

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств  
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
Ахвердова Е. И.

---

24.09.2018 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
Полосмак А. О.

---

24.09.2018 г.

# **ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО И МИРОВОГО ЭСТРАДНОГО И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*Электронный учебно-методический комплекс  
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады  
(по направлениям)*

Составитель

Занько А. Г., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства  
Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени  
А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета Института  
протокол № 2 от 25.09.2018 г.

УДК 78(091)(075.8)  
ББК 85.318я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра менеджмента социально-культурной деятельности Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 05.09.2018 г.);

*Глубоченко В. М.*, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин Института повышения квалификации и переподготовки кадров ГУО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению  
кафедрой художественного творчества и продюсерства  
(протокол № 2 от 13.09.2018 г.)

И90 **Занько, А. Г.** История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) [Электронный ресурс] / Сост. А. Г. Занько. – Электрон. дан. (0,7 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2019. – 87 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181917793 от 26.02.2019 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-290-3

© Институт современных знаний  
имени А. М. Широкова, 2019

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства» (далее – ЭУМК) предназначен для формирования профессиональных компетенций студентов в данной области на основе изучения исполнительского творчества известных групп и музыкантов.

В ЭУМК рассмотрены основные направления и стили новой музыки XX в. в контексте исполнительской деятельности известных музыкантов джаза, рок-н-ролла и поп-музыки.

ЭУМК представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств контроля, а также прочих современных образовательных ресурсов, необходимых студентам для полноценного обучения. Основной целью ЭУМК является формирование у студентов профессионального подхода к анализу современных тенденций развития музыкального искусства, через изучение творчества ведущих исполнителей эстрадной и джазовой музыки.

Теоретический раздел комплекса содержит краткий курс лекций по дисциплине. В нем представлены все необходимые темы. Для освоения полного объема музыкальных знаний, соответствующего стандартам высшей школы, необходима работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

Практический раздел содержит тематику семинарских занятий для студентов очной формы обучения. План каждого семинарского занятия включает примерные темы рефератов, подготовка которых позволит студентам освоить необходимый материал.

В разделе контроля знаний предложены вопросы для самоконтроля, а также требования к выполнению самостоятельной работы. Благодаря этим материалам студент имеет возможность самостоятельно проверить качество усвоенных знаний. В этом разделе также содержатся вопросы к зачету.

Вспомогательный раздел включает учебную программу, список основной и дополнительной литературы.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## 1.1. Краткий курс лекций

*по дисциплине «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства»*

### РАЗДЕЛ I. СОЛЬНОЕ, АНСАМБЛЕВОЕ И ОРКЕСТРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ДЖАЗЕ

#### Тема 1. Исполнители традиционного джаза

Джаз возник в США в результате синтеза многочисленных элементов переселенных музыкальных культур народов Европы, с одной стороны, и африканского фольклора – с другой. Важнейшие истоки джаза – блюз и регтайм.

Блюз – это сольные лирические песни негров, которые возникли в рабочей среде Юга. Они выражали тоску, печаль, меланхолию, грусть и блюзовый музыкант стремился передать эти чувства в своей музыке.

Ранняя стадия развития блюза появилась еще в XIX в. и получила название «кантри-блюз». Самыми яркими представителями кантри-блюза были Лемон Джефферсон, Ледбелли (Хадди Ледбеттер) и Роберт Джонсон.

Лемон Джефферсон (1897–1929) много путешествовал и был очень популярен на Юге. Свои первые записи он сделал в середине 1920-х гг., исполняя не только блюзы, но и религиозную музыку. Его партнером на раннем этапе был Ледбелли (1888–1949). Хотя он старше Джефферсона, но в студии звукозаписи появился только в середине 1930-х гг. Его песни, в частности «Goodnight Irene», становились хитами и записывались многими исполнителями. Роберт Джонсон (1911–1938) считается самым известным певцом блюза дельты Миссисипи. Он оставил совсем немного записей, которые были записаны в течение ноября 1936 и июня 1937 гг. При жизни только один из его блюзов «Terraplane Blues» достиг существенных продаж. После смерти его влияние постоянно росло. Пе-

реизданные в 1990 г. записи Джонсона пользовались большой популярностью у любителей «тяжелой» музыки.

Классический блюз имел «женское лицо» и рассказывал о женском понимании любви. Одной из самых ярких представительниц классического блюза была Гертруда Ма Рейни (1886–1939). Ее волнующий контральто отразил изменения в исполнении блюза.

Самой прославленной исполнительницей блюза стала Бесси Смит. С девяти лет Бесси уже пела на улицах, а в 1912 г. ее приняли в труппу, в которой работала Гертруда Ма Рейни. В течение нескольких лет она работает в различных театрах и становится известной певицей. В 1923 г. ее впервые приглашают в студию компании «Columbia», где она записывает «Down Hearted Blues» и «Gulf Coast Blues». Эта запись принесла ей широкую известность. За полгода было продано около 750 тысяч пластинок, и вскоре она становится самой высокооплачиваемой негритянской исполнительницей. Бесси Смит много гастролирует по Югу и восточному побережью страны. Она переносит блюз с улиц в просторные залы театров, где ее низкий и мощный голос прекрасно слышан даже в последнем ряду. В ее блюзах находится место и юмору, и сексуальной тематике. Свои лучшие записи она сделала в 1925 г. совместно с Луи Армстронгом – величайшим джазовым музыкантом. В эти годы Бесси находилась в расцвете своих сил. Ее голос обладал великолепным тембром и выразительностью. Она умела передать различные чувства: презрение, ярость, отчаяние и скорбь, которые никогда не сдерживала. Смит продала большое количество пластинок и прославилась до такой степени, что попала в ранний звуковой фильм, где исполнила «St. Louis Blues».

Экономический кризис в конце 1920-х гг. и сильная конкуренция со стороны радио вызвали финансовый крах индустрии звукозаписи. Изменились и вкусы аудитории, которая отдавала предпочтение джазовым коллективам. Смит столкнулась с серьезными проблемами. Свои последние блюзы она записала в 1933 г.

Бесси Смит сыграла важную роль в переходе блюза в сферу популярной музыки, хотя ее успехи в этой области во многом основаны на достижениях поэтов и композиторов. Самым известным композитором блюза был Уильям Хэнди. С его именем связано и первое появление термина «блюз» в печати. В 1912 г. он опубликовал «Memphis Blues», а в 1914 г. – «St. Louis Blues». Многие из блюзов, написанных У. Хэнди и другими композиторами, вошли в репертуар Бесси Смит. Это было взаимовыгодное сотрудничество, поскольку интерпретации Смит обладали подлинностью и убедительностью. И в тоже время следует отметить, что в ее исполнении в большей степени преобладала интенсивность чувств, чем филигранность техники.

Серьезную конкуренцию блюзу в степени влияния на ранний джаз составил регтайм. Регтайм – стиль фортепианной игры и жанр танцевальной фортепианной пьесы. Самый яркий композитор регтайма – Скотт Джоуплин. Он отличался от других композиторов тем, что делал акцент не на техническую сложность и эффектные приемы. Для лучших работ Джоуплина характерны мелодическая изобретательность, эмоциональная глубина, структурная элегантность и мастерство, к которым не смог приблизиться ни один из его современников.

В середине 1890-х гг. С. Джоуплин работал пианистом в различных клубах города, изучал гармонию и композицию в колледже для негров. В это время он делает первые попытки в композиции. В 1896 г. были изданы его первые произведения (два марша и вальс), а через год – два регтайма. Из этих работ наибольшую популярность приобрел «Original Rags». В 1899 г. он заключает контракт с Джоном Старком на издание «The Maple Leaf Rag», самой известной своей работой. К осени 1900 г. «The Maple Leaf Rag» завоевал огромную популярность. Через десять лет было продано более полумиллиона копий, а в дальнейшем регтайм первым преодолел и миллионный рубеж.

С. Джоуплин получил образование в рамках европейских музыкальных традиций. Взяв за основу регтайм, он стремился создавать произведения в оперно-симфонических жанрах. Композиторские амбиции привели его к написанию балета, двух регтайм-опер и других произведений крупных форм, что,

безусловно, было вызовом низкопробной репутации регтайма. Он старался освободить регтайм от ограничений, стилистического однообразия и механического стиля исполнения. С. Джоплин в меньшей степени боролся за честь и славу регтайма и рассматривал его лишь как ступень к более трудным работам.

Многим молодым креолам нравилась «горячая» музыка негритянских исполнителей, которая в дальнейшем стала основой новоорлеанского джаза. Они стали исполнять ее в духовых оркестрах, наполовину состоявших из негров, наполовину – из цветных креолов. Их вдохновляла игра Бадди Болдена, огромного и мощного негритянского корнетиста, которого считают первым джазовым музыкантом. Ситуация в городе складывалась таким образом, что музыкантам, не умеющим играть «горячую» музыку, уже было сложно найти работу. Исполнительская манера Бадди Болдена, его умение свинговать побудили не только молодых креолов, таких как Сидней Беше, Фредди Кеппард, Джелли Ролл Мортон, но и белых исполнителей, играть в его стиле. К 1906 г. он стал самым известным музыкантом Нового Орлеана. Его уже называли «король» Болден.

Б. Болден проявлял дерзость не только в исполнительстве, но и названии песен: «Buddy Bolden's Stomp», «Buddy Bolden's Blues» и других. Мало кто из его темнокожих современников мог позволить себе такую роскошь. Исполнительская карьера Болдена была непродолжительной.

В белом Сторивилле начинал свою карьеру еще один яркий исполнитель и самый известный из новоорлеанских композиторов джаза – Джелли Ролл Мортон.

Будучи подростком, он устроился на работу в один из борделей белого Сторивилла, где играл на фортепиано. Там он быстро стал опытным пианистом. Мортон легко воспринял все, что привнес в музыку Бадди Болден. Он элегантно объединял регтаймы, блюзы, песни менестрелей в оригинальный сплав, построенный на импровизации и умении свинговать.

Первый кларнет новоорлеанской музыки и первый, кто играл джаз на сопрановом саксофоне, – Сидней Беше. Он был единственным исполнителем

того переходного периода в джазе, который на равных импровизировал с Луи Армстронгом.

Исполнительская карьера Сиднея Беше, вплоть до приобретения саксофона, была ограничена кларнетом. Беше унаследовал традиции новоорлеанских пионеров этого инструмента, которые не были примитивными. Кларнет в определенной степени был самым продвинутым инструментом раннего джаза. Кларнетисты имели хорошую технику, стремились максимально усложнить мелодическую линию. Беше продолжил эти традиции, добавив ритмическую свободу, более разнообразную палитру звуков и стремление максимально приблизить инструмент к человеческому голосу.

За годы своей исполнительской карьеры он очень часто выступал в Европе. Его слушали в Лондоне, Берлине, Москве и других городах. В Старом Свете он получил славу и финансовую стабильность – то, что не мог получить ни один темнокожий музыкант у себя на родине.

Фредди Кеппард – один из самых ярких представителей раннего джаза. Его считают вторым после Бадди Болдена трубачом в истории джаза. После ухода со сцены Бадди Болдена к нему перешел титул «короля» корнета. Кеппард был высоким и сильным человеком. Он обладал богатым и мощным звуком, брал на трубе очень высокие и очень низкие ноты, которые не могли взять другие исполнители. Кеппард придумал много новых исполнительских приемов. Он научил трубу плакать и смеяться. Для этого он использовал необычную квакающую сурдину. Однако при всем своем артистизме и фирменной манере игры Кеппард очень боялся имитаторов. Во время выступления он закрывал пальцы носовым платком, чтобы никто не мог подсмотреть, как он это делает.

Первыми джазовую пластинку записали не черные, а белые музыканты ансамбля «Original Dixieland Jass Band». И произошло это в феврале 1917 г. Ансамбль состоял из пяти белых музыкантов, которые работали в различных оркестрах Нового Орлеана. Как и многие новоорлеанские музыканты, они переехали в Чикаго. Там и был сформирован окончательный состав ансамбля, в который входили корнетист Ник Ла Рокка, кларнетист Ларри Шилдс, тромбо-



нист Эдди Эдвардс, пианист Генри Рагас и барабанщик Тони Сбарбаро. В начале 1917 г. они переехали работать в Нью-Йорк, и вскоре после прибытия получили предложение сделать запись. На пластинке были записаны две известные новоорлеанские мелодии: «Livery Stable Blues» и «Dixie Jass Band One Step».

Решающий вклад в развитие джаза внес Луи Армстронг, исполнительское мастерство которого оказало глубокое влияние на всех музыкантов его времени. Он нашел в новой музыке такие выразительные особенности, которые в конечном итоге привели к созданию нового музыкального жанра.

В оркестре Хендерсона он делает очень важный шаг не только в своей карьере, но и в истории джаза – выступает как певец. Публике нравится его необычная, темпераментная манера исполнения, и она аплодирует ему гораздо громче, чем за игру на трубе. Пройдет совсем немного времени, и аудитория станет воспринимать его в большей степени как подыгрывающего себе на трубе певца.

Его влияние было настолько велико, что не только трубачи, но и все без исключения музыканты старались ему подражать. Он изменил стиль игры музыкантов ансамбля.

В ноябре 1925 г. Л. Армстронг возвращается в Чикаго. Он расстается с корнетом и «переходит» на трубу. В период с 1925 по 1928 гг. записывает серию пластинок (всего – более шестидесяти) «Hot Five» и «Hot Seven» под своим именем. Эти записи демонстрировали прекрасные образцы импровизационной музыки и практически вытеснили старый новоорлеанский стиль.

К 1929 г. Л. Армстронг становится важной фигурой в индустрии развлечений. Все прекрасно понимали, что его талант способен привлечь внимание еще большей аудитории (прежде всего – белой публики), и на нем можно зарабатывать. Он много гастролирует (в том числе и в Европе), записывается с различными оркестрами и снимается в кино. Публике нравится его исполнение на трубе, его пение, его сценический образ типичного «развлекателя». Л. Армстронг исполняет и записывает настоящую джазовую музыку, удовлетворяющую запросы самой взыскательной аудитории.

К началу 1940-х гг. отношение к Армстронгу изменилось. В джаз пришло новое поколение трубачей (Рой Элдридж, Диззи Гиллеспи), которое, переняв его стиль, выработало собственный и превзошло своего учителя. К тому же Армстронга все больше и больше беспокоила больная губа, которая заметно ограничивала его возможности. Он утратил привычную беглость, диапазон звучания, игровую выносливость и был не в состоянии исполнить многое из того, с чем раньше прекрасно справлялся. Причина этой проблемы заключается в неправильной технике извлечения звука, которую он усвоил еще в исправительном доме. По сути, у него не было настоящей школы.

С приходом боперов у Л. Армстронга возникли новые проблемы. Боп изменил не только музыкальные принципы джаза, но и был выражением мятежной жизненной позиции. Боперы выступали против пресмыкательства перед белыми, которое было характерно для негритянских артистов старшего поколения.

Джазовые пластинки инициировали появление первого выдающегося белого джазового музыканта – Бикса Бейдербека. В его семье музыку считали неотъемлемым атрибутом воспитания. В детстве Бикс научился играть на фортепиано. Будучи подростком, продолжал брать уроки музыки, однако смог осилить только азы нотной грамоты.

Как и многие негритянские музыканты, он самостоятельно научился играть на корнете. Это позволило ему создать необычную систему аппликатуры, пользуясь которой, он выработал свой неповторимый стиль.

Первым крупным оркестром, в котором работал Бейдербек, был «Wolverines». В состав оркестра входили молодые приверженцы джаза, которые ориентировались на музыку негритянских исполнителей. Они работали в клубах и театрах, а в 1924 г. сделали серии записей в студии компании «Gennett». Соло Бикса мелодичны и просты. В них нет грубоватого звучания Кинга Оливера, взрывной энергии Армстронга, но они глубоко лиричны. Для середины 1920-х гг. это выглядит уникально. Бейдербек показывает, что джаз может быть горячим и одновременно – музыкальным и привлекательным.

Американские джазмены, гастролировавшие в Европе, пользовались особым вниманием публики. Однако европейское участие в мире джаза не ограничилось только пассивным действием, то есть в качестве восприимчивой аудитории. Европейцы внесли значительный вклад в исследование джазовой музыки, а в середине 1930-х гг. заметных успехов добились и европейские музыканты, хотя они, в большей степени, подражали американским исполнителям. Одним из наиболее ярких представителей европейского джаза стал квинтет «Hot Club de France». Лидерами ансамбля были самый знаменитый джазовый гитарист Европы Джанго Рейнхадт и скрипач Стефан Граппелли. Им удалось создать свой неповторимый стиль, который объединил фольклорные европейские и цыганские традиции с традиционным американским джазом.

## **Тема 2. Исполнители оркестрового джаза**

В начале 1920-х гг. джаз развивался в двух направлениях. Первое связано с новоорлеанским джазом, а выразителями второго были танцевальные оркестры. Новоорлеанский джаз, по сути, был регтаймом на основе маршей и блюзов. Л. Армстронг из этих элементов создал новый музыкальный жанр, который не имел ничего общего ни с регтаймом, ни с маршами. Традиции танцевальных оркестров формируются параллельно с новациями Армстронга. Под влиянием регтайма в оркестрах усложняются ритмические структуры, место струнных занимают духовые инструменты, расширяются технические приемы, разработанные новоорлеанскими джазменами. Существенное влияние на развитие танцевальных оркестров оказала танцевальная лихорадка, охватившая Америку. Танцевальные оркестры становились все более популярными и востребованными. Самым ярким танцевальным оркестром этого периода стал оркестр Пола Уайтмена.

Первый танцевальный оркестр, испытывающий влияние джаза, П. Уайтмен создает в 1918 г. в Сан-Франциско. Он вводит в оркестр группу саксофонов, и она занимает равное место с группой медных инструментов, что сохранилось в биг-бэндах до нынешних дней.

В феврале 1924 г. состоялась премьера «Rhapsody in Blue», которую оркестр Уайтмена исполнил вместе с автором Джорджем Гершвиным за роялем. Это произведение было специально заказано Гершвину, что явилось для него сюрпризом. Для того времени такие предложения не являлись характерными. Д. Уайтмен сделал этот заказ, исходя из своих принципов. Он считал, что существует способ, который позволит сделать музыку джаза еще более жизнеспособной и выгодной с коммерческой точки зрения. Для этого, по его мнению, джаз должен быть точным и предсказуемым.

В 1920-е гг. в Нью-Йорке было два «короля» джаза. Белый – Пол Уайтмен и черный – Флетчер Хендерсон. В их оркестрах, соответственно, играли лучшие белые и черные музыканты. Хендерсон, также как и Уайтмен, хотел создать свой собственный стиль, который не ограничивался бы правильной танцевальной музыкой.

Музыканты оркестра Хендерсона значительно превосходили по уровню профессионального мастерства другие оркестры. Он умел находить таланты. В его оркестре играли пять самых ярких саксофонистов своего времени: Коулмен Хоукинс, Лестер Янг, Чу Берри, Бен Уэбстер и Бенни Картер. В составе медной группы играли Рой Элдридж, Ред Ален, Рекс Стюарт и Джо Смит. Ни в одном оркестре до Хендерсона и после него не было такого созвездия музыкантов. И самой яркой звездой был Луи Армстронг, который появился в оркестре осенью 1924 г.

Оркестр Хендерсона пользовался большой популярностью. Однако он сам испытывал серьезные трудности, связанные с управлением оркестром. Хендерсон был слабым руководителем. Несколько раз его оркестры распались вследствие его неумелого управления. В 1934 г. финансовые проблемы вынудили Хендерсона продать свои лучшие аранжировки Бенни Гудмену. Эти аранжировки не только способствовали стремительному росту карьеры Гудмена, но и огромной популярности свинговых биг-бэндов.

Огромный вклад в развитие джаза внес Дюк Эллингтон – великий американский композитор, пианист, руководитель оркестра. Первый ансамбль Эл-

лингтон создал, когда ему еще не было двадцати лет. Ансамбль исполнял танцевальную музыку в клубах и посольствах Вашингтона. Что такое джаз, Эллингтон узнал лишь в январе 1923 г., когда услышал Сиднея Беше. До этого он не имел никакого представления о новоорлеанской манере исполнения.

В 1927 г. оркестр Эллингтона получил работу в «Cotton Club», одном из процветающих клубов Нью-Йорка, где будет выступать в течение пяти лет. Регулярные репетиции, выступления и записи позволили создать слаженный коллектив, который отличался свежим и оригинальным звучанием. Неповторимый стиль оркестра Эллингтона получил название «музыка джунглей». Рычащие трубы, неожиданные гармонии создавали у публики впечатление африканской экзотики. Эллингтон пишет большое количество произведений для оркестра.

В «Cotton Club» оформился композиторский стиль Эллингтона. В этот период он сочинил и записал на пластинки «The Mooche», «Black Beauty», «Beggar Blues», «Misty Morning», «Creole Rhapsody» и много других композиций. В конце 1927 г. радиоккомпания CBS установила свой микрофон в клубе и транслировала выступление оркестра Эллингтона на всю Америку. Это давало возможность многократно увеличить аудиторию, которую составляли не только любители джаза, но и простые американцы. Он стал первым широко известным черным руководителем оркестра. Работа в «Cotton Club» стала определяющим этапом в карьере Дюка Эллингтона.

Он всегда стремился разрушать стереотипы. Один из них заключался в том, что люди воспринимали джаз в рамках трехминутного песенного стандарта. Он хотел расширить границы жанра. Его увлекала идея создания крупных концертных произведений.

Идеи, возникшие в оркестрах Хендерсона и Эллингтона, нашли свое продолжение в творчестве Бенни Гудмена – кларнетиста и руководителя оркестра. Его родители, выходцы из Восточной Европы, несмотря на большие трудности, смогли дать сыну музыкальное образование.

В ноябре 1934 г. у представителей национальной радиовещательной компании NBC возникла идея музыкальной программы под названием «Давайте

потанцуем». Оркестр Гудмена пригласили принять участие в конкурсе среди свинговых оркестров, в котором они победили с перевесом в один голос. Однако Гудмен испытывал трудности, связанные с отсутствием аранжировок, столь необходимых для долгих часов работы на радио. И здесь ему помог Хэммонд. Он договорился с Хендерсоном, и тот согласился продать Гудмену свои старые аранжировки, а также писать для него новые. В составе оркестра Гудмена не было таких ярких музыкантов, как в оркестре Хендерсона. Наиболее известными были трубач Банни Бериген и барабанщик Джин Крупа. Однако под требовательным руководством Гудмена оркестр прекрасно звучал. Гудмен установил высокие стандарты и с точки зрения дисциплины, и с точки зрения музыкальных требований.

В мае 1935 г. программу сняли с эфира, и Гудмен, чтобы сохранить оркестр, отправился в турне по Америке. Дела шли не слишком хорошо, поскольку большая часть публики никогда не слышала свинга. 25 августа 1935 г. они прибыли в Лос-Анджелес, конечную точку маршрута. В танцевальном зале «Palomar» их встречала восторженная публика, которая пришла слушать джаз. Оркестранты не могли поверить в это, поскольку на протяжении всего пути их просили играть благозвучные танцевальные мелодии. Исполняемый оркестром быстрый свинг был с восторгом принят белой молодежной аудиторией западных штатов. С этого выступления оркестра Гудмена и началась эра свинга, которая продолжилась в течение последующих десяти лет.

Наряду с Новым Орлеаном, Чикаго и Нью-Йорком, еще одним центром развития джаза был Канзас-Сити. В ночных клубах города играли музыканты со всей Америки, и объединяло их одно – блюз. Джаз в стиле канзас-сити опирался на синкопированные ритмы, переключки между группами медных и деревянных духовых инструментов и импровизации. Музыканты открыли много способов играть джаз легко и оригинально. Среди многих оркестров города выделялся оркестр под управлением темнокожего пианиста Каунта Бейси – одной из ярких фигур эры свинга.

Армстронг, Бейдербек и другие музыканты новоорлеанского и чикагского джаза работали в ансамблях и оркестрах, но оставались индивидуалистами. Им на смену пришло новое поколение образованных музыкантов, олицетворявших новый тип музыканта в джазе. Поколение профессиональных исполнителей биг-бэндов. Наиболее яркими его представителями были Коулмен Хокинс и Лестер Янг.

Коулмен Хокинс – выдающийся тенор-саксофонист, один из самых ярких солистов в истории джаза. Ему удалось раскрыть всю многосторонность саксофона и сделать его солирующим инструментом джаза. Большое влияние на него оказала исполнительская манера Луи Армстронга. Хокинс округлил звук саксофона, добавил полноты и мощи без лишнего вибрато. Он смягчил фразировку и добился большей ритмической свободы. А последние штрихи Хокинса связаны с гармоническими концепциями, которые использовал пианист Арт Тэйтум. В отличие от большинства исполнителей, Хокинс выстраивал импровизацию на основе гармонии и отходил от мелодии. Он стремился использовать звуки для выражения аккорда, а не создания мелодической линии.

Серьезный вызов ему бросил Лестер Янг. Легкий и воздушный стиль, который он выработал, слушая пластинки Фрэнка Трамбауэра, был полной противоположностью стиля Хокинса. На протяжении многих лет Янг оставался главным соперником Хокинса.

Для многих Янг казался эксцентричной личностью. Когда он играл, то выворачивал саксофон таким образом, что инструмент находился практически в горизонтальном положении. Для этого ему приходилось сворачивать мундштук и сильно выгибать шею. Янг выработал свой сленг, придумал себе своеобразную походку, странновато одевался. По своим взглядам он был ранним хипстером, а выразителями этого мировоззрения были музыканты бопа. Янг стал кумиром нового поколения джазовых музыкантов.

Одной из немногих вокалисток в джазе, кто интуитивно ощутил природу джазовой импровизации, ее ритмическую свободу и фразировку, была великая джазовая певица Билли Холидей.

В 1936 г. она работала с Лестером Янгом. С ним она впервые встретила во время джем-сешн в Гарлеме. Они записали пластинки, которые стали одной из самых памятных серий в истории джаза. Некоторые композиции из этой серии («My First Impression of You», «When a Woman Loves a Man») являются ярким примером синтеза голоса Холидей и саксофона Янга. Легкое звучание Янга служило существенным дополнением к ее песням. Он стал для нее самым близким, в музыкальном плане, человеком и называл ее «Lady Day».

В начале 1940-х гг. было всего несколько оркестров, стремившихся обновить стиль биг-бэндов. Наибольшего успеха среди них добился оркестр под управлением Гленна Миллера. Свой первый оркестр Миллер сформировал в 1937 г. Он уделял много времени работе над созданием оригинального звучания своего биг-бэнда. Он не был первым в этом стиле, но за сравнительно короткий промежуток времени его биг-бэнд стал самым успешным. В период с 1939 по 1942 гг. Миллер записал большое количество всемирно известных композиций: «Chattanooga Choo Choo», «A String Of Pearls», «Moonlight Serenade», «Pennsylvania 6-5000», «In the Mood», «Tuxedo Junction» и другие. В течение многих недель они занимали первые места в чартах. Миллер опирался на яркие, хорошо выстроенные мелодии и простые танцевальные ритмы.

В 1940-е гг. эра свинга доминировала в джазе, но все больше и больше заявляла о своих правах музыка бопа. Многие музыканты увидели в бопе возможность оживить биг-бэнд. Одним из тех музыкантов, кто выбрал путь объединения в своем творчестве элементов свинга и бопа, был Вуди Герман.

Его оркестр исполнял композиции в разных стилях, включая блюз, диксиленд и свинг, а свой первый хит («Woodchopper's Ball») записал в 1939 г. Уже через несколько лет коллектив становится одним из ведущих оркестров эры свинга. И в этой точке своей карьеры, Герман обращается к музыке бопа. Оркестр объединяет мелодии бопа с ритмами свинга и добивается удивительного звучания.



Герман выделяется не только как талантливый руководитель оркестра, но и как человек, способный раскрыть творческий потенциал музыкантов. Его «Herman's Herd» был одним из самых разносторонних оркестров своего времени.

Основным конкурентом Германа в эти годы был Стэн Кентон. Будучи ветераном эры свинга, он к окончанию войны также пришел к современному джазу. Если Герман ориентировал современный джаз на массовый рынок и не смущался исполнять банальные песенки для широкой аудитории, то Кентон презирал такие компромиссы. Он хотел создать нечто важное для джаза. Для того чтобы избежать коммерческого давления музыкальной индустрии, он даже организовал свою фирму грамзаписи. В то время как Вуди Герман опирался на новаторские находки боперов, Стэн Кентон старался придумать свой стиль. Он находил этому разные названия: прогрессивный джаз, неофоник-музыка и другие.

Кентон был из категории тех музыкантов, кто думал о будущем джаза. Он не эксплуатировал ностальгическое прошлое, а находился в авангарде развития биг-бэндов. Больше чем кто-либо из его современников, он ожидал появления фри-джаза. Как руководитель оркестра, он стремился раскрыть творческие способности своих музыкантов и подготавливал аудиторию к новой странице в истории джаза.

### **Тема 3. Исполнители боба**

В начале 1940-х гг. свинг доминировал на джазовой сцене. Он звучал с киноэкранов, из музыкальных автоматов, продавался многомиллионными тиражами грампластинок. И в эти же годы в джазе формируется новое направление – би-боп (или боп), которое создается черными музыкантами. После работы они собирались в клубах, где их уже не могли услышать любители свинга, и играли для себя. Самым известным местом был клуб «Minton's Playhouse». БОП – это некоммерческая музыка и, несмотря на всю свою радикальность, ее нельзя рассматривать как резкое изменение в истории джаза. Это направление явилось продолжением тенденций, характерных джазу, а джазу всегда было свойственно

развиваться и видоизменяться. Музыкальные принципы бопа демонстрировали новые социальные сдвиги, которые формировались в культуре того времени.

Среди тех, кто стоял у истоков бопа, был известный негритянский музыкант, первый яркий представитель электрогитары в джазе – Чарли Крисчен. Первые уроки игры на гитаре давал ему отец. С 14 лет Чарли уже выступал в клубах города. В 1934 г. он получил работу в оркестре, который гастролировал по городам Юго-Запада. В середине 1930-х гг. электронные инструменты входят в моду, и Крисчен переходит на электрогитару. Исполнительская манера Крисчена формируется под влиянием пластинок с записями блюзов Лемона Джефферсона и композиций джазового гитариста Эдди Ланга.

Согласно опросам, проведенным журналом «Down Beat», Крисчена считали лучшим гитаристом 1939–1941 гг.

Крисчен не был первым исполнителем, кто играл на электрогитаре, однако он выделился среди других исполнителей, и его по праву считают пионером электрогитары. Его гитара обладала мягким тембром и напоминала звук клавишного инструмента. Музыкант стоял у истоков современного звука электрогитары, который в дальнейшем развивали Уэс Монтгомери, Б. Б. Кинг, Джими Хендрикс. Крисчен оказал серьезное влияние на новое поколение гитаристов. Его соло в композициях «Breakfast Feud» и «Flying Home» является отличной школой для многих рок-музыкантов.

Вклад Крисчена в развитие джаза не ограничивается усилением роли электрогитары. Он был предвестником нового направления, которое определило лицо современного джаза. Крисчен был лидером и главным экспериментатором стиля боп. Его игра изобиловала диссонансами. Он вводил в аккорды квартетный тон, использовал уменьшенные септаккорды. Крисчен достигал ритмического разнообразия с помощью использования фраз с непривычным числом тактов и заканчивающихся на слабых долях. Свои находки в области гармонии и ритма он демонстрирует в клубе «Minton's Playhouse», где выступал вместе с другими модернистами. За три года Чарли Крисчен проделал путь от неизвестного музыканта до джазмена, который навсегда изменил курс джаза. И хотя в

эти годы было много вариантов его развития, джаз стал развиваться по пути, определенному Чарли Крисченем.

Первое поколение исполнителей джаза было в большей степени «развлекателями» – они старались веселить публику. Возможно, только Скотт Джоуплин и Дюк Эллингтон заявляли о себе как художники, которые стремились расширить границы жанра и поднять музыку регтайма и джаза на новый, более высокий уровень. С появлением бопа в джаз пришло уже целое поколение музыкантов, которое ставило перед собой серьезные задачи. Боп создавали не звезды джаза, а исполнители, которые работали в их ансамблях и оркестрах. Чарли Крисчен играл в ансамбле Бенни Гудмена, Телониус Монк – в группе Коулмена Хоукинса, Диззи Гиллеспи – в оркестре Кэба Кэллоуэя, Чарли Паркер – у Эрла Хайнса. Эксперименты молодых музыкантов и привели к появлению бопа. Наибольший вклад в развитие бопа внесли Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи.

Чарли Паркер – один из самых ярких исполнителей в истории джаза. Свои первые уроки музыки Чарли получил в школе. В 11 лет мать на сэкономленные деньги купила ему альт-саксофон, он увлекся им и вскоре стал участником школьного оркестра. В дальнейшем он играл в различных джазовых и блюзовых ансамблях, выступавших в клубах и танцзалах города. Нельзя сказать, что Чарли сразу заявил о себе как одаренный саксофонист. Если других черных молодых музыкантов опекали опытные мастера, то он обучался всему в одиночку. Он был самоучкой и сам постигал основы музыки. Чарли наблюдал за игрой известных саксофонистов, копировал с пластинок соло Лестера Янга. Он с трудом устанавливал отношения с потенциальными наставниками.

В течение 1939 г. Паркер работает в клубах Нью-Йорка, участвует в джем-сешн, но ему не удается ярко заявить о себе. Он возвращается в Канзас-сити в оркестр Джея МакШенна, с которым в ноябре 1940 г. делает свои первые записи. По ним можно судить, что он уже прекрасно владеет инструментом. Легкое звучание его саксофона показывает, что Паркер справился с исполнительскими особенностями Лестера Янга. И хотя его ранний стиль основан на

свинге и блюзе, он уже использует замысловатую фразировку, быстрые триоли, сложные гармонии, которые станут в дальнейшем основным элементом музыки бопа. Он демонстрирует концептуально новый подход к импровизации, обыгрывая не мелодию, а аккорды, которые ее сопровождают. Паркер использует верхние ноты аккордов (ноны, децимы) как основу мелодической импровизации. В это время он приобретает прозвище «Yardbird», которое со временем сокращается до «Bird» («Птица»). Существует много версий происхождения этого прозвища, но для большинства фанов оно ассоциируется с бесконечным полетом его творческой фантазии.

В декабре 1942 г. Паркер присоединяется к свинговому оркестру, которым руководил Эрл Хайнс. Вместе с ним в оркестре работала группа молодых модернистов, среди которых выделялся трубач Диззи Гиллеспи, с которым он познакомился в 1940 г. Каждый вечер они вместе играли, импровизировали, разрабатывали новые идеи. Между музыкантами старой и новой школ постоянно возникали трения, и в 1944 г. вместе с Гиллеспи Паркер переходит в оркестр Билли Экстайна. Он находится в расцвете творческих сил, регулярно участвует в джем-сешн в клубах Нью-Йорка, где и рождается новая музыка бопа.

Появление нового стиля джаза не было анонсировано фирмами грамзаписи. Первые записи бопа были сделаны любителями, которые обладали редким для того времени и громоздким звукозаписывающим оборудованием. Они записывали игру боперов в клубах. Из-за конфликта между профсоюзом музыкантов и индустрией звукозаписи фирмы грамзаписи стали записывать музыку бопа только в 1944 г. Самые важные записи бопа были сделаны Паркером и Гиллеспи и их ансамблем в 1945 г. В этом году боп становится признанным направлением в джазе. Программой пьесой Паркера, определившей основные черты стиля, является «Ко-Ко». Она была записана в ноябре 1945 г. Эта композиция отличалась виртуозностью и большим количеством оригинальных находок. Она раскрывала основные особенности бопа и служила отличной школой для молодых музыкантов. Благодаря этой записи Паркер стал знаменит.

В конце 1945 г. ансамбль Паркера получает приглашение работать в одном из клубов Лос-Анджелеса. В Нью-Йорк он вернулся только через пятнадцать месяцев. За это время нью-йоркская сцена заметно изменилась. Эра свинга доживала последние дни, и всюду звучал боп. Паркер плодотворно работает в это время. Он сформировал квинтет, с которым записал несколько пластинок. В свой квинтет он пригласил трубача Майлса Дэвиса, будущего лидера кулджаза. Паркер гастролирует со своим ансамблем не только в Америке, но и Европе. В мае 1949 г. он принимает участие в первом международном джазовом фестивале, который проходил в Париже. Его хорошо принимают публика и критики. Это контрастировало с тем, что было в Америке, где он был известен в большей степени среди музыкантов. Вернувшись из Европы, он попытался расширить круг своих слушателей и записал несколько композиций в сопровождении струнного оркестра. Несмотря на то, что к этим записям было неоднозначное отношение у его поклонников, они продавались лучше всех остальных пластинок Паркера. Многие считали, что он «продался». Однако в них Паркер не изменял себе и своему стилю.

В декабре 1949 г. открылся новый ночной клуб, названный в честь Паркера «Birdland». Он регулярно выступал на его сцене. Альт-саксофон Паркера обладал уникальным звуком. У него не было предшественников. Однако на него равнялись саксофонисты, которые пришли ему на смену. Звучание Сонни Ролинса, Джона Колтрейна, Орнетта Коулмена было бы невозможно без руководства Паркера. Он обладал гипнотическим влиянием на молодое поколение музыкантов. Однако чем заметнее он становился, тем высокомерным и нетерпимым было отношение к окружающим его людям. Паркер был из тех людей, для которых существует только их собственное «я». Это относилось не только к музыкантам, которые работали с ним, но и к владельцам клубов, от которых зависела его работа.

Вклад Чарли Паркера в развитие джаза сопоставим со вкладом Луи Армстронга. Оба музыканта открыли миру «новую музыку» джаза. Луи Армстронг сделал это в середине 1920-х гг., а Чарли Паркер – в начале 1940-х. При этом их му-

зыкальные принципы разительно отличались друг от друга. Паркер отверг традиции старой школы и возглавил новое музыкальное движение. И хотя ему не удалось завоевать широкой известности, он оставил глубокий след в истории джаза как бескомпромиссный художник. Он постоянно стремился к совершенству.

Наряду с Чарли Паркером, главной фигурой в создании бопы является Джон Биркс «Диззи» Гиллеспи – выдающийся трубач и талантливый руководитель оркестра. Его отец был каменщиком и в свободное время играл в оркестре на фортепиано. В их доме хранились инструменты оркестра, так что Гиллеспи с раннего детства приобщился к музыке. Он учился играть на многих инструментах, но больше всего его влекло к трубе. К пятнадцати годам Гиллеспи уже уверенно чувствует себя в джазовых оркестрах, выступавших в танцевальных залах города.

В 1935 г. он переезжает в Филадельфию, где работает в местных оркестрах. В эти годы его исполнительская манера формируется под влиянием Роя Элдриджа – яркого трубача из оркестра Тедди Хилла. Через два года, в Нью-Йорке, Гиллеспи уже играл в этом оркестре, где занял место Элдриджа. Там он за свои шутовские выходки и заработал прозвище «Диззи» («Головокружительный»). Его соло, записанные с оркестром в 1937 г., ясно дают понять, что он уже квалифицированно имитирует звучание Роя Элдриджа. Следующий этап карьеры Гиллеспи связан с работой в оркестре Кэба Кэллоуэя, который являлся одним из самых высокооплачиваемых оркестров в Нью-Йорке. В эти годы он увлекся афро-кубинской музыкой и стал избавляться от стиля Элдриджа.

В 1940 г. оркестр приехал на гастроли в Канзас-Сити, где услышал игру Паркера. Эта встреча стала поворотной в карьерах обоих музыкантов. Вскоре они начали участвовать в джем-сешн, проходивших в клубе «Minton's Playhouse». Вместе с ними там играли Кенни Кларк, Телониус Монк и другие музыканты. Независимо друг от друга, Паркер и Гиллеспи экспериментировали со сложными гармониями, использовали необычную фразировку, вводили другие ритмические и гармонические новшества. В клубе они объединяли свои идеи и реализовывали их на практике. Любительские записи, сделанные в 1941

г., иллюстрируют боп на ранней стадии становления. В этом же году, после бурного выяснения отношений с Кэллоуэем, Гиллеспи покидает оркестр. В дальнейшем Диззи непродолжительное время работал с Эллой Фитцджералд, Коулменом Хоукинсом, Дюком Эллингтоном. В оркестрах Эрла Хайнса и Билли Экстайна он играл вместе с Чарли Паркером. В 1944 г. появляются первые записи бопа, а в 1945 г. Гиллеспи и Паркер записывают пластинки, которые стали классикой бопа. Музыкальные критики считают Гиллеспи «новой звездой» среди ведущих трубачей джаза. Его исполнительская манера отличается виртуозностью. Он расширяет технические возможности трубы и проявляет себя как талантливый импровизатор.

Несмотря на то, что эра свинга доживала последние дни, Гиллеспи в начале 1945 г. организовал оркестр, который, однако, вскоре был расформирован. Организация оркестра в те годы была сопряжена с большими финансовыми проблемами. Он вернулся к этой идее после непродолжительной работы с Паркером в Лос-Анджелесе. В 1946 г. он создал еще один биг-бэнд, с которым работал на протяжении четырех лет. Оркестр исполнял боп, а также композиции, основанные на синтезе элементов джаза и афро-кубинской музыки. В оркестр был приглашен известный исполнитель на барабанах конга Чано Позо, с которым были записаны наиболее интересные записи оркестра Гиллеспи «Cubana Be, Cubana Bor». В сентябре 1947 г. Чано Позо был представлен публике в «Carnegie Hall», где состоялся концерт оркестра Гиллеспи. Он и в дальнейшем развивал афро-кубинские элементы в джазе, сделав их привычными для джазовой инструментальной музыки.

В 1950 г. финансовые обстоятельства вынудили Гиллеспи расформировать оркестр. Непродолжительное время он работал в оркестре Стэна Кентона, а затем организовал секстет. В марте 1953 г. Гиллеспи отправляется во Францию. В Париже он выступает в «Salon du Jazz» и делает записи со своим третьим биг-бэндом для компании звукозаписи «Blue Star». Во время концерта в «Massey Hall» в Торонто он снова играет вместе с Паркером. Запись этого концерта вышла на пластинке, на которой хорошо слышен смех в зале. Это реакция

публики на реплики Гиллеспи. Он был единственным из известных музыкантов боп-движения, кто легко и непринужденно общался с аудиторией, отпускал шутки, пародировал серьезную манеру поведения боперов.

В последующие годы Гиллеспи работал с небольшими ансамблями, участвовал в джазовых фестивалях, собирал оркестры под определенные проекты. Он по-прежнему много гастролировал, выпускал новые студийные записи. Гиллеспи имел огромное влияние на молодых трубачей и был для них наставником. Он всегда делился своими знаниями. Умер Диззи Гиллеспи 6 января 1993 г.

Диззи Гиллеспи сыграл огромную роль в становлении стиля би-боп. Записи и выступления с небольшими ансамблями и оркестром способствовали стремительному шествию идей боба. Его спортивная шапочка, изогнутая труба, надутые щеки и беззаботная индивидуальность стали обязательными элементами в популяризации боба. Гиллеспи до конца своих дней сохранил верность этому стилю.

Вместе с Паркером и Гиллеспи у истоков зарождения стиля би-боп в клубе «Minton's Playhouse» стоял пианист Телониус Монк.

Его детство прошло в одном из пригородов Нью-Йорка, куда переехала семья. Он с шести лет начал играть на фортепиано. В юности Телониус непродолжительное время играл на церковном органе, аккомпанируя странствующему проповеднику, а затем продолжил свое обучение в клубах Гарлема. Когда он получил работу «Minton's Playhouse» в 1941 г., то в джазе уже созрели условия для серьезных изменений.

К середине 1940-х гг. Паркер и Гиллеспи стали регулярно выступать и записываться, однако они уже редко приглашали Монка в свои ансамбли. К этому времени Монк выработал свой стиль, который отличался от манеры боперов. В 1947 г. его приглашают в студию «Blue Note», как лидера ансамбля, для записи нескольких пластинок. На этих записях он демонстрирует зрелый стиль, во многом отличный от би-бопа. Монк использует фортепиано как барабан: бьет по клавиатуре растопыренными пальцами, извлекает звук с помощью локтей.



Он предпочитает медленные и умеренные темпы, выверенные до каждой ноты импровизации, экономные выразительные средства и иногда использует в басу элементы стиля «буги-вуги». Его музыка не льется сплошным потоком, она состоит из отрывистых фраз и звуков. В своих сольных партиях он очень логичен.

В 1951 г. Монк лишился лицензии на работу в клубах Нью-Йорка. Шесть лет он занимался сочинением музыки и делал записи для компаний «Prestige» и «Riverside». Пластинка «Brilliant Corners», записанная в 1956 г. и состоявшая из его композиций, приносит ему успех и признание публики.

В 1957 г. ему возвращают лицензию, и он получает работу в клубе «Five Spot». Монк приглашает в свой ансамбль малоизвестного в то время саксофониста Джона Колтрейна. В 1960-е гг. Монк находится на пике своей карьеры. Он заключает контракт с крупной фирмой грамзаписи «Columbia», много гастролирует у себя в стране и Европе.

Среди джазовых музыкантов не было загадочней личности, чем Телониус Монк. Он был очень эксцентричен. Странно одевался, увлекался смешными шляпами, танцевал на сцене, неделями молчал. Монк страдал одной из форм патологической сосредоточенности на себе.

Стиль би-боп был создан музыкантами-инструменталистами и поначалу казалось, что петь в этом стиле невозможно. Однако Элла Фитцджералд овладела стилиобразующими принципами боп-вокала и тем самым внесла свой вклад в развитие джаза.

В ноябре 1934 г. ее пригласил в свой оркестр Чик Уэбб. Его оркестр работал в танцзале «Savoy», где проходили легендарные музыкальные сражения (батлы) между известными свинговыми оркестрами. Оркестр Чика Уэбба на равных конкурировал с оркестрами Дюка Эллингтона, Флетчера Хендерсона и Бенни Гудмена. Выступления Эллы Фитцджералд пользовались успехом и способствовали популярности оркестра. В июне 1935 г. она записала с оркестром свою первую пластинку «Love and Kisses», а через три года песня «A-tisket, A-tasket» принесла ей всеамериканскую известность.

В опросах ведущих джазовых журналов она вышла на первое место в категории вокалистов. Ее вокальный стиль отличался легкостью и искренностью, что контрастировало с проявлением сложных душевных переживаний Бесси Смит и Билли Холидей. Она обладала безупречной интонацией, широким диапазоном, легким вибрато, чистым тембром и прекрасно свинговала. Ее интерпретации лирических композиций создавали ощущение радости и легкого юмора, что ближе к ранней манере Луи Армстронга.

В начале 1940-х гг. Э. Фитцджералд заключила контракт с фирмой «Десса» и начала сольную карьеру. Она записывала пластинки, принимала участие в концертах «Джаз в филармонии», работала в оркестре Диззи Гиллеспи. Под влиянием Гиллеспи и происходят изменения ее вокального стиля. В 1947 г. она записывает композиции «Oh, Lady be Good» и «How High the Moon», в которых демонстрирует виртуозную технику, основанную на ритмических и гармонических особенностях бопа и скэт, – прием, введенный в вокальную технику Луи Армстронгом. В ее исполнении скэт был доведен до совершенства и выдержан в стиле бопа. Э. Фитцджералд, начинавшая как исполнительница популярных баллад, полностью приняла этот стиль. Она открыла новое измерение в вокальном джазе.

В середине 1950-х гг. появилась группа музыкантов, которая стремилась изменить звучание стандартного бопа. Они стали отказываться от сложных гармоний, предпочитали умеренные темпы, упрощали мелодическую и ритмическую линии, использовали элементы негритянского фольклора. Исполнители стремились сгладить острые грани бопа. Новые музыкальные идеи сформировались в последовательный стиль, который сохранил верность би-боп-традиции и получил название «хард-боп». Наибольший вклад в развитие хард-бопа внес квинтет, в котором главными действующими лицами были трубач Клиффорд Браун и барабанщик Макс Роуч.

Браун обладал ярким индивидуальным стилем, основанном на виртуозной технике, хорошо выстроенных импровизациях и теплом объемном звуке. В 1954 г. он стал играть в ансамбле, который приобрел известность. Записи, сде-

ланные ансамблем, демонстрируют основные особенности хард-бопа и делают этот стиль доминирующим в современном джазе.

Продвигать хард-боп на новый уровень пришлось другому исполнителю на ударных инструментах. Арт Блейки считается ведущим музыкантом этого направления. Свою музыкальную карьеру он начал с выступлений в клубах, где играл на фортепиано. Позднее Блейки увлекся ударными инструментами и в 1939 г. присоединился к оркестру Флетчера Хендерсона. В 1944 г. он получил приглашение работать в оркестре Билли Экстайна, в котором играли Паркер и Гиллеспи. Выступления с родоначальниками бопа позволили ему выработать манеру исполнения, которая во многом опиралась на игру Кларка и Роуча. В конце 1940-х гг. он организовал ансамбль «Jazz Messengers», который просуществовал более тридцати лет. В его составе выступало много талантливых музыкантов. В середине 1950-х гг. в ансамбль пришел пианист Хорас Силвер, с которым они записали свои первые пластинки. Вначале ансамбль сохранял верность би-бопу, однако в 1955 г. они записывают «The Preacher», которая содержит элементы блюза и музыки госпел. В эти годы ритм-энд-блюз и госпел оказывали мощное влияние на популярную американскую музыку. И это возвращение к истокам негритянского фольклора являлось отличительной особенностью хард-бопа. Кстати, это название придумал Блейки, записав с «Jazz Messengers» пластинку, названную «Hard Bop», которая стала примером для подражания многих исполнителей.

#### **Тема 4. Исполнители авангардного джаза**

В начале 1940-х гг., наряду с экспериментами боперов, возрождается традиционный джаз. Переиздаются старые пластинки, возвращаются на сцену многие пионеры джаза, музыку старых мастеров исполняют молодые музыканты. В 1947 г., оставив оркестр, возвращается к традиционному новоорлеанскому стилю и Луи Армстронг. Однако наиболее весомый вызов бопу был сделан не исполнителями прошлого, а представителями кул-джаза. «Прохладный» джаз стал серьезной альтернативой бопу. Это направление было создано моло-

дым поколением музыкантов, которым в конце 1940-х гг. было чуть больше двадцати лет. Многие из них играли в известных боп-ансамблях. Одним из лидеров кул-джаза стал Майлс Дэвис.

После окончания школы в 1944 г. он переезжает в Нью-Йорк и поступает в музыкальный колледж «Juilliard». Однако колледж занимал не главное место в его музыкальном образовании. В первые же дни пребывания в Нью-Йорке он стал посещать «Minton's Playhouse», «Savoy» и другие центры развития джаза. Вскоре он стал участником ансамбля Паркера и записался с ним на первых пластинках бопа. И хотя Паркер был только на шесть лет старше Дэвиса, опекал молодого трубача по-отечески. Стиль Дэвиса в эти годы формировался под влиянием Диззи Гиллеспи. Однако он не был таким виртуозом, как Диззи, и поэтому ему приходилось создавать свой стиль.

После разрыва с Паркером Дэвис занялся собственной карьерой. Он вошел в состав нонета, в котором играли Гил Эванс, Джерри Маллиген, Джон Льюис и другие музыканты. Вскоре Дэвис стал лидером, главным организатором и основным солистом нонета. Он заключил контракт с «Capitol», согласно которому, в период 1949–1950-х гг. было записано несколько синглов ансамбля. Эти синглы определили рождение кул-джаза. Все пьесы были записаны в спокойной манере. Музыканты старались играть мягко и даже неожиданно нежно. Исполнительская манера, основанная на эмоциональной сдержанности, созерцательности, статичности, никогда ранее не была превалирующей в джазе. Большинство аранжировок ансамбля написали Гил Эванс и Джерри Маллиген. В 1957 г. одиннадцать из двенадцати композиций были переизданы и объединены в альбоме «Birth of the Cool». Дэвис и в дальнейшем разрабатывал лаконичный стиль, который заметно контрастировал с экспрессивной манерой Гиллеспи. Для Дэвиса было характерно использование длинных звуков, коротких и лаконичных фраз, что близко к исполнительской манере Монка.

После того, как нонет был расформирован, Дэвис отправился в Париж, где его ожидал восторженный прием парижан. По возвращении в Нью-Йорк Дэвис оказался во власти пагубных привычек. В то время, как другие участники

нонета наслаждались успехом кул-джаза, он разрушал себя физически, и записи, сделанные в этот период, являлись только эскизами его зрелых работ. Поворотным моментом в его карьере стало выступление на фестивале джаза в Нью-порте в 1955 г. Дэвис исполнил композицию Монка «Round Midnight», которая принесла ему неожиданный успех. К этому времени его стиль был почти полностью сформирован. Он обладал чистым звуком, все время свинговал. С особой нежностью Дэвис исполнял баллады, что помогло ему завоевать новую аудиторию. Он вновь оказался в центре внимания. Дэвис начал создавать ансамбли, в которых играли такие известные музыканты, как Сонни Роллинс, Хорас Силвер и Джон Колтрейн. Он всегда искал музыкантов, которые контрастировали с его собственным стилем.

Многие музыканты, пришедшие в джаз в 1940-е гг., получили образование в русле академической традиции. Они были хорошо знакомы с европейской музыкальной культурой и стремились объединить принципы джазовой и классической музыки. Тяга к европейскому симфонизму проявлялась в творчестве Пола Уайтмена, Бенни Гудмена и нашла продолжение в музыке Стена Кентона, Вуди Германа, Ленни Тристано и других музыкантов. Эксперименты, направленные на синтез джаза и европейской симфонической музыки, получили определение «третье течение», которое считается одним из ответвлений кул-джаза.

Наибольших успехов в приложении европейских форм к джазу добился «Квартет современного джаза». Музыканты ансамбля стремились сломать барьеры между классикой и джазом. На протяжении почти четырех десятилетий (беспрецедентное достижение в джазе, где счет ведется на недели и месяцы) они исполняли музыку высоких стандартов. С 1946 г. пианист Джон Льюис, вибрафонист Милт Джексон, барабанщик Кенни Кларк и контрабасист Рей Браун играли в ритм-группе оркестра Диззи Гиллеспи. Поскольку аранжировки оркестра требовали от духовых инструментов напряженной игры в верхнем регистре, Гиллеспи предложил музыкантам играть в перерывах. В начале 1950-х гг. группа стала выступать независимо от оркестра.

Ведущими исполнителями квартета были Милт Джексон и Джон Льюис. В их отношениях присутствовал дух напряженности. Вначале главной фигурой ансамбля был Милт Джексон. Остальные участники ансамбля только аккомпанировали импровизациям Джексона на вибрафоне. Известность вибрафону принес Лайонел Хэмптон, которого отличала энергичная и наполненная украшениями манера исполнения. Стиль Джексона был более мягким, хотя и не лишенным напористости. Подражая саксофону, он стремился сделать звук теплым и поющим. Джексон прошел хорошую школу боба у Гиллеспи, Паркера, Монка и смог адаптировать вибрафон к современному джазу. Стиль игры Джона Льюиса на фортепиано был диаметрально противоположный. Экономичная и даже скупая манера исполнения сделала его идеальным участником проекта «Birth of the Cool». Однако его творческий потенциал наиболее ярко раскрылся, когда он стал музыкальным директором «The Modern Jazz Quartet». Льюис считал, что, с точки зрения формы, джазовая композиция не может быть серией соло. Пьесы должны быть цельными и законченными. Ему удалось найти равновесие между импровизацией и композицией. Такая «интеграция» (термин, выбранный Льюисом) позволила ансамблю добиться успеха.

Прохладная, сдержанная манера исполнения, основанная на использовании элементов европейской музыки, продолжила свое развитие в направлении в джазе Западного побережья. Это направление сформировалось в Калифорнии в начале 1950-х гг. и оказало значительное влияние на развитие европеизированного концертного джаза. Яркими представителями этого направления были саксофонисты Стен Гетц и Джерри Маллиген, а самым известным ансамблем – квартет пианиста Дэйва Брубeka.

Классический состав квартета был сформирован в 1959 г., когда вышел один из самых успешных джазовых альбомов «Time Out», который разошелся тиражом более одного миллиона экземпляров. В этом альбоме записаны самые известные композиции ансамбля: «Take Five» и «Blue Rondo a la Turk». Композиция Пола Дезмонда «Take Five» написана в размере 5/4, а «Blue Rondo a la Turk» – 9/8. Немногие джазовые музыканты в то время импровизировали в раз-

мерах, отличных от 4/4. Для исполнительской манеры Брубeka было характерно использование цепочек полнозвучных блок-аккордов. Он не увлекался импровизациями, основанными на мелодической линии. Стил ь игры Дезмонда, наоборот, связан с его удивительными возможностями в тематической импровизации. Звучание его саксофона, наполненное романтикой, было легким и воздушным. Они идеально дополняли друг друга. В последующие годы квартет продолжал выпускать успешные альбомы «Time Further Out», «Time in Outer Space», экспериментируя со сложными размерами. Они много выступали, гастролировали в Европе и Азии.

На рубеже 1950-х – 1960-х гг. в Америке началась завершающая стадия борьбы за расовое равенство и гражданские права негров. Социально-политические факторы стали решающими в формировании нового поколения исполнителей авангардного джаза, которое отличалось от джазменов-экспериментаторов старшего поколения. Фри-джаз создавали молодые неизвестные музыканты-новаторы Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор, Альберт Айлер. Они стремились максимально далеко увести джаз за границы, очерченные боперами.

Саксофонист Орнетт Коулмен прошел путь от не принятого и отвергнутого многими музыкантами и критиками исполнителя до ведущей фигуры в истории джаза. Его первым инструментом был альт-саксофон. Орнетт довольно быстро освоил инструмент и стал выступать с ансамблями, исполнявшими ритм-энд-блюз. Он также слушал пластинки Паркера и подражал боперам. В начале 1950-х гг. Коулмен переезжает в Лос-Анджелес, где вскоре зарабатывает репутацию музыканта-изгоя. Его обвиняли в том, что он фальшиво играет и не знает гармонии. Ему было трудно найти музыкантов, которые соглашались с ним играть. Иногда он выступал в самом конце вечера, когда публика уже расходилась, и музыканты покидали сцену при его появлении. Однако, несмотря на постоянное неприятие публики и музыкантов, Коулмен не отказался от своего подхода к импровизации, основанного на присутствии случайных и произвольных элементов и не связанного со сменой гармоний.

Новые подходы Коулмена заинтересовали молодого трубача Дона Черри, который имел репутацию хорошего боп-исполнителя. Они сплотили вокруг себя небольшую группу музыкантов, которые стали осваивать импровизационный стиль Коулмена. В конце 1950-х гг. ансамбль записал первую пластинку «Something Else! The Music of Ornette Coleman». Это позволила ансамблю заключить контракт с фирмой «Atlantic», для которой они записали еще «The Shape of Jazz to Come». Эта пластинка стала весомой заявкой новой музыки. Еще больший интерес к творчеству Коулмена вызвали выступления квартета в Нью-Йорке в клубе «Five Spot». Коулмен играл на альт-саксофоне из пластика, а Черри – на карманной трубе, вдвое меньшей обычной. Музыка ансамбля никого не оставляла равнодушной, и мнения публики разделились: одни уходили, а другие слышали в ней будущее джаза. Безвестный Коулмен стал знаменит.

На волне этого успеха в декабре 1960 г. Коулмен записывает пластинку «Free Jazz». Обе стороны пластинки занимала пьеса, исполнявшаяся почти сорок минут. Композиция лишена заданного ритма, темпов, аккордов, тональностей. Отсутствие гармонической основы позволяло импровизировать только по мелодии. Короткие музыкальные фразы представляли собой серию долгих звуков. При этом ударник импровизировал, подстраиваясь под каждое конкретное соло. Для ее записи Коулмен собрал двойной квартет музыкантов. Один квартет звучал по левому каналу, другой – по правому. Эта радикальная музыка полна нескончаемой энергии.

Увлечение авангардным джазом коснулось не только молодых исполнителей, но и музыкантов, имевших высокую репутацию в джазовом мире. К началу 1960-х гг. Джон Колтрейн уже прошел хорошую школу совместных выступлений и записей с Майлсом Дэвисом, Телониусом Монком и высоко котиrowался среди коллег-музыкантов и критиков. Творческие устремления Колтрейна неизбежно должны были привести его к фри-джазу.

В школьном оркестре он играл на альт-горне, затем на кларнете, а когда увлекся джазом, перешел на альт-саксофон. Его исполнительская манера формировалась под влиянием Паркера и Янга. В 1949 г. он присоединился к орке-



стру Диззи Гиллеспи, а когда оркестр сократился до маленького ансамбля, Колтрейн играл в нем на тенор-саксофоне. Он постоянно работал над совершенствованием своего музыкального образования и уровня игры на саксофоне. В 1955 г. он получил приглашение от Майлса Дэвиса. Работа в квинтете позволила Колтрейну привлечь к себе внимание публики. Однако уже в следующем году он покидает ансамбль.

В 1957 г. его приглашает в свой квартет Телониус Монк. В течение шести месяцев они работали в Нью-Йорке в клубе «Five Spot». Совместные выступления способствовали совершенствованию мастерства Колтрейна. Манера игры Монка, экономная и не содержащая ничего лишнего, значительно отличалась от стиля Колтрейна. Он играл очень быстро, стараясь исполнить предельное количество звуков в рамках каждого такта. Этот стиль, основанный на восприятии сплошной звуковой линии, был назван «звуковыми пластинами».

К этому времени он уже стал восходящей звездой в мире джаза и получил возможность сделать первую запись под собственным именем. В 1959 г. он записывает пластинку «Giant Steps», составленную из его собственных композиций. Титульная композиция построена на сложных гармониях и импровизациях в быстром темпе, которые мастерски исполняет Колтрейн.

В 1965 г. вместе с десятью молодыми исполнителями фри-джаза (включая Шеппа, Сандерса и других) Колтрейн записал «Ascension». Эта сорокаминутная композиция представляет сплошной поток импровизаций, где каждому исполнителю предоставлена полная свобода – такая своеобразная музыкальная анархия, которая, по сути, ставит точку в поисках свободы. В последние годы жизни он много записывался, все глубже погружаясь в эксперименты.

Свободный джаз создавался разными музыкантами, которые независимо друг от друга пришли к новым идеям. Идеи свободы были наиболее актуальны для негритянских исполнителей. У них не было своего экспериментального центра. Различной была и их музыкальная подготовка. И если Орнетт Коулмен начинал свой путь к фри-джазу, не зная элементарных основ теории, то Сесил Тейлор увлекся идеями полной музыкальной свободы, пройдя курс обучения по

классу фортепиано и композиции в консерватории. Их объединяло то, что они хотели уйти от стандартных джазовых структур.

В 1966 г. он записывает свою самую известную пластинку «Unit Structures», которая считается одним из лучших образцов свободного джаза. Для его исполнительской манеры характерно насыщенное по фактуре, экспрессивное и даже ударное звучание фортепиано. Его саунд настойчивый, возбужденный, почти полностью лишенный романтики. Тейлор отказывается от успокаивающих интонаций, сентиментальности, обнажая острые грани этой музыки. «Unit Structures» укрепляет его репутацию бескомпромиссного представителя авангардного джаза. В 1970-е гг. он записывает в основном сольные альбомы. К этому времени он уже стал уважаемой фигурой в мире джаза и демонстрирует зрелость своего стиля. Большинство своих последующих записей он сделал в Европе, где проживал длительное время.

Идеи свободы в одинаковой степени затрагивали интересы музыкантов-экспериментаторов и представителей негритянского движения протеста. У многих исполнителей музыка и убеждения тесно переплелись друг с другом. Они хотели создать нечто большее, чем новое направление в джазе, поскольку считали, что создают и новую жизненную концепцию. Эти идеи разделяли не только известные музыканты, но и представители второй волны фри-джаза. Одной из ярких фигур этого движения был тенор-саксофонист Альберт Айлер.

В годы юности он исполнял свинг, би-боп, ритм-энд-блюз. Эта запись демонстрирует его стремление уйти от ограничений традиционных направлений джаза. По возвращении в Америку Айлер записывает один из лучших своих альбомов «Spiritual Unity», который делает его известным среди приверженцев свободного джаза. К середине 1960-х гг. он демонстрирует зрелый стиль исполнения и окончательно отказывается от би-бопа в пользу свободной концепции, основанной на негритянских фольклорных традициях. А. Айлер обладал глубоким звуком и широким пафосным вибрато. Он очень часто использовал «dirty»-тоны, для которых характерна звуковысотная неустойчивость, а также нетемперированные звуки. Его саксофон мог лаять в низком регистре и

визжать – в высоком. Он был мастером грубых и аномальных звуков. Айлер максимально расширил звуковые возможности саксофона. Он играл с небольшими группами, где каждый музыкант был полноправным «голосом» ансамбля.

Следующая волна развития авангардного джаза связана с различными творческими организациями, которые, начиная со второй половины 1960-х гг., оказывали поддержку молодым джазовым музыкантам. Это были непростые годы для джаза. В Америке стали закрываться джазовые клубы и известные танцевальные залы. Доля доходов от продажи пластинок джаза снизилась к середине 1970-х гг. до трех процентов. Для сравнения, в конце 1930-х гг. джаз давал семьдесят процентов дохода. Не только молодежная аудитория, но и новое поколение молодых музыкантов отдавали предпочтение рок-н-роллу.

Творческие организации, которые появлялись в Чикаго, Лос-Анджелесе, Сент-Луисе, стремились помочь музыкантам. Они создавали необходимые условия для репетиций, выпускали пластинки, занимались организацией концертных выступлений. Возникло движение, получившее название «постмодерн». Его характерной особенностью явилось стремление объединить разные жанры и направления мировой музыки (ранние джазовые стили, классическую, электронную музыку, госпел, фанк, джаз-рок, панк, ритм-энд-блюз, хип-хоп, африканскую, латиноамериканскую музыку и другие). Такого рода объединения, как правило, носили эклектичный характер.

## **РАЗДЕЛ II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ**

### **Тема 5. Исполнители начального этапа развития рок-н-ролла и поп-музыки**

Рок-н-ролл, также как и джаз, – это уникальный черно-белый синтез. Элементы рок-н-ролла можно услышать в записях блюза, сделанных еще в 1920-е гг., однако его появление связано с серединой XX в.

Истоками рок-н-ролла являются ритм-энд-блюз, буги-вуги, которые считаются продолжением традиций блюза и разновидности музыки кантри, связанной с фольклором белых американцев.

Наиболее успешным в популяризации рок-н-ролла был диск-жокей Алан Фрид, который работал на радиостанции в Кливленде. Термин «Rock and Roll» он использовал для того, чтобы ставить записи ритм-энд-блюза для белой аудитории, поскольку «Rhythm and Blues» ассоциировался с негритянской «расовой» музыкой. В 1954 г. он переезжает в Нью-Йорк, где расширяет свою деятельность: ведет программу на радиостанции, организывает концерты, в которых участвуют ведущие исполнители, и, таким образом, добивается огромной популярности.

Термин «Rock and Roll» позволил не только транслировать записи негритянских исполнителей на радиостанциях, работающих на белую аудиторию, но и белым музыкантам исполнять музыку, основанную на ритм-энд-блюзе. Неудивительно, что первые рок-н-рольные хиты, которые стали известными в исполнении белых музыкантов, представляли собой кавер-версии ритм-энд-блюзовых композиций. Так, блюз «That's All Right, Mama» стал первой композицией, записанной Элвисом Пресли на студии фирмы «Sun» в 1954 г. и одним из первых рок-н-рольных хитов.

Начиная с 1917 г., когда была записана первая джазовая пластинка, американцы с удовольствием слушали джаз в исполнении белых. Эта тенденция сохранилась и в последующие десятилетия. Неудивительно, что первой яркой звездой рок-н-ролла также стал белый музыкант – Билл Хейли, который ориентировался на негритянских исполнителей. Записанная им композиция «Rock Around the Clock» покорила весь мир.

К середине 1950-х гг. рок-н-ролл стал национальным явлением и способствовал расовой интеграции американской молодежи. Благодаря успешным гастролям американских исполнителей за рубежом рок-н-ролл становится известным во всем мире.

Одним из истоков рок-н-ролла является ритм-энд-блюз. По сути, он является урбанизированной формой кантри-блюза. Самыми яркими представителями раннего ритм-энд-блюза были Мадди Уотерс, Джон Ли Хукер, Луис Джордан, Хаулин Вулф и другие.

Карьера Мадди Уотерса была типичной для многих блюзменов того времени. В юношеские годы он научился играть на акустической гитаре и гармонике и воспитывался в традициях блюза Дельты Миссиссипи. В 1943 г. он переселяется в Чикаго, где играет в клубах. Вскоре Уотерс переходит на электрогитару и развивает городской звук блюза. В 1950 г. записывает первый хит «Rollin' Stone». Последующие годы были самыми успешными в его карьере. Он оставляет сольную карьеру и записывается с группой музыкантов на студии «Chess». Состав его ансамбля становится стандартным для многих рок-групп и включает две гитары, бас-гитару, барабаны, фортепиано и гармонику. Записи «Hoochie Coochie Man», «Still A Fool», «I'm Ready» становятся известными широкой аудитории.

Еще одним влиятельным исполнителем блюза в послевоенные годы был Джон Ли Хукер. Свой первый хит «Boogie Chillen» он записал в 1948 г. В этой композиции используются приемы фортепианного буги-вуги, что было характерно для его раннего саунда. Успешные выступления в клубах Детройта, где он играл на электрогитаре, принесли ему большую популярность. Его исполнительская манера формировалась на традициях кантри-блюза, что позволяло произвольно изменять темп, удлинять вокальные фразы, делать паузы, приспособивая их к теме песни. В большей степени Джон Ли Хукер выступал сольно. Он записал более 100 альбомов, которые внесли весомый вклад в развитие блюза.

На протяжении многих десятилетий одним из лучших ритм-энд-блюзовых музыкантов является гитарист Би Би Кинг. Самые яркие записи «Three O'Clock Blues», «You Know I Love You», «Every Day I Have the Blues», «Sweat Little Angel» были сделаны им в 1950-е гг. В его интерпретации старые блюзовые композиции получают новую жизнь. Один из лучших своих альбомов он записал вместе с Эриком Клэптоном в 2000 г. Выразительные гитарные

импровизации и проникновенный вокал принесли ему широчайшую известность.

Одним из немногих музыкантов, кому удалось успешно перейти из джаза в ритм-энд-блюз и внести значительный вклад в появление рок-н-ролла, был негритянский саксофонист Луис Джордан. Он пользовался огромной популярностью у черной, а затем и у белой аудитории. Несколько лет, в начале своей джазовой карьеры, Джордан работал в одном из лучших свинговых оркестров, которым руководил барабанщик Чик Уэбб.

К середине 1950-х гг. он переходит к чисто рок-н-рольному саунду. В дальнейшем популярность Джордана снижается, и он уже не оказывает влияние на развитие ритм-энд-блюза.

Новые музыкальные идеи Луиса Джордана оказали серьезное влияние не только на негритянских исполнителей, таких как Чак Берри и Литтл Ричард, но и на белых музыкантов. И в наибольшей степени они нашли отражение в саунде первого яркого исполнителя рок-н-ролла - Билла Хейли, который еще в начале 1950-х гг. стал соединять ритм-энд-блюз с элементами кантри-буги.

В 1951 г. выходит ритм-энд-блюзовый хит «Rocket 88», записанный Хейли в стиле кантри-энд-вестерн. У этой новой музыки еще не было названия. Относительный успех этой записи убеждает его в огромном потенциале стиля, основанного на синтезе кантри и ритм-энд-блюза.

Изменение стиля потребовало изменения и в названии группы. Он останавливается на варианте «Bill Haley and His Comets». В состав ансамбля входили исполнители на аккордеоне, гитаре, контрабасе и барабанах. Такой состав являлся характерным для кантри-ансамблей. Успех его следующей композиции «Crazy Man, Crazy» позволил выйти на национальный уровень. В 1954 г. Билл Хейли записывает «Rock Around the Clock», которая считается одной из самых важных композиций в истории рок-н-ролла. Эта песня представила рок-н-ролл белой Америке. Первоначально у этой записи был скромный успех, однако ее исполнение в фильме «The Blackboard Jungle» сделало «Rock Around the Clock» международным хитом. За короткий срок было продано более миллиона копий.

А всего продано более 25 миллионов. Саунд этой композиции, с использованием электрогитары и саксофона, ориентирован на звучание ансамбля Луиса Джордана. И это не случайно, поскольку музыка Билла Хейли находилась в рамках традиций джаза и блюза, однако для большинства белой аудитории стала откровением.

Успех Билла Хейли был ярким, стремительным, хотя и недолгим. Его записи способствовали появлению большой группы молодых исполнителей, которые исполняли рок-н-ролл. Почти каждый из них имел в своем репертуаре, как минимум, один супер-хит. Среди белых исполнителей выделялись Карл Перкинс, записавший «Blue Suede Shoes», Джерри Ли Льюис – «Whole Lotta Shakin` Goin` On», Бадди Холли – «That`ll Be The Day». Не отставали от них и негритянские музыканты: Фэтс Домино с хитом «Ain`t That A Shame» и Литтл Ричард – с «Tutti Frutti». И самым влиятельным из них был Чак Берри. В детстве он пел в церковном хоре и занимался музыкой в средней школе. В начале 1950-х гг. играл на гитаре в ночных клубах города и уже тогда включал в звучание ансамбля, исполнявшего блюз, элементы музыки кантри. В 1955 г. Берри отправляется в Чикаго, где по совету Мадди Уотерса заключает контракт с фирмой «Chess». Там он записывает один из своих первых хитов «Maybellene». На волне этого успеха, в течение трех лет, он выдает целую серию хитовых композиций: «Roll Over Beethoven», «School Days», «Rock and Roll Music», «Sweet Little Sixteen», «Johnny B. Goode». Характерной особенностью этих композиций был гитарный саунд и виртуозная игра на фортепиано. Отличались они и подростковой тематикой песен. Берри сам писал не только музыку, но и тексты песен. В них он чутко улавливал настроения и желания тинейджеров 1950-х гг. и говорил об этом доходчиво и остроумно. Если тексты Джордана были основаны на жизни негров, то Берри переориентировал их на молодежь. Эти композиции стали классикой рок-н-ролла. Некоторые из них записали «The Beatles» и «Rolling Stones».

В середине 1960-х гг. он записывает еще несколько ярких композиций: «No Particular Place To Go» и «You Can Tell», а в 1972 г. – «My Ding-a-Ling».

Влияние Берри в 1970–1980-е гг. заметно снижается, хотя он по-прежнему много выступает. Свой последний альбом «Rock It» он записал в 1979 г. В 1986 г. состоялось открытие Зала славы рок-н-ролла, и одним из первых его почетных представителей стал Чак Берри.

В середине 1950-х гг. ярко заявили о себе многие музыканты, исполнявшие новую музыку. Некоторые из них уже забыты, а о некоторых помнят лишь их немногочисленные и немолодые поклонники. Но был среди них исполнитель, творчество которого оставило глубокий след в истории рок-н-ролла. Он оказал влияние не только на музыкантов первой волны рок-н-ролла, но и на тех, кто пришел им на смену в последующие десятилетия. Первой влиятельнейшей фигурой рок-н-ролла стал Элвис Пресли. Он представлял рок-н-ролл настолько талантливо и убедительно, что смог в одиночку изменить курс развития популярной музыки.

Он был тихим и застенчивым подростком. С десяти лет играл на гитаре и находился под влиянием мемфисского блюза и музыки госпел, которую слышал в церкви. Вокальная манера Пресли была сформирована под влиянием этих музыкальных направлений. Ему не составляло труда спеть открытым, хриплым или экстаичным звуком. Он с легкостью использовал приемы, характерные для негритянской манеры пения: крик, вопль, причитания. Его баритон охватывал более двух октав и прекрасно звучал как в нижнем, так и верхнем регистре.

Способность Э. Пресли владеть негритянским звуком помогла ему летом 1954 г. записать первый сингл. На одной стороне сингла был записан блюз «That's All Right, Mama» в манере кантри, на другой – кантри композиция «Blue Moon of Kentucky» в блюзовой манере. Продюсировал эти записи руководитель «Sun Records» Сэм Филлипс. В 1955 г. его менеджером становится Том Паркер, который начинает активно действовать. Успешные выступления на телевидении, а также миллионные продажи сингла «Heartbreak Hotel» за короткое время приводят его к общенациональному успеху.

Концерты Элвиса Пресли проходят с неизменным успехом. Молодежной аудитории нравится его свободное и раскованное поведение. Такие откровен-



ные движения, которые демонстрировал Пресли, не мог позволить себе ни один негритянский исполнитель. Он представлял не только новый тип музыки, он представлял и сексуальное освобождение. Его музыку называли «непристойной», как в свое время регтайм был «безнравственной» музыкой. Однако, несмотря на протесты общественности, рок-н-ролл демонстрирует свою необычайную притягательную силу. Ему удалось сломать многие барьеры, которые были установлены представителями старых традиций.

До начала службы в армии он активно выступает, записывается и снимается в кино. Возвратившись домой после службы в армии, в начале 1960-х гг., перед публикой предстает другой Пресли. Это уже не бунтарь, а добропорядочный христианин. По настоянию менеджера он прекращает концертную деятельность и сосредоточивается на съемках в кино и записях пластинок. Несмотря на то, что эти проекты принесли ему миллионы долларов, он уже не имел такого влияния на молодежь, как в середине 1950-х гг. Его место заняли британские музыканты и, прежде всего, «The Beatles».

В 1968 г. Э. Пресли возвращается к концертной деятельности. Ему удается вернуть внимание публики. Пластинки Пресли расходятся золотыми и платиновыми тиражами. На его концерты собираются десятки тысяч поклонников. А его концерт в январе 1973 г. «Aloha from Hawaii», который передавался через спутник, смогли увидеть сотни миллионов зрителей во всем мире.

Пресли удалось показать, какими широкими возможностями обладает один человек, отстаивающий свое право на самовыражение. Он оказал решающее влияние на популярную музыку второй половины 1950-х гг. Его записи, имидж, концертные шоу стали воплощением рок-н-ролла.

Элвис Пресли неоднократно говорил о том, что многому научился у негритянских исполнителей ритм-энд-блюза. Ритм-энд-блюз являлся общим термином, объединившим несколько стилей, созданных негритянскими музыкантами. Если белая интерпретация ритм-энд-блюза привела к появлению рок-н-ролла, то музыка соул весьма определенно возвращалась к истокам негритянского фольклора – блюзу и госпел. С блюзом соул объединяет эмоциональная

искренность и вокальная выразительность, с госпел – вопросо-ответная форма и экстатичность исполнения. Музыка госпел звучала в негритянских церквах во время службы и являлась частью религиозного действия. Со временем она становилась более ритмичной и динамичной. Пение евангелических текстов сопровождалось аккомпанементом на органе, а иногда исполнение дополнялось танцем. Соул-музыка объединила духовные песни госпел с ритм-энд-блюзом, который звучал в клубах и дансингах. Вначале этот весьма необычный синтез религиозной и светской музыки не был принят негритянской общественностью. Однако уже в 1960-е гг., преодолев первоначальное неприятие, соул стал ведущим направлением негритянской популярной музыки. Наибольший вклад в становление соул внес Рэй Чарльз.

Он потерял зрение, когда ему было семь лет, и был отправлен на обучение в школу для слепых. Там Рэй научился играть на фортепиано, кларнете и саксофоне. В дальнейшем он играл на фортепиано в ансамблях, которые исполняли музыку разных направлений, включая кантри и джаз. В 1952 г. Чарльз заключил контракт с «Atlantic Records» и начал поиски собственного стиля. Он стал искать методы, позволяющие объединить музыку госпел с лирикой блюза. Записанная в 1955 г. песня «I Got A Woman» стала первой композицией в стиле соул и принесла ему известность. Он не останавливается на достигнутом и записывает серию хитов – «What'd I Say », «Hit the Road Jack», «Georgia on My Mind», «I Can't Stop Loving You». Некоторые композиции звучат в сопровождении оркестра и хора. Его интересы выходят за рамки синтеза ритм-энд-блюза и госпел и охватывают также музыку кантри и джаз. В 1962 г. выходит один из самых удачных его альбомов – «Modern Sounds in Country and Western». В последующие годы Чарльз снимается в кино, часто появляется на телевидении и много гастролирует, в том числе и в Европе. Рэй Чарльз стремился найти новое звучание негритянской музыки. Он обладал выразительным голосом и совершенной подачей.

Развитие негритянской музыки невозможно представить без Джеймса Брауна. Он внес значительный вклад в эволюцию госпел и ритм-энд-блюза в соул, и его музыкальные инновации привели к возникновению фанка.

В детские годы у него не было возможности заниматься музыкой. Он работал на хлопковых полях, чистил обувь, а затем решил заняться боксом и бейсболом. Не добившись успеха в спорте, он направил свою энергию к музыке. Вскоре он начинает сольную карьеру и записывает композиции, в которых содержатся элементы нового стиля. В середине 1960-х гг. его синглы и альбомы находятся на вершине чартов. К началу 1970-х гг. его работы выводят фанк в законодатели музыкальной моды. Сложные структуры современного джаза нашли отражение в музыке фанка. В свой ансамбль Браун приглашает музыкантов и аранжировщиков, которые прошли школу джаза. С ними он усложняет, прежде всего, ритмическую основу композиций, создавая сильно синкопированные полиритмичные пластины.

В первой половине 1970-х гг. Браун формирует новый ансамбль «The JB's», записывает успешные альбомы («Sex Machine», «Black Caesar») и получает признание как основатель нового направления. С появлением диско его карьера идет на спад. В последующие годы, Браун исполняет разнообразный музыкальный материал, пытаясь объединить традиционные и современные стили, но его работы уже не привлекают внимание широкой аудитории.

Джеймс Браун изменил развитие негритянской популярной музыки в 1970-е г. В эти годы фанк доминировал на музыкальной сцене. В дальнейшем этот стиль оказал существенное влияние на диско и хип-хоп. Джордж Клинтон, Майлс Дэвис, Африка Бамбаатаа и другие исполнители использовали в своём творчестве музыкальные идеи Джеймса Брауна.

## **Тема 6. Исполнители рок-н-ролла 1960-х гг.**

Влияние ритм-энд-блюза и рок-н-ролла на популярную музыку не ограничивалось американской территорией. Благодаря пластинкам, радиотрансляциям, фильмам и выступлениям известных американских исполнителей, эта му-

зыка получила широкое распространение в Англии. Во второй половине 1950-х гг., там появляется большое количество ансамблей и исполнителей, которые начали осваивать новую музыку.

Значительное влияние на британскую сцену рок-н-ролла оказал ритм-энд-блюз, который развивался в Англии вне расовых предрассудков. Ритм-энд-блюз прижился не только в столице, но и в провинциальных городах. В одном из таких городов, в Ливерпуле, появилась группа «The Beatles», которая оставила глубокий след в истории рок-н-ролла.

К началу работы над первым синглом, формируется классический состав группы: Джон Леннон (ритм-гитара), Пол Маккартни (бас-гитара), Джордж Харрисон (соло-гитара) и Ринго Старр (ударные). Первый сингл группы вышел осенью 1962 г., сразу попадает в британскую двадцатку. Однако это был только первый шаг к успеху. Последующие синглы и альбомы вышедшие в 1963 г., находятся уже на вершине чартов. В этих альбомах ещё звучат песни американских авторов, однако большинство композиций являются авторскими работами Леннона и Маккартни. Это были свежие, оригинальные работы, в которых уже трудно найти заимствованные элементы. Им удалось совершить быстрый переход от подражательства к оригинальным композициям.

В эти годы формируется и исполнительская манера группы, основанная на ансамблевом звучании. До них в рок-н-ролле ведущими исполнителями были солисты. «The Beatles» предложили публике ансамбль исполнителей. Они играли и пели вместе. Их вокальный стиль был основан на гармоническом звучании голосов, с использованием элементов госпел и блюза. Они сделали главным действующим лицом в рок-н-ролле рок-группу, музыканты которой пишут и исполняют свой собственный материал.

«The Beatles» кардинально меняют ситуацию не только на английском, но и на американском рынке. Если в начале 1963 г. в британских чартах преобладали американские исполнители, то уже через год – английские. После успешных выступлений группы на телевидении и в престижных концертных залах, в Англии возникает битломания, которая в 1964 г. перекидывается в Аме-

рику. Синглы и альбомы «The Beatles» занимают верхние строчки американских чартов. Группа прилетает на гастроли в Америку. Их выступления проходят с большим успехом. Пять композиций группы занимают первые пять позиций в чартах Billboard (1964 г.). «The Beatles» установили непревзойдённый никем рекорд. Они стали первыми английскими музыкантами, которым удалось так ярко заявить о себе на родине рок-н-ролла. После успешных гастролей в Европе, Австралии и Юго-Восточной Азии, битломания охватила весь мир.

Вклад группы «The Beatles» в развитие музыкальной культуры 1960-х гг., сопоставим с вкладом Луи Армстронга в середине 1920-х и Чарли Паркера в начале 1940-х гг. Композиторский талант Леннона, Маккартни, Харрисона, профессиональные аранжировки, исполнительское мастерство, инновации в сфере студийного звучания способствовали созданию высокохудожественных образцов музыкального искусства. Они кардинально изменили рок-н-ролл. Из лёгкой развлекательной музыки 1950-х гг., он превратился в явление искусства.

Развитие рок-н-ролла в Лондоне отличалось от других городов Англии более устойчивой связью с американским ритм-энд-блюзом. В конце 1950-х гг. широкую популярность среди молодых лондонских музыкантов приобрели такие известные негритянские исполнители, как Мадди Уотерс и Б.Б. Кинг. Первоначальный этап развития был основан на подражательстве разнообразным стилям американского блюза. Возникновение британского саунда ритм-энд-блюза во многом связано с деятельностью Алексиса Корнера и Сирила Дэйвиса. В начале 1960-х гг. они сформировали ансамбль «Blues Incorporated», который много выступал в различных клубах Лондона. Ансамбль стал отличной школой блюза для английских музыкантов. Вскоре появляется большое количество групп, объединённых на основе ритм-энд-блюза.

Группа «The Rolling Stones» была основана в 1962 г. гитаристом Брайаном Джонсом. Он пригласил вокалиста Мика Джаггера, гитариста Кейта Ричардса, а позднее барабанщика Чарли Уоттса, сформировав тем самым ядро коллектива. Джонс планировал исполнять чикагский блюз, однако Джаггер и

Ричардс привнесли в звучание группы элементы рок-н-ролла Чака Берри. Для записи дебютного сингла они выбрали его композицию «Come On».

Сочинением собственных песен Джаггер и Ричардс занялись только в 1964 г., записав свой первый оригинальный сингл «Tell Me». К этому времени они уже стали популярными не только в Англии, но и в США. Во многом это произошло благодаря успешным действиям менеджера группы Эндрю Олдхэма, которому удалось представить группу как противопоставление «The Beatles». Они были «плохими парнями» в сравнении с «домашними» «The Beatles». В 1965 г. дуэт Джаггер-Ричардс записывает композицию «(I Can't Get No) Satisfaction», которая приносит им мировую известность. В дальнейшем «The Rolling Stones» сохранили свои блюзовые корни, хотя и экспериментировали с другими направлениями рок-н-ролла.

В середине 1960-х гг. в Англии сохранялся устойчивый интерес к блюзовому звучанию, который являлся определяющим для творчества многих групп. Он был характерен не только для групп первой волны, но и для новых ансамблей. Появление в 1966 г. группы «Cream» стало определяющим для развития блюз-рока.

Группа состояла из музыкантов, считавшихся лучшими исполнителями («сливками») британской рок-сцены. В нее входили гитарист Эрик Клэптон, начинавший карьеру в «The Yardbirds», а также Джек Брюс и Джинджер Бейкер. До «Cream» они работали в разных ансамблях, но их объединяло желание создать свой проект, который позволил бы им вырваться за пределы стандартного ритм-энд-блюза и добиться большей импровизационной свободы. После успешных концертных выступлений в 1966 г. группа выпустила дебютный альбом «Fresh Cream». Он состоял из оригинальных композиций Брюса и Бейкера и кавер-версий блюзовых стандартов. Саунд альбома был близок к традиционному ритм-энд-блюзу. Следующий альбом группы «Disraeli Gears» (1967 г.) стилистически отличался от первого диска. Музыканты объединили блюз-роковое звучание с элементами психоделического саунда. На этом альбоме была записана одна из самых известных композиций группы «Sunshine Of Your

Love». Концертные выступления группы в этот период проходят с неизменным успехом. Их отличительной особенностью становятся продолжительные и талантливые импровизации Клэптона. Группа «Cream» просуществовала чуть более двух лет, однако оказала существенное влияние на дальнейшее развитие рок-н-ролла.

Во второй половине 1960-х гг. отчетливо проявилась тенденция взаимного влияния друг на друга английских и американских музыкантов. Они обменивались песнями, вместе выступали, внимательно следили за новыми альбомами и музыкальными идеями. В этом отношении интересна судьба одного из самых влиятельных гитаристов рок-н-ролла, темнокожего левши, Джими Хендрикса.

Он выступал со многими известными исполнителями, в том числе и с Литтлом Ричардом. К середине 1960-х гг. он уже был виртуозным исполнителем, великолепно владеющим гитарой и при этом – неизвестным широкой аудитории. У него была собственная группа и постоянная работа в одном из клубов Нью-Йорка. Затем он переезжает в Лондон, где в 1966 г. записывает дебютный сингл «Hey Joe», который попадает в британские чарты. В следующем году выходит альбом «Are You Experienced?», высоко оцененный критиками и музыкантами. Его группа с успехом выступает в лондонских клубах и на престижных концертных площадках. Хендрикс проявляет себя не только как виртуозный музыкант, но и как великолепный шоумен.

Постепенно его выступления становятся менее экстравагантными. Он сосредоточивается исключительно на музыке и много экспериментирует в собственной студии звукозаписи. В августе 1969 г. он с успехом выступает на фестивале в Вудстоке. Джими Хендрикс, также как и Чарли Крисчен, очень многого добился за короткий промежуток времени. За четыре года он проделал путь от неизвестного музыканта до исполнителя, который определил звучание рок-гитары и утвердил ее высокий статус в рок-н-ролле. Группа «Pink Floyd» была сформирована в 1966 г. и состояла из Сида Барретта, Роджера Уотерса, Ричарда Райта и Ника Мэйсона. Их дебютный альбом считается одним из лучших альбомов британской психоделической музыки. Новый этап творчества группы

связан с прогрессив-роком. Исполнителям удалось объединить свои разрозненные музыкальные идеи и создать уникальный саунд «Pink Floyd». В 1973 г. выходит альбом «The Dark Side of the Moon», который они записывали в течение нескольких месяцев. Эта концептуальная работа была объединена одной темой.

Следующий альбом – «Wish You Were Here» – вышел в 1975 г. и был посвящен Барретту. Самая яркая композиция альбома «Shine On You Crazy Diamond» содержит характерные черты прогрессивного рока: усложнение музыкальной формы, разнообразие динамики и темпов, образные изменения в рамках одной композиции, усиление роли инструментальной музыки и импровизации. «Pink Floyd» инициирует появление новых средств художественной выразительности в музыке рок-н-ролла. Альбом достиг первой позиции в американских и английских чартах.

В дальнейшем утвердилась лидирующая роль Уотерса в процессе студийной работы «Pink Floyd». После альбома «Animals» (1977 г.) группа записывает в 1979 г. рок-оперу «The Wall». Запись альбома и масштабные шоу потребовали серьезных затрат. Однако огромный коммерческий успех «The Wall» вывел группу из финансового кризиса. Следует отметить, что концертные выступления «Pink Floyd» были направлены на слушающую и думающую аудиторию.

«Pink Floyd» – одна из самых успешных и влиятельных групп рок-н-ролла. Она не имела ярких вокалистов и виртуозных инструменталистов, однако ее лучшие работы, сделанные в 1970-е гг., обогатили музыку рок-н-ролла. Музыканты не стремились развлекать, они учили анализировать и думать.

В рамках прогрессив-рока наметилась тенденция взаимодействия рок-н-ролла с другими видами музыкальной культуры: джазом, оперой, авангардной, классической музыкой. Особый интерес у исполнителей рок-н-ролла и джазовых музыкантов вызвала идея синтеза джаза и рока. Это привело к появлению работ, которые объединяли элементы разных направлений. Следует отметить, что джаз оказал заметное влияние на рок-н-ролл, прежде всего импровизацией. Появляется целый ряд талантливых виртуозов-импровизаторов (Эрик Клэптон, Джими Хендрикс, Карлос Сантана), чье исполнительское мас-



терство способствовало повышению статуса рок-н-ролла. Некоторые рок-группы стали вводить в звучание своих ансамблей духовые инструменты, что также явилось следствием влияния джаза на рок-н-ролл. Разнообразие подходов привело к появлению направления «джаз-рок». Наиболее яркими его представителями были американские группы «Blood, Sweat and Tears» и «Chicago».

«Blood, Sweat and Tears» – одна из первых групп джаз-рока, была сформирована в 1967 г. Лидером группы на начальном этапе был Эл Купер (род. 1944). Характерной особенностью саунда группы было использование духовых инструментов – труб, тромбона и саксофона. Вместе с гитарами и клавишными инструментами достигалось объемное и яркое звучание. Это был настоящий синтез джаза и рока.

Становление другой известной группы джаз-рока «Chicago», созданной в 1967 г., во многом повторяет начальный период «Blood, Sweat and Tears». Такой же яркий дебютный альбом, использование тех же духовых инструментов (труба, тромбон и саксофон), близкое по характеру звучание и постепенный уход в коммерческую сферу. Однако, в отличие от «Blood, Sweat and Tears», в саунде группы в большей степени преобладали джазовые подходы, и переход к мейн-стриму способствовал достижению значительного коммерческого успеха.

Не только рок-музыканты, но и джазмены внесли весомый вклад в развитие джаз-рока. Так, известный джазовый музыкант, Майлс Дэвис в конце 1960-х гг. собирает вокруг себя талантливых исполнителей и делает решительный шаг в сторону рок-н-ролла. Записанный с ними успешный альбом «Bitches Brew» открывает новую область исследования и экспериментирования для джазовых музыкантов. В этом альбоме органично переплелись рок-н-рольные ритмы и сложные джазовые гармонии и импровизации. Впоследствии участники его ансамбля становятся лидерами джаз-рока, создав собственные музыкальные проекты. Они объединяют элементы джаза и рока с ритм-энд-блюзом, фанком, соул, латиноамериканской, индийской, камерной, симфонической музыкой, что приводит к появлению стиля «fusion» (сплав).

Наиболее влиятельными исполнителями фьюжн были Джон Маклафлин и его «Mahavishnu Orchestra», Чик Кория и «Return to Forever», а также «Weather Report» с Джо Завинулом и Уэйном Шортером.

Значительный вклад в развитие фьюжн также внесли Хэрби Хэнкок, Джордж Бэнсон, Фрэнк Заппа и другие исполнители. Это направление способствовало существенному расширению аудитории и улучшению финансовых условий для всех стилей джаза и рока. 1970-е гг. оказались самыми плодотворными для них, хотя эта музыка достойно представлена и в современном музыкальном мире.

## **Тема 7. Исполнители рок-н-ролла и поп-музыки 1970–1980-х гг.**

Новые приемы звукоизвлечения, тяжелое звучание и напряженный вокал способствовали появлению хард-рока – нового направления в рок-н-ролле. Его ведущими исполнителями стали британские группы «Led Zeppelin», «Deep Purple».

Группу «Led Zeppelin» создал виртуозный гитарист Джимми Пейдж в 1968 г. Он пригласил в группу Джона Пола Джонса, Роберта Планта и Джона Бонэма. В первом альбоме группы, который вышел в январе 1969 г., музыканты стремились сочетать электронный и акустический материал, блюзовые и фольклорные композиции. Только несколько композиций имели тяжелый саунд. В октябре 1969 г. выходит их второй альбом «Led Zeppelin II», который, по сути, открыл хард-роковую эру. Альбом достиг первых позиций в американских и британских чартах. Хард-роковые идеи нашли продолжение в четвертом альбоме «Led Zeppelin IV» (1971 г.). «Stairway To Heaven» из этого альбома является одной из самых известных композиций группы. В ней органично сочетаются элементы тяжелого и акустического звучания. В дальнейшем группа продолжает записывать альбомы и много гастролирует. Их концерты собирают рекордное количество зрителей. На концертах они исполняют расширенные импровизационные версии композиций из альбомов. Уникальное мастерство

владения инструментом демонстрирует Пейдж. Его вклад в развитие электрогитары сопоставим с вкладом Джими Хендрикса.

В первоначальный состав группы «Deep Purple», сформированной в 1968 г., входили Джон Лорд, Ричи Блэкмор, Иан Пэйс. Классический состав определился, когда к ним присоединились Иан Гиллан и Роджер Гловер. Этот квинтет в 1970 г. записал альбом «Deep Purple in Rock», который стал определяющим для их творчества. Если до его выпуска лидером группы был Лорд, который ориентировался на классическое наследие прошлого, то с выходом «In Rock» реализовались музыкальные идеи Блэкмора. Он давно стремился придать группе динамичное и тяжелое звучание, основанное на гитарном саунде и ярком вокале. Наиболее известные композиции альбома «Speed King», «Into The Fire» демонстрируют великолепное ансамблевое взаимодействие участников группы. Квинтет высокотехнических музыкантов звучит слаженно и гармонично. Быстрый темп, мощное звучание, развернутые импровизации, надрывный вокал создают легко узнаваемый саунд группы «Deep Purple». При этом они отходят от блюза и используют умение Лорда и Блэкмора интерпретировать классику. Они не отказываются от связи с европейскими музыкальными традициями и используют ее элементы в музыке хард-рока. После записи «Fireball» (1971 г.) выходит еще один яркий альбом группы «Machine Head» (1972 г.), который явился продолжением идей двух предыдущих. Многие песни из этого альбома получили широкую известность. Дальнейшие события, происходившие в группе, связаны с чередой разрывов и воссоединений. После ухода Гиллана и Гловера в группе появляются Дэвид Ковердэйл и Гленн Хьюз.

Воссоединение классического состава происходило дважды в середине 1980-х и 1990-х гг. Они записывали альбомы, совершали гастрольные туры и вновь расходились. После очередного ухода из группы Блэкмора ему на смену пришел Стив Морс. Его высокое исполнительское мастерство во многом способствовало возрождению группы. С ним они записывают новые альбомы, активно гастролируют по всему миру. В 2000 г. группа «Deep Purple» с успехом

выступила в Минске. Основу их программы составляли композиции из «Deer Purple in Rock» и «Machine Head».

Организация ярких и красочных представлений приводит к возникновению глэм-рока. Исполнители меняют непритязательный имидж хиппи на разноцветные костюмы и пышные прически. Яркий сценический имидж, отказ от социальных тем и сложного экспериментального музыкального материала становятся отличительными особенностями глэм-рока. Наиболее яркие его фигуры – Дэвид Боуи, Марк Болан и группа «Queen».

Группа «Queen» была сформирована в 1971 г. В ее состав вошли Брайан Мэй, Роджер Тейлор, Фредди Меркьюри и Джон Дикон. Первые два альбома группы были записаны под влиянием прогрессив-рока и тяжелой музыки. Они исполняли длинные композиции, использовали сложные гармонии и аранжировки. Однако успех приходит к ним только тогда, когда они переориентировались на исполнение разнообразных музыкальных стилей в рамках одного альбома. Эта тенденция сохранилась и в альбоме «A Night at the Opera» (1975 г.). Композиция «Bohemian Rhapsody» из этого альбома приносит группе всемирную известность. Снимается видеоклип, который является одним из первых примеров целенаправленного объединения музыки и изображения для дальнейшего продвижения альбома на рынок.

В дальнейшем они продолжают записывать альбомы, основанные на сочетании различных музыкальных стилей: диско, фанка, поп-рока, кантри, госпел, соул и других. К началу 1980-х гг. их альбомы продаются многомиллионными тиражами, а на концертные выступления приходят сотни тысяч человек. Использование различных театральных элементов, мощных звуковых систем, разнообразной пиротехники и визуальных эффектов позволяют превратить их шоу в яркое и незабываемое зрелище. В центре внимания – Фредди Меркьюри, который демонстрирует талант великолепного шоумена. Облаченный в экстравагантные костюмы, он погружает себя в эпицентр зрительских симпатий и получает вдохновение от их эмоций. Выступление на стадионе Уэмбли летом

1985 г. в рамках благотворительного концерта «Live Aid» демонстрирует высокий уровень сценического мастерства «Queen», достигшего вершины.

После смерти Меркьюри в 1991 г. группа «Queen» фактически прекратила свое существование. В 1995 г. был выпущен последний альбом «Made in Heaven», в большинстве своем составленный из композиций, не вошедших в ранее выпущенные альбомы. Дикон завершил музыкальную карьеру, а Мэй и Тейлор продолжали выпускать различные сборники песен «Queen» и делать записи с новыми вокалистами.

В богатые на события 1960-е гг. зарождаются первые ростки панк-рока. Это направление разовьется в мощное движение в конце 1970-х гг. и станет определяющим для дальнейшего развития рок-н-ролла. Панк-рок противопоставляет себя господствующим тенденциям рок-н-ролла и привлекает внимание большого количества молодых людей, не обремененных музыкальными навыками, но имеющих потребность в самовыражении через музыку. Панки отвергают идеи хиппи и политический идеализм. Их тексты пропитаны нигилизмом, социальным и политическим протестом, они откровенные и конфронтационные. Их чаще выкрикивают, чем поют. Группы панк-рока сознательно предложили публике примитивизм, который резко контрастировал с показной музыкальностью многих известных рок-групп других направлений.

Развитие панка в 1970-е гг. связано с нью-йоркским клубом «CBGB». В этом клубе выступали группы («New York Dolls», «Ramones», «Television»), которые предлагали различные варианты развития панк-рока. Не все из них были связаны с минимализмом и заносчивостью, которые в дальнейшем стали характерными чертами панка. Менеджером «New York Dolls» непродолжительный период был англичанин Малколм Макларен. Вдохновленный новыми идеями, он возвращается в Лондон, где делает свой магазин центром панк-моды. Для продвижения своих идей Макларен создает группу «Sex Pistols», которой суждено было стать наиболее ярким воплощением субкультуры панка. Их появление – это своеобразный вызов не только усложненной музыке прогрессив-рока, но и развлекательной поп-музыке.

В первоначальный состав «Sex Pistols» входили Стив Джонс, Пол Кук, Джонни Роттен и Глен Мэтлок. Свой первый концерт они дали в ноябре 1975 г., а затем выступали в клубах и колледжах Лондона и его окрестностей. Для саунда группы был характерен пронзительный вокал Роттена и плотное звучание, основанное на искаженном гитарном звуке и агрессивных ударных. Роттен не только определял стиль и имидж группы, но и являлся автором всех текстов. Известность группы росла быстрыми темпами, а после скандального появления на телевидении они стали известны во всей Англии. Последовавший за этими событиями гастрольный тур сделал панк господствующей тенденцией. Многие исполнители, присутствовавшие на их концертах, впоследствии создают свои группы и популяризируют движение панка.

Панк был всеобщим культурным восстанием. Его идеи быстро распространились из Англии в другие страны. И хотя карьера «Sex Pistols» продолжалась только три года, им удалось возглавить движение панка, вывести его из андеграунда и сделать известным во всем мире.

Музыка реггей появилась в конце 1960-х гг. на Ямайке в результате эволюционного развития ее предшественников: африканской и карибской музыки, американского ритм-энд-блюза, ямайского ска и рокстэди. Для реггей характерно: выделение слабых долей такта, использование несложных гармоний, применение небольшой группы духовых инструментов, тембра органа «Hammond» при доминирующей роли бас-гитары. Большое значение придается текстам песен. В них много социальной критики, духовной тематики, идей свободы.

Во второй половине 1970-х гг. музыка реггей получает широкое распространение в Англии. Она звучит по радио, ее исполняют в клубах. Появляются группы («Specials», «Police»), которые объединяют в своем творчестве элементы панка и реггей. Для многих панков реггей ассоциируется с формой социального протеста, что является основой и панк-движения. Однако, несмотря на то, что многие белые рок-музыканты внесли весомый вклад в распространение реггей, ключевой фигурой в ее развитии стал Боб Марли. В юные годы он увлекся

музыкой и растафарианством. Это религиозное движение получило на острове широкое распространение. Марли становится лидером группы «Wailers». Они исполняют музыку в стиле ска и рокстэди, однако в дальнейшем постепенно переходят к реггей. Эти изменения инициировал продюсер Ли Перри, который убедил музыкантов отказаться от пения фальцетом, усилить линию гитары и уменьшить использование духовых инструментов. В последующие годы его альбомы попадают в десятку лучших американских и английских чартов, а концерты собирают большое количество зрителей.

Хард-рок, появившийся в конце 1960-х гг., не останавливался в своем развитии в течение следующего десятилетия. Группы стремились к еще большему утяжелению звучания. Логическим завершением этого процесса стало появление стиля хэви-метал, который получил широкое распространение в начале 1980-х гг. Хэви-метал многое позаимствовал из хард-рока: искаженный гитарный звук, высокий напряженный вокал, октавное дублирование партий гитары и бас-гитары, гитарные риффы и соло.

Большой вклад в развитие стиля внесли гитаристы-виртуозы Эдди Ван Хален, Ричи Блэкмор, Ингви Малмстин. Однако наиболее ярко идеи хэви-метал воплотили музыканты группы «Metallica».

Основателем группы «Metallica», сформированной в 1981 г., считается датчанин Ларс Ульрих. Находясь в Лос-Анджелесе, он принимает решение создать группу. Ульрих приглашает Джеймса Хэтфилда, а затем к ним присоединяются Клифф Бёртон и Кирк. Этим составом они записывают свой первый студийный альбом, который стал определяющим для стиля трэш-метал. Успех пришел к группе после выхода третьего альбома. В нем музыканты объединили элементы различных направлений рок-н-ролла, продемонстрировали высокое исполнительское мастерство, затронули остросоциальные темы, которые нашли отклик у широкой аудитории слушателей. Группа «Metallica» стала одной из самых ярких и коммерчески успешных металлических групп. Ей удалось преобразовать творческое наследие хард-рока и определить пути развития хэви-

метал в последующие годы. В настоящее время хэви-метал объединяет широкое разнообразие стилей и направлений.

Еще одной отличительной особенностью 1970-х гг. явилось появление танцевальной музыки диско, истоки которой – в соул и фанк. Возникновение диско связано с широким распространением дискотек, которые в эти годы становились популярной формой досуга. Молодежной аудитории нравилось танцевать в специально оборудованных дискотеках под специально записанную музыку, которую предлагали им продюсеры и фирмы звукозаписи. В дальнейшем музыка диско стала звучать по радио и продаваться на пластинках, что позволило значительно расширить рынок этой чисто коммерческой формы музыкальной продукции. На фоне массового увлечения диско заметно уменьшается интерес к рок-н-роллу. К середине 1970-х гг. диско становится главенствующим музыкальным направлением. Среди наиболее ярких его представителей – американские исполнители Глория Гейнор, Донна Саммер, а также группа «BEE GEES».

В состав британской группы «Bee Gees» входили три брата Гибб: Барри, близнецы Робин и Морис. Свою музыкальную карьеру они начали в Австралии, куда переехали их родители, и продолжили в Англии, куда они вернулись в 1967 г. В своих первых альбомах, записанных в конце 1960-х гг., они опирались на инновационный сплав рок-н-ролла и оркестровых баллад. В середине 1970-х гг. «Bee Gees» переезжают в Америку, где записывают альбомы в набирающем силу стиле диско. Ставка делается на активное использование синтезаторов и фальцет Барри Гибба. Его голос становится определяющим элементом их саунда. В 1977 г. они записывают музыку к кинофильму «Saturday Night Fever» («Лихорадка субботнего вечера»). Кинофильм и музыка к нему оказали огромное влияние на становление диско как господствующего музыкального направления.

Американское увлечение диско постепенно перекинулось в Европу. Европейский вариант музыки диско не ограничился только молодежной аудиторией и стал доступен для всех возрастов. Такой объемный рынок и наличие яр-



ких исполнителей сделали стиль диско наиболее влиятельным в популярной музыке именно в европейском варианте. Ведущими представителями евродиско были ансамбли «ABBA» и «Boney M».

Шведский ансамбль «ABBA» был создан в 1972 г. Ее основатели Бенни Андерссон и Бьорн Ульвеус пригласили Агнету Фэльтскуг и Анни-Фрид Лjungстад для участия в записи их первого сингла «People Need Love». Вскоре квартет принимает название «ABBA», составленное из первых букв имен исполнителей. В 1974 г. с песней «Waterloo» они побеждают на конкурсе «Евровидение», и их сингл поднимается на вершину английских чартов. С этого успеха начинается беспрецедентная серия хитов, записанных ансамблем. Если в начале карьеры популярность квартета распространялась на Европу и Австралию, то с композицией «Dancing Queen» они достигли вершины и в американских чартах.

Близким по своей концепции к «ABBA» был ансамбль «Boney M». Он был создан в 1975 г. в Германии Фрэнком Фарианом (род. 1942 г.), который выступал в роли автора песен, продюсера и руководителя ансамбля. Свои концертные выступления «Boney M» превращали в яркое карнавальное шоу. Оригинальный состав «Boney M» свой последний сингл записал в 1989 г. Евродиско оказало значительное влияние на дальнейшее развитие электронной музыки.

## **Тема 8. Современные исполнители популярной музыки**

В 1970-е гг. формируются направления, которые определяют развитие музыкальной культуры в последующие десятилетия. Так, идеи хард-рока находят продолжение в стиле хэви-метал, эксперименты в сфере электроники предопределяют возникновение электронной музыки, развитие панка приводит к появлению гранжа, а фанк, диско и соул оказывают существенное влияние на формирование хип-хопа.

Одним из тех, кто стоял у истоков этого культурного движения, был диджей Кул Херк. Он родился в 1955 г. в Кингстоне (Ямайка). В конце 1960-х гг. Херк переезжает в Нью-Йорк, где развивает ямайские традиции. Отличительной особенностью его выступлений было использование высококачественной и

мощной по динамике звуковоспроизводящей системы, с которой никто не мог конкурировать.

С самого начала развития хип-хопа ди-джеи использовали в своей практике прием ритмичной поэтической импровизации, получивший название «рэп». Однако если вначале рэп включал несложные рифмы на банальные темы, то в дальнейшем становился все более и более социально направленным и политизированным.

Особая роль в развитии хип-хопа принадлежит Африка Бамбаатаа. В 1982 г. он организовал первый европейский хип-хоп тур, а затем выпустил сингл «Planet Rock», в котором объединил электронный звук со сложными ритмами фанка. Этот сплав привел к появлению электро-фанка. В дальнейшем электро-фанк оказал серьезное влияние на многие стили электронной и танцевальной музыки.

В течение 1980-х гг. хип-хоп вышел за рамки Нью-Йорка и стал известен во всем мире. Он приобретал все более сложные формы и становился заметным явлением музыкальной жизни во многих странах. В 1990-е гг. большое распространение получил гангста-рэп – одна их форм хип-хопа, которая отличалась от ранних направлений своей агрессивностью и цинизмом. В эти годы наиболее ярко заявили о себе Тупак Шакур (1971–1996) и белый рэппер Эминем (род. 1972). В настоящее время хип-хоп продолжает развиваться и остается одним из ведущих музыкальных направлений.

Многие группы, с разной степенью применения, использовали в своем саунде электронные средства. Однако первыми, кто сделал электронный стиль основой своего творчества, были музыканты немецкой группы «Kraftwerk». Они рассматривали электронику как средство отображения современного технологического мира.

Группа «Kraftwerk» была создана в 1970 г. Ральфом Хюттером и Флорианом Шнейдер-Эслебеном. Они учились в консерватории и были вовлечены в действия экспериментальной музыкальной сцены. Первые альбомы («Kraftwerk 1», «Kraftwerk 2»), записанные группой в начале 1970-х гг., были в большей

степени экспериментальные и исследовательские. Эти инструментальные работы были основаны на принципах минимализма. Оригинальный саунд «Kraftwerk» появляется только в альбоме «Autobahn» (1974 г.). В его записи принимал участие Вольфганг Флюр, который играл на самодельных электронных барабанах. В этом альбоме, наряду с синтезаторами, еще звучат скрипка, флейта и гитара.

Свой следующий альбом «Radio-Activity» (1975 г.) Хюттер и Шнейдер не только записывали, но и продюсировали. После присоединения к ним Карла Бартоса сформировался классический квартет «Kraftwerk». В последующих альбомах «Kraftwerk» развивает идеи электронной музыки. Их медитативная, психоделическая музыка, основанная на широком применении аналоговых синтезаторов и секвенсоров, стала новаторской для своего времени.

Группа расширяет использование визуальных элементов во время своих выступлений. Слайды и фильмы все более и более синхронизируются с музыкой. «Kraftwerk» – первая немецкая группа, которая стояла у истоков зарождения совершенно новой музыкальной культуры.

Своим происхождением электронная танцевальная музыка обязана диско и экспериментальным работам группы «Kraftwerk». Эта музыка охватывает большое количество стилей, ориентируемых прежде всего на клубную сцену. На передний план выдвигается фигура ди-джея, который становится главным действующим лицом процесса создания музыки и ориентирован на управление настроением танцующих. Ди-джей – новый тип исполнителя, главным качеством которого становятся не его музыкальные способности, а умение объединять ранее записанное. Эта особенность – своеобразное продолжение идей ранних панков, которые не скрывали свое неумение играть на музыкальных инструментах.

Один из первых стилей электронной танцевальной музыки формируется в начале 1980-х гг. на сцене чикагского клуба «The Warehouse». Этот стиль впоследствии получит название «хаус». Его появление связано с диско, которое к этому времени возвратилось к своим истокам, в ночные клубы. Хаус-музыка

исполнялась ди-джеями, которые с помощью драм-машины подчеркивали ритм, использовали непрерывную линию баса и на эту основу накладывали электронно-произведенные звуки и сэмплы. Поскольку музыка хаус ориентирована на клубы, то большинство композиций были достаточно продолжительными и концептуальными. Основы стиля хаус заложил ди-джей Фрэнки Наклз. Он, одним из первых, стал делать миксы различных классических диско-композиций, усиливая танцевальный эффект с помощью драм-машины. В дальнейшем музыка хаус объединила не только диско, фанк, соул, ритм-энд-блюз, классическую музыку, но и оказалась восприимчивой к таким стилям, как реггей, панк, новая волна, хип-хоп.

Параллельно с хаус развивался еще один стиль электронной танцевальной музыки – техно. Техно формируется в детройтских клубах в середине 1980-х гг., под влиянием чикагской хаус-музыки. Однако если хаус имеет устойчивую связь с диско, то музыка техно в большей степени ориентирована на электрофанк и электронный стиль группы «Kraftwerk». Для техно характерно использование механического ритма, фанкового звука и минимальная мелодичность. Техно, также как и хаус, изначально предназначалась для использования в клубах, где ее исполняли ди-джеи. Первыми исполнителями нового стиля были ди-джеи Хуан Аткинс, Деррик Мэй и Кевин Сандерсон.

В середине 1980-х гг. формируется гранж, который также испытывал влияние панка. Гранж развивался в рамках небольшой географической территории, в американском Сиэтле. Там появляются группы, использующие в своем саунде «грязные» и тяжелые гитарные звуки, медленные темпы, диссонансные созвучия, наряду с социальными, депрессивными, гневными и апатичными текстами. Они играли в небольших клубах и имели невысокий уровень коммерческого успеха. Однако широкую известность гранжу приносит вторая волна групп этого направления, среди которых, безусловно, выделяется «Nirvana».

В середине 1980-х гг. Курт Кобейн и Крис Новоселик решили создать группу, исполнявшую музыку в новом стиле. Название «Nirvana» появилось только в 1988 г. Свой первый альбом они записали в 1989 г. Эта работа не дава-

ла оснований предполагать, какой успех может ожидать группу через два года. После того, как в группе появился ударник Дэйв Грол, они начали подготовку к записи альбома «Nevermind». Работа над альбомом продолжалась в течение нескольких месяцев. Большая роль в создании саунда «Nevermind» принадлежит продюсеру Энди Уоллису, который присоединился к группе на заключительной стадии записи альбома. Альбом появился в сентябре 1991 г. и обеспечил гранжу доминирующую роль в альтернативном роке. «Nirvana» предложила публике более простой и близкий к панку стиль, который нашел широкий отклик у аудитории. Альбом достиг вершины в американских чартах и стал многократно платиновым.

Гранж пришел на смену хэви-метал, который определял развитие рока в 1980-е гг. Эра металла закончилась с появлением группы «Nirvana». После успеха их альбома «Nevermind» становятся известными и другие группы, исполнявшие гранж: «Pearl Jam», «Alice in Chains», «Soundgarden». Однако популярность гранжа была непродолжительной, и уже к середине 1990-х гг. он перестает быть господствующей тенденцией в альтернативном роке.

## **Тема 9. Исполнители белорусской эстрадной и джазовой музыки**

Одна из первых белорусских групп артистов эстрады появилась в Минске в начале 1930-х гг. Концертная программа их выступлений включала танцевальные, юмористические, цирковые номера, а также художественное чтение и исполнение народных песен и романсов. Исполнители, как правило, выступали перед публикой в вестибюлях кинотеатров перед началом сеансов. В дальнейшем создаются новые группы артистов, расширяется сфера их деятельности, которая охватывает областной и районный уровень.

Следующий этап развития белорусского эстрадного искусства связан с появлением в 1937 г. Белорусской государственной филармонии. В ней открывается сектор эстрады, который в 1939 г. трансформируется в самостоятельную хозяйственную организацию «Белгосэстрада» с отделениями в Бресте и Бело-

стоке. На первоначальном этапе деятельность «Белгосэстрады» была направлена на организацию концертных ансамблей артистов эстрады. Они выступали в клубах, кинотеатрах, парках, военных госпиталях. Основу вокального репертуара большинства исполнителей составляла народная песня. Однако постепенно в их репертуаре появляются и песни белорусских авторов. К этому жанру стали обращаться самодеятельные и профессиональные композиторы.

Джаз в Европе в 1910–1920-е гг. развивался на основе творчества белых американских исполнителей. Они с успехом гастролировали в Европе и знакомили публику с новой музыкой. Музыканты-иммигранты распространили эти тенденции и на белорусскую сцену. Местом, где формировались многие джазовые ансамбли, стал Белосток. В этот город осенью 1939 г. стекались беженцы из разных европейских стран. Среди них было много высококлассных музыкантов (композиторов, дирижеров, инструменталистов, певцов). Здесь был сформирован и ведущий джазовый коллектив – Государственный джаз-оркестр, который возглавил Эдди Рознер.

Эдди Рознер – талантливый инструменталист, аранжировщик, композитор и дирижер. Он родился 26 мая 1910 г. в Берлине, где закончил Высшую музыкальную школу по классу скрипки. Рознер был отличным скрипачом, однако, будучи студентом, освоил и трубу. С этим инструментом в дальнейшем и была связана его музыкальная карьера. Он работал в оркестрах, с которыми объездил всю Европу.

Осенью 1939 г., вскоре после начала Второй мировой войны, Рознер оказался в Белостоке. Его пригласил Юрий Бельзацкий, которому поручили подобрать музыкантов для джаз-оркестра. Официальной датой рождения оркестра стало 1 января 1940 г. Первые концерты джаз-оркестра, которым уже руководил Эдди Рознер, состоялись в Минске в апреле 1940 г. Бельзацкий стал музыкальным руководителем оркестра: сочинял пьесы, писал аранжировки, репетировал с оркестром и дирижировал им на концертах. После успешных выступлений в Минске оркестр получает возможность увеличить состав (появляются струнная группа и кордебалет) и приобретает первоклассную аппаратуру.

Выступления оркестра вызывают всеобщий интерес. Они предлагают публике звучание, которое практически отсутствовало на советской эстраде. В то время преобладали эстрадные коллективы, которые исполняли теа-джаз. Выступления таких оркестров в большей степени напоминали театрализованные представления, где музыке отводилась второстепенная роль. Оркестры в основном выполняли аккомпанирующую роль. Появление оркестра, звучание которого было ориентировано на американские свинговые биг-бэнды, явилось откровением. Это не означает, что оркестр отказался от элементов театрализации. Они были в достаточном объеме представлены в репертуаре. Однако основу их выступлений составляла прежде всего музыка джаза. И в центре внимания аудитории всегда находилась фигура Эдди Рознера. Его исполнительское мастерство, элегантность и артистизм покоряли публику. Инструментальный джаз в исполнении джаз-оркестра способствовал широкому распространению джазовой музыки. Им подражали многие коллективы советского джаза.

После войны в СССР начинается компания по ликвидации джаза. Расформировываются многие джазовые коллективы, и в 1947 г. прекращает свою деятельность Государственный джаз-оркестр.

Джазовые традиции, заложенные Эдди Рознером в Государственном джаз-оркестре, нашли продолжение в деятельности оркестров Госцирка, Гостелерадио и, особенно, в Национальном концертном оркестре Беларуси под управлением Михаила Финберга. Он постоянно стремится к поиску и открытию новых имен и вместе с музыкантами оркестра вносит значительный вклад в развитие белорусской эстрадной и джазовой музыки.

В конце 1960-х гг. возникает большое количество вокально-инструментальных ансамблей, которые подражают «The Beatles». В эти годы начинается новый период в истории белорусской эстрадной музыки, который связан с развитием вокально-инструментального жанра. Самым ярким его представителем стал ансамбль «Песняры», который предложил публике новое, самобытное направление, основанное на белорусских народных традициях.

История ансамбля «Песняры» связана с именем его создателя и руководителя Владимира Мулявина. Он был автором многих песен, писал аранжировки и определял музыкальную концепцию ансамбля. В качестве основы своего творчества он выбирает белорусский фольклор. Обработки белорусских народных песен становятся преобладающими в репертуаре ансамбля. Осенью 1970 г. «Песняры» становятся лауреатами Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Этот успех способствовал стремительному росту их карьеры. Долгие годы вокальный саунд «Песняров» определяли В. Мулявин, Л. Борткевич и А. Кашепаров. Отличительной его особенностью было тембровое сочетание голосов и одинаковая манера исполнения (подача звука, артикуляция, интонирование), что позволяло голосам сливаться не только друг с другом, но и с инструментами. В. Мулявин вводит в состав народные инструменты (лиру, жалейку, дудки, цимбалы), которые вместе с электрогитарами, духовыми и ударными способствуют созданию оригинального саунда «Песняров». Они объединили народные песни с современными ритмами. В их исполнении белорусская народная песня звучала свежо и оригинально.

Следует отметить, что с первых шагов своей карьеры «Песняры» пользовались огромной популярностью у публики. Они с успехом гастролировали не только по стране, но и за рубежом. Их успех инициировал появление многочисленных ВИА, которые способствовали широкому развитию этого музыкального явления. Среди наиболее известных ансамблей – «Верасы», «Сябры», «Чарауницы».

Многогранный талант Владимира Мулявина – певца, аранжировщика, композитора, высокий уровень исполнительского мастерства коллектива способствовали созданию произведений, которые являются существенным вкладом не только в белорусскую эстрадную музыку, но и в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Самыми насыщенными и определяющими для развития рок-н-ролла были 1960-е гг. В эти годы рок-н-ролл активно взаимодействует со многими видами музыкальной культуры, что приводит к появлению новых направлений и подъ-



ему общего исполнительского уровня. Многократно увеличивается аудитория рок-н-ролла. Проводятся фестивали, которые собирают десятки, а то и сотни тысяч человек и которые являются прежде всего праздниками музыки рок-н-ролла. Не осталась в стороне от фестивального движения и наша республика. В апреле 1968 г. в Минске был организован первый рок – или, как тогда говорили, бит-фестиваль. Он фактически стал отправной точкой развития рок-н-ролла в стране. Однако этот процесс проходил медленно и тяжело, поскольку развитие рок-н-ролла сдерживали запреты.

В 1977 г. в Минске открывается музыкальное кафе «Сузор'е» – одно из первых в стране. На его базе создается группа «Сузор'е» (руководитель В. Пучинский), которая в начале 1980-х гг. становится первой белорусской рок-группой, вышедшей на профессиональную сцену. Основу ее репертуара составляют хард-роковые композиции. Они успешно гастролируют, исполняют разнообразные программы (в том числе сюиты «На шляху дзікіх гусей», «Полацкі сшытак») и записывают альбомы («Рок-терапия», «Сентябрьская река»). Однако уже в середине 1980-х гг. группа «Сузор'е» была расформирована. И хотя им не удалось в полной мере реализовать свой потенциал, они во многом определили пути дальнейшего развития белорусского рок-н-ролла. Один из них связан с развитием национальных традиций.

Отличительной особенностью 1980-х гг. явилось формирование белорусского национального рока. В эти годы появляются белорусскоязычные группы, которые стремятся к формированию у молодежи национальных культурных и исторических ценностей. Они ориентируются на хард-рок, добавляя в звучание элементы блюза и панка. Среди наиболее интересных групп этого периода – «Бонда», «Мроя». Снятие идеологических барьеров в конце 1980-х гг. способствует укреплению национальных позиций в рок-н-ролле. Увеличивается количество музыкантов, исполняющих свои композиции на родном языке. Наибольшую популярность приобретают группы «Крама», «N.R.M.» (в прошлом – «Мроя»), «Уліс» и другие.

В дальнейшем появляется большое количество групп, которые охватывают широкий спектр стилей и направлений рок-н-ролла. При этом наибольшим предпочтением у исполнителей пользуются хард-рок, блюз-рок, хэви-метал, панк-рок и их разновидности. Характерной чертой творчества многих групп является сочетание и синтез элементов разных стилей.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1. Тематика семинарских занятий**

(ОЧНАЯ ФОРМА ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ)

## **РАЗДЕЛ I. СОЛЬНОЕ, АНСАМБЛЕВОЕ И ОРКЕСТРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ДЖАЗЕ**

### **Семинарское занятие 1**

(2 часа)

*Примерные темы рефератов*

Исполнительская деятельность «World Saxophone Quartet».

Исполнительская деятельность Э. Бракстона.

Исполнительская деятельность «Art Ensemble of Chicago».

Исполнительская деятельность Дж. Льюиса.

Исполнительская деятельность М. Джексона.

Исполнительская деятельность С. Тейлора.

Исполнительская деятельность П. Дезмонда.

Исполнительская деятельность Л. Хэмптона.

Исполнительская деятельность Ч. Мингуса.

Исполнительская деятельность Л. Тристано.

Исполнительская деятельность А. Шеппа.

Исполнительская деятельность Д. Черри.

Исполнительская деятельность Х. Хэнкока.

## **РАЗДЕЛ II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ**

### **Семинарское занятие 2**

(2 часа)

Исполнительская деятельность М. Джексона.

Исполнительская деятельность Дж. Бэнсона.

Исполнительская деятельность Дж. Кокера.

Исполнительская деятельность Э. Джона.

Исполнительская деятельность Р. Уильямса.

Исполнительская деятельность Д. Дассена.

Исполнительская деятельность Рианны.

Исполнительская деятельность М. Матье.

Исполнительская деятельность Т. Свифт.

Исполнительская деятельность К. Агилеры.

Исполнительская деятельность Бейонс.

Исполнительская деятельность П. Каас.

Исполнительская деятельность Ш. Азнавура.

Исполнительская деятельность М. Кэри.

### **Семинарское занятие 3**

(2 часа)

Исполнительская деятельность оркестра под управлением М. Финберга.

Исполнительская деятельность оркестра радио и телевидения.

Исполнительская деятельность В. Вуячича.

Исполнительская деятельность вокальной группы «Камерата».

Концертная деятельность ансамбля «Песняры».

Студийная работа ансамбля «Песняры».

Исполнительская деятельность ансамбля «Верасы».

Исполнительская деятельность ансамбля «Сябры».

Исполнительская деятельность ансамбля «Чараўніцы».

Исполнительская деятельность ансамбля «Белорусский диксиленд».

Исполнительская деятельность ансамбля «Рэнесанс».

Исполнительская деятельность ансамбля «Apple Tea».

Исполнительская деятельность ансамбля «Синяя птица».

Исполнительская деятельность группы «Сузор'е».

Исполнительская деятельность группы «Бонда».

Исполнительская деятельность групп «Мроя», «N. R. M.».

Исполнительская деятельность группы «Крама».

Исполнительская деятельность группы «Палац».

Исполнительская деятельность группы «Крыві».

Исполнительская деятельность этно-трио «Тройца».

Исполнительская деятельность ансамбля «Стары Ольса».

## **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **3.1. Вопросы для самоконтроля**

#### **Тема 1. Исполнители традиционного джаза**

1. Что характерно для исполнительской манеры Б. Смит?
2. Какие произведения крупных форм написаны С. Джоплином?
3. Роль Д. Р. Мортон в создании джаза.
4. Что характерно для исполнительской манеры С. Беше?
5. Что характерно для исполнительской манеры Ф. Кеппарда?
6. Отличительные особенности нового стиля Л. Армстронга.
7. Что характерно для вокальной манеры Л. Армстронга?
8. Что характерно исполнительской манеры Джанго Рейнхардта?

#### **Тема 2. Исполнители оркестрового джаза**

1. Отличительные особенности саунда оркестра П. Уайтмена.
2. Отличительные особенности саунда оркестра Д. Эллингтона.
3. Что характерно исполнительской манеры К. Хокинса?
4. Что характерно исполнительской манеры Л. Янга?
5. В чём отличие стилей К. Хокинса и Л. Янга?
6. Что характерно для вокальной манеры Б. Холидей?
7. Отличительные особенности саунда оркестра В. Германа.
8. Отличительные особенности саунда оркестра С. Кентона.

#### **Тема 3. Исполнители бопа**

1. Особенности саунда электрогитары Ч. Крисчена.
2. Что характерно исполнительской манеры Ч. Паркера?
3. Роль Д. Гиллеспи в развитии бопа.
4. Что объединяет Ч. Паркера и Л. Янга?
5. Назовите наиболее ярких представителей фортепианного джаза.

6. Отличительные особенности стиля Т. Монка?
7. Что характерно для вокальной манеры Э. Фитцджералд?
8. Назовите наиболее ярких представителей хард-бопа.

#### **Тема 4. Исполнители авангардного джаза**

1. Роль М. Дэвиса в развитии кул-джаза.
2. В чём отличие стилей Дж. Льюиса и М. Джексона?
3. Какие квартеты внесли весомый вклад в развитие кул-джаза?
4. Роль О. Коулмена в развитии фри-джаза.
5. Роль Дж. Колтрейна в развитии фри-джаза.
6. Отличительные особенности исполнительской манеры С. Тейлора.
7. Что характерно для исполнительской манеры А. Айлера?
8. Назовите наиболее ярких представителей джазового постмодерна.

#### **Тема 5. Исполнители начального этапа развития рок-н-ролла и поп-музыки**

1. Что характерно для исполнительской манеры М. Уотерса?
2. Отличительные особенности саунда ансамбля Л. Джордана.
3. Роль Б. Б. Кинга в развитии блюза.
4. Что характерно для вокальной манеры Э. Пресли?
5. Отличительные особенности исполнительской манеры Ч. Берри.
6. Роль Б. Хейли в развитии рок-н-ролла.
7. Что характерно для исполнительской манеры Р. Чарльза?
8. Роль Дж. Брауна в развитии негритянской поп-музыки.

#### **Тема 6. Исполнители рок-н-ролла 1960-х гг.**

1. Роль «The Beatles» в истории рок-н-ролла.
2. Концертная деятельность «The Beatles».
3. Студийные работы «The Beatles».
4. Отличительные особенности саунда «Cream».

5. Концертная деятельность «The Rolling Stones».
6. Отличительные особенности саунда «Pink Floyd».
7. Отличительные особенности саунда «Mahavishnu Orchestra».
8. Отличительные особенности саунда «Weather Report».

### **Тема 7. Исполнители рок-н-ролла и поп-музыки 1970–1980-х гг.**

1. Отличительные особенности саунда «Led Zeppelin».
2. Роль «Deep Purple» в развитии хард-рока.
3. Роль «Queen» в развитии глэм-рока.
4. Особенности исполнительской манеры «Sex Pistols».
5. Роль Б. Марли в развитии реггей.
6. Отличительные особенности саунда группы «Metallica».
7. Что характерно для исполнительской манеры «Bee Gees»?
8. Роль ансамблей «ABBA» и «Boney M» в развитии диско.

### **Тема 8. Современные исполнители популярной музыки**

1. Кто стоял у истоков хип-хопа?
2. Отличительные особенности саунда «Kraftwerk».
3. Концертная деятельность «Kraftwerk».
4. Отличительные особенности стиля Ф. Наклза.
5. Отличительные особенности стиля техно.
6. Роль группы «Nirvana» в развитии гранжа.
7. Отличительные особенности саунда «Nirvana».
8. Роль продюсера в студийной работе.



## **Тема 9. Исполнители белорусской эстрадной и джазовой музыки**

1. Отличительные особенности саунда оркестра Э. Рознера.
2. Исполнительская деятельность оркестра под управлением М. Финберга.
3. Концертная деятельность ВИА «Песняры».
4. Студийные работы ВИА «Песняры».
5. Что характерно для вокальной манеры ансамбля «Камерата»?
6. Что характерно для исполнительской манеры ВИА «Верасы».
7. Отличительные особенности саунда ВИА «Сябры».
8. Роль группы «Сузор'е» в развитии белорусского рок-н-ролла.
9. Отличительные особенности саунда группы «N.R.M.».
10. Отличительные особенности саунда ансамбля «Стары Ольса».

### **3.2. Примерный перечень вопросов к зачету**

по дисциплине «История белорусского и мирового эстрадного и джазового  
исполнительства» (7 семестр)

1. Становление эстрадного искусства в Беларуси (I половина XX в.).
2. Государственный джаз-оркестр под управлением Э. Рознера.
3. Концертно-эстрадные оркестры Беларуси.
4. Роль фестивалей в развитии белорусской эстрадной и джазовой музыки.
5. Белорусский рок-н-ролл.
6. Белорусский джаз.
7. Исполнительское творчество ВИА «Песняры».
8. Исполнительское творчество ВИА «Верасы».
9. Исполнительское творчество ВИА «Сябры».
10. Исполнительское творчество Л. Армстронга.
11. Исполнительское творчество Д.Р. Мортон и С. Беше.
12. Исполнительское творчество Б. Смит и С. Джоплина.
13. Исполнительское творчество Ч. Паркера и Д. Гиллеспи.
14. Исполнительское творчество В. Германа и С. Кентона.

15. Исполнительское творчество К. Хоукинса и Л. Янга.
16. Исполнительское творчество Б. Бейдербека и М. Дэвиса.
17. Исполнительское творчество Э. Фитцджералд и Б. Холидей.
18. Исполнительское творчество О. Коулмена и Д. Колтрейна.
19. Исполнительское творчество «The Beatles».
20. Исполнительское творчество Э. Пресли и Ч. Берри.
21. Исполнительское творчество «Cream» и «Rolling Stones».
22. Исполнительское творчество «Deep Purple» и «Led Zeppelin».
23. Исполнительское творчество «Sex Pistols» и «Nirvana».
24. Исполнительское творчество «Queen» и «Pink Floyd».
25. Исполнительское творчество «Black Sabbath» и «Metallica».
26. Исполнительское творчество Дж. Хендрикса и Э. Клэт.она.
27. Исполнительское творчество Р. Чарлза и Дж. Браун.а
28. Исполнительское творчество «ABBA» и «Boney M».
29. Исполнительское творчество «Kraftwerk».
30. Исполнительское творчество Э. Пиаф и Ш. Азнавура.

### **3.3. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов**

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Исполнители традиционного джаза	2	Европейский джаз	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
2	Исполнители оркестрового джаза	2	Оркестры II пол. XX в.	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
3	Исполнители бопа	2	Современные исполнители бопа	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний

4	Исполнители авангардного джаза	4	Джаз в XXI в.	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
5	Исполнители начального этапа рок-н-ролла	2	Творчество Ч. Берри	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
6	Исполнители рок-н-ролла 1960-х гг.	2	Творчество «Cream»	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
7	Исполнители рок-н-ролла и поп-музыки 1970–1980-х гг.	2	Творчество «Queen»	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний
8	Современные исполнители популярной музыки	4	Творчество «Depeche mode»	Работа с интернет-источниками	Закрепление и систематизация знаний
9	Исполнители белорусской эстрадной и джазовой музыки	4	Творчество ВИА «Песняры»	Изучение учебной литературы	Закрепление и систематизация знаний

## **4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **4.1. Учебная программа**

**Дисциплины «История белорусского и мирового эстрадного  
и джазового исполнительства»**

**ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»**

**УТВЕРЖДАЮ**

Ректор Института современных зна-  
ний имени А.М.Широкова

\_\_\_\_\_ А.Л.Капилов

\_\_\_\_\_ /уч.  
Регистрационный № УД- \_\_\_\_\_

### **ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО И МИРОВОГО ЭСТРАДНОГО И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),  
направлений специальности

1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка),

1-17 03 01-02 Искусство эстрады (компьютерная музыка),

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

2016 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-17 03 01-2013 Искусство эстрады (по направлениям) и учебных планов по направлениям специальности 1-17 03 01-01 «Искусство эстрады (инструментальная музыка)», 1-17 03 01-02 «Искусство эстрады (компьютерная музыка)», 1-17 03 01-03 «Искусство эстрады (пение)»

**СОСТАВИТЕЛЬ:**

*А. Г. Занько*, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

*В. М. Глубоченко*, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин Государственного учреждения образования «Институт культуры Беларуси», кандидат педагогических наук

*И. Г. Углик*, доцент кафедры культурологи Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат исторических наук

**РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова» (протокол № 11 от 27.06.2016);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова» (протокол № 4 от 29.06.2016)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства» входит в цикл обязательных специальных дисциплин, направленных на формирование профессиональных компетенций обучающихся по специальности «Искусство эстрады» и подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Данная дисциплина предусматривает связь со следующими дисциплинами: «История искусства эстрады», «Основы продюсерской деятельности», «Музыкальный менеджмент».

**Цель дисциплины** – формирование у студентов профессионального подхода к анализу современных тенденций развития музыкального искусства на основе изучения творчества ведущих представителей эстрадной и джазовой музыки.

**Задачи дисциплины** – изучение исполнительского творчества известных групп и музыкантов и их влияние на формирование новых стилей и направлений.

*В результате изучения дисциплины студенты должны:*

*знать:*

- истоки блюза, джаза и рок-н-ролла;
- основные направления эстрадной и джазовой музыки;
- современные тенденции развития электронной музыки;

*уметь анализировать:*

- творчество известных музыкантов джаза и эстрадной музыки;
- направления и стили джаза, рок-н-ролла, поп-музыки;

*иметь представление:*

– о влиянии молодежных субкультур на развитие рок-н-ролла и популярной музыки.

Учебная дисциплина рассчитана на 48 часов: 24 (6) аудиторных занятий, из них 18 (6) часов лекционных занятий, 6 часов – семинарские занятия. Курс предполагает 24 часа самостоятельной работы студента.

В ходе изложения учебной дисциплины широко используются диалогические формы обучения, применяются цифровые материалы, компьютерные технологии и творческие задания, направленные на личностный и образовательный рост студентов.

Форма отчетности – зачет.

Усвоение образовательной программы «Музыкальный менеджмент» обеспечивает формирование следующих групп компетенций:

Академические компетенции:

АК-2. Владение системным и сравнительным анализом.

АК-4. Умение работать самостоятельно.

Профессиональные компетенции:

ПК-23. Внедрять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные книги.

ПК-25. Заниматься научно-исследовательской деятельностью в сфере истории искусства эстрады.

ПК-26. Владеть принципами и приемами сбора, систематизации, обобщения и использования информации и проведение научных исследований в сфере искусства эстрады.

ПК-27. Готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные сведения для научных исследований.

ПК-28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **РАЗДЕЛ I. СОЛЬНОЕ, АНСАМБЛЕВОЕ И ОРКЕСТРОВОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В ДЖАЗЕ**

#### **Тема 1. Исполнители традиционного джаза**

Исполнители блюза (Б. Смит). С. Джоуплин и регтайм. Исполнители раннего джаза (Б. Болден, Д. Р. Мортон, С. Беше). Ф. Кеппард, Original Dixieland Jazz Band и запись первой джазовой пластинки.

Роль Л. Армстронга в развитии джаза. Исполнительское творчество Б. Бейдербека и Джанго Рейнхардта.

#### **Тема 2. Исполнители оркестрового джаза**

Становление и развитие больших джазовых оркестров (П. Уайтмен, Ф. Хендерсон). Оркестр Д. Эллингтона.

Свинговые оркестры Б. Гудмена и К. Бейси.

Исполнительское творчество К. Хоукинса и Л. Янга. Вокальное творчество Б. Холидей. Оркестры Г. Миллера, В. Германа и С. Кентона.

#### **Тема 3. Исполнители боп**

Исполнительское творчество Ч. Крисчена. Ч. Паркер и Д. Гиллеспи – основоположники стиля боп.

Фортепианный джаз Т. Монка.

Вокальное творчество Э. Фитцджералд. Исполнители хард-бопа (К. Браун, А. Блейки, Х. Силвер).

#### **Тема 4. Исполнители авангардного джаза**

Творческий портрет М. Дэвиса. Исполнители кул-джаза («Квартет современного джаза», квартет Д. Брубeka).



Свободный джаз О. Коулмена и Дж. Колтрейна. Исполнители фри-джаза (С. Тейлор, А. Айлер). Джазовый постмодерн.

## **РАЗДЕЛ II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКЕ**

### **Тема 5. Исполнители начального этапа развития рок-н-ролла и поп-музыки**

Ведущие исполнители ритм-энд-блюза (М. Уотерс, Л. Джордан). Исполнители раннего рок-н-ролла (Б. Хейли, Ч. Берри).

Исполнительское творчество Э. Пресли.

Творческий портрет Р. Чарльза и Дж. Брауна.

### **Тема 6. Исполнители рок-н-ролла 1960-х гг.**

Роль «The Beatles» в развитии рок-н-ролла. Исполнители британского ритм-энд-блюза («The Rolling Stones», «Cream»).

Исполнительское творчество Дж. Хендрикса. Прогрессивный рок «Pink Floyd».

Исполнители джаз-рока и фьюжн.

### **Тема 7. Исполнители рок-н-ролла и поп-музыки 1970–1980-х гг.**

Родоначальники хард-рока («Led Zeppelin», «Deep Purple»). Исполнители глэм-рока («Queen»). Формирование панк-рока («Sex Pistols»).

Роль Б. Марли в развитии реггей. Продолжение традиций тяжелой музыки в стиле хэви-метал («Metallica»).

Танцевальная музыка диско («Bee Gees», «ABBA», «Boney M»).

## **Тема 8. Современные исполнители популярной музыки**

Ведущие исполнители хип-хопа. Роль группы «Kraftwerk» в развитии электронного стиля.

Определяющая роль группы «Nirvana» в развитии гранжа.

Роль продюсера в индустрии звукозаписи.

## **Тема 9. Исполнители белорусской эстрадной и джазовой музыки**

Становление белорусского эстрадного искусства. Деятельность Государственного джаз-оркестра (Э. Рознер). Деятельность концертно-эстрадных оркестров.

Развитие вокально-инструментального жанра («Песняры», «Верасы», «Сябры»). Белорусский рок-н-ролл («Сузор е», «N.R.M.», «Крама»).

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для дневной (заочной) формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4		5
<b>7-й семестр</b>					
1	Исполнители традиционного джаза	2 (2)		2	
2	Исполнители оркестрового джаза	2		2	Письменный опрос
3	Исполнители бопа	2		2	
4	Исполнители авангардного джаза	2	2	4	Письменный опрос
5	Исполнители начального этапа развития рок-н-ролла и поп-музыки	2		2	
6	Исполнители рок-н-ролла 1960-х гг.	2 (2)		2	
7	Исполнители рок-н-ролла и поп-музыки 1970–1980-х гг.	2		2	Письменный опрос
8	Современные исполнители популярной музыки	2	2	4	Тест-контроль
9	Исполнители белорусской эстрадной и джазовой музыки	2 (2)	2	4	Зачет
	<b>ВСЕГО:</b>	<b>18 (6)</b>	<b>6</b>	<b>24</b>	

# ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

## 4.2. Литература

### ОСНОВНАЯ

1. Бондаренко, В. В. Энциклопедия популярной музыки / В. В. Бондаренко, Ю. В. Дроздов. – Минск : Экономпресс, 2001. – 416 с.
2. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 172 с.
3. Козлов, А. Рок : истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Синкопа, 2000. – 191 с.
4. Коллиер, Д. Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
5. Мошков, К. Индустрия джаза в Америке. XXI век / К. Мошков. – СПб., Планета музыки, 2013. – 640 с.
6. Сибрук, Дж. Машина песен. Внутри фабрики хитов./ Дж. Сибрук. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 360 с.

### ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

7. Айвазян, А. А. Рок. 1995/1991 : Информационно-справочное издание / А. А. Айвазян. – СПб : Триал, 1992. – 424 с.
8. Бенсон, Р. Пол Маккартни : Личность и миф / Р. Бенсон. – М. : Новости, 1993. – 316 с.
9. Винер, Д. Вместе! Джон Леннон и его время / Д. Винер. – М. : Радуга, 1994. – 304 с.
10. Владимир Мулявин. Нота судьбы : [Воспоминания, интервью, исследования / ред.-сост. Л. Крушинская. – Минск : Маст. літ., 2004. – 446 с.
11. Дайняк, А. А. Джон Леннон / А. А. Дайняк. – Минск : Современ. литератор, 1998. – 272 с.

12. Джентри, Т. Элвис Пресли / Т. Джентри. – М. : Панорама, 1999. – 158 с.
13. Дзятліковіч, В. Іх Мроя. Іх N.R.M. / В. Дзятліковіч. – Менск : Сучасны літаратар, 2005. – 320 с.
14. Дэвіс, Х. The Beatles / Х. Дэвіс. – Минск : Поппури, 2002. – 560 с.
15. Занько, А. Г. Движущая сила музыкального бизнеса / А. Г. Занько // Вести Института современных знаний. – Минск, 2000. – № 4. – С. 80-83.
16. Кларксон, У. Стинг : Тайны жизни Гордона Самнера / У. Кларксон. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 467 с.
17. Климук, И. Я. Изучение музыки популярных жанров XX века : история молодежной субкультуры : метод. пособие / И. Я. Климук. – Могилев : изд-во МГУ, 2001. – 127 с.

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	4
1.1. Краткий курс лекций .....	4
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ .....	67
2.1. Тематика семинарских занятий .....	67
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	70
3.1. Вопросы для самоконтроля.....	70
3.2. Примерный перечень вопросов к зачету .....	73
3.3. Требования к выполнению самостоятельной работы студентов .....	74
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	76
4.1. Учебная программа.....	76
4.2. Литература.....	84

Учебное электронное издание

Автор-составитель  
**Занько** Андрей Григорьевич

# **ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО И МИРОВОГО ЭСТРАДНОГО И ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*Электронный учебно-методический комплекс  
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады  
(по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *Е. Д. Нежинец*  
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 28.02.2019.  
Гарнитура Times Roman. Объем 0,7 Мб

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»  
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013  
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-290-3

