождает вокалиста (или инструменталиста); оказал влияние на *соул*, *фанк*, *рок-энд-ролл*.

182

---

• **Рифф** – краткое мелодическое *ostinato* (фразы в 1, 2, 4 такта) группы инструментов как «фон» для джазовой импровизации солиста; в некоторых случаях самостоятельное формообразование.

• **Рок-музыка** – песенно-танцевальная массовая музыка, упрощенная форма *ритм-энд-блюза* с электронным усилением голоса и инструментов, с характерным составом из электрогитар и ритмической секции; включает множественность течений: *арт-рок*, *фолк-рок*, *хард-рок*, *джаз-рок*, *ацид-рок*, психоделический рок и др.; сформировалась в 60-х гг., с конца 80-х гг. разница между рок- и *поп-музыкой* незначительна.

• **Рэг-тайм** (рэгтайм) – «рваный ритм» – фортепианный стиль с подчеркнутым ритмическим несовпадением в партиях правой и левой руки; один из истоков *джаза*; термин в названии пьес с 1897 г. («Рэгтайм марш» Б. Уоррена).

• **Рэп** – стиль вокальной «речитативной» *поп-музыки*, исполняемой на остинатном ритмическом аккомпанементе; возник в Нью-Йорке в середине 70-х годов.

• **Свинг** – «качание», «вращение» – основной элемент *суинга*, прием джазовой полиметрии как несовпадения акцентов мелодии и основного метра пьесы; явление как метроритмического характера, так и «психического состояния, в которое ввергает слушателя *джаз*»; «эпоха свинга» (1935-1945 гг.) – переходной период от *традиционного джаза* к *современному джазу*.

• **«Свободный джаз»** – «фри-джаз» – то же, что *джаз-авангард*, *модальный джаз*, «новый джаз»; характерна свободная импровизация.

• **Симфоджаз** – музыка, основанная на сплаве легкожанровой симфонической музыки и джаза; термин сначала в отношении салонно-танцевальной музыки 20-х годов, исполняемой джазовыми оркестрами; род «коммерческого джаза», т.к. включает исполнение модных песенных шлягеров, обработок популярных арий и инструментальных пьес.

183

---

• **«Скэт»** – способ вокального (без текста) джазового исполнения с использованием слогов и звуко сочетаний, с подражанием тем-

брам саксофона, трубы, кларнета и артикуляции игры на духовых инструментах.

- **«Современный джаз»** – условное обозначение течений джаза, начиная с периода *би-бопа* (середина 40-х гг.); включает также стили *кул*, *прогрессив*; характеризуется усложнением *свинга* и гармонической структуры блюза.
- **Соул** – от «душа», «музыка души» – 1) *поп-музыка* афроамериканцев; 2) с начала 60-х гг. стиль как синтез *рок-энд-блюза* и религиозного негритянского песнопения «госпел»; характерна страстная манера исполнения (восклицания, вздохи, возгласы, фальцет, скандирование и т. п.).
- **Суинг** – от «качание» – стиль джазового музицирования, возникший в начале 30-х гг., выдвинувший на первый план сольную импровизацию и новый инструментальный состав *биг-бэнд*; 1) в широком смысле обозначение свободной ритмики джазовой музыки; 2) в узком значении то же, что *свинг*.
- **Традиционный джаз** – стиль «новоорлеанского джаза» начала XX в., а также «белый» *диксиленд*, возможно включение в понятие *Т.д.* и «стиля Чикаго»; характерна одновременная импровизация сольных инструментов ансамбля на четкой ритмо-гармонической основе, заимствованной из *рэг-таймов* и блюзов.
- **«Третье направление»** – самостоятельное направление в музыкальном творчестве, синтезирующее средства академической и легкожанровой (джаза, поп-музыки, рок-музыки) музыки.
- **«Третье течение»** – в джазе обозначение стиля, синтезирующего средства джазовой и академической (полифония, *concerto grosso*, атональность и т.п.) музыки.
- **Фанк** (фанки) – термин с начала 70-х гг.: 1) разновидность стиля *соул* с подчеркиванием эротического характера музыки и текста; постепенно стал видом *поп-музыки*; характерно метроритмическое движение на 16/16 с мелкими акцентами и синкопами; 2) в 50-х гг. стиль игры, преимущественно в свободном темпе, передающий чувство блюза, 3) танцевальная музыка американских негров, исполняемая ударными.

184

- 
- **Фолк-рок** – с середины 60-х гг. стиль *рок-музыки*, основанный на городской песенной культуре (рабочие песни, «песни протеста», песни студентов, эмигрантов и т.п.) и *рок-энд-ролле*.
  - **Фразировка джазовая** – членение импровизации на фразы фигурационного развития, соединяемые по принципу повторения, симметрии или противопоставления.
  - **Фри-джаз** – «свободный джаз» 60-х гг., отошедший от ритмической регулярности и метрической симметрии *традиционного джаза*.
  - **Фьюжн** – «сплав» – 1) сочетание разных стилей; 2) термин чаще в отношении «сплава» джаза и рок-музыки (*джаз-рок*).
  - **Хард-боп** – «твердый боп»  
» – джазовый стиль, сформировавшийся на рубеже 40-х – 50-х гг., использующий особенности



негритянского джаза и кул.

- **Хард-рок** – «тяжелый рок» – 1) обозначение стиля, появившегося в рок-музыке Великобритании в конце 60-х гг.; 2) одно из течений «классического рока»; характерно однообразное метроритмическое движение на усиленной динамике электроинструментов.
- **Хип-хоп** – течение в *поп-музыке* 80-х гг., основывающееся на шумовом эффекте от вращения руками винилового диска; включает усиленное звучание электронных ударных как аккомпанемента *рэпа*.
- **Хот** – от «горячий» – энергичная, темпераментная игра, характерная для *традиционного джаза*; **хот-джаз** – в смысле «старый джаз» (20-х – 30-х гг.).
- **Хэви-металл** – «металлизированный», «металлический» рок, разновидность *хард-рока*, возникшая на рубеже 60-х–70-х гг., период расцвета 80-е гг.; характерные черты стиля: «режущий», «металлический» звук электрогитар, «тяжелые» ритмы баса, повышенная громкость.
- **Шансон** – в современной французской эстрадной музыке жанр песни из репертуара *шансонье*; исполняется в сопровождении аккордеона, фортепиано или небольшого оркестра; преобладает лирическое или иронично-сатирическое содержание; разновидность «литературной песни».

185

---

- **Шансонетка** – исполнительница песенки (шансонетки) игривого содержания в кафешантане, в ресторане.
- **Шансонье** – эстрадный певец во Франции и франкоязычных странах, обычно также автор текста или музыки исполняемой песни.
- **Шантан (кафешантан)** – во Франции «кафе с музыкой», где выступают исполнители песен и танцев «легкого», развлекательного характера.
- **Шлягер** – развлекательная эстрадная песня с легковесным любовно-лирическим текстом, пользующаяся большой, но недолговременной популярностью.
- **Шоу** – пышное сценическое представление с участием «звезд» эстрады.
- **Эстрада** – от фр. «помост» – 1) вид музыкально-сценического искусства «малой формы» развлекательного характера, 2) сценическая площадка для концертных выступлений.

---

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Александр Розенбаум: «Нет у одиночества имени и отчества...» / А. Розенбаум; записала Т. Исканцева // Музыкальная жизнь. – 2001. – № 6.
2. Антология авторской песни. – М., 1989.
3. Баташев, А. Советский джаз / А. Баташев. – М., 1972.
4. Браславский, Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров / Д. Браславский. – М., 1975.
5. Бриль, И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано / И. Бриль; Ред. Ю. Холопов. – М., 1979.
6. Валентин Парнах // Антология авангардной эпохи. – СПб., 1995.
7. Васильева, Т. Современная музыка: История джаза. Учеб. пособие для ДМШ / Т. Васильева. – Курган, 2002.
8. Волынцев, А. Мюзикл / А. Волынцев, Дж. Михайлов // Музыкальная энциклопедия. – М., 1976. – Т. 3.
9. Воскресенский, С. Современные эстрадные ансамбли / С. Воскресенский, Б. Киянов. – М., 1975.
10. Гават, И. Основы джазовой интерпретации (на укр. яз.) / И. Гават, И. Вассербергер. – Київ, 1980.
11. Гаранян, Г. Аранжировка для эстрадных инструментов и вокально-инструментальных ансамблей / Г. Гаранян. – М., 1979. – Вып. 1; М., 1980. – Вып. 2.
12. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М., 1986.
13. Диденко, Т. Рок-музыка: на пути к «большой форме» / Т. Диденко // Советская музыка. – 1987. – № 7.
14. Дискотека в школе: Методическая разработка учебного курса «Музыкальный досуг молодежи» / Сост. Н. **Провозина**. – Ровно, 1989.
15. Зинкевич, В. Металлический поток / В. Зинкевич // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 2.
16. «И помнится мне один сон...». Интервью с Е. Камбуровой // Музыка и время. – 2000. – № 6.
17. История зарубежной музыки / Ред. В.В. Смирнов. – СПб., 1999. – Вып. 6.

18. История современной отечественной музыки (1917-1941) / Ред.- сост. М. Е. Тараканов. – М., 1995. – Вып. 1.
19. История современной отечественной музыки (1941-1958) / Под ред. М. Е. Тараканова. – М., 1999. – Вып. 2.
20. История современной отечественной музыки (1960-1990) / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М., 2001. – Вып. 3.
21. Коваленко, С. Современные музыканты: поп, рок, джаз. Крат. биогр. словарь / С. Коваленко. – М., 2002.
22. Козлов, А. Рок: Истоки и развитие / А. Козлов. – М., 2001.
23. Коллиер, Дж. Луи Армстронг / Дж. Коллиер. – М., 1987.
24. Коллиер, Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер; Ред. А. Медведев. – М., 1984.
25. Конен, В. Блюзы и XX век / В. Конен. – М., 1980.
26. Конен, В. Пути американской музыки / В. Конен. – М., 1977.
27. Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. – М., 1984.
28. Конен, В. Третий пласт: Новые массовые музыкальные жанры в музыке XX века / В. Конен. – М., 1994.
29. Липницкий, А. Христианские мотивы в творчестве Бориса Гребенщикова / А. Липницкий // Музыка в школе. – 2002. – №5.
30. Мартин, Дж. Рок, электрогитары и опера / Дж. Мартин // Ровесник. – 1986. – № 11.
31. Мархасев, Л. В легком жанре / Л. Мархасев. – Л., 1986.
32. Медведев, А. Время зрелости / А. Медведев // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987.
33. Мелодии джаза. Антология / Сост. В.С. Симоненко. – Київ, 1970.
34. Мелодии советского джаза / Авт.-сост. Ю. Саульский, Ю. Чугунов. – М., 1987.
35. Набок, И. Рок-музыка: своевременность или современность? / И. Набок // Музыка в школе. – 1987. – № 3.
36. Набок И. Рок-музыка: эстетика и идеология / И. Набок. – Л., 1989.
37. Найсоо, У. Джазовая гармония и аранжировка / У. Найсоо. – Таллинн, 1969.
38. Нестьев, И. Звезды советской эстрады. В. Панина. А. Вяльцева. Н. Плевацкая / И. Нестьев. – М., 1970.

188

- 
39. Окуджава, Б. Музыка души / Б. Окуджава // Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни. – М., 1989.
  40. Овчинников, Е. История джаза / Е. Овчинников. – М., 1994. – Вып. 1, 2.
  41. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л., 1978.
  42. Певцы советской эстрады / Сост. М. Успенская. – М., 1992. – Вып. 3.
  43. Переверзев, Л. От джаза к рок-музыке / Л. Переверзев // В. Конен / Пути американской музыки. – М., 1977.
  44. Переверзев, Л. Современная популярная музыка в эстетическом воспитании подростков и молодежи / Л. Переверзев //

- Музыка в школе. – Киев, 1981. – Вып. 7.
45. Петров, А. Джазовые силуэты / А. Петров. – М., 1996.
46. Порфирьева, А. Эстетика рока и советская рок-опера / А. Порфирьева // Современная советская опера. – Л., 1985.
47. Провозина, Н. К. истории отечественного джаза / Н. Провозина // Лекции по истории русской музыки (вторая половина XX века). – Томск, 2003.
48. Провозина, Н. История эстрадной и джазовой музыки в вузовской подготовке учителя / Н. Провозина // Методолого-методическая подготовка учителя музыки: Материалы VII междунар. науч.- практич. конференции. – М., 2002.
49. Рогачев, А. Системный курс гармонии джаза: Теория и практика / А. Рогачев. – М., 2000.
50. Саркитов, Н. Беседы со старшеклассниками о рок-музыке / Н. Саркитов // Музыка в школе. – 1988. – № 2.
51. Саульский, Ю. Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра / Ю. Саульский. – М., 1977.
52. Саульский, Ю. Метаморфозы «Арсенала» / Ю. Саульский // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987.
53. Семенов, Е. Каким быть лексикону джаза? / Е. Семенов // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987.
54. Симоненко, В. Лексикон джаза / В. Симоненко. – Киев, 1981.
55. Симоненко, В. Мелодии джаза / В. Симоненко. – Киев, 1970.

189

- 
56. Скороходов, Г. Звезды советской эстрады / Г. Скороходов. – М., 1986.
57. Смирнова, Н. Жанна Бичевская / Н. Смирнова // Певцы советской эстрады. – М., 1985. – Вып. 2.
58. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987.
59. Степняк, Ю. Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки: Автореф. дисс. канд. пед. наук / Ю. Степняк. – М., 2000.
60. Столяров, В. Музыкальный клуб старшеклассников / В. Столяров // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1986. – Вып. 17.
61. Сыров, В. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей музыке» / В. Сыров. – Нижн. Новгород, 1997.
62. Ткачев, А. Островок покоя / А. Ткачев // Музыкальная жизнь. – 2000. – № 7.
63. Ткачев, А. Рок-барометр: Дорогая цена / А. Ткачев // Музыкальная жизнь. – 2001. – № 6.
64. Ткачев, А. Рок-барометр: Рок-н-ролл жив. Пока жив «Назарет» / А. Ткачев // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 6.
65. Троицкий, А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е ... / А. Троицкий. – М., 1991.
66. Тухманов, Д. Время и песня / Д. Тухманов // Певцы советской эстрады / Сост. М. Успенская. – М., 1991. – Вып. 3.

67. Утесов, Л. «Спасибо, сердце!» / Л. Утесов. – М., 1976.
68. Ухов, Д. Боб Дилан и христианский рок / Д. Ухов // Музыка в школе. – 2002. – № 5.
69. Федоров, Е. Рок в нескольких лицах / Е. Федоров. – М., 1989.
70. Цукер, А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / А. Цукер // История современной отечественной музыки (1960-1990) / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М., 2001. – Вып. 3.
71. Чернов, А. О легкой музыке, о джазе и хорошем вкусе / А. Чернов, М. Бялык. – М.-Л., 1965.
72. Чугунов, Ю. Гармония в джазе: Учеб.-метод. пособие для фортепиано / Ю. Чугунов. – М., 1980.
73. Шевалье, М. Мой путь и мои песни / М. Шевалье. – М., 1977.
74. Шнеерсон, Г. Американская песня / Г. Шнеерсон. – М., 1977.

190

- 
75. Шнеерсон, Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М., 1970.
76. Щедрин, Р. Опера в драматическом театре / Р. Щедрин // Юность. – 1982. – № 2.
77. Щербина, Т. Александр Градский / Т. Щербина // Певцы советской эстрады. – М., 1985. – Вып. 2.
78. Энциклопедический словарь юного музыканта. – М., 1985.
79. Эрисман, Г. Французская песня / Г. Эрисман. – М., 1974.
80. Юэн, Д. Джордж Гершвин: Путь к славе / Д. Юэн. – М., 1989.



