
ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс лекций по дисциплине «История стилей музыкальной эстрады» составлен в соответствии с требованиями Федерального государственного стандарта среднего профессионального образования по специальности 070214 «Музыкальное искусство эстрады».

Целью данного Курса лекций является подготовка специалистов, обладающих комплексом профессиональных знаний, необходимых для работы в качестве преподавателя и исполнителя. Будущий специалист после прослушивания данного курса лекций должен:

1. Ориентироваться в основных стилистических разновидностях джазовой музыки.
2. Отличать мастеров джаза от их коммерческих двойников.
3. Разбираться в специфических джазовых приемах (метроритмические особенности, импровизация, свинг...).
4. Знать о взаимодействии джаза с другими видами музыкального искусства.

Курс рассчитан на два семестра, в течение которых студент должен развить свой художественный вкус, расширить кругозор и познакомиться с лучшими образцами джазовой музыки.

Наряду с историческим изложением материала, характеристикой стилей и течений необходимо уделять большое внимание прослушиванию и просматриванию произведений и их анализу.

При изучении дисциплины необходимо использовать знания, получаемые по смежным дисциплинам:

гармонии, аранжировке, основам джазовой импровизации.

Примечание: курсивом указаны видеоклипы, иллюстрирующие содержание.

Расчет часов по семестрам:

II курс, 4-й семестр — 40 часов.

III курс, 5-й семестр — 32 часа.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Название разделов и тем	Кол. часов
II курс IV семестр		
1	Истоки джаза. Вводная лекция	1
2	Афроамериканская музыка. Трудовые песни	1
3	Культовая музыка американских негров	1
4	Менестрели	1
5	Блюз	2
6	Рэгтайм	2
7	Нью-орлеанский стиль	3
8	Диксиленд	1
9	Луи Армстронг — первый гений джаза	2
10	Фортепиано в джазе 1920–1930-х годов	2
11	Суит-музыка	2
12	Чикаго	2
13	Свинг	2
14	Черный свинг	2
15	Белый свинг	2
16	Вокалисты в джазе 1930–1950-х годов	4
17	Джаз и фашизм	2
18	Бибоп	4
19	Кул-джаз	4
ВСЕГО		40
III курс V семестр		
20	Хард-боп	4
21	Соул-джаз	3
22	Фанк-джаз	3
23	Третье течение	4
24	Модальный джаз	4
25	Фри-джаз	4
26	Джаз-рок	4
27	Фьюжн	4
28	Джаз — размышления о будущем	2
ВСЕГО		32
ИТОГО		72

У каждого из нас своя история джаза.

В. Б. Фейертаг

Джаз учит жить настоящим, учитывая прошлое и думая о будущем.

1

ИСТОКИ ДЖАЗА (The Origins of Jazz)

У джаза есть три основных источника: духовные песнопения (спиричуэл и госпел), блюз и рэгтайм. А если говорить коротко, то джаз выделился прежде всего импровизацией, синкопами и особым драйвом.

Импровизация существовала в мире музыки испокон веков, особенно на Востоке. Вообще вся музыка когда-то началась с импровизации. В церковной и ранней классической музыке основой стали ноты, партитуры, написанные заранее партии. Импровизация в некоторых случаях считалась недопустимой и была запрещена. И. С. Бах, работавший органистом в костелах, нередко импровизировал и нарушал установленные церковью каноны, за что и подвергался гонениям церковным начальством. В XVIII и XIX веке импровизация присутствовала в классике, нередко в форме так называемых каденций. Известно, что такие великие композиторы и исполнители, как Ф. Лист и Н. Паганини, импровизировали на публике, но это было эпизодически. К началу XX века импровизация практически исчезла из практики академистов. Джазмены же сделали импровизацию главным

смыслом своей жизни, а тема пьесы стала лишь поводом для импровизации. Истинный джазмен немислим без умения импровизировать.

Синкопа. Во многих видах древней этнической музыки можно найти выделение слабых долей и неожиданные акценты. Но в джазе синкопа приобрела другой смысл. Именно рэгтайм сделал упор на синкопу в исполнении, казалось бы, простых полек, кадрили и других европейских танцев, вывезенных в Америку эмигрантами. В синкопах рэгтайма уже присутствует то, что позднее назовут словом «драйв» (целый комплекс выразительных средств и приемов). Он проявится тогда, когда рэгтайм начнут исполнять диксиленд-бэнды. Тогда и возникнет слово «джаз», которое в начале будет обозначаться как “Jass” и будет написано на первой джазовой пластинке, выпущенной в Нью-Йорке 7 марта 1917 года нью-орлеанским ансамблем Original Dixieland Jass Band под руководством корнетиста Ника Ла Рокка, и только через год примет всем известное начертание — Jazz.

Блюз — особая способность человеческой души к переживанию своих проблем. Как сказал один старый черный блюзмен: «Блюз — это когда хорошему человеку плохо». Этот жанр зародился в среде рабов, самых угнетаемых жителей этой страны. Парадокс, но даже те негры США, которые считали себя благопристойными верующими, относились к блюзу негативно, называя его “Devil Songs” (дьявольские песни).

Для них существовала своя духовная музыка — спиричуэл и госпел, то есть молитвы на темы Ветхого и Нового Завета. Правда, в негритянских церквях эти молитвы исполнялись иначе, с другой энергетикой и даже с другой музыкой. Да и вообще вся служба в негритянских церквях постепенно приобрела характер, совершенно отличный от того, что происходило в белых церквях США. В дальнейшем именно та манера пения и та энергетика, с которой проходили такие службы, перешла в ритм-энд-блюз и в музыку соул и фанк. А так

называемая негроидная манера пения, характерная как для раннего джаза, так и для всех последующих стилей: свинга, рок-н-ролла, соула, фанка и даже диско, — вышла из раннего блюза, госпела и спиричуэла.

После того как блюз в XX столетии вышел за рамки негритянской среды и стал достоянием мировой аудитории, выяснилось, что способность чувствовать и исполнять эту музыку могут не только чернокожие. Более того, оказалось, что отнюдь не все представители черной расы склонны к этой энергетике. Один из парадоксов нашей эпохи — неожиданная приверженность к блюзу представителей, казалось бы, холодной нации — англичан. Именно в Англии после приезда туда первых американских блюзменов в начале 50-х годов начался бум так называемого «британского блюза», приведший к развитию мощного направления английской рок-музыки, замешанной на блюз-роке. Достаточно вспомнить Rolling Stones, The Who, Cream, Led Zeppelin. Но все это произойдет позднее, а пока, в начале XX века, блюз в культурной жизни США — неотъемлемая часть нового вида музыки, получившего название «джаз».

Любая находка тогда клишировалась очень быстро, ибо производство легкой музыки превратилось в организованный бизнес. До появления грамзаписи и радио им заправляли крупнейшие нотные издательства, имевшие не только штатных композиторов и поэтов, но и певцов, аккомпаниаторов, музыкантов и дирижеров для демонстрации своей продукции, а также импресарио и владельцев концертно-гастрольных контор, мюзик-холлов и дансингов. С конца XIX века эти фирмы находились в Нью-Йорке на авеню, прозванной Тин-Пэн-Элли (улица жестяных кастрюль). Создание песен было поставлено на конвейер, успех определяли не талант, а спрос и бешеная гонка в стремлении опередить конкурента.

В этой музыкальной фабрике с утра до вечера гремели оркестры, танцоры приспособливали новые номера к ритму своих ног, авторы песен сочиняли новые

партитуры водевилей, а тапёры барабанили свежие мелодии для певцов и импресарио, с чьей помощью они могли быть представлены публике и получить широкую известность. Изготовление песен было налажено со скоростью автомата. Существовали формулы для любого типа песни, и дюжины трубадуров, не разгибая спины, занимались составлением смесей по этим формулам.

Разделение труда было доведено до совершенства: одни придумывали мелодию, напевая или наигрывая ее одним пальцем, другие записывали ее нотами, третьи гармонизовали, четвертые оркестровали для разных ансамблей. Композитор был далеко не самым важным и высокооплачиваемым винтиком этой машины: сотни таких музыкальных поденщиков вместе с аранжировщиками и тапёрами переходили от одного издателя к другому в поисках заработка. Центральной фигурой всего процесса был *song-plugger* (сонг-плаггер — толкач), который должен был не просто показать клиенту товар лицом, но и побудить его раскошелиться. Тут все зависело от личного обаяния, находчивости и напористости, и потому мастер своего дела мог добиться цели совершенно независимо от достоинства сбываемого продукта.

Ежевечерне ведущие сонг-плаггеры собирались в крупнейшем мюзик-холле Тони Пастора, где происходил своего рода аукцион новинок. Сидя у самой рампы, внимательно следя за настроением зала и почувствовав, что представляемый его фирмой номер нравится, плаггер вскакивал с кресла и, размахивая руками в луче прожектора, во все горло затягивал припев, призывая аудиторию к нему присоединиться, в то время как находящийся наготове механик начинал показывать через волшебный фонарь слайды с текстом песни. Реакция публики показывала, рентабельно ли печатать ноты этого номера большим тиражом. Так обеспечивалась бесперебойная работа механизма, вначале создававшего спрос на определенный тип музыки, а затем — музыку, спрос этот удовлетворяющую.

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА

В самом начале 1920-х годов в США разгорелась дискуссия по поводу джаза: противники обвиняли джаз в разложении культуры и морали американского общества. Увлечение молодежи алкоголем и наркотиками, вызывающие танцы и мода, сексуальная раскрепощенность — все это воспринималось как деградация общества. Повальное увлечение чарльстоном только подливало масло в огонь.

В газете «Нью-Йорк таймс» в январе 1922 года появилась статья, где глава епископальной церкви Нью-Йорка пастор Перси Гранд предупредил членов своей общины, что «согласно имеющемуся у него официальному документу за последний год в США лишились невинности 65 000 молодых девушек». Статистика рождаемости в этот период тоже оказалась тревожной: резко возрос процент незаконнорожденных детей. И во всем этом обвиняли новое явление — джаз. Параллельно выяснилось, что рождаемость в зажиточной белой среде заметно снизилась, зато возросла в среде цветных. Все это свидетельствовало о грядущем вырождении американского общества.

Музыкальный критик Зигмунд Спад называл джаз хриплым нечленораздельным ревом оглушительных медных инструментов и уверял, что если бы Бетховен смог воскреснуть и услышать джаз, то возблагодарил бы небо за глухоту.

БОРЬБА ПРОТИВ ДЖАЗА

В 1922 году в Атлантик-Сити состоялся IX конгресс, посвященный индустрии отдыха, целью которого было объявить войну джазу. К этой войне, наряду с общественными деятелями, присоединился известный своими расистскими и антисемитскими убеждениями автомобильный магнат Генри Форд. Он создал для этого специальный фонд. И даже такой продвинутый человек, как

Томас Эдисон — изобретатель фонографа, тоже создал фонд борьбы с джазовыми танцами. До конца 20-х годов во многих городах Америки существовал запрет на джаз в публичных танцевальных залах. Но бороться с ним было бесполезно. Мода на новые танцы, такие как фокстрот, чарльстон, линдхоп и джиттербаг, постепенно охватила все слои американского общества, проникнув даже в аристократические круги.

В СССР через полвека после зарождения джаза в Америке в 1950 году (период гонений на джаз в СССР, вошедший в историю как «эпоха разгибания саксофонов») музыкальный критик Виктор Городинский в книге «Музыка духовной нищеты» писал: «Когда радио доносит до нашего слуха нестройный шум и грохот, звон битой посуды, гортанное завывание какого-то верблюжьего голоса, произносящего бессмысленные слова, речитатив, перемежаемый не то всхлипыванием, не то пьяной икотой, звуки неведомых инструментов, играющих аккорды, от которых мороз продирает по коже, — мы слышим музыку одичалых людей, музыку неслыханной умственной скудости, независимо от того, как она называется — джазовым свингом или буги-вуги».

БОЛЛРУМЫ И ЗАРОЖДЕНИЕ СВИНГА

В 1924 году в США уже насчитывалось более 560 радиостанций, которые транслировали джазовую музыку. Было построено множество новых дансингов, которые получили название “ballroom” (бальные залы). Это были просторные помещения со сценой для большого оркестра и с танцевальной площадкой. Там же была зона для столиков, откуда можно было подойти к сцене, чтобы потанцевать или просто послушать музыку, стоя перед самой сценой и разглядывая музыкантов. Публика к тому времени уже стала слушать джазовую музыку, у нее появились свои кумиры. В 30-е годы баллрумы стали образом жизни. В какой-то момент светская белая молодежь

начала кататься в баллрумах на роликах. Это означало, что джаз полностью победил всех своих врагов. Более того, он сделался гордостью американской культуры.

ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА НА МОЗГ ЧЕЛОВЕКА

По результатам исследований доктора Роберта Заторре (Robert J. Zatorre) из Монреальского неврологического института, занимающегося исследованием влияния аудиоинформации на мозг, джаз является одним из самых сложных для восприятия видов музыки, требующих от мозга сложной и напряжённой работы для прослеживания и анализа гармонических построений и прогрессий. Исполнение джаза и особенно создание джазовой импровизации является для мозга ещё гораздо более сложной задачей. Музыкальное образование и импровизация, как его часть, являются эффективными инструментами для повышения интеллектуальных способностей.

АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА (Afroamerican Music)

Основным поставщиком рабов в Америку являлась Африка. С 1500 по 1900 год в США было доставлено по разным оценкам до 16,5 млн человек, всего же за свою историю Африканский континент потерял около 80 млн человек. Ко времени завоевания независимости в 1776 году Америка была аграрной страной. На севере страны преобладало фермерство, на юге находились рабовладельческие табачные и хлопковые плантации. С 1809 года, после принятия закона о запрещении ввоза рабов, их стали ввозить контрабандой, так как законом не запрещалось использование рабов, родившихся в Америке. К 1860 году в США насчитывалось около 4 млн. рабов. Если в конце XVIII века цена раба была менее 300 долларов, то к началу Гражданской войны (1861–1865) раб стоил уже около 1800 долларов.

Отменяющая рабство 13-я поправка к Конституции США по предложению Авраама Линкольна (16-й президент и национальный герой Америки) была принята Конгрессом в 1865 году, после того как её ратифицировали необходимые три четверти штатов — 27 из 36, существовавших на тот момент. Однако часть штатов ратифицировала документ много позже: штат Кентукки — только в 1976 году, а штат Миссисипи и вовсе в 2013 году.

Благодаря многовековому привозу рабов в Америку была привнесена и сохранилась большая часть африканской культуры, несмотря на смешение с западноевропейской музыкой. По-разному сложилась судьба рабов и их культура в зависимости от места расселения, социально-

экономических условий, национального влияния (английское, французское, испанское...). В этом процессе африканские элементы оказались настолько сильнее, что им удалось преобразовать основные положения западноевропейской музыки. Важную роль в зарождении джаза сыграл ряд жанров, принадлежащих музыкальному фольклору американских негров, который и можно назвать **африканской музыкой**.

1. Главным ее признаком является ритм, который принципиально отличается от ритма европейской музыки. Метр (чередование сильных и слабых долей) не служит основой африканского ритма, а размер в европейском смысле ей неведом. Ритмические модели повторяются бесконечно, комбинируются разными способами и в разных темпах, что приводит к несовпадению сильных и слабых долей. Для этого используются такие понятия, как полиметрия и полиритмия.

2. Африканская музыка имеет коллективную импровизационную природу. В ансамбле исполнители играли не столько вместе, сколько параллельно друг другу, что и порождало полиритмию и полиметрию. Отсюда и главная роль барабанов и других ударных инструментов (в том числе и хлопки в ладони, и топанье ногами).

3. Европейское начало привело к исчезновению в африканском ритме полиритмии, подчинившейся общему тактовому размеру. Метроритм стал проще, а его усложнение началось вновь в более поздних джазовых стилях.

4. Мелодическое начало не так развито, как у европейцев (главным образом одногласно), интонирование отличается известной свободой. При господстве пентатоники фиксированными по высоте являются лишь опорные звуки: С, D, E, G, А. Другие ступени могут повышаться, понижаться — возникают “dirty tones” (грязные тона), “growl” (гортанные, хрипящие звуки), “shout” (выкрики), вибрато, глиссандирующие, фальцетные звучания.

5. В использовании инструментов заметно как сохранение традиций, так и новые тенденции. Довольно рано завезенные неграми барабаны были запрещены рабовладельцами, поэтому барабанами становились и полая тыква, и бочки, обтянутые воловьей кожей (бамбула), и бочка из металла — из них делали целые оркестры (Steel Band). Из струнных было популярно банджо, позднее — гитара. Из духовых — флейты, губные гармоники, позднее — корнет, тромбон, кларнет. В практику входят фортепиано и контрабас, но при этом сохраняется своя негритянская манера исполнения.

6. Широкое применение получил респонсный принцип (вопрос - ответ) между солистом и хором: отвечая хору, солист поет вариации на тему — импровизирует.

Понятие «афроамериканская музыка» ввел в 1914 году немецкий музыковед Генри Эдвард Кребил. Сегодня оно применяется по отношению к негритянскому фольклору США. Афроамериканская музыка родилась в Америке в результате смешения африканских и европейских традиций. Она отличается африканским ритмическим богатством, заключенным в европейские формы и тональные структуры. Музыкальные формы, возникшие таким образом, многочисленны и объединяются общим названием **афроамериканская музыка**. К ней относятся также джаз, блюз и госпел, которые снова и снова порождали внутри себя новые формы и типы музицирования:

1. В 1900-е годы — Нью-орлеанский джаз (New Orleans Jazz).

2. В 10-е годы — Диксиленд (Dixiland).

3. В 20-е годы — Свит-музыка (Sweet Music).

4. В 30-е годы — Свинг (Swing).

5. В 40-е годы — Ритм энд блюз (Rhythm & Blues).

6. В 50-е годы — Рок-н-ролл (Rock & Roll).

7. В 60-е годы — Соул (Soul), в конце 60-х Фанк (Funk).

8. В 70-е годы — Электро-фанк (Electric Funk), Хаус-музыка (House Music).

9. В 80-е годы в рамках культуры Хип-хоп (Hip-Hop) — Брэйк-данс (Break Dance) и Рэп (Rap).

10. В 90-е годы — Смутс-джаз (Smooth Jazz), Эйсид-джаз (Acid Jazz), Кул-джаз (Cool Jazz), Нью-эйдж джаз (New Age Jazz) и другие.

Таким образом, афроамериканская музыка осталась жизнеспособной даже в условиях коммерческого массового производства музыки и никогда не теряла свою самостоятельность.

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

(Work Songs) Первая половина XIX века

Трудовые песни — наиболее древняя форма афроамериканского фольклора (русский аналог — «Эй, ухнем» или «Дубинушка»). Они отличались по способу изложения — коллективные, сольные, смешанные. Сохранению и развитию жанра способствовало терпимое отношение к нему рабовладельцев, потому что они видели реальную материальную выгоду: с песней труд становился производительнее. К тому же пение и игра на музыкальных инструментах, по их мнению, отвлекали рабов от мыслей о побеге, создавая иллюзию, что у поющих негров все в порядке. Основная функция уорк-сонгс — ритмическая организация трудового процесса и, как следствие, некоторое его облегчение.

Уорк-сонгс создавались импровизированно в процессе труда и исполнялись без музыкального сопровождения. Аккомпанементом служили шум, производимый орудиями труда, и возгласы рабочих. Возможно разделение трудовых песен по жанровому признаку:

1. **Plantation Song** — песни плантаций, вероятно, наиболее ранние. “*Take This Hammer*” (*Возьми этот молот. Хах! Отнеси его к моему капитану. Хах! Скажи, что я убежал и смеялся над ним. Хах!*) в исполнении Лидбелли. Хором отвечаемое «Хах!» — отчетливо показывает концентрацию усилий: падение молота во время работы.

2. **Field Hollers** — Полевые крики. Это разновидность призывного восклицания, которое служило формой общения на расстоянии. “*Work Songs and Field Hollers*” в исполнении Джо Грина (Joe Green).

3. **Streets Cries** — уличные крики (уличные песни разносчиков, торговцев, точильщиков). “*Blackberry Wuman*” (Черничная женщина).

4. **Chanty Songs** — песни матросов на парусных судах и докеров. *Brownie & Sonny* “*Red River Blues*” (Блюз красной реки).

В приложении для сравнения есть более поздний композиционный, инструментальный вариант рабочей песни в исполнении джазового ансамбля братьев Эддерли, который так и называется — “*Work Song*”(Cannonball Adderly Sextet). Это одна из самых популярных джазовых тем.

В заключение еще раз подчеркнем большое значение трудовых песен для последующего развития негритянской культуры в США и для позднее появившегося джаза.

З

КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА АМЕРИКАНСКИХ НЕГРОВ (Cult Music American Blacks)

Христианская религия в Америке представлена двумя основными видами: католицизм и протестантизм. Протестанты контролировали северную часть страны, а католики — южную. В целом негры не противились обращению в новую веру, так как она давала надежду на освобождение. Церковь служила средством объединения и возможностью излить вслух свои мысли и чувства, не боясь наказания. Католицизм в целом лояльно относился к пережиткам и религиозным атавизмам африканских культов. Протестанты же считали себя носителями будущей культуры Америки, и с одной стороны — просвещение, открытие университетов, печатание новых книг, а с другой — крестовый поход против театра, музыки, особенно в храмах, где разрешалось только пение псалмов. Ведущими направлениями негритянской церкви стали баптизм и методизм. Они содействовали борьбе негров за освобождение, а их церемонии отличались предельной скромностью, что соответствовало социальному уровню неимущих рабов. Кроме того, экстатическое ведение баптистской службы как нельзя лучше соответствовало церемониалу языческих африканских культов.

ЖАНРЫ КУЛЬТОВОЙ МУЗЫКИ

1. **Ring shout** (ринг-шаут), где ring — кольцо, a shout — крик. Это религиозный групповой танцевальный ритуал. Обычно был составной частью богослужения. По зову

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru