

А.С. МЕШКОВА, А.Г. КОРОБОВА

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Учебное пособие
Издание третье, дополненное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

M 55 Мешкова А. С. Массовая музыкальная культура : учебное пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. — 3-е изд., доп. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 148 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8168-2 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1484-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Массовое искусство, включая массовую музыку, стало важным фактором современной картины мира, отражающим состояние общественного сознания и одновременно оказыывающим на него все более мощное влияние. В основе предлагаемого пособия – подход к массовой музыкальной культуре как системе, которая функционирует, с одной стороны, по своим внутренним законам, а с другой стороны – в контексте более крупных систем (музыкального искусства, культуры современного общества). Кроме того, в пособии массовая музыка характеризуется как особый жанровый класс, отличный от других классов (фольклора, академической музыки) и сосуществующий с ними в рамках общей музыкальной культуры.

Пособие адресовано преподавателям и студентам музыкальных и гуманитарных вузов, а также всем тем, кто интересуется вопросами современной массовой музыкальной культуры и ее истории.

ББК 85.318

M 55 Meshkova A.S. The mass musical culture: textbook / A.S. Meshkova, A. G. Korobova. — 3rd edition, revised. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 148 p. — Text : direct.

The mass art, including mass music, has become an important factor in the picture of the modern world, reflecting the state of collective consciousness and at the same time making an increasingly powerful influence on it. The current textbook is based on an approach to the mass musical culture as a system that functions, on the one hand, according to its own inner laws, and on the other hand, in the context of larger systems (musical art, culture of modern society). In addition, the textbook characterizes the mass music as a special kind of genre, different from other kinds (folklore, academic music) and coexisting with them within the general musical culture.

The textbook is addressed to teachers and students of music and humanitarian universities, as well as to all those who are interested in issues of contemporary mass musical culture and its history.

Иллюстрация на обложке: Иллюстрация starline / Freepik

Обложка
А.Ю.ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© А.С.Мешкова, А.Г.Коробова, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

ОТ АВТОРОВ

«Массовая музыкальная культура» — это новый курс, не так давно переведенный вузовскими образовательными стандартами из ряда факультативных в число обязательных дисциплин. Даный факт отражает объективные процессы, происходящие в современной культуре, для которой на протяжении XX — начала XXI века были характерны нарастающие тенденции «массовизации», смешения и взаимопроникновения различных сфер: общественно-деловой, производственной, экономической, бытовой, художественно-эстетической. Массовое искусство, включая массовую музыку, стало важным фактором современной картины мира, отражающим состояние общественного сознания и одновременно оказывающим на него все более мощное влияние.

Именно поэтому проблема массовой музыкальной культуры заслуживает самого серьезного внимания, в том числе искусствоведов и педагогов. Сегодня образование не может ни игнорировать феномен «масскульт», ни довольствоваться лишь оценкой его с позиций «высокого искусства» или некой официальной идеологии, — это только усилило бы академическую самоизоляцию, зазор между целями образования и реальными ценностными ориентациями определенного пласта современной культуры, молодежной прежде всего. Более актуальной и перспективной в этой ситуации становится стратегия *не противопоставления, а сопоставления*, не игнорирования, а исследования и объективной оценки функционирования массового музыкального искусства в системе современной культуры и социума. При этом важной становится сама *дидактическая позиция*, определяющая не только отбор материала, но и логику построения курса, и его модальность, поскольку определенной трудностью при ведении подобной дисциплины являются необходимость избежать двух крайностей: сбиться на популяризаторство данной музыки и культуры — либо подменить предмет изучения его пристрастной критикой.

Задача курса, таким образом, — не просто проинформировать о тех или иных явлениях массовой музыки, но формировать целостное представление о системе массовой музыкальной культуры, ее статусе и характере функционирования в контексте музыкального искусства и современной культуры в целом. В этом случае можно надеяться на возникновение и укрепление у студентов способности к самостоятельной объективной оценке как конкретных фактов современной музыкальной жизни, так и собственных художественных интересов — на основе определенных ориентиров и критериев (художественных, эстетических, аксиологических, социальных, культурологических, а также — собственно музыкальных).

Исходя из сказанного понятно, что **методологической базой** предлагаемого пособия является подход к массовой музыкальной культуре **как системе**, которая функционирует, с одной стороны, по своим внутренним законам (это наиболее наглядно просматривается при изучении отдельных видов массовой музыки — например, песни, джаза, рока и т.д.), а с другой стороны — в контексте более крупных систем: музыкального искусства, культуры современного общества. И массовая музыка отражает те процессы, которые происходят в тех системах, частью которых она является: стандартизацию современной жизни, проникающую в область ценностных ориентиров и духовных потребностей; тенденцию вытеснения искусства развлечением с экстраполяцией критериев последнего на сферу художественно-эстетическую; быструю смену увлечений в слаборефлектирующей «цивилизации одноразовых стаканчиков», модифицирующую категорию художественного вкуса (основанную на устоявшейся системе ценностей и мнений) в сиюминутную моду. К этому можно добавить перемещение акцента в сфере художественного творчества с содержания и осмысливания на презентацию, предъявление, с соотношения «автор — его произведение» на соотношение «произведение — публика», когда смысл произведения реализуется непосредственно в акте его восприятия и потому предполагает принципиальную неограниченность, а соответственно необязательность его интерпретации (что сегодня характеризуют как «клипо-

вое сознание»). Среди показательных изменений также — в целом — переход кича с маргинальных позиций в статус культурологически и художественно значимого феномена.

Современное состояние культуры нередко определяется как нарастающая энтропия. Однако, как утверждает физика, хаосогенные процессы в конечном счете приводят к гармонизации системы. Многие современные ученые говорят о необходимости и даже неизбежности синтеза «высокого» и «массового» искусства: о художнике как «двойном агенте», о «двойном кодировании» произведения (предназначенностии одновременно и для элитарного, и для массового читателя / зрителя / слушателя). Возможно, эта тенденция — один из признаков «гармонизации системы».

Вторым методологическим основанием данного пособия, логически связанным с первым, является *жанровый подход* к объекту изучения: массовой музыке. Жанр — это форма существования музыки в социуме, форма звуко-проявления человеческого мироощущения и мышления. В своей онтологической целостности жанр несет определенный культурный код, и жанровый подход в изучении и восприятии музыки подразумевает представление не только о нормах музыкального языка, но и об особенностях миро-восприятия, о музыкально-коммуникативной ситуации, за-программированной в данном жанре, о жанровой системе в целом, а соответственно — об иерархии ценностей и формах существования музыкальной культуры. Этот подход позволяет дать более точную и научно обоснованную характеристику массовой музыкальной культуры *как особому жанровому классу*,циальному от других (фольклора, академической музыки), а также выстроить систему описания тех основных направлений массовой музыкальной культуры, которые составляют предмет изучения.

Третье основание пособия — *принцип историзма*, который подчинен здесь первым двум и действует на более «локальном» уровне: при рассмотрении исторических истоков и характера развития той или иной ветви массовой музыкальной культуры.

Особенностью построения пособия является сочетание константных и вариабельных компонентов, поскольку

в нем предусмотрена возможность использования, помимо главного адресата — преподавателей и студентов консерватории, — также и в образовательном процессе разного уровня подготовки, в гуманитарных вузах различного профиля. *Константные* компоненты в большей мере сосредоточены в Тематическом плане, данном в Приложении. Это разбиение курса на *пять разделов* соответственно основным направлениям массовой музыкальной культуры:

- популярная песня;
- джаз;
- рок;
- формы массовой музыкальной культуры, возникающие в зоне активного синтеза музыки с театром, кино и телевидением;
- явления на стыке массовой музыки с другими жанровыми пластами — фольклором, академическим авангардом.

Своеобразной рамкой курса являются Введение (где раскрывается само понятие «массовой музыкальной культуры», ее системный характер, формулируется жанровый подход в изучении) и итоговый семинар по проблемам функционирования массовой музыки в системе современной массовой культуры.

Константным является также *план построения* каждого раздела (кроме обзорного пятого):

- а) общее представление о данном направлении массовой музыкальной культуры;
- б) связанная с ним терминология;
- в) история возникновения и формирования, жанровые истоки;
- г) жанровые разновидности и этапы развития (с выделением российской «части» истории);
- д) роль технических средств, масс-медиа, института продюсирования и менеджмента и т.д.;
- е) обзор главных тенденций и форм функционирования на современном этапе.

При этом основой описания какой-либо ветви массовой музыкальной культуры являются *жанровые критерии* (они

перечислены во Введении) с акцентом на характеристике жанрово-коммуникативной ситуации и жанрового стиля.

Что касается *вариабельности*, то с нею связано конкретное поурочное содержание курса, которое может до определенной степени *варьироваться* — в зависимости от степени полноты охвата тех или иных тем, от общего количества занятий. Так, данное пособие и предложенная в Тематическом плане сетка часов отражают стандартную практику преподавания курса «Массовая музыкальная культура» в консерватории и рассчитана на 70 часов (по 2 часа в неделю). Однако содержание курса может быть как расширено, так и сжато в соответствии с учебными планами того или иного вуза, специальности. В зависимости от последних, могут быть по-разному расставлены акценты: например, в большей мере на чисто музыкальной проблематике — в консерватории, на общих культурологических вопросах — в немузикальных вузах, на функционировании и организации деятельности в сфере массовой музыкальной культуры — для специальности «Менеджмент, маркетинг и реклама в СМИ и учреждениях культуры». Кроме того, преподавателем может быть привнесена в курс (что весьма желательно) и «местная компонента» (так, например, пункт в данном пособии о Свердловске как одном из центров рок-движения в 1970–1980-е годы).

Неизбежно вариабельными окажутся также музыкальные материалы курса — и не только в силу установок, вкусов и предпочтений конкретного преподавателя. Курс обречен на постоянное обновление, поскольку предмет его изучения находится в живой динамике становления и развития, процессов модификации системы массовой музыкальной культуры: как в целом, так и в ее отдельных частях, а также — характера соотношения с другими системами современной музыки и культуры в целом.

Основной формой занятий при прохождении курса являются лекции, необходимо включающие демонстрацию соответствующих аудио- и видеоматериалов (создание их фонда составит существенную часть работы преподавателя, ведущего данный курс). Но лекции могут быть дополнены активными формами освоения материала, такими как:

семинары, доклады, небольшие письменные работы, викторины, тестирование.

Определенные трудности представляют собой **информационные источники и методическое обеспечение курса**. С одной стороны, это множество публикаций, особенно за последние десятилетия, по поводу массовой музыки; однако не всегда их содержание и качество отвечает задачам учебного курса. С другой стороны, собственно методическое обеспечение дисциплины еще находится в процессе разработки, в котором, хотелось бы надеяться, станет небесполезным и наш труд. Сказанным во многом определялся подход авторов к составлению библиографических списков для данного пособия. Более полным по объему и библиографической информации является общий список литературы в конце пособия, который предназначен, прежде всего, преподавателю. После изложения тем приводятся небольшие списки «рекомендуемой литературы» — некий минимум для студента, способствующий усвоению кратко изложенного материала. Вместе с тем, в самостоятельной работе над докладом или рефератом студентов следует ориентировать на более широкий круг изданий, а также самостоятельный поиск необходимой литературы, в том числе с использованием возможностей интернета, который давно стал крупнейшим источником информации.

Формой итоговой проверки по окончании курса обычно является зачет, содержание которого регламентируется самим преподавателем. Можно лишь рекомендовать включить сюда проведение стилевой атрибуции (на слух) отобранных преподавателем музыкальных образцов и подготовку студентом доклада или реферата (объемом не менее 0,5 п.л.) на предложенную преподавателем или самостоятельно выбранную тему.

Примерные темы реферата (доклада):

- Теория массового общества в современной философии и социологии и ее проекция на область музыки.
- Современная философия о проблеме массовизации культуры (в том числе музыкальной) во второй половине XX века: взгляды и мнения.

- Советский киномюзикл 1930–1940-х годов.
- Лондонский андеграунд 1960-х и его роль в формировании «прогрессивного» рока. Творчество «Pink Floyd», «Soft Machine».
- Ривайвл афроамериканской популярной музыки в 1960–1970-е годы: соул и фанки.
- Рождение новых музыкальных синтезов в 1980-е годы. Музыка рэгги.
- Особенности культуры «новой волны»: творчество «Depeche Mode», «UB 40» и др.
- «Инструментальный театр» С. Курехина (Ф. Заппы или др.).
- Джаз в литературных произведениях (на примере творчества Ф. С. Фицджеральда, Г. Гессе, Х. Кортасара, Б. Виана, Г. Миллера и др.).
- Характеристика деятельности местных рок- и джаз- клубов, фестивалей и конкурсов популярной музыки.

В соответствии с жанром издания (учебное пособие), оно снабжено необходимыми в таких случаях компонентами: после каждого основного раздела с учетом порядка прохождения тем предложены вопросы для проверки усвоенных знаний и краткая библиография. Помимо этого, вслед за изложением большинства тем рекомендуется небольшая дискография либо фильмография.

Настоящее учебное пособие по курсу «Массовая музыкальная культура» ориентировано, прежде всего, на преподавателей, ведущих данный предмет и насыщающих его собственным видением и материалами. Отсюда — предпочтение в пособии сжатой формы изложения, стремление к сочетанию информационной емкости содержания с краткостью высказывания, приобретающего нередко тезисный характер.

Особое внимание авторы уделяли при этом общей концепции курса, четкости его структуры, отбору фактов и точности терминологии. Сказанное объясняется, в частности, полное отсутствие в пособии отклонений в область персоналий композиторов и исполнителей в сфере массовой музыки (эти сведения могут быть без труда восполнены с помощью

профильных словарей, энциклопедий, периодики, интернета), а также «беллетристической» направленности.

Несмотря на заявленную ориентацию данного пособия на преподавателей, оно, думается, будет полезно и учащимся, поскольку именно с ними работают и авторы, и преподаватели, которые, будем надеяться, воспользуются нашим изданием.

ВВЕДЕНИЕ

ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ КУРСА. ПОНЯТИЕ И ИСТОКИ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ ВИДЫ

Массовая музыкальная культура — значительный феномен современности, оказывающий существенное влияние на другие области музыки и иногда интегрирующийся с ними. Данный феномен отличается и масштабностью, и сложностью.

Трудности определения, что такое «массовая музыкальная культура», начинаются с неоднозначности основной категории — «массовая культура»: «культура масс» или «культура для масс»? Понятие «массовая культура» появляется в философии и социологии XX века для обобщенного выражения современной культуры буржуазного общества. Господствует определение ее как формы функционирования культуры в «массовом обществе», ориентированной на «человека масс». Основанные положения теории «массового общества», в контексте которой может быть определено понятие «массовой культуры», и «массовой музыкальной культуры» в том числе, сформировались в трудах мыслителей философского, социологического, культурологического направления конца XIX–XX веков.

Для трактовки и оценки «массовой музыкальной культуры» характерна неоднозначность вследствие разнообразия составляющих ее явлений и точек зрения на нее. Основные отличительные признаки массовой музыкальной культуры:

- 1) ориентированность на «усредненный уровень» развития массового потребителя этой культуры;
- 2) распространение массовой музыкальной культуры с помощью средств многотиражной коммуникационной техники;
- 3) коммерциализация искусства.

Вместе с тем, проявления каждого из этих признаков, по сути, амбивалентны. Например, *первого*: с одной стороны, названная ориентация способствует демократизации искусства и обеспечению «общечеловеческого» уровня, с другой — обуславливает утилитарно-развлекательный характер массовой музыкальной культуры как ее родовую черту.

Второй фактор очень важен и индифферентен одновременно, так как средства массовой коммуникации, воздействующие на индивидуальное и общественное сознание, в принципе могут использоваться для популяризации информации и искусства любого качества и направленности. Но именно второй фактор делает массовую культуру действительно массовой, он во многом способствует изменению структуры общества, стирая информационные границы между странами и разными социальными слоями. Поэтому культурологи нередко придают этому фактору статус конституирующего для массовой культуры.

Третий признак — коммерциализации искусства — подразумевает, что искусство переходит к форме функционирования как, в первую очередь, товара, продукта массового потребления, существование которого правомерно в той степени, в какой духовные ценности его переводимы в материально-денежный эквивалент. Что не отрицает в целом художественности, эстетичности, сложной проблематики и т.д., — если это не снижает уровня доходности «товара». В результате «товарная» функция превалирует над специфическими функциями искусства — эстетической, этической, гносеологической. Многие видят в факторе коммерциализации искусства историческую неизбежность и даже здоровое начало, поскольку функционирование искусства (тем более музыкального) в обществе всегда связано с конкуренцией, с определенными материальными затратами, с элитарностью. Кроме того, уже к концу XX века существование массовой музыкальной культуры практически немыслимо без дорогостоящей и постоянно обновляющейся аппаратуры (самостоятельная индустрия) и без не менее дорогостоящей организации этого существования (тоже самостоятельная индустрия — так называемый «шоу-бизнес»). Коммерциа-

лизации подвергаются и произведения классического искусства, и даже «контркультура», возникшая в свое время как оппозиция коммерческой массовой культуре.

Современной массовой музыкальной культуре присущи многокомпонентность и неравнозначность, мобильность и разнообразие процессов развития. Сегодняшняя наука и общественное сознание отходят от отождествления «массовой музыкальной культуры» с «буржуазной массовой культурой». Этим, отчасти, объясняется множественность современной терминологии при обозначении области массовой музыкальной культуры («легкая музыка», «тривиальная», «развлекательная», «U-musik», «mezzo-musica» и т.д.). На этом фоне выделяется концепция В. Дж. Конен относительно трех пластов музыкальной культуры: 1 — традиционный крестьянский фольклор, 2 — профессиональное композиторское творчество европейской традиции, 3 — массовые музыкальные жанры¹.

Плодотворным представляется *жанровый подход* в выявлении специфики массовой музыкальной культуры и отличий от музыки первого и второго пластов. Определение массовой музыкальной культуры как особого *жанрового класса* опирается на комплекс основных критерiev²:

- 1) исторический и социальный генезис;
- 2) жизненное предназначение;
- 3) условия и средства бытования;
- 4) тип жанрово-коммуникативной ситуации (по характеру и соотношению таких ее компонентов как создание — исполнение — восприятие);

- 5) «жанровое содержание» и

- 6) «жанровый стиль» (термины А. Н. Сохора).

С помощью жанрового подхода открывается возможность разрешить ряд трудностей в выявлении статуса «массовой музыкальной культуры». Например, ее размежевание с фольклором (нередко в литературе массовую музыку

¹ Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. — М., 1994.

² Более подробно параметры жанровой атрибуции разработаны в учебном пособии: Коробова А. Музыкальные жанры и жанровый анализ: Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений». — Екатеринбург: УГК, 2009 (2-е издание — 2015 г.)

называют «современным городским фольклором»). Дифференциацию можно провести, опираясь на следующие различия: а) «массовость» музыки третьего пласта — в аспекте «потребления», а не «порождения», как в фольклоре; б) последний возникает и формируется стихийно в соответствии с определенной жизненной функцией и в) в конкретном социальном слое; г) в отличие от фольклора, где музыкальная деятельность не ориентирована на стороннее восприятие (аудиторию), жанровая основа массовой музыкальной культуры в плане ее коммуникации предполагает четкое разделение на «производителя» и «потребителя» музыкальной «продукции».

Истоки современной массовой музыкальной культуры прослеживаются со временем Средневековья, но началом отсчета новой истории массовых музыкальных жанров следует считать появление коммерческого искусства в промышленном XIX веке.

В качестве основных направлений функционирования современной массовой музыкальной культуры выступают: популярная песня, джаз, рок, музыка театра, кино и телевидения. Их характеристики в соответствии с вышеназванными жанровыми критериями являются одним из принципов построения данного учебного курса. (*Ознакомление со структурой курса*).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН.— Т. 1.— М., 2005.— С. 26–29.
2. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века.— М., 1993.
3. Костина А. Массовая культура: аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение.— 2006, № 1.— С. 28–35.«Массовая культура», «Массовое общество» // Философский энциклопедический словарь.— М., 1983.— С. 348–349.
4. Озеров В. Проблемы массовой культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории

и практике (по материалам западногерманского журнала «Musik und Bildung» за 1973–1983 гг.): Лекция.— М., 1987.

5. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.— М., 1991.— С. 309–350.
6. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.— М., 1971.— С. 292–310.
7. *Сыров В.* Массовая музыка наших дней: к вопросу идентификации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования.— 2017, № 1 (43).— С. 54–59.
8. *Цукер А.* Массовая музыка как явление и понятие // Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие.— СПБ., 2020. С. 20–45.

РАЗДЕЛ I. ПОПУЛЯРНАЯ ПЕСНЯ КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ТЕМА 2. ЖАНР ПЕСНИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. ПОПУЛЯРНАЯ ПЕСНЯ КАК ВАЖНЕЙШАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Песня — один из фундаментальных жанров европейской музыкальной культуры. Ее востребованность во все исторические периоды всеми слоями общества: «быть может песня и есть точка соприкосновения всех человеческих ощущений, накопленных в разные времена на разных классовых уровнях», по словам Ги Эрисмана³.

Песня как бытовой жанр (нередко фольклорного генезиса). Мифы о происхождении песен и их «изобретателях». Первые документальные данные о существовании песен (например, предписания Св. Киприана, свидетельствующие о конфронтации мирского и религиозного начала, III век). Песня как жанр, исполняемый преимущественно на родном языке. Формирование светской культуры в Средние века и песенное творчество трубадуров, труберов, миннезингеров, менестрелей и др. Стремительное развитие светского искусства в эпоху Ренессанса и распространение многочисленных песенных жанров как в быту, так и в профессиональном искусстве. Параллельное развитие духовной песни в разных странах.

Разнообразие проявлений песенного жанра с точки зрения функции, предназначенности: от доминирования прикладного значения (например, трудовые и военные песни) до преобладания художественной функции (например, *canso* трубадуров, романсы XVIII–XIX вв.).

³ Эрисман Г. Французская песня. Пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской.— М., 1974.— С. 13.

Особенности песни как музыкального жанра: особая связь музыки и текста (совпадение музыкальной синтаксической структуры с текстовой, что отразилось еще в так называемом правиле эквисонанса⁴), обобщенное (в сравнении с другими видами вокальных жанров) выражение образного содержания текста в музыке. Коллективное начало как имманентное свойство жанра песни, заложенное в специфике наиболее распространенной в ней формы — куплетной.

Разделение с XIX века песенного жанра на две ветви: «популярной» песни (ориентированной прежде всего на досуг среднего класса) и «серьезной» (область камерно-концертного творчества выдающихся композиторов).

Песня как ведущий жанр «третьего пласта». Многообразие песенных жанров, входящих в сферу массовой музыкальной культуры. Явление и понятие поп-музыки (от англ. *popular* — популярный). Основные ее характеристики. Песня как основной жанр поп-музыки.

ТЕМА 3. ФРАНЦУЗСКАЯ ШАНСОН И ИСКУССТВО ШАНСОНЬЕ

Неоднозначность понятия шансон (фр. *shanson* — песня): а) в широком смысле как любая французская песня; б) в узком смысле — как особый жанр французского вокального многоголосия XV–XVI веков.

Истоки шансон в старинных народных эпических песнях, в шансон де жест («песнь о действиях»), в музыкально-поэтическом творчестве трубадуров и труверов. Влияние на шансон в эпоху Ренессанса нидерландской полифонической школы. Распространение шансон по Европе, в том числе благодаря изобретению и совершенствованию нотопечатания. Сосуществование во Франции того времени ученой полифонической шансон и простой одноголосной песни с аккомпанементом, глубоко коренящейся в повседневной жизни (мелодии таких песен нередко становились *cantus firmus* не только светских полифонических шансон, но даже церковных жанров мессы и мотета). К XVI веку относятся

⁴Совпадение окончания поэтической строки с музыкальной каденцией.

упоминания и образцы таких ставших популярными городских разновидностей песенного жанра как «куплеты», «шансонет», «водевиль» (фр. *vaudeville ou voix de ville* — букв. «голос города»⁵). Возникновение в Париже первых кабаре, где собирались поэты и музыканты (старейшее из них — «Сосновая шишка» на острове Сите).

XVII век — появление профессиональных музыкантов, специализирующихся на сочинении и исполнении городских, уличных песен: Жан Соломон (Табарэн), Анри ле Гран (Тюрлюпен или Бельвилль), Гро Гийом, Сент Амур и др. Состязания шансонье, берущие начало от ярмарочной *assemblee* (сборища) песенников в Сен-Жермен, Сен-Лоран, на Новом мосту; элементы театрализации. Обширность и «оперативность» песенного репертуара, разнообразие тематики; сатирическая ветвь шансон — со времен средневековой сирвенты и «мазаринад» XVII века. Популярность шансон во всех социальных сферах.

Деятельность артистических кабаре в XVIII веке (например, «Подвал», первое общество шансонье «Водевильные обеды») и «песенных обществ», клубов, «гогетт» в XIX веке («Новый подвал», «Дети подвала», «Ужины Момоса» в Париже; «Обеды литературного общества» в Бордо; «Эпикурейское общество» в Лионе; «Трубадуры» в Марселе; гогетт «Ученики Бахуса», «Дети де ла Алля» и т.д.). Превращение кабаре в своеобразные «театры шансонье». Публикация песен в сборниках, альманахах, газетах, летучих листках. Уличная практика «песен в картинках». Знаменитые исполнители конца XVIII — начала XIX века: Пьер-Жан Гара (мастер жанра романса, получившего расцвет к концу XVIII века, предвестник современных авторов-певцов), Жан Жозеф Ваде (создававший на подмостках «Подвала» новый песенный стиль) и другие.

Развитие демократических традиций шансон в творчестве поэтов-песенников XIX века (Пьер Жан де Беранже, Марк-Антуан Дезожье, Эжен Потье, Жан Батист Клеман и др.).

⁵ Другая этимология: *vau de Vire* — долина Вира. Вир — название реки в Нормандии, откуда пошло много озорных и сатирических песен. «Друзья Валь-де Вира» — так называлась первая школа народных шансонье, основанная в XV веке.

Широкое распространение театральных кафе-шантанов, кабаре во второй половине XIX — начале XX века; бытование шансон в контексте характерного для них «кафе-концерта». Песня становится зрелищем: эволюция от инсценированной песенки и «песни в картинках» к ревю. Сохранение, тем не менее, национальной специфики шансон: не только в языке и интонационном строе, но и, прежде всего, в удивительном сочетании искренности, глубины и некоторой фривольности (от ее грубоватых до утонченных форм) — одного из характерных проявлений «типичной парижской жизнерадостности». Лучшие образцы шансон продолжали отличаться остроумием, фантазией и подлинной поэзией.

Модификация эстрадной шансон на рубеже XIX–XX веков под влиянием коммерциализации, развития фонозаписи и англо-американских влияний. Разнообразие стилистических «масок» шансон того времени: «солдатский стиль» Полена, «щеголь» Либера, «пьяничужка» Бурже, «реалист» Брюана, «парень из предместья» Шевалье. Популярность патриотической и сатирической тематики наряду с гризуазными песенками и сентиментальным романсом. Стилевой диапазон от фольклора до религиозных песен, от злободневных куплетов до песенного репертуара Средневековья. Как обобщил Морис Донне, в кабаре Парижа пели тогда песни «во всех жанрах, кроме скучного: шуточном, любовном, ироническом, натуралистическом, республиканском, реакционном». Превращение песни в маленький спектакль как характерная черта искусства шансон. Звезды шансон этого периода: Тереза, Паулюс, Иветт Гильбер (образ которой обессмертил Тулуз-Лотрек), Майоль, Берар; позднее Морис Шевалье, Мистенгет и многие другие.

Перед II Мировой войной в эстрадной шансон наряду с уже утвердившимся «стилем ревю» укрепляется направление, связанное с творчеством Эдит Пиаф (трагической актрисой, давшей голос «душе улицы») и Берты Сильвы (исполнительницы бытовой песни, обращенной не только к публике «кафе-концерта», но и к обитателям бедных кварталов). Третье направление — так называемой «поэтической песни» в лице Шарля Трене — направление, непри-

вычное для своего времени и подхваченное послевоенным «стилем Сен-Жермен-де-Пре» молодых фрондирующих интеллектуалов (Жюльет Греко, братья Прево, Монтеро, Мишель Арно и др.).

Радио и грамзапись как факторы стандартизации музыкального потребления и вкуса, но также, до определенной степени, песенной стилистики и эстетики. Влияние объема пластинки на размеры и формы песен: максимальная длительность в 2,5–3 минуты положила конец многокуплетным песням, создала довольно жесткие временные рамки. Микрофон (ставший символом средств записи и распространения музыки) изменил критерии ремесла и искусства шансон. С одной стороны, он искал восприятие голоса, создавая акустические иллюзии и специфические «микрофонные» нюансы. Но с другой стороны, способствовал более широкому распространению интимной, доверительной манеры, при которой на первый план выходит интерпретация песни, заставляющая говорить скорее о ее исполнителе, чем об авторе. Тенденция к расширению состава аккомпанирующих инструментов — вплоть до симфонического оркестра, тогда как традиционная шансон с ее безусловным приоритетом поющего голоса и слова довольствовалась поддержкой гитары, аккордеона или фортепиано.

Появление в 1950-е годы таких различных мастеров шансон как Жорж Брассенс с его нарочито анахроническим музыкально-поэтическим лексиконом и возвращением свободолюбивого духа Франсуа Вийона; Жак Брель, занявший позицию жесткого обличения глупости и ханжества; Жильбер Беко, прозванный за свой темперамент «стотысячевольтым»; проникновенный и неистовый Шарль Азnavур, по своему артистическому облику близкий Эдит Пиаф; небрежно-элегантный Ив Монтан.

Традиции шансон в творчестве Мирей Матье, Джо Дассена, Патрисии Каас и других. Модификация шансон под давлением коммерциализации, изменения среды функционирования и способов распространения: опасность стилевой унификации, связанной с нивелированием «диалектных» форм шансон, всегда прежде подпитывающейся творчеством провинции и выходцев из различных социаль-

ных слоев; потеря собственной аудитории, растворившейся в «массовом слушателе». Влияние французской шансон XX века на песенную культуру других стран.

Современная французская шансон в творчестве таких исполнителей, как Милен Фармер, Ванесса Паради, Изабель Жеффруа (Zaz), Мишель Сарду, Флоран Пани.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Азнавур Ш. (Aznavour Ch.)* Live Olympia. 2 CD. EMI, 2004.
2. *Жеффруа И. (Geffroy I) Zaz.* Play On, 2010.
3. *Каас П. (Kaas P.)* Mademoiselle chante... Polydor, 1988.
4. *Матье М. (Mathieu M.)* Platinum Collection. EMI, 2005.
5. *Монтан И. (Montand Y.)* Le Meilleur Des Annes Odeon. 3 CD. Sony Music Entertainment, 1967.
6. *Пиаф Э. (Piaf E.)* Grand Collection. Квадро-Диск, 2001.
7. *Сарду М. (Sardou M.)* Du plaisir. Az, Trema, Universal, 2004.

ТЕМА 4. ШЛЯГЕР. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Понятие шлягера (нем. *Schlager* — производящий удар, «гвоздь сезона») как органичного компонента массовой культуры, инструмента манипуляции общественным сознанием. Шлягер — исторически первая форма собственно коммерческой музыки, зародившаяся в конце XIX века в немецкоязычных странах, но в полной мере осознанная лишь в XX веке, когда выяснилась большая прибыльность музыкально-развлекательного бизнеса. Происхождение термина «шлягер» из обиходного языка австрийских торговцев конца XIX века, которые называли так особенно успешно продаваемый товар. Перенесение данного значения на песню: как товар, рассчитанный на широкий сбыт, продукт моды и одновременно диктатор моды. Истоки шлягера начала XX века: бидермайеровская *Lied*, опереточные арии,

водевильные куплеты, танцевальная музыка. Развитие нотоиздательской, а затем и фонографической индустрии, способствующих тиражированию и массовой популярности шлягера.

Перемещение центров музикально-развлекательной промышленности после Первой мировой войны в Англию и Америку. Формирование мировой системы музикально-развлекательных монополий. Индустриальная основа создания песни: издатель (или фирма грамзаписи), оперирующий критериями покупательского спроса, координирует «конвейерную» деятельность текстовика, мелодиста, аранжировщика. Наличие звукозаписей все больше становится показателем популярности исполнителя. Доминирование клише и стандартизированности тематики и стилистики, «оригинальность усредненного», поданная броско и эффектно,— основа стратегии шлягерного «производства». Понятие и явление кича (от нем. *Verkitschen* — опошлять). Кич как механизм шлягера.

Роль киноиндустрии в порождении и функционировании шлягеров. Творчество Марлен Дитрих, Джуди Гарленд, Мэрилин Монро и других.

Середина 1950-х годов — очередная волна распространения шлягера. Среди истоков «нового» шлягера этого времени: коммерциализованный джаз, ритм-энд-блюз, кантри, рок-н-ролл. Ориентация на молодежную аудиторию и стандартизированный досуг масс, превращенный в рынок сбыта поп-музыки. Все большая зависимость шлягера от аппаратуры — не только звукозаписывающей, но и получающей распространение в концертах (электроинструменты, микрофоны, усилители и т.д.) Роль радио, кино, телевидения в функционировании шлягера. Система рекламы (формирующей спрос), продюсерства и менеджмента в этой сфере.

Сегодняшний шлягер как все, что находится на вершине коммерческого успеха, обладает, пользуясь метким выражением Т. Чередниченко, комплексом «pop — top — hit». Современная индустрия шлягера и система производства «звезды» (на примере Билла Хейли, Элвиса Пресли, «The Beatles» и др.). Техника создания контролируемого успеха при помощи так называемой «раскрутки», которая осу-

ществляется через выпуск «хита», его ротацию на радио, участие в фестивале, выпуск альбома, концертные турне.

Сегодняшнее продвижение исполнителя через интернет как угроза медиаиндустрии.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Дитрих М. (Dietrich M.) Live At The Café De Paris, London' 1954.* Sony, 1991.
2. *Монро М. (Monroe M.) I wanna be Loved by You.* Warner Music, 2002.

ТЕМА 5. ФЕНОМЕН СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ПЕСНИ

1920-е годы в СССР — время формирования советской массовой песни. Целенаправленная деятельность в этой сфере творческой организации «Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории» или «Проколл» (Александр Давиденко, Виктор Белый, Марианн Коваль, Борис Шехтер, Николай Чемберджи, Зара Левина и др.), в 1928 году вошедшей в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ).

1930-е годы — требование демократизации искусства и выдвижение массовой песни на роль центрального жанра советской музыки (в это время подъем песенного жанра наблюдается и в других странах). Появление нового канала в бытовании песен — кино, делавшего слушательскую аудиторию многомиллионной. Широкая популярность кинопесен Исаака Дунаевского. Интенсивное развитие в связи с расцветом песни хорового исполнительства (народный хор имени Пятницкого, Краснознаменный ансамбль песни и пляски под управлением Александра Александрова и др.).

Важная роль советской песни в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период.

Массовая песня как идеологическое средство («Сегодня песня перестала быть только стихами,ложенными на музыку. Песня по своему значению — Дело Государственное», как сказал Роберт Рождественский) и ее социальные функции. Массовая песня как символ идейной монолитности советского народа. Обобщение в песне образа советского

человека и его созидающего труда. Охват жанром массовой песни пионерско-комсомольской тематики.

Массовая песня как вид социального заказа. В связи с этим — характерные особенности массовой песни: приоритет темы над художественной стороной ее воплощения; стандартизация оценок истории (прошлое, выполненное героической борьбы и лишений и настоящее, отмеченное историческим оптимизмом); закрепление определенного набора характерных эмоциональных модусов; тенденция к стилистической унифицированности поэтического и музыкального языка. Появление, тем не менее, целого ряда ярких самобытных и талантливых образцов на протяжении всей истории советской песни, которые по масштабам известности в народе являются поистине массовыми. Их важный вклад в «интонационный словарь» отечественной музыкальной культуры.

Ведущие стилевые ориентиры и истоки советской массовой песни: крестьянская протяжная и городская бытовая песни, пролетарские революционные песни (как русские, так и зарубежные), песня-марш времен гражданской войны. Глубокие традиции хорового пения в крестьянской и городской бытовой среде, а также в церкви. Впоследствии — влияние советской песни на другие жанровые виды массовой музыки (песенный джаз, филармонические ВИА 1950–1960-х) и академическое искусство (песенная опера, песенная симфония).

Выдающиеся советские композиторы-песенники: Василий Соловьев-Седой, Матвей Блантер, Александр Новиков, Серафим Туликов, Ян Френкель, Александра Пахмутова и многие другие. Вклад академических композиторов в развитие советской песни (Дмитрий Шостакович, Тихон Хренников, Дмитрий Кабалевский, Родион Щедрин, Андрей Петров и др.).

Тенденция растворения массовой песни в эстрадной. Эстрадная песня 1960–1970-х годов как преемница советской массовой песни.

Постепенное сужение жизненного пространства массовой песни в последней трети XX — начале XXI века вследствие изменения социального контекста бытования жанра,

отступления активных форм собственно бытового музенирования (пения) людей перед «пассивными» формами потребления музыкальной «продукции», а также ввиду распространения других отраслей массовой музыки (рока, авторской и эстрадной песни, мюзикла, рок-оперы, рэпа и т.д.).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Блантер М.* Я другой такой страны не знаю. Коминформ-центр, 1996.
2. *Дунаевский И.* Когда весна придет. Песни из кинофильмов. Мелодия, 1996.
3. *Пахмутова А.* Как молоды мы были. Мелодия, 1995.
4. *Соловьев-Седой В.* Волшебная сила искусства. Мелодия, 1996.
5. *Туликов С.* Девчонки, которые ждут. Мелодия, 1996.

ТЕМА 6. САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В СССР. СУДЬБА ЖАНРА В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ

Феномен самодеятельной авторской песни и причины ее появления в конце 1950-х годов. Авторская песня как характерный компонент отечественной культуры периода «оттепели» («Времени мы обязаны своим появлением едва ли не в большей степени, нежели собственным достоинствам», по словам Булата Окуджавы). Авторская (или бардовская) песня как социально-художественное движение, объединяющее значительную часть интеллигенции и студенчества («авторская песня — думающая песня для думающих людей», как сказал Окуджава). Формирование в этом движении инфраструктуры, включающей клубы самодеятельной песни, концерты, фестивали, «самиздатовскую» звукозапись и печать. Развитие авторской песни в литературных объединениях Москвы и Ленинграда.

Самодеятельная авторская песня как альтернативное направление по отношению к «официальному» песенному искусству. Оно реализовало столь актуальную (особенно в среде советской интеллигенции) потребность выражения в «негромкой» интонации приватного мира личности, ее

внеколлективной стороны существования, поддерживаемую ощущением (нередко ложным) в некой «неподцензурности». Атмосфера исполнения авторской песни: преодоление «эффекта рампы», неформальность обстановки, созданию которых способствовали подчеркнуто камерный голос автора/исполнителя, отсутствие у него артистического апломба, речевая выразительность певческой манеры, дружеское общение с аудиторией. Ведущие представители данного жанра в 1950–1960-е годы: Александр Галич, Юрий Визбор, Булат Окуджава, Юлий Ким, Новелла Матвеева, Владимир Высоцкий, Сергей и Татьяна Никитины, Александр Дольский и другие.

Исторические корни авторской песни: музыкально-поэтическое творчество трубадуров, труверов, миннезингеров, бардов, отчасти — традиции шансонье и т.д. Явления, подготовившие интонационную почву для авторской песни в России — творчество Александра Вертиńskiego, лирика Великой отечественной войны, так называемая актерская песня на драматической сцене и в кино, а также сфера домашнего музицирования, «дворовой лирики» и т.п.

Синкетическая природа жанра, основанного на единстве стиха, музыки и исполнения. Приоритет текста и подчиненное ему значение музыки, создающей «музыкальное поле», подчеркивающее звучащий текст («авторская песня — это способ исполнения текста», по В. Высоцкому)⁶. Особая доверительность интонации, безыскусное музицирование и антириторический язык текстов как реакция на декларативность и идеологическую конъюнктурность советской массовой песни.

Необыкновенная популярность авторской песни в СССР конца 1950–1970-х годов. Ее совпадение по времени с творчеством «поющих поэтов» в США (Пит Сигер, Боб Дилан, Джоан Баэз и др.). Судьба жанра в последующие годы: с одной стороны — сохранение прежней среды функционирования (Валерий и Вадим Мищук, Леонид Сергеев, Александр

⁶ Барды зачастую настаивали на том, что они не певцы, а поэты. Булат Окуджава нередко приходил на свои выступления без гитары. Однако публика, не желая видеть в нем просто читающего стихи поэта, всегда находила гитару для него.

Иващенко и Георгий Васильев и др.), с другой — появление авторской песни на эстраде и попытки ее коммерциализации. «Поп»-барды нового поколения: Александр Розенбаум, Олег Митяев, Константин Тарасов и другие. Изменение тематики и характера функционирования авторской песни в «постперестроечный» период: на смену теме Великой отечественной войны приходит тема Афганистана и Чечни, уменьшается значение популярных прежде туристической и студенческой тем, отступает на второй план политическая тематика и расширяется юмористическая. Влияние авторской песни на формирование отечественной рок-музыки.

Пессимистические прогнозы некоторых авторов по поводу существования авторской песни в дальнейшем — например, Булата Окуджавы: «это стало массовой культурой. <...> Все это потеряло смысл вообще». Переход авторской песни в область эстрады. Современные поп-барды Денис Майданов, Сергей Трофимов. Крупнейшие фестивали авторской песни: «Грушинский» (Самарская обл.), Ильменский (Миасс), Топос (Санкт-Петербург) и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Бардовская коллекция. Наши песни, 2003.
2. *Визбор Ю.* Милая моя. Фамилия, 2000.
3. Время наших песен (Антология авторской песни). 4 CD. МУЗПРОМ, 2000.
4. *Высоцкий В.* Лучшие песни. RCD, 2000.
5. *Галич А.* На реках Вавилонских. Aprelevka Sound Production, 1998.
6. *Митяев О.* Лето — это маленькая жизнь. Фамилия, 1998.
7. *Никитины Т. и С.* Со мною вот, что происходит... Московские окна, 1999.
8. *Окуджава Б.* Музыка арбатского двора. РОФФ ТЕХНОЛОДЖИЗ, 2002.
9. *Розенбаум А.* Ностальгия. Ava Records, 1994.
10. *Сергеев Л.* И жива еще душа. Московские окна, 1995.

ТЕМА 7. ЯВЛЕНИЕ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ. ВАЖНЕЙШИЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЭСТРАДЕ

Понятие эстрады (исп. *estrado* — помост, возвышение) и многообразие видов сценического искусства, объединенных данным понятием (малые театральные, цирковые, хореографические, музыкальные и т.д.). Отсюда — возможность рассмотрения всех направлений массовой музыки как эстрадных.

Дифференциация эстрадных жанров: функционирующие на эстраде и специально написанные для эстрадного исполнения. Принадлежность эстрадной песни к последней группе. Появление жанра в конце XIX — начале XX века. Истоки — в уличных и салонных выступлениях, «кафе-концертах» и т.п. Основные формы функционирования эстрадного исполнительства: дивертистическая (театрализованные музыкальные программы, включающие танцы, песни, инструментальные номера), антрепризная⁷ и эстрада шантанов (площадки, сооруженные в ресторанах и кафе).

Так называемый «цыганский» и «жестокий» романс, куплеты как первые и наиболее популярные разновидности эстрадного пения в России. Связь с танцевальными «характерами»: вальс, полька и танго в качестве излюбленных жанровых ориентиров в эстрадной песне начала XX века. Так называемая «блестящая» песня как один из популярных жанров 1920-х годов. 1930-е — идеологизация эстрады и бескомпромиссная борьба с «цыганщиной». Продолжение развития традиции артистического представления песни (Александр Вергинский, Клавдия Шульженко и др.). Известные исполнители эстрадной песни в России первой половины XX века: Варя Панина, Анастасия Вяльцева, Надежда Плевицкая, Изабелла Юрьева, Петр Лещенко, Вадим Козин.

Особая популярность эстрадной песни в советской России (что обусловлено отсутствием или недостаточной раз-

⁷ Широкое распространение в России имели антрепризные развлекательные программы, с которыми выступали в летних театрах. Наиболее популярная из них — антреприза М. Лентовского в «Нескучном саду» и саду «Эрмитаж» (Москва).

витостью в определенной период ее истории других направлений массовой музыки). Эстрадная песня в исполнении Леонида Утесова, Марка Бернеса, Майи Кристалинской, Эдиты Пьехи, Мусслима Магомаева, Эдуарда Хиля и других любимых в стране певцов. Востребованность среди советских слушателей песен «в духе народных» (Людмила Русланова, Людмила Зыкина, Ольга Воронец и др.); их неизменное присутствие во всех концертах, посвященных официальным торжествам.

Некоторое ослабление позиций эстрадной песни в эпоху контркультуры в связи с появлением новой формы музикации — рок-музыки. Распространение «легкожанровой» музыки с конца 1970-х годов, времени «диско», и в связи с этим — востребованность эстрадной песни. Эстрадная песня в исполнении ВИА («Веселые ребята», «Электроклуб», «Земляне» и многие другие). Особая популярность на эстраде ВИА национальных союзных советских республик с их ориентацией на фольклорную стилистику (грузинская группа «Орэра», азербайджанская «Гай», белорусские «Песняры» и др.). Мода на стиль «ретро» («Доктор Ватсон», «Браво»).

Дальнейшее процветание жанра. Типичность танцевальной компоненты, а нередко и ее превалирование в эстрадной песне. Популярнейшие исполнители эстрадной песни в СССР и постперестроечной России: Алла Пугачева, Лариса Долина, София Ротару, Лайма Вайкуле, Филипп Киркоров, Валерий Леонтьев и многие другие.

Поглощение эстрадной песни шоу-бизнесом. Превалирование визуального ряда, распространение пения под фонограмму⁸, вплоть до специализации на такого рода представлении некоторых программ (популярный в 1960–1970-х годах телевизионный «Кабачок «13 стульев») и актеров (Александр Песков).

⁸ Практика имитировать «пение» под звучание чужого голоса появилась, по свидетельству Тита Ливия, еще в Древнем Риме: историк рассказывает, как однажды греческий гиалистон Ливий Андроник, охрипнув во время выступления, воспользовался голосом молодого раба. С тех пор «пение под руку» стало довольно распространенным в Риме, помогая актерам с одной стороны, приберечь собственный голос для диалогов, а с другой стороны, оттачивать актерскую технику.

Расцвет зарубежной эстрадной песни в 1970-е годы, после периода доминирования рока, связан с появлением нового течения — диско (по происхождению слово *disco* итальянское, — то же, что англ. *disk* и фр. *disque* — «диск», в смысле диска пластинки). Диско — танцевальная музыка с резко акцентным ритмом и богатой аранжировкой, предназначенная для дискотек. Одна из функций последних — проверка на публике новых записей. Стиль диско активизировал песенную эстраду, породив имена Донны Сammer, Глории Гейнор, Тины Тёрнер, Адриано Челентано, Тото Кутуньо, групп «Arabesque»⁹, «ABBA», «Boney M», «Чингиз Хан», «Modern Talking» и многие другие. «Лихорадка диско» (вторая половина 1970-х годов) спровоцировала мощный подъём индустрии грампластинок. В 1980-е, в отличие от предшествующих десятилетий, акцент перемещается в большей степени на творчество исполнителей-солистов (Майкл Джексон, Джордж Майкл, Мадонна, Принс и многие другие).

Появление в это время MTV и формирование индустрии видеоклипов предъявляет к поп-музыкантам новые требования: важнейшей составляющей успеха становится визуальный образ исполнителя — имидж, манера двигаться на сцене, костюмы, макияж и т.п., а также видеоэффекты. В связи с этим вокруг персоны исполнителя начинает расширяться круг «обслуживающих» лиц (помимо менеджера): собственные сценограф, хореограф, режиссер-постановщик, аранжировщик, звукорежиссер, гример и т.д.

Современная поп-музыка ориентируется в первую очередь на тинэйджерскую аудиторию (наиболее активную, мобильную в эмоциональном плане при недостаточном, в основной массе, развитии художественно-эстетической культуры), а потому продюсеры стремятся собирать группу из подобных же подростков: «Take That», «East 17» и др. Формирование по заданным образцам «герл-» и «бой-бэндз»: «Spice girls», «Backstreet Boys» и т. п.¹⁰.

⁹ Творчество группы «Arabesque» — яркий пример коммерческой музыкальной индустрии. После появления первых синглов, принесших группе мгновенную популярность, из нее были уволены студийные исполнительницы, а на их место приглашены другие, более эффектно смотрящиеся на сцене.

¹⁰ Не случайно подобные коллективы исчезают с музыкального рынка вместе со взрослением их участников. Аналогичные процессы наблюдаются и на российской эстраде.

Нивелирование индивидуальности (как следствие ориентации на сверхширокую аудиторию) — характерная черта современной индустрии эстрадной песни. Возникновение феномена «артиста одной песни». Современный хит сегодня — это соединение актуальных на данный момент тенденций и направлений, ставших классикой канонов прошлых десятилетий (как например, в композиции «Hung Up» Мадонны, вобравшей в себя как современный саунд, так и звучание золотой классики песен ABBA). Бейонсе, Lady GaGa, Эд Ширан и др.

Превалирование коммерческой составляющей в современной эстрадной песне, что вызывает тиражированность и непрятательность текстов, мелодическую «навязчивость», сознательно ограниченный выбор средств выразительности.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Антология русского романса. RMG Records, 2002.
2. *Бейонсе (Beyoncé)*. Dangerously in Love Columbia, 2003.
3. *Браво*. Московский бит. Синтез Records, 1992.
4. *Вайкуле. Л. Зеркало*. 2CD. Союз, 1999.
5. *Вертинский. А. Избранное... Русский сезон*, 1991.
6. *Веселые ребята*. Дискоклуб. Мелодия, 1980.
7. *Гейнор Г. (Gaynor G.) The Best of Gloria Gaynor*. PolyGram, 1997.
8. *Джексон Майкл. (Jackson M.) Thriller*. Epic Records, 1982.
9. *Долина Л. Певица и музыкант*. Л. Д. Студио, 1999.
10. *Зыкина Л. Течет река Волга*. Студия Союз, 1996.
11. *Леонтьев В. Ах, вернисаж, ах, вернисаж...* Мелодия, 1995.
12. *Лещенко П. Черные глаза*. SoLyd Records, 1994.
13. *Магомаев М. Благодарю тебя*. Мелодия, 1995.
14. *Мадонна (Madonna)*. Something to Remember. Warner, 1995.
15. *Песняры. Беловежская пуща*. Moroz Records, 1996.
16. *Пугачёва А. Миллион алых роз. Песни на стихи А. Вознесенского*. Мелодия, 1995.

17. Пъеха Э. Ландыш. Мелодия, 1996.
18. Самоцветы. Все, что в жизни есть у меня. ApexLtd, 1996.
19. Тернер Т. (Turner T.) The Collected Recordings: Sixties To Nineties. Capitol, 1994.
20. Ширан Э. (Sheeran E.) ÷. Asylum Atlantic, 2017.
21. Шульженко К. Немножко о себе. Мелодия, 1994.
22. Юрьева И. Первый поцелуй. Популярные мелодии прошлых лет. CD Media, 1996.
23. ABBA. Gold Greatest Hits. Polydor, 1992.
24. Backstreet Boys. Millenium. Jive, 1999.
25. Boney M. The Best Of 10 Years. Stylus, 1986.

ТЕМА 8. ЗНАЧЕНИЕ СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ ДЛЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ПОПУЛЯРНОЙ ПЕСНИ. ВЕДУЩИЕ ФЕСТИВАЛИ И КОНКУРСЫ ПОПУЛЯРНОЙ ПЕСНИ

В сравнении с другими направлениями массовой музыки, популярная песня наиболее подвержена коммерциализации. Превращение ее благодаря радио и телевидению в постоянный фон жизни людей. В отношении популярной песни средства массовой информации не столько отражают, сколько направляют вкусы музыкального потребителя. Взаимозависимость информационного рейтинга и коммерческой успешности.

Песня как основной жанр поп-музыки. Технология поп-индустрии и схема продвижения хита: запись песни в студии; ее раскрутка на радио и телевидении; выпуск компакт-диска, ранее — сингла¹¹ (англ. *single* — одиночный). Хит автоматически попадает в процесс еженедельного подсчета реализованных дисков, на основании которого составляется чарт (англ. *chart* — диаграмма) — «десятки» и «двойдцатки»

¹¹ Сингл — песня, с рекламной целью запускаемая в эфир. Если сингл пользуется популярностью у слушателей, предвещая коммерческий успех, то на его основе создается альбом. Поскольку первоначально подобные песни выпускались на небольших пластинках со скоростью 45 оборотов в минуту, содержащих по одной композиции на каждой стороне, слово «сингл» означало тогда и пластинку, и песню.

наиболее популярных песен¹². Количество появлений на радио и телевидении (информационный рейтинг) и количество продаж (коммерческий рейтинг) как две составляющие, необходимые для появления в хит-параде. Применение спортивных категорий в оценке деятельности музыкантов. Подняться до хита и удержаться в чарте — основная цель в сфере поп-музыки. Существование разнообразных изданий, еженедельных музыкальных газет, публикующих различные списки (распределение мест на этой неделе, на прошлой неделе, количество недель, во время которых хит был в списке и т.п.). Концерт как завершающая стадия «продвижения» песни. В силу невозможности функционирования подобного цикла в тоталитарных странах, здесь все происходило, скорее, в обратном порядке.

Отлаженность музыкального бизнеса на современном этапе и возможность создать «звезду» практически из любого человека, обладающего минимальными данными, в основном — внешними.

Существование сети конкурсов и фестивалей песни. В СССР первый Всесоюзный конкурс артистов эстрады по разговорному, вокальному и танцевальному жанрам прошел в 1939 году¹³. Впоследствии конкурс проводился раз в 10 лет, вплоть до 1987 года. С конца 1970-х начинают свое функционирование собственно песенные конкурсы-фестивали: «Красная гвоздика» в Сочи (с 1976 г.), «Славянский базар» в Витебске (с 1988 г.); с 1980-х — в Юрмале, Ялте и других городах.

Ведущие российские музыкальные телепредставления разных лет: «Голубой огонек», «Творческий вечер композитора», «Песня года», «Новая волна», «Голос», «Две звезды», «Три аккорда» и т.п.

¹² Практика оценки рейтинга хита в музыкальной индустрии и опубликования «списков» (так называемые «горячие десятки», «top 10» или «top 20») была введена журналом «Billboard» (Billboard) еще в 1936 году. На сегодняшний день *Billboard Hot 100* является самым популярным списком в США.

¹³ Конкурсы проводились на протяжении всех 1930-х годов, но в основном среди артистов художественного слова. Разговорный жанр занимал лидирующее положение на эстраде благодаря своим воспитательным и идеологическим функциям.

Успешное участие российских эстрадных исполнителей в европейских конкурсах: «Евровидение», «Сан Ремо» (Италия), «Сопот», «Золотой Орфей» (Польша) и других. «Евровидение» (появился в 1956 г.) — сегодня крупнейший в мире ежегодный конкурс стран-членов Европейского вещательного союза, его цель — популяризация телевидения и культурное объединение Европы. Ориентированность репертуара участников на поп-музыку¹⁴ или эстрадную обработку фольклора.

ТЕМА 9. ОБЗОР ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕСЕННОЙ ЭСТРАДЫ

Изменения в жанровой системе массовой музыкальной культуры на современном этапе: исчерпание миссии рока и его отступление с ведущих позиций; постепенное перемещение рока и джаза в ранг искусства, не ориентированного на массового слушателя; выдвижение поп-музыки в качестве ведущего представителя современной массовой музыкальной культуры.

Тенденция к упрощению и принципиальная направленность на хит в поп-музыке. В связи с этим, — песня как наиболее приоритетный жанр в разных отраслях массовой музыки. Монополия эстрадной песни в области песенного жанра. Подчинение фактору эстрадности авторской песни (Олег Митяев, Александр Розенбаум), «народной» песни (Надежда Бабкина, ансамбли «Золотое кольцо», «Коляда»), «юремной» песни или «русской шансон» (Александр Новиков, Михаил Круг, Михаил Шуфутинский, группа «Лесоповал») и других. Изменение специфики различных песенных жанров в связи с их бытованием на эстраде.

Функционирование эстрадной песни как в качестве самостоятельного, так и в качестве собираемого жанра для современного песенного творчества. Непродолжительное существование песенного хита. Современный российский

¹⁴ В конкурсе принимают участие и музыканты, исполняющие джаз, рок, рэп, но они чаще всего не добиваются успеха, так как целевая аудитория Евровидения — поклонники поп-музыки.

песенный концерт как «шоу-калейдоскоп» «свежих» песен-ных хитов, зарубежных шлягеров с русским текстом, псевдофольклорных песен, популярных оперных арий и т.д. Ставшее привычным использование песенной «продукции» как аккомпанемента, фона, «подсветки» в повседневной жизни: дома, на улице, в транспорте и т.д.

Возможность альтернативы «попсовизации» эстрадной песни — например, в виде оригинального сплава фолк-рока с авторской песней на материале русского фольклора в творчестве Жанны Бичевской, «театра песни» Елены Камбуровой, культивирующей жанр литературной песни с его приоритетом стихов и элементом театрализации при исполнении и т.д. Усиление внимания в 1990-е годы к направлению «старинного русского романса» (Леонид Серебренников, Олег Погудин и др.), поддерживаемое телевидением и конкурсами.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Золотое кольцо*. Очаровательные глазки. Студия Союз, 1996.
2. *Камбурова Е.* Волшебная скрипка. Мелодия, 1997.
3. *Погудин О.* Звезда любви. Мелодия, 1991.
4. *Шуфутинский М.* За милых дам! ZeKo Records, 1997.

ВОПРОСЫ К I РАЗДЕЛУ

1. С чем связана востребованность и популярность жанра песни на всем протяжении его истории?
2. Каковы основные разновидности песни?
3. В чем видится влияние шансон на другие песенные жанры?
4. Что понимается под шлягером как жанровой разновидностью песни?
5. Какие факторы определяли становление и характер советской массовой песни?
6. Почему авторская песня рассматривается как социально-художественное движение?
7. Существуют ли аналоги российской авторской песни в других странах?

8. Какие основные периоды можно выделить в развитии эстрадной песни?
9. Какие качества позволяют эстрадной песне попасть в «top 10»?
10. Что послужило причиной особой популярности диско в 1970-е годы?
11. С чем связана «гегемонизация» поп-музыки (и, прежде всего, эстрадной песни) в области массовой музыкальной культуры?
12. Как сказывалось влияние технического прогресса на «жанровом стиле» песни?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Дружкин Ю.* Песня 70-х — 90-х. Что дальше? (кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX—XXI веков. Сб. ст.— Вып. 1.— М., 2010. С. 7–53.
2. *Кадышев И.* Искусство шансонье // Искусство и массы в современном буржуазном обществе.— Л., 1989.— С. 218–254.
3. *Китин С.* Эстрада. Проблемы теории, истории и методики.— Л., 1987.
4. *Кузнецов В.* История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография. М., 2005.
5. *Левина Л.* Границы звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни.— М., 2002.
6. Массовые музыкальные жанры // История современной отечественной музыки: Учебник. / Ред. М. Тараканов.— Вып. 1.— М., 2005.— С. 74–142; Вып. 2 — М., 1999.— С. 62–130.
7. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1946–1977.— М., 1981.
8. *Скороходов Г.* Звезды советской эстрады: Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни.— М., 1986.
9. *Сохор А.* Романс и песня // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки.— Вып. 3.— Л., 1983.— С. 190–201.

10. *Тьерсо Ж.* История народной песни во Франции.— М., 1975.
11. *Цукер А.* Самодеятельная, авторская песня // Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие.— СПб., 2020. С. 79–89.
12. *Чередниченко Т.* Эра пустяков или как мы наконец пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдем дальше // Новый мир.— 1992, № 10.— С. 222–231.
13. *Щелкин В., Фролов С.* Легенды ВИА.— М., 2007.
14. *Эрисман Г.* Французская песня.— М., 1974.
15. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон.— М., 2000.

РАЗДЕЛ II. ДЖАЗ, ЕГО СПЕЦИФИКА, ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ТЕМА 10. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ДЖАЗЕ И ЕГО ЗНАЧЕНИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА. ОСНОВНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

Джаз как важнейший компонент массовой музыкальной культуры XX века. Джаз как продукт синтеза афроамериканской¹⁵ и европейской музыкальной культуры. Термин «джаз» стал употребляться примерно с середины 1910-х годов: так назывались небольшие оркестры и исполняемая ими музыка¹⁶. Жанровые особенности джаза с точки зрения коммуникативной ситуации, «жанрового содержания» и «жанрового стиля». Отличительные качества джаза: наличие импровизации, «горячая» манера исполнения, свинговая ритмика, «лабильное» звукоизвлечение.

Джазовое музицирование как яркое проявление «культуры музыкальной деятельности» (термин Е. В. Назайкинского). Понятие импровизации, особенности импровизации в джазе и характер взаимоотношений между участниками джазового ансамбля. *Джем-сейшн* (англ. *jam session* — совместное собрание) — характерная форма совместного музицирования в джазе. Влияние

¹⁵ Принятый сегодня термин «афроамериканский», по сути, не вполне верен, так как черные американцы XX века — продукт совсем иной культуры, чем жители африканских стран. Кроме того, этот термин грешит и против политкорректности, поскольку, появившись в 1910-х годах на волне расовой неприязни, несет в себе идею сегрегации по расовому признаку при игнорировании общности конфессиональной, социальной и т. д. В дальнейшем мы иногда пользуемся терминами «афроамериканский» и «евроамериканский», конечно, без данной коннотации, — в смысле этнического генезиса джаза.

¹⁶ В современном американском языке слово *jazz* означает также: живость, энергия; яркие краски, пестрота; кричащий, грубый. Возможна и другая этимология слова: от англ. *to chase* — преследовать, жаргонного *jass* — фривольное поведение; фр. *jazer* — сплетничать, болтать.

импровизационной стихии джаза на современную композиторскую музыку.

Специфическая ритмика как мощное средство выразительности джазовой музыки. Обусловленность ее исполнительской манерой (и вследствие этого невозможность точной фиксации). Компоненты джазовой ритмики: постоянство темпа, свинг (англ. *swing* — раскачивание, раскрепощенность), преобладание в ритмическом рисунке тернарной пропорции и вариативности, синкопирование, «блуждающие акценты» (англ. *walking accent*). Тема с вариациями как наиболее распространенная форма в джазе. Варьирование на основе принципа верс (англ. *verse* — стих, строфа) — хорус (англ. *chorus* — хоровой припев), где верс это тема, а хорус содержит импровизацию, количество которых регламентируется ситуацией исполнения.

Основные тенденции развития джаза: движение от «обыходного» функционирования (как развлекательной танцевальной музыки) к «преподносимому» (как музыки, предназначенному исключительно для слушания), мощные ассимиляционные процессы по отношению к другим направлениям массовой музыки и жанровым пластам (с 1950-х годов до наших дней). Распространенная периодизация джаза: «архаический» (последняя треть XIX века), «традиционный» (с начала XX века до 1930-х), «классический» (1930–40-е) и «современный» (с конца 1940-х). Можно говорить о новом этапе в развитии джаза (последняя треть XX — первые десятилетия XXI века), который характеризуется одновременным сосуществованием различных тенденций; возможно поэтому за ним пока не закрепилось общепринятого названия. Влияние джаза на другие виды «третьего пласта» (мюзикл, рок-музыку) и современную профессиональную музыку академического направления.

Знакомство с основной джазовой терминологией: *импровизация, свинг, драйв* (англ. *drive* — напористость, энергичность в исполнении), *офф бит* (англ. *off beat* — вне удара — т.е. перемещение акцентов на слабую долю такта), *брейк* (англ. *break* — перерыв — короткая сольная импровизация), *бэкграунд* (англ. *background* = фон), *верс и хорус, граул* (англ. *growl* — рыгать) и т.д.

ТЕМА 11. ДЖАЗ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ НОВОГО СВЕТА. ОБЗОР ЖАНРОВЫХ ИСТОКОВ

Появление джаза на американском континенте в начале XX века в среде черных американцев. Специфика джаза как порождения культуры Нового Света.

Характеристика основных жанровых истоков джаза:

1. *Рэгтайм* (англ. *ragtime* — разорванное время) как жанр предджазовой культуры. Значение районов баррел-хауз (англ. *barrel-house* — пивное заведение) в формировании джазовой (и предджазовой культуры). Мир «спортинга» (англ. *sporting life*) — заведений ночной жизни, где рождалось новое искусство джаза¹⁷. Небывалое распространение и востребованность рэгтайма, его популярность во всех слоях населения США (в отличие от других жанров предджазовой культуры). Мгновенное распространение шлягерных образцов рэгтайма благодаря рекламе на Тин Пэн Элли¹⁸, а также их записи на валики (англ. *pianorolls*) для механического пианино (англ. *pianola*). Истоки рэгтайма в танце кейкуок (англ. *cakewalk* — букв. шествие с пирогом). Рэгтайм как синтез различных видов афроамериканского фольклора: песен плантаций, массовых танцев «бамбула» (*bambula* — танец, исполняющийся под сопровождение барабана бамбула) и «кейкуок» (англ. *cakewalk* — букв. шествие с пирогом с элементами, характерными для популярной музыки той эпохи (звучание банджо). Особенности выразительности рэгтайма: характерная ударная («таперская») манера фортепианной игры, особый колорит звучания расстроенного инструмента, умеренный темп¹⁹, полиритмия, последовательное синкопирование, контрастно-составная форма (получившая в джазовой среде название «мэдли» — от англ. *medley* — смесь, попурри из 5–6 тем по 16 тактов). Зависимость классического джа-

¹⁷ Историки джаза установили, что все крупные джазисты 1920-х годов в начале своей карьеры играли в подобных заведениях.

¹⁸ Тин Пэн Элли (англ. *Tin Pan Alley* аллея оловянной посуды) — первоначально одна из улиц Нью-Йорка, где были сосредоточены музыкальные издательства; название, применяющееся в 1940–60-е годы как собирательное для обозначения всего музыкального бизнеса США.

¹⁹ Скотт Джоплин всегда указывал в нотах: «Важное предупреждение! Ни в коем случае не играть быстро!».

за от художественных принципов рэгтайма. Полиритмия рэгтайма как предвестник джазовых приемов — офф бита, свинга. Мастера рэгтайма: Скотт Джоплин, Джеймс Скотт, Юби Блейк, Джелли «Ролл» Мортон. Возникновение на основе рэгтайма новых жанров: рэгтайм-песня (Ч. Н. Дэниелс «Silver Heels», Х. Кэннон «Bill Bailey» и др.), рэгтайм-опера (С. Джоплин «Тримониша», 1911) и рэгтайм-мюзикл (С. Джоплин «Если», 1915). Постепенное обезличивание и исчезновение рэгтайма за счет переноса его средств выразительности на другие жанры²⁰.

2. **Блюз** (англ. *blue* — унылый, *the blues* — меланхолия, хандра). Его роль в формировании джаза и односторонний характер влияний: если джаз в большей степени зависит от блюза, то блюз продолжает жить параллельной и самостоятельной от джаза жизнью. Наиболее характерные темы и эмоции, выражаемые в блюзе: одинокая дорога, разочарования в любви, несчастья, выпадающие на человеческую долю, «дьявольская тоска» («*the blue devils*»). Отражение в тематике блюзов общественного положения негритянского населения США. Особенности блюза как вокально-инструментального жанра: диалог голоса и инструмента (чаще гитары) как основа построения композиции. Разновидности блюза: архаический (конец XIX века), сельский и городской (ритм-энд-блюз). Реконструированные Характерные черты архаического блюза: на первом плане озвучивание текста с чередованием напевных и речитативных участков в некоей «сквозной» форме; многократные повторы одной (или нескольких) мелодических фраз; отсутствие стандартных структур (в отличие от других разновидностей блюза). Разновидности сельского (country) блюза: Миссисипи-блюз, Техасский блюз, Пидмонт-блюз. Их характерные особенности: неопределенность формы, нерегулярность синтаксиса, использование в процессе пения граул-манеры, глиссандирующего эффекта слайд-гитары²¹

²⁰ По словам рэгтаймиста Юби Блейка: «Практически любая синкопированная мелодия, — это рэгтайм. Мне не важно, является ли эта мелодия “Венгерской рапсодией” Листа или “Вальсом цветов” Чайковского»

²¹ В качестве «слайда» (англ. *slide* — скользить) мог использоваться нож, а чаще — отбитое горлышко бутылки, надетое на мизинец левой руки. Поэтому такой способ игры на гитаре назывался также «баттлнек» (от англ. *bottleneck* —бутылочное горлышко).

(Миссисипи-блуз); сравнительно развитая мелодика, пение «чистыми» голосами, интонационная связь с ковбойскими песнями (Техасский блуз); гармоническая фигурация²² в инструментальном сопровождении (Пидмонт-блуз).

Стандартизация поэтической и музыкальной структуры блуза к 10-м годам XX века: трехстрочная поэтическая строфа (по принципу «а а б», восходящему к старинной европейской бар-форме, при равномасштабности строк); двенадцатитактовая музыкальная форма (так называемый «блузовый квадрат» со следующей тактовой структурой: 4 + 2 + 2 + 4); декламационная основа мелодики (омызкаливание интонаций словесного текста). Кристаллизация в классическом блузе блузовой гармонии, отличительными свойствами которой являются: модальность как основа звуковысотной организации; блузовые или «грязные» тоны (англ. *dirty tones*) — переменные ступени с размытой высотной позицией как проявление характерной исполнительской манеры (вокальной или инструментальной) с ее особенностями неравномерной темперации. Ведущие исполнители блуза: Джерри Ли Хукер, Роберт Джонсон, «Блайнд Лемон» Джейферсон, Уильям Хэнди, Ма Рейни, Билли Холлидей и др.

3. *Спиритчюэл* (англ. *spiritual* — духовный) — культовый жанр американских негров, основанный на синтезе жанров афро- и евроамериканской музыки (пуританский гимн, протестантский хорал, баптистские и методистские духовные песнопения, английская баллада, народные песни и танцы черных американцев). Многообразие жанров религиозной музыки американских негров: шаут ринг (англ. *shout ring* — букв. «круговое выкрикивание») — спонтанное импровизационное пение во время богослужения; песня проповедника (англ. *sermon song*); джюбили (англ. *jubilee*) — гимнические песни; спиритчюэл; госпел (англ. *gospel* — Евангелие) — более поздняя модификация спиритчюэл. Особенности текстов спиритчюэл:

²² Эта техника игры на гитаре называлась *finger picking* (с англ. «щипая пальцем»), которая сформировалась благодаря стремлению имитировать игру рэгтаймистов. При этом большой палец правой руки выполняет функцию левой руки пианиста, остальные пальцы — заменяют правую руку.

фольклоризованная библейская тематика (сюжеты преимущественно из Ветхого Завета), сочетание библейских мотивов с повествованием о собственной жизни и тяжелом труде. Характерные музыкальные черты: лады с переменными ступенями; исполнение *a capella*; коллективная импровизация всех участников; принципиально вариантное существование напева, сочетание монодийной и различных проявлений гетерофонной фактуры; респонсность как один из приемов, организующих коллективное исполнение. Возникновение интереса к спиричуэлу со стороны издательств и начало его коммерциализации. Появление письменных обработок для сольного исполнения с инструментальным сопровождением и последующая модификация жанра. Знаменитые исполнители спиричуэла: ансамбли «Fisk Jubilee Singers», «Golden Gate Quartet», Махалия Джексон, Айви Андерсон, Луи Армстронг.

Краткий обзор других жанровых истоков джаза: трудовые песни (*work songs*), «музыка парикмахерских» (*barbershop music*) и т.д.

4. Корни джаза также уходят в *театр менестрелей* (англ. *minstrel show*; имеются в виду странствующие актеры). Пародийная природа менестрельного шоу, во многом определявшая репертуар и манеру исполнения. Английская балладная опера как главный образец для драматургии театра менестрелей. Беспрецедентная популярность шоу в демократических слоях населения. «Официальное» появление менестрельного театра в 1843 году (Ансамбль «Вирджинские менестрели» Дэниэла Эммета). Воцарение с этого времени устойчивого типа спектакля, состоящего из трех частей: шоу (актеры сидят полукругом и обмениваются шутками), попурри (серия сольных танцевальных, акробатических, музыкальных номеров) и небольшой пародийной пьесы из жизни негров. Характерный тембровый состав ансамблей: банджо, тамбурины, кости, аккордеон или скрипка. Типизация характеров и закрепление «масок»: негр с плантации — Джим Кроу (*Jim Crow*), городской негр-дэнди — Зип Кун (*Zip Coon*) и другие. Места бытования представлений — балаганы, цирки, кафе, «плавучие» театры (англ. *show boat*) и т.д. Особенности менестрельного

театра: новый стиль инструментального ансамбля, ведущее значение банджо, большая роль танцевального начала. Универсальный тип актера (обладающего помимо сценических, музыкальными и хореографическими способностями) как необходимый компонент менестрельного шоу. Вытеснение менестрельного шоу другими музыкально-театральными жанрами (прежде всего водевилями, бурлесками и мюзик-холлом) к началу XX века²³.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Гершвин Дж. (*Gershwin G.*) Piano Roll Discoveries. RCA, 1959.
2. Джексон Махалия (*Jackson M.*) The Power And The Glory. Sony Music, 1960.
3. Джоплин С. (*Joplin S.*) Scott Joplin. Excelsior, 1995.
4. Мортон Дж. (*Morton J. R.*) Mr. Jelly Lord. Pol Winners Records, 2015.
5. Рождение джаза. Адепт, 2002.
6. Холлидей Б. (*Holiday B.*) Billie Holiday. Columbia, 1950.
7. Negro spirituals. World record club, 1978
8. The country blues. RBF records, 1959.

ТЕМА 12. ЭПОХА АРХАИЧЕСКОГО ДЖАЗА (ОТ НОВООРЛЕАНСКОГО К ЧИКАГСКОМУ И ГАРЛЕМСКОМУ) И СФЕРЫ ЕГО БЫТОВАНИЯ. ПОЯВЛЕНИЕ «БЕЛОГО» ДЖАЗА. СТИЛЬ «ДИКСИЛЕНД»

Миграция черных американцев в начале XX века в крупные города, и как следствие — образование джазовых центров (Новый Орлеан, Чикаго, Канзас, Нью-Йорк). Массовое появление духовых музыкальных инструментов на американском рынке после окончания американо-испанской войны (1898). Практика музенирования уличных духовых оркестров (*marching band*) как среда, в которой происходит перерастание обычных форм данного рода музыки

²³ Осевшие в городах и постоянных заведениях менестрельные труппы составили основу многих возникающих к этому времени мюзик-холлов.

в стилистику раннего джаза. Понятие «архаического джаза», связанного с подобной практикой. Жанровая основа репертуара марширующих оркестров: спиричуэл, марш, кадриль, патриотическая песня, рэгтайм и др. Новые способы звукоизвлечения, преобразовывавшие традиционное звучание духовых оркестров (*glissando, vibrato, growl*). Характерные изменения, вносимые афроамериканцами в манеру исполнения любого репертуара: повышенная экспрессия (англ. *hot manner*), «грязные» ноты, офф бит, фактура гетерофонного типа вследствие одновременного звучания нескольких вариантов мелодии.

Обзор других форм функционирования «архаического джаза»: спазм-бэнд, ранних фортепианных стилей (*boogie woogie, barrelhouse, honky-tonk*).

Спазм-бэнд (англ. *spasm* — приступ) — небольшая спонтанно собирающаяся уличная музицирующая группа, использующая различные бытовые предметы в качестве недостающих инструментов (горшки, чемоданы, стиральные доски, расчески и т.д.). Разнообразные способы игры на них.

Буги-вуги (англ. *boogie-woogie*) — танцевальный жанр и джазовый стиль игры музыкантов-самоучек²⁴, игравших в небольших кабаре. Возникновение буги-вуги в результате перенесения в практику фортепианного музицирования техники игры на гитаре и бандже²⁵. Характерные черты буги-вуги: специфический тип аккомпанемента — моторная остинатная фигурация в партии левой руки пианиста (так называемые, «восемь ударов в такте»), опора на гармонический квадрат блюза и его интонационную основу (звукование блюзового лада посредством приема «слайд» — скольжения с черной клавиши на белую, исполняемого одним пальцем), обилие параллелизмов, ударная манера звукоизвлечения, отказ от применения педали, широкое использование офф

²⁴ Жизнеописания многих пионеров буги-вуги свидетельствуют, что большинство из них начинало самоучками, впервые севшими за фортепиано чаще всего случайно, на какой-нибудь вечеринке. Так, например, Пэйнтоп Смит был исполнителем стела, А. Эммонс и П. Джонсон до фортепиано играли на ударных.

²⁵ Представители этого направления, по их словам, пробовали подражать звучанию трех гитар: одна из которых играла аккорды, другая мелодию и третья басовую партию.

бита. Представители буги-вуги: Кларенс «Пайнтоп» Смит, Пит Джонсон, Альберт Эммонс и др.

Баррелхаус (англ. *barrel house* — букв. дом-бочка) и **хонки-тонк** (англ. *honky* — гудеть, *tonk* — подраться) — разновидности увеселительных заведений, в которых для развлечения клиентов играли пианисты. Термины применяются для обозначения грубого, спонтанного исполнения различного репертуара — маршей, блюзов, рэгтаймов, буги-вуги и др.

Формирование так называемых «традиционных» стилей джазовой музыки (новоорлеанский, чикагский, гарлемский, диксиленд). Роль Нового Орлеана в рождении джаза. Новоорлеанский квартал Сторивилл (Storyville) как основное местопребывание раннего джаза. Танцевальный зал (англ. *dancing hall*) — новая среда функционирования джазовых ансамблей. В связи с этим — изменения в составе инструментов, такие как: появление фортепиано, замена тубы контрабасом, различных барабанов и тарелок — в единую ударную установку. *Новоорлеанский стиль* в джазе. Одновременная импровизация всех участников ансамбля, повышенная экспрессия исполнения (*hot manner*) и особое темброво-фактурное решение (ведущий мелодический голос у корнета, контрапунктирующие ему кларнет и тромбон) как отличительные признаки новоорлеанского стиля. «Парафразная импровизация» (на мелодию) — характерная импровизационная техника стиля. Ее связь с гетерофонией, свойственной африканской музыке. Оркестры Чарльза «Бадди» Болдена, Джо «Кинга» Оливера, Джелли «Ролла» Мортонса. Выдающиеся корнетисты новоорлеанского стиля: Бадди Болден, Фредди Кеппард. Начало карьеры Луи Армстронга. Закрытие района Сторивилл в 1914 году и миграция джазовых музыкантов в другие крупные американские города.

Стиль диксиленд (чаще используется сокращенная форма «дикси»; англ. Dixieland — страна Дикси — распространенное наименование южных штатов США) — первый «белый» стиль в джазе, возникший одновременно с новоорлеанским. Особенности стиля в связи с его исполнением евроамериканцами: отсутствие импровизации в ансамбле,

повышающее значение аранжировки; ускорение темпа (как средство усиления экспрессии); отсутствие вариабельности в ритмике, ярко выраженное синкопирование мелодических голосов. «Ограниченный», в отличие от других течений джаза, репертуар пьес у музыкантов диксиленда, включающий рэгтаймы, блюзы, марши и популярные танцевальные темы. Группы «Original Dixieland Jazz Band» и «New Orleans Rhythm Kings» — популяризаторы стиля «дикси». Появление первых пластинок с записями «Original Dixieland Jazz Band» (1917), выпущенных фирмой «Victor» и начало джазового бума.

Перемещение джазовых центров в Чикаго, позднее в Канзас и Нью-Йорк. Чикагский стиль. Появление саксофона в джазе. Образование новых принципов ансамблевой игры: на смену одновременной коллективной импровизации приходит сольная (каждого из музыкантов поочередно), исполняемая в моменты паузирования оркестра. Индивидуализация сольных партий. Понятие «головной аранжировки» (англ. *head arrangements*) — плана музыкального процесса, выстраиваемого, как правило, руководителем оркестра. Большая эмоциональная сдержанность чикагского стиля в сравнении с «горячностью» новоорлеанского. Функциональные перемены в оркестре: ударные, фортепиано и контрабас стали использоваться как мелодические инструменты, играющие соло. Музыканты чикагского стиля: «Бикс» Байдербек, оркестры «Chicagians», «Chicago Rhytm Kings». Чикагский стиль как предвестник свинга и симфо-джаза.

Формирование нового джазового стиля в Нью-Йорке — гарлемский фортепианный стиль. Его разновидности: страйд-стиль (англ. *to stride* — шагать) и буги-вуги. Происхождение страйд-стиля из рэгтайма. Его модернизованный в духе джазовой специфики, что проявилось в большем отрыве мелодии от граунд-бита левой руки и последовательном использовании приема офф бит. Страйд как один из излюбленных типов аккомпанемента традиционного джаза. Выдающиеся гарлемские страйд-пианисты: Томас «Фэтс» Уоллер, Джеймс Пит Джонсон.

«Джаз речных пароходов» (*riverboat jazz*) как оригинальная для Нового Орлеана форма функционирования джаза, способствующая популяризации этой музыки в городах, находящихся в дельте Миссисипи. Преимущественно танцевальный репертуар *riverboat*-оркестров.

Начало Великой депрессии в США (1929), повлекшей кризис в джазе.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Байдербек Б.* (*Beiderbecke B.*) Way Down Yonder in New Orleans. Past Perfect Silver Line, 2000.
2. *Кенпард Ф.* (*Kepnard F.*) The legend. Topaz Jazz, 1996.
3. *Мортон Дж. Ролл* (*Morton J. R.*) Jazz Kings of New Orleans. RCA, 2002.
4. Рождение джаза. Адепт, 2002.
5. *New Orleans Rhythm Kings*. Milestone, 1974.
6. New Orleans Jazz (3 CD). Union Square Music, 2003.
7. *Original Dixieland Jazz Band Anniversary of a Jazz Legend*. Louisiana Red Hot, 2000.
8. The Early Jazz Greats. Jazztone, 1956.

ТЕМА 13. РАСЦВЕТ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ В 1920–30-Е ГОДЫ. СИМФО-ДЖАЗ. ЭРА СВИНГА. РАДИО И КИНОМУЗЫКА КАК ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ДЖАЗА В США. КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ ДЖАЗА

Нью-Йорк как основной центр развития джаза на данном этапе. Переезд в Нью-Йорк в период Великой депрессии почти всех джазовых музыкантов США. Расформирование оркестров, безработица, затронувшая и музыкантскую среду. Танцевальность джаза 1930-х — свойство, позволившее данному направлению существовать и развиваться дальше. Потребность публики в идиллической сентиментальной музыке и ее расположленность к танцевальным оркестрам — таким, как оркестры Гая Ломбардо, Винцента Лопеца, Руди Велли и др. Постепенное возрождение джаза.

Роль в этом процессе *симфо-джаза*²⁶, придавшего джазу «цивилизованный» облик и, тем самым, позволившего появиться ему в респектабельных заведениях и концертных залах²⁷. Особенности симфо-джаза: репертуар, состоящий из обработок «в духе джазовых идиом» (выражение Джорджа Гершвина) произведений академической музыки и модных шлягеров, возрастание роли профессионального аранжировщика, отсутствие импровизации, склонность к спокойным темпам и мягкости звучания. Появление фигуры джазового дирижера — руководителя оркестра (Пол Уайтмен, Гленн Миллер и др.). Оркестр П. Уайтмена и его сотрудничество с Дж. Гершвиным.

1930-е: начало эры *свинга*. Свинг как характерный тип пульсации, основанный на микроотклонениях ритма от опорных метрических долей, и как специфическое качество, определяющее уровень джазовых музыкантов в целом (вплоть до их разделение на «свингующих», выполняющих сольные функции, и «не-свингующих», в аккомпанементе)²⁸. Утверждение свинга в качестве неотъемлемого атрибута джазовой музыки.

Выступление оркестра Бенни Гудмена в зале «Palomar» в Лос-Анджелесе, положившее начало буму свинговых биг бэндов. Понятие *биг бэнда* (англ. *big band* — большой оркестр) и его характерный инструментальный состав. Преобладающее положение биг бэндов в джазовой практике 1930-х годов. Основные отличия биг бэндов эпохи свинга от более ранних джазовых оркестров: функциональное разделение оркестра на мелодическую и ритмическую секции; в основе техники исполнения лежит принцип сопоставления не отдельных инструментов, а групп, в каждой из которых —

²⁶ Термин «симфоджаз» предложил Пол Уайтмен для обозначения популярной музыки, исполняемой большими «симфонизированными» оркестрами и отличающейся переносом некоторых выразительных средств джаза в область европейской исполнительской практики.

²⁷ Одним из намерений Пола Уайтмена было, по его словам, «создание леди из джаза».

²⁸ Для многих джазменов свинг — чувство, при отсутствии которого невозможно играть джаз. Лучше других это выразил «Дюк» Эллингтон, написав в 1932 г. пьесу «It Don't Mean a Thing, If it Ain't Got That Swing» («Всё, что не имеет свинга, не имеет смысла»).

свой лидер. Преобладание коллективной игры с эпизодическим выделением солирующих групп.

Вокальная свинговая практика. *Скат* (англ. *scat*) как манера джазового вокала, в которой вместо словесного текста используются слоги. Приемы звукоподражания голосом игре музыкальных инструментов.

Возникновение «именных» оркестров (Бенни Гудмена, «Дюка» Эллингтона и др.). Выдающиеся музыканты эры свинга: Каунт Бейси, Арт Тэйтум, Лестер Янг, Луи Армстронг, Элла Фитцджеральд, Сара Воан, Билли Холидей. Роль аранжировщиков, создававших неповторимый саунд оркестров (Флэтчера Хэндерсон, Глен Миллер и др.).

Появление радио, способствующего распространению джаза. Постепенная коммерциализация джаза (в силу его бытования как танцевально-развлекательной музыки). Роль в этом специальных агентов (представляющих Тин Пэн Элли, ASCAP²⁹ и др.), обеспечивающих оркестры песенно-танцевальным репертуаром. Потребность оркестров в продюсерах. Беспрецедентная популярность и повсеместное распространение джаза. Превращение джаза в звуковой «масс-культ».

Выдающиеся джазовые клубы 1920-х — так называемая «большая тройка»: «Cotton Club», «Small Paradise», «Connie's Inn». Появление джазовых клубов в Западной Европе. Творчество выдающихся музыкантов времени свинга: Стефан Грапелли, Джанго Рейнхард (Франция), Спайк Хьюз (Англия) и др.

«Эра свинга» как классический этап истории джаза и ее значение для последующего развития джазовой музыки.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Армстронг Л. (Armstrong L.) Hello, Dolly! Coral, 1964.
2. Армстронг Л. (Armstrong L.) West End Blues. DeAgostini, 1990.

²⁹ ASCAP — American Society of Composers, Authors & Publishers. Американская общество композиторов, авторов и издателей — некоммерческая организация, отстаивающая авторские права своих членов и собирающая гонорары за исполнение их музыки. Основана в 1914 году в Нью-Йорке.

3. *Ломбардо Г. (Lombardo G.) Enjoy Yourself: The Hits of Guy Lombardo.* MCA, 1996.
4. *Грапелли С. (Grapelly S.) The Giants.* Black Lion, 1974.
5. *Гудмен Б. (Goodman B.) Carnegie Hall Concert.* Columbia, 1950.
6. *Миллер Г. (Miller G.) Moonlight Serenade.* Fabulous, 2002.
7. *Питерсон О. (Peterson O.) The Oscar Peterson Trio. Clef,* 1956.
8. *Фицджеральд Э. (Fitzgerald E.) Ella Fitzgerald. Sony Jazz Collection.* Sony & BMG, 1997.
9. *Эллингтон Д. (Ellington D.) This Is Ellington And His Orchestra.* Columbia, 1952.
10. *Янг Л. (Young L.) Lester Young: His Tenor Sax.* Aladdin, 1954.

ТЕМА 14. ВОЗНИКНОВЕНИЕ НЕКОММЕРЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ. НАЧАЛО МОДЕРН-ДЖАЗА. СТИЛЬ БИ-БОП

Конец 1940-х — начало эпохи современного джаза в Америке и Европе. Изменение условий функционирования современного джаза: формирование, наряду с сохранением клубного существования и прикладной функции, артифицированного направления, занявшего собственную нишу в современном музыкальном искусстве.

Возникновение стиля *би-боп* (также бибоп, боп, англ. *bebop* — возможно от словов скэта) — первого направления модерн-джаза (англ. *modern-jazz* — современный джаз), который к 1950-м годам был признан основным направлением дальнейшего развития джаза. Бибоп — течение, возникшее сразу после Второй мировой войны на фоне изменившегося политического самосознания черных американцев. Резонанс музыки боперов среди белой американской послевоенной молодежи. Бибоп как знак нонконформизма. Формирование субкультуры «хипстеров» (от англ. *to be in hip* — «быть в теме»; *hipster* — человек, презирающий

условности) из завсегдатаев джаз-клубов, сделавшей независимый бибоп своим знаменем.

Бибоп как антипод коммерческого джаза. Декларативная независимость течения: бибоп сознательно культивировал свое пренебрежение вкусами публики, что выражалось как в манере поведения на сцене (музыканты играли спиной к зрителям), так и в особенностях жанрового стиля. Тяготение к камерности и формирование небольших инструментальных составов — *комбо* (от англ. *combination* — сочетание), состоящих исключительно из солистов. Основные варианты состава «бопперовских» ансамблей. Возвращение хот-стиля игры на инструменте. Виртуозность как один из приоритетов направления.

Особенности жанрового стиля бибопа: принципиальная ориентация на инструментальные формы музицирования, отказ от регулярной акцентности (бита), смещение акцентов на любое место в такте согласно особенностям мелодической линии, асимметричность конструкций, расширение звуковысотной системы за счет хроматизации, быстрые темпы³⁰. Перенос смысловой доминанты с аранжировки на импровизацию, связанное с этим упрощение композиционной формы и снижение значимости темы³¹.

Афро-кубинский джаз (англ. *Afro Cuban jazz*) как вариант бибопа, соединяющий полиритмию афро-кубинского фольклора с музыкальным языком джаза. Обогащение джаза за счет ритмов латиноамериканских танцев (румба, самбо, мамба, ча ча ча), введения в ритмическую группу кубинских народных ударных инструментов (бонги, маракасы и др.). Латиноамериканские музыканты как солисты американских джазовых коллективов: Лючiano «Чано Позо» Гонсалес (бэнд Д. Гиллеспи), Чико Альварес (оркестр С. Кентона) и др. Популярность направ-

³⁰ Сверхбыстрые темпы были введены боперами сознательно — для того, чтобы их композиции могли исполнять только высокопрофессиональные музыканты.

³¹ По мнению саксофониста Чарли Паркера темой становится сама удачная импровизация; сам он нередко сочинял подобные «темы», игнорируя мелодию оригинала и импровизируя на гармонические схемы композиций «эпохи свинга». Лучшие из импровизаций впоследствии закрепились в репертуаре боперов как самостоятельные темы.

ления и возникновение у джаза благодаря «афро-кубе» новой слушательской аудитории. Появление целого ряда оркестров, ориентированных полностью на исполнение афро-кубинского репертуара: оркестры Тито Родригеса, Переса Прадо, Тито Пуэнте и др.

Корифеи бибопа — «Диззи» Гиллеспи, Чарли Паркер, Телониус Монк и их творчество. Клуб «The Minton's Playhouse» как творческая лаборатория бибопа. Раскол мира джаза на «традиционистов» и «модернистов».

Уходя от стандартов свинга, бибоп создал свой стандарт основного направления развития джаза, определяющий репертуар, музыкальный язык и действующий до настоящего момента.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Гиллеспи Д. (*Gillespie D.*) Jambo Caribe. Universal Studios, 1964.

Гиллеспи Д. The Dizzy's Diamonds: The Best of Verve Year. Verve, 1992.

Монк Т. (*Monk T.*) Monk's Mood. Prestige, 1952.

Монк Т. Piano Solo. Sony Music, 2017.

Паркер Ч. (*Parker Ch.*) Ornitology. Definitive Records, 2000.

Паркер Ч. The Bird Returns. Savoy Jazz, 2003.

Паркер Ч. и Гиллеспи Д. Bird and Diz. Verve Records, 2019.

ТЕМА 15. ОСНОВНЫЕ ДЖАЗОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ 1950–1960-Х ГОДОВ

Дифференциация направлений джазовой музыки. Понятие «интеллектуального джаза» (*sofisticated jazz*), к которому принято относить *кул-джаз*, исполняемый, преимущественно, белыми музыкантами. Кул-джаз (англ. *cool* — прохладный) — антипод стихийности и горячности бибопа. Новая исполнительская техника направления, противоположная традиционной хот-джазовой манере игры: вместо экспрессивности — сдержанно-рациональное музицирование. Тем не менее «кул», как и все направления модерн-джаза,

отличается высокой временной событийностью за счет мультибита, и в этом не отличается от бибопа.

Роль Лестера Янга в формировании данного направления. Разработанная им, в противоположность звуковому идеалу хот-джаза, «холодная» манера звукоизвлечения (так называемый *Lester sound*). Камерность и контрапунктическая линеарность аранжировок Гила Эванса, сделанных для оркестра Клода Торнхилла. Новая концепция саунда оркестра, основанная на звукоизвлечении, почти лишенным вибрато, и на оригинальных тембровых комбинациях. Новый ансамбль Майлса Дэвиса «Miles Davis Nonet», созданный из солистов оркестра Торнхилла, и выход дебютного для направления альбома «Birth Of The Cool» (1957).

Особенности жанрового стиля кул-джаза: тяготение к камерности и максимальное уменьшение состава участников в комбо (трио, квартет), исключение такого характерного способа джазового звукоизвлечения на духовых как «граул» (англ. *to growl* — рычать) и «грязных нот», «чистое» звучание инструментов без использования вибрации, сдержанная манера исполнения, общая уравновешенность звучания, отсутствие динамических контрастов и преобладание *mf*, паритет импровизируемого и сочиненного. Свинг, как исполнительское качество, проявляется в особой легкости импровизации, свободе музикации. Появление в составе оркестров нехарактерных для традиционного джаза инструментов: валторны, флейты, гобоя и др.

Продолжение противостояния «белого» и «черного» джаза в вэст-коуст и ист-коуст джазе. *Ист-коуст джаз* (англ. *east-coast* — восточное побережье) — понятие, объединяющее *хард-боп* (англ. *hard bop* — жесткий боп), *фанки* (англ. *funky* — терпкий, пряный) и *соул* (англ. *soul* — душа), — течения, продолжающие линию развития бибопа. *Вэст-коуст* (англ. *west-coast* — западное побережье) — вторая линия кул-джаза.

Понятие *мейнстрима* (англ. *mainstream* — главное течение) — умеренно прогрессивного течения, занимающего среднее положение между классическим джазом и экспериментальными направлениями. Возрождение свинга

в 1950-е годы как катализатора в формировании мейнстрима. Активное возобновление деятельности биг-бэндов эпохи свинга (Б. Гудмена, К. Бэйси, Д. Эллингтона) и создание новых (Д. Эллиса, М. Фергюсона). Возрождение интереса публики к довоенным хитам.

Яркие представители кул-джаза — Билл Эванс, Майлс Дэвис, Джон Льюис, Ленни Тристано, Джерри Маллиган; вэст-коуст джаза — Дэйв Брубек Шорти Роджерс; ист-коуст джаза — Арт Блейки, Фэтс Наварро, Джон Колтрейн, Макс Роуч; мейнстрима — Оскар Питерсон, Коулмен Хокинс, Стэн Гетц.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Брубек Д. (Brubeck D.)* Time Out. Columbia, 1959.
2. *Гарнер Э. (Garner E.)* One World Concert. Reprise, 1964.
3. *Гетц С. (Getz S.)* Focus. Verve, 1961.
4. *Дэвис М. (Davis M.)* Birth of the Cool. Capitol, 1957.
5. *Колтрейн Дж. (Coltrane J.)* Dakar. Prestige, 2008.
6. *Маллиган Дж. (Mulligan J.)* Blue and Sentimental. Sony, 1994.
7. *Торнхилл К. (Thornhill C.)* Claude Thornhill And His Orchestra Play The Great Jazz Arrangements Of Gil Evans, Gerry Mulligan And Ralph Aldrich (1942–1953). Fresh Sound Records, 2004.
8. *Эванс Б. (Evans B.)* Alone. Universal, 2002.
9. *Янг Л. (Young L.)* Lester Young With The Oskar Peterson Trio. Verve, 1952.

ТЕМА 16. СЕМЕЙСТВО АССИМИЛЯЦИОННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ 1960–1970-Х ГОДОВ

1960-е — начало ассимиляционных процессов в джазе. Переход джаза к состоянию интертекстуального диалога: участие в исполнении джаза народных музыкантов (этно-джаз), рок-музыкантов (джаз-рок), академических исполнителей («третье течение»).

Этно-джаз (англ. *ethno*) как явление, основанное на синтезе джазовой импровизации и фольклора. *Босса нова*

(португ. *bossa nova* — новое увлечение) — одно из направлений этно-джаза, объединяющее ритм самбы и кул-джаз. Возникновение данного направления в среде бразильских музыкантов, увлеченных джазом: Жоао Жильберту, Антонио Карлос Жобим и др. Значительная популярность направления в Бразилии и, прежде всего, в Рио-де-Жанейро. Особенности жанрового стиля босса-новы: использование в музыкальных композициях текстов бразильской поэзии, общая камерность звучания и исполнения, интонационно несложная мелодика при разнообразии в аккомпанементе ритмического компонента (синкопированные ритмоформулы, меняющиеся каждые два такта) и гармонического (хроматизированная тональность).

Новая волна моды на латиноамериканскую музыку в 1960-е годы в США. Значительный резонанс бразильской босса новы благодаря популяризации направления американскими джазовыми музыкантами — Стенном Гетцем и Чарли Бердом. «Выхолащивание» изысканности этой музыки и коммерциализация моды на босса-нову³².

Джаз-рок (англ. *jazz-rock*) — течение, основанное на сочетании джазовой импровизации с элементами ритмики рока (подчеркивание наглядного членения основного метра). Первые коллективы, играющих подобного рода музыку, возникали в среде рока и представляли собой рок-группы с обширной секцией духовых («Chicago», «Blood, Sweet and Tears»)³³. Обратная тенденция — появление электромузикальных инструментов в джазе. Характерные составы джаз-роковых коллективов. Значение альбома «Bitches Brew» (1970) Майлса Дэвиса и его студийной группы для становления направления. Выступление Дэвиса в Сан-Франциско перед аудиторией хиппи, сделавшее джаз-рок популярным в молодежной среде. Главные группы джаз-рокового направления, созданные музыкантами, вышедшими «из-под

³² Босса нова в Бразилии — это популярная музыка исключительно для слушания. В США появилась хореография босса новы (в том числе и с вариантами: босса нова-ча-ча-ча, босса нова-твист), а также жанровые разновидности направления (например, босса нова-соул, босса нова буги-вуги и др.).

³³ Это направление получило название *брасс-рок* (англ. brass — медные духовые инструменты).

крыла» Дэвиса: «Weather Report» (Джо Завинул), «Return To Forever» (Чик Кориа), «The Mahavishnu Orchestra» (Джон Маклафлин). Джаз рок в России; творчество ансамбля «Арсенал» Алексея Козлова. Отличительной особенностью джаз-рока является значительная продолжительность композиций, импровизация, сочетающаяся с имеющейся композиционной структурой, использование электроинструментов, повышение значения бас-гитары как мелодического инструмента. Дальнейшая модификация джаз-рока в стиль фьюжн (англ. *fusion* — смешение). Фьюжн как сплав на джаз-роковой основе этнически-различных музыкальных культур³⁴.

«Третье течение» (англ. *third stream*) — направление, объединяющее музыку европейской академической традиции («первое течение», по Гюнтеру Шуллеру) с джазом («второе течение»). Основное отличие «третьего течения» от симфо-джаза: его склонность к экспериментированию (в то время как симфо-джаз 1920-х был направлен на «причесывание» джаза). Оркестр Стэна Кентона, использующий нетрадиционную для танцевального бэнда аранжировку, как предвестник «третьего течения». Расширение времени звучания пьес (отдельные концертные варианты занимали уже до 20 минут) и появление в оркестре новых тембров (гобой, валторна, туба, фагот, струнные инструменты). Организация Г. Шуллером и Джоном Льюисом общества «Jazz and Classical Music Society», проводившего совместные концерты джазовых и академических музыкантов³⁵, а также образовательного центра Тэнглвуд (Tanglewood) по изучению джаза. Появление, благодаря экспериментам, объединившим принципы джаза со звучанием симфонического или камерного оркестра, перспектив выхода на большие филармонические залы и другую аудиторию (преимущественно

³⁴ Крупнейшие представители течения фьюжн нередко являются последователями различных духовных учений: Дж. Маклафлин — иудаизма, Дж. Завинул — дзэн-буддизма, Х. Хэнкок — буддизма, Ч. Ко-риа — «Christian Silence».

³⁵ Первый альбом «третьего течения» «Modern Jazz Concert» включал джазовые композиции Дж. Льюиса и Дж. Рассела, музыку М. Бэббита в двенадцатитоновой технике, а также «гибридные» сочинения Г. Шуллера и Дж. Джуффре.

белую). Предпочтение создателями течения крупных форм и академических оркестровок в композициях, отход искусства импровизации на второй план. Разработка новых методов аранжировки современной джазовой музыки, привлечение симфонических ресурсов и создание новых — концертных — форм джаза. Неприятие «третьего течения» в джазовой среде из-за отсутствия свинга, элементов блюза и малой роли импровизации. Большая популярность данного направления в Европе, нежели в США. Яркими представители «третьего течения»: Г. Шуллер, «Modern Jazz Quartet», «Swingle Singers».

Итоги ассимиляционных процессов и перспективы взаимодействия джаза с другими культурами.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Арсенал Арсенал. Мелодия, 1977.*
2. *Гарбарек Я. (Garbarek J.) Twelwe Moons. ECM, 1982.*
3. *Гетц С. (Getz S.) Jazz Samba. Verve, 1962.*
4. *Жобим А. К. (Jobim A. C.) и Ж. Жилберту (Gilberto J.) O, Amor, O Sorriso E A Flor. Odeon, 1960*
5. *Кентон С. (Kenton S.) Innovations in Modern Music. Creative World, 1950.*
6. *Кориа Ч. (Corea Ch.) Light As A Feather. Polydor, 1973.*
7. *Латиф Ю. (Lateef Y.) Jazz Around The World. Impulse, 1963.*
8. *Мэтени П. (Matheny P.) Song X. Geffen International, 1985.*
9. *Оркестр Махавишну (Mahavishnu Orchestra) Shakti. Columbia, 1975.*
10. *Сан Ра (Sun Ra) Pictures on Infinity. Black Lion, 1968.*
11. *Шуллер Г. (Schuller G.) Symbiosis, 1985.*
12. *Chicago Chicago. Columbia, 1969.*
13. *Modern Jazz Quartet and Swingle Singers Place Vendome. PolyGram International Music, 1964.*

ТЕМА 17. ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ ДЖАЗА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920–1940-Х ГОДОВ. «ПЕСЕННЫЙ» ДЖАЗ

Появление джаза в СССР в 1920-е годы на волне джазового бума в Америке и Европе. Бенефис «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра джаз-банда Валентина Парнаха» в 1922 году. Просветительская деятельность Парнаха и его представления о джазе как о революционном музыкально-театральном искусстве, приспособленном к нуждам современной драматургии и хореографии (участие ансамбля Парнаха в спектаклях Всеволода Мейерхольда). Гастроли в 1926 году американских джазовых оркестров «Famous Club Alabama Orchestra» Сэма Вудинга и «Jazz Kings» Бенни Пейтона, вызвавшие оживленные дискуссии в советской прессе о сущности джаза и путях его развития в СССР. Организация Наркомпросом поездки Леопольда Теплицкого в США с целью «изучения музыки для иллюстраций к немым фильмам». Предпочтение симфо-джазу и оркестру Пола Уайтмена как наиболее приемлемой модели для «советского джаза». Организация Теплицким «Первого концертного джаз бэнда» из академических музыкантов, названного в прессе «джазом профессоров». Знакомство публики с американской джазовой музыкой³⁶. Появление в 1926 году профессионального оркестра популярной музыки «Ама-джаз» Александра Цфасмана. Высокое качество музыки и блистательное звучание коллектива, позволившее ему первым среди других оркестров выступить на радио (1927) и выпустить пластинку (1928). 1928 — создание оркестра «Теа-джаз» Леонидом Утесовым, ориентированного на эстрадно-сценическое представление музыки, в котором музыканты выступают в том числе и как актеры. Приглашение оркестра на постоянную работу в Ленинградский мюзик-холл и начало сотрудничества с Исааком Дунаевским. Концертная программа «Теа-джаза» «Музыкальный магазин» как музыкальная и отчасти сюжетная основа

³⁶ Из США Теплицкий привез ноты аранжировок из репертуара оркестра П. Уайтмена, а также джазовые пластинки, с которых делал переложения для своего оркестра.

фильма Григория Александрова «Веселые ребята» (1934). Обзор деятельности оркестров Георгия Ландсберга, Александра Варламова, Бориса Ренского и др. Сходство программ выступлений советских джаз-бандов с программами мюзик-холлов и ревю. Характерной концертной площадкой для ранних джаз-бэндов становились кинотеатры, где перед сеансами оркестры исполняли короткие программы.

1930-е — постулирование массовой песни в качестве ведущего жанра советского музыкального искусства и использование джаз-бэндов для ее пропаганды. Песенные ревю «Теа-джаза» («Песни моей Родины», «Напевая, шутя и играя»), оркестра А. Варламова («Поговорим о песне») и других. Сотрудничество с оркестрами Константина Листова, Матвея Блантера, Дмитрия и Даниила Покрасс. Создание Государственного джазового оркестра СССР (1936), репертуар которого состоял в основном из сочинений композиторов-песенников. Возникновение «Госджазов» во всех союзных республиках. Постепенная модификация советского симфо-джаза в «песенный джаз». Феномен «песенного» или так называемого «советского джаза». Его отличия от классической джазовой музыки: отсутствие в игре музыкантов импровизации, а также таких неотъемлемых исполнительских приемов, как свинг, драйв, «грязные» ноты и т.д. Функционирование оркестра по большей мере в качестве аккомпаниатора певцу. Пополнение рядов советских джазовых коллективов в конце 30-х³⁷ оркестрами Эдди Рознера, Шико Арамова, Генрика Варса, ориентированных на исполнение американского репертуара.

Гражданский подвиг советских джазовых музыкантов, выступавших во время Великой отечественной войны на фронтах, в госпиталях. Подготовка коллективами оркестров песенных ревю, проникнутых военно-патриотической тематикой: «Бей врага!», «Салют» («Теа-джаз» Л. Утесова), «Страна героев» (оркестр Б. Ренского), «Поговорим о песне» (оркестр А. Варламова) и др. Появление в репертуаре

³⁷ Перед началом Второй мировой войны происходит стабилизация границ СССР и присоединение территорий Польши к Белоруссии и Украине, Бесарабии к Молдове. Оркестры, располагающиеся в бывших зарубежных городах, становятся «советскими».

оркестров американских джазовых сочинений (возможно, это было обусловлено большей терпимостью к джазу со стороны официальной власти в связи с открытием «второго фронта»). Приостановка развития джаза в конце 1940-х в связи с начавшейся холодной войной и последовавшим за ней изоляционизмом. Роспуск в это время большинства джазовых коллективов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Государственный джаз СССР*. Укротитель змей. Серия «Антология советского джаза» — 8. Мелодия, 1989.
2. *Легенды джаза*. Александр Варламов, Эдди Рознер. РМГ Рекордз, 2008.
3. *Лундстрем О.* Джаз-оркестр О. Лундстрема. Мелодия, 1966.
4. *Минх Н.* Прогулка. Квадро-Диск, 2000.
5. *Утесов Л.* Портрет (лучшее). Коминформ-центр, 1995.
6. *Цфасман А.* Встречи и расставания. Мелодия, 1986.
7. *Эстрадный оркестр под управлением Эдди Рознера*. Мелодия, 1964.

ТЕМА 18. РОССИЙСКИЙ ДЖАЗ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПОДЪЕМЫ И СПАДЫ

Конец 1940-х — начало 1950-х как период активного неприятия джаза со стороны официальных кругов СССР. Начало антиджазовой компании или «эпохи разгибания саксофонов» (по выражению Бориса Ренского). Исчезновение из названий оркестров слова «джаз».

С конца 1950-х — наступление «второй волны» в развитии отечественного джаза, названной «джазом инженеров» (почти все исполнители были студентами технических вузов). Появление в отечественном джазе импровизации. Начало творческой деятельности Алексея Кузнецова, Игоря Бриля, Анатолия Кролла, Юрия Саульского. Оркестр Олега Лундстрема (с 2005 г. — имени О. Лундстрема; старейший из бэндов мира, не прерывавший своего существования

с момента основания в 1934 г.) как «джазовая консерватория», через которую прошли многие музыканты отечественного джаза. Расслоение джаза на два течения: продолжившее линию «песенного» и экспериментальное.

1957 год — Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве как важнейшие события, давшее новый импульс развитию джаза. Возможность познакомиться с творчеством первоклассных европейских джазовых коллективов: ансамблем Джейффа Эллисона (Англии), квартетом Гунара Орислева (Исландии), оркестром Мишеля Леграна (Франция). Период «оттепели» и гастроли советских джазовых ансамблей в социалистических странах. Эволюция советского джаза под влиянием контактов с окружающей джазовой музыкальной культурой. 1962 год — первое участие российских музыкантов (ансамбль Георгия Гараняна) в международном джазовом фестивале «Джаз Джембори» (Варшава). 1965 год — появление передачи «Радиоклуб Метроном», в рамках которой транслировался зарубежный и советский джаз, а также проходила информация об отечественных и иностранных джазовых музыкантах. Появление во многих городах СССР джазовых клубов, с помощью которых были организованы фестивали джаза: в Москве (1962, 1965–1968), Ленинграде (1965, 1966), Таллине (1960–1967), Куйбышеве (1967, 1968) и др. Выход советского джаза на международную сцену. Изменение репертуара коллективов: если в 1950-е годы его составляли преимущественно произведения зарубежных авторов, то в 1960-е заметно стремление к созданию собственных композиций (нередко на национальном материале с использованием средств выразительности, присущих музыкальному фольклору). Особая этнокультурная среда народов СССР, способствующая развитию в стране этно-джаза. Периоды попеременного разрешения и запрещения джаза в истории его дальнейшего существования.

1970-е — время зрелости советского джаза. Окончательная автономизация джаза и отмежевание его от эстрадно-развлекательной музыки. Начало эпохи «нового джаза» (Кирилл Мошков). Стилевое многообразие джазовой музыки как итог длительной эволюции джаза в СССР: мейнстрим

(Давид Голощёкин), кул-джаз (Герман Лукьянов), фри-джаз (ансамбль «ГТЧ», Вячеслав Гайворонский и Владимир Волков), джаз-рок (Алексей Козлов), джазовые хэппенинги (Владимир Чекасин, Сергей Курёхин, ансамбль «Три О»). Использование фольклорного материала в качестве объекта для импровизации, тяготение к различным «сплавам» (с фольклором, роком, авангардом) и театрализации как отличительные особенности отечественного джаза этого периода. Интенсивное развитие национальных школ советского джаза. Обзор творческой деятельности ансамблей «Арсенал», «Каданс», «Мугам» и др. Начало профессионального обучения джазу в системе государственного образования и открытие эстрадно-джазовых отделений в двадцати музыкальных училищах страны.

Российский джаз с 1980-х до сегодняшнего дня: выход на мировой уровень. Разделение мира джаза на два лагеря — традиционный и авангардный, нередкая конфронтация между ними.

Включение экспериментального джаза в программы фестиваля «Альтернатива» (организатор — Алексей Любимов). Новые фигуры отечественного джаза: Александр Ростоцкий, Владимир Толкачев, Аркадий Шилклопер и другие. Возникновение «нестоличных» джазовых центров в Архангельске (деятельность Владимира Резицкого и «Джаз-архангела»), Екатеринбурге (Игорь Парашук, Сергей Пронь), Новосибирске (Дмитрий Ерилов, «Снежные дети»). Конец 1980-х — 1990-е годы как один из самых плодотворных этапов развития авангардного джаза в России. Открытие в Санкт-Петербурге Государственной филармонии джазовой музыки (1989), основанной Давидом Голощёкиным. Фестиваль российского джаза в Цюрихе «Soviet Avant Jazz» (1989) как кульминация возможностей отечественного джаза. Среди участников — Азиза Мустафа-Заде, Курёхин, трио Ганелина и др. Издание в Великобритании мультидискового альбома «Документ — новая музыка из России». Самобытность российского джаза как культурного и музыкального феномена.

Тенденция общей коммерциализации джаза в 2000-е. Двойственность положения джаза в России: с одной

стороны — большая плотность джазовых событий на общем фоне снижения уровня потребностей публики, с другой — уход джаза в клубы. Одновременно с этим — рост уровня джазового музыкального образования. Возникновение, помимо государственных, частных образовательных студий Игоря Бриля, Александра Осейчука, Геннадия Гольштейна и др. Российские джазовые музыканты — преподаватели специальных дисциплин в музыкальных учебных заведениях различных стран (например, Михаил Альперин — в Норвегии, Вячеслав Ганелин — в Израиле, Владимир Чекасин — в Германии), авторы учебных изданий по джазовой гармонии и импровизации (Юрий Чугунов, Роман Столляр и др.).

Падение интереса к экспериментальному джазу как «бегство от свободы» (по мнению Дмитрия Ухова). Отъезд на Запад ряда российских музыкантов бывшего «нового джаза» (В. Ганелин, В. Чекасин, А. Шилклопер и многие другие).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Альперин М., Шилклопер А. Live in Grenoble. RDM, 1993.
2. Козлов А. и ансамбль «Арсенал». Живая вода. Школа менеджеров «Арсенал», 2005.
3. Бутман И. Ностальгия. RPM Studio, 1997.
4. Гайворонский В., Кондаков А., Волков В., Тарасов В. Ceremony. Outline Records, 2004.
5. Голощёкин Д. Звездная пыль. Мелодия, 1987.
6. Курёхин С., Чекасин В. Exercises. Leo Records, 1983.
7. Лукьянов Г. Черным по белому. One Records, 2008.
8. Мустафа-Заде В. Джазовые композиции. Мелодия, 1979.
9. Пронь С., Сайфуллин А., Паращук И. Night Performance For Musicians. Sarosa Ltd, 1993.
10. Резицкий В. и джаз-группа «Архангельск». Призраки старого города. Мелодия, 1990.
11. Ростоцкий А. Jazz Ballads. L-Junction, 2007.
12. Советский джаз. Собрание сочинений. Мелодия, 2004.

13. Три О. Три отверстия. Мелодия, 1989.
14. Эстрадный оркестр под управлением О. Лундстрема. Мелодия, 1966.
15. Conspiracy: Soviet Jazz Festival Zürich 1989. Leo Records, 1991.
16. Moscow Art Trio. Prayer. RDM, 1993.

ТЕМА 19. ДЖАЗ В СИСТЕМЕ МАСС-МЕДИА. ВЕДУЩИЕ ДЖАЗОВЫЕ ФЕСТИВАЛИ, ЖУРНАЛЫ, ТЕЛЕ- И РАДИОПЕРЕДАЧИ, ФИРМЫ АУДИОЗАПИСИ

1920-е годы — повышение спроса на все виды развлекательной музыки, в том числе и на джаз. Отсюда — по-всеместное его распространение и вовлечение в систему масс-медиа. 1923 год — первая трансляция джаза по радио в Америке, а к концу 1920-х поток новой музыки заполнил эфир. Радио как мощное средство завоевания популярности. Практика прямой радиотрансляции из клубов, театров, студий звукозаписи. 1930-е годы — появление звукового кино и использование в нем джазовой музыки. Фильмы с участием джазовых музыкантов (например, оркестр Гленна Миллера в «Серенаде солнечной долины», Дюк Эллингтон в фильмах «Фантазия в черном и коричневом», «Шах, еще раз шах»). 1942 г. — появление организации «Jazz At The Thilarmonic» (США), продюсирующей выступления джазовых коллективов в крупнейших концертных залах.

ECM (Германия), Columbia (США), EMI, Leo Records (Англия) — крупнейшие фирмы звукозаписи, специализирующиеся на распространении джазовой музыки. Образование множества небольших независимых компаний звукозаписи, получивших название «инди» («*indie*» от англ. слова *independent* — независимый), которые выискивали новых неизвестных исполнителей. Одна из компаний «инди» — фирма «Motown», ставшая центром развития негритянской ветви массовой музыки с конца 1940-х годов.

С начала 1950-х годов — проведение фестивалей в Париже, Тэнгвулде, Ньюпорте, Варшаве и других городах. В России к сегодняшнему дню существует около 50 фести-

валей джазовой музыки. В Москве ежегодно проводятся фестивали джазовой музыки: «Усадьба Джаз», «Триумф Джаза», «Джаз в саду Эрмитаж».

Появление джазовых клубов, ассоциаций в разных странах.

Крупнейшие журналы, специализирующиеся на джазовой музыке: «Down Beat» (США), «Джаз-квадрат», «Джаз.Ру» (Россия) и другие.

Обзор современных передач, посвященных истории джаза и джазовому исполнительству на радио «Эхо Москвы» («Джаз для коллекционеров»), русской службе «BBC» («Джаз-клуб»), «Маяк» («Ночные джазовые музыкальные блоки»), «Свобода» («49 минут джаза»), «Радио Jazz» (Москва) а также транслируемых телеканалом «Культура» («Джазофрения»). Программы Уиллиса Коновера «Music USA» и «Jazz Hour» на радио «Голос Америки», собиравшая у приемников миллионы людей в странах Восточной Европы.

Возникновение в 1987 году Europe Jazz Network (EJN) — крупнейшей в мире организации в области джазовой и импровизационной музыки, объединяющей сотни европейских фестивалей, клубов, концертных площадок и независимых промоутеров, а также целые национальные джазовые организации.

Культурный центр «ДОМ» (Москва) как центр авангарда во всех его видах (в том числе и джазового). Концертные программы новой импровизируемой музыки в Москве: «Импровизация нового века», «Новый звук» и др.

Открытие в 2019 году «Центра исследования джаза», занимающегося сохранением, каталогизацией, введением в оборот материалов (рукописей, переписки, фотографий, видео- и киносъёмок) по истории джаза в нашей стране.

ТЕМА 20. ОБЗОР ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ И ФОРМ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА (С 1960-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА)

Существование в современном джазе разнонаправленных тенденций: с одной стороны — использование приемов, отобранных временем (мейнстрим), с другой — различные экспериментальные направления. Неизменная популярность «классического» джаза.

Фри-джаз (англ. *free* — свободный) как авангардное крыло современного джаза. Формирование фри-джаза на волне популярности авангарда во всех сферах искусства³⁸. Тембровый дисбаланс и нарушение регламентированности музыкального языка (освобождение от четкой композиционной структуры, гармонической «сетки», равномерной метрической пульсации, свинга, стабильного темпа), — основа жанрового стиля фри-джаза. Исполнение музыки малыми составами с максимальной свободой для импровизирующих солистов, что обуславливает новые нормы совместной игры. Замена понятия «виртуозность» (как владение инструментальной техникой) на «звуковая активность» (вне рамок общепринятой звуковой системы). Эксперименты Джона Колтрейна с арабскими и индийскими ладами и появление так называемого «модального» (англ. *modal*) джаза как разновидности фри-джаза. Импровизация на основе избранного звукоряда, единственной детерминанты модального джаза. В связи с этим — значительное обновление звуковысотной организации джаза. Возникновение атональности (возможность любых видов созвучий и любых способов их соединения) на модальной основе. Ведущие представители фри-джаза: Орнетт Коулман, Джон Колтрейн, Сэсил Тейлор, Чарли Мингус, Рон Картер, Энтони Брэкстон, Эрик Долфи, Арчи Шепп.

Фестиваль фри-джазовой музыки «October Revolution In Jazz» (1964), в рамках которого прошли концерты, а также дискуссии, приведшие к появлению объединения авангардных музыкантов «Jazz Composers Guild».

³⁸ Не случайно на обложке первого в данном стиле альбома «Free Jazz» Орнетта Коулмана изображена картина Джексона Поллака «White Light».

Новая волна «этно». В отличие от латиноамериканского этно-джаза 1970-х — мультикультурность современного этно-джаза (поэтому он нередко именуется как «мировая музыка [world music]» или «четвертое течение»). Основа «world music» — идея синтеза музыкальных культур различных мировых регионов вне культурных барьеров. Растущий интерес к музыкальной традиции Африки и Азии, музыкальной практике этнических меньшинств. Нейтральность «мировой музыки» к реалиям социальной динамики вследствие опоры на сложившийся традиционный национально-музыкальный лексикон и различные философско-религиозные концепции. Соединение в данном направлении традиций и инноваций, коллективности фольклора и индивидуальности художника-музыканта. Толерантность, уважение к различным этносам, стремление к постижению корневых основ традиционных культур как социокультурные аспекты «world music».

«World Of Music Arts And Dance» (с 1982 года) — крупнейший фестиваль, объединивший представителей авангарда всех видов искусств, работающих в направлении «мировой культуры». Творчество Джона Маклафлина (Махавишну), Яна Гарбера, Джона Зорна, Германа «Сонни» Блаунта (Сан Ра).

Дальнейшее развитие направления «фьюжн» и выход его на новый уровень через смешение джаза с бесконечным разнообразием явлений (трип-хоп, хип-хоп, электроника, этно- и академическая музыка). Появление в Великобритании и распространение по всей Европе направления, названного «импровизационная музыка» («идеологи» — Эван Паркер, Дерек Бейли), как европейской формы современного джаза, противопоставляемой американской и опирающейся на практику импровизации, характерную для музыки «второго пласта». Связь экспериментальных направлений джаза с «новой импровизируемой музыкой европейской ориентации» (термин Валерия Ерохина) и их взаимопереходность³⁹. Участие фри-джазовых музыкантов в проектах академического авангарда (например, выступле-

³⁹ К примеру, метод «композиционной импровизации» Э. Брэкстона подобен алеаторической композиции, фиксирующей только некоторые параметры музыкального языка.

ния Энтони Брэкстона и группы Musica Electronica Viva во главе с Фредериком Ржевски).

Движение «джаз против попсы»: импровизирование музыкантов на шлягерный материал, приводящее к его препарированию и постепенному разрушению (так называемая «дезинтеграция шлягера»).

Обновление вокального джаза и новая популярность коллективов a capella. Исполнение ими как джазовых стандартов в новом переложении, так и оригинальных композиций, нередко включающих имитацию тембров инструментов в джазовой артикуляции (трубы, саксофона, контрабаса и др.). *Битбокс* (англ. *beatbox*) — имитация различных звучаний (барабанов, баса, скрэтчей и т.д.) при помощи голоса как очередной эксперимент в джазовом пении, приведший на смену скэтту.

Нивелирование стилистических различий джазовой музыки разных стран. Интеграция с различными явлениями музыкальной культуры — одна из основных его тенденций. От специфически американского джаза — к джазу интернациональному.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Брэкстон Э. (Braxton A.) Improvisations.* SoLyd Records, 2006.
2. *Гарбарек Я. (Garbarek J.) Jan Garbarek and Ustad Faten Ali Khan. Ragas And Sagas. Musicians From Pakistan.* Planet, 1992.
3. *Долфи Э. (Dolphy E.) Conversations.* IMC Music Ltd, 1986.
4. *Зорн Дж. (Zorn J.) Masada: Livi In Sevilla 2000.* Tzadik Records, 2000.
5. *Колтрейн Дж. (Coltrane J.) Impressions.* Impulse!, 1963.
6. *Коулман О. (Coleman O.) Free Jazz.* Warner jazz, 2002.
7. *Латиф Ю. (Lateef Y.) Eastern Sounds.* Fantasy/Prestige, 1961.
8. *Мингус Ч. (Mingus Ch.) Modern Jazz Archives.* Gala Records, 2004.

9. Паркер Э. (Parker E.). Process And Reality. FMP / Free Music Production, 1991.
10. Сан Ра (Sun Ra). Sun Ra Meets Salah Ragab (Recorded in Egypt). Leoб 1983.
11. Хэнкок Х. (Hancock H.) Future 2 Future. Transparent Music, 2001.
12. Шепп А. (Shepp A.) The Impulse Story. Archie Shepp. Impulse Records, 2006.
13. Jukebox trio Acappellipsis, 2009.

ВОПРОСЫ КО II РАЗДЕЛУ

1. Что может служить объектом импровизации в джазовой композиции?
2. Что можно считать наиболее характерными чертами «жанрового стиля» джаза в целом?
3. С чем связано возникновение джаза именно на территории США?
4. В чем отличие жанров спиричуэл и госпел?
5. Чем объяснить употребление по отношению к ранним джазовым стилям термина «хот-джаз»?
6. С чем связана коммерциализация джаза в 1930-е годы?
7. Какие направления в джазе являются принципиально инструментальными?
8. С чем связана популярность мейнстрима на протяжении всей второй половины XX века?
9. Почему именно симфо-джаз послужил преемственной формой существования раннего советского джаза?
10. Каковы характерные особенности российского джаза и чем они обусловлены?
11. Почему направления модерн-джаза смогли избежать коммерциализации?
12. В чем видится значение джаза в мировой музыкальной культуре XX века?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

13. Барбан Е. Российский джаз: исторический генезис // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. — Краснодар, 2016. — С. 9–15.

14. Баташев А. Советский джаз.— М., 1972.
15. Бержеро Ф., Мерлин А. История джаза со времен бопа.— М., 2003.
16. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие.— Ростов-на-Дону, 2011.
17. Конен В. Рождение джаза.— М., 1984.
18. Корнев П. Искусство джаза: страйд, свинг, бибоп: учебное пособие.— СПб., 2009.
19. Кузнецов А. Из истории американской музыки: классика, джаз: Учебное пособие.— СПб., 2019.
20. Мошков К. Блюз. Введение в историю.— СПб., 2019.
21. Нагибина Н. Мастера российского джаза.— СПб., 1999.
22. Овчинников Е. История джаза: Учебник.— Вып. 1.— М., 1994.
23. Панасье Ю. История подлинного джаза с 1890 по 1960.— Ставрополь, 1991.
24. Саймон Дж. Большие оркестры эпохи свинга.— СПб., 2008.
25. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика.— М., 1987.
26. Столляр Р. Джаз: введение в стилистику: учебное пособие.— СПб., 2019.
27. Шапиро Н., Хентофф Н. Творцы джаза.— Новосибирск, 2005.

РАЗДЕЛ III. РОК КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ТЕМА 21. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О РОК-МУЗЫКЕ. ЕЕ ИСТОКИ, ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ. СВЯЗЬ С МОЛОДЕЖНОЙ СУБКУЛЬТУРОЙ

Общая характеристика рок-музыки в сравнении с другими направлениями массовой музыкальной культуры. Статус рока⁴⁰ как социокультурного феномена. Рок-музыка — явление молодежной субкультуры, выражение нонконформистского пафоса. Выдвижение на рубеже 1950–1960-х годов новой общественной культурной силы — поколения молодежи, многочисленность которого определил «демографический взрыв» первых годов после окончания Второй мировой войны (в некоторых странах — до 30–40% населения). Это поколение объединяло разочарование в ценностных ориентирах довоенной эпохи, и оно стремилось выразить это разочарование и протест на принципиально новом языке.

Рок в своих зрелых формах как продукт эпохи контркультуры (по Р. Крайтсгау: «Рок — популярная культура, созданная контркультурой»). Понятие контркультуры в широком смысле (как отрицание фундаментальных принципов, господствующих в конкретной культуре) и узком (как молодежная субкультура 1960-х годов). Роль политической ситуации в европейских странах и США и политизации общественного сознания для формирования контр-

⁴⁰ Общее название *rock* выросло из частного *rock'n'roll* (см. в след. теме) и, расширяясь в своем значении, на сегодняшний день стало одним из центральных понятий массовой музыкальной культуры, знаковых для эпохи. Несомненно, свою роль в утверждении термина сыграла яркость его фонической стороны, а также те энергичные коннотации, которыми это слово обладает (*rock* — это также: камень, скала, вообще нечто надежное; близкое по звучанию слова *rocket* — взмывать, взлетать, ракета).

культуры. Студенческие демонстрации и выступления⁴¹, движение «новых левых», возникновение леворадикальных организаций — предпосылка контркультурного движения. Значение Сан-Франциско в этом движении. Основные идеологи контркультуры: Герберт Маркузе, Теодор Роззак, Тимоти Лири. Идея самораскрытия личности в литературе «битников» (Аллен Гинзберг, Джек Керуак, Уильям Берроуз) и апология свободы самовыражения «естественному человеку» в философии Маркузе; их влияние на молодежную субкультуру.

Обзор основных молодежных субкультур 1960–1970-х, таких как: яппи (или яппи, сокращенное от англ. *young professional* — молодой профессионал), моды (сокр. от англ. *modern* — современный), хиппи (англ. *hippy*⁴²) и других. Попытки создания особых форм общности в рамках контркультуры, одной из которых являлись коммуны хиппи. Основные идеи хиппизма: пассивное сопротивление, восприятие мира через полноту ощущений, индивидуализм (реакция на обезличенность массового общества), противостояние всяческой укорененности (посредством отрыва от семьи и «своего общества», путешествий, наркотиков и т.д.). Роль хиппи в формировании рок-культуры. Протест против войны во Вьетнаме как идейная детерминанта движения хиппи, а рок-музыка — как объединяющее начало этого движения.

Истоки рок-музыки: евроамериканские — кантри (англ. *country* — сельский), вестерн (англ. *western* — западный) и афроамериканские — ритм-энд-блюз (англ. *rhythm and blues*). Рок-музыка и особенности связанный с ней жанрово-коммуникативной ситуации: ее существование одновре-

⁴¹ Массовые студенческие волнения, первоначально вызванные недовольством политикой своего учебного заведения, начались в 1964 году в Университете Беркли (США) и прокатились по всей Европе (1966 — Лондон, 1968 — Нью-Йорк, 1968 — Париж). Главными итогами молодежной революции стали либерализация системы образования и некоторое изменение социальной политики в пользу малоимущих.

⁴² Этимология слова связана с «хипстером» 1940-х годов — человеком, отличающимся независимостью и хорошей осведомленностью; в 1950-х годах слово подчеркивало интерес к джазу и эпатажу — в эти годы словечко *hip* стало сленговым, а *hippy* — производным от него, с несколько уничижительным оттенком. В 1960-е это слово, отражая желание нового поколения противопоставить себя предыдущему, превратилось в его гордое самоназвание.

менно как «преподносимой» и как «обиходной» музыки (по терминологии Х. Бесселера и А. Н. Сохора). Феномен рок-концерта. Оппозиция «Мы — Они» — основной содержательный мотив рока. Особенности жанрового стиля: специфическое качество вокального и инструментального интонирования — драйв, предпочтение высоким мужским голосам, использование электромузикальных инструментов и различных устройств для преобразования звука, предельная громкость, техника риффа (остинатная фигура — ритмическая, мелодическая и/или гармоническая); биг бит (англ. *big beat* — большой удар). Усиление общей экспрессивности и тяготение рока к обнажению эмоций вплоть до гипертрофированной экзальтации.

Антиномичная природа направления, в котором уживаются фольклорное и профессиональное, легкожанровое и серьезное, массовое и элитарное. Многообразие течений, представляющих рок-музыку, их крайняя полярность. На одном полюсе — направления, где наряду с социальным протестом, звучит неприкрыта враждебность к культуре (панк-рок, хэви метал и др.), на другом — освоение и претворение художественной традиции, но в более интенсивном звуковом преподнесении (арт-рок, фолк-рок и др.).

Синкетизм музыкальной деятельности в роке, распространяемый не только на процесс создания, но и исполнения музыки⁴³. Знакомство с основной терминологией рок-музыки: *драйв, рифф, биг бит*.

ТЕМА 22. АМЕРИКАНСКИЙ РОК КОНЦА 1950–1960-Х ГОДОВ

Существование в Америке 1950-х различных видов массовой музыки: музыкально-театральные жанры, джаз (особенно в виде популярного в гетто ритм-энд-блюза), коммерческая музыка (контролируемая со стороны Тип

⁴³ В литературе, посвященной року, характер творчества в нем нередко сравнивают с менестрельной традицией. Т. В. Чередниченко относит творчество менестрелей и рок-музыку к одному типу — профессиональному развлекательному искусству и на этом основании образно называет рок-культуру «рок-менестрельством» (Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002. С. 426).

Пэн Элли и предназначаемая для евроамериканцев). Проявление интереса к ритм-энд-блюзу со стороны белой молодежи. Аллан Фрид и его программа «Moon Dog Rock and Roll Party» (г. Кливленд, США) — первая радиопередача, транслирующая ритм-энд-блюз. Успех негритянских исполнителей в стиле ритм-энд-блюз (Чак Берри, Фэтс Домино, Литтл Ричард) у белой американской публики. Начало адаптации ритм-энд-блюза на эстраде и постепенное формирование на его основе *рок-н-ролла* (англ. *rock'n'roll, rock and roll*). Рок-н-ролл как фактор объединения американских тинейджеров в рамках своей субкультуры с ее характерными атрибутами и мотивами (конфликт поколений, освобождение от поведенческих и культурных клише, новая мода и др.) Рок-н-ролл и его связь с молодежной танцевальной культурой, отразившаяся в самом названии: глаголы *to rock* (качаться, трястись) и *to roll* (вертеть[ся], прокатывать[ся]) схватывают самое характерное в движениях этого танца. Кинематограф как проводник новых поведенческих и музыкальных приоритетов: фильмы «Дикарь» (1953, реж. Л. Бенедек), «Бунтарь без причины» (1955, реж. Н. Рей), «Школьные джунгли» (1955, реж. Р. Брукс).

«Взрыв» рок-н-ролла в Америке (прежде всего в Нью-Йорке), а позднее и в Европе. Основные жанровые источники: ритм-энд-блюз, кантри, вестерн и их разновидности — *кантри-буги, вестерн-свинг, блюграсс* — разновидность кантри (англ. *bluegrass* — трава мятлик из прозвища штата Кентукки, *Bluegrass State*). Рок-н-ролл в исполнении Билла Хейли, Джерри Ли Льюиса, Элвиса Пресли. Особенности жанрового стиля: танцевальная основа, характерный темброчный состав (электрогитары и ударные), ритм «восемь восьмых». Главное наполнение этой музыки — доминирование телесной энергии, чуждость этой музыке интеллектуального начала (в отличие от многих последующих направлений рока).

Начало 1960-х — вторая волна рок-н-ролла в Америке. Новая генерация исполнителей (Пол Анка, Пэт Бун). Коммерциализация рок-н-ролла. Формирование на его основе поп-музыки. Насыщение рынка рок-н-рольной продукцией

и последующее ослабление интереса к нему. Рок-н-ролл как основа нового явления художественной культуры в более широком проявлении — рок-музыки.

Политический кризис в США в середине 1960-х годов (убийство Дж. Кеннеди, война во Вьетнаме, Карибский кризис, космическая гонка). Борьба афроамериканцев против расизма и убийство М. Л. Кинга в 1968 г. Обострение конфронтации поколений. Тема протesta как основная содержательная доминанта *фолк-рока*, вырастающего на основе народной городской песенной культуры, блюза, кантри и раннего рока. Антимилитаризм и антиглобализм как содержательные константы текстов фолк-рока, их философская и интеллектуальная составляющие, сопоставимые с высокой поэзией⁴⁴. Выдающиеся исполнители фолк-рока: Боб Дилан, Джоан Баэз, Пол Саймон и Арт Гарфункл. Дилан — одна из главных персон протеста 1960-х, голос поколения.

Перемещение центра развития рок-музыки из Нью-Йорка в Калифорнию (Лос Анджелес, Сан-Франциско). Движение хиппи. Противопоставление рассудочным принципам реальности чувственно-иррационального постижения жизни. Философия «Великого отказа» Маркузе. Психоделическая революция 1960-х — время, когда широкий ассортимент психотропных веществ стал доступен и завоевал популярность в среде американской молодежи. «Гуру» психоделики: Тимоти Лири (доктор психологии), Кен Кизи (писатель). Появление новой формы нонконформистской музыки — психоделического рока⁴⁵ или эсид-рока (англ. acid — кислота, одно из названий ЛСД). Психоделический рок как эксперимент с музыкой и музыкальными инструментами, осуществляемый под воздействием наркотиков и психотропных средств. Деятельность Кена Кизи и его группы «Merry Pranksters» как продуцирование «кислот-

⁴⁴ В 2016 году Бобу Дилану была присуждена Нобелевская премия в области литературы.

⁴⁵ В истории рок-музыки психоделический рок явился, пожалуй, одним из самых недолговечных течений. Время его существования фактически ограничивается четырьмя годами — с 1966 по 1969. Это обусловлено тем, что психоделический рок был порожден движением хиппи и со спадом последнего (после рок-фестиваля в Будстоке в 1969 г., официального запрета на ЛСД) сходит на нет рок-течение.

ных тестов» (Acid Tests) и «кислотных путешествий»⁴⁶ (Acid Trips) — психodelических хэппенингов с использованием ЛСД, музыки и светового шоу. Особенности психodelического рока: преимущественно инструментальное звучание, спонтанность, незапланированность программы концерта, изначальное отсутствие какой-либо установки на оформление и организацию звучания, многочасовая протяженность одной композиции (до 14 часов) при отсутствии определенной структуры, продолжительные соло, плотная фактура на всем протяжении звучания, не отличающаяся прорисованностью отдельных партий⁴⁷. Деятельность групп «Grateful Dead» и «Jeferson Airplane».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Анка П. (Anka P.) Paul Anka's 21 golden Hits.* RCA, 1963.
2. *Баэз Дж. (Baez J.) Best of Joan Baez.* A&M, 1977.
3. *Бун П. (Boon P.) 12 Greatest Hits.* Hamilton, 1964.
4. *Дилан Б. (Dylan B.) More Greatest Hits.* CBS, 1971.
5. *Пресли Э. (Presley E.) Elvis for Everyone!* RCA, 1968.
6. *Ричард Л. (Richard L.) The Best of Little Richard.* Cleopatra, 2000.
7. *Ричард К. (Richard K.)Angel.* Columbia, 1965.
8. *Саймон П., Гарфункл А. (Simon P., Garfunkle A.) Sound Of Silence.* Columbia, 1966.
9. *Grateful Dead.* American Beaty. Warner Bros, 1970.
10. *Jeferson Airplane.* Surrealistic Pillow. RCA, 1996.
11. *Velvet Underground.* Velvet Underground And Nico. Verge, 1967.

⁴⁶ «Путешествие» (англ. *trip*) — один из символов культуры хиппи, который означал не только передвижение в реальном пространстве (вспомним знаменитый автобус К. Кизи, исколесивший всю Америку), но и внутри собственного сознания. «Трип» — так называлось время-проводжение, связанное с массовым употреблением галлюциногенов.

⁴⁷ Такой тип саунда получил название «санфранциский».

ТЕМА 23. БРИТАНСКИЙ БИТ В 1960-Е ГОДЫ КАК РЕАКЦИЯ НА АМЕРИКАНСКИЙ РОК. «THE BEATLES», «ROLLING STONES»

Появление американского ритм-энд-блюза и рок-н-ролла в Великобритании. Подражание американским исполнителям как первая реакция английской молодежи на новую музыку. Одновременно с этим — начало формирования собственно британского рока. Скиффл-ансамбли (англ. *skiffle* — самодеятельный) с характерным для них стилем бытового музицирования как предшественники рок-групп. Многочисленность подобных ансамблей (только в Ливерпулье их насчитывалось около 350) и их постепенное переориентация с игры в стиле скиффл на исполнение рок-н-ролла, модифицированного на британской почве в бит-музыку. Изменение ситуации к середине 1960-х годов⁴⁸. Группы, чье творчество предопределило стилевое многообразие английской рок-музыки: «Kinks», «The Who», «Moody Blues» и др.

Группа *The Beatles* — наиболее яркий представитель британской рок-музыки 1960-х годов. Явление *мерси-бита* (англ. *merseybeat* — бит с реки Мерси) — ливерпульской разновидности популярной музыки, основанной на соединении английской народной песенности и рок-н-ролла. Доминирование при этом чистого (без эффектов) звучания гитары и голоса. Ранние «The Beatles» как представители мерси-бита. Творческая эволюция ансамбля от танцевально-бытовой стилистики к концептуальности, что проявилось в аранжировке (введение акустических инструментов), мелодике (привлечение цитат академической музыки), музыкальной форме (отход от песенно-куплетного стереотипа и образование свободных строфических композиций, с усложнением драматургии внутри самих песен). Студийный альбом британской рок-группы The Beatles «Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band» — первый в истории рока концептуальный альбом. С 1966 года отдается пред-

⁴⁸ Об этом свидетельствует статистика хит-парадов. Если в 1962 г. в американской «горячей десятке» побывало 98 песен, и лишь 2 из них были английскими, то в 1964 баланс смешился: 68 пластинок в десятке были американские, а 32 — английские.

почтение студийной работе перед концертной практикой, что позволило ансамблю расширить круг выразительных средств и преодолеть стилистические ограничения мерсифита. Разнообразие жанрово-стилевых исканий The Beatles: рок-баллада, арт-рок, рага-рок, электронная музыка, англокельтская баллада, латиноамериканская румба, джаз. The Beatles как основатели идеи съемки видеоклипов к песням (например, «Strawberry Fields Forever») и музыкальных фильмов к альбомам («Help», «A Hard Day's Night» и др.).

Явление «битломании», вызвавшее, среди прочего, образование в разных странах тысяч новых групп. Полная культурная легитимация рок-музыки⁴⁹. Значение The Beatles — группы, радикально преобразовавшей представление о рок-музыке не более как популярной развлекательной.

Rolling Stones — вторая группа «британского вторжения»⁵⁰. Rolling Stones как бунтарская альтернатива The Beatles. Формирование имиджа ансамбля в духе протеста и эпатажа: вызывающий облик и поведение, брутальность текстов, «мелодраматизм», акустическая агрессивность звучания (в сравнении с The Beatles). Rolling Stones — одна из первых групп, создавшая «миф» рок-музыканта при помощи ошарашивающей внешности, скандалов, всякого рода мистификаций публики, эпатирующих интервью и т.д. Представление о Rolling Stones как единственной группе в своем поколении, сумевшей в полную силу прочувствовать и воплотить главную составляющую жанрового стиля рок-музыки — энергию ритма и драйв исполнения.

Влияние The Beatles и Rolling Stones на развитие рока с его дальнейшим разделением на две линии: линия The Beatles (превалирующее значение музыкальной составляющей рока) и линия Rolling Stones (преобладание социальной компоненты над музыкальной).

Середина 1960-х — распространение идей хиппизма в Великобритании. Особенности английского андеграунда

⁴⁹ В 1965 году впервые в истории звезды рок-музыки были награждены высшим знаком отличия Великобритании — Орденами Британской империи (MBE).

⁵⁰ «Британское вторжение» — обозначение периода с середины 1960-х годов, когда английская рок-музыка начала доминировать в международных чартах.

(в сравнении с американским): меньше стремления к социальному-политическому протесту и меньше пристрастия к ЛСД. «UFO» — культовый клуб английского андеграунда. Формирование в Англии ряда направлений, составивших впоследствии основу рок-музыки: арт-, хард-, прогрессив-, рага-, панк-. Процесс, именуемый «британское вторжение», и влияние британской рок-музыки на рок-культуру США и Европы.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Kinks*. The Ultimate Collection. Sanctuary Records, 2002.
2. *Moody Blues*. Days Of Future Passed. Polydor, 1967.
3. *Rolling Stones*. Exile on Main St. Rolling Stones Records, 1972.
4. *Rolling Stones*. Out of Our Heads. ABKCO REcords, 1965.
5. *The Animals*. The Animals. MGM/Columbia, 1964.
6. *The Beatles*. Help! Parlophone, 1965.
7. *The Beatles*. Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band. Parlophone, 1967.

ТЕМА 24. ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ РОК-МУЗЫКИ

В 1970–1980-Е ГОДЫ. «СОЦИАЛЬНЫЕ» И «АРТИФИЦИАЛЬНЫЕ» НАПРАВЛЕНИЯ

Разнообразие направлений рока в 1970-е годы. Художественная и социальная стороны рока: неоднородность их соотношения. Направления, развивающие линию «*Rolling Stones*»: хард-рок, панк-рок, хэви-металл.

Роль психodelического течения в формировании *хард-рока* (англ. *hard* — тяжелый). Появление в середине 1960-х новых методов звукоизвлечения, при которых «перегружается» усилительное оборудование и возникает в результате мощный рычащий звук — так называемый *овердрайв* (англ. *overdrive* — переутомление). Овердрайв как отличительная черта «тяжелых» направлений в роке. Особенности жанрового стиля хард-рока: гармоническая структура блюза, выстраивание композиции вокруг гитар-

ного риффа, длительные гитарные импровизации, повышенное значение бас-гитары. «Хард» как основополагающий ориентир для панк-рока и «металла». «Классический» хард-рок 1970-х: «Deep Purple», «Led Zeppelin», «Nazareth» и др.

Панк-рок (англ. *punk* — отбросы, гнилушка) и новая революция молодежной субкультуры. «Панк» как воплощение тотального нигилизма. Анархический протест «панков», в том числе и против предшествующей им традиции рок-музыки. Противопоставление профессиональной музыке хард-рока, основанной на блюзовой импровизации, примитивности, намеренно грязного звука и эпатажного поведения. Последующая коммерциализация «протеста». Музыкальный язык панк-рока как выражение «бессильного насилия». Перерастание социального барьера панк-культуры в барьер эстетический. Обзор деятельности групп «Sex Pistols», «Ramones», «MC-5».

Хэви-металл (англ. *heavy metal* — тяжелый металл): нарушение гегемонии англо-американской традиции и возникновение центра рок-культуры в Скандинавии. Литературный жанр «фэнтези», а также романы ужасов и триллеры как источники содержания текстов. Разновидности «металла»: *трэш* (англ. *trash* — дрянь, хлам) — «Metallica», «Anthrax»; *блэк* (англ. *black* — черный) — «Black Sabbath»; *дэф* (англ. *death* — смерть) — «Entombed», «Cynic»; *дум* (англ. *doom* — погибель, злая судьба) — «Anathema»; *хард-кор* (англ. *core* — суть, сердцевина) — «D.R.I.»; *готический* — «Cure», «Lacrimosa»; *индустриальный* — «ООМРН». Музыкальный язык хэви-металл как упрощенный вариант хард-рока: жесткое следование тактовой акцентности вместо свинга, виртуозность и скорость игры вместо импровизации, отказ от клавишных в пользу гитар. Использование гитарных приставок, работающих по принципу искажения звука, сверхгромкость, предпочтение низких частот, высотно-недифференцированный «вокал» как отличительные черты «металла». Сценический имидж рок-металлиста.

Направления, развивающие линию «The Beatles»: прогрессивный рок, арт-рок, рага-рок. Преобразование выразительной системы рока вследствие освоения различных

стилевых ингредиентов. Арт-рок (англ. *art* — художественный): условия и причины зарождения. Проявление «прото-арт-роковых» (по выражению В. Н. Сырова) тенденций в творчестве группы The Beatles. Основы жанрового стиля арт-рока: второстепенное значение бита по отношению к гармонии, тематизму, использование полиритмических сочетаний различных слоев фактуры, нарушение традиционного тембрового состава рок-ансамбля вследствие применения акустических инструментов, использование тематического материала, принадлежащего «второму пласту» (по В. Конен). Характерные приемы работы с иностилевым материалом: тематическое цитирование и его виды (по Сырову: переложение, парафраз, фантазия по мотивам), стилевое моделирование (стилевая цитата и стилевая вариация). Арт-рок в творчестве групп «King Crimson», «Jethro Tull», «Procol Harum», «Gentle Giant». Арт-рок как движение рока навстречу европейской композиторской музыке, а через взаимодействие с ней — к культуре художественного выражения. Этапы развития арт-рока и его значение для массовой музыкальной культуры XX века. Новый для рок-музыки способ восприятия, аналогичный концерту академической музыки.

Raga-рок (англ. *raga-rock*) — своеобразная форма культурных взаимодействий. Время и условия появления. Индийские музыканты и миссионеры в США (Рави Шанкар, Падж Пра Натх, Али Акбар Хан и др.): популяризация дзэн-буддизма и индийской музыки. «Паломничество» европейских и американских рок-музыкантов в Индию и Тибет. Появление первых композиций рага-рока в творчестве The Beatles в связи с увлечением музыкантов дзэн-буддизмом и общением с Махариши. Сольное творчество Джорджа Харрисона. Ритмическая цикличность, фигурационный вариант фактуры (по типу арабески), использование индийских музыкальных инструментов в аранжировках, продолжительные импровизации, рассчитанные на создание гипнотического эффекта — основные черты жанрового стиля рага-рока.

Прогрессив (англ. *progressive-rock*) — объединяющее понятие для наиболее экспериментальных направлений

рока, а также для обозначения самостоятельного течения. Поэзия, уходящая от традиционных тем развлекательной музыки, концептуальное оформление сценических выступлений и обложек издаваемых альбомов, усложнение музыкального языка, использование не характерных для рока циклических и составных форм композиций, применение разнообразных акустических тембров как факторы «прогрессивности». Соединение в прогрессивном роке европейской классики и Востока, авангарда и психodelии, схожесть его в этом синтезе с джазовым направлением «фьюжн». Творчество «Van Der Graaf Generator», «Genesis», «The Mothers Of Invention» и др. Феномен концептуального альбома на примере «Dark Side of the Moon» группы «Pink Floyd». Усложнение изначальной жанровой архитектоники рока в процессе его взаимодействия с другими пластами музыкальной культуры и этническими традициями.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Black Sabbath*. Paranoid. Vertigo / EMI, 1970.
2. *The Cure*. The Cure. Geffen International, 2004.
3. *Deep Purple*. Deep Purple in Rock. Harvest / Warners, 1970.
4. *ELP*. Pictures at an Exhibition. Cotillion, 1971.
5. *Gentle Giant*. Acquiring The Taste. Phonogram Ltd, 1990.
6. *King Crimson*. In The Court Of The Crimson King. Atlantic, 1969.
7. *Kiss*. Double Platinum. Casablanca, 1978.
8. *Led Zeppelin*. Physical Graffiti. Swan Song, 1975.
9. *Metallica* Metallica And Justice For All. Elektra, 1988.
10. *Pink Floyd*. Dark Side of the Moon. EMI, 1973.
11. *Sex Pistols*. Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols. Gala Records, 1977.
12. *Van Der Graaf Generator*. H To He Who Am The Only One. Philips, 1970.

ТЕМА 25. РОК И НОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. СТУДИЙНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ РОК 1970–1980-Х ГОДОВ

Зависимость рок-индустрии от развития музыкальных технологий. Конец 1960-х — появление электронных инструментов в роке (прежде всего, синтезатора Муга) и их дальнейшее значение для рок-музыки. 1950–1960-е — активное развитие авангардной электронной музыки в Германии (Вернер Майер-Эпплер, Карлхайнц Штокхаузен и др.) и, как одно из следствий, — появление именно в этой стране *студийного электронного рока*. Представители немецкого электронного рока: Клаус Шульце, группы «Tangerine Dream», «Kraftwerk», «Can».

Спейс-рок (англ. *space* — пространство) — направление, основанное на сочетании психodelики и космической тематики как предшественник электронного рока. Использование электроники как нового выразительного средства. Три основных направления электронного рока 1960-х — 1970-х годов: инструментальная музыка на космическую тематику (Берлинская электронная школа), эмбиент, «песенные» формы (синти-поп, называемый также техно-поп или электро-поп).

Особенности электронной композиции Берлинской школы: тяготение к психodelике, «аритмизованное» время и «адинамическая» форма, длительная продолжительность звучания, пространственное передвижение звука, применение репетитивности (техника «петли», *loop*), стандартизация построения. Ранний электронный рок как синтез опытов кельнской школы и американского минимализма. Варианты существования электронной композиции: студийный и в «прагма-режиме» (термин Ерохина).

Эмбиент (англ. *ambient*) — одна из разновидностей электронного рока, совмещающая звучание синтезаторов со звучанием окружающей среды: записями голосов животных, ритуальных песнопений, различных звуков города и т.д. Модуляции звукового тембра как отличительная черта эмбиента. Впоследствии эмбиент становится альтернативой техно-року. Ведущие представители эмбиент — Брайан

Ино, Стив Роуч и др. Использование музыки эмбиент в саундтреках фильмов фантастической тематики: «Космическая одиссея 2001 года» (1968, реж. Стэнли Кубрик) «Заводной апельсин» (1971, реж. С. Кубрик) и др.

Синти-поп (англ. *synthpop* — сокращение от синтезаторный), как наиболее популяризированная разновидность электронного рока. Демонстративная искусственность звука, механистический танцевальный ритм, нередко «роботизированный» вокал, остинатность и репетитивность структуры. Сэмплирование как отличительная технология синти-попа. Группа «Kraftwerk» — пионер данного направления. Элементы «live electronic» (англ. *live electronic* — живая электроника) в концертах группы.

Модификация электронного рока в связи с появлением компьютерных технологий.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Ино Б. (Eno B.) Sonora Portraits. Materiali*, 1999.
2. *Шульце К. (Schulze K.) Dune. Virgin*, 1979.
3. *Kraftwerk. The Man-Machine. Capitol*, 1978.
4. *Tangerine Dream. Rubycon. Gala Records*, 2001.

ТЕМА 26. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ РОКА В СССР. ВЕДУЩИЕ РОК-КЛУБЫ И ИХ ПРЕДСТАВИТЕЛИ. СВЕРДЛОВСК КАК ОДИН ИЗ ЦЕНТРОВ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОК-ДВИЖЕНИЯ

Начало 1970-х — экспортование в СССР движения хиппи со своей субкультурой. Взрыв интереса к рок-музыке в СССР, во многом воспринятой как молодежная форма нонконформизма, подпитываемая на советской почве протестом (независимо от степени его оформленности и осознанности) против официальной пропаганды и тоталитарных проявлений государственной системы. Широкое приобщение к внешней атрибутике рока и «электрогитаризация всей страны» (по выражению Андрея Вознесенского). Так называемая «художественная самодеятельность» как

среда, в которой, смешиваясь с многочисленными «кружками», могли существовать рок-группы. Организация ВИА (вокально-инструментальных ансамблей) в школах, клубах и т.д. (к началу 1970-х их насчитывалось около 160 тысяч). Конец 1960-х — «эпидемия» западного рока в СССР. Роль творчества The Beatles в зарождении советского рока. «Санкционированная» форма рока в виде филармонических ВИА («Поющие гитары», «Веселые ребята», «Песняры», «Ариэль» и многие другие). ВИА как попытка адаптировать выразительный комплекс средств рок-музыки к общепринятой системе социальных и художественных ценностей. Приближение музыки, исполняемой ВИА, к эстетическому стереотипу советской массовой и эстрадной песни.

«Поющие гитары» — группа, одна из первых осуществившая постановку рок-оперы («Орфей и Эвридида» Андрея Журбина, 1975 г.), что способствовало повороту ВИА к театрализованным формам. По этому пути многие ВИА: «Веселые ребята» (рок-опера «Алые паруса»), «Иверия» (рок-мюзикл «Свадьба соек»), «Ариэль» (рок-оратория «Мастера», рок-опера «Сказание о Емельяне Пугачеве»).

Популярность фольклорного направления в роке: «Песняры» (Белоруссия), «Добры молодцы», «Коробейники», «Водограй» (Украина), «Ялла» (Узбекистан) и другие ансамбли. Сотрудничество советских композиторов-песенников с ВИА: например, Оскара Фельцмана с «Цветами», Никиты Богословского с «Ариэлем», Александры Пахмутовой с «Песнярами».

Исчерпание возможностей ВИА за два десятилетия их существования. Интерес нового поколения (1980-х) к нон-конформистской музыке. Советский андеграунд и появление рок-клубов в Ленинграде (группы «Аквариум», «Кино», «Алиса»), Москве («Бригада С», «Звуки Му»), Уфе («ДДТ») и других городах. Их роль в функционировании отечественного рока. «Машина времени» как первая из обретших широкую популярность групп, противопоставившая стилистике филармонических ВИА открыто роковую стилистику. Высокий художественный уровень текстов песен, исполняемых этой группой.

Начало 1980-х — новая фаза рок-конфронтации и очередной уход рока в подполье; появление инфраструктуры подпольной («самиздатовской») звукозаписи и литературы (журналы, интервью, сборники текстов). Настроженное отношение к рок-культуре со стороны партийно-комсомольских структур, творческих союзов, официальной прессы. «Андеграунд» (в буквальном смысле, в отличие от метафорического на Западе) как единственно возможный способ жизнедеятельности отечественного рока. Публицистичность текстов рок-музыки.

Конец 1980-х (постперестроечный период): рок становится официально признанной культурой. Легализация концертной деятельности рок-групп. Последующая коммерциализация и духовное обесценивание значительной части рок-музыки; срастание с эстрадным шоу-искусством. Новые процессы в российском роке 1990-х годов: переход на рыночную основу и вовлечение в международную рок-индустрию. Исчерпание линии рока к 1990-м годам.

Особенности российской рок-музыки: дифференциация более по территориальному признаку, чем по стилям, преобладание качества литературных текстов над музыкальными достоинствами. Близость отечественной рок-музыки к движению авторской песни: в осознании своей социальной роли, клубных формах жизнедеятельности, магнитофонном канале распространения, бардовской исполнительской манере (в песнях соло под акустическую гитару Бориса Гребенщикова, Александра Градского, Андрея Макаревича и др.).

Свердловск — один из центров отечественного рок-движения. Свердловские вузы как база развития рока в 1970-е годы. 1986 г. — появление в городе рок-клуба; проведение под его эгидой рок-фестивалей, рок-мастерских, семинаров. Первый Всесоюзный семинар представителей рок-клубов, прошедший в Свердловске в 1987 году. Вклад свердловского рока в отечественную рок-культуру. Творчество групп «Урфин Джюс», «Наутилиус Помпилиус», «Агата Кристи», «Апрельский марш», «Чайф» и других. Новое поколение свердловских «рокеров»: группы «Сахара», «Смысловые галлюцинации», «Сансара».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Агата Кристи*. Позорная звезда. Extraphone, 1995.
2. *Аукцыон*. Птица. SNC Records, 1993.
3. *Аквариум*. Навигатор. Триарий, 1995.
4. *Алиса*. Энергия. Мелодия, 1991.
5. *ДДТ*. Актриса весна. SNC Records, 1992.
6. *Звуки My*. Жизнь амфибий, как она есть. Мороз Records, 1996.
7. *Кино*. Группа крови. Джентерал Records, 1994.
8. *Легенды ВИА*. Пролог-Мьюзик, 2009.
9. *Машина времени*. «В добрый час!». Мелодия, 1986.
10. *Наутилус Помпилиус*. Князь тишины. Мелодия, 1989.
11. *С. Курёхин и Поп-механика*. Безумные соловьи русского леса. Solyd Records, 1997.
12. *Чайф*. Дети гор. Фили Рекордз, 1993.

ТЕМА 27. РОЛЬ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ В РАСПРОСТРАНЕНИИ РОК-МУЗЫКИ. ВЕДУЩИЕ РОК-ФЕСТИВАЛИ, ИЗДАНИЯ, ФИРМЫ АУДИОЗАПИСИ

Циклический принцип развития рок-музыки: чередование периодов относительной независимости — и вовлеченности в сферу музыкальной индустрии. Постоянный процесс коммерциализации рока и его функционирование в качестве продукта музыкального бизнеса. Практика музыкального рынка и возникновение новых видов профессий: менеджер, продюсер, имиджмейкер и т.п. Возрастание в роке роли продюсера. Характер взаимоотношений между ним и рок-группой (на примере The Beatles, Брайана Эпштейна и Джорджа Мартина).

Усиление значения средств массовой информации как основного двигателя в популяризации рок-музыки. Первые специализированные печатные издания: «Merseybeat» (Ливерпуль), «Internationale Times» (Лондон). Роль радиостанций в распространении (а с конца 1950-х — и формировании) рок-музыки. Обзор деятельности отечественных радиостанций, транслирующих рок-музыку (например, «Rock

FM», «Rock Arsenal»). Функционирование рок-музыки на телевидении: развитие жанра видеоклипа, специальные музыкальные каналы (такие как MTV).

Информационная система «интернет» как мощное средство распространения массовой музыки. Возможность оперативного получения различных сведений о рок-группах (тексты, записи, публикации статей, информация о концертной деятельности, видеоклипы и т.д.). Сеть становится также местом «виртуального» существования групп. Например, «Gorillas», музыканты которой не показывают-ся на живых концертах (они играют за плотным экраном), предпочитая им интернет, где они собственные персоны заменяют мультипликационными героями.

Явление рок-фестиваля. Крупнейшие фестивали рок-музыки: 1967 — в Монтерее, 1969 — в Балтиморе, Нью-порте, Денвере. Рок-фестиваль в Будстоке (1969) и его значение в истории движения хиппи. Среди звезд фестиваля: Дж. Хендрикс, группы «Blood, Sweet and Tears», «Grateful Dead», «Jefferson Airplane», Джоан Баэз, Джэнис Джоплин, Рави Шанкар. Отечественные рок-фестивали 1970–1980-х как форма легализации концертной деятельности для многих рок-групп («Тбилиси-80», «I–V Ленинградские», «Рок-панорама-87» и других). Их значение в развитии отечественного рока.

Обзор некоторых современных периодических изданий («Fuzz», «Musical Box», «Hot-Rock», «Rolling Stones»); специфика деятельности ведущих фирм аудиозаписи («Apple», «EMI Records», «Philips Records» и др.).

ТЕМА 28. ОБЗОР ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ И ФОРМ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО РОКА

Существование в современном роке двух тенденций: с одной стороны, продолжение в виде «пост-» линии развития предшествующих направлений (пост-арт, пост-панк, пост-хард и другие), с другой, — возникновение новых течений, связанных, прежде всего, с электронной музыкой.

Появление компьютерных технологий и модификация рок-музыки под их влиянием. Современные техно-течения:

хип-хоп (англ. *hip-hop*⁵¹), хаус (англ. *house* — дом), рейв (англ. *rave* — реветь, бушевать, неистовствовать), нью-эйдж (англ. *new age* — новая эра).

Xhip-hop — одно из популярнейших направлений рока, связанное также с такими явлениями как: настенные росписями — *граффити* (ит. *graffity* — «нацарапанные»), танец *брейк-данс* (англ. *break-dance* — ломаный танец), манеру спортивно одеваться и музыкальное течение *рэп*⁵² (англ. *rap rapping* — стук, удар; выкрик⁵³). Первоначально рэп — новая танцевальная музыка негритянских районов Америки. Для его исполнения необходимо лишь наличие сэмпла и умение ритмично произносить любой текст (с рифмовкой или без). Современные исполнители рэпа: Айс Кьюб, Пафф Дэдди, Доктор Дре, Эминем, группа «*Fugees*» и др.

Хаус — течение, основанное на соединении техноМузыки и диско, характеризующееся «чистым» (не искаженным электроникой) вокалом, спокойным ритмом и использованием «акустических» тембров синтезатора. Хаус в исполнении Хуана Аткинса, Кэвина Сэндерсона, групп «*2 Unlimited*», «*Scooter*».

Рейв, так же, как и хип-хоп, — направление, охватывающее музыку, моду и образ жизни. Рейв-вечеринка (rave party) как новое явление современной культуры. Это клубное мероприятие, продолжающееся целую ночь и объединяющее до нескольких тысяч человек. Рейв — одна из разновидностей техноМузыки, характеризующаяся «тяжелым» звучанием, предельной громкостью, вторжением «космических» звуков, отсутствием мелодии и превалированием ритма.

Нью-эйдж (англ. *new age* — новая эра) — массовая популярная разновидность электронной музыки, обладающая

⁵¹ Название, объединяющее подбадривающие возгласы: *hip* — от спортивного возгласа «*hip, hip, hurrah!*» и *hop* — прыжок (также, в разговорном значении, танцы, танцевальный вечер). Косвенные ассоциации (по фонетике) возникают также со сленговым словечком *tiptop* (в значении — предел).

⁵² «Открытие» рэпа принадлежит Кокстону Додду — одному из черных ди-джеев американских дискотек 1960-х. Его деятельность способствовала появлению пластинок, смикшированных таким образом, что звучал только ритмический аккомпанемент, служивший основой для голоса.

⁵³ Возможно также как сокращение от *rapid* — быстрый, скорый, учащенный. Одна из версий расшифровки слова «рэп» — в виде аббревиатуры «*rhythymical american poetry*» («ритмическая американская поэзия»).

«релаксирующим» звучанием. Соединение музыкальной стилистики эмбиента с элементами этнической музыки. В связи с этим — эклектичность инструментария: наряду с синтезаторами использование национальных (или старинных) инструментов. Ветвь музыки нью-эйдж, основанная на использовании католических григорианских хоралов (проекты *Enigma*, *Gregorian*).

Изменение жанрового стиля рок-музыки в технотечениях: мозаичное соединение блоков, декламация вместо напряженного вокального интонирования, техника «петли» вместо техники риффа, механически непрерывный бит ритм-машины вместо биг бита музыканта-ударника. Практика «составления» композиции из готовых сэмплов (англ. *sample* — шаблон). Общая стандартизация средств выразительности.

Проблема авторства и авторской оригинальности в условиях современных музыкальных технологий. Минимализация объема музыкальных знаний и навыков, необходимых авторам в стиле «техно»: нужно, прежде всего, умение работать со звуковыми компьютерными программами (MIDI-секвенсоры, звуковые редакторы и т.д.). Все больше предпочтаются не концертные, а студийные формы существования. Экспансия рока из молодежной субкультуры также на субкультуру тинэйджеров.

«Возвращение к корням» как одна из тенденций современной рок-культуры. Ривайвл (англ. *revival* — возрождение) направлений 1970-х (neo-психodelia, neo-панк, neo-прогрессив и т.д.) и реюнион (англ. *reunion* — воссоединение) «бывших» коллективов (*Dire Straits*, *Black Sabbath*). С другой стороны — свобода экспериментов, смешение стилей без опаски выйти за рамки специфики жанрового стиля рока. Стимминг (англ. *streaming* — потоковая передача данных) — новый способ распространения рок-музыки, подменивший концерты, гастроли, выпуск диска. Сервисы *Spotify*, *YouTube* и *SoundCloud*, позволяющие создавать новых «звезд» без традиционного для рок-музыки менеджмента⁵⁴.

⁵⁴ По мнению солиста группы «Kiss» Джина Симмонса потоковые платформы «убивают будущих The Beatles».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *DJ Groove*. Груви все, все, все. Экстрафон, 1999.
2. *Kitaro*. (*Kitaro*) The Light Of The Spirit. Domo Records, 1987.
3. *Эминем*. (*Eminem*) The Slim Shady. Interscope, 2000.
4. *Энья* (*Enya*). Warermark. Warner Bros, 1988.
5. *Gregorian*. Masters of Chant. Curb, 2000.
6. *А. Кьюб*. (*A. Cube*) Amerikka's Most Wanted. Priority, 1990.
7. *Greta Van Fleet*. Anthem of the Peaceful Army Republic, 2016.
8. *NWA*. 100 Miles AndRunnin'. Priority, 1990.
9. *Scooter*. The Stadium Techno Experience. Sheffield Tunes, 2003.

ВОПРОСЫ К III РАЗДЕЛУ

1. Назовите основные политические события, стимулировавшие развитие контркультуры в США и Западной Европе 1960-х годов?
2. С чем связан факт концентрирования коммун хиппи вокруг Сан-Франциско?
3. Каковы основные идеи движения хиппи?
4. Чем объяснить тот факт, что в 1950-х в Англии не проходили гастроли американских звезд рок-н-ролла, а также не выпускались их пластинки?
5. Что понимается под выражением «британское вторжение»?
6. Какие особенности арт-рока послужили поводом для его оценки как «самоуничтожение рока»?
7. В чем можно видеть основные различия между арти и хард-роком — направлениями, определившими музыкальный климат 1970-х?
8. С чем связан тот факт, что электронный рок зародился и получил наибольшее развитие в Германии?
9. Имеет ли российский рок свои особенности, и в чем они проявляются?
10. Как соотносится артифициальная и социальная компонента в современном роке?

11. Как повлияли на музыку и культуру рока современные технологии?
12. В чем видится причина явной исчерпанности рока к настоящему моменту?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Вейценфельд А.* Рок-музыка // Вейценфельд А. Массовая музыкальная культура: Учебное пособие. М., 2020.— С. 293–337.
2. *Дистер А.* Эпоха рока.— М., 2005.
3. *Кнабе Г.* Феномен рока и контркультура // Вопросы философии.— 1990, № 8.— С. 39–61.
4. *Козлов А.* Рок глазами джазмена.— М., 2008.
5. *Козлов А.* Рок: истоки и развитие.— М., 2001.
6. *Конен В.* Об истоках рок-музыки // Советская музыка.— 1986, № 7.— С. 101–109.
7. *Набок И.* Рок- музыка: эстетика и идеология.— Л., 1989.
8. *Переверзев Л.* От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки.— М., 1977.
9. *Пигулевский В., Мирская Л.* Контркультура и визуальная аура рок-музыки // Проблемы музыкальной науки.— 2018, № 1 (30).— С. 131–138.
10. *Савицкая Е.* Прогрессив-рок. Герои и судьбы. М., 2015.
11. *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока: учебное пособие. СПб., 2020.
12. *Троицкий А.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е.— М., 1991.
13. *Ухов Д.* Вокруг рок музыки // Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века.— М., 1993.— С. 144–158.
14. *Хижняк И.* Парадоксы рок-музыки.— Киев, 1989.
15. *Чернышев А.* Рок-музыка: этапы ее генезиса и развития в 1970-х // Вестник Казанского университета культуры и искусств.— 2013, № 3.— С. 22–25.

РАЗДЕЛ IV. ФОРМЫ СИНТЕЗА МУЗЫКИ, ТЕАТРА, КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ В СФЕРЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ТЕМА 29. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ВОЗМОЖНОСТЯХ И ОСНОВНЫХ ФОРМАХ СИНТЕЗА МУЗЫКИ С ДРУГИМИ ИСКУССТВАМИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Особая склонность массовой музыки к синтезу с другими искусствами. Ультраплюрализм и эклектизм массовой культуры как предпосылки для возникновения в ее русле новых театральных, хореографических, изобразительных «микстов».

С первых моментов своего появления массовая музыка тяготеет к зрелищности; театральность в широком смысле — это ее имманентное свойство. Непосредственное соединение музыки и зрелищности в рамках массовых музыкально-театральных жанров (оперетта, ревю, мюзикл, рок-опера и др.).

Примером активной *театрализации* является такое направление как *глэм-рок* (сокращенное от англ. *glamorous* — чарующий) — направление, появившееся в 1960-е годы, и основанное на синтезе театрально-эстрадного шоу с рок-музыкой, при гиперболизации в ней визуальной стороны. Понятие глэм-рок объединяет исполнителей не столько по музыкальному стилю, сколько по эпатажности их внешнего облика и поведения. Использование для создания сценического образа необычных костюмов, причесок и грима, подчеркнуто эксцентричного поведения. Яркость и эпатажность глэма как противопоставление будничности существования. Эклектичность музыкальной стороны глэм-рока (эстрада, цирк, арт-, хард-), при общем

тяготении к сюжетности концертных программ и альбомов и множеству спецэффектов. Концерты Элиса Купера, Дэвида Боуи и Фрэнка Заппы как типичные образчики глэм-рока.

Танец в системе массовой музыкальной культуры. Функционирование многих направлений «третьего пласта» как музыки, предназначеннной для танца. Рождение в рамках массовой музыкальной культуры новых танцевальных жанров. Так, с *джазом* связаны по происхождению: *тустеп* (англ. *two step* — двойной шаг) и *уанстеп* (англ. *one step* — один шаг), *кэк-уок* (англ. *cakewalk* — букв. шествие с пирогом), *фокстрот* (англ. *foxtrot* — рысь лисицы), соединяющий в себе черты рэгтайма и тустепа и, в свою очередь, оказавший влияние на *шилми* (англ. *shimmy* — рубашка⁵⁵) и *чарльстон* (от названия города в США, где танец возник); с танцем связаны и такие джазовые направления, как *буги-вуги*, *поздний бибоп* (в Англии также получил название *джайв* [*jive* — джаз]). *Рок-музыка: рок-н-ролл, твист* (англ. *to twist* — скручиваться, изгибаться), *шейк* (англ. *to shake* — встрихивать, сотрясать[ся]), *брейк-данс*. Рок-музыка в постановках театров (студий, трупп) современного танца. Явление рок-балета; примером: «*Pink Floyd Ballet*» в постановке «Балета Ролана Пети» (1972), «*Deuce Coupe*» на музыку «*The Bich Boys*» (1973) и «*Billboards*» на песни Принса в постановке «Джоффри-балет» (1993).

Изобразительное искусство. Граффити — уличные рисунки — стали повсеместно распространённой составляющей современной рок-культуры; первоначально — разрисовка стен в стиле поп-арт. Граффити как новый вид изобразительного искусства, возникший в контексте массовой культуры, некое визуальное отражение рок-имиджа, сформировавшегося в массовом сознании (и подсознании).

Влияние рок-культуры с характерными для нее энергетическим «зашкаливанием», парадоксальным сочетанием агрессивного натурализма и ирреалистических прорывов, смесью мистицизма-фрейдизма-фатализма, декларатив-

⁵⁵ Характерным для танца является такое движение, словно танцор пытается сняхнуть с плеч рубашку.

ным антиэстетизмом — на *современное кино* и киноэстетику, отчасти — и на театр, в том числе оперу и балет.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Боуи Д. (Bowie D.) Ziggy Stardust And The Spiders From Mars: The Motion Picture.* RCA/Columbia Pictures, 1984.
2. *The Joffrey Ballet.* Billboards. Warner Music Vision, 1993.
3. *Купер Э. (Cooper A.) Brutally Live.* (DVD+CD). Eagle Vision, 2000.

ТЕМА 30. НАПРАВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТРАДНОЙ ЗРЕЛИЩНОСТИ. ЖАНРОВЫЙ СТАТУС, ИСТОКИ И КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Многообразие жанров, представляющих направление музыкально-эстрадной зрелищности. Их широкое распространение и массовая популярность в начале XX века (особенно в 1920-е годы). Рестораны и летние сады как основное место функционирования жанров музыкально-театральной эстрады. Расцвет в 1920-е годы театров, специализирующихся на постановках водевилей, ревю, мюзик-холлов.

Варьете (от лат. *varietas* — разнообразие) — излюбленное зрелище европейской и американской публики начала XX века. Ведет происхождение от так называемого Варьете-Монтасье, открывшегося в Париже в 1790-м году (с 1807 года — театр *Variété*). Дальнейшее распространение в XIX — начале XX века профессиональных трупп и театров варьете, известнейшими из которых являются: «Казино де Пари», «Фолибержер», «Лидо», «Мулен Руж», «Олимпик» (Франция); «Салон Маргерит», «Умберто», «Эдем» (Италия); «Водевиль», «Бурлеск», «Радио-Сити», «Палас-Театр» (США); «Фридрихштадт-Палас», «Винтергарден» (Германия). В дореволюционной России духу варьете наиболее соответственно «Аполло», «Ливадия», «Эрмитаж» (Петербург), «Яр», «Аквариум» (Москва) и др. Водевиль и варьете как поле для формирования театральной индустрии в США, которая в дальнейшем сделала своим главным объектом мюзикл.

Основные отличия европейского варьете от американского: если европейский представляет пьесу, разбавленную музыкальными вставками, то американский водевиль является прежде всего набором эстрадных номеров.

К варьете близок *мюзик-холл* (англ. *music* — музыка, *hall* — зал) — разновидность эстрадного театра. Появился в кабачках Англии еще в конце XVIII века как зрелище в основном для рабочего люда; одними из первых были мюзик-холлы «Холборнский», «Оксфордский», «Эмпайр», «Альгамбра», «Колизей» (Англия, главным образом Лондон). Основу программы мюзик-холла составляли эстрадные и цирковые номера: акробатика, фокусы, юморески, скетчи, песни, танцы и т.д., — в отличие от кабаре, мюзик-холл рас-считан на более широкую аудиторию. К концу XIX века он стал исключительно зрелищным предприятием, свободившись от «ресторанных» функций. Этот же путь повторили мюзик-холлы в других странах. Со временем для европейских и американских мюзик-холлов стало типичным увлечение экстравагантными трюками и пышными зрелищами. Некоторые отличия в трактовке жанра в разных странах: преобладание вокальных и музыкально-инструментальных форм во Франции и Италии, речевых и эстрадно-цирковых — в Германии, эстрадно-водевильных и «шоу-герлс» — в США. В России о мюзик-холле заговорили с приездом Филиппо Томмазо Маринетти (1913) и публикацией «Манифестов итальянского футуризма», где мюзик-холл утверждался как «театр будущего». Открытие первого театра мюзик-холла в 1923 году в московском саду «Аквариум», а затем и в других городах. Прекращение их деятельности с середины 1930-х и воссоздание в 1960-е годы.

Эстрадное ревю (фр. *revue* — обозрение) как жанр, занимающий промежуточное положение между мюзик-холлом (с его отсутствием сюжета) и водевилем, опереттой. Ревю как ряд относительно самостоятельных драматических сцен, перемежающихся с песенными, хореографическими и цирковыми номерами, — ряд, в котором отсутствует единое действие, но при этом наблюдается тематическое единство, какая-либо общая идея. Появилось во Франции в начале XIX века; преимущественно сатирический

характер французских ревю; огромная популярность выступавших в них артистов. Распространение ревю в других странах Европы на протяжении XIX века и переход к представлениям на регулярной основе. Возникновение в конце XIX века (под влиянием варьете и мюзик-холла) так называемого «постановочного ревю» — пышного развлекательного представления. Формирование в США собственной разновидности жанра ревю: «шоу». Преобладание в музыке американского ревю сентиментальности над сатирической направленностью. Театральные ревю Флоренса Зигфельда («Ziegfeld Follies» — первый в Америке театр ревю был открыт в 1907). Сотрудничество Зигфельда с композиторами Джеромом Керном, Рудольфом Фримлем, Джорджем Гершвиным. Ревю в знаменитом «Cotton Club».

ТЕМА 31. МЮЗИКЛ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРА, ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ. МЮЗИКЛ США И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ 1920–1930-Х ГОДОВ. ПОЯВЛЕНИЕ КИНОМЮЗИКЛА

Мюзикл (англ. *musical* — музыкальный) как важнейший жанр массовой культуры XX века, возникший на стыке драматического и музыкального театра. Мюзикл, одна из форм музыкального спектакля (англ. *musical play*), сложился в США после Первой мировой войны, сам термин «мюзикл» утвердился лишь в середине 1940-х годов. Мюзикл как синтез элементов «облегченных» музыкально-театральных жанров: водевиля, эстрадного ревю, мюзик-холла, американского театра менестрелей, а также традиции английской балладной оперы, англо-американской бурлески (развлекательного театрализованного шоу второй половины XIX века) и экстраваганзы⁵⁶ (англ. *extravaganza* — феерия, буффонада, фантастическая пьеса). Преемственная связь

⁵⁶ Французский по происхождению жанр, укоренившийся в США в середине XIX века и представляющий фантастическое представление в волшебном мире духов, соединенное с танцами, песнями, элементами циркового представления.

мюзикла с европейской опереттой⁵⁷; иногда мюзикл даже определяют как разновидность оперетты, оформившуюся в англоязычных странах, что не совсем верно. Основные различия данных жанров: если в оперетте музыкальная драматургия является важнейшим фактором, то в мюзикле она становится лишь одним из компонентов при усилении хореографического начала, постановочных эффектов, зрелищности в целом; в отличие от оперетты, тяготеющей к комическому началу, мюзикл может иметь драматический и даже трагический сюжет.

Формирование мюзикла как жанра в 1920–1930-е годы в Америке. Обусловленность специфики мюзикла практикой театрального предпринимательства в США: мюзикл как объект музыкально-театрального бизнеса. Роль продюсера в процессе создания и функционирования спектакля. Бродвейский театр — законодатель моды на сцене. Сеть коммерческих издательств Тин Пэн Элли как основной заказчик раннего бродвейского мюзикла.

1920-е годы — повышение спроса на все виды развлекательного искусства. Связь мюзикла с запросами массовой культуры: схематичный сюжет, бытовой язык, легкая музыка, зрелищность. При этом — тяготение жанра к академической культуре (адаптация некоторых жанров и форм, интонационные ассоциации и др.).

Особые требования к исполнителям мюзикла: сочетание качеств драматического актера, певца, танцовщика. Крупнейшие композиторы, специализирующиеся на написании мюзиклов: Джордж Гершвин, Джером Керн, Фердинанд Лоу, Кол Портер, Ирвинг Берлин, Ричард Роджерс. «*Shuffle Along*» Юби Блейка и Нобла Сиссла —

⁵⁷ Генезис оперетты, жанровая специфика которой определилась во второй половине XIX века, связан в свою очередь с разнообразными музыкально-театральными жанрами более демократического, чем большая опера и балет, направления, ориентирующегося на «третье сословие» и опирающегося на синтез пения, танца, разговорных диалогов и музыки, максимально приближенной к бытовым образцам. Это немецкий зингшпиль, испанская тонадилья, французская комическая опера. Наиболее непосредственно оперетта, родившаяся во Франции (Жак Оффенбах), связана с жанром французской комической оперы — выходцем из ярмарочных театров Парижа. Под французским влиянием в XIX веке появляются венская (Франц Зуппе) и английская (Артур Салливен) оперетта.

первый негритянский мюзикл, поставленный на Бродвее. Роль джаза в формировании специфики мюзикла.

Появление в 1920-х годах звукового кино и его взаимодействие с мюзиклом. Интенсивное развитие мюзикла, в том числе и из-за конкуренции Бродвея и Голливуда. Стремительное расширение диапазона выразительных средств: событийное насыщение либретто, усиление обусловленности музыкальных номеров сквозным характером развития действия, обогащение режиссуры кинематографическими приемами. Изменение тематики жанра в годы Великой депрессии: интерес к политическим событиям, социальным проблемам. Присуждение в 1932 г. Пулитцеровской премии мюзиклу Джоржа и Айры Гершвиных «О тебе я пою» как выдающемуся драматическому произведению Америки.

Формирование в 1920–1930-е годы музыкального фильма и его основных разновидностей: музыкальной кинокомедии, фильма-ревю, кинооперетты и т.д. — в том числе и киномюзикла. Близость музыкальной кинокомедии и киномюзикла. Если теоретически возможно установить критерий их дифференциации — необязательность комедийного сюжета для киномюзикла, различия в статусе музыки (ближе к функции «вставных номеров» в кинокомедии, к функции важного носителя действия, характеристики персонажа и ситуации в киномюзикле, большее разнообразие в последнем собственно музыкальных жанров), — то на практике не всегда можно четко определить жанровую принадлежность конкретного фильма. Оригинальные киномюзиклы (по специально написанному киносценарию и со своей музыкой) — и экранизация театральных мюзиков. «Певец джаза» Ирвинга Берлина (1927) — первый голливудский экранизированный мюзикл. Небывалая популярность жанра у массового зрителя. Конкуренция между киномюзиклом и театральным мюзиклом как толчок к изменению последнего в сторону большей серьезности содержания, сюжетной связности.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Кросленд А. (Crosland A.) — Берлин И. (Berlin I.)*
Певец джаза. США, Warner Bros, 1927.

ТЕМА 32. РАСПРОСТРАНЕНИЕ МЮЗИКЛА В САМЫХ ВЫСОКИХ СТАНДАРТАХ В 1940–1960-Е ГОДЫ. МЮЗИКЛ В РОССИИ

Расцвет мюзикла в 1940–1960-е годы. Расширение тематики жанра. Освоение мюзиклом сюжетов классических литературных произведений и их адаптация, модернизация как одна из основных особенностей мюзикла этого периода (Кол Портер «Целуй меня, Кэт» по «Укрощению строптивой» Шекспира, Фердинанд Лоу «Моя прекрасная леди» по «Пигмалиону» Шоу, Леонард Бернстайн «Вестсайдская история» по мотивам «Ромео и Джульетты» Шекспира, обращение к «Дон Кихоту» Сервантеса в «Человек из Ламанчи» Митча Ли и т. д.). Экспансия мюзикла не только в область жанров высокой литературы, но и философских притч («Кандид» Бернстайна по произведению Вольтера). Постановки американских мюзиклов на сценах европейских театров и формирование национальных школ мюзикла (прежде всего английской и французской).

Ряд успешных экranизаций в Европе и Америке мюзиклов, завоевавших широкую известность: «Девушка из Рошфора» и «Шербургские зонтики» (фактически киноопера, поскольку здесь все, даже диалоги, поется) Мишеля Леграна (Франция); «Смешная девчонка» Джула Стайна, «Моя прекрасная леди» Фердинанда Лоу и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна, «Кабаре» Джона Кандера (США); «Оливер» Лайонела Барта (Англия) и др. Практика замены при экранизации актеров мюзикла на популярных кинозвезд (например, Одри Хэпберн в «Моей прекрасной леди» вместо Джуллии Эндрюс), являющаяся причиной очередных столкновений между Бродвеем и Голливудом.

Возрастание в мюзикле роли пластики и танца, его «балетизация», превращение в музыкально-пластический театр. Участие в постановках мюзиклов выдающихся хореографов (например, Боба Фосса в «Чикаго» и «Кабаре», Джерома Роббинса и Питера Геннаро в «Вестсайдской истории»).

Наряду с оригинальными киномюзиклами и практикой перенесения театрального мюзикла на экран, несколько

позднее формируется третья ветвь производства мюзикла: создание театрального мюзикла на основе кинофильма (например, мюзикл «Сахара» Дж. Стайна по мотивам фильма «В джазе только девушки»). Выдающиеся актеры мюзикла: Фред Астер, Барбара Стрейзанд, Джуллия Эндрюс, Лайза Минелли и другие.

Как и на Западе мюзикл в России зарождается на почве музыкальных театральных комедий, ревю, варьете и мюзик-холла (например, спектакли Александра Таирова «Жирофле-Жирофля», «Богатыри» на сцене Московского камерного театра). Но в противоположность Америке и Западной Европе в становлении жанра мюзикла в России кино опережает театр, поскольку зарубежные киномюзиклы оказались более доступными для советских зрителей, чем театральные.

Выдающиеся советские музыкальные кинокомедии довоенного периода в постановке Григория Александрова («Веселые ребята» с музыкой и участием Леонида Утёсова — 1934, «Волга-Волга» — 1936 и «Цирк» — 1938 с музыкой Исаака Дунаевского), их широчайшая популярность в стране. Командировка советских деятелей кино, в том числе Г. Александрова и Л. Орловой, с целью ознакомления с индустрией кинопроизводства в США. Влияние опыта этого знакомства в картинах Александрова: ставка на «звезду», обладающую в синтезе драматическим, вокальным и хореографическим мастерством, финальные крупномасштабные музыкально-зрелищные апофеозы и т. д.

Популярность советских музыкальных фильмов и в последующие десятилетия («Кубанские казаки» Ивана Пырьева, «Карнавальная ночь» и «Гусарская баллада» Эльдара Рязанова и др.). Советские музыкальные фильмы 1960–1970-х годов продолжают традиции: кинооперетты (напр., «Свадьба в Малиновке», «Трембита», «Небесные ласточки»), киноревю (напр., «Женщина, которая поет», «Душа»), музыкальной кинокомедии (например, «Не горюй», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука», «Три мушкетера») и т. д.

Появление собственно театрального мюзикла в 1960-е годы на сцене Московского театра оперетты («Моя прекрас-

ная леди», «Хелло, Долли» и др.), чуть позднее — в Ленинградском театре музыкальной комедии. Первые отечественные мюзиклы: «Свадьба Кречинского» Александра Колкера, «Неистовый гасконец» Кара Караева и др. Включение отдельных произведений в репертуар драматических театров (например, «Человек из Ламанчи» в театре имени Моссовета). Деятельность Санкт-Петербургского «Театра Рок-опера», специализирующегося на постановках мюзиклов и обладающего профессиональной труппой. Создание в 2000-е годы «композиторских» театров мюзикла: «Творческая мастерская Алексея Рыбникова», «Театр мюзикла» Стаса Намина. Открытие в 2012 году «Театра мюзикла» (Москва) — первого в России стационарного театра, ориентированного в основном на отечественный репертуар.

«Бум» мюзикла в России 1990–2000-х годов. Перенесение на российскую почву американской практики постановки мюзикла: арендованный на сезон театр (в Москве это чаще дома культуры) и в связи с этим — сезонное существование одного спектакля. Приоритетные позиции в репертуарной политике современных продюсеров «импортированного» зарубежного мюзикла, исполняемого на русском языке. Появление в последние годы новых собственно российских мюзиклов: «Норд-Ост» Георгия Васильева и Александра Иващенко, «Ваше благородие» Андрея Петрова, созданных по всем правилам западного менеджмента: кастинг актеров, ежедневный прокат, первоклассная свето- и звукотехника, внушительный бюджет и т.п.

Налаженный механизм создания коммерческого успеха постановки, центральным элементом которого становится заранее рекламируемая средствами масс-медиа «вечнозеленая» мелодия одной из центральных арий (*evergreen melody*) — например «Belle» («Собор Парижской Богоматери» Ришара Коччианта), «The Music of the Night» («Призрак оперы» Эндрю Ллойда Уэббера), «Memory» («Кошки» Э. Л. Уэббера). Другой «приманкой» становится участие в постановке звезды эстрады и/или кино (киномюзиклы: Л. Минелли в «Кабаре», Ричард Гир в «Чикаго»; театральные мюзиклы: Филипп Киркоров и Лолита Милявская

в российской версии «Чикаго», Дмитрий Певцов и Алексей Кортнев в «Иствикских ведьмах»).

Мегамюзикл — разновидность современного мюзикла, отличающаяся роскошью постановки, одновременным прокатом по всему миру и значительной финансовой прибылью. Повышение значимости некогда второстепенных фигур в числе создателей мюзикла — режиссера-постановщика и хореографа. Обзор постановок современных мегамюзиклов: «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгурвика, «Мулен Руж» Крейга Армстронга, «Отверженные» Клода-Мишеля Шенберга.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Александров Г. — Дунаевский И. Веселые ребята. СССР, Москинокомбинат, 1934.
2. Деми Ж. (*Demy J.*) — Легран М. (*Legrand M.*) Шербургские зонтики. Франция — Фрг, Beta Film, ParkFilm, 1964.
3. Квинихидзе Л. — Эрве Ф. Небесные ласточки. СССР, Ленфильм, 1976.
4. Кьюкор Дж. (*Cukor G.*) — Лоу Ф. (*Low F.*) Моя прекрасная леди. США, Warner Bros, 1964.
5. Лурман Б. (*Luhrmann B.*) — Армстронг К. (*Armstrong C.*) Мулен Руж. Bazmark Productions, 2001.
6. Орлов А. — Пугачева А., Зацепин А., Гарин Л. Женщина, которая поет. СССР, Мосфильм, 1978.
7. Роббинс Дж. (*Robbins J.*) — Бернштайн Л. (*Bernstein L.*) Вестсайдская история. США, The Mirisch Corporation, 1961.
8. Фосс Б. (*Fosse B.*) — Кандер Дж. (*Kander J.*) Кабаре. США, American Broadcasting Company, 1972.
9. Хупер Т. (*Hooper T.*) — Шенберг К.-М. (*Schönberg C.-M.*) Отверженные. Working Title Films, 2012.
10. Шумахер Дж. (*Schumaher J.*) — Уэббер Э. Л. (*Webber A. L.*) Призрак оперы. США, Warner Bros, 2004.

ТЕМА 33. ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОК-ОПЕРЫ И РОК-МЮЗИКЛА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ И ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ

Появление рок-оперы на рубеже 1960–1970-х годов в США и Великобритании и ее безошибочное попадание в систему социокультурных ожиданий (эпоха активного молодежных нонконформистских движений). Двунаправленное проявление жанра.

С одной стороны, это сфера рока, где альбомы, объединенные единой сюжетной линией стали называться оперой. Примером «Томми» (1970) и «Квадрофония» (1972) группы «The Who»; «Стена» (1978) группы «Pink Floyd». Отсутствие в ранних рок-операх традиционных для оперного жанра речитативов, арий и ансамблей, но при этом наличие ярко выраженной сюжетности и следование ей средствами пения и мелодекламации. Рок-опера как реализация тенденции экспериментирующих рок-групп к театрализации, концепционному и композиционному усложнению.

С другой стороны, это чисто сценическое существование на основе мюзикла и совмещения элементов музыкального языка рока с закономерностями оперы, ярким примером чему является «Jesus Christ — Superstar». Основные отличия названных разновидностей: первую из них можно обозначить как Рок-опера, а вторую — рок-Опера. Ранние рок-оперы, вошедшие в историю жанра: «Волосы» Голта Макдермота (1967), «Иисус Христос — суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера (1970), «Священное писание» Стивена Лоренса Шварца (1971).

Принцип «поли-» как основополагающий для рок-оперы и проявляющийся в различных аспектах: это может быть полисюжетность (своего рода «двоевременье» — соединение исторически отдаленного времени сюжета с современностью); полижанровость (как следствие одновременной ориентации на оперные структурные модели и приемы роковой выразительности); политембровость (сочетание инструментов классического оркестрового состава и рок-ансамбля); полистилистичность (стилистика данного жанра не исчерпывается роком и включает в себя и многие другие

элементы — от фольклорных до авангардистских, от «небарочных» до джазовых и т.д.).

Опера Эндрю Ллойда Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда» как эталонное воплощение признаков жанра: осовременивание традиционного сюжета, сочетание оперной драматургии с роковым музыкальным материалом различной стилевой ориентации (хард-, арт-рок, соул, рок-баллада, реттайм), преобладание номерных структур, отсутствие разговорных моментов и полная вокализация, лейттематизм, постановочные эффекты. Последующие работы Уэббера в этом жанре: «Эвита» (1976), «Кошки» (1981), «Призрак оперы» (1986) и другие.

Российские рок-спектакли⁵⁸ «Орфей и Эвридика» Андрея Журбина, «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и ««Юнона» и «Авось»» Алексея Рыбникова, «Фламандская легенда» Ромуальда Гринблата, «Стадион» Александра Градского, «Джордано» Лоры Квинт и др.; их постановки.

Дальнейшее развитие рок-оперы. Тяготение к диалогу с академической традицией как важный источник инноваций рок-опер 1980-х — 1990-х («Падение дома Ашеров» Питера Хэммилла, «Операция: Преступный разум» группы «Queensrÿche»). Возможность разделения рок-оперы и рок-мюзикла с точки зрения жанровых ориентиров: наличие разговорных номеров в мюзикле и их отсутствие в опере. Тесная взаимосвязь рок-оперы и рок-мюзикла. «Мюзикальность» (термин Е. Андрущенко) современной рок-оперы, то есть установка на формирование «актуального» сценического облика музыкально-театрального проекта, предельная технологическая оснащенность аудио- и видеорядов постановки. Внутренняя дифференциация жанра рок-оперы: «лайт-опера» («Мертвые души» Александра Пантыкина), «рок-классик-опера» («Повелитель мух» Ефрема Подгайца), «техно-опера» («2032: Легенда о несбывшемся грядущем» Виктора Аргонова). Обзор современных коммерче-

⁵⁸ По идеологическим соображениям ранние рок-спектакли А. Журбина и А. Рыбникова первоначально назывались «зонг-операми», что, видимо, должно было направлять ассоциации к театру «благонадежного» Бертольда Брехта вместо «сомнительного» рока.

ски успешных рок-мюзиклов: «Моцарт» Жан-Пьера Пило и Оливье Шультеза (2009), «Дракула: любовь сильнее смерти» коллектива авторов, в том числе Женифер Аяч, Лионель Флоранс, Патрис Гирао и др. (2011). Всемирная экспансия мюзикла и всеобщая «мюзакализация» современного театра (в том числе, и академического направления).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Градский А. Стадион.* (CD) AG коллекция, 2006.
2. *Грамматиков В. — Рыбников А. Звезда и смерть Хоакина Мурьеты.* СССР, Киностудия им. М. Горького, 1982.
3. *Даан О. (Dahan O.) — Пило Ж.-П. (Pilot J.-P.) — Шультез О. (Schultheis O.)* Моцарт. Рок-опера. Warner, 2009.
4. *Джусон Н. (Jewison N.) — Уэббер Э. Л. (Webber A. L.)* Иисус Христос — суперзвезда. США, Universal, 1973.
5. *Захаров М. — Рыбников А. Юнона и Авось.* СССР, Гостелерадио, 1983.
6. *Паркер А. (Parker A.) — Pink Floyd Стена.* Великобритания, Goldcrest Films, 1982.
7. *Рассел К. (Russell K.) — The Who Томми.* Великобритания, Columbia Pictures, 1975.
8. *Форман М. (Forman M.) — Макдермот Г. (McDermott G.)* Волосы. CIP Filmproduktion GmbH, 1979.
9. *Queensrÿche. Operation: Live crime.* Picture Music International, 1991.

ТЕМА 34. МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА — КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Органическая склонность массовой культуры к сценическому контексту и зрелищности, новым средством визуализации в сфере массовой музыки становится телевидение. Роль телевидения и кино в качестве мощного канала продвижения музыкального товара в индустрии массовой культуры: пример фильмов «Сerenада солнечной долины»

с музыкой оркестра Глена Миллера, «Школьные джунгли» с песней Билла Хэйли «Rock Around the Clock» и др., которым во многом были обязаны своей популяризацией и распространением джаз и рок.

Формирование в рамках массовой музыкальной культуры собственного кинематографа. Широкая популярность в первой половине XX века музыкального фильма. Ставка на «синтетического» актера (яркий пример — Фрэд Астер). Типовые сюжеты музыкальных фильмов: трудный путь к славе («Король джаза» Дж. Андерсона, «42 улица» Л. Бэкона), мелодраматическая любовная история («Цилиндр» М. Сандрича) и другие. Приглашение к участию в фильме популярных эстрадных звезд (Морис Шевалье в «Параде любви», Леонид Утесов в «Веселых ребятах»). Явление киномюзикла. «Сюжетные» рок-альбомы и появление фильмов, основанных на экранизации их фабулы («Yellow Submarine» группы The Beatles, «The Wall» группы Pink Floyd и т.п.).

Музыкальный видеоклип (англ. *to clip* — делать вырезки) как особый вид киноискусства. Различные средства создания видеоклипа: рисованная и кукольная анимация, компьютерная графика, видеоарт; возможность их соединения в одном ролике. Единство зримого и слышимого при структурообразующей функции музыки (она определяет масштаб, композиционные особенности, монтажный ритм, смысловой компонент видеоряда); возможность персонификации музыки в условиях видеоклипа. Расчет на зрительный канал восприятия как основной поставщик информации в условиях видеоклипа. Способность видеоклипа компенсировать с помощью зрительного ряда стереотипность и тривиальность музыки, иногда даже создавая эффект «прирастания» нового смысла⁵⁹. Короткий хроно-

⁵⁹ Известны случаи, когда на одну песню снималось несколько видеоклипов. Благодаря различному видеоряду, смысловой акцент композиции смешался в ту или иную сторону. Показательный пример — три видеоклипа, снятые в 1992 году разными режиссерами на песню группы U2 «One». Эта песня о необходимости пытаться полюбить то, что на тебя не похоже. В клипе Ф. Жоану визуализация происходит через бинарные оппозиции (мужчина — женщина); А. Корбайн, снимая музыкантов в женских платьях, реализует видеорядом тему терпимости; в версии М. Пеллингтона визуальный ряд состоит из разнообразных вариаций на тему единства (высвечивается слово «One» на разных языках).

метраж, требующий особых способов компоновки материала: причинно-следственный ход событий заменяется значением детали и момента. Промежуточное положение видеоклипа между киноискусством и рекламой. Начало съемки видеоклипов в конце 1960-х (на то время — в варианте играющей на студии группы) для транслирования в телепередаче «Top of the Pops» (Великобритания). Видеоклип — главный продукт телевизионного эфира канала Music TeleVision (MTV) с 1981 года. Фестивали видеоклипов: «Пост-Монтере» (США), «Поколение» (Россия) и др. Российские режиссеры-клипмейкеры в новом поколении кинематографистов: А. Андраникян, Ф. Бондарчук, Ю. Гримов, Р. Газизов и другие.

Сотрудничество кинорежиссеров с музыкантами «третьего пласта»: Майлс Дэвис и Луи Мале («Лифт на эшафот»), Бьюрк и Ларс фон Триер («Танцующая в темноте»).

Функционирование саундтреков (англ. *soundtrack* — звуковая дорожка) в качестве автономных композиций и альбомов (например, «The living sea» Стинга, «Shadows» Чарли Мингуса).

ТЕМА 35. ОБЗОР ДРУГИХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ СОВРЕМЕННЫХ МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ, ВКЛЮЧАЮЩИХ МУЗЫКАЛЬНУЮ КОМПОНЕНТУ

Многообразие массовых действ и представлений, включающих музыкальную составляющую. Преимущественное использование в таких представлениях музыки, принадлежащей массовой культуре.

Особое распространение различных представлений с использованием музыки в эпоху контркультуры. Выступления «битников» (Лоуренс Ферлингетти, Аллен Гинсберг) на открытых площадях с чтением стихов под звуки джаза. Музыка в экспериментальных театрах «офф Бродвей».

Хэппенинг (англ. *happening* — происходящее) как новая синтетическая форма театрализованного, как правило бессюжетного представления, предполагающая вовлечение зрителей: использует элементы театра, музыки, живописи,

хореографии, видео, стирая границы между искусствами, между искусством и неискусством. Зарождение в узких академических кругах в начале 1950-х (Джон Кейдж называл это «авторской апологией дадаизма») и, позднее, выход в открытое пространство, в том числе городских улиц (последнее особенно показательно для времени студенческих политических волнений). Первые хэппенинги Алана Капроу (Нью Йорк, 1959). Особая популярность хэппенинга в 1960-е годы. Разнообразие его форм. Полистилистика хэппенинга и нередкое участие в нем массовой музыки. Многочасовые хэппенинги Лауры Андерсон с участием рок-музыкантов, а также представителей изобразительного и литературного авангарда. Хэппенинг как один из органичных для «третьего пласта» способов преподнесения музыки⁶⁰.

Эволюция хэппенинга в 1970-х в *перформанс* (англ. *performance* — исполнение, представление), который, как и хэппенинг, отличается отсутствием определенных ролей и пространственно-временных границ. Тяготение перформанса к «визуальному театру». Отличие его от более спонтанного хэппенинга: акции перформанса планируются заранее и протекают по некоторой программе. Различие персонального перформанса (например, перформансы Владимира Чекасина, Сергея Курехина) и коллективного, обнаруживающего связь с карнавальной традицией. Хэппенинг и перформанс как отражение тенденции современной культуры стать «горячей», чем обусловлено тяготение к использованию элементов религиозно-мистических ритуалов, провокационных и шокирующих действий, абсурдизма и т. п., а также привлечение самых «экстремальных» проявлений массовой молодежной музыки.

Использование массовой музыки в официальных торжествах, примером чему — церемонии открытия и закрытия

⁶⁰ Хэппенинг как форма рок-концерта был особенно популярен в середе хиппи. Так, на «Trips Festival» в Лос-Анджелесе (1969) выступления публики записывались и через несколько минут транслировались в записи в разных частях пространства зала, в результате чего воздух на-полнялся звуковым хаосом. Впечатление нереальности происходящего усугублялось световыми шоу, как бы имитирующими галлюцинации, с использованием «психodelических» слайдов, которые во время выступления проецировались на сцену и публику в зале.

спортивных Олимпиад и практика написания композиций, специально предназначенных для этого события («Барселона» Фрэдди Меркури, исполненная им с Монсерат Кабалье, «Олимпиец» Филипа Гласса, «До свиданья, Москва» Александра Пахмутовой).

Активное вовлечение военных оркестров в праздничные и памятные массовые мероприятия. Появление в 1970-е годы нового музыкально-сценического жанра, названного *плац-концерт* — выступление духового оркестра, на котором музыкальные произведения исполняются в движении (с различного рода перестроениями), включающее элементы хореографии, пантомимы, шоу. Истоки плац-концерта в дефиле (фр. *défilé* — букв. узкий проход между препятствиям) и фестивалях военных оркестров (military tattoo). Плац-концерт как основной вид программы выступления музыкантов на различных конкурсах военных оркестров. Слияние зрелищности и высокого уровня музыкального исполнительства в программах «Оркестра Королевской британской армии», «Небесного марширующего оркестра», «Тайбейского марширующего оркестра», оркестра бесальеров «Fanfara dei Bersaglieri Aminto Caretto», «Президентского оркестра Российской Федерации» и др.

Флешмоб (англ. *flash mob* — букв. мгновенная толпа) — новый вид акционизма в XXI веке, основанный на быстром возникновении неожиданных сообществ. Самоорганизация через интернет-сайты и социальные сообщества (обсуждение сценария, цели, места и времени действия). «Артизированные» разновидности флешмобов: танцевальный, фанмоб⁶¹, арт-моб. Нацеленность последнего на зрелищность и претензия на некоторую художественную ценность, поэтому предполагается репетиции, участие режиссера, сценариста.

⁶¹ Одни из самых известных в мире — флешмобы памяти Майкла Джексона, на которых участники копируют его «стиль»: манеру одеваться и двигаться. Как правило, представляют собой танцевальные «мобы» под музыку певца.

ВОПРОСЫ К IV РАЗДЕЛУ

1. Чем объяснить особую склонность массовой музыкальной культуры к синтезу с другими искусствами?
2. Какова роль танца в массовой музыкальной культуре?
3. Какие танцы связаны по происхождению с джазом, а какие с рок-музыкой?
4. В чем основные отличия между варьете, мюзикхоллом и ревю?
5. Что составляет музыкальную основу зрелищных жанров?
6. Что можно назвать источниками современного мюзикла?
7. Какие качества позволили мюзиклу стать одним из самых популярных жанров массовой культуры?
8. Как в рок-опере проявляется принцип «поли»?
9. Чем отличаются рок-мюзикл и рок-опера?
10. На какие сферы распространялось влияние рок-музыки и в чем это проявляется?
11. Какие фильмы способствовали популяризации массовой музыкальной культуры во второй половине XX века?
12. Какие компоненты участвуют в функционировании музыкального видеоклипа?
13. Каковы механизм организации флешмоба и его основные виды?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрющенко Е.* Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX — начала XXI века: монография. — Ростов н/Д., 2018.
2. *Бушуева С.* Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. — Л., 1989. — С. 170–194.
3. Великие мюзиклы мира. — М., 2002.
4. *Гаврилова Л., Кочурова Э.* Мюзикл: страницы истории. Учебное пособие. — Красноярск, 2015.
5. *Гринберг М., Тараканов М.* Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. — М., 1982. С. 231–286.

6. *Данько Л.* Из истории мюзикла // Комическая опера в XX веке: Очерки.— Л.— М., 1976.— С. 186–195.
7. *Живов Д.* Мюзикл: Исторический анализ формирования жанра // Музыка и время.— 2020.— № 1.— С. 3–7.
8. *Кампус Э.* О мюзикле.— Л., 1983.
9. *Кудинова Т.* От водевиля до мюзикла.— М., 1982.
10. *Порфириева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера.— Л., 1985. С. 123–138.
11. *Тушинцева И.* Мюзикл // Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Пере-верзева.— М., 2007.— С. 434–455.
12. *Уварова Е.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945).— М., 1983.
13. *Цукер А.* Рок-опера: сюжеты, стиль, драматургии // Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие.— СПБ., 2020. С. 178–210.
14. *Чаки М.* Идеология оперетты и венский модерн.— М., 2001.
15. *Шулин В.* Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств.— 2016, № 2 (27).— С. 140–143.

РАЗДЕЛ V. НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКИ С ДРУГИМИ «ПЛАСТАМИ» МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ТЕМА 36. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МАССОВОЙ МУЗЫКИ И ФОЛЬКЛОРА

Фольклорная музыка как один из источников происхождения некоторых жанровых направлений и разновидностей массовой музыки: роль афроамериканской, евроамериканской и креольской народной музыки в становлении джаза; вестерна, кантри и хиллбили — в формировании рок-музыки; городского романса — для эстрадной песни.

Массовость как отличительное качество «первого» и «третьего» пластов, но имеющее разную специфику: в фольклоре это внеличностный характер возникновения музыки («творит музыку народ», по выражению М. И. Глинки), а в развлекательной музыке массовость проявляет себя как ориентация на усредненные потребности.

Сходство некоторых жанровых сфер массовой музыки (джаз, рок) как с «преподносимой», так и с «обиходной» музыкой. Наибольшая очевидность этой бифункциональности в отношении жанрово-коммуникативной ситуации, которую одновременно можно назвать дифференцированной (подобно условиям «второго пласта»: музыкант — слушатель), но и недифференцированной (как в «первом пласте»: все являются участниками действия).

Признаки, позволяющие соотнести массовую музыку с фольклорным типом коммуникации:

а) частое объединение в одном лице автора и исполнителя;

б) нередкая анонимность как результат коллективного сочинения музыки;

в) преимущественно бесписьменное существование;
г) иногда — неразделенность артистов и публики (особенно, в психodelическом роке), вообще эффект вовлеченности и соучастия в музыкальном процессе.

Кроме того, д) массовая музыка связана с особым типом обучения, основывающимся, как и в фольклоре, на устной передаче знаний и навыков, копировании уже известного.

Однако в отличие от «самостийно» существующей культурной практики фольклора, «продукт» в массовой культуре должен быть профессионально выполнен, профессионально запущен в оборот с использованием широкого арсенала современных технологий производства, фиксации, тиражирования опуса с ориентацией на вкусы широкой публики.

Некоторые примеры непосредственного контакта фольклора и массовой музыки: американский *фолк-рок*, сформировавшийся на основе городского песенного фольклора (Боб Дилан, Джоан Баэз и др.); *«четвертое течение» в джазе* (Михаил Альперин, Ян Гарбарек), синтезирующее приемы народной музыки со стилистикой джаза. Особая популярность *этно-рока* в России: творчество групп «Мельница» (Москва), «Солнцеворот» (Калининград), «Ят-Ха» (Тува), «Сак-Сок» (Татарстан). Примеры совместного музицирования народных исполнителей с музыкантами «третьего пласта»: Агнесс Гарнас и Ян Гарбарек, ансамбль Дмитрия Покровского и «Архангельск» Владимира Резицкого, ансамбль «Huun-Huur-Tu» и «Moscow Art Trio».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. Гарбарек Я. (Garbarek J.), Гарнас А. (Garnas A.) Rosenfole. Landy Star Music, 2001.
2. Мельница. Дикие травы. Navigator Records, 2006.
3. Солнцеворот Закрома. Nymphaea Records, 2011.
4. Ят-Ха. Yat-Kha. General Records, 1993.
5. The Bulgarian Voices Angelite, Moscow Art Trio and Huun-Huur-Tu. Mountain Tale. CD-Real, 1997.

ТЕМА 37. МАССОВАЯ МУЗЫКА И КЛАССИКА

Эклектическая природа массовой музыкальной культуры, проявляющаяся на протяжении XX — начала XXI века. В силу этого — вовлечение в ее орбиту разнообразных явлений, принадлежащих другим «пластам» музыкальной культуры. Внешне это может быть воспринято как плюрализм, открытость, лояльность «масс-культа», но, учитывая характер импликаций, речь должна идти скорее о достаточно жестких ассилиационных процессах, подчинении иностранных элементов в конечном счете жанровому стилю массовой музыкальной культуры.

Одним из самых притягательных объектов для массовой культуры в XX веке является классическая музыка прошлых веков. Формы взаимодействия могут быть самыми разнообразными:

- заимствование темы из классического произведения для джазовой или роковой композиции (напр., темы Чайковского в композициях Дюка Эллингтона, тема из первой части «Лунной сонаты» Бетховена в одноименной композиции Г. Миллера);
- переложение и обработка классического произведения в жанровой стилистике какого-либо направления массовой музыки (напр., «Вариации на тему Гайдна» И. Брамса в обработке прог-рок-группы «Focus», «Allegro barbaro» Б. Бартока в звучании ансамбля «ELP», обработка Джоелем Шпигельманом Гольдберг-вариаций Баха в стиле new age)⁶²;
- цитирование классического произведения: здесь можно различить цитирование материала в новой аранжировке (напр., ария Канис из «Паяцев» Леонкавалло в композиции «It's a hard life» группы «Queen») и коллажирование классического фрагмента в его оригинальном тембровом звучании (напр., тема

⁶² Одним из популярных «сюжетов» для эстрадных обработок стали в XX веке «Картинки с выставки» Мусоргского: например, ансамблями «ELP» (art-rock) и «Delta Minolta» (heavy metal); здесь можно назвать также и синтезаторную обработку японца Китаро, находящуюся на стыке студийного электронного рока и электронной авангардной музыки академического направления.

из IV симфонии Чайковского в «Wish you were here» группы «Pink Floyd»);

- включение стилизации «в духе классики» (объект стилизации может быть различен, но наиболее часто это музыкальные стили Ренессанса, Барокко, Классицизма).

Отдельные коллективы находят свое лицо, утверждаясь на смежной территории. Например, оркестры под управлением Джеймса Ласта и Поля Мориа, которые в изобилии включали в свои концертные программы обработки популярной классики в манере эстрадной музыки⁶³. Из позднейших коллективов того же направления можно назвать инструментальный ансамбль «Rondo Veneziano». Некоторые вокальные ансамбли (пик их популярности приходится на 1960-е годы) специализируются на исполнении аранжировок классических произведений — предпочтение отдается инструментальным — в джазовой (позднее роковой) манере. Деятельность вокального октета «The Swingle Singers», основанного в 1962 году и объединившего исполнителей, получивших классическое музыкальное образование; его неповторимый узнаваемый стиль, вызвавший волну подражаний и возникновение сотен подобных ансамблей⁶⁴.

В рамках массовой музыкальной культуры XX века можно выделить даже определенные направления, культивирующие контакты с «классикой»: например, «третье течение» в джазе, арт-рок (время их расцвета также приходится на 1960-начало 70-х годов — десятилетие ощутимого культурного подъема, отразившего определенный исторический оптимизм).

Встречное движение классической и массовой музыки осуществляется также усилиями исполнителей. Во многом это обусловлено, с одной стороны, приходом в шоу-бизнес

⁶³ К подобной музыке применяют английский термин *easy listening* («облегченное» слушание).

⁶⁴ Виртуозное вокальное звучание этого коллектива стало одним из знаков своей эпохи. В силу этого, а также высочайшего профессионализма октет «Swingle Singers» оказался широко востребованным и в среде академических композиторов авангардного направления: на их исполнение рассчитаны партитуры «Stimmung» Карлхайнца Штокхаузена, Симфония и «Крики Лондона» Лючано Беррио и другие.

профессиональных музыкантов с академическим образованием (примером чему, Джордж Мартин — продюсер «The Beatles», братья Дэрек и Рэй Шульманы из «Gentle Giant», Гюнтер Шуллер — основоположник «третьего течения» и т.д.). А с другой стороны, это попытки классических исполнителей разомкнуть филармоническую изоляцию, пользуясь формами представления музыки из арсенала масс-культуры (напр., концерты «Трехтеноров»⁶⁵; «Времена года» Вивальди в лазерно-роковом представлении Ванессы Мэй; зрелищно-театральное действие танцующих музыкантов в шоу «Прорыв», исполняющих «Болеро» Равеля).

Классический кроссовер (англ. *crossover* — скрещивание, пересечение) — сравнительно новое направление популярной музыки, представляющее собой сочетание элементов рока, электроники, академической и поп-музыки. Двунаправленная тенденция в условиях кроссовера: с одной стороны, это преобразование классических произведений в популярные композиции («Anytime, Anywhere» в исполнении Сары Брайтман — адаптированная версия *Adagio* Т. Альбинони), с другой, — трансформация эстрадных композиций в классические («Wind of Change» группы «Scorpions» в исполнении Хосе Кэррераса). Залог коммерческого успеха кроссовера — сочетание элементов академического звучания и репертуара с новейшими электронными средствами и зрелищностью поп-культуры. Размытие дистанции между «высоким» и «популярным» искусством в рамках классического кроссовера⁶⁶. Обзор видеоверсий концертов С. Брайтман «One Night in Eden», Игудисман и Джу «A Little Nightmare Music», проекта «Дежавю» Игоря Крутого и Дмитрия Хворостовского.

Совместные выступления музыкантов — представителей разных страт музыкальной культуры, создающие эф-

⁶⁵ С 1995 года на германском телевидении проводится концерт Jose Carreras Gala, в котором принимают участие начинающие оперные исполнители и молодые представители классического кроссовера.

⁶⁶ С 1999 года вручается премия «Грэмми» в номинации Best Classical Crossover Album. Среди ее номинантов — и специализирующийся на исполнении старинной музыки академический вокальный ансамбль «The King Singers», и исполняющий классический кроссовер «Turtle Island String Quartet».

фект «несинтезированного сочетания»: например, М. Кабалье и Ф. Меркури, «Hilliard Ensemble» с Я. Гарбареком, квартета имени Шостаковича с «Арсеналом».

Разнообразные примеры «омассовления» классической музыки в киномюзиках (напр., II Рапсодия Ф. Листа в «Веселых ребятах», превращение тем симфонических произведений Чайковского в арии американских киномюзиков), мультфильмах (ярким примером являются ленты студии Уолта Диснея — например, серия короткометражек «Забавные симфонии» в сотрудничестве с оркестром Л. Стоковского), в современных видеоклипах.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Бочелли А. (Bocelli A.) Romanza.* Decca/Verve, 1997.
2. *Гарбарек Я. (Garbarek J.), Hilliard Ensemble Officium.* ЕМІ, 1993.
3. *Мей В. (Mae V.) The Violin Player.* EMI, 1995.
4. *ELP Emerson, Lake and Palmer.* Island Records, 1970.
5. *The Swing Singers. Jazz Sebastian Bach.* Philips/Verve, 1963.
6. *Turtle Island String Quartet. 4+Four.* Telarc, 2005.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

7. *Брайтман С. (Brightman S.) One Night In Eden Live In Concert* Angel Records, 1999.
8. *Игудесман и Джю (Igudesman and Joo) A Little Nightmare Music.* 2007.
9. *The Original Three Tenors The Original Three Tenors In Concert-Rome 1990 20th Anniversary Special Edition.* Decca, 2010.

ТЕМА 38. МАССОВАЯ МУЗЫКА И АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРД: ДВИЖЕНИЕ НАВСТРЕЧУ

Универсальность на всем протяжении истории музыки феномена размежевания культур по тем или иным параметрам дает возможность рассмотрения стилевой поляризации музыки XX века в русле музыкально-исторического опыта. Постоянные процессы встречного движения и взаимопроникновения данных сфер. Основные принципы этих взаи-

модействий, наблюдаемые с эпохи Возрождения до XIX века (по В. Дж. Конен): создание композиторами музыки в жанрах, принадлежащих «третьему пласту»; проникновение в профессиональную музыку бытовой в виде музыкального материала или элементов стилистики и ассимиляция их в композиционном контексте авторского произведения.

XX век как качественно новый этап: установление во второй его половине иных критериев различия академической и массовой культуры, когда последняя воспринимается не столько как «низкая», сколько «другая», «альтернативная», «существующая по собственным законам». Одновременно своя «другая» музыка возникает и в сфере академической, подтверждением чему служит название московского фестиваля авангардной музыки «Альтернатива». В результате образуется неоднородный ландшафт разных музык — соседствующих, но не выстроенных иерархически, способных как к самоизоляции, так и к разнообразным контактам.

Некоторые примеры взаимодействия академического авангарда и массовой музыки. Повышение роли импровизации в современной авангардной музыке. Джаз как искусство, основанное на профессиональном импровизационном музицировании и его влияние на возникающие в XX веке «индетерминированные» техники композиции. Примеры поликультурных «гибридов»: участие джазменов в реализации «вербальных» партитур композиторов авангарда. Новая импровизируемая музыка европейской ориентации (по определению В. А. Ерохина) как точка схождения свободных форм джаза и авангарда. Ансамбли Франко Евангелисти, Паулины Оливерос, Винко Глобокара. Деятельность групп «АММ» (Великобритания), «МЕВ» (Италия), состоящих из академических и джазовых композиторов-музыкантов, ориентированных на свободную импровизацию.

1960–70-е — активные ассимиляционные процессы в джазе и роке; академическая музыка в качестве объекта притяжения. Формирование так называемого «третьего течения» — направления, охватывающего различные

формы соединения европейской академической традиции и джаза. Арт-рок как проявление *полистилистики* в роке.

Превращение *электронной музыки* — одной из отраслей композиции как авангарда, так и рока — в общую территорию существования обеих культур. Активное развитие авангардной электронной музыки в Германии (1951 г. — создание под руководством Герберта Аймерта и Вернера Майера-Эпплера студии электронной музыки в Кельне; открытие последним собственно электронной музыки, основанной на синтезе звука из обертонов) и как одно из следствий — появление в этой стране студийного электронного рока. Общность самого звучания авангардной и роковой композиции, а также некоторое сходство языковых средств (на уровне приемов в продуцировании и обработке звука), их обусловленность едиными условиями создания музыки, инструментария и принципов работы с ним. Непосредственные личные контакты представителей электронного направления рока и авангарда: например, Хольгера Шукая и Ирмина Шмидта (группа «Can») с Карлхайнцем Штокхаузеном.

«Лаборатория третьего направления», созданная в 1985 году в рамках Союза композиторов и объединяющая авторов, работающих на стыке массовой и академической музыки (Геннадий Гладков, Владимир Дацкевич, Алексей Рыбников и др.). Намерение быть понятыми широкой публикой и демократичность как принципиальная установка «Лаборатории», ориентированной на успех контактов с аудиторией массовой музыки (в первую очередь, рока). Стремление к стилевому интегрированию «пластов» на основе соединения лексики массовой музыки и европейской академической композиции.

Пример минимализма — направления современного авангарда, обнаруживающего общность эстетических позиций и языковых средств с рок-музыкой. Признание равенства всех проявлений музыкальной деятельности как эстетическая позиция минимализма и, в свою очередь, его признание практически всеми стратами массовой музыки. Отказ от классического структурирования музыкального времени, репетитивная техника, соединение запланирован-

ности и случайности, использование электронных тембров, техники «петли» — особенности минималистского языка, характерные также и для рок-музыки. Таким образом, минимализм становится явлением, находящимся на «перекрестке трех дорог»: джаза, рока и авангарда. Сотрудничество рок-музыкантов с композиторами-минималистами: например, рок-музыкант Джон Кейл — постоянный участник авангардных проектов Ла Монте Янга («Dream Syndicate» и «Theatre of Eternal Music») и один из авторов совместного с Терри Райли альбома «Church of Anthrax». Филип Гласс в своих симфониях «Low» (1992) и «Heroes» (1996) использует материал одноименных альбомов Боуи — Ино, записанных в конце 1970-х.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДИСКОГРАФИЯ

1. *Берио Л. (Berio L.)* Симфония. Deutsche Grammophon, 2005.
2. *Гласс Ф. (Glass P.)* Low. Point Music, 1993.
3. *Кейл Дж. (Cale J.)* Church of Anthrax. Columbia, 1971.
4. *АММ. Combine + Laminates.* Matchless Recordings, 1984.
5. *Musica Elettronica Viva (MEV).* Unified Patchwork Theory. Alternative Fox/Horo, 1977.

ВОПРОСЫ К В РАЗДЕЛУ

1. Чем отличается массовость фольклора от массовости «третьего пласта»?
2. Каковы могут быть формы взаимодействия фольклора и массовой музыки?
3. В каких формах может осуществляться взаимодействие массовой и классической музыки?
4. Каким образом исполнительская культура может способствовать сближению массовой музыки с другими жанровыми «пластами»?
5. Почему XX век представляется качественно новым этапом взаимодействия академической и массовой музыки?

6. Можно ли трактовать ассимиляционные процессы в массовой музыке 1960–70-х годов как проявление полистилистической тенденции?
7. Что обуславливает сближение «электронного» направления академического авангарда и рок-музыки?
8. В чем видится влияние минимализма на массовую музыку?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрющенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «Музыка из бывшего СССР»: у истоков «Третьего направления»* // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2014, № 417. — С. 40–50.
2. *Вейценфельд А. Жанровые и стилевые «миксты» массовой музыки в XX веке* // Вейценфельд А. Массовая музыкальная культура: Учебное пособие. М., 2020. — С. 394–402.
3. *Веревкина Ю. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture»* // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. — 2011, № 3. — С. 200–205.
4. *Денисов Э. Джаз и новая музыка* // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. — С. 163–165.
5. *Жиганова С., Фалько Г. Современные эстрадные формы интерпретации народных песен* // Культурная жизнь Юга России. — 2017, № 4 (67) — С. 134–136.
6. *Кром А. Минимализм и джаз: в диалоге с Джоном Колтрейном* // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. — Краснодар, 2016. — С. 27–33.
7. *Мешкова А. «Академический» авангард и «массовая музыка»: движение навстречу* // Приношение музыке XX века. — Екатеринбург, 2003. — С. 168–191.
8. *Савицкая Е. Отечественный рок 1970–1980-х в контексте взаимодействия с академической музыкой* // Вестник славянских культур. — 2019, том 52. — С. 261–275.

9. Третье направление: что? зачем? «За» и «против» // Сов. музыка.— 1990, № 1.— С. 42–50.
10. Ухов Д. Не без Джона Кейджа. Джазовый авангард в Европе и левый радикализм 60-х // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории.— М., 2008.— С. 183–191.
11. Цукер А. «Третье направление». Камерная эстрада // Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие.— СПБ., 2020. С. 139–165.
12. Шак Ф. Академическое исполнительство и шоубизнес на пути к взаимной интеграции // Культурная жизнь Юга России.— 2013, № 4 (51)— С. 23–26.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авторская песня. Антология / Сост. Д. Сухарев.— Екатеринбург, 2002.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки.— М.; СПб., 1998.
3. Айдамирова И., Шак Т. Традиции русского романса в отечественной эстрадной песне (к постановке проблемы) // Культурная жизнь Юга России.— 2017, № 1 (64).— С. 88–91.
4. Амирханова С. Джаз как искусство самовыражения.— Уфа, 2014.
5. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование.— Ростов н/Д., 2007.
6. Андрущенко Е. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX — начала XXI века: монография.— Ростов н/Д., 2018.
7. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «Музыка из бывшего СССР»: у истоков «Третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах.— 2014, № 417.— С. 40–50.
8. Антология «Битлз» / Пер. с англ. У. В. Сапциной. М., 2002.
9. Баева А. Время мюзикла: Музыкально-сценические опусы 1970–1980-х годов // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века): [Статьи. Рецензии. Интервью].— Вып. 3.— М., 2011.— С. 82–96.
10. Байер К. Репетитивная музыка // Сов. музыка.— 1991, № 1.— С. 106–112.
11. Барбан Е. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза.— СПб., 2006.
12. Барбан Е. Джазовые портреты. Сто очерков о музыкантах джаза.— СПб., 2006.
13. Барбан Е. Идея импровизации // Родник.— 1990, № 12.— С. 41–49.
14. Барбан Е. Российский джаз: исторический генезис // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре.— Краснодар, 2016.— С. 9–15.
15. Барбан Е. Чёрная музыка, белая свобода: музыка и восприятие нового джаза.— Екатеринбург, 2002.
16. Баташёв А. Джаз: свободная музыка свободных людей // Огонек.— 1993, № 30–31.— С. 18–20.
17. Баташёв А. Советский джаз.— М., 1972.

18. *Баташёв А.* Феномен импровизации // Сов. музыка.— 1987, № 2.— С. 46–49.
19. *Белоусова Н.* Многоликие жучки // Муз. академия.— 1998, № 2.— С. 133–141.
20. *Бержеро Ф., Мерлин А.* История джаза со времен бопа / Пер. с фр. М. Чернавиной.— М., 2003.
21. *Боброва М.* Рок-опера Александра Журбина «Орфей и Эвридика»: проблемы драматургии // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение.— 2011, № 4.— С. 172–175.
22. *Бодрийяр Ж.* Фантомы современности // Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы.— М., 2007.— С. 186–270.
23. *Бондаренко В., Дроздов Ю.* Энциклопедия популярной музыки.— Минск, 2006.
24. *Брейтбург В.* Принципы клипового мышления при создании мюзиклов // Культура культуры. 2020 № 2. Электронный ресурс URL: <http://cult-cult.ru/the-principle-of-clip-thinking-when-creating-musicals/>
25. *Брюстер Б., Броутон Ф.* История диджеев.— М., 2007.
26. *Бурлака А.* Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге 1965–2005. В 3-х т.— Спб 2007, 2008.
27. *Бурматов М.* Эволюция жанра эстрадной песни в музыкальной культуре России // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение.— 2019, № 1 (232).— С. 197–205.
28. *Бурматов М.* Эстрадная песня: к проблеме трактовки жанра в музыкальной науке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования.— 2018, № 3 (49).— С. 82–86.
29. *Бушуева С.* Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе.— Л., 1989.— С. 170–194.
30. *Вейценфельд А.* Вейценфельд А. Массовая музыкальная культура: Учебное пособие. М., 2020.
31. *Веревкина Ю.* Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение.— 2011, № 3.— С. 200–205.
32. *Верменич В.* Джаз. История. Стиль. Мастера.— СПб., 2007.
33. Великие мюзиклы мира.— М., 2002.
34. *Видгоф Л.* Улицами московского романса.— М., 2009.

35. Волобуев В., Политковская К. Культурологические представления об эстрадно-джазовой музыке // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.— 2017, № 6 (80).— С. 114–120.

36. Воробьёва Т. История ансамбля Битлз.— Л., 1990.

37. Гавrilова Л., Kochurova Э. Мюзикл: страницы истории. Учебное пособие.— Красноярск, 2015.

38. Гарбарек и видимый мир. Инт. с Д. Сумароковым // Fuzz. 1997, № 7–8.— С. 38–39.

39. Гаспаров М. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН.— Т. 1.— М., 2005.— С. 26–29.

40. Гершунин Е. Рассказываю об эстраде.— М., 1968.

41. Гладков Г. Жанр молодой — жанр молодых // Театр.— 1975, № 9.

42. Гладышев В. Терпилиада: Жизнь и творчество Генриха Терпиловского.— СПб.-Пермь, 2008.

43. Горохов А. Музпросвет.— М., 2003.

44. Грин Дж. Здесь восходит солнце: духовные и музыкальные поиски Джорджа Харрисона.— СПб., 2007.

45. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр.— М., 1982.— С. 115–127.

46. Гутов Е. Хэви метал рок: опыт системного описания // Вестник Нижневартовского государственного университета.— 2014, № 1.— С. 3–18.

47. Давыдов Ю., Роднянская И. Социология контркультуры.— М., 1980.

48. Данько Л. Из истории мюзикла // Комическая опера в XX веке: Очерки.— Л.— М., 1976.— С. 186–195.

49. Данько Л. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре. Автореф. дисс... канд. иск.— СПб., 2013.

50. Диденко Т. Рок-музыка на пути к большой форме // Сов. музыка.— 1987. № 7.— С. 23–29.

51. Дистер А. Эпоха рока.— М., 2005.

52. Драгилев Д. Лабиринты русского танго.— М., 2008.

53. Дружкин Ю. Песня 70-х — 90-х. Что дальше? (кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Сб. ст.— Вып. 1.— М., 2010. С. 7–53.

54. Дуков Е. Концерт в истории западно-европейской культуры.— М., 2003.

55. Дуков Е. Сеть: публика и искусство.— М., 2016.
56. Дуков Е. Rock around the clock // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х годов. Сб. ст.— СПб., 2004.— С. 6–21.
57. Дэвис М. Автобиография.— Екатеринбург, 2005.
58. Дэйвис С. Rolling Stones. Время собирать камни / Пер. с англ. Г. Сахацкого.— М., 2003.
59. Енукидзе Н. Из истории джаза и мюзикла.— М., 2004.
60. Ерохин В. De musica instrumentalis: Германия — 1960–1990.— М., 1997.
61. Жабинский К. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст.— Ростов н/Д., 2010.— С. 323–339.
62. Живов Д. Мюзикл: Исторический анализ формирования жанра // Музыка и время.— 2020.— № 1.— С. 3–7.
63. Жиганова С., Фалько Г. Современные эстрадные формы интерпретации народных песен // Культурная жизнь Юга России.— 2017, № 4 (67)— С. 134–136.
64. Журбин А. Звуки мюзикла. В 3-х т. Аудиокнига.— М., 2007.
65. Журбин А. Композитор, пишущий слова: о себе и своей работе.— М., 2005.
66. Журкова Д. Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре.— М., 2016.
67. Журкова Д. Эстрада эпохи заката // Музыкальная академия.— 2014, № 4 (748)— С. 118–127.
68. Западные молодежные субкультуры. Научно-аналитический обзор.— М., 1990.
69. Запесоцкий А. Из истории рок-музыки: Творчество «Битлз».— М., 2004.
70. Земзаре И. Взаимодействие серьёзных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века: Автореф. дисс... канд. иск.— Л., 1984.
71. Ильичёва Н. Лайт-опера — новый жанр музыкального театра // Музыка и время.— 2019, № 4.— С. 25–28.
72. Истомин С., Денисенко Д. Самые знаменитые барды России.— М., 2002.
73. Кадын Л. Массовое музыкальное искусство XX столетия. Эстрада, джаз, барды и рок в их взаимодействии.— Екатеринбург, 2006.
74. Кадышев И. Искусство шансонье // Искусство и массы в современном буржуазном обществе.— Л., 1989.— С. 218–254.

75. Калошина Г. Французский мюзикл и рок-опера в контексте социокультурной ситуации рубежа ХХ–ХХI веков // Музыкальное искусство в современном социуме: сб. науч. ст.— Ростов н/Д., 2014.— С. 204–229.
76. Кампукс Э. О мюзикле.— Л., 1983.
77. Канин А. Пока не начался Jazz.— СПб., 2008.
78. Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991: от «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург, 2016.
79. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие.— Ростов-на-Дону, 2011.
80. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства.— Ростов-на-Дону, 2009.
81. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе: Автореф. дисс... канд. иск.— Ростов-на-Дону, 2006.
82. Китин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики.— Л., 1987.
83. Кнабе Г. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г. Избранные труды. Теория и история культуры.— М.-СПб., 2006.— С. 20–50.
84. Кнабе Г. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии.— 1990, № 8.— С. 39–61.
85. Козлов А. Джаз, рок и медные трубы.— М., 2005.
86. Козлов А. Потом стало можно играть джаз. Бес. с Н. Игруновой // Дружба народов.— 1994, № 1.— С. 170–175.
87. Козлов А. Рок глазами джазмена.— М., 2008.
88. Козлов А. Рок: истоки и развитие.— М., 2001.
89. Козырев М. Мой Rock-n-Roll. Трилогия.— М., 2007.
90. Козюренко Ю. Музыкальный синтезатор // Муз. жизнь.— 1981, № 23–24.— С. 22–24.
91. Кокорев А. Панк-рок от А до Я.— М., 1992.
92. Колесников А. Синтетические формы в джазе второй половины ХХ века // Вестник Нижегородского университета.— 2012, № 1–2.— С. 110–113.
93. Коллиер Дж. Дюк Эллингтон.— М., 1991.
94. Коллиер Дж. Луи Армстронг. Американский гений.— М., 1987.
95. Конен В. Об истоках рок-музыки // Советская музыка.— 1986, № 7.— С. 101–109.
96. Конен В. Рождение джаза.— М., 1984.
97. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке ХХ века.— М., 1993.
98. Конников А. Мир эстрады. М., 1980.

99. Корнеева С. Как зажигают «звезды». Технологии музыкального продюсирования.— М., 2004.

100. Коробова А. Музыкальные жанры и жанровый анализ: Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений».— Екатеринбург: УГК, 2009.

101. Корнев П. Искусство джаза: страйд, свинг, бибоп: учебное пособие.— СПб., 2009.

102. Корнев П. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств.— 2013, № 3 (16).— С. 75–78.

103. Королёв О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок-, поп-музыки. Термины и понятия.— М., 2002.

104. Костина А. Массовая культура: аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение.— 2006, № 1.— С. 28–35.

105. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера.— М., 2008.

106. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла.— М., 1982.

107. Кром А. Минимализм и джаз: в диалоге с Джоном Колтрейном // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре.— Краснодар, 2016.— С. 27–33.

108. Крылова А. Индустрия развлечений как новая упаковка музыкальной классики // Развлечение и искусство. Сб. ст.— СПб., 2008.— С. 572–581.

109. Крылова А. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-российский музыкальный альманах.— 2020, № 1 (38).— С. 27–35.

110. Кузнецов А. Из истории американской музыки: классика, джаз: Учебное пособие.— СПб., 2019.

111. Кузнецов В. История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография. М., 2005.

112. Кузьмина В. Клубный Лондон 1960-х и рождение прогрессив-рока // Развлечение и искусство. Сб. ст.— СПб., 2008.— С. 492–507.

113. Кузьмина В. Психodelическое искусство: между архаикой и современностью. М., 2013.

114. Кузьмина В. Рок фестивали в СССР и России: от 1960-х к 2000-м // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Сб. ст.— Вып. 1.— М., 2010. С. 74–95.

115. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок и поп-музыке.— М., 2001.

116. *Ландерс М.* Популярная электронная музыка // *Musical Box*. — 1998, № 2. — С. 36–40.

117. *Левина Л.* Границы звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни. — М., 2002.

118. *Людиновсков С.* Музыкальный видеоклип своими руками. — М., 2000.

119. *Лях В., Сигида Д.* Советская массовая песня как феномен музыкального искусства XX века // *Культурная жизнь Юга России*. — 2018, № 1 (68). — С. 64–67.

120. *Маевская И.* Жанрово-стилевые аспекты эстрадной песни: к постановке проблемы // *Культурная жизнь Юга России*. — 2015, № 2. — С. 22–25.

121. *Максимчук М.* Из Нового Света, или Заметки о спиритуэле // *Музыкальные пейзажи Америки*. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории. — М., 2008. — С. 56–77.

122. *Мархасёв Л.* XX век в легком жанре. Взгляд из Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980. — СПб., 2008.

123. Массовая культура // *Культура и культурология: Словарь* / Сост. и ред. А. И. Кравченко. — М.-Екатеринбург, 2003. — С. 552–554.

124. «Массовая культура», «Массовое общество» // *Философский энциклопедический словарь*. — М., 1983. — С. 348–349.

125. Массовые музыкальные жанры // *История современной отечественной музыки: Учебник*. / Ред. М. Тараканов. — Вып. 1. — М., 2005. — С. 74–142; Вып. 2 — М., 1999. — С. 62–130.

126. Мастера эстрады. — М., 2003.

127. *Матвеев А.* *Live Rock'n'Roll. Апокрифы молчаливых дней*. — Екатеринбург, 2001.

128. *Матюхина М.* Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века. Автореф. дисс. канд. искусств. — Магнитогорск, 2003.

129. *Махлина С.* Массовое и элитарное искусство // Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник в 2-х кн. СПб., 2003. — Кн. 2, с. 3–18.

130. *Мельвиль А., Разлогов К.* Контркультура и новый консерватизм. — М., 1981.

131. *Мельник М.* Развитие международного военно-музыкального фестивального движения // *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. — 2013, Том 195. — С. 130–134.

132. *Мешкова А.* «Академический» авангард и «массовая музыка»: движение навстречу // Приношение музыке XX века.— Екатеринбург, 2003.— С. 168–191

133. *Монд О.* Джером Керн — отец американского мюзикла // Музыковедение — 2011, № 4.— С. 16–20.

134. *Монд О.-Л.* Джордж Гershвин и современный мюзикл // Педагогика искусства.— 2009, № 3.— С. 57–70 (Часть первая); Педагогика искусства.— 2009, № 4.— С. 23–36 (Часть вторая).

135. *Мордасов А.* Театрализованные технологии и паратеатральные формы современной культуры // Искусствознание: Теория. История. Практика.— 2013, № 3 (7).— С. 100–103.

136. *Мошков К.* Блюз. Введение в историю.— СПб., 2019.

137. *Мошков К.* Индустрия джаза в Америке.— СПб., 2008.

138. Музыка. 2-е репринтное издание «Музыкального энциклопедического словаря» 1990 года / Гл. ред. Г. В. Келдыш.— М., 1998.

139. Музыка наших дней. Ред Д. Володихин.— М., 2002.

140. *Мякотин Е.* Тембровая структура рок-музыки // Проблемы художественного творчества. Сб. ст.— М., 2005.— С. 150–157.

141. *Набок И.* Рок-музыка: эстетика и идеология.— Л., 1989.

142. *Нагибина Н.* Мастера российского джаза.— СПб., 1999.

143. *Назин А.* Синтез джаз- и рок-музыки в музыкальных стилях XXI века // Мир науки, культуры, образования.— 2015, № 1 (50).— С. 316–320.

144. *Нестьев И.* Звезды русской эстрады.— М., 1974.

145. *Новгородцев С.* Рок-посевы. В 2-х т.— М., 2008.

146. *Ньютон Ф.* Джазовая сцена.— Новосибирск, 2007.

147. *Овчинников Е.* История джаза: Учебник.— Вып. 1.— М., 1994.

148. *Озеров В.* Проблемы массовой культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории и практике (по материалам западногерманского журнала «Musik und Bildung» за 1973–1983 гг.): Лекция.— М., 1987.

149. *Орлов М.* Свердловский рок: памятник мифу.— Екатеринбург, 2000.

150. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.— М., 1991.— С. 309–350.

151. *Панасье Ю.* История подлинного джаза с 1890 по 1960.— Ставрополь, 1991.

152. Панова О. Менестрельная традиция: моделирование образа негра в американской популярной культуре // Вопросы театра.— 2014, № 1–2.— С. 207–216.

153. Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке.— М., 2003.

154. Певцы советской эстрады.— М., 1977.

155. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки.— М., 1977.

156. Переверзев Л. Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе: сб. науч. тр.— СПб., 2011.

157. Переверзев Л., Ухов Д. Музыкальная культура Западной Европы и экспансия американства // Западная Европа и культурная экспансия американства.— М., 1985.— С. 45–56.

158. Петров А. Джазовые силуэты.— М., 1996.

159. Пигуловский В., Мирская Л. Контркультура и визуальная аура рок-музыки // Проблемы музыкальной науки.— 2018, № 1 (30).— С. 131–138.

160. Пинчуков Е. Confessin` the blues: блюз как музыкальная идиома // Музыка в духовной культуре XX века. Материалы конференции.— Екатеринбург, 2007.— С. 81–91.

161. Питерсон О. Джазовая одиссея. Автобиография.— СПб., 2007.

162. Полинин К. Kraftwerk — музыка компьютерной эры // Ровесник.— 1987, № 10.— С. 32–33.

163. Полищук А. Джазовая интерпретация музыки П. И. Чайковского в позднем творчестве Д. Эллингтона // Культурная жизнь Юга России.— 2015, № 4 (59) — С. 90–95.

164. Пономарёв В. На обратной стороне звука.— М., 2007.

165. Порфириева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: Сб. науч. тр. / Отв. ред. А. Порфириева.— Л., 1985.— С. 123–38.

166. Ревельс А. Рядом с Утесовым.— М., 1995.

167. Рейзнер Р. Пташка. Легенда о Чарли Паркере.— СПб., 2007.

168. Рок-музыка в контексте современной культуры. Сб. ст.— М., 2020.

169. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / Сост. А. Троицкий.— М., 1990.

170. Российский джаз. В 2-х т. / Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой.— СПб., 2013.

171. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1946–1977.— М., 1981.

172. Рыбакова Е. Джаз в культуре России (конец XX — начало XXI века) // Культурная жизнь Юга России. — 2007, № 1 (20). — С. 27–30.

173. Рыбакова Е. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: традиции, перспективы, исследования. — М., 2004.

174. Савина Е. Рок-клубы как формы представления художественной образности рок-музыки в отечественной культуре рубежа XX–XXI веков (на примере Петербурга и Екатеринбурга) // Научное мнение — 2014, № 5. — С. 173–180.

175. Савицкая Е. Большая форма в рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры») // Проблемы музыкальной науки — 2019, № 4 (37) — С. 167–178.

176. Савицкая Е. Звуковая ткань рок-музыки: эстетика и технологии // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 1990-х годов. Сб. ст. — СПб., 2004. — С. 142–155.

177. Савицкая Е. Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970-х — 1990-х // Художественная культура. — 2018, № 4 (26). — С. 196–223.

178. Савицкая Е. Отечественный рок 1970–1980-х в контексте взаимодействия с академической музыкой // Вестник славянских культур. — 2019, том 52. — С. 261–275.

179. Савицкая Е. Принципы стилеобразования в рок-музыке: Автореф. дисс... канд. иск. — М., 1999.

180. Савицкая Е. Прогрессив-рок. Герои и судьбы. М., 2015.

181. Савицкая Е. Российские рок-фестивали 2000–2010-х годов // Художественная культура. — 2018, № 2 (24) — С. 276–299.

182. Савицкая Е. King Crimson. Великие обманщики: творчество группы King Crimson в контексте зарубежной рок-музыки 1960-х-1970-х годов. М., 2008.

183. Савченко Б. Кумиры российской эстрады. — М., 2003.

184. Саймон Дж. Большие оркестры эпохи свинга. — СПб., 2008.

185. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. — М., 1987.

186. Сариеева Е. Кафешантан: искусство и развлечение // Развлечение и искусство. Сб. ст. — СПб., 2008. — С. 292–303.

187. Сахарова А. Музыкальный театр Э. Л. Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки. Автореф. дисс... канд. иск. — М., 2008.

188. Сахарова А. Эндрю Ллойд-Уэббер: британский «король» мюзикла // Музикальная академия.— 2008.— № 2.— С. 22–28.

189. Северина И. Джаз сейчас: тенденции, концепции, имена // Музыка и время — 2014, № 11.— С. 9–15.

190. Сиднева Т. Искусство в поисках истины: между элитой и массой // Вопросы культурологии.— 2009, № 1.— С. 18–22.

191. Сикоева Е. Песня в структуре кинотекста: опыт анализа // Культурная жизнь Юга России.— 2016, № 4.— С. 97–100.

192. Скороходов Г. Звезды советской эстрады: очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни.— М., 1986.

193. Советкина Э. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов. Автореф. дис... канд. иск.— М., 2005.

194. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: Сб. ст. / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева.— М., 1987.

195. Современный джаз в музыкальной культуре / ред.-сост. Е. Барбан.— СПб., 2013.

196. Соловьёв-Сласский В. Всадники без головы или рок-н-ролльный бэнд.— СПб., 2003.

197. Сосудин Ю. Незабываемые певцы.— СПб., 2007.

198. Сохор А. Романс и песня // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки.— Вып. 3.— Л., 1983.— С. 190–201.

199. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.— М., 1971.— С. 292–310.

200. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке.— М., 1968.

201. Старинный русский романс. Антология русского романса.— М., 2008.

202. Суслова Л. Электронная и компьютерная музыка: направления развития // Музыка. Экспресс-информация.— Вып.1.— М., 1990.

203. Столляр Р. Джаз: введение в стилистику: учебное пособие.— СПб., 2019.

204. Сыров В. Джаз и европейская традиция // Проблемы музыкальной науки.— 2007, № 1 (1).— С. 159–167.

205. Сыров В. Коммуникативно-стилевые аспекты арт-рока // Проблемы музыкальной науки.— 2017, № 2 (27).— С. 27–34.

206. Сыров В. К типологии стиля джазового творца // Актуальные проблемы высшего музыкального образования.— 2014, № 2 (32).— С. 45–48.

207. Сыров В. Массовая музыка наших дней: к вопросу идентификации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования.— 2017, № 1 (43).— С. 54–59.

208. Сыров В. Рок и классика // Муз. академия.— 1998, № 2.— С. 141–147.

209. Сыров В. Современный джаз как стилевой феномен // Музыка. Искусство. Наука. Практика.— 2016, № 2 (14).— С. 41–47.

210. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке».— Нижний Новгород, 1998.

211. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока: учебное пособие. СПб., 2020.

212. Сысоева А. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е — 20-е годы XX века. Автореф. дисс... канд. иск.— М., 2005.

213. Театр. Эстрада. Цирк: Сб. ст. под ред. С. Макарова.— М., 2006.

214. Териков Г. Куплеты в цирке и на эстраде.— М., 2005.

215. Ткаченко В. К проблеме бинарности рок-музыки // Музыка быта в прошлом и настоящем.— Ростов-на-Дону, 1996.

216. Ткаченко В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова). Автореф. дисс... канд. иск.— М., 1993.

217. Третье направление: что это? зачем? «за» и «против» // Сов. музыка.— 1990, № 1.— С. 42–50.

218. Троицкий А. Poplex.— М., 2009.

219. Троицкий А. Рок-лексикон // Муз. жизнь.— 1989, № 4, 6, 8, 10, 12, 14, 22, 23.

220. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е.— М., 1991.

221. Троицкий А. Я введу вас в мир Поп...— М., 2006.

222. Тушинцева И. Менестрели и смех: из истории американской «оперы» // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории.— М., 2008.— С. 78–94.

223. Тушинцева И. Мюзикл // Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева.— М., 2007.— С. 434–455.

224. Тушинцева И. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия — 2015, № 1.— С. 94–101.

225. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции.— М., 1975.

226. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945).— М., 1983.

227. Усманов О. Герои рок-н-ролла.— М., 2004.

228. Ухов Д. Вокруг рок музыки // Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века.— М., 1993.— С. 144–158.

229. Ухов Д. Не без Джона Кейджа. Джазовый авангард в Европе и левый радикализм 60-х // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории.— М., 2008.— С. 183–191.

230. Ухов Д. Рок-музыка: взгляд из 80-х // Иностранная литература.— 1982, № 4.

231. Ухов Д. Ф. Гласс, А. Эйнштейн и другие // Муз. академия.— 1992, № 3.— С. 90–95.

232. Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке.— М., 2003.

233. Федоров Е. Рок в нескольких лицах.— М., 1989.

234. Фейертаг В. Джаз от Ленинграда до Петербурга. Время и судьбы — СПб., 2014.

235. Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник.— СПб., 2008.

236. Фейертаг В. Диалог со свингом: Давид Голощекин о джазе и о себе.— СПб., 2003.

237. Фишер А., Шабалина Л. Джазовый стиль би-боп и его корифеи.— Екатеринбург, 2005.

238. Франченко Д. Джаз и кинематограф: начало // Аналитика культурологии — 2012, № 1 (22).— С. 30–31.

239. Фрумкин В. Певцы и вожди.— М., 2005.

240. Хайченко Е. Перерождение мюзик-холла // Развлечение и искусство. Сб. ст.— СПб., 2008.— С. 304–329.

241. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки.— Киев, 1989.

242. Цейтлин Ю. Взлеты и падения великого трубача Эдди Рознера.— М., 1993.

243. Цукер А. Единый мир музыки.— Ростов-на-Дону, 2003.

244. Цукер А. И рок, и симфония.— М., 1993.

245. Цукер А. Массовая музыка как барометр эпохи // Гуманистические и социально-экономические науки.— 2012, № 6 (67).— С. 44–49.

246. Цукер А. Массовая музыка как явление и понятие // Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие.— СПб., 2020. С. 20–45.

247. Цукер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки.— Вып. 3. (1960–1990) / Ред. сост. Е. Долинская.— М., 2001.— С. 453–415.

248. Цукер А. Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы: Учебно-методическое пособие. — Ростов-на-Дону: РГК, 2008.

249. Цукер Цукер А. Отечественная массовая музыка 1960–1990 гг.: учебное пособие. — СПб., 2020.

250. Чайка Е. Постмодерн в музыке: «перезагрузка» классики в популярной сфере // Таврические студии. Серия: Искусствоведение. — 2015, № 7. — С. 15–21.

251. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. — М., 2001.

252. Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп музыка в системе буржуазной идеологии. — М., 1985.

253. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002.

254. Чередниченко Т. Непреднамеренный реализм трафарета // Сов. музыка. — 1988, № 2. — С. 18–29.

255. Чередниченко Т. Новые песни о счастье // Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М., 2002. — С. 491–518.

256. Чередниченко Т. Эра пустяков или как мы наконец пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдем дальше // Новый мир. — 1992, № 10. — С. 222–231.

257. Чернышов А. Джаз и музыка европейской академической традиции. — М., 2008.

258. Чернышев А. Рок-музыка: этапы ее генезиса и развития в 1970-х // Вестник Казанского университета культуры и искусств. — 2013, № 3. — С. 22–25.

259. Чернышов А. Секреты песенного видео // Медиамузыка. — 2014, № 3. http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html

260. Чижова И. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: Автореферат канд. дисс. — М., 1993.

261. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие. — СПб., 2020.

262. Шак Ф. Академическое исполнительство и шоу-бизнес на пути к взаимной интеграции // Культурная жизнь Юга России. — 2013, № 4 (51) — С. 23–26.

263. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали. — Новосибирск, 2007.

264. Шапиро Н., Хентофф Н. Творцы джаза. — Новосибирск, 2005.

265. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. — М., 1985.

266. Шилова И. Заметки о мюзикле в зарубежном кино // Муз. современник.— Вып. 4, 1983.— С. 254–272.

267. Шнитке А. Бытие рока и парадоксы музыки в кино / интервью с В. Холоповой // Муз. жизнь.— 1993, № 1.— С. 6–7.

268. Шулин В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств.— 2016, № 2 (27).— С. 140–143.

269. Шэффнер Н. Блюзде, полное чудес (Одиссея «Пинк Флойд»).— М., 1998.

270. Щелкин В., Фролов С. Легенды ВИА.— М., 2007.

271. Эрисман Г. Французская песня. Пер. с фр. А. Гальперина и Т. Сикорской.— М., 1974.

272. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон / Отв. ред. Е. Уварова.— М., 2000.

273. Яковлева А. Кич и параклич: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое.— СПб., 2001.— С. 252–263.

274. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперса К. Смысл и назначение истории.— М., 1991.— С. 287–418.

275. Altman R. The American Film Musical.— Bloomington, 2009.

276. Asriel A. Jazz: Analysen und Aspekte.— Berlin, 1966.

277. Berend J.-E., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century.— Chicago, 2009.

278. Brown L. B., Goldblat D., Gracyk T. Jazz and the Philosophy of Art.— New York 2018

279. Charlton K. Rock Music Styles: A History.— New York, 2020.

280. Davis J. S. Historical dictionary of jazz.— 2012.

281. Feuer J. The Hollywood musical.— London, 1982.

282. Fields A. From the bowery and Broadway: Lew fields and roots of American popular theatre. New York, 1993.

283. Ganzl K. The Musical: A Concise History.— London, 1997.

284. Gioia T. The History of Jazz.— New York, 2011.

285. Gridley M. C. Jazz styles. History and analysis.— New Jersey, 2000.

286. Hobsbawm E. The Jazz Scene.— New York, 1993.

287. Kajanová Y. On the History of Rock Music.— Frankfurt am Main, 2014.

288. Kantor M. Broadway: The American Musical.— New York, 2004.

289. Kramer M. J. The republic of rock: music and citizenship in the sixties counterculture.— Oxford, 2013

290. Levine M. The jazz theory book.— New York, 1995.

291. *Macan E.* Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture. Oxford, 1997.
292. *Mates J.* America's musical stage: Two hundred years of musical theatre.— London, 1985.
293. *Pattison R.* The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of Romanticism.— New York, 1987
294. *Scaruffi P.* A History of Rock Music: 1951–2000.— Bloomington, 2003
295. *Shipton A.* A new history of jazz.— London, 2001.
296. *Starr L., Waterman C.* American Popular Music: The Rock Years.— New York, 2005.
297. The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. S. Frith, W. Straw, J. Street.— Cambridge, 2001.
298. *Tirro F.* Jazz: A history.— New York, 1977.
299. *Ulanov B.* The History of Jazz.— New York, 1955
300. *Wicke P.* Rock music. Culture, aesthetics and sociology.— New York, 1987.

Приложение

Тематический план по курсу «Массовая музыкальная культура» и ориентировочная сетка учебных часов

№ темы	Названия разделов и тем	часы
Введение		
1.	Предмет и задачи курса. Понятие массовой музыкальной культуры. Истоки и основные жанровые направления	2
Раздел I. Популярная песня как явление массовой музыкальной культуры		
2.	Жанр песни в истории музыкальной культуры. Особенности коммуникации и сферы распространения в XX веке. Популярная песня как важнейшая составляющая современной массовой музыкальной культуры.	2
3.	Французская шансон и искусство шансонье. Истоки и основные этапы развития. Шансон в условиях современной песенной эстрады.	2
4.	Шлягер. Общее представление. Зарождение понятия в конце XIX века в связи с коммерциализацией бытовой песни и романса. Основные принципы функционирования.	1
5.	Феномен советской массовой песни. Становление, ведущие стилевые ориентиры. Угасание жанра вместе с завершением советского периода в истории России.	2
6.	Самодеятельная авторская песня в СССР. Общее представление и особенности функционирования. Судьба жанра в постсоветской России.	2
7.	Явление и понятие эстрадной песни. Основные этапы развития в России. Важнейшие направления и разнообразие национальных влияний. Зарубежная эстрада последней трети XX века.	2
8.	Значение средств массовой коммуникации для существования и развития популярной песни. Представление о технологиях поп-индустрии. Ведущие фестивали и конкурсы популярной песни.	1
9.	Обзор основных тенденций в области современной отечественной песенной эстрады.	2

Раздел II. Джаз, его специфика, история и современность		
10.	Общее представление о джазе и его значении в музыкальной культуре XX века. Ведущие джазовые течения, вопросы периодизации. Основная терминология.	2
11.	Джаз как явление культуры Нового Света. Значение многонациональных традиций Америки в его зарождении. Обзор жанровых истоков (танцевальных, вокальных, театральных): рэгтайм, блюз, спиричуэл, театр менестрелей и другие.	3
12.	Эпоха архаического джаза. Стили джазовой музыки (от новоорлеанского к чикагскому и гарлемскому) и сферы ее бытования: марширующие оркестры, танцевальные залы, увеселительные заведения. Появление «белого» джаза. Стиль «дик-силенд».	1
13.	Расцвет джазовой музыки в 1920–1930-е годы. Начало активного распространения джаза в Западной Европе. Симфо-джаз. Эра свинга. Радио и киномузыка как основные средства популяризации джаза в США. Коммерциализация джаза	2
14.	Возникновение некоммерческих направлений джазовой музыки. Начало модерн-джаза. Стиль би-боп.	2
15.	Основные джазовые направления 1950–1960-х: кул-джаз, хард-боп, вест-коуст джаз, ист-коуст джаз, мейнстрим.	2
16.	Семейство ассимиляционных направлений 1960–1970-х годов: этно-джаз, джаз-рок, третье течение.	2
17.	Особенности бытования джаза в Советской России 1920–1940-х годов. «Песенный» джаз.	1
18.	Российский джаз второй половины XX века: подъемы и спады.	2
19.	Джаз в системе масс-медиа. Ведущие джазовые фестивали, журналы, теле- и радиопередачи, фирмы аудиозаписи.	1
20.	Обзор основных тенденций и форм функционирования современного джаза (с 60-х годов XX века).	2

Раздел III. Рок как явление массовой музыкальной культуры		
21.	Общее представление о рок-музыке. Особенности возникновения и функционирования. Рок как явление контркультуры. Значение для его формирования литературы (направление «битников»), философии (экзистенциализм, франкфуртская школа), политических движений. Этапы развития, направления, терминология.	2
22.	Американский рок конца 1950–1960-х годов. Рок-н-ролл как исторически первая разновидность рок-музыки.	2
23.	Появление британского бита в 1960-е годы как реакции на американский рок. «The Beatles», «Rolling Stones».	2
24.	Дифференциация рок-музыки в 1970–1980-е годы. «Социальные» направления: хард-рок, панк-рок, хэви-металл. «Артифициальные» направления: прогрессивный рок, арт-рок, рага-рок.	4
25.	Рок и новые музыкальные технологии. Студийный электронный рок 1970–1980-х годов.	1
26.	Особенности функционирования рока в СССР. Ведущие рок-клубы и их представители. Свердловск как один из центров отечественного рок-движения.	2
27.	Роль средств массовой информации в распространении рок-музыки. Информационная система «Интернет» — новое средство популяризации рок-музыки в 1990-е годы. Ведущие рок-фестивали, издания, фирмы аудиозаписи.	2
28.	Обзор основных тенденций и форм функционирования современного рока.	2
Раздел IV. Формы синтеза музыки, театра, кино и телевидения в сфере массовой музыкальной культуры		
29.	Представление о возможностях синтеза музыки с другими искусствами в контексте массовой культуры XX века. Обзор основных форм этого синтеза.	1
30.	Направление музыкально-эстрадной зрелищности: варьете, мюзик-холл, эстрадное ревю. Жанровый статус, эстетические доминанты, характер функционирования. Истоки и краткий исторический обзор.	1

31.	Мюзикл: определение жанра, происхождение, этапы формирования. Мюзикл США и Западной Европы 1920–1930-х годов. Появление киномюзикла и его конкуренция с театральным мюзиклом.	2
32.	Расцвет мюзикла в США и Западной Европе в 1940–1960-е годы. Расширение тематики жанра. Мюзикл в России.	2
33.	Возникновение рок-оперы и рок-мюзикла (1960-е годы). Определение жанровой специфики и основные черты.	2
34.	Массовая музыкальная культура — кино и телевидение: аспекты взаимодействия.	1
35.	Обзор других разновидностей современных массовых представлений, включающих музыкальную компоненту: торжественные массовые церемонии, уличные театры, хэппенинги и так далее.	1
Раздел V. Некоторые формы взаимодействия массовой музыки с другими «пластами» музыкальной культуры		
36.	Взаимодействие массовой музыки и фольклора.	1
37.	Массовая музыка и классика. Основные формы контакта.	2
38.	Массовая музыка и академический авангард: движение навстречу.	2
39.	Итоговый семинар-зачет «Массовая музыка в системе музыкальной культуры XX века»	2
	Итого часов:	70

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРОВ	3
ВВЕДЕНИЕ	11
Тема 1. Предмет и задачи курса. Понятие и истоки массовой музыкальной культуры. Основные жанровые виды	11
РАЗДЕЛ I.	
ПОПУЛЯРНАЯ ПЕСНЯ КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	16
Тема 2. Жанр песни в истории музыкальной культуры. Популярная песня как важнейшая составляющая современной массовой музыкальной культуры	16
Тема 3. Французская шансон и искусство шансонье	17
Тема 4. Шлягер. Общее представление. Основные принципы функционирования	21
Тема 5. Феномен советской массовой песни	23
Тема 6. Самодеятельная авторская песня в СССР. Судьба жанра в постсоветской России	25
Тема 7. Явление эстрадной песни. Важнейшие направления и этапы развития в отечественной и зарубежной эстраде	28
Тема 8. Значение средств массовой коммуникации для существования и развития популярной песни. Ведущие фестивали и конкурсы популярной песни	32
Тема 9. Обзор основных тенденций в области современной отечественной песенной эстрады	34
Вопросы к I разделу	35
Рекомендуемая литература	36
РАЗДЕЛ II. ДЖАЗ, ЕГО СПЕЦИФИКА, ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	38
Тема 10. Общее представление о джазе и его значении в музыкальной культуре XX века. Основная терминология ...	38
Тема 11. Джаз как явление культуры Нового Света. Обзор жанровых истоков	40
Тема 12. Эпоха архаического джаза (от новоорлеанского к чикагскому и гарлемскому) и сферы его бытования. Появление «белого» джаза.	
Стиль «диксиленд»	44
Тема 13. Расцвет джазовой музыки в 1920–30-е годы. Симфо-джаз. Эра свинга. Радио и киномузыка как основные средства популяризации джаза в США.	
Коммерциализация джаза	48

Тема 14. Возникновение некоммерческих направлений джазовой музыки. Начало модерн-джаза. Стиль би-боп.....	51
Тема 15. Основные джазовые направления 1950–1960-х годов	53
Тема 16. Семейство ассимиляционных направлений 1960–1970-х годов	55
Тема 17. Особенности бытования джаза в Советской России 1920–1940-х годов. «Песенный» джаз	59
Тема 18. Российский джаз второй половины XX века: подъемы и спады	61
Тема 19. Джаз в системе масс-медиа. Ведущие джазовые фестивали, журналы, теле- и радиопередачи, фирмы аудиозаписи	65
Тема 20. Обзор основных тенденций и форм функционирования современного джаза (с 1960-х годов XX века)	67
Вопросы ко II разделу	70
Рекомендуемая литература	71
РАЗДЕЛ III. РОК КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	72
Тема 21. Общее представление о рок-музыке. Ее истоки, особенности возникновения и функционирования. Связь с молодежной субкультурой.....	72
Тема 22. Американский рок конца 1950–1960-х годов.....	74
Тема 23. Британский бит в 1960-е годы как реакция на американский рок. «The Beatles», «Rolling Stones»	78
Тема 24. Дифференциация рок-музыки в 1970–1980-е годы. «Социальные» и «артифициальные» направления	80
Тема 25. Рок и новые музыкальные технологии. Студийный электронный рок 1970–1980-х годов	84
Тема 26. Особенности функционирования рока в СССР. Ведущие рок-клубы и их представители. Свердловск как один из центров отечественного рок-движения	85
Тема 27. Роль средств массовой информации в распространении рок-музыки. Ведущие рок-фестивали, издания, фирмы аудиозаписи.....	88
Тема 28. Обзор основных тенденций и форм функционирования современного рока	89
Вопросы к III разделу	92
Рекомендуемая литература	93

РАЗДЕЛ IV. ФОРМЫ СИНТЕЗА МУЗЫКИ, ТЕАТРА, КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ В СФЕРЕ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	94
Тема 29. Представление о возможностях и основных формах синтеза музыки с другими искусствами в контексте современной массовой культуры	94
Тема 30. Направление музыкально-эстрадной зрелищности. Жанровый статус, истоки и краткий исторический обзор	96
Тема 31. Мюзикл: определение жанра, происхождение, этапы формирования. Мюзикл США и Западной Европы 1920–1930-х годов. Появление киномюзикла	98
Тема 32. Расцвет мюзикла в США и Западной Европе в 1940–1960-е годы. Мюзикл в России.....	101
Тема 33. Возникновение рок-оперы и рок-мюзикла. Определение жанровой специфики и основные черты	105
Тема 34. Массовая музыкальная культура — кино и телевидение: аспекты взаимодействия	107
Тема 35. Обзор других разновидностей современных массовых представлений, включающих музыкальную компоненту	109
Вопросы к IV разделу	112
Рекомендуемая литература	112
РАЗДЕЛ V. НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКИ С ДРУГИМИ «ПЛАСТАМИ» МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	114
Тема 36. Взаимодействие массовой музыки и фольклора ...	114
Тема 37. Массовая музыка и классика	116
Тема 38. Массовая музыка и академический авангард: движение навстречу.....	119
Вопросы к V разделу	122
Рекомендуемая литература	123
Список литературы	125
Приложение. Тематический план по курсу «Массовая музыкальная культура» и ориентировочная сетка учебных часов	141

Анна Сергеевна Мешкова, Алла Германовна Коробова

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Учебное пособие

Издание третье, дополненное

Anna Sergeevna Meshkova, Alla Germanovna Korobova

THE MASS MUSICAL CULTURE

Textbook

Third edition, revised

12+

Верстка *А. О. Почтенная*

Корректор *А. В. Раевская*

ЛР № 065466 от 21.10.97. Гигиенический сертификат

№ 78.01.10.953.П. 1028 от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН В СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».

www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru

196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.

Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «Лань»

lan@lanbook.ru;

www.lanbook.com

196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.

Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 17.06.21.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $\frac{1}{32}$.

Усл. п. л. 7,77. Тираж 80 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии

с качеством предоставленных материалов

в типографии «Т8».