

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

И. А. Смирнова

ИСТОРИЯ МИРОВОГО И БЕЛОРУССКОГО ДЖАЗА

Учебно-методический комплекс

Минск
БГУКИ
2019

УДК 78.036.9(100+476)(075.8)
ББК 85.318.5-03я73
С 506

Рецензенты:

А. Л. Капилов, кандидат искусствоведения, доцент, ректор
Института современных знаний им. А. М. Широкова,
кафедра оперной подготовки
и хореографии Белорусской государственной академии музыки

Смирнова, И. А.

С506

История мирового и белорусского джаза : учеб.-метод. комплекс / И. А. Смирнова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2019. – 152 с.
ISBN 978-985-522-212-6.

Раскрываются генезис и историческое развитие мирового и белорусского джаза. Джаз рассматривается в широком контексте национальных и культурных традиций (африканской, американской, европейской), в рамках которых сложилась языковая, жанровая и стилевая самобытность, определившая его специфику. Показаны роль социокультурных условий формирования и характерные особенности развития джаза в России и Беларуси.

Адресуется для профессиональной подготовки в области искусства эстрады и джазового исполнительства.

УДК 78.036.9(100+476)(075.8)
ББК 85.318.5-03я73

ISBN 978-985-522-212-6

© Смирнова И. А., 2019
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств», 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ВВЕДЕНИЕ	5
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
1.1. Исторические и социальные корни джаза	9
1.2. Архаический джаз (archaic jazz)	20
1.3. Классический джаз (classic jazz), свинг (swing)	33
1.4. Современный джаз (modern jazz)	47
1.5. Развитие джаза в России	59
1.6. Развитие джаза в Беларуси	74
Список использованных источников	86
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
2.1. Практические задания по темам дисциплины	89
2.2. Музыкальная викторина	91
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
3.1. Перечень вопросов по темам семинарских занятий	93
3.2. Перечень вопросов к зачету	101
3.3. Примерные темы рефератов	102
3.4. Примерные темы дипломных работ	104
3.5. Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	106
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
4.1. Учебная программа по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)	109
4.2. Дискография	113
4.3. Учебный терминологический словарь	114
4.4. Материально-техническое обеспечение реализации учебной программы	131
<i>Приложение.</i> Иллюстрации к УМК «История мирового и белорусского джаза»	132
Список использованных фотоисточников	150

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение в учреждениях высшего образования теоретических основ джаза как разновидности музыкального искусства обусловлено интенсификацией его развития в мировой музыкальной культуре. Возникнув на рубеже XIX–XX вв. в недрах массовой афроамериканской культуры, джаз в результате взаимодействия с европейской музыкальной традицией сформировал присущие только ему специфические инструментарий, музыкальный язык, импровизацию, систему жанров и стилей; вышел за рамки чисто американского феномена и получил стремительную скорость развития, завоевав в кратчайшие сроки чрезвычайно высокую популярность и широчайшее распространение в мире. Его интенсивное развитие в Беларуси вызвало необходимость профессиональной подготовки кадров в области джазового исполнительства. В этой связи в программу подготовки кадров по специальности «Искусство эстрады (по направлениям)» был включен ряд теоретических и практических дисциплин, в рамках которых проводится подготовка специалистов высшей квалификации для дальнейшей творческой деятельности в области джазового исполнительства.

«История мирового и белорусского джаза» (раздел 2 комплексной дисциплины «История искусства эстрады») является частью цикла общепрофессиональных и специальных дисциплин, необходимых для подготовки музыкантов-исполнителей высшей квалификации. В результате специалист должен иметь представление о сущности джаза как явления мировой и белорусской музыкальной культуры, знать особенности его музыкального языка и средств выразительности, владеть навыками анализа музыкальных жанров, стилей и джазового исполнительства.

Данный учебно-методический комплекс (УМК) является структурированной моделью процесса обучения дисциплине «История мирового и белорусского джаза», ориентированной на формирование у студентов профессиональных компетенций в области генезиса и развития джаза в мировой и белорусской музыкальной культуре.

ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «История мирового и белорусского джаза» – второй раздел комплексной дисциплины «История искусства эстрады» – разработана для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 17 03 01 Искусство эстрады направлений «инструментальная музыка», «пение», «компьютерная музыка». Введена в учебный план для освоения студентами общих закономерностей развития джаза как разновидности музыкального искусства, вида исполнительской деятельности, части мировой и белорусской музыкальной культуры.

Значимость данной дисциплины обусловлена тесной взаимосвязью с профилирующими дисциплинами, в рамках которых осуществляется принцип интегрированного изучения джаза, что содействует расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для подготовки высококвалифицированных специалистов в области джазового искусства. При изучении дисциплины используются материалы электронно-информационного ресурса «Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век» (терминологический словарь и музыкальная энциклопедия, созданные коллективом авторов кафедры искусства эстрады БГУКИ в рамках Государственной программы «Культура Беларуси на 2011–2015 годы»).

Цель учебно-методического комплекса (УМК) по дисциплине «История мирового и белорусского джаза» – помощь студенту в изучении джаза в контексте его развития в мировой и белорусской музыкальной культуре; систематизация и структурирование учебно-методических материалов, необходимых для совершенствования содержания образовательного процесса в области подготовки специалистов высшей квалификации по теоретическому изучению джаза.

Задачи УМК:

- дать представление о важнейших социокультурных факторах, содействовавших появлению и развитию джаза;
- сформировать знания о средствах выразительности и языковых особенностях джаза;

- оказать содействие в усвоении понятийно-категориального аппарата джаза;
- способствовать развитию навыков анализа основных жанров и стилей джаза;
- сформировать у студентов необходимые знания о сущности джаза как явления мировой и белорусской музыкальной культуры.

УМК включает предисловие, введение, теоретический, практический, контроля знаний, вспомогательный разделы.

Во введении сформулированы цель, задачи УМК, особенности его структуры и подачи учебного материала, а также представлены тематические планы для дневной и заочной форм обучения в объеме, установленном рабочим учебным планом.

Теоретический раздел представлен кратким изложением всех тем учебного материала для изучения данной дисциплины в предусмотренном объеме.

Практический раздел содержит задания для проведения семинарских занятий.

В разделе контроля знаний приведены списки вопросов по темам семинарских занятий, вопросы к зачету, примерные темы рефератов и дипломных работ, а также критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.

Вспомогательный раздел содержит учебную программу по дисциплине «История мирового и белорусского джаза», список рекомендованной литературы, информационные материалы: учебный терминологический словарь, дискографию, материально-техническое обеспечение реализации учебной программы.

Требования к уровню освоения дисциплины «История мирового и белорусского джаза» определены образовательным стандартом по специальности 17 03 01 Искусство эстрады и представляют систему знаний и умений, составляющих профессиональную компетентность выпускника учреждения высшего образования. В результате освоения дисциплины выпускник должен *знать*:

- категориальный аппарат джаза;
- генезис и этапы развития мирового и белорусского джаза;
- языковые особенности и средства выразительности джаза;
- специфику основополагающих жанров джаза;

- особенности стилевых направлений джаза;
- творчество лучших исполнителей мирового и отечественного джаза;

уметь:

- анализировать языковые особенности джаза;
- определять специфику музыкальных стилей джаза;
- выявлять и анализировать каноны музыкальных жанров джаза;
- на практике устанавливать связь между художественными закономерностями исполняемой джазовой музыки, ее теоретическим анализом и проблемами исполнительства.

Преподавание дисциплины «История мирового и белорусского джаза» основывается на двух подходах. Первый обусловлен задачами разностороннего музыкального развития студентов и предусматривает освоение джаза в историко-теоретическом аспекте: истоки, специфика формирования, основные этапы и тенденции развития, стилевые направления, жанры, формы и др. Второй предусматривает освоение джаза в теоретико-практическом аспекте: ознакомление с исполнительской практикой лучших мастеров мирового и белорусского джаза на учебном аудио- и видеоматериале.

В процессе преподавания используются педагогические и искусствоведческие методы:

- пассивный (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе освоения лекционного материала);
- активный (форма активного взаимодействия студента с преподавателем – режим диалога в процессе освоения лекционного материала);
- интерактивный (ориентация на широкое взаимодействие студентов не только с преподавателем, но и друг с другом, на доминирование активности учащихся в процессе практических занятий и выполнения творческих заданий);
- комплексного искусствоведческого анализа исполнения джазовых произведений (уровень исполнения, стилистические приемы, исполнительская техника, каноны жанра, стиля и т. д.).

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Дневная форма обучения

Тема	Количество аудиторных занятий			
	всего	лекции	семинары	Самостоятельная работа
Исторические и социальные корни джаза	6	2	2	2
Архаический джаз	6	2	2	2
Классический джаз, свинг	10	2	4	4
Современный джаз	8	2	2	4
Развитие джаза в России	8	2	2	4
Развитие джаза в Беларуси	8	2	2	4

Заочная форма обучения

Тема	Количество аудиторных занятий			
	всего	лекции	семинары	Самостоятельная работа
Исторические и социальные корни джаза	5	0,5	0,5	4
Архаический джаз	5	0,5	0,5	4
Классический джаз, свинг	6	1	1	4
Современный джаз	5	0,5	0,5	4
Развитие джаза в России	5	0,5	0,5	4
Развитие джаза в Беларуси	6	1	1	4

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Исторические и социальные корни джаза

Цель лекции: выявление исторических и социальных предпосылок зарождения джаза как явления музыкальной культуры.

Задачи:

- дать определение понятия «джаз»;
- выявить истоки термина «джаз»;
- определить важнейшие историко-социальные факторы, способствовавшие появлению джаза;
- обозначить американские, европейские и африканские корни музыкальной культуры США, повлиявшие на появление джаза.

Ключевые слова: европейская колонизация, южные штаты США, рабство, этническая интеграция, ассимиляция, сегрегация, музыкальный фольклор, протестантский хорал, англо-кельтская баллада, кантри, уорк-сонг, спиричуэл, антифонная и респонсорная техника, афроамериканская музыкальная культура, музыкально-интонационный синтез, джаз.

Джаз (англ. *jazz*) – понятие, которое на видовом уровне определяет вид музыкального искусства; вид исполнительской деятельности музыкантов и творчества композиторов; вид оркестра, ансамбля (джаз-бэнд, комбо); вид музыкальной импровизации.

Происхождение термина «джаз» до конца не выяснено. Как отмечает российский исследователь В. Ю. Озеров, современное его написание (*jazz*) утвердилось в 1920-е гг. Ранее были известны другие варианты: *chas, jasm, gism, jas, jass, jaz*. Существует несколько версий происхождения термина «джаз»: от французского *jaser* (болтать, говорить скороговоркой); от английского *chase* (гнаться, преследовать); от африканского *jaiza* (название определенного типа звучания барабанов); от араб-

ского *jazib* (соблазнитель); от имен легендарных джазовых музыкантов (от *Charles – chas*, от *Jasper – jas*); от характерного звукоизвлечения, имитирующего звучание африканских медных тарелок – *jass* и др.

По мнению исследователя, имеются также основания предполагать, что термин «джаз» употреблялся еще в середине XIX в. и использовался для обозначения экстатического, ободряющего выкрика афроамериканцев. Согласно некоторым источникам, в 1880-х гг. термин был в ходу у новоорлеанских креолов, которые употребляли его в значении «ускорять», «убыстрять» применительно к быстрой синкопированной музыке.

По данным Маршалла Стернса, американского историка джаза, в 1910-х гг. этот термин бытовал в Чикаго и имел «не вполне пристойный смысл». В печати, в связи с музыкой, впервые он встречается в одной из сан-францисских газет в 1913 г. В 1915 г. он вошел в название джазового оркестра Т. Брауна (*Torn Brown's Dixieland Jass Band*), выступавшего в это время в Чикаго, а в 1917 термин «джаз» появился на граммпластинке, записанной знаменитым новоорлеанским оркестром *Original Dixieland Jazz Band* [12, с. 218].

Джаз – ровесник XX в., точнее датировать его появление на свет весьма сложно. Так, российский исследователь джаза Е. В. Овчинников считает датой его рождения 1890 г., а выдающийся представитель американского джаза Желли Ролл Мортон / *Ferdinand Joseph Lemott 'Jelly Roll' Morton* настаивает на 1902 г. Можно предположить, что начало джазу было положено в первые годы XX в. выступлениями легендарного новоорлеанского оркестра Бадди Болдена / *Charles Joseph 'Buddy' Bolden* (корнет), в котором играли знаменитые Банк Джонсон / *Willie Gary 'Bunk' Johnson* (корнет) и Кинг Оливер / *Joseph 'King' Oliver* (корнет). К сожалению, этот оркестр не оставил записей выступлений, что чрезвычайно осложняет вопрос о его «авторских правах» на открытие.

Вероятными фигурами на титул «создатель джаза» являются также новоорлеанец Фредди Кеппард / *Freddie Keppard* (труба), не записавший своих выступлений на пластинку из-за боязни, что его музыку украдут, родоначальник «белого джаза» Джек Папа Лэйн / *George Vital 'Jack Papa' Laine*, чьи оркестры были

известны с 1891 г. и, нередко, «переигрывали» афроамериканские бэнды, а также белые музыканты из джаз-оркестра Original Dixieland Jazz Band, записавшие в 1917 г. первую в истории джаза пластинку.

Несмотря на отсутствие единого суждения по поводу даты, большинство исследователей сходятся во мнении, что джаз как явление музыкальной культуры возник на рубеже XIX–XX вв. в южных штатах США **в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур.**

Почему он возник именно в южных штатах США и на рубеже XIX–XX вв.? И что послужило этому причиной?

Как ни странно это звучит, важнейшим историко-социальным фактором появления джаза стала европейская колонизация. Из истории мы знаем, что в XVI в. началась европейская колонизация Северной Америки, в ходе которой завоевателями-переселенцами (англичанами, французами, голландцами, шведами, испанцами и др.) жестоко истреблялось коренное население страны (индейцы) с целью захвата и освоения принадлежавших им земель. Важной особенностью социально-экономического развития североамериканских колоний было наличие рабства. Широкий спрос на применение рабского труда вызывался, прежде всего, тем, что колонисты сравнительно легко приобретали здесь землю. Как правило, слой «белых рабов» формировался из иммигрантов, заключивших кабальные соглашения с судовладельцами, или уголовников, которых обращали в рабство за неуплату долгов. Однако предложение «белой рабочей силы» в колониях было весьма ограниченным, а оплата труда – высокой. Вследствие этого постепенно «белое рабство» было вытеснено более дешевыми рабами из Африки. Первые партии «черных рабов» были привезены в Вирджинию в начале XVII в. (1607), труд которых послужил основой для развития плантационного хозяйства в английских колониях на юге Северной Америки.

В ходе Войны за независимость (1775–1783) в Северной Америке образовалось независимое государство – Соединенные Штаты Америки (1776), южные штаты которого были густо населены черными невольниками. В дальнейшем, в результате Гражданской войны между рабовладельческими штатами Юга и буржуазно-демократическими Севера (1861–1865) с по-

следующей Реконструкцией Юга (до конца 1870-х гг.), рабство было ликвидировано, и в 1865 г. в Конституцию США была принята тринадцатая поправка, провозгласившая об его отмене на всей территории страны.

Таким образом, европейская колонизация Северной Америки способствовала созданию в Новом Свете рабовладельческого государства – США, его социально-экономическому развитию благоприятствовал многолюдный поток переселенцев из Европы (Старого Света) и Африки.

В антропологическом отношении население США чрезвычайно разнообразно, так как сформировалось из представителей трех рас: *европеоидной* (выходцы из Европы), *монголоидной* (коренное население страны – индейцы, эскимосы) и *негроидной* (выходцы из Африки), а также их потомков. В результате образовались три самые распространенные в США группы населения: наиболее многочисленная – белое население, вторая по численности – метисы, потомки от смешанных индейско-европейских браков, третья группа – мулаты, появившиеся в результате смешения европейского и африканского населения. Все эти группы постепенно ассимилировались, восприняли английский язык (в его американском варианте) и участвовали в создании американской культуры.

Таким образом, вторым историко-социальным фактором, способствовавшим появлению джаза, стала этническая интеграция и ассимиляция переселенцев из стран Европы и Африки. Материальная и духовная культура США создавалась потомками переселенцев разных национальностей и расовых групп из разных слоев общества, привнесших свои национальные традиции, обряды, обычаи, нравы, сплав которых и послужил основой для создания художественной культуры США, в том числе и музыкальной.

Наиболее древней на территории США была музыкальная культура коренных обитателей страны – североамериканских индейцев, музыка которых одноголосная, пентатонического склада. В их народных песнях ритмическое начало доминирует над мелодическим, пение отличается эффектами, связанными со звукоподражанием голосам природы. Среди музыкальных инструментов наиболее распространены флейты, свистки, барабаны, трещотки.

Европейские корни музыкальной культуры США в первую очередь связаны с музыкальными традициями Англии.

Известно, что колонизация Северной Америки начиналась английскими колонистами с южных районов, где впоследствии нашел свое продолжение старинный уклад жизни английских аристократов-пуритан. В ранний период колонизации (XVII в.) наибольшее влияние на развитие музыкальной культуры Северной Америки оказали пуритане. Из-за них в век европейского Просвещения в английских колониях установился взгляд на искусство как на второстепенную область духовной деятельности человечества. Идеализируя скромность, суровость и аскетизм, они объявили общественный бойкот, достойный отцов средневековой церкви, не только живописи и театру как «храму дьявола», но и светской литературе, и внекультурной музыке.

Образ жизни колонистов-пуритан, отличавшихся узостью кругозора, догматизмом и религиозным фанатизмом, с особой наглядностью проявил себя в религиозных ритуалах, а в музыкальной культуре – в протестантском хорале (нем. *evangelisches Kirchenlied*, букв. – евангелическая церковная песня), узаконенном в английском богослужении в середине XVI в., и являвшимся единственным «законным» музыкальным жанром в период зарождения и становления американской музыкальной культуры. Примечательно, что первой книгой, изданной в 1640 г. в Новом Свете, был сборник протестантских псалмов под названием «Полная книга псалмов, добросовестно переведенных на английский метр». В американской культуре эта книга господствовала вплоть до конца колониального периода.

Заслуживает внимания тот факт, что развитые формы протестантского хорала были представлены либо *антифонной псалмодией* (от греч. *antiphonos* – звучащий в ответ), в которой используется чередование двух хоров, либо *респонсорной псалмодией* (от англ. *response* – ответ), где пение солиста чередуется с репликами хора (форма *call and response* – вопрос-ответ). Разнообразные приемы этих техник широко использовались в музыкальном фольклоре разных народов, однако их распространение в североамериканской музыкальной культуре способствовало возникновению и развитию коллективной му-

зыкальной импровизации, в дальнейшем широко представленной в джазе. В джазе вопросно-ответный принцип музыкального развития получил чрезвычайно большое развитие в связи с использованием целого ряда специфических средств и приемов, организующих коллективную импровизацию музыкантов и композицию исполняемой музыки.

Оказав решающее влияние на развитие музыкальной культуры Северной Америки, протестантский хорал более чем на сто лет монополизировал ее музыкальную жизнь. Однако влияние его парадоксально: являясь единственной в колониях нефольклорной формой музыки и элементом богослужения, он со временем перестал играть роль хорала в строгом, культовом значении этого слова и возвысился до искусства народного значения. Это связано с тем, что церковь в Новой Англии была не только религиозным, но и общественным центром, пение псалмов стало любимым развлечением колонистов и за короткий период приобрело широчайшее распространение.

В быту хорал выполнял многообразные функции светской песни и постепенно из строгого церковного песнопения превратился в «свободный» гимн. Распространилась более живая, гибкая форма музыкального искусства – внелитургические духовные песнопения на библейские сюжеты или светские тексты, которые пелись вне церкви. Их авторы – непрофессиональные композиторы Э. Лоу, О. Холден, Дж. Морган и др. С их распространением возникло движение, приведшее к появлению певческих школ. Большое значение приобрели сборники псалмов и гимнов Дж. Лайона («Урания») и особенно У. Биллингса, музыка которого отличалась своеобразием и определенными художественными достоинствами.

Однако, как отмечает российский исследователь джаза В. Д. Конен, хоровая американская музыка того периода мало отличалась от простейших народно-песенных форм. «Композиторы Новой Англии из всех многообразных принципов развития использовали только несколько элементарных приемов, издавна привившихся в народно-бытовой музыке Европы:

- а) антифонное противопоставление хора и соло или двух хоровых групп;
- б) простая куплетность;
- в) двухчастность, характерная для танцевальных жанров XVII в.;

г) свободное имитационное проведение голосов как в простейшем каноне, без тональных соотношений фуги и сложных тематических преобразований, выработанных в профессиональной полифонии» [8, с. 43].

Консервативность американской музыкальной культуры характеризует и система обучения музыкальной грамоте, появившаяся в Америке в начале XVIII в. В это время здесь вышло первое руководство к хоровому исполнению гимнов, в котором система нотного обучения основывалась на принципе средневековой сольмизации, распространенной в Англии в XV в. Вместо нот и нотного стана авторы пользовались четырьмя буквами английского алфавита – F, S, L, M.

Для сравнения: в музыкальном искусстве Европы в этот период (XVII–XVIII вв.) наряду со стилем барокко проявился, взаимодействуя с ним, стиль классицизма, творили Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, начинал творческую деятельность Л. Бетховен. Широкое распространение получили такие жанры как оратория, месса, опера, симфония.

Наряду с хоралом на американской почве укоренился и англо-кельтский деревенский фольклор, представленный в основном старинной, так называемой елизаветинской балладой. В средневековой Англии балладой (франц. *ballade*, от позднелат. *ballo* – танцую) называли народную песню драматического содержания на историческую или фантастическую тему (например, цикл баллад о Робине Гуде). Первоначально одnogолосная, строфического строения, баллада была широко представлена в вокальном творчестве трубачей и труверов. Позднее сложилась ее полифоническая разновидность, исполнявшаяся попеременно соло и хором.

Распространение англо-кельтской баллады в североамериканских колониях стало источником огромного, непрекращающегося влияния на музыкальную культуру США. В дошедших до нас хоровых гимнах последней четверти XVIII в., завершивших вековое развитие пуританских песнопений, черты народной баллады видны столь же отчетливо, как и элементы хорала. Кроме этого, опыт фольклорно-бытового музицирования привел к возникновению в США музыки *кантри* (от англ. *country* – сельский, деревенский), развившейся из фольклорных истоков традиционной песенно-инструментальной му-

зыкальной культуры белого населения. Характерные черты, свойственные балладе (строфическое строение, многократное повторение одной гармонической формулы-квадрата, тематическое содержание, манера преподнесения текста и др.), стали неотъемлемыми чертами более позднего жанра афроамериканской вокально-инструментальной музыки – блюза.

В XVIII в. на американской почве укоренились новые тенденции английской музыкальной культуры – драматические спектакли с музыкой, минстрел-шоу (от франц. *menestrel* – странствующий музыкант; англ. *minstrel-show* – менестрельные представления), домашнее музицирование, положившие начало развитию светской музыкальной жизни в США. Вскоре светская музыка стала занимать важное место в общественной жизни и быту американцев. Широчайшее распространение получило фортепиано, сыгравшее значительную роль в развитии контактов культур переселенцев из Европы и африканских невольников. Благодаря фортепиано в США быстро заимствовались и популяризировались модные европейские музыкальные жанры – итальянская опера, европейские и латиноамериканские песни и танцы, оказавшие значительное влияние на утверждение светской музыки в стране.

Параллельно на североамериканской земле развивались музыкальные традиции Франции, Италии, Испании, Бразилии, Кубы, Аргентины, в числе которых французские песни, перенесенные в Новый Свет, привившиеся на его почве и породившие креольские разновидности, зажигательные и очень популярные испанские, бразильские, аргентинские, кубинские танцы, венская, французская, английская оперетта, марширующие духовые оркестры, традиции которых были заложены в музыкальной культуре Франции.

Наряду с завезенным и сохранившимся в «чистом» виде европейским, африканским, латиноамериканским фольклором, на территории Северной Америки непрерывно рождались гибридные фольклорные жанры. В них нашли отражение музыкальные традиции фольклорных культур тропической Африки и Бразилии, Новой Испании и старой Франции, Кубы и государств Британских островов. Они не просто внесли вклад в формирование афроамериканской музыкальной культуры, но и создали ошеломляющий по разнообразию музыкальный син-

тез, который и лег в основу музыкально-выразительной системы джаза.

Особую роль в развитии музыкальной культуры США сыграло африканское музыкальное искусство. Привезенные из Африки невольники являлись носителями древней самобытной музыкальной культуры. В Америке они оказались среди абсолютно далеких в психологическом отношении людей, в обществе с глубоко чуждыми нравственными и социальными устоями.

Для невольников, лишенных нормальных отношений с людьми, обреченных на страдания, музыка стала единственной формой проявления их внутреннего мира, но в условиях рабства и жестко ограниченной активности была представлена в основном старинными обрядовыми и трудовыми песнями – уорк-сонг (англ. *work song*).

Уорк-сонг – трудовая песня, имеющая наиболее древние истоки и самым тесным образом связанная с африканскими традициями. В широком смысле уорк-сонг является понятием, которое охватывает все существующие жанры и типы трудовых песен афроамериканцев. Среди них: плэнтэйшн сонг (*plantation song*) – песня плантаций, холер (*holler*), или филд-холер (*field holler*), – рабочие песни-переключки, исполняемые во время полевых работ, стрит-край (*street cry*) – песня-выкрик уличных торговцев, чейн-гэнг-сонг (*chain gang song*) – песня каторжников и др.

Специфика музыкально-выразительных средств американских уорк-сонг связана с их фольклорной природой и основной социальной функцией, заключающейся в организации трудового процесса. В этих песнях обнаруживаются характерные приемы и средства выразительности: респонсорная переключка запевалы и группы рабочих (форма *call and response*), шаут-эффекты (*shout* – крик, характерная манера пения, при которой используются разнообразные приемы речевого интонирования, вплоть до шепота, стоны, крика, фальцета и др.), импровизационность исполнения, использование остинатных ритмических рисунков и мелодических моделей, синкопирование, полиритмия.

В начале XVII в. эти песни мало отличались от африканских. Со временем память о родной музыке у невольников стиралась, чему значительно способствовало то обстоятельство, что

миссионеры, обращая их в христианство, обучали религиозным гимнам европейского происхождения, которые рабы пели по-своему. Так получила развитие первая синтетическая форма афроамериканской музыки, изумительный по своей красоте классический жанр фольклора – спиричуэл.

Спиричуэл (англ. *spirituals* – духовный), архаический жанр духовного хорового пения североамериканских афроамериканцев. Предположительно происходит от их одноголосых фольклорных песен-гимнов, исполнявшихся в респонсорной манере еще на заре колониальной эпохи, а в XIX в. развившийся в самобытную законченную форму многоголосия под непосредственным влиянием протестантской гимнодии, которая с начала колонизации господствовала в народном музицировании англо-кельтских регионов страны. Отдельные черты обрядовых песен и танцев африканских языческих церемоний в спиричуэл причудливым образом соединились с протестантским хоралом и англо-кельтской балладой, возвышенное религиозное чувство – с ритмической виртуозностью и коллективной импровизационностью, придавая музыке облик вдохновения и свободы музыкального выражения.

Первоначально спиричуэл исполнялись хором *a capella* в виде коллективной импровизации, где мелодия варьировалась при каждом ее проведении. В последней трети XIX в. появились обработки спиричуэл для сольного пения с инструментальным сопровождением (банджо, фортепиано).

Мелос спиричуэл отличается своеобразием в отношении лада (пентатоника, шестиступенный лад, колебания между мажорной и минорной терциями и др.). Тематически они преимущественно связаны с библейскими образами, которые, однако, здесь «затушеваны», подаются в сочетании с повествованием о повседневной жизни. Эмоциональной сфере напевов свойственны настроения трагического одиночества, душевные страдания, глубина чувств, искренность, поэтичность.

Спиричуэл способствовал развитию такого жанра афроамериканской музыки, как госпел (англ. *gospel* – Евангелие, евангелическая песня), появившийся в конце XIX в. и развившийся в первой трети XX в. В отличие от спиричуэл, госпел – жанр *сольной* евангелической песни, создаваемой не в процессе стихийной коллективной импровизации на тему традицион-

ного религиозного гимна, а, как правило, профессиональными авторами – композиторами и поэтами. В госпел-сонг импровизационная мелодическая орнаментация преобладает над импровизацией, опирающейся на гармоническую основу темы. Здесь ярко выражено индивидуально-личностное начало, что придает госпел большое сходство с балладой, блюзом и европейскими жанрами вокальной музыки – ариозо, вокализом. Интересно, что госпел как более позднее жанровое образование остался в первоначальном виде, гимны и песни можно услышать на имеющихся записях. Однако эти замечательные, трогательные религиозные напевы сохранились только в южных городах США.

Другие ранние музыкальные формы афроамериканской музыки, возникшие до отмены рабства, включали в себя детские песни, а также танцы, что особенно способствовало легализации музыки невольников в стране (политическая система США жестко ограничивала музыкальную активность темнокожих).

Особое место в афроамериканской музыке занимала патриотическая песня, которая зародилась в период Войны за независимость (песня *Yankee Doodle*), традиции которой были продолжены в период Гражданской войны 1861–1865 гг. (песни Дж. Ф. Рута, Х. К. Уорка).

Большое распространение получили песни протеста против социального неравенства темнокожего населения США, активно утверждая права афроамериканцев на человеческое достоинство. Несмотря на отмену рабства и формально установленный принцип равноправия рас, в США процветала сегрегация (от позднелат. *segregatio* – отделение, принудительное разделение расовых групп населения страны), сопровождаемая расовой дискриминацией афроамериканцев. Впоследствии эта тема исключительно ярко заявила о себе в произведениях джазовой музыки.

Таким образом, параллельно с культивированием европейской музыки, перенесенной в американские условия, возникали и развивались американские национальные формы музыкальной экспрессии нового типа: слившийся с балладным жанром религиозный гимн (характерно массовое исполнение – до 20 тыс. человек на религиозных собраниях) стал одним из источников джаза; вокальные жанры – госпел, блюз, оказавшие

сильное воздействие на становление и развитие джаза; различные виды народного (преимущественно сельского) музицирования, породившие музыку кантри, а также французская традиция марширующих духовых оркестров, в США – бэндов, ставших непременными участниками празднеств и далее – джаз-оркестров.

Существенным фактором, способствовавшим появлению джаза в США в XIX в., стало создание афроамериканской музыкальной культуры. Ее самобытность в решающей степени обусловлена тем, что в ней скрестились фольклорные культуры как европейского, так и внеевропейского происхождения. Они породили интереснейший музыкально-интонационный синтез, который к XIX в. приобрел решающее значение для музыкальной культуры США и стал одной из предпосылок развития джаза наравне с особенностями истории, этнической интеграции, социальной структуры и общих духовных традиций породившей его страны.

1.2. Архаический джаз (archaic jazz)

Цель лекции: выявление историко-социальных предпосылок и источников архаического джаза.

Задачи:

- определить понятие «архаический джаз»;
- выявить важнейшие историко-социальные факторы, способствовавшие появлению архаического джаза;
- обозначить европейские и африканские корни архаического джаза;
- раскрыть влияние минстрел-шоу и духовых марширующих оркестров на формирование архаического джаза;
- определить понятие «регтайм», раскрыть его специфику как жанра инструментальной музыки и влияние на развитие архаического джаза;
- определить понятие «блюз», выявить специфику блюза как жанра вокальной афроамериканской музыки и его влияние на развитие архаического джаза;
- охарактеризовать специфику архаического джаза.

Ключевые слова: минстрел-шоу, марширующие оркестры, регтайм, блюз, архаический джаз.

Архаический джаз (англ. *archaic jazz*) – понятие, которым принято обозначать период зарождения джаза; ранняя стадия развития афроамериканской инструментальной музыки.

Важные историко-социальные факторы, способствовавшие возникновению архаического джаза:

1) завершение Гражданской войны 1861–1865 гг. между рабовладельческими штатами Юга и буржуазно-демократическими штатами Севера, в результате которой:

а) официально отменено рабство на всей территории США;
б) осуществлена демобилизация войск с последующей массовой распродажей армейских духовых и ударных инструментов;

2) урбанизация, т. е. сосредоточение населения и экономической жизни в крупных городах;

3) широкое развитие в американских городах светской музыкальной жизни.

Как известно, после отмены рабства в США в 1865 г. тысячи освобожденных (и формально уравненных в правах с белым населением) афроамериканцев направились в поисках работы из южных сельскохозяйственных районов страны в большие города. Экономической причиной миграции послужило резкое падение цен на сельскохозяйственную продукцию в первые годы после отмены рабства. Новые условия жизни дали толчок к появлению новых форм презентации афроамериканской музыки. Она пришла в большие города, жизнь которых диктовала свои условия бытования музыки; самобытные формы музыкального творчества, которые складывались вдали от городской культуры, проникают в общую городскую звуковую среду, становясь частью городской музыкальной культуры.

Обилие увеселительных заведений, смешанный национальный состав, относительная расовая и религиозная терпимость – все это способствовало распространению афроамериканской музыки в городах США. Чернокожие, за которыми закрепилась не престижная для белых, но уважаемая в среде афроамериканцев профессия музыканта, стали обслуживать сферу развлечений. Появился спрос на музыкальные инструменты, который удовлетворялся из армейских запасов. Большую популярность приобрели корнет, кларнет, тромбон, ударные инструменты. В афроамериканской среде формируется светская инструментальная музыка, предназначенная для исполнения в

городских условиях: марши, популярные в быту песни, попури на темы из оперных арий, оригинальные пьесы собственного сочинения.

С начала формирования светская афроамериканская музыка развивалась в двух направлениях, сочетая в себе две функции – прикладную и развлекательную, что наиболее ярко проявилось на этапе архаического джаза. В середине 1890-х гг., светская афроамериканская музыка, по выражению Д. Эллингтона, была всего лишь «музыкой грязных улочек», она носила исключительно прикладной характер, так как многие ее жанры были напрямую связаны с сопровождением шествий, обрядов (от свадебных до похоронных), процесса работы и др.

Развлекательный характер эта музыка приобрела в процессе развития ансамблевого деревенского музицирования (спазм-бэнды), а впоследствии – музицирования в городских дешевых кабачках (хонки-тонк и баррел-хауз), парикмахерских (барбершоп), танцзалах и др.

Таким образом, с развитием светской развлекательной музыки начинает свое становление архаический джаз. Анализ разных областей афроамериканской культуры позволяет увидеть широкую панораму самых разнообразных жанров и музыкальных форм, способствовавших зарождению архаического джаза.

Непосредственным истоком архаического джаза является менестрельный театр, или минстрел-шоу, европейские корни которого уходят в XV–XVII вв. к жонглерам и трубадурам. В американской культуре минстрел-шоу – одна из наиболее ранних форм американского музыкально театра, которая возникла в начале XIX в. Основоположником ее считается эмигрант из Германии, актер Иоганн Кристиан Готлиб Граупнер / Johann Christian Gottlieb Graupner.

В 1799 г. в бостонском драматическом театре И. Граупнер впервые выступил между действиями спектакля со вставным номером (интермедией) *The Gay Negro Boy*. Это была комедийно-эксцентрическая сценка, в которой он изображал «веселого чернокожего парня», пел, танцевал, играл на банджо. Шоу И. Готлиба имело успех, вскоре у него появились последователи, в результате деятельности которых к 1840 г. в США активно образовывались менестрельные труппы. Самая известная из

них Virginia minstrels («Менестрели Вирджинии») впервые выступила в Нью-Йорке в 1843 г.

Первоначально исполнителями менестрельного театра были только белые актеры, которые, гримируясь под афроамериканцев, красили лица в черный цвет (*blackface* – черное лицо – так впоследствии стали называть актеров минстрел-шоу). Однако после окончания Гражданской войны в США появились и афроамериканские труппы (Negro Minstrelsy). Их репертуар строился исключительно на материале из повседневной жизни чернокожих американцев, где юмористически обыгрывались особенности их поведения и быта.

Период наивысшего расцвета минстрел-шоу приходится на 1840–1870 гг. Затем его популярность стала спадать, однако историческая роль минстрел-шоу в истории развития американской музыки и, в частности, джаза чрезвычайно велика. Менестрели привлекли общественное внимание к афроамериканскому музыкальному искусству, создали целый ряд песенных и танцевальных жанров. На основе минстрел-шоу зародились многие современные формы американского музыкально-театрального и музыкально-сценического (эстрадного) искусства – мюзикл, мюзик-холл, музыкальное шоу, ревю и др. И самое главное, в традициях минстрел-шоу было включать в финал первой части представлений «Кейк-уок» (от англ. – *sakwalk*, шествие за пирогом) – быстрый синкопированный танец-марш афроамериканского происхождения, исполняемый в двудольном размере. В своих истоках танец восходит к временам, когда африканские рабы для потехи хозяев танцевали, пародируя их походку и отдельные манеры поведения. Пирог был обещанной наградой для особо отличившегося танцора.

В менестрельном шоу кейк-уок утвердился как сценапроменад, где музыка в своей основе маршеобразна. Ее характерная черта – наличие эффекта вторжения самостоятельной мелодико-ритмической формулы в регулярную пульсацию марша, а также широкое использование акцентов, приемов синкопирования и некоторых архаических типов афроамериканской инструментальной музыки (напр. *negro jig piano* от англ. *jig* – жига, двигаться толчками, подпрыгивать), благодаря чему музыкальными средствами выразительности актеры гротескно пародировали манеры афроамериканцев. Кейк-уок не-

посредственно способствовал рождению одного из главных источников и протожанров джаза – регтайма.

Регтайм (от англ. *rag* – дробить, *time* – время, букв. – разорванное время; в музыке связано с ярким, хорошо ощутимым на слух использованием синкопированного «рваного» ритма в мелодии) – понятие, которым принято определять жанр инструментальной музыки (первоначально фортепианной), танец и стиль исполнения музыкальных произведений.

Как жанр фортепианной музыки регтайм сложился в США во второй половине XIX в. (1870-е гг.) и получил широчайшее распространение благодаря повальному увлечению американцами фортепиано и менестрельным театром. Истоки регтайма восходят к кейк-уоку – танцу, который пользовался наибольшей популярностью в шоу менестрелей. Кроме того, на формирование регтайма как жанра повлияла также европейская полька, от которой идут двудольность метра, легкость музыкального движения, отдельные мелодические обороты.

Термин «регтайм» (также *rag*, *rag music*, *rag piano playing*, *raging* и др.) вошел в обиход с появлением фортепианных пьес «Луизианский регтайм» (Louisiana Ragtime, 1897 г.) Т. Нортрапа, «Кленовый лист» (Maple Leaf Rag, 1897 г.) С. Джоплина, «Регтайм Марш» (Ragtime March, 1897 г.) У. Биба, а также популярной песенки Ф. Стоуна «Моя регтайм Бэби» (Ma Ragtime Baby, 1898 г.). Его характерные черты – сочетание постоянно синкопирующей мелодии с метрически четким, маршеобразным сопровождением в левой руке (бас – аккорд, бас – аккорд), имитирующим приемы игры на банджо, двудольность метра, межтактовая фразировка, широкое использование рваного ритма, акцентов, а также использование фортепиано в качестве ударного инструмента с различными «ударными» эффектами (жесткие акценты, не совпадающие с метрической долей такта, твердая стаккатность, агрессивная атака звука и др.).

Для регтайма характерен музыкальный размер $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, но имеются и исключения ($\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$). Его музыкальная форма, как правило, очень проста и укладывается в следующую схему: последование четырех (реже пяти) самостоятельных тем, каждая из которых имеет 16-тактовое построение. Все темы организованы в два раздела. Внутри первого раздела присутствует трехчастная реприза по схеме AA BB A. Второй раздел, по

ассоциации с формой военного марша, обычно носит название «трио» и звучит в субдоминантовой тональности по отношению к тонике первого раздела. Структурирование материала в трио, как правило, следует схеме CC DD.

Таким образом, регтайм принципиально мозаичен по своей структуре, однако он подчинен определенной нерушимой закономерности. Принцип классического периода с его квадратностью, уравновешенностью и расчлененностью доведен здесь до совершенства.

В образной системе регтайм обобщил образы, предварительно найденные в минстрел-шоу, и зафиксировал эти находки в нотной записи, не оставляющей произвола для исполнителей. Регтайм – единственный предшественник джаза, в котором отсутствует импровизация.

За короткий период времени регтайм стал одним из самых популярных жанров, чему способствовали бродячие музыканты, которые разнесли его по всей стране. Со временем, в результате эволюции регтайма появились его усложненные варианты, опирающиеся на виртуозные приемы игры, варианты – Advanced (пьесы повышенной степени трудности, возникли в середине 1910-х гг.) и Novelty («Новинка»; возникли после Первой мировой войны). Возрастание сложности в произведениях объясняется тем, что они были предназначены не для широкого круга любителей, а для профессионалов, в связи с чем регтайм приобрел виртуозность и стал концертным жанром инструментальной музыки. Основоположником классического концертного регтайма является композитор и пианист Скотт Джоплин / Scott Joplin, произведения которого вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Известные исполнители регтайма – Томас Тарпен, Юби Блейк, Луи Шовен, Скотт Хейден, Джеймс Скотт, Джозеф Лэм, Бран Кэмбелл, Чарлз Хантер и др.

В дальнейшем регтайм получил свое распространение в танцевальном искусстве, трансформировавшись в американский салонный бальный танец, основанный на ритмической формуле регтайма. Танец вошел в моду около 1910 г. и исполнялся парами. От регтайма образовались танцы: ту-степ, уан-степ, фокстрот, которые способствовали распространению сначала в Америке, а затем и в Европе бума танцевальной музыки и танцевальной лихорадки в целом.

Регтайм как стиль фортепианной игры характеризуется специфической манерой музицирования, сложившейся в афроамериканском музыкальном исполнительстве на основе широко известного приема синкопирования, получившего название *ragging a tune*. Для манеры исполнения в стиле регтайм или стиле рег характерно грубоватое, «ударного» типа, стучащее звукоизвлечение, экстенсивное исполнение, сочетание постоянно синкопирующей мелодии с метрически четким маршеобразным сопровождением, строгое сохранение темпа, имитация приемов игры на банджо, межтактовая фразировка, обилие диссонансов, кластеров, широкое использование полиритмии, усложненных форм синкопирования, акцентов, придающих музыке одновременно «подпрыгивающий» и изящный характер.

Вобрав характерные свойства африканской музыки, достигнув «чистоты жанра» в своей классической разновидности, регтайм в короткое время оказал воздействие на всю сферу массовой музыки Америки и проник в джаз как стиль и как часть исполняемого репертуара.

Специфические черты регтайма нашли свое воплощение в оркестровой и ансамблевой технике архаического джаза. В джазовую технику вошли различные приемы, найденные в регтайме: принцип строгого соблюдения регулярной метрической пульсации, или «бит» (при ритмически изоощренном изложении мелодии), принцип оформления мелодической линии синкопами, усложненная акцентуация, межтактовая фразировка, острый, отточенный ритмический рисунок, экстенсивное исполнение и др. Более того, в период зарождения джаза фактически вся синкопированная инструментальная музыка до появления термина «джаз» именовалась регтаймом, а оркестры, ее исполнявшие – регтайм-бэндами.

Важную роль в формировании и развитии архаического джаза сыграл блюз (от амер. *to feel blue* – пребывать в тоске, печали; *blue devils* – тоска, хандра; англ. *blue* – голубой, подавленный, унылый, грустный).

Как отмечает В. Ю. Озеров, блюз относится к сфере афроамериканского музыкального фольклора и джазовой музыке. Понятие «блюз» имеет ряд значений: 1) употребляется в значении особого мировоззрения афроамериканцев, связанного с выражением самосознания, свободолюбия и протеста против социальной несправедливости, а также – с идеей освобождения

через страдание; 2) выражает определенное эмоционально-психологическое состояние музыканта (или слушателя) в процессе исполнения (восприятия) блюза; 3) употребляется для определения стиля, манеры исполнения, способа музыкального высказывания (с использованием типичных для блюза приемов интонирования, артикуляции, фразировки, способствующих созданию особого блюзового колорита); 4) определяет жанр вокальной музыки и инструментального джаза с присущими ему содержанием, средствами выразительности, спецификой исполнения; 5) определяет форму музыкального произведения (как правило, традиционную 12-тактовую вопросно-ответную структуру); 6) выражает комплекс выразительных средств, характерных для блюза [12, с. 219–220].

Истоки блюза в музыкальном фольклоре afroамериканцев южных районов Северной Америки (бассейн р. Миссисипи). Признаки, свойственные блюзу, характерны и для более древних жанров их музыки, в частности, они встречались в культовой музыке (спиричуэл), трудовых песнях (уорк-сонг или холлер), а также в подготовивших появление блюза afroамериканских балладах, в своих истоках восходящих к африканским песням-плачам.

Как и в балладе, в блюзе присутствует стремление музыканта облечь свои чувства и переживания в иносказательную форму, что позволяет отразить глубокие внутренние переживания и настроения, раскрывающиеся в музыке в особом эмоционально-психологическом состоянии. Этому способствуют вербальные тексты, которые весьма разнообразны. Они отражают явления окружающей жизни, события истории, тоску по утраченной родине, мотивы социального протеста, в них пересказываются известные мифы, легенды и др.

Как жанр вокальной музыки блюз сложился задолго до рождения джаза, и в своем первоначальном виде представлял сольную песню, исполняемую с инструментальным сопровождением (как правило, банджо или гитары). Блюзы – это сольные песни, выражающие глубоко личные переживания, насыщенные драматизмом и внутренней конфликтностью, но содержащие также элементы юмора, иронии и сатиры. Будучи жанром светской музыки, блюз отразил индивидуально-личностное начало человека, постоянно сталкивающегося с лишениями, невзгодами, страдающего и пытающегося выра-

зять свое отношение к жизни посредством пения. Блюз – это жалоба, крик протеста, исторгнутый сначала рабством, а затем продолжающимся угнетением из души афроамериканцев.

Исторически сложилось несколько типов блюза. Первым в ряду других следует назвать кантри-блюз (англ. *country blues* – сельский), или архаический блюз (приблизительно 1850–1890 гг.). Он появился в афроамериканской среде до Гражданской войны и представлял собой песню с элементарным инструментальным сопровождением. Блюзы исполнялись бродячими певцами, часто слепыми. Каждый певец исполнял свою версию блюза, как правило, в импровизационной манере. Нерегламентированность общей продолжительности музыкальных фраз, переменность тактового размера, простота мелодии и относительная свобода в выборе гармонических средств – характерные черты архаического сельского блюза. В его рамках сформировались типичные для данного жанра признаки:

1. Лабильность интонации (звуковысотная неустойчивость).

Интонационная точность воспроизведения фиксированной высоты звука для африканской музыки не имеет значения. С точки зрения лада африканский звукоряд сильно отличается от европейского. В большинстве случаев в африканском звукоряде отсутствуют полутона. Для него характерны тяготение к грубоватому тембру звучания и отказ от «чистых тембров». Наряду с отказом от «чистых тембров» ему свойственны звуки с неопределенной или неустойчивой высотой. В джазе они получили название «дерти-тоны» (от англ. *dirty* – грязный). Эти тоны можно воспроизвести как голосом, так и на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звука, например, саксофоне, трубе и т. д., чего нельзя сказать о фортепиано, где высота звука фиксированная.

2. Опора на блюзовый звукоряд (англ. *blue scale*), блюзовые тоны (англ. *blue notes*) типичны для афроамериканского музыкального фольклора и восприняты впоследствии джазом.

С позиций европейских представлений о ладе они рассматриваются как пониженные III и VII ступени натурального мажора¹. Отсюда названия – блюзовая терция, блюзовая септима. К традиции блюзового интонирования относится также и блю-

¹ В афроамериканской музыке шкала полутонов не совпадает с европейской темперацией. Блюзовые ноты представляют собой не столько точное понижение III, V и VII ступеней натурального мажора, сколько колебания между натуральной и пониженной ступенями.

зовая квинта, используемая в виде тритонового интервала, в котором один из тонов остается устойчивым, фиксируемым, а другой интонируется в подвижной, нестабильной звуковысотной зоне. Блюзовые тоны получили свое название ретроспективно, после их фактического распространения и как результат наибольшего бытования именно в блюзе. Для афроамериканской музыки употребление блюзовых тонов обусловлено возникновением особого возбужденного состояния певца, когда его голос как бы «срывался» с обычных звуков и невольно переходил на блюзовые. Постоянное присутствие в блюзе этих звуков стало одним из ярких выразительных средств данного жанра и применялось для выражения эмоционального содержания песни – тоски, протеста, горечи, драматизма.

3. Особая манера пения:

а) шаут (англ. *shout* – крик), при которой используются разнообразные приемы речевого интонирования (от стонов, хрипящих и гортанных звуков до надрывного крика). Отсюда богатое разнообразие приемов звукоизвлечения, среди которых глиссандо, специфическая вибрация, субтоны (полузвуки), интонационное раскачивание звука в пределах больше одного тона (*shake* – трель) и т. д.;

б) плавная кантилена.

Исходя из манеры пения, распространились два типа интонирования блюза, которые получили название шаутед-блюз и мелодический блюз. Они встречаются практически на всех основных этапах развития этого жанра.

4. Респонсорный принцип (прием «вопрос-ответ») формообразования, характерный для афроамериканской музыки.

Эти типичные признаки получили дальнейшее развитие в джазе.

Ранний фольклорный блюз исполняли в основном мужчины. Среди наиболее известных Блайнд Лемон Джефферсон / Lemon Henry Blind Jefferson, Хадди Ледбеттер (Ледбелли) / Huddie William Ledbetter, Биг Билл Брунзи / Lee Conley Bradley 'Big Bill' Broonzy.

Ко второму типу блюза относится классический (*classic blues*), или городской, блюз (*city blues*). Оба названия глубоко обоснованы, так как в городской музыкальной культуре архаический блюз стал известен с конца XIX в. и развивался приблизительно до 1935 г.

С начала XX в. блюз проникает на городскую эстраду, в основном в дешевые кафе – баррел-хауз (амер. *barrel-house*), где царила атмосфера пьяного разгула, цинизма и вульгарности. В обстановке городских развлечений блюз получает свое дальнейшее развитие. В этот период вырабатываются устойчивые, классические черты жанра, его выразительность достигает небывалой прежде силы.

В первую очередь сформировалась, выкристаллизовалась музыкальная форма блюза. У нее имеются три разновидности: 8-тактовая структура (ее принято считать самой ранней), 16-тактовая и, наконец, 12-тактовая – классическая структура.

Музыкальная форма блюзов точно воспроизводит поэтическую, которая представляет собой трехстрочную строфу, где вторая доподлинно повторяет первую. Это соответствует вопросно-ответной форме ААВ с повторенным вопросом АА и однократным ответом В. Каждая строфа структурирована по четыре такта, при этом партия вокалиста захватывает чуть более двух тактов, а оставшаяся часть третьего такта и весь четвертый принадлежат инструментальной импровизации. Во время инструментальной импровизации (прообраз джазового брейка) вокалист издает краткие разговорные возгласы.

12-тактовой структуре блюза соответствует определенный гармонический план, служащий гармонической основой для импровизации инструменталиста:

4 такта – тоника,

2 такта – субдоминанта и 2 такта – тоника,

1 такт – доминанта, 1 такт – субдоминанта, 2 такта – тоника.

Таким образом, в комплексе средств выразительности блюза утверждается блюзовая каденция D–S–T, что придает 12-тактовой структуре блюза момент плагальности при завершении каданса. Кроме этого утверждаются блюзовый квадрат, то есть функционально-гармоническая модель, которая служит гармонической основой для импровизации. Этой модели присущи многократная повторяемость музыкальной формы, метроритмическая конфликтность, мелодическое развитие по принципу строфического варьирования, дробленая структура мелодии, мелодическое варьирование и вокальная импровизационность (с различными типами вокальных украшений), равноголосие ансамблевых голосов и полиритмия при равноправном значе-

нии тактовых долей, нескончаемое проведение на оstinato одного ритмического мотива в сочетании с нарастающим возбуждением, двудольный метр (обычно $\frac{4}{4}$) и др.

Лучшими исполнителями классического блюза были преимущественно женщины, обладавшие сильными, часто низкими голосами. Это Гертруда Ма Рейни / Gertrude Melissa Pridgett 'Ma' Rainey (ее первые афиши датированы 1902 г.), Бесси Смит / Bessie Smith, Ида Кокс / Ida Cox Prather, Альберта Хантер / Alberta Hunter, Сара Мартин / Sara Martin и др. Определенный след в истории развития и интерпретации классического блюза оставили и некоторые вокалисты-мужчины. Среди них Джелли Ролл Мортон, Джимми Рашинг / James Andrew 'Jimmy' Rushing, Пайнтоп Смит / Clarence 'PineTop' Smith, Джо Тернер / Joseph Vernon Turner, Джимми Янси / James Edwards 'Jimmy' Yancey.

На смену классическому пришел современный блюз. Он, в свою очередь, включает следующие разновидности: послеклассический; декадентский, или софистикейтид блюз, и эклектик-блюз (блюз в свинговом стиле).

Таким образом, на рубеже XIX–XX вв., выйдя за рамки породившей его среды, блюз оформился в жанр универсального значения. Его стали исполнять в ансамблевом и оркестровом сопровождении, и вскоре он воплотился в инструментальных формах джазовой музыки. Началось господство блюза в качестве инструментального произведения, прочно занявшего центральное место в репертуаре появившихся джаз-оркестров.

Ни один предвестник джаза не оказал такого глубокого влияния на его эстетику, как блюз. Джаз воспринял от блюза не только настроение тоски, «приправленной» юмором, но и его самые характерные особенности: интонационный строй, комплекс выразительных средств, манеру исполнения, типичные ритмические формулы и особенности музыкальной формы.

Фундаментальную роль в развитии джаза сыграли афроамериканские духовые оркестры: марчинг-бэнды (оркестры, маршировавшие по улицам и площадям городов США и получившие название *marching orchestra* – марширующие оркестры) и стрит-бэнды, от англ. *street* улица – уличные оркестры), которые формировались в городской культурной среде и развивались параллельно с регтаймом и блюзом. Их появлению спо-

способствовали потребности больших городов в светской музыке, многообразию национальных традиций и жанров городского музыкального искусства. Важным стимулом для их развития стала распродажа армейских духовых и ударных инструментов после окончания Гражданской войны. Инструменты в большом количестве продавались по низким ценам. Поэтому закономерно, что первые афроамериканские оркестры архаического джаза были духовыми. Создавались они по типу французских военных марширующих оркестров и, отчасти, по типу креольских салонных оркестров (*society orchestras*); исполняемый репертуар – марши, регтаймы, популярные в городском быту латиноамериканские и европейские танцы, инструментальные переложения блюзов, спиричуэл, уорк-сонг и др. Однако исполнение этой музыки проходило в типичной афроамериканской манере. С этим репертуаром оркестры принимали активное участие в праздниках, карнавалах, уличных шествиях и даже в религиозных ритуалах. Состав оркестров не отличался постоянством, но включал группу духовых инструментов и ритм-группу. Таким образом, к концу XIX в. в крупных городах США у афроамериканцев появились свои духовые оркестры, деятельность которых способствовала развитию инструментальной музыки в ансамблевых и оркестровых формах ее исполнения.

Росту профессионализма афроамериканских музыкантов способствовало открытие дансингов, проведение музыкальных состязаний (англ. *contests* – спор, соревнование) между оркестровыми коллективами музыкантов, что повлекло за собой создание концертного репертуара и, как следствие, содействовало освобождению афроамериканской музыки от прикладных функций и ее трансформации в музыку для слушания.

Для архаического джаза характерно: переход от традиционных песенных жанров с примитивным инструментальным сопровождением к более развитым ансамблевым формам ее исполнения, рост профессионализма, создание музыки для слушания (с элементами концертных выступлений), неутвердившийся состав ансамбля, наличие самостоятельной ритм-группы, широкое использование регулярной метрической пульсации (*beat*), напористого и устремленного типа музыкального движения (*drive*), коллективная импровизация, мело-

дическое развитие по принципу строфического варьирования, интенсивное синкопирование, вокализованный характер звучания инструментов, отсутствие респонсорного взаимодействия голосов ансамбля, преимущество многоголосия гетерофонного типа, экстатическое исполнение музыкальных произведений, отсутствие аранжировщика и профессионального композиторского творчества и др.

Таким образом, архаический джаз развивался в рамках исполнительства и, по сути, является исполнительским искусством. Он сложился на рубеже XIX–XX вв. в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур и утвердился, прежде всего, в афроамериканской среде в южных штатах США. В результате переноса музыки из сферы вокальной в инструментальную (ансамблевую, оркестровую) родился джаз, которому предстояло за три последующих десятилетия завоевать мир.

Корни архаического джаза в полуимпровизационных формах афроамериканского народного творчества – трудовых, религиозных, светских песнях, а также танцевально-бытовой музыке потомков европейских переселенцев. Африканские элементы – полиритмичность, многократная повторяемость основного мотива, исполнение по схеме «зов и ответ», вокальная экспрессивность, импровизационность – вошли в джаз вместе с распространенными формами афроамериканского музыкального фольклора – обрядовыми плясками, рабочими песнями, спиритичуэл, блюзами и регтаймами.

Дальнейшая эволюция джаза неразрывно связана с процессом проникновения афроамериканской музыки, оставшейся долгое время на уровне сельского вокального фольклора, в большие города, а также развитием оркестровой практики и исполнительского профессионализма.

1.3. Классический джаз (classic jazz), свинг (swing)

Цель лекции: выявление исторических и социальных предпосылок зарождения классического (традиционного) джаза.

Задачи:

- дать определение понятия «классический джаз»;
- определить важнейшие историко-социальные факторы, способствовавшие формированию и развитию классического джаза;
- определить периоды развития классического джаза и дать их характеристику;
- охарактеризовать основные стили классического джаза;
- охарактеризовать свинг как период развития и стиль джаза.

Ключевые слова: классический джаз, новоорлеанский стиль, чикагский стиль, нью-йоркский (гарлемский) стиль, диксиленд, свинг.

Классический джаз (англ. *classic jazz*), или **традиционный джаз** (англ. *traditional jazz*), понятие, которым принято обозначать период формирования и становления джаза в его традиционных, классических формах (1900–1930). К классическому джазу относятся следующие его стили: новоорлеанский, чикагский, нью-йоркский (гарлемский), диксиленд, ряд разновидностей фортепианного джаза (баррел-хауз, буги-вуги, страйд). Свинг – понятие, которым принято обозначать стиль и переходный период между классическим и современным джазом (1930–1940).

Где и как возник классический джаз?

Социальными предпосылками, способствовавшими формированию и развитию классического джаза, являлись:

1. Развитие богатой музыкальной традиции в больших городах США – Новом Орлеане, Мемфисе, Чикаго, Канзас-Сити, Нью-Йорке на фоне взаимовлияния и синтеза музыкальных культур разных этнических групп городского населения.

2. Возникновение радио и развитие индустрии звукозаписи.

3. Введение в США «сухого» закона (1919), запрещающего производство и продажу алкогольных напитков.

4. Танцевальная лихорадка и коммерциализация джаза.

По мнению большинства историков джаза, его родиной является Новый Орлеан – крупнейший культурный центр индустриально-аграрного штата Луизиана на юге США. Другие исследователи ставят под сомнение эту точку зрения и считают, что джаз возник в афроамериканской субкультуре одновременно в разных городах Америки: в Новом Орлеане, Нью-Йорке, Канзас-Сити, Чикаго и Сент-Луисе. Однако есть осно-

вания полагать, что джаз действительно возник в Новом Орлеане. В пользу этой версии свидетельствуют сами музыканты, жившие в период выхода джаза за пределы афроамериканских гетто. Все они подтверждают, что новоорлеанские музыканты играли совершенно особую музыку, которую с готовностью копировали другие исполнители.

То, что Новый Орлеан – колыбель джаза, подтверждают и грамзаписи. Все без исключения джазовые пластинки, записанные до 1924 г., были сделаны музыкантами из Нового Орлеана. Однако самое убедительное свидетельство в пользу того, что родиной джаза является Новый Орлеан, заключается в характере этого города.

На рубеже XIX–XX вв. Новый Орлеан не был похож ни на один город США. Как отмечает В. Конен, «ни в одном городе США немисливо было в те годы такое обилие увеселительных заведений. Бесчисленные танцевальные залы, казино, частные театры, кабаре, публичные дома создавали типично местный колорит “франко-испано-американской колонии”. Иллюзию провинциального южного города Франции усиливали как физический тип, манера поведения и характер нарядов женщин, так и любовь к роскошным празднествам (традиционные новоорлеанские карнавалы *mardi gras* и *lundi gras* до сих пор славятся своей красочностью). Характерное переплетение религиозности со свободой нравов не в меньшей мере, чем французская речь, резко отличали Новый Орлеан от всех других городов США» [4, с. 262]. Если в северных городах США опера была искусством для избранных, то в Новом Орлеане французский музыкальный театр издавна процветал как вид массового искусства.

Значимым для становления и распространения джаза в Новом Орлеане явилось свободное общение потомков французских и африканских колонистов друг с другом (до внедрения в Луизиану расистских воззрений). Не было стремления подавить «презренную» музыку афроамериканцев. Это привело к двум важнейшим последствиям: 1) темнокожее население приобщалось к привычному для Европы музыкальному мышлению; 2) сохранение в неприкосновенном виде африканских песен, танцев, игры на барабанах и других инструментах, окончательно вытесненных в северных штатах США.

Наличие в музыкальной культуре Нового Орлеана трех важ-

ных составляющих – европейской, афроамериканской и креольской способствовало развитию новоорлеанского джаза. С точки зрения джаза особенно важен тот факт, что в Новом Орлеане существовала уникальная субкультура цветных креолов – светлокожих потомков французских колонистов и их темнокожих жен. Креолы считали себя наследниками европейской культуры. Многие из них получили классическое музыкальное образование и гордились тем, что хорошо исполняли европейскую музыку. В их среде особенной популярностью пользовалось фортепиано, а также креольские салонные оркестры (*society orchestras*). Именно у креолов особенно модным стало салонное музицирование, для которого характерны консорты – «содружества групп», играющих на различных инструментах. Их творчество способствовало популяризации и распространению в Новом Орлеане инструментальной музыки – бытовой, религиозной, фольклорной и опусной музыки академической традиции композиторов Старого Света.

Афроамериканцы не знали ни инструментальной техники белых исполнителей, ни нот, так как на учебу в музыкальные школы их не принимали. Все играли и сочиняли по слуху. Игра без нот тренировала и развивала музыкальную память и исключительный природный слух афроамериканцев, способствуя развитию навыков импровизации. Однако инструментальное творчество белых музыкантов оказало большое воздействие на развитие их оркестровой практики и исполнительского профессионализма. Находясь под впечатлением виртуозной игры белых инструменталистов, афроамериканские музыканты стали активно работать над совершенствованием своей техники.

В период между 1895 и 1910 г. в Новом Орлеане складывается большая группа музыкантов, игравших разнообразную музыку – регтаймы, марши, популярные в быту песни, попури на темы из оперных увертюр и арий, оригинальные пьесы собственного сочинения. При этом цветные креолы, как правило, не играли блюзы, предпочитая классическую музыку, а афроамериканцев, напротив, влекла музыка «грубая», насыщенная рег-ритмами и синкопами, близкими их родному фольклору. В репертуар афроамериканских ансамблей наряду с танцевальными жанрами входили блюзы, уорк-сонг и спиричуэл (в инструментальном переложении). Эти два направления

взаимодействовали, все варилось в одном котле. Сложившийся таким образом синтез породил в афроамериканской среде небывалую и доселе неведомую музыку – джаз – оркестровое переложение народных, религиозных и светских песен, а также жанров инструментальной афроамериканской музыки. Оркестры, ее исполнявшие, получили название джаз-бэнд (англ. *jazz-band* – первоначально жаргонное словосочетание, означающее фривольный, малопочтенный оркестр). Таким образом, джаз развивался на фоне взаимовлияния и синтеза музыкальных культур разных этнических групп населения Нового Орлеана.

Немаловажным для развития джаза стало появление в 1897 г. в Новом Орлеане района Сторивилль, в котором находилось большое количество увеселительных заведений. Возникло место, где джаз был официально востребован и особенно популярен. Поскольку все, что происходило в Сторивилле, не соответствовало общепринятым нормам морали, джаз постоянно ассоциировался с антисоциальным поведением и отождествлялся с пороком, преступностью и сексуальной свободой.

Единого суждения по поводу исторических границ развития классического джаза на сегодняшний день нет. И связано это, в первую очередь, с разногласием исследователей по поводу места свинга в периодизации джаза. Некоторые исследователи период свинга выделяют в отдельный период (Ю. Кинус – 1930–1940 гг.) и рассматривают его как переходный между классическим и современным джазом. Другие сходятся во мнении, что свинг как стиль возник в 1920-е гг. в русле афроамериканского джаза и в последующие десятилетия определял многие его важнейшие тенденции [12, с. 202], т. е. свинг есть результат развития классического джаза, является стилем и одновременно переходным периодом между классическим и современным джазом.

Таким образом, есть основания говорить, что развитие классического джаза имеет следующие периоды: 1) становление (1900–1910), т. е. развитие новоорлеанского и креольского стилей, а также диксиленда; 2) профессиональное развитие (1920–1930 гг.; чикагский, нью-йоркский, или гарлемский, стили и симфоджаз); 3) зрелость (1930–1940) – «эра свинга».

Новоорлеанский стиль – основной стиль классического джаза. Представлен афроамериканским и креольским джазом, ко-

торый сформировался на рубеже XIX–XX вв. на основе афроамериканского фольклора (уорк-сонг, спиричуэл, блюз, баллада), а также основ архаического джаза. Новоорлеанский стиль связывают, прежде всего, с созданием развитых инструментально-ансамблевых форм афроамериканского музицирования, которые пришли на смену вокальным фольклорным жанрам с примитивным инструментальным сопровождением.

В классический период развития джаза сложился самостоятельный тип джаз-бэнда с характерным подразделением инструментальных групп (секций): ритм-группа и мелодическая группа с определенным соотношением сольной и коллективной игры, импровизацией и аранжировкой. Мелодическая группа новоорлеанских джаз-бэндов включала трубача (иногда двух), тромбониста и кларнетиста (саксофон стал использоваться позднее). Основную партию исполнял трубач, обычно он излагал тему и вел импровизацию всего оркестра. Кларнетист, пользуясь преимущественно верхним регистром, украшал партию трубы узорами причудливых вариаций. Тромбонист исполнял партию баса и широкими глиссандо подчеркивал музыкальные фразы других инструментов. В ритм-группу входили ударные, контрабас или туба (духовой контрабас), гитара (или банджо) и фортепиано. В уличных оркестрах фортепиано не было. Но позднее, когда джаз прочно обосновался в кабаках и дансингах, всякий мало-мальски значительный джаз-бэнд имел пианиста. Наряду с ритмической функцией пианист обеспечивал гармонический фундамент для импровизаций солистов. Исполнение строилось как коллективная полифоническая импровизация духовых инструментов, образующих случайный контрапункт трех голосов. В более поздних образцах джазовой музыки коллективная импровизация сохранялась лишь во вступительных и заключительных эпизодах, в остальных солировал какой-либо один голос, поддержанный ритм-секцией и несложным аккордовым звучанием духовых инструментов. Наиболее известные ансамбли и произведения этого типа созданы уроженцами Нового Орлеана, поэтому сам стиль получил название новоорлеанского.

Утвердился респонсорный принцип ансамблевой игры вместе с многоголосием типа импровизационной контрастной полифонии с ведущим голосом. Идеи и принципы новоорлеан-

ского стиля нашли свое продолжение в последующих стилях классического джаза.

В начале XX в. в Новом Орлеане формируются джазовые коллективы, деятельность которых способствовала развитию джаза как вида исполнительского искусства. Это оркестры Бадди Болдена, Скотта Джоплина, Фредди Кеппарда, Джека Папы Лэйна и др. Среди джазменов выделяются особенно яркие, талантливые личности, творчество которых способствовало развитию и дальнейшему распространению джаза. Среди них легендарный Бадди Болден – корнетист, трубач, руководитель оркестра, создавший яркий, неповторимый индивидуально-исполнительский стиль, Кид Ори / Edward 'Kid' Ory – тромбонист, прославленный пионер новоорлеанского джаза и руководитель оркестра, Банк Джонсон – трубач, один из основателей традиционного джаза, Кинг Оливер – выдающийся представитель классического джаза, талантливый корнетист, руководитель оркестра King Oliver's Creole Jazz Band, Фредди Кеппард – корнетист, трубач, руководитель новоорлеанского бэнда. В числе самых значительных личностей раннего джаза Джелли Ролл Мортон – пианист, первый джазовый солист, руководитель оркестра, выдающийся аранжировщик и композитор, Сидней Беше / Sidney Joseph Bechet – кларнетист, в возрасте 10 лет уже играл в оркестре Фредди Кеппарда и прославился как самый уникальный музыкант Нового Орлеана, Луи Армстронг / Louis Armstrong – американский гений, звезда первой величины и один из самых выдающихся джазменов мира. Его вклад в джаз необычайно велик: Л. Армстронг изобрел новый стиль игры, определил джаз как искусство солиста, придумал совместные соло, синтезировал блюзовое звучание с мелосом американских народных песен, «раздвинул» диапазон трубы, первым использовал человеческий голос для воспроизведения инструментальной партии, ввел в обиход вокально-слоговую импровизацию (скэт), создал мелодический и ритмический язык свинга, на котором все биг-бэнды стали исполнять музыку.

Именно самобытное творчество этих музыкантов вызвало повальное увлечение американцами джазом, что, с одной стороны, свидетельствовало о признании афроамериканского искусства, а с другой – служило одним из стимулов его дальнейшего развития.

В начале XX в. в Новом Орлеане формируются джазовые коллективы, состоящие из белых музыкантов – **диксиленды**. Термин «диксиленд» (от англ. *Dixieland*, букв. страна Дикси – символическое обозначение Юга США), использовался белыми музыкантами для того, чтобы подчеркнуть отличие от афроамериканского джаза, а также избежать самого определения джаз, отношение к которому на протяжении долгого времени в среде белых было резко отрицательным. В связи с этим не раз предпринимались попытки заменить термин «джаз» каким-либо другим. Появился диксиленд – название ранних американских джазовых коллективов белых музыкантов. Есть мнение, что он был введен частной английской радиовещательной фирмой, которая сочла неуместным использовать слово джаз в своей радиопередаче.

При музицировании диксиленды подражали традиционным афроамериканским джазовым оркестрам, однако отличались измененной манерой звукоизвлечения: мелодическая линия воспроизводилась более плавно (без синкопирования), шире использовались элементы европейской композиторской техники.

Первые составы диксиленда возникли в Новом Орлеане в 1915 г. Наибольшей популярностью они пользовались в период второй половины 20-х – начале 40-х гг. XX в. Одним из первых был квинтет «Ориджинал диксиленд джаз-бэнд» (*Original Dixieland Jazz Band* – труба, кларнет, тромбон, фортепиано, ударные).

26 февраля 1917 г. в Нью-Йоркской студии фирмы Victor музыканты группы *Original Dixieland Jazz Band* записали свою первую граммпластинку. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно. До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным ответвлением музыкального исполнительского искусства, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями афроамериканцев и горсткой белых. За пределами Нового Орлеана его слышали крайне редко. После выхода граммпластинки музыка джаза в течение нескольких недель буквально ошеломила Америку, а пятеро музыкантов из *Original Dixieland Jazz Band* в одночасье стали знаменитостями. Даже многие годы спустя афроамериканские джазмены не скрывали недовольства по поводу того, что

запись первой джазовой пластинки принадлежит группе белых музыкантов.

Выходу джаза из афроамериканских районов Нового Орлеана способствовало изобретение фонографа (прибор для механической звукозаписи и звуковоспроизведения; изобретен Т. А. Эдисоном в 1877 г.) и распространение фонографической звукозаписи. Появившись почти в каждой американской семье, фонограф способствовал распространению джаза далеко за пределами Нового Орлеана.

Но звукозапись была не первым изобретением, оказавшим влияние на развитие джаза. Важную роль в популяризации джаза сыграло механическое фортепиано, позволившее тем, кто плохо владел инструментом, услышать у себя дома пьесы С. Джоплина и других известных в то время музыкантов. Оно служило также важным средством обучения молодых исполнителей. Немало начинающих пианистов регтайма вырабатывали свою технику, следя за клавишами, приводимыми в движение вмонтированным в механическое фортепиано специальным устройством. Одним из таких пианистов был Дюк Эллингтон / Edward Kennedy 'Duke' Ellington.

Успеху джаза, его возрастающей популярности и дальнейшему развитию способствовало изобретение радио и развитие в США радиовещания как одного из наиболее массовых средств распространения информации, а также развитие индустрии звукозаписи. Это означало, что миллионы американцев по всей стране могли слушать джаз.

В 1920-е гг. молодое, яркое и самобытное искусство чернокожих американцев завоевывает невиданную популярность. Из бедных афроамериканских кварталов Нового Орлеана джаз перебирается в рестораны и дансинги, где, благодаря искусству К. Оливера, С. Беше, Л. Армстронга и других исполнителей, заложивших фундамент джазовой классики, стремительно завоевывает широкий круг почитателей.

Вскоре возросшая популярность джаза позволила ему переместиться в самые крупные города и дорогостоящие курорты Америки. Этому способствовал также тот факт, что Америка вступила в Первую мировую войну и в 1917 г. Новый Орлеан был провозглашен стратегически важным объектом, в связи с чем в городе были закрыты все увеселительные заведения, в

том числе и Сторивилль. Афроамериканские музыканты, оставшиеся без работы, вынуждены были искать ее в других городах. Перемещению джаза в крупные города Америки (Чикаго, Канзас-Сити, Нью-Йорк) содействовало и введение «сухого» закона (1919), запрещающего в США производство и потребление алкогольных напитков. Этот закон дал возможность мафиозным кругам открыть в городах подпольную индустрию развлечений, в результате чего появилось большое количество нелегальных ресторанов, ночных кафе, кабаков и баров *speakeasies* (бар, где незаконно торгуют спиртными напитками). Для афроамериканских джазменов появилось большое количество прибыльной работы. Лучшие музыканты Нового Орлеана (К. Оливер, С. Беше, Л. Армстронг, К. Ори, Д. Р. Мортон, Билл Джонсон / Bill Johnson, Джонни Доддс / Johnny Dodds и др.) стали перебираться в бурно растущие промышленные города Севера. В Чикаго, как и в других крупных городах, им предлагали ангажементы, позволявшие зарабатывать на жизнь исключительно музыкой. В результате Чикаго (неофициально его иногда называют «Город ветров») – с конца Первой мировой войны и до 1928 г. становится столицей джаза.

Первые десятилетия XX в. характеризуются становлением *чикагского стиля* (Chicago stile), *нью-йоркского* (New York stile), или *гарлемского* (Harlem stile), *стиля* и так называемого *коммерческого джаза*.

Чикагский стиль возник в начале 1920-х гг. в Чикаго. Представляет собой промежуточную стадию между традиционным джазом и свингом. Сформировался на основе традиций раннего афроамериканского джаза в практике диксиленд-бэндов.

Основные особенности: европеизированная манера исполнения, замена коллективной импровизации серией сольных импровизаций (в обрамлении аранжированных эпизодов), индивидуализация ведущего мелодического голоса, частичный отказ от традиционной для афроамериканского джаза респонсорной (вопросно-ответной) техники, преобладание фигурационного варьирования мелодии над сквозной импровизацией, опора на остигато повторяемую гармоническую модель (квадрат), акцентирование второй и четвертой доли четырехдольного метра, расширение состава джаз-ансамблей.

В чикагский период (1920–1930) джаз претерпевает некоторые изменения: исчезает элемент коллективной импровизации, уступая место гомофонному принципу и сольной импровизации, происходит замена инструментов (все чаще вводятся саксофон вместо кларнета, гитара вместо банджо, труба вместо корнета, контрабас вместо тубы), расширяется состав оркестра, продолжительнее становятся сольные партии, смелее вводится аранжировка. За счет исполняемых номеров из ревю, оперетт и мюзиклов значительно обогащается репертуар оркестров. Именно в Чикаго получают распространение новые формы презентации джаза в обществе – «джерм-сейшн» (англ. *jam sessions* – встреча джазменов, желающих получить удовольствие от совместной игры).

Лучший джазовый оркестр в Чикаго King Oliver's Creole Jazz Band с 1922 по 1924 гг. часто выступал в клубе Royal Garden и кафе Lincoln Garden. В его состав входили трубачи Джо Кинг Оливер и Луи Армстронг, тромбонист Оноре Датри, кларнетист Джонни Доддс, пианистка Лил Хардин / Lil Hardin (вскоре ставшая Лил Армстронг), банджист Бад Скотт / Bud Scott, контрабасист Билл Джонсон и ударник Бэби Доддс / Woren 'Baby' Dodds. Кроме Лил Хардин, все они были родом из Нового Орлеана.

Нью-йоркский, или гарлемский, стиль начал формироваться в Нью-Йорке в 1920-е гг. Центром его становления и дальнейшего развития стал Гарлем – афроамериканский район Нью-Йорка. Для этого джаза характерно широкое использование аранжировки, экзальтированная манера игры (джамп), исполнение сольной импровизации на фоне сопровождения ритм-группы, шаут-вокал, а также развившийся из регтайма и буги-вуги способ игры на фортепиано – страйд, который получил название «гарлемский фортепианный стиль» (*Harlem piano stile*). Среди представителей гарлемского джаза – оркестры Флетчера Хендерсона / James Fletcher Hamilton Henderson, Д. Эллингтона, а также пианисты Джеймс Пит Джонсон / James Price Johnson, Томас Фэтс Уоллер / Thomas Wright 'Fats' Waller и др.

Успех джаза в новой социальной среде свидетельствовал о признании афроамериканского искусства и служил одним из стимулов его дальнейшего развития. Появляются большие со-

ставы оркестров – биг-бэнды (англ. *big band* – большой оркестр), в которых играли, как правило, от 10 до 19 человек. В оркестры входили мелодическая и ритмическая группы. Мелодическая группа делилась на группу саксофонов, которые иногда заменялись кларнетами, и медных духовых труб и тромбонов. Ритм-группа включала фортепиано, гитару, контрабас и ударные. Наиболее распространенный состав: 4 трубы, 4 тромбона, 5 саксофонов (2 альты, 2 тенора, 1 баритон) и ритм-группа. В числе первых оркестров этого типа биг-бэнды Флетчера Хендерсона и Дюка Эллингтона.

Расцвет оркестрового творчества биг-бэндов, начавшийся в США в 1930-е г., связан с периодом формирования нового стиля джазовой музыки – свинга (англ. *swing* – качаться, колебаться). Этим понятием принято обозначать: 1) выразительное средство в джазе – характерный тип пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма, опережающих или запаздывающих от опорных долей такта. Так создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия; 2) технику инструментального пения, позволяющую инструменталисту воспроизводить мелодию так, как это делает человеческий голос. Для этого вводились альтерированные звуки («блюзовые ноты»), а также широко употребляемые блюзменами приемы пения – глиссандо, вибрато и др. Таким образом, если в маршах, кадрилиях и других старинных европейских танцах и песнях свинг изменял ритм, то глиссандо, вибрато и альтерации преображали их мелодию; 3) стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 1920–30-х гг. в результате синтеза афроамериканских и европейских стилевых форм джазовой музыки; 4) период развития джаза – «эра свинга» (1930–1940), который обогатил искусство импровизации, расширил звуковые средства джаза, дал плеяду новых первоклассных исполнителей – Д. Эллингтон, Бенни Гудмен / Benjamin David 'Benny' Goodman, Бенни Картер / Bennett Lester Carter, Джимми Лансфорд / James Melvin 'Jimmie' Lunceford, Каунт Бэйси / William James 'Count' Basie, заложивших основы джазовой композиции и аранжировки.

Становлению и развитию свинга способствовали биг-бэнды и их лидеры. К ним относятся как афроамериканские джазмены – Флетчер Хендерсон (руководитель первого известного

афроамериканского оркестра, заложившего основы стиля свинг), Дюк Эллингтон, Бенни Моутен / Bennie Moten, Дон Редмен / Donald Matthew Redman, Джимми Лансфорд, Чарли Джонсон / Charlie Johnson, Уильям МакКинни / William McKinney, Луис Расселл / Luis Russell, Эрл Хайнс / Earl Hines, Чик Уэбб / William Henry 'Chick' Webb, Кэб Кэллауэй / Cabell Calloway, так и белые музыканты – Жан Голдкетт / John Jean Goldkette, Бен Поллак / Ben Pollack, Томми Дорси / Thomas Dorsey и Джимми Дорси / James 'Jimmy' Dorsey, Глен Грэй / Glen Gray со своим знаменитым оркестром Casa Loma и др.

Характерные особенности этого стиля – свинговая пульсация (раскачивание), сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией, возросшее значение аранжировки, фиксированная нотная запись музыкальной композиции, расширение состава оркестра (результат укрупнения и развития оркестров чикагского типа), специфический тембровый колорит инструментов оркестра, широкое использование в музыкальных композициях популярных джазовых тем, выход за рамки структурных стереотипов популярной и джазовой музыки и т. д.

В 1930-е гг. оркестры белых музыкантов, играющие популярную музыку в стиле свинг, заметно потеснили афроамериканских исполнителей. Позднее джазовым музыкантам стала понятна необходимость преодоления расового и коммерческого противостояния белого и афроамериканского джаза (одним из первых это осознал король свинга Бенни Гудмен). Творческие контакты белых и черных джазменов, их совместная концертная практика открыли новые горизонты в развитии оркестровой свинговой музыки. К лучшим афроамериканским биг-бэндам этого периода относятся оркестры Бенни Картера и Каунта Бейси, среди оркестров белых музыкантов – биг-бэнды Бенни Гудмена, братьев Дорси и Гленна Миллера, Арти Шоу / Artie Shaw (Arthur Jacob Arshawsky), Чарли Барнет / Charles Daly Barnet, Гарри Джеймс / Harry Haag James, Бинг Кросби / Harry Lillis 'Bing' Crosby и его брата Боба Кросби / George Robert Crosby. С 1938 г. по инициативе Б. Гудмена стали проводиться регулярные филармонические концерты симфонического джаза, в связи с чем усилилась тенденция к сближению с

академической концертной музыкой, к стилевому синтезу и симфонизации.

Популярность свинга со временем стала порождать сопутствующие ему явления, развивающиеся и в рамках популярной эстрадной музыки. Появляются оркестры, в репертуаре которых значительное место занимает импульсивная, энергичная танцевальная музыка, пришедшая на смену традиционному афроамериканскому джазу. Ее распространению способствовала стремительно развивающаяся танцевальная лихорадка, охватившая США и страны западной Европы.

Техника джаза отразилась на всей развлекательной музыке США и Западной Европы. Оркестры, исполнявшие популярную танцевальную музыку, усвоили характерный исполнительский стиль – свинг, который стал чрезвычайно ярким музыкальным феноменом. В действительности, большая часть того, что исполнялось, было либо обычной танцевальной музыкой, либо обработками популярных мелодий с минимальными элементами джаза. Часто утрируя или упрощая их, подобные джаз-оркестры приспосабливались к канонам развлекательной индустрии. Аналогичную коммерческую музыку, которую широкая публика называла джазом, играли как афроамериканцы, так и белые музыканты. Самым известным исполнителем был скрипач и руководитель оркестра Пол Уайтмен / Paul Samuel Whiteman, который в сотрудничестве с композитором Джорджем Гершвиным / George Gershwin положил начало симфоджазовым экспериментам (например «Голубая рапсодия»), которые в дальнейшем приобрели многочисленных сторонников и последователей, способствуя становлению и развитию нового направления в джазе – симфоджаза или, как его еще принято называть, псевдоджаза. Успех симфоджаза в обществе повлек за собой его коммерциализацию. Джаз стал весьма прибыльной сферой деятельности. В связи с необычайной популярностью джаза появился так называемый *коммерческий джаз*.

Коммерческий джаз (англ. *commercial jazz*) – термин, относящийся к музыке преимущественно танцевального характера, использующей некоторые средства выразительности джаза. Заслугой коммерческого джаза явилось то, что он способствовал проникновению джаза во все слои общества. Именно в этот период были написаны классические произведения, которые используются в репертуаре музыкантов вплоть до наших дней.

Значительно возросло значение искусства аранжировки. С коммерческим джазом связаны имена таких американских композиторов как Д. Гершвин, Р. Роджерс, Д. Грин, Э. Берлин.

Таким образом, джаз родился в Новом Орлеане, но взрастили его Чикаго и Нью-Йорк. К середине 1920-х гг. в процессе своего закономерного изменения от простого к сложному он достиг высокого уровня развития и утвердился в классических формах. В рамках джазовой музыки установился музыкальный язык, средства выразительности, фиксация в нотной записи, сформировалась система жанров и стилевых направлений – новоорлеанский, чикагский, нью-йоркский (гарлемский) стили, диксиленд, свинг, симфоджаз и ряд разновидностей фортепианного джаза – баррел-хауз, буги-вуги, страйд. Именно в этот классический период своего развития джаз сформировался как вид музыкального искусства, вид исполнительской деятельности музыкантов, творчества композиторов, вид оркестра и ансамбля (джаз-бэнд, комбо) и музыкальной импровизации (сольная, коллективная).

Характерные особенности классического джаза: коллективное исполнение, вопросно-ответная структура (антифонный респонсорий), импровизация, синкопация, выдающаяся роль перкуссии, устоявшийся инструментарий, строгое сохранение темпа при свободном ритмическом изложении мелодии, полиритмическая структура, развитый контрапункт, экстенсивное исполнение коротких риффов, характерные тембры, декорирование звуков, блюзовые тоны, экспрессивный вокал и др.

1.4. Современный джаз (*modern jazz*)

Цель лекции: характеристика современного джаза.

Задачи:

- дать определение понятия «современный джаз»;
- определить важнейшие историко-социальные факторы, способствующие появлению современного джаза;
- определить периоды развития современного джаза;
- охарактеризовать основные музыкальные стили современного джаза.

Ключевые слова: современный джаз, бибоп, кул-джаз, хард-боп, прогрессив, барок-джаз, соул, фанки, третье течение,

фри-джаз, модальный джаз, джаз-рок, фьюжн, джаз-рэп, четвертое течение.

Современный джаз (англ. *modern jazz*) – понятие, которым принято обозначать стили и направления джаза, возникшие после «эры свинга» в период с 1940 гг. по настоящее время. Важнейшими историко-социальными факторами, способствующими появлению современного джаза, а также возникновению новых стилей и направлений, явились:

1) реакция музыкантов на повсеместное распространение свинга, исчерпавшего свои художественные возможности;

2) обострение антагонизма между музыкальным искусством, развивающим традиции афроамериканского джаза, и коммерческим джазом;

3) социальное самовыражение афроамериканского «я» в музыкальной культуре Америки, отказ от традиций старой школы;

4) «джазовая революция» в мире (конец 1930 – начало 1940-х гг.);

5) организация центров по обучению современному джазу в школах, колледжах и др.

В своем развитии современный джаз прошел три основных периода: 1) **модерн-джаз** (1940–1960), стили бибоп (*bebop*, *bop*, *rebop*), прогрессив (*progressive*), латинский джаз (*Latin jazz*), кул-джаз (*cool jazz*), хард-боп (*hardbop*), барокко-джаз (*baroque jazz*), соул (*soul*), фанки (*funky*), мейнстрим, третье течение (*third stream*), возрождение диксиленда; 2) **авангард** (1960–1970), стили фри-джаз (*free jazz*), новая волна (*new wave*); 3) **модальный джаз** (1970-е гг. – по настоящее время), джаз-рок (*jazz rock*), фьюжн (*fusion*), эйсид-джаз (*acid jazz*), джаз-рэп (*jazz rap*), четвертое течение.

Начало 1940-х гг. в США характеризуется застоем в развитии джаза, возникшим из-за появления огромного числа модных, исполняющих танцевальную музыку джаз-оркестров, что в дальнейшем обусловило необходимость поиска музыкантами новых путей развития джаза, а также собственного самовыражения в джазовой музыке. В результате творческих поисков афроамериканских джазменов Чарли Паркера / Charles Christopher Parker, Диззи Гиллеспи / John Birks 'Dizzy' Gillespie, Кенни Кларка / Kenneth Spearman 'Kenny' Clarke, Телониуса

Монка / Thelonious Sphere Monk был сформирован стиль *би-боп*.

Бибоп или *боп* (от англ. *bebop*) – джазовый стиль, сложившийся в начале 1940-х гг. и открывший собой эпоху модерн-джаза. Возникнув как реакция на повсеместное распространение свинга, бибоп, продолжая развивать его принципы в использовании выразительных средств, обнаружил ряд противоположных тенденций. В отличие от свинга, большей частью представляющего собой музыку больших коммерческих оркестров, для которой характерны европеизация джазового языка, приоритет аранжировщика и композитора над импровизатором, а также преобладание коллективного исполнения над сольным, бибоп – это экспериментальное творческое направление в джазе, связанное, главным образом, с практикой малых ансамблей (комбо) и антикоммерческое по своей направленности. Это музыка, создаваемая не для массового потребления, а для довольно ограниченной аудитории знатоков и ценителей джаза. Главной фигурой здесь становится солист-импровизатор, в роли которого может выступать любой участник ансамбля, в совершенстве владеющий музыкальным инструментом (или голосом), стремящийся к индивидуальному самовыражению.

Другие специфические черты бибоба: тенденция к возрождению и одновременно обновлению традиций афроамериканского хот-стиля (в этом смысле бибоп сближается с ривайвлджазом); новаторство в сфере мелодики, ритма, гармонии и тональности; усиление фактора неожиданности, непредсказуемости, нарушение регулярности движения, склонность к асимметричным построениям, введение в музыкальную ткань элементов атональности и политональности; обилие хроматизмов, диссонансов, кластеров, широкое применение брейков, риффов, офф-бита.

В рамках стиля бибоп в области вокала утвердилась и получила дальнейшее развитие заимствованная из традиционного джаза бестекстовая, слоговая техника исполнения – скэт. Благодаря отсутствию зависимости мелодического рисунка от вербального текста эта манера пения (впервые была представлена Л. Армстронгом) открыла большие возможности для использования голоса как виртуозного музыкального инструмен-

та, исполняющего музыкальное произведение в свободной импровизационной манере. От бибоба ведет происхождение характерная разновидность скэта, непосредственно связанная с имитацией звучания отдельных инструментов, инструментальных групп, ансамблей и даже больших оркестров, – так называемое инструментальное пение (англ. *instrumental vocal*).

Еще одна область экспериментирования музыкантов в стиле бибоп – освоение латиноамериканских ритмов, фольклорного инструментария народов Центральной и Южной Америки. Наиболее значительные достижения в этой области принадлежат афро-кубинскому джазу (другие названия данного направления – ку-боп, кубана-боп, латинский джаз). **Латинский джаз** (латиноамериканский джаз, афро-кубинский джаз (*afro-cuban jazz, cubop*) – это разновидность джазовой музыки, формирование и развитие которой происходило в период расцвета бибоба во второй половине 1940-х гг. Представляет собой синтез элементов африканской, кубинской, а также бразильской музыки (в частности, ритмов латиноамериканских танцев) с элементами джазовой музыки (гармонии, импровизации и пр.). Одним из первых, кто в бибобе стал применять инструментальный и элементы латиноамериканской музыки, был Д. Гиллеспи.

Со стилем бибоп также связаны попытки создания биг-бэндов, играющих в стиле бибоп. Существенное влияние бибоп оказал и на многие последующие стили современного джаза (кул, хард-боп, модерн-свинг, фри-джаз и др). Основоположниками бибоба считаются саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи и пианист Телониус Монк. Первые записи бибоба на пластинки были сделаны в 1945 г.

Стиль бибоп характеризуется главным образом концентрацией на сольной импровизации, а также усложнением мелодики, ритма и гармонии. Со времен бибоба джаз перестал быть развлекательно-танцевальной музыкой и развился в самостоятельный вид элитарного искусства – музыку для слушания музыкантов-профессионалов.

Развитие бибоба привело к появлению в конце 1940-х гг. нового стиля в джазовой музыке – **кул-джаза** (от англ. *cool jazz*, букв. – холодный джаз). Он формировался на рубеже 1940–

1950-х гг. как противопоставление эмоциональной, «горячей» манере исполнения бибоба и своего развития достиг в 1950-е гг.

Происхождение этого стиля, прежде всего, связано с именем саксофониста Лестера Янга / Lester Willis Young, игравшего в стиле свинг и разработавшего противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения (так называемый *Lester sound*). Он же впервые ввел в обиход термин «кул». Кроме того, предпосылки кул-джаза обнаруживаются в творчестве многих музыкантов бибоба – таких, как Ч. Паркер, Т. Монк, Майлс Дэвис / Miles Dewey Davis, Джон Льюис / John Aaron Lewis, Милтон Джексон / Milton Jackson и др.

Кул-джаз имеет существенные отличия от боба: отход от тех традиций хот-джаза, которым следовал боп, отказ от чрезмерной ритмической экспрессивности и интонационной неустойчивости, от нарочитого подчеркивания специфического афроамериканского колорита. Кул-джазу присущи такие черты, как эмоциональная сдержанность, усиление интеллектуального начала, возросшая роль композиции, аранжировки, формы и гармонии, усложнение тонально-модуляционной логики, использование элементов политональности и атональности, полифонизация фактуры, тенденция к сближению с европейской академической музыкой. Кул-джаз характеризуется строгостью, сдержанностью и лиричностью. В этом стиле широко представлены классическая и современная гармония, полифония, политональность используются значительно шире, чем в свинге и бопе.

Кул исполняется как малыми ансамблями (комбо), так и большими оркестрами, в состав которых нередко включаются нетипичные для джаза инструменты симфонического оркестра. Влияние кул-джаза сказалось на развитии других современных джазовых стилей, особенно джаза Западного побережья и третьего течения. Наиболее известные музыканты кула (кроме уже упомянутых) – Дэйв Брубек / Dave Brubeck, Джордж Ширинг / George Albert Shearing, Ленни Тристано / Leonard Joseph Tristano, Билл Эванс / William John 'Bill' Evans, Пол Дезмонд / Paul Emil Breitenfeld, Стен Гетц / Stan Getz (Stanley Gayetzsky), Шорти Роджерс / Milton Rajonsky 'Shorty' Rogers, Ли Кониц / Lee Konitz, Зут Симс / John Haley 'Zoot' Sims, Боб Брукмайер /

Robert Edward Brookmeyer, Шелли Мэнн / Sheldon Manne, Г. Ивенс и др.

Во второй половине 1950-х гг. кул-джаз утратил свое значение как стиль, а его типичные черты стали основополагающими для направления Вест-коуст-джаз развившегося среди белых музыкантов Западного побережья США, представители которого широко использовали средства выразительности, присущие современной музыке.

Хард-боп (от англ. *hard bop* – твердый, тяжелый боп), музыкально-стилевая разновидность бибопа, развившаяся в середине 1950-х гг. как реакция на европейскую ориентацию кул-джаза. Ему характерны очень экспрессивная манера исполнения, преобладание жестко акцентированной ритмики, доминирование мелодической импровизации, усиление блюзовых звучаний в интонировании и гармонии. Известен также под названиями «ривайвл боп» (возрождение бопа), «необоп» (новый боп), «модерн боп» (современный боп). Наиболее известные исполнители – Арт Блэйки / Arthur Blakey (Abdulla Ibn Buhaina), Сонни Роллинс / Theodore Walter 'Sonny' Rollins, Хэнк Мобли / Henry 'Hank' Mobley.

В период 1940–1950 гг. в джазовой музыке наблюдается возрождение диксилендов, формируется стиль прогрессив.

Прогрессив (от англ. *progressive* – прогрессивный), стилевое направление в джазе, возникшее в начале 1940-х гг.; один из вариантов соединения джаза и симфонической музыки. Прогрессив как стиль концертного джаза оказал существенное влияние на дальнейшую эволюцию джазового искусства. В стиле прогрессив широко используются гармонические, полифонические и оркестровые новации современной симфонической музыки, сложные гармонические построения, продолжается тенденция усложнения гармонического языка.

Влияние современной композиторской техники сказалось и на некоторых других стилевых направлениях джаза, таких как третье течение и барокко-джаз.

Третье течение (от англ. *third stream*), стилевое направление, появившееся в 1950-е гг. в современной джазовой музыке и занимающее промежуточное положение между академической музыкой и джазом (именно они и подразумеваются под первым и вторым течениями), возникшее на основе их синтеза.

Термин введен в 1959 г. американским композитором Гюнтером Шуллером / Gunther Alexander Schuller, который является ведущим представителем данного направления. Эксперименты в области третьего течения можно условно подразделить на три группы: 1) попытки освоения джазовыми музыкантами идей и принципов современной академической музыки; 2) создание академическими композиторами произведений, специально предназначенных для исполнения джазовыми музыкантами; 3) совместное творчество джазовых и академических музыкантов. Третье течение представляет собой синтез традиций классической современной музыки (с использованием атональности, додекафонии и т. д.) и джаза.

Барокко-джаз (от англ. *baroque jazz*), музыкально-стилевое направление в джазе, связанное с интересом джазовых музыкантов к полифонической технике, практикой джазовой интерпретации европейской музыки эпохи барокко, а также с опытом создания джазменами произведений в духе этой музыки. Наиболее ранние образцы барокко-джаза относятся к периоду свинга. В 1930 г. Б. Гудмен создал блестящую фугу для оркестра «Бах идет по городу», скрипачи Эдди Саут / Eddie South, Стефан Граппелли / Stéphane Grappelli и гитарист Жанго Рейнхард / Jean-Baptiste 'Django' Reinhardt прославились обработкой Первой части двойного концерта И. С. Баха ре-минор. Из современных представителей наибольшей известностью пользуются вокальный ансамбль Swingle Singers и пианист Жак Лусье / Jacques Loussier.

Фанк, фанки (от англ. *funk* – чувственный, грубо-материальный, приземленный), музыкально-стилевое направление в современном джазе, разработанное представителями хард-бопа в конце 1950 – начале 1960-х гг. сильно ритмизованный, чувственный музыкальный стиль, идущий от блюза. Сформировался первоначально в джазе, а затем проник в поп-музыку, где способствовал возникновению в 1970-х гг. танцевального стиля «диско». В поп-музыке фанк – одна из форм ритм энд блюза.

Термин «фанк» появился в 50-х гг. XX в., и первоначально означал не столько стиль игры, сколько определенное психическое состояние музыкантов. Позже с названием «фанк» стали ассоциировать определенные ритмические структуры, заим-

ствованные в конце 1960-х гг. рядом исполнителей стиля соул, в частности Джеймсом Брауном / James Joseph Brown и Джорджем Клинтоном / George Edward Clinton, которые создали своего рода экспериментальную фанк-школу (группы Parliament / Funkadelic). Для стиля фанк характерны приоритет ритм-секции, использование остро синкопированного ритма в партии бас-гитары, остинатные риффы в качестве мелодико-тематической основы музыкальной композиции, электронный саунд, максимально интенсивное блюзовое интонирование, взвинченный экстатический вокал, тенденция к существенному отклонению от равномерно-темперированного строя, экспрессивная хот-манера звукоизвлечения, быстрый темп музыки.

Соул (от англ. *soul* – душа), наиболее популярный стиль афроамериканской музыки в 1960-х гг., разновидность ритм-энд-блюза с использованием элементов спиричуэл. В музыке соул различают несколько направлений, важнейшие из которых – мемфисский и детройтский соул, а также «белый», или «голубоглазый», соул (*blue-eyed soul*), присущий преимущественно творчеству музыкантов из Европы. Среди его представителей Арета Фрэнклин / Aretha Louise Franklin, Отис Реддинг / Otis Ray Redding, Джеймс Браун, Стиви Уандер / Stevland Hardaway Morris.

В процессе исторического развития джаза стала заметно проявляться тенденция преемственности традиций, идущих от свинга к бибопу. Эта тенденция была столь очевидной, что для ее обозначения стали применять термин «мейнстрим».

Мейнстрим (от англ. *mainstream* – главное, центральное течение), условное понятие, которое установилось в терминологии джазовой музыки в 1950-е гг. и вошло в обиход в связи с возрождением стиля свинг (так называемый *swing revival*, или *modern swing*), обогащенного элементами бибоба и кул-джаза, но не порывающего также с традициями классического хот-джаза. В дальнейшем понятие «мейнстрим» стало применяться для обозначения существующего в рамках любого стиля умеренно-прогрессивного направления, не порывающего с традицией (в отличие от канонизированных форм данного стиля либо его экспериментальных разновидностей). Для стиля мейнстрим характерно сочетание элементов традиционной и современной языковой стилистики джаза.

Типичными представителями мейнстрима принято считать Д. Эллингтона, Ф. Хендерсона и К. Бейси. «Традиционалистами» среди музыкантов мейнстрим-джаза являются Л. Армстронг, Рекс Стюарт / Rex William Stewart, Арт Тэйтум / Arthur Tatum, Эррол Гарнер / Erroll Louis Garner и др. Ориентация на современный джаз более свойственна таким музыкантам данного направления, как Нил Хефти / Neal Hefti, Коулмен Хокинс / Coleman Randolph Hawkins, Бен Уэбстер / Benjamin Francis Webster, Оскар Питерсон / Oscar Emmanuel Peterson.

Важную историческую роль мейнстрим сыграл в эволюции европейского джаза. Появившись в Европе к середине 1950-х гг. после периода длительного господства диксиленда, он получил широкое распространение (прежде всего в Англии) и послужил мощным стимулом развития современных джазовых стилей. Наиболее известные его представители – Хамфри Литлтон / Humphrey Lyttelton, Уолтер Фоукс / Walter Ernest Fawkes, Джон Пиккард / John Piccard и др.

Вторая половина XX в. характеризуется возникновением многочисленных модификаций джазовой музыки, сформировавшихся в процессе творческих поисков музыкантов и носящих, как правило, экспериментальный характер. Среди стилевых направлений: *модальный джаз, фри-джаз, джаз-рок, фьюжен, фанки* и др.

Модальный джаз (modale jazz), экспериментальное направление, возникшее в 1970-х гг. в современном джазе. В его основе лежит ладовый принцип организации музыки. В отличие от традиционного, в модальном джазе гармоническая основа заменена ладами – дорийским, фригийским, лидийским, пентатоническим и другими звукорядами как европейского, так и неевропейского происхождения.

Модальный джаз знаменует переход от традиционного типа тональной организации музыки и формообразования (использование европейского мажоро-минора с его функционально-гармонической системой и строфической формы в виде серии повторяющихся гармонических квадратов) к новому, модальному (ладовому) принципу. Согласно этому принципу главной организующей основой изложения музыкального материала становятся так называемые модусы – особые (ненормативные) ладозвукорядные структуры, которые сохраняют на протяже-

нии пьесы (либо ее части) постоянство ступенчатого состава, но при этом допускают свободное комбинирование тонов в рамках определенного звукоряда. Особым предпочтением в модальном джазе пользуется разработанная в 1953 г. пианистом Джорджем Расселом / George Allen Russell система из девяти хроматических вариантов лидийского лада (работа «Лидийская концепция тональной организации»).

В соответствии с этим в модальном джазе сложился особый тип импровизации: стимулы развития музыканты ищут не в смене аккордов, а в подчеркивании особенностей лада, в полиладовых наложениях, импровизация основывается не на определенной законченной мелодической теме или аккордовой последовательности, а на произвольной последовательности нот, связанных между собой только ладом. Это направление представляют такие выдающиеся музыканты, как Т. Монк, М. Дэвис, Джон Колтрейн / John William Coltrane, Дж. Рассел, Орнетт Коулмен / Ornette Coleman, Дональд Черри / Donald Eugene Cherry.

Фри-джаз (от англ. *free jazz* – свободный джаз), стиль современного джаза, возникший на рубеже 1950–1960-х гг.; связан с радикальными экспериментами в области гармонии, формы, ритмики, мелодики, а также техники импровизации. Для фри-джаза характерны свободная, иногда коллективная импровизация, атональность, политональность, сериальность, полиритмия, полиметрия, фразировка без связи с метром, использование элементов индийской народной музыки и фольклора стран Востока. Иногда в значении фри-джаз употребляются термины «авангардный», «абстрактный» джаз, «новое явление» или «новый джаз». Представители фри-джаза – Арчи Шеп / Archie Shepp, Альберт Айлер / Albert Ayler, Билл Диксон / William Robert 'Bill' Dixon и др.

Джаз-рок (*jazz rock*), стилевое направление, возникшее на основе синтеза джаза и рок-музыки, что обусловило значительное расширение и обогащение его художественных возможностей электроакустическими эффектами. Характеризуется использованием принципов джазовой импровизации в традиционных рок-форматах. Сложился в конце 1960-х гг. в США под влиянием работ Майлса Дэвиса и его учеников, пытавшихся, с одной стороны, сделать свою музыку более ясной и дос-

тупной для слушателей, с другой – не опускаться до развлекательного уровня. Бум «интеллектуального» рока и новизна стиля сделали его крайне популярным в середине 1970-х гг. Вершины своего развития джаз-рок достиг к концу 1980-х гг. Позднее он распался на несколько более специфических форм. Часть его adeptов вернулась к традиционному джазу, некоторые пришли к откровенной поп-музыке и лишь немногие продолжали искать пути для более глубокого взаимопроникновения джаза и рока. Изредка к ним применяют определение брасс-рок (англ. *brass* – медные духовые инструменты).

Наиболее характерные представители данного стиля – Майлс Дэвис, Фрэнк Заппа / Frank Vincent Zappa, Эл Ди Меола, группы Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Soft Machine; в России – группы «Арсенал», «Популярная механика». Часто называемые в числе главных представителей джаз-рока группы Blood Sweat and Tears и Chicago на практике отношения к нему не имеют и играют обычный поп-материал с использованием в аранжировках риффов (реже – соло) духовых. Современные формы джаз-рока более известны как фьюжн.

Фьюжн (англ. *fusion* – синтез, слияние), современное музыкально-стилевое направление, возникшее в 1970-е гг. на основе джаз-рока, в связи с чем имеет еще название электрический джаз. В основе стиля лежит синтез элементов европейской академической музыки и неевропейского музыкального фольклора стран Востока, Африки, Латинской Америки. Характеризуется синтезом элементов рок-музыки и джазовой импровизации, широким применением электрических и электронных музыкальных инструментов, использованием элементов европейской композиционной техники. Большое влияние на развитие стиля фьюжн оказало творчество М. Дэвиса. Среди представителей фьюжн: Жан Люк Понти / Jean-Luc Ponty, Чик Кория / Armando Anthony 'Chick' Corea, Стенли Кларк / Stanley Clarke и др.

Джаз-рэп (от англ. *rap* – резко говорить, выкрикивать), стилевое направление, в основе которого лежит синтез элементов джаза и рэпа. Рэп – вокальная манера, впервые появившаяся в начале 1980-х гг. в арсенале американских диск-жокеев (ранее практиковалась на Ямайке под названием тоустинг). Представляет собой вербальный текст не всегда осмысленного со-

держания, произносимый скороговоркой и наложенный на ритмический каркас фанка. В качестве художественного приема используется во многих формах современной музыки в основном у представителей негроидной расы. Стал крайне популярным к концу XX в.

Четвертое течение (*forth stream*), стилевое направление современной джазовой музыки, возникшее в европейских странах. Его характерной чертой является отказ от ориентации на афроамериканскую музыкальную идиоматику и стремление к созданию самобытных национальных джазовых направлений с опорой на отечественный музыкальный фольклор.

Таким образом, способность постоянно видоизменяться под воздействием стремительно меняющегося мира, впитывать новые идеи и отражать их средствами музыкального языка является одной из наиболее характерных особенностей джаза. Стили и жанры, появившиеся на ранней стадии развития его и в процессе дальнейшей эволюции привели к формированию джаза как вида музыкального искусства, ставшего наиболее творчески направленным в музыке XX в. В свою очередь, джаз стал источником идей и методов, активно действующих практически на все остальные виды музыки: от популярной и коммерческой до музыки академической традиции.

Характерными особенностями современного джаза являются: разносторонние эксперименты и поиски новых средств выразительности – усложнение мелодического и гармонического языка, ритмики, широкое использование различных ладов, расширение средств интонационной выразительности, использование системы звуков из 9 хроматических вариантов лидийского лада (система Джорджа Рассела), а также сложных ритмоструктур и ладовых модусов, независимая импровизация, основанная на свободном ряде звуков, связанных между собой исключительно законами лада, синтез элементов джаза и европейской академической музыки (симфонической, поп-, рок- и рэп-музыки), использование элементов фольклора и инструментария музыкальных культур народов Востока, Африки, Латинской Америки и др.

1.5. Развитие джаза в России

Цель лекции: выявление специфики развития джаза в России.

Задачи:

- установить важнейшие историко-социальные факторы, способствующие появлению и развитию джаза в России;
- определить периоды развития джаза в России;
- охарактеризовать специфику становления и развития джаза в России

Ключевые слова: российский джаз, российские джаз-оркестры, факторы становления и развития джаза в России.

Важнейшими факторами, способствовавшими появлению и развитию джаза в России, стали:

- 1) популяризация джаза по каналам средств массовой информации и коммуникации;
- 2) гастроли в СССР афроамериканской оперетты и джазовых музыкантов – Сэма Вудинга, Френка Уитерса, Сиднея Беше, Коретти Арле-Тиц;
- 3) создание российских джаз-оркестров;
- 4) пополнение репертуара российских джаз-оркестров произведениями советских композиторов (Д. Шостаковича, А. Цфасмана, И. Дунаевского, Д. Покрасса и др.), развитие в СССР звукозаписи;
- 5) популяризаторская деятельность Сергея Колбасьева, Алексея Баташова, Владимира Симоненко, Игоря Бриля, Владимира Фейертага;
- 6) приход в российский джаз профессионально обученной молодежи.

Этапы развития джаза в России:

- 1) 1920–1926 гг. – проникновение джаза в Россию и начало становления российского джаза;
- 2) 1927–1947 гг. – этап формирования профессионального российского джаза;
- 3) 1948–1956 гг. – период административного «разгибания саксофонов»;
- 4) с 1957 г. по настоящее время – период зрелости и развития современного российского джаза.

Первым, кто познакомил Россию с джазом, был поэт Валентин Парнах. Вернувшись из Парижа, где он услышал ансамбль Jazz Kings под руководством Луиса Митчелла / Louis Mitchell, он организовал «Первый в РСФСР эксцентричный оркестр – джаз-банд», с которым дебютировал в Москве 1 октября 1922 г. Он же содействовал популяризации джаза и опубликовал в советских журналах «Вещь», «Рупор» и «Зрелища» первые статьи о джазе.

Дальнейшему распространению джаза в России способствовало создание в 1924 г. двух джазовых коллективов: в Харькове – джаз-оркестра под руководством композитора Юлия Мейтуса и в Москве – «ПЭКСА» («Первый экспериментальный камерный сочетательный ансамбль») под руководством Леонида Варпаховского.

Существенное влияние на распространение и дальнейшее развитие джаза в России оказали проходившие в 1926 г. гастроли джаз-оркестра Фрэнка Уитерса / Frank Withers, в составе которого играл знаменитый сопрано-саксофонист Сидней Беше / Sidney Joseph Bechet. С этим же коллективом выступала и темнокожая певица Коретти Арле-Тиц, эмигрировавшая до революции в Россию. Выступления проходили в Москве, Киеве, Харькове и Одессе.

В то же время в Москве и Ленинграде гастролеровала афроамериканская оперетта с музыкальным обозрением «Шоколадные ребята», а также оркестр Сэма Вудинга / Samuel David 'Sam' Wooding, в котором играли известные музыканты – тромбонист Херб Флеминг / Herb Flemming и саксофонист Джин Седрик / Gene Sedric.

Гастроли чернокожих музыкантов способствовали возникновению интереса российской публики к музыке джаза, популярность которого стала заметно возрастать. В прессе появлялись статьи о джазе, а ленинградское издательство «Academia» выпустило сборник переводных статей «Джаз-банд и современная музыка». В этот же период в России стали создаваться оркестровые коллективы, исполняющие джаз. Значительную роль в распространении и популяризации джаза сыграло радиовещание, познакомившее широкую аудиторию слушателей с новым видом музыкального искусства. Начался новый этап развития джаза в России.

1927–1947 гг. – этап формирования профессионального российского джаза. В этот период джаз получил в СССР право гражданства и вступил в тесный контакт с советской массовой песней, широкому распространению джаза способствовало творчество А. Цфасмана, Л. Теплицкого, А. Варламова, Л. Утесова.

Рождение профессионального джаза в России связано, прежде всего, с именем Цфасмана Александра Наумовича. Окончив нижегородский музыкальный техникум, он играл на ударных инструментах в симфоническом оркестре, в 1930 г. окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано у Ф. М. Blumenфельда.

В 1926 г. А. Цфасман при кооперативном нотном издательстве АМА (Ассоциация Московских Авторов) организовал септет «Ама-джаз»; его первый профессиональный джазовый состав: Андрей Романенко (труба), Анатолий Миловидов (тромбон), Николай Буров (кларнет и саксофон), Николай Поздеев (труба), Иван Бачеев (ударные), Цфасман (фортепиано). В 1927–1939 гг. оркестр под управлением А. Цфасмана выступал в саду «Эрмитаж» и ресторане «Казино», записал первую отечественную джазовую пластинку («Аллилуйя» и «Семинола»), впервые снялся в первой звуковой кинопрограмме и участвовал в первой радиопередаче, посвященной джазу.

В 1930–1937 гг. оркестр А. Цфасмана регулярно записывал на пластинки танцевальную музыку в стиле свинг. Основные хиты коллектива составляли композиции Цфасмана – «Звуки джаза», «Неудачное свидание», «Я в хорошем настроении», «Я сегодня грущу», «Лодочка» и др. Постепенно увеличиваясь, оркестр достиг стандартного, «троечного» состава (3 кларнета-саксофона, 3 медных инструмента, 2–3 скрипки и ритм-группа) и выступал под названием MOSCOW BOYS. Этот коллектив просуществовал до 1938 г. и исполнял преимущественно инструментальную музыку.

В 1939–1946 гг. Цфасман возглавлял джаз-оркестр Всесоюзного радиокomiteта, в 1947–1952 гг. – симфоджаз в театре «Эрмитаж». В его оркестрах играли талантливые джазовые музыканты 1930–1940-х гг.: трубачи Михаил Фрумкин, Николай Бучкин, тромбонисты Иван Ключинский, Тойво Кохонен, саксофонисты Михаил Ланцман, Владимир Костылев, Александр Ривчун, барабанщик Лаци Олах.

В дальнейшем Цфасман выступал на эстраде в качестве джазового пианиста (известны его фантазии и попури на популярные отечественные и зарубежные мелодии), а затем собрал для студийной работы инструментальный квартет (хиты «Веселый вечер», «Ожидание», «Всегда с тобой»). Написал музыку к нескольким кинофильмам (в том числе в соавторстве с Д. Шостаковичем к фильму «Встреча на Эльбе»), много романсов и популярных песен.

Одновременно с А. Цфасманом Леопольд Теплицкий, вернувшись из США, где стажировался в оркестре П. Уайтмена, создает в Ленинграде «Первый концертный джаз-банд». Коллектив состоял из преподавателей ленинградской консерватории и солистов Государственного академического театра оперы и балета. В программу оркестра входили произведения американских композиторов, популярные произведения композиторов-классиков в джазовых транскрипциях, а также блюзы и спиричуэл в исполнении Коретти Арле-Тиц и Анны Кернер.

В апреле 1928 г. начал профессиональную деятельность ленинградский джаз-оркестр – «Передвижной концертный джаз-банд» под руководством Бориса Крупышева, а год спустя – «Джаз-капелла» под управлением Георгия Ландсберга. Этот коллектив наряду с произведениями американских композиторов исполнял сочинения молодых советских композиторов, работавших в области джаза – Алексея Животова, Симона Кога-на, Генриха Терпиловского.

Дальнейшему развитию джаза в России способствовало творчество Леонида Осиповича Утесова (настоящее имя Лазарь Иосифович Вайсбейн).

В 1928 г. после поездки в Париж, где впервые им был услышан профессиональный джаз, Л. Утесов собрал и возглавил джаз-оркестр, который 8 марта 1929 г. в Ленинграде на сцене Малого оперного театра дебютировал с театрализованной программой «Теа-джаз» (театрализованный джаз, организованный совместно с Яковом Скоморовским). Для концертной эстрады это был совершенно новый вид музыкального представления. Утесов совмещал дирижирование с конферансом, танцами, пением, игрой на скрипке, чтением стихов, разыгрывал разнообразные сценки между музыкантами и дирижером. Все выступление было режиссерски продумано, начиная со знакомства с

публикой и кончая прощальной песней «Пока», для трансляции которой использовались киноэкран и репродукторы, установленные на фасаде концертного здания.

Предтечей этой программы можно считать спектакль Л. Утесова «От трагедии до трапеции» (первая половина 1920-х гг.), в котором он проявил себя как актер разнообразных дарований: на протяжении шестичасового сценического действия из революционера Федора Раскольников он превращался в царя Менелая из оперетты «Прекрасная Елена», в дивертисменте играл соло на гитаре, появлялся в облике скрипача, пел, танцевал в паре с балериной и завершал представление упражнениями на трапеции.

В первые годы работы Л. Утесова с джаз-оркестром проявилось его пристрастие к популярным песням и даже к блатному фольклору, который в исполнении Утесова приобрел ироническую интонацию, снимавшую воровскую романтику. В программу «Теа-джаз» были включены песни «Лимончики», «Гоп со смыком», а также популярные мелодии с новыми текстами – «Подруженьки» и «Мурка», для которых в начале 1930-х гг. поэт-песенник В. Лебедев-Кумач по просьбе Утесова написал новые тексты.

Вторая программа оркестра Л. Утесова «Джаз на повороте» (1930) состояла из оркестровых фантазий на темы народных песен и четырех рапсодий, написанных И. О. Дунаевским (Русской, Украинской, Еврейской и Советской). В дальнейшем Утесов часто включал в свои программы джазовые интерпретации мелодий народов СССР, объясняя это тем, что советский джаз должен использовать музыкальный фольклор народов разных советских республик – грузинского, армянского, украинского и т. д.

В 1933 г. в репертуаре коллектива появляется пьеса «Музыкальный магазин» (авторы Н. Р. Эрдман, В. З. Масс), представляющая собой ряд небольших комических эпизодов, происходящих в музыкальном магазине в течение рабочего дня. В одной из сцен оркестр пародировал механизированный, бездушный джаз, исполняя переложенные И. Дунаевским в ритме фокстрота арию индийского гостя из «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Сердце красавицы» из «Риголетто» Дж. Верди и некоторые темы из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского.

Успех джазовой интерпретации классических произведений во многом определил содержание следующей программы оркестра – «Кармен и другие», в которой комически обыгрываемые эпизоды известной оперы сопровождались оджазированной музыкой Ж. Бизе.

В 1934 г. на экраны советских кинотеатров вышел фильм Г. Александрова «Веселые ребята», в котором снимался весь оркестр Л. Утесова. Общее настроение картины определили песни Дунаевского на стихи Лебедева-Кумача: «Сердце, тебе не хочется покоя» и «Марш веселых ребят» в исполнении Утесова. Песни обрели большую популярность: конгресс мира и дружбы с СССР, проходивший в Лондоне в 1937 г. заканчивался под «Марш веселых ребят».

В дальнейшем свою творческую карьеру Л. Утесов связал с пропагандой советской песни. В 1937 г. он представил программу в двух отделениях «Песни моей Родины». В первую часть вошли песни о гражданской войне «Тачанка», «Полюшко», вторую составили лирические и комедийные песни. Программа шла несколько лет, вплоть до начала Великой Отечественной войны.

В 1938 г. Утесов в качестве художественного руководителя выпустил спектакль «Два корабля», в котором прозвучали песни «Варяг», «Раскинулось море широко», «Моряки», «Краснофлотский марш», «Баллада о неизвестном моряке». В 1939 г. играл, пел и дирижировал оркестром в киноконцерте «Пароход», который по праву считается прообразом современных видеоклипов.

Большое значение для развития джаза в России в период 1927–1947 гг. имело творчество Варламова Александра Владимировича – российского джазового пианиста, композитора, руководителя оркестра, заслуженного деятеля искусств России. В начале 1920-х гг. он учился на актерском факультете в ГИТИСе, затем окончил Московский музыкально-педагогический техникум им. Гнесиных, занимался по классу композиции у Р. Глиэра и Д. Рогаль-Левицкого. В 1934 г. организовал джаз-оркестр при Центральном доме Красной армии, с которым начал выступать совместно с чернокожей вокалисткой Целестиной Коол. Он же создал первую группу из музыкантов-импровизаторов «СЕМЕРКА».

В 1937–1939 гг. Варламов возглавлял джаз-оркестр Всесоюзного радиокomiteта, в 1940–1941 гг. был главным дирижером Государственного джаз-оркестра СССР. Пластинки с записями хитов оркестра («На карнавале», «Дикси-ли», «Уходит вечер», «Счастьем жизнь полна», «Голубая луна», «Свит-Су») в России были необычайно популярны. Некоторые американские стандарты Варламов перевел на русский язык и сам выступал в качестве солиста-вокалиста. В 1943 г. он был выслан в Казахстан и до 1956 г. работал преподавателем в Караганде. После реабилитации вернулся в Москву, писал музыку для эстрадных оркестров, кинофильмов и телевизионных постановок.

В 1930–1940 гг. джаз в России приобретает значительную популярность, в Россию приезжают на гастроли многие зарубежные коллективы, советская джазовая музыка регулярно звучит по радио, появляются первые телепередачи с участием российских джаз-оркестров. Наряду с большими оркестрами, продолжающими лучшие традиции западных биг-бэндов, в России появляются малые составы – комбо, исполняющие джазовые импровизации. Появляются и талантливые аранжировщики, среди которых Леонид Дидерихс и Виктор Кнушевицкий.

Признанием значения джазовой музыки в России явилось решение Комитета по делам искусств: в 1938 г. создается Государственный джаз-оркестр (художественный руководитель Матвей Блантер, главный дирижер Виктор Кнушевицкий) и организуется оркестр Всесоюзного радиокomiteта А. Варламова (впоследствии под руководством А. Цфасмана), что способствует профессиональному росту музыкантов, заметно возрастает их исполнительский уровень, в джаз-оркестры приходит талантливая молодежь.

В годы Великой Отечественной войны (1941–1945) джаз в России становится проводником и популяризатором советской массовой песни. В начале Великой Отечественной войны оркестр Утесова в короткий срок создает первую военную программу «Бей врага!», в которой наряду с уже известными песнями звучат новые произведения: «И не раз и не два мы врага учили», «Партизан Морозко», «Привет морскому ветру». За первый год войны оркестр дал свыше 200 концертов на заводах, кораблях, в действующей армии на Калининском фронте,

постоянно включая в программу новые песни: «Жди меня», «В землянке», «Темная ночь», «Одессит Мишка», сатирические антифашистские частушки «Гадам нет пощады!». Вторая программа военных лет «Напевая, шутя и играя» явилась откликом оркестра Утесова на начало серьезных фронтовых успехов Советской Армии. В нее были включены песни «Прощание», «Пароход», «Десять дочерей», «Два друга».

В 1944 г. оркестр Утесова представил новую джаз-фантазию «Салют», в которой прозвучали отрывки из симфонических произведений, свыше двадцати старых и новых песен, лирические и сатирические интермедии. 9 мая 1945 г. при огромном стечении народа Утесов выступил с оркестром на открытой эстраде на площади Свердлова в Москве. К 800-летию Москвы (1947) утесовский коллектив подготовил оркестровую фантазию «Москва», в финале которой впервые исполнилась песня И. Дунаевского «Дорогие мои москвичи!».

Активную концертную деятельность в военные годы проводили и оркестры А. Варламова, В. Кнушевицкого, Н. Минха, Я. Скоморовского, А. Цфасмана, которые выступали перед бойцами Советской Армии.

В послевоенный период количество джаз-оркестров в России значительно возросло. Их репертуар складывался в основном из инструментальных и вокальных произведений А. Цфасмана, И. Дунаевского, Д. Покрасса, Д. Шостаковича. При этом специфические выразительные средства джаза – принципы музыкального развития, сольная и коллективная импровизация, эмоциональная экспрессия, полиритмия, особая техника звукоизвлечения и др. воплощались композиторами на основе творчески интерпретированных особенностей русской народной музыки (мелодика, ритмика, лад и др.). Чтобы подчеркнуть национальную направленность в репертуаре джаз-оркестров название «джаз-банд» в России (и, следовательно, во всех республиках СССР) было заменено «эстрадным оркестром».

5 марта 1946 У. Черчилль (в г. Фултон, США) призвал к созданию англо-американского союза для борьбы с «мировым коммунизмом во главе с Советской Россией». Началась эпоха «холодной войны», направленная на обострение и сохранение состояния международной напряженности, на создание и поддержание опасности возникновения «горячей войны».

Для СССР это был сложный политический период. Реакционная пропаганда США стала использовать и рассматривать джаз как особое орудие идеологической экспансии, направленной против Советского Союза. В ответ на это в СССР в 1948 г. вышло постановление ЦК РКП(б), осуждающее «буржуазные влияния в советской популярной музыке». Как результат этого постановления джаз был причислен к явлениям, чуждым социалистической идеологии.

В СССР начался период административного «разгибания саксофонов», который продолжался с 1948 по 1956 г. Он характеризуется массовым роспуском джазовых оркестров и отъездом музыкантов из Москвы. Джаз в России ушел в подполье, начинается массовое прослушивание подпольных записей западной музыки «на ребрах» (на рентгеновских снимках).

Дальнейшему развитию джаза в России способствовал проходивший в Москве в 1957 г. Всемирный фестиваль молодежи, в рамках которого состоялся конкурс джазовых коллективов. Молодые советские музыканты получили возможность познакомиться с творчеством первоклассных европейских музыкантов из Англии, Франции, Исландии, Италии и др. На этом же конкурсе с большим успехом впервые выступил молодежный эстрадный оркестр под управлением Юрия Саульского.

После Всемирного фестиваля молодежи в России интерес к джазу значительно возрос как среди профессиональных музыкантов, так и среди слушателей. Уже в 1958 г. при различных общественных организациях сначала в Ленинграде, а затем в Москве и других городах России открываются джаз-клубы, активная деятельность которых во многом способствовала популяризации джаза в стране. В период 1950–1970-х гг. уже функционировало большое количество джаз-оркестров, среди них биг-бэнды Иосифа Вайнштейна, Олега Лундстрема, Юрия Саульского, Игоря Петренко и др.

В Ленинграде лучшим джаз-оркестром этого периода был оркестр под руководством Иосифа Владимировича Вайнштейна. В 1941 г. И. Вайнштейн окончил Ленинградское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского по классу трубы, а в 1952 г. – факультет военных дирижеров при Ленинградской консерватории. С 1946 г. он руководил оркестрами, исполнявшими в основном танцевальную музыку, а в 1958 г., пригласив

молодых джазовых музыкантов (саксофонистов Ростислава Чевычелова, Геннадия Гольштейна, Игоря Петренко, Георгия Фридмана, трубачей Виктора Игнатьева, Константина Носова и др.), организовал джаз-оркестр. Репертуар в основном составляли композиции американских авторов в аранжировках ленинградских музыкантов. С 1968 по 1974 г. оркестр И. Вайнштейна с большим успехом гастролировал по стране. На фирме «Мелодия» им было записано шесть альбомов. В 1975–1983 гг. И. Вайнштейн руководил эстрадным оркестром в варьете гостиницы «Ленинград», а в 1983 г. эмигрировал в Канаду.

Большое влияние на дальнейшее развитие российского джаза оказало творчество Олега Леонидовича Лундстрема – «короля русского и дальневосточного джаза». Родившись в России (г. Чита), О. Лундстрем в период с 1921 по 1947 г. вместе с родителями (служащими Китайско-Восточной железной дороги) жил в Харбине (Китай), где окончил музыкальный техникум по классу скрипки, а затем – в Шанхае, где окончил Высший технический центр и получил диплом архитектора. В 1934 г. из числа молодых советских граждан, проживавших в Китае, О. Лундстрем организовал джаз-оркестр, вместе с которым он выступал на танцевальных площадках Харбина, Циндао и Шанхая (в крупнейших залах «Мажестик» и «Парамаунт»). В 1947 г. Лундстрем получает разрешение на поселение в Казани и вместе с оркестром (в полном составе и с семьями) переезжает в СССР. В 1953 г. окончил Казанскую консерваторию по классам композиции (А. С. Леман) и дирижирования (И. Э. Шерман). В неблагоприятные для джаза годы (1948–1952) О. Лундстрем работал скрипачом в оркестре Казанского оперного театра, преподавал в консерватории и руководил студенческим симфоническим оркестром.

В 1952 г. в Казани Лундстрем организует джаз-бэнд, вместе с которым выступает в концертах и записывается на радио. Постепенно его коллектив приобретает репутацию лучших исполнителей джазовой музыки в стиле свинг. В 1956 г. Лундстрема и его оркестр пригласили в Москву, вскоре оркестр стал первым отечественным коллективом (государственный джаз-оркестр под руководством Олега Лундстрема), представляющим на официальной эстраде инструментальные джазовые программы.

Репертуар в первые годы концертной деятельности состоял из произведений О. Лундстрема и композиторов, тяготевших в своем творчестве к джазу (Арно Бабаджанян, Кара Караев, Андрей Эшпай, Игорь Якушенко, Уно Найссоо и др.), затем появились композиции и аранжировки Георгия Гараняна, а после 1968 г. главным аранжировщиком оркестра стал Владимир Долгов. Самые известные композиции Лундстрема – «Интерлюдия» (1945), «Мираж» (1947), «Юмореска» (1956), «Марш-фокстрот», «Экспромт», «Расцветает сирень» (1957), «Песня без слов» (1961), «Пролог» (1962), «Бухарский орнамент», «В горах Грузии» (1972), «Любви дороги» (1975), «Спидвей», «Этюд для оркестра» (1982).

Оркестр О. Лундстрема был прекрасной школой для подготовки высокопрофессиональных кадров. Среди солистов оркестра тенор-саксофонист Игорь Лундстрем, трубачи Иннокентий Горбунцов, Алексей Котяков, тромбонист Григорий Осколков, контрабасист Александр Гравий, барабанщик Задман Хазанкин, тенор-саксофонист Алексей Зубов, тромбонист Константин Бахолдин, пианист Николай Капустин, вокалисты Гюли Чохели, Ирина Отиева, Майя Кристалинская, Алла Пугачева, Валерий Ободинский, Ирина Понаровская, вокальный квартет «ГАЯ», альт-саксофонист, а также талантливый аранжировщик Георгий Гаранян, много сделавший для развития оркестра и в целом для российского джаза.

Гаранян Георгий Арамович в 1957 г. окончил Московский станкоинструментальный институт. Джазовой музыкой увлекся в 1950-е гг., услышав пластинки с записями Чарли Паркера. На саксофоне научился играть самостоятельно в результате длительных и упорных занятий. Природный талант и большая работоспособность дали возможность выступать в институтском оркестре, а затем – в эстрадном оркестре Центрального дома работников искусств, которым руководил Борис Фиготон. В дальнейшем Гаранян работал в джазовом оркестре Центрального Дома работников искусств под руководством Ю. Саульского, с которым летом 1957 г. успешно выступил на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

Следующий этап в творческой деятельности Гараняна связан с оркестром О. Лундстрема (1958–1965), он становится солистом, концертмейстером, аранжировщиком и главным ди-

рижером оркестра. В 1965–1967 гг. Г. Гаранян – солист и концертмейстер группы саксофонов оркестра Московского радио под управлением В. Людвиковского. В 1969 г. Гаранян окончил музыкальные курсы дирижеров при Московской консерватории имени П. И. Чайковского и с 1972 г. становится художественным руководителем ансамбля «Мелодия». Работает в разных стилях – от мейнстрима до модерн-джаза. С 1972 по 1976 г. Гаранян – дирижер Симфонического оркестра кинематографии. Участник более 15 международных и многих отечественных джазовых фестивалей, лауреат московских джазовых фестивалей (первые премии за мастерство и сочинения в 1965–1967 гг.). В 1990-е гг. Гаранян много концертировал, выступал в трио с А. Кузнецовым и Д. Крамером, написал два учебника по аранжировке.

Развитию джаза в России во многом способствовала творческая деятельность Ю. Саульского. Саульский Юрий Сергеевич в 1954 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции (С. С. Богатырев) и теории музыки (И. В. Способин). С 1962 г. Ю. Саульский – член Союза композиторов. В 1954–1955 гг. работал дирижером и музыкальным руководителем эстрадного оркестра Дмитрия Покрасса, а с 1955 по 1957 г. – в оркестре Эдди Рознера. В 1957 г. во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве Ю. Саульский руководил джазовым оркестром Центрального Дома работников искусств (совместно с Г. Гараняном и Майей Кристалинской), завоевавшим на фестивале серебряную медаль. В 1960–1962 гг. Саульский – главный дирижер Московского мюзик-холла, затем руководитель джазового ансамбля «ВЮ-66» (среди участников А. Козлов, И. Бриль, В. Толкунова, В. Мулерман, Н. Бродская).

В 1970-х гг., отказавшись от дирижерской деятельности, Ю. Саульский полностью отдается композиторской и общественной деятельности. Участвует во многих фестивалях, в том числе в Польше, Чехословакии, Югославии, США. С 1978 г. он возглавляет организацию джазовых фестивалей в СССР и становится президентом Московского джазового ангажементы (МДА). В период с 1970 по 1980 г. Саульский – секретарь Союза композиторов, а в 1987–1991 гг. – председатель комиссии по джазовой музыке Союза композиторов Москвы.

Им создан ряд джазовых произведений, среди которых «Композиция», «Бесконечное объяснение», «Диалоги» (для оркестра Кролла), джазовая сюита для биг-бэнда (исполнял оркестр Чешского радио, американский биг-бэнд Гарвия), «Предчувствия» (исполнял ансамбль «Аллегро»), а также ряд джазовых тем, в том числе «Печальная баллада», «Задумчивый блюз» (исполняли Н. Денисов, Л. Долина).

В 1960–1970-е гг. в России появилось много талантливых музыкантов, развивающих традиции современного импровизационного джаза. Среди них Геннадий Гольштейн, Алексей Зубов, Алексей Козлов, Александр Пищиков (саксофон), Николай Громин, Алексей Кузнецов (гитара), Константин Носов, Андрей Товмасян (труба), Давид Голощекин, Николай Капустин, Вагиф Мустафа-заде, Леонид Чижик (фортепиано), Игорь Бриль и др.

Бриль Игорь Михайлович – российский джазовый пианист, композитор, педагог, участник первых московских джазовых фестивалей 1960-х гг. Талантливый пианист-виртуоз, одним из первых джазовых исполнителей, соединивших острую джазовую артикуляцию с традиционной мягкостью романтического пианизма, импровизационную фантазию со строгостью изложения музыкальной формы.

В 1971 г. Бриль окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу фортепиано (Т. Д. Гутман). Играть джаз начал в 15 лет. Первое трио (Юрий Маликов – контрабас, Михаил Ковалевский – ударные) собрал в 1962 г., однако известность к нему пришла после выступления на московских джазовых фестивалях 1965–1966 гг. (совместно с контрабасистом Алексеем Исплатовским и барабанщиком Владимиром Журавским). В 1966–1969 гг. выступал в «ВИА-66» под управлением Ю. Саульского и одновременно в квартете А. Козлова. В 1969 г., будучи студентом, был назначен дирижером Московского отдела музыкальных ансамблей. Педагогическую деятельность начал в Экспериментальной студии эстрадной и джазовой музыки, принимал активное участие в создании профессионального образования в области джазовой музыки в Москве (с 1974 г. – в училище им. Гнесиных, позже – в Музыкально-педагогическом институте), стал первым профессором Российской академии музыки по специализации «джазовая музыка».

В 1972 г. на базе Экспериментальной студии Бриль организовал «Ансамбль современного джаза» (саксофонисты Александр Осейчук, Алексей Набатов, трубач Николай Батхин, бас-гитарист Юрий Андреев, барабанщики Геннадий Зайцев, Арнольд Гороховский, перкуссионисты Александр Брыксин и Виктор Вист), с которым выступал на многих отечественных фестивалях. Стал первым джазовым пианистом, выступившим с сольным концертом в Доме Союзов в Москве (1975). Осуществил большое число уникальных проектов – выступал с Молодежным хором, с вокалистами Гатевиком Оганесяном, Ларисой Долиной, Ириной Отиевой, а также в дуэте с пианистами Анатолием Кроллом и Леонидом Пташко.

В 1979 г. Бриль опубликовал учебное пособие «Практический курс джазовой импровизации».

В 1991 г. И. Бриль организовал квинтет со студентами музыкально-педагогического института им. Гнесиных «Игорь Бриль и новое поколение». Помимо бас-гитариста Игоря Иванушкина и барабанщика Эдуарда Зизака, в ансамбль вошли два его сына-близнеца – саксофонисты Александр и Дмитрий. Самые известные его композиции: «Пробуждение», «Осень в сосновом бору», «Перед заходом солнца», «Балканский орнамент», «Наша самба», «Танец чаек», «Наш блюз», «Путешествие в блюз».

Многогранная творческая деятельность российских джазовых исполнителей (джаз-оркестров, ВИА, солистов), аранжировщиков и композиторов, художественные достоинства созданного ими музыкального репертуара, а также исполнительский профессионализм, опора на музыкальный тематизм, идущий от песенных интонаций русской народной музыки, привели к тому, что джазовая музыка в России во второй половине XX в. заняла достойное место на концертной эстраде и приобрела широкую популярность среди профессионалов и любителей музыки. Ее популяризации способствовала просветительская деятельность Сергея Колбасьева, Алексея Баташова, Владимира Симоненко, Игоря Бриля, Владимира Фейертага, а также исследовательская деятельность российских музыковедов В. Конен, Н. Минха, В. Озерова, Е. Овчинникова, В. Симоненко, П. Печерского, М. Сапонова и др.

В 1988 г. в России учреждена Советская джазовая федерация, начат выпуск первого в СССР специализированного жур-

нала «Джаз». В 1990 г. был проведен первый международный фестиваль джаза в Москве, а в 1991 г. – международные дни джаза, учреждено Московское джазовое агентство во главе с композитором Ю. Саульским.

В 1992 г. в Ялте прошел международный фестиваль джаза, а в 1995 г. – второй международный джаз-фестиваль в Москве, посвященный юбилею О. Лундстрема и творческой деятельности его оркестра – «долгожителя» и старейшего в мире непрерывно существующего джазового оркестра (внесенного по этому поводу в книгу рекордов Гиннеса). В фестивале приняли участие Рэй Чарльз со своим оркестром, Лью Табакин, певица Дебора Браун и др.

В 1997 г. состоялся первый в России передвижной джаз-фестиваль, ставший затем традиционным. В дальнейшем он проводился в Калуге, Брянске, Курске, Орле, Тамбове, Москве, Волгограде, Пензе и других городах России. В этом же году легендарный пианист и композитор Дэйв Брубек осуществил второй визит в Россию, а в Минске вышел первый номер специализированного журнала «Джаз-квадрат». В 1999 г. московская фирма звукозаписи «Богема-Мьюзик» учредила ежегодный независимый международный джаз-фестиваль. В Санкт-Петербурге состоялось открытие джаз-филармонии и джаз-театра Олега Киреева.

Таким образом, российский джаз развивался на иной, по сравнению с американским, национальной основе, благодаря чему он приобрел новые оригинальные черты, связанные с традициями русской музыкальной культуры. Специфика русского народного музицирования предстает живым питающим источником, содержащей мощный запас для обновления музыкального языка джаза. Сохранение национальных фольклорных основ, следование им в тех или иных формах является для российских джазовых музыкантов одним из доказательств подлинности, истинности и неисчерпаемости джазового исполнительства и композиторского творчества.

1.6. Развитие джаза в Беларуси

Цель лекции: выявление специфики развития джаза в Беларуси.

Задачи:

- установить важнейшие социокультурные факторы, способствующие появлению и развитию джаза в Беларуси;
- определить периоды развития джаза в Беларуси;
- охарактеризовать специфику становления и развития джаза в Беларуси.

Ключевые слова: белорусский джаз, факторы становления и развития джаза в Беларуси, специфика развития белорусского джаза, белорусские джаз-оркестры, профессионализация.

Важнейшие факторы, которые способствовали становлению и развитию джаза в Беларуси:

- 1) популяризация джаза по каналам средств массовой информации и коммуникации СССР и БССР;
- 2) выход в прокат фильма Г. Александрова «Веселые ребята», гастроль в БССР джаз-оркестров Л. Утесова и Я. Скоморовского;
- 3) создание в БССР Государственного джаз-оркестра под управлением Э. Рознера;
- 4) открытие в средних специальных и высших учебных заведениях Республики Беларусь специальности «искусство эстрады», в рамках которой начался процесс профессионального обучения джазу;
- 5) популяризаторская деятельность журнала «JAZZ-квадрат»;
- 6) приход в белорусский джаз профессионально обученной молодежи.

Этапы развития джаза в Беларуси: 1) 1925–1940 гг. – проникновение джаза в БССР по каналам советских СМИ и СМК; 2) 1940–1947 гг. – этап формирования и распространения профессионального джаза; 3) 1948–1958 гг. – «ледниковый период» в развитии белорусского джаза; 4) 1959–1991 гг. возрождение джаза в БССР; 5) с 1991 г. по настоящее время – период профессионализации.

Специфика становления и развития джаза в Беларуси связана со спецификой исторического и культурного развития Бело-

русской Советской Социалистической Республики (БССР) в составе единого многонационального государства – Союза Советских Социалистических Республик (СССР). В советский период (1922–1991) джазовая музыка в БССР, как и вся музыкальная культура, развивалась как составная часть общесоюзной с определенной долей зависимости от социально-политических условий развития БССР в составе СССР. Кроме этого, условия ее эволюции характеризовались влиянием КПБ на формирование основных направлений развития.

Первые шаги к джазу были сделаны Всесоюзным и белорусским радио, которые сыграли значительную роль в распространении и популяризации джаза в БССР. Организация регулярного вещания в БССР (с 1925 г.), строительство первых радиостанций в Гомеле и Минске, создание акционерных обществ «Радиопередача» в Москве и «Радиопросвещение» в Минске, массовое радиолобительское движение, регулярное радиовещание Всесоюзного радио способствовали тому, что в период 1925–1940 гг. широкая аудитория белорусских слушателей познакомилась с новым видом музыкального искусства.

Еще более способствовал появившемуся интересу к джазу фильм Григория Александрова «Веселые ребята», который вышел в прокат в 1934 г. В фильме приняли участие выдающийся эстрадный артист, дирижер Леонид Утесов и его джаз-бэнд, что определило львиную долю успеха фильма. Песни из фильма стали необычайно популярны, а счастливый финал, где пастух Костя (Леонид Утесов) предстает в качестве джазовой звезды и руководителя созданного им джаз-оркестра, стал едва ли не знаменем эпохи.

Значительную роль в распространении джаза в БССР сыграли грамзаписи морковских джаз-оркестров. Так, в 1934 г. джаз Л. Утесова записал инструментальную пьесу «Гавайская румба», в 1937 г. фирмой «Мелодия» выпущена пластинка джаз-оркестра «Московские ребята» под управлением А. Цфасмана. Выходили также пластинки с записями джаз-оркестров Н. Минха, А. Варламова, Я. Скоморовского.

Дальнейший интерес к джазу в БССР связан с общесоюзным влиянием. В 1930 – начала 1940-х гг. джаз в СССР приобретает большую популярность. Именно в это время приезжают на гастроли многие зарубежные коллективы, советская джазо-

вая музыка регулярно звучит по радио, появляются первые передачи с участием российских джаз-оркестров. В БССР это движение получило определенное ускорение благодаря серии концертов оркестра Л. Утесова (всего 25), которые прошли в ноябре 1939 г. в городах БССР (Барановичи, Пинск, Лида, Белосток, Гродно, Брест) с заключительным концертом в Минске 8–9 декабря в помещении Театра оперы и балета. В январе 1940 г. в Минске с большим успехом проходили концерты джаз-оркестра Я. Скоморовского и К. Шульженко.

Официальным признанием джазовой музыки в СССР явилось принятое в 1936 г. решение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР о создании государственных музыкальных коллективов. Вслед за постановлением в 1938 г. в России создаются Государственный джаз-оркестр (художественный руководитель М. Блантер, главный дирижер В. Кнушевицкий) и оркестр Всесоюзного радиокомитета под руководством А. Варламова (впоследствии А. Цфасмана). В этот же период джазовые оркестры появляются и в союзных республиках: Государственный джаз-оркестр Азербайджана (под управлением Т. Кулиева), Государственный джаз-оркестр Армении (под управлением А. Айвазяна), Государственный джаз-оркестр Грузии (под управлением Р. Абичвадзе). Это подготовило почву для создания джаз-оркестра в БССР и для развития джаза в Беларуси.

В 1939 г. в БССР создаются джаз-оркестры: один в Бресте и два в Белостоке, который тому времени стал местом культурного сосредоточения Западной Беларуси, куда стекались европейские музыканты из оккупированной фашистами Польши. Одним из созданных оркестров руководил Ежи Петербургский, вторым – Ежи (Юрий) Бельзацкий / Jerzy Belzacki. Именно эти оркестры и рассматривались политическим руководством БССР в качестве кандидатов на титул Государственного джаз-оркестра БССР.

Однако для развития джаза в БССР знаковыми стали 1940–1947 гг. Они отмечены тем, что в этот период джаз получил самое широкое распространение. Связано это обстоятельство с творчеством Адольфа (Эдди) Рознера / Adi Rosner / Adolf Rosner и деятельностью Первого секретаря ЦК КП Беларуси Пантелеймона Кондратьевича Пономаренко.

Э. Рознер стал первым среди профессиональных музыкантов, внесшим неоценимый вклад в развитие джазовой музыки в Беларуси. И именно ему суждено было стать классиком не только белорусского, но и советского джаза.

В истории мирового музыкального искусства Э. Рознер известен как артист многогранного дарования. Он был дирижером, композитором, аранжировщиком, режиссером, шоуменом и выдающимся виртуозом, исполнителем на двух музыкальных инструментах – трубе и скрипке. Закончив Высшую музыкальную школу в Берлине (Staatliche Hochschule für Musik in Berlin), в восемнадцать лет Э. Рознер уже выступал солистом-трубачом в оркестре Марека Вебера в Гамбурге, затем в джаз-оркестре Стефана Вайнтрауба – Weintraubs Syncopators. В конце 1920 – начале 1930-х гг. Э. Рознер считался лучшим трубачом Европы и имел прозвище «белый Армстронг» [20, с. 508].

В середине 1930-х Э. Рознер создал в Германии собственный джаз-оркестр, с которым гастролитовал во Франции, Бельгии, Швейцарии, Чехии, Латвии и других европейских странах. С приходом к власти нацистов вынужден был бежать из Германии в Польшу, где успешно гастролитовал совместно с оркестром Ю. Бельзацкого. После нападения фашистской Германии на Польшу Э. Рознер перебрался в Западную Беларусь (Белосток, 1939). Здесь он познакомился с П. К. Пономаренко – Первым секретарем ЦК Компартии Белоруссии и страстным поклонником джаза. По его приглашению Э. Рознер вместе с музыкантами оркестра Ю. Бельзацкого переехал в Минск и возглавил джаз-оркестр, официально зарегистрированный 1 января 1940 г., который вскоре получил статус Государственного джаз-оркестра БССР. В ансамбле работали Юрий Бельзацкий, Вадим Людвиговский, Пиро Рустамбеков, Луи Маркович и др.

Выступления прославленного музыканта вызывали в Беларуси невиданный резонанс, каждый концерт сопровождался взрывом слушательских эмоций. Как вспоминает Яков Басин, «концерты оркестра Эдди Рознера в Белгосфилармонии (помещении клуба имени Сталина, ныне – здание кинотеатра «Победа»), состоявшиеся 16–18 апреля 1940 г., стали сенсацией сезона. Перед ними поблекли и осенние концерты Леонида

Утесова, и январские гастроли в Минске джаз-оркестра Якова Скоморовского с Клавдией Шульженко, ставшей лауреатом Первого конкурса артистов эстрады. Город был ошеломлен. Пришлось дать еще один концерт – 19 апреля, потом еще один – 20-го» [1].

Впервые белорусский слушатель познакомился с перво-классным европейским исполнением джазовой музыки в лучших традициях биг-бэндов 1940-х гг. Звучали произведения Уильяма Хенди, Дюка Эллингтона, Виктора Янга, Винсента Юманса, Гарри Уоррена, Джорджа Гершвина и др. Коллектив отличало яркое, сочное звучание оркестрового tutti, необыкновенно гибкая нюансировка, виртуозные сольные импровизации, удивительный, незабываемый саунд и высочайший профессионализм оркестрового исполнительства. Поражала и личность руководителя оркестра. Эдди Рознер был не только автором многочисленных джазовых композиций, аранжировок, но и блистательным дирижером. От большинства советских бэндлидеров, появлявшихся на публике обычно в амплуа дирижера или конферансье, присутствие на сцене дирижера-Рознера отличалось виртуозными инструментальными соло (труба, две трубы, скрипка), изысканными импровизациями, безукоризненным чувством стиля и выразительным артистизмом.

Джаз-оркестр БССР под управлением Эдди Рознера стал одним из первых советских джаз-оркестров, исполняющих музыку в стиле свинг. Знаменитые на весь мир «Сент-Луис блюз» (У. Хенди), «Караван» (Х. Тизол–Д. Эллингтон), «Тигровый рег» (Н. Ла Рок) звучали в исполнении оркестра Э. Рознера, ничуть не уступая первоисточникам.

Благодаря активной поддержке и государственной помощи со стороны правительства БССР и лично П. Пономаренко Государственный джаз-оркестр получил в распоряжение поезд, позволивший артистам осуществлять гастрольные турне по городам СССР. В 1940-е гг. оркестр, в новый состав которого вошли лучшие советские музыканты, с большим успехом выступал во многих городах СССР (Москва, Ленинград, Ереван, Баку, Иркутск, Улан-Удэ, Чита, Хабаровск, Владивосток, Южно-Сахалинск и др.). Популярность Э. Рознера была столь велика, что сам И. Сталин изъявил желание послушать оркестр, для чего музыканты были доставлены в Сочи на самолете. Как из-

вестно, вождь народов остался очень доволен их выступлением [1].

В годы Великой Отечественной войны оркестр давал многочисленные концерты в госпиталях, в тылу и на передовой, в том числе и в частях 1-го Белорусского фронта, за что получил личную благодарность от командующего фронтом Константина Константиновича Рокоссовского. Государственный джаз-оркестр БССР был одним из первых, кто выступил в освобожденном Гомеле, там же музыканты дали концерт для делегатов съезда Верховного Совета БССР, выступили в Минске сразу же после освобождения города от немецко-фашистских захватчиков.

В январе 1944 г. Э. Рознеру было присвоено звание заслуженного артиста БССР (стал первым джазменом СССР, удостоенным этого звания). В этом же году появились первые записи оркестра: джазовые вариации на темы вальса И. Штрауса «Сказки Венского леса», «Караван», «Сент-Луис блюз» (обработка Э. Рознера и Ю. Бельзацкого), «Песня о моей Варшаве» и «Забытый переулочек» (муз. А. Гарриса), «Голубой прелюд» (муз. В. Людвиковского), «Тиха вода» (муз. Э. Рознера) и др. Настоящими шлягерами стали «Парень-паренек», «Мандолина, гитара и бас», «Встреча», «Зачем смеяться», «Прощай, любовь», «Жду», «Это не сон», «Розита» и др.

Однако в 1946 г. положение Э. Рознера резко изменилось в связи политической ситуацией в мире и в СССР. Начался период «холодной войны» и последовавшей за ней в Советском Союзе кампании по борьбе с «низкопоклонством перед западом», осуждающей «буржуазные влияния в советской популярной музыке». Как результат – джаз в стране был запрещен, джазовые оркестры распущены. 18 августа 1946 г. в газете «Известия» появилась статья Е. Грошевой «Пошлость на эстраде», направленная против оркестра и его руководителя. Началась «эпоха административного разгибания саксофонов» (Л. Утесов). Не имея разрешения на выезд, Э. Рознер решил вернуться в Польшу, но был арестован, затем осужден на 10 лет лагерей и сослан на Колыму. 1 августа 1947 г. Государственный джаз-оркестр БССР был распущен. Только после смерти И. Сталина Э. Рознер был полностью реабилитирован (1954). Его последующая творческая жизнь была связана с Мосэстрадой.

Таким образом, самобытность становления и развития джаза в БССР, в первую очередь, обусловлена тем, что этап его зарождения стал одновременно и этапом его зрелости. Джаз в БССР развивался на иной национальной основе, благодаря чему он приобрел новые оригинальные черты и специфику развития.

Период 1948–1958 гг. – «ледниковый период» развития джаза в БССР, получивший (по образному выражению Л. Утесова) название «административное разгибание саксофонов». В этот период БССР как наиболее пострадавшая в годы Второй мировой войны республика была вынуждена решать насущные задачи восстановления экономики: тяжелой и легкой промышленности, энергетики, сельского хозяйства. Значительные социально-экономические преобразования осуществлялись в здравоохранении, образовании и культуре.

Важнейшими событиями этого периода, повлиявшими на развитие отечественного джаза, явились создание эстрадного оркестра Белорусского радио (с 1947 г.) под управлением Ю. Бельзацкого, Всемирный фестиваль молодежи (Москва, 1957 г.), в рамках которого состоялся конкурс джазовых коллективов, а также творческая деятельность Б. Райского.

Борис Райский окончил Харбинское высшее музыкальное училище по классу виолончели (1932), играл в Шанхайском оркестре О. Лундстрема. С 1947 г. работал дирижером оркестра в разных городах СССР (Кемерово, Рига, Иваново, Львов). Был репрессирован, находился в трудовом лагере в Воркуте (1950–1954), реабилитирован в 1954 г. Приехав в Минск, Б. Райский в 1957 г. возглавил эстрадный оркестр Белорусского государственного цирка (по составу биг-бэнд), который выступал под названием «Минский эстрадный оркестр» с оригинальными программами, составленными из сочинений советских композиторов.

В период с 1959 по 1991 гг. начинается возрождение джаза в БССР и творческая деятельность Бронислава Сармонта. Б. Сармонт учился в БГК им. А. В. Луначарского по классу контрабаса и был страстным любителем джаза. Он стал основателем и дирижером первого любительского коллектива – биг-бэнда «Зеленый огонек» (1959–1971), репертуар которого составляли произведения джазовой классики.

В 1969 г. в Минске на базе БГФ был создан джазовый коллектив «Белорусский диксиленд», который возглавил кларнетист, аранжировщик и журналист Авенир Вайнштейн. Основным музыкально-стилевым направлением данного коллектива являлся традиционный джаз. В основе репертуара лежали классические аранжировки произведений мирового джаза, джазовые обработки народных мелодий и мелодий советских композиторов, а также авторские композиции А. Вайнштейна (среди наиболее известных «Кураняты», «Песенка о диксиленде»). Коллектив успешно гастролировал и просуществовал до 1988 г. В разное время в его составе играли А. Шпенев, А. Ларионов, А. Эскин, Б. Сармонт, Ю. Михайлов, Е. Батыркин, М. Бенц, В. Федотов и др.

Определенное ускорение развитие джаза получило в 1971 г. благодаря серии концертов оркестра Дюка Эллингтона, приехавшего в СССР с двухнедельными гастролями. В рамках турне по республикам СССР легенда мирового джаза дал 8 концертов в Минске. С 20 по 27 сентября 1971 г. Дворец спорта, где проходили концерты, буквально «трещал по швам», не имея возможности вместить всех любителей джаза.

Произведения джазовой классики стали широко включаться в репертуар Эстрадного оркестра Белорусского государственного цирка, а также Эстрадного оркестра Белорусского радио и телевидения. В 1970-е гг. создаются биг-бэнды Минской милиции и Минского клуба любителей джаза, дирижером и художественным руководителем которых являлся Б. Сармонт, ансамбль БГФ «Тоника» (1972–1979 гг., музыкальный руководитель А. Эскин), джаз-ансамбль «Маэстро диксиленд» под управлением Г. Кремера (в 1980 г. переименован в «Ренессанс») и джазовое трио А. Эскина. В этот же период в Беларуси появились джазовые музыканты молодого поколения – композитор Евгений Гришман, пианисты Андрей Пыталев и Аркадий Эскин. С целью развития джаза, а также для привлечения музыкантов и любителей джаза в 1978 г. в Минске был создан Джаз-клуб, который существовал до 1991 г. Возглавил клуб журналист и искусствовед Дмитрий Подберезский.

Вершиной возрождения джаза в БССР стали 1980-е гг. В 1987 г. создан Государственный концертный оркестр БССР под руководством Михаила Финберга, который занимает зна-

чимое место в белорусской джазовой музыке. Этот универсальный коллектив, не имеющий аналогов на постсоветском пространстве, сочетает в себе исполнительские возможности биг-бэнда и симфоджаза. В его репертуаре классический и современный джаз, оригинальные композиции американских джазовых композиторов и их обработки.

В 1983 г. в Минске создана «Группа Игоря Сафонова» – инструментальный ансамбль (комбо), основным музыкально-стилевым направлением которого являлся джаз с элементами фольклорной и этнической музыки, а в 1985 г. – вокальный ансамбль «Камерата», основу репертуара которой составляли произведения академической музыки, джаза, а также фольклорные и авторские композиции.

Еще одно значительное событие в белорусском джазе этого периода – организация первого в истории БССР фестиваля джазовой музыки «Витебская осень» (1980). Фестиваль проходил в Витебске регулярно до 1989 г. и собирал лучших джазовых музыкантов СССР, что в значительной мере способствовало развитию джаза в республике. Так, если в 1980 г. на сцене фестиваля дебютировал всего один белорусский коллектив – оркестр Минского джаз-клуба под управлением Б. Сармонта, то в 1987 г. на VIII фестивале «Витебская осень» было представлено пять: квинтет И. Сафонова, квинтет под руководством А. Бурштейна, струнный «Ретро-квартет», джазовый дуэт гитаристов (братья С. и И. Борисовы) и биг-бэнд Дворца культуры профсоюзов под руководством В. Сердюка. Выступления этих коллективов показали значительный рост исполнительского мастерства белорусских музыкантов.

Период 1991 г. – настоящее время связан с профессионализацией белорусского джаза. В 1991 г. с развалом Советского Союза заканчивается эпоха советского джаза и в Беларуси начинается эпоха национального возрождения. В джазе это выразилось в первую очередь в начале процесса формирования системы профессионального образования по специальности «искусство эстрады», в рамках которой шла подготовка специалистов в области джазового исполнительства. Ряд музыкальных школ, музыкальных училищ и высших учебных заведений (в первую очередь это Минский государственный музыкальный колледж им. М. И. Глинки и Белорусский государственный

университет культуры и искусств) впервые ввели официальные программы изучения джаза. В БГУКИ был разработан и введен в практику (1998) первый Образовательный стандарт Республики Беларусь по специальности «Искусство эстрады» и осуществлен первый выпуск специалистов высшей квалификации. Таким образом, в Республике Беларусь было положено начало формированию джазовой исполнительской школы.

Последовательное осуществление программы профессионального образования способствовало возникновению ряда коллективов, которые в настоящее время ведут активную концертную деятельность. Среди них джазовый коллектив «Apple Tea», считающийся одной из лучших джазовых групп Беларуси (основатель и руководитель Игорь Сацевич), трио Little Blues Band, придерживающееся направления ритм энд блюз (лидер – Иван Марков), вокально-инструментальный ансамбль «Дилижанс-джаз» (лидер – Андрей Лабчевский), группа «Новые джазеры» (лидер – Юрий Геращенко), Президентский оркестр Республики Беларусь – коллектив, работающий в направлениях академической, джазовой, рок и поп-музыки (художественный руководитель и главный дирижер – Виктор Бабарикин), Эстрадно-симфонический оркестр Гомельской областной филармонии (художественный руководитель и главный дирижер – Станислав Шныр), Эстрадно-симфонический оркестр Гродненской областной филармонии (художественный руководитель и главный дирижер – Борис Мягков), джаз-бэнд «Симфоник Драйв Оркестра», созданный на базе учащихся МГМК им. М. И. Глинки, студентов и выпускников БГУКИ (художественный руководитель и главный дирижер – Александр Липницкий) и др.

Среди ведущих солистов республики – известные белорусские исполнители: заслуженный артист Республики Беларусь Валерий Щерица (труба), Владимир Семенюк (труба), Виталий Ямутеев (саксофон), Кирилл Шевандо (ударные), Александр Сапега (ударные), Николай Федоренко (труба), Павел Аракелян (саксофон), Карен Карапетян (скрипка), Владимир Ткаченко (гитара), Владимир Угольник (гитара), Александр Липницкий (ударные, фортепиано, труба) и др.

В белорусском джазе сложились свои традиции, некоторые особенности звучания, осмысления и восприятия различных

джазовых стилей и направлений, что и составило его специфику. Наиболее широко на белорусской сцене представлены традиционные стили и мейнстрим (диксиленд «Ренессанс», трио А. Эскина, «Дилижанс», Национальный академический оркестр симфонической и эстрадной музыки Республики Беларусь под управлением М. Финберга, Symphonic Drive Orchestra под управлением А. Липницкого, Президентский оркестр Республики Беларусь под управлением В. Бабарикина), а также различные элементы бопа, джаз-рока, фьюжн в авторской музыке таких коллективов, как «Яблочный чай», «Атава», «Новые джазеры» и солистов республики.

Одним из самых фундаментальных процессов, протекающих в джазовой музыке Беларуси этого периода, стало взаимодействие джаза и белорусского музыкального фольклора. Именно в этот период стали появляться первые этно-джазовые эксперименты, основанные на использовании аутентичного белорусского фольклора (этно-трио «Троица», вокальная группа «Камерата»). Появились талантливые белорусские композиторы и аранжировщики (И. Борисов, С. Пукст, В. Ткаченко, В. Угольник, А. Липницкий), которые в своем творчестве демонстрируют, с одной стороны, опору на белорусский фольклор и уникальный национальный мелос, с другой – на использование элементов музыкального языка, жанров и форм, бытующих в современных джазовых стилях, что обуславливает возможность дальнейшей широкомасштабной эволюции белорусского джаза.

Весомый вклад в развитие белорусского джаза этого периода внесла пропагандистская деятельность журнала «Jazz-Квадрат», выходившего в Минске с 1997 по 2009 г. и в течение ряда лет бывшего единственным в мире русскоязычным журналом данной тематики. Важными для развития джазового исполнительства стали ежегодные Международные фестивали и конкурсы JAZZinMINSK, Grodno Jazz, JAZZ-TIME, «Я играю джаз» и др.

Таким образом, тенденции развития мирового джазового искусства по-своему преломляются и в белорусском джазе, вступая во взаимодействие с национальным музыкальным мышлением, культурными традициями и менталитетом белорусского народа. В целом процесс постепенного продвижения джаза от

фольклорно-бытового музицирования в сторону его смыкания с профессиональным искусством демонстрирует одну из магистральных закономерностей развития джаза. Обращение джазменов к музыкальному фольклору разных народов, «микширование» их стилевых признаков, выдвижение в качестве приоритетных национальных традиций составляет один из важнейших механизмов эволюции джаза и во многом объясняет тот богатый стилевой диапазон джазового искусства, который наблюдается в разные периоды его исторического развития в целом и развития в Беларуси в частности.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Основные

1. *Басин, Я.* Эдди Рознер. Музыка и тьма [Электронный ресурс] / Я. Басин. – Режим доступа: <http://www.yazib.org/uz010303.html>. – Дата доступа: 24.12.2015.
2. *Бержеро, Ф.* История джаза со времен бопа / Ф. Бержеро, А. Мерлин. – М. : АСТ : Астрель, 2003. – 160 с.
3. *Верменич, Ю.* Джаз. История. Стили. Мастера / Ю. Верменич. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2005. – 608 с.
4. *Кинус, Ю. Г.* Джаз : истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 496 с.
5. *Кинус, Ю. Г.* Из истории джазового исполнительства / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 158 с.
6. *Коллиер, Д.* Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
7. *Конен, В. Д.* Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. – 81 с.
8. *Конен, В. Д.* Пути американской музыки : очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.
9. *Конен, В. Д.* Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 319 с.
10. *Минх, Н.* Джаз / Н. Минх // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 211–219.
11. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : муз. энцикл. [DVD электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).
12. *Овчинников, Е. В.* История джаза : учеб. пособие / Е. В. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – Вып. 1. – 240 с.
13. *Озеров, В. Ю.* Джаз. США : учеб.-справ. пособие / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ, 1990. – 159 с.
14. *Панасье, Ю.* История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольской. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.
15. *Сарджент, У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент ; пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. – М. : Музыка, 1987. – 294 с.
16. *Симоненко, В.* Лексикон джаза / В. Симоненко. – Киев : Музична Україна, 1984. – 111 с.

17. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1987. – 591 с.

18. Утесов, Л. О. Спасибо, сердце! / Л. О. Утесов. – М. : Вигрус, 2000. – 363 с.

19. Фейертаг, В. Джаз. XX век : энцикл. справ. / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 562 с.

20. Фейертаг, В. Б. Рознер Эдди (Адольф) Игнатьевич / В. Б. Фейертаг // Эстрада России. Двадцатый век : лексикон / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Е. Д. Уварова. – М., 2000. – С. 508.

Дополнительные

21. Азарян, Д. Джаз и фольклор / Д. Азарян // Сов. музыка. – 1985. – № 12. – С. 118.

22. Барбан, Е. Идея импровизации : развитие стиля в джазе / Е. Барбан // Родник. – 1990. – № 12. – С. 19–21.

23. Гладков, Г. Пути «третьего направления» / Г. Гладков // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 14. – С. 2.

24. Козлов, А. Джаз, рок и медные трубы / А. Козлов // Огонек. – 1990. – № 29. – С. 20–23.

25. Коллиер, Д. Дюк Эллингтон / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1991. – 349 с.

26. Коллиер, Д. Луи Армстронг : Американский гений / Д. Коллиер. – М. : Прессверк, 2001. – 510 с.

27. Конен, В. Д. Современная музыка буржуазного Запада / В. Д. Конен. – М. : Знание, 1961. – 32 с.

28. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

29. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке : сб. ст. / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.

30. Минх, Н. Размышления о джазе / Н. Минх // Сов. музыка. – 1958. – № 2. – С. 42–43.

31. Музыкальный словарь Гроува / Д. Гроув ; пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.

32. Переверзев, Л. Джаз-банд / Л. Переверзев // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 219–220.

33. Печерский, П. Психологические и социальные корни джаза / П. Печерский // Наука и техника. – Рига, 1968. – № 6. – С. 26–29.

34. Саймон, Д. Большие оркестры эпохи свинга / Д. Саймон. – СПб. : Скифия, 2008. – 616 с.
35. Саймон, Д. Гленн Миллер и его оркестр / Д. Саймон. – СПб. : Скифия, 2010. – 260 с.
36. Сапонов, М. А. Искусство импровизации : импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.
37. Саульский, Ю. С. Немного об эстрадных, джазовых составах и рок-музыке / Ю. Саульский // Книга о музыке. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 221 с.
38. Симоненко, В. Мелодии джаза / В. Симоненко. – 2-е изд. – Киев : Музична Україна, 1984. – 98 с.
39. Уильямс, М. Краткая история джаза / М. Уильямс // США : Экономика. Политика. Идеология. – 1974. – № 1. – С. 107–115 ; № 10. – С. 84–89.
40. Шестаков, В.П. Искусство тривиализации : некоторые теоретические проблемы «массовой культуры» / В. П. Шестаков // Вопр. философии. – 1982. – № 10. – С. 105–116.
41. Шестаков, Г. Ю. Музыка в буржуазной «массовой культуре» : критические очерки / Г. Ю. Шестаков. – М. : Музыка, 1986. – 126 с.
42. Энциклопедический музыкальный словарь / сост. Б. Штейнпресс, И. Ямпольский. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 632 с.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Практические задания по темам дисциплины

(вариант 1)

Задание	Ответ
1. Соотнести перечисленные имена представителей джаза (Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Дэйв Брубек, Луи Армстронг, Бенни Гудмен, Сидней Беше, Гленн Миллер, Джелли Ролл Мортон) с одним их исторических этапов его развития: а) классический джаз; б) свинг; в) современный джаз	а) б) в)
2. Указать выдающихся представителей: а) американского джаза; б) российского джаза; в) белорусского джаза	а) б) в)
3. Указать причины более позднего, чем в США, развития джаза в Беларуси	
4. Указать европейские и африканские корни джаза	
5. Сформулировать в 2–3 пунктах значение классического этапа развития джаза	
6. Привести примеры выдающихся джазовых произведений	
7. Разделить перечисленные имена представителей джаза (Александр Сапега, Алекс Ростозкий, Леонид Чижик, Георгий Гаранян, Аркадий Эскин, Оскар Питерсон, Чик Кория, Игорь Бриль, Майлс Дэвис) на 3 группы	

8. Написать музыкальную форму блюза	
9. Указать влияние регтайма на развитие джаза	
10. Перечислить стили периода классического джаза	

(вариант 2)

Задание	Ответ
1. Сформулировать в 2–3 пунктах специфические особенности стиля свинг	
2. Перечислить типы джаз-оркестров	
3. Написать музыкальную форму регтайма	
4. Перечислить основные периоды развития классического джаза	
5. Перечислить основные периоды развития джаза в Беларуси	
6. Назвать представителей белорусского джаза на современном этапе	
7. Соотнести перечисленные имена представителей джаза (Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Дэйв Брубек, Луи Армстронг, Бенни Гудмен, Сидней Беше, Гленн Миллер, Джелли Ролл Мортон) со стилем свинг	
8. Указать причины возникновения и распространения белорусского джаза	
9. Указать причины запрета джазовой музыки в СССР	
10. Указать важнейшие историко-социальные факторы, способствовавшие появлению современного джаза	

2.2. Музыкальная викторина

Музыкальная викторина как форма практических аудиторных занятий, с одной стороны, способствует развитию у студентов активного, осознанного восприятия музыкального произведения, с другой – позволяет преподавателю проверить знания студентов. Общая цель данной музыкальной викторины – приобщение студентов к наследию мировой джазовой музыки. Основной метод опирается на слуховой анализ музыкального произведения.

В содержание викторины входит прослушивание 10 джазовых произведений, которые студент обязан идентифицировать по следующим параметрам: название произведения, автор произведения, исполнитель произведения.

Образец проведения музыкальной викторины:

Задание	Ответ
1. Прослушать джазовое произведение, например: Дюк Эллингтон <i>Caravan</i> (Оркестр Дюка Эллингтона)	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
2. Прослушать джазовое произведение, например: Уильям Хэнди <i>St. Louis Blues</i> (Бесси Смит)	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
3.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
4.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
5.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель

6.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
7.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
8.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
9.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель
10.	Назвать: а) произведение б) автор в) исполнитель

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Перечень вопросов по темам семинарских занятий

Вопросы по теме «Исторические и социальные корни джаза»

1. Северная Америка конца XVI – второй половины XIX в.: история, культура, социальное положение индейцев, африканских невольников, белых переселенцев.
2. Социальные предпосылки зарождения джаза.
3. Европейские и африканские корни джаза.
4. Протестантский хорал и англо-кельтская баллада, их влияние на развитие афроамериканской музыкальной культуры и джаза.
5. Спиричуэл: специфические особенности жанра и его влияние на развитие джаза.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

Джаз и его связи с европейским и африканским музыкальным фольклором.

Термины: протестантский хорал, баллада, кантри, рабочая песня, спиричуэл, респонсорный принцип, джаз.

Список рекомендуемой литературы

1. *Азарян, Д.* Джаз и фольклор / Д. Азарян // Советская музыка. – 1985. – № 12. – С. 118.
2. *Коллиер, Д.* Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. *Конен, В. Д.* Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 319 с.
4. *Конен, В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.

5. Минх, Н. Джаз / Н. Минх // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 211–219.

6. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

7. Овчинников, Е. В. История джаза : учеб. пособие / Е. В. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – Вып. 1. – 240 с.

8. Озеров, В. Ю. Джаз. США : учеб.-справ. пособие / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ, 1990. – 159 с.

9. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольской. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.

Вопросы по теме «Архаический джаз»

1. Социальные предпосылки зарождения архаического джаза.
2. Минстрел-шоу и его влияние на формирование архаического джаза.
3. Регтайм как протожанр архаического джаза.
4. Блюз как протожанр архаического джаза.
5. Духовые афроамериканские оркестры, их влияние на формирование архаического джаза.
6. Стилиевые особенности архаического джаза.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

- Буги-вуги – фортепианный жанр предджазового периода.
- Фортепианное творчество Скотта Джоплина.

Термины: архаический джаз, минстрел-шоу, марширующие оркестры, регтайм, блюз, грязные тоны, кантри-блюз, блюзовый звукоряд.

Список рекомендуемой литературы

1. Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 491 с.

2. Коллиер, Д. Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

3. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. – 81 с.

4. Конен, В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.

5. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 319 с.

6. Ляхова, Т. Л. Регтайм / Т. Л. Ляхова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 4. – С. 582.

7. Минх, Н. Джаз / Н. Минх // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 211–219.

8. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

9. Овчинников, Е. В. История джаза : учеб. пособие / Е. В. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – Вып. 1. – 240 с.

10. Озеров, В. Ю. Джаз. США : учеб.-справ. пособие / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ, 1990. – 159 с.

11. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольской. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.

12. Переверзев, Л. Джаз-банд / Л. Переверзев // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 219–220.

Вопросы по теме «Классический джаз, свинг»

1. Социальные предпосылки становления и развития классического (традиционного) джаза.

2. Основные периоды развития классического (традиционного) джаза.

3. Основные стили классического (традиционного) джаза.

4. Свинг: переходный исторический период и стилевое направление джаза.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

– Фортепианный джаз.

– Ранние фортепианные стили: регтайм, баррел-хауз и хонки тонк.

– Творчество Луи Армстронга, Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Сиднея Беше, Каунта Бэйси, Бенни Гудмена,

Гленна Миллера, Джелли Ролл Мортон, Кинга Оливера, Пола Уайтмена, Бесси Смит, Билли Холидей, Эллы Фицджеральд.

Термины: классический джаз, новоорлеанский стиль, чикагский стиль, нью-йоркский (гарлемский) стиль, диксиленд, свинг.

Список рекомендуемой литературы

1. *Кинус, Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 491 с.

2. *Коллиер, Д.* «Дюк» Эллингтон / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1991. – 349 с.

3. *Коллиер, Д.* Луи Армстронг. Американский гений / Д. Коллиер. – М. : Прессверк, 2001. – 510 с.

4. *Коллиер, Д.* Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

5. *Конен, В. Д.* Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 319 с.

6. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

7. *Овчинников, Е. В.* История джаза : учеб. пособие / Е. В. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – Вып. 1. – 240 с.

8. *Озеров, В. Ю.* Джаз. США : учеб.-справ. пособие / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ, 1990. – 159 с.

9. *Панасье, Ю.* История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. с фр. Л. Н. Никольской. – Л. : Музыка, 1979. – 128 с.

10. *Переверзев, Л.* Детище Нью-Орлеана / Л. Переверзев // Ровесник. – 1981. – № 12. – С. 28–31.

11. *Переверзев, Л.* Джаз-банд / Л. Переверзев // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 219–220.

12. *Печерский, П.* Психологические и социальные корни джаза / П. Печерский // Наука и техника. – Рига, 1968. – № 6. – С. 26–29.

13. *Сарджент, У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент ; пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. – М. : Музыка, 1987. – 294 с.

14. *Симоненко, В.* Лексикон джаза / В. Симоненко. – Киев : Музична Україна, 1984. – 111 с.

15. Фейертаг, В. Джаз. XX век: энцикл. справочник / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 562 с.

Вопросы по теме «Современный джаз»

1. Важнейшие историко-социальные факторы, способствовавшие появлению современного джаза.
2. Основные периоды развития современного джаза.
3. Основные музыкальные стили современного джаза.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

– Творчество Арта Блейка, Дэйва Брубeka, Диззи Гиллеспи, Майлса Дэвиса, Стэна Кентона, Чарли Паркера, Мишеля Петруччани, Оскара Питерсона, Джона Рассела.

Термины: современный джаз, кул-джаз, хард-боп (неа-боп), прогрессив, барокко-джаз, соул, фанк, третье течение, фри-джаз, модальный джаз, джаз-рок, фьюжн, джаз-рэп, четвертое течение.

Список рекомендуемой литературы

1. *Гладков, Г.* Пути «третьего направления» / Г. Гладков // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 14. – С. 2.
2. ДЖАЗ-КВАДРАТ : журнал. – Минск, 1997–2009.
3. *Кинус, Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 491 с.
4. *Кинус, Ю. Г.* Из истории джазового исполнительства / Ю. Г. Кинус. – Ростов н / Д : Феникс, 2009. – 157 с.
5. *Козлов, А.* Джаз, рок и медные трубы / А. Козлов // Огонек. – 1990. – № 29. – С. 20–23.
6. *Конен, В. Д.* Современная музыка буржуазного Запада / В. Д. Конен. – М. : Знание, 1961. – 32 с.
7. *Конен, В. Д.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
8. *Конен, В. Д.* Этюды о зарубежной музыке : сб. ст. / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.
9. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

10. Музыкальный словарь Гроува / Д. Гроув ; пер. с англ., ред. и дополн. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.

11. Озеров, В. Ю. Комментарии / В. Ю. Озеров // Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. – М., 1987. – С. 219–220.

12. Сарджент, У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент ; пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.

13. Симоненко, В. Лексикон джаза / В. Симоненко. – Киев : Музична Україна, 1984. – 111 с.

14. Фейертаг, В. Джаз. XX век : энцикл. справочник / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 562 с.

Вопросы по теме «Развитие джаза в России»

1. Историко-социальные предпосылки появления джаза в России.

2. Специфика становления и развития джаза в России.

3. Основные периоды развития джаза в России.

4. Творческая деятельность джаз-оркестров Олега Лундстрема, Георгия Гараняна, Юрия Саульского, Юрия Силантьева.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

– Творческая деятельность джаз-оркестров Л. Утесова, А. Цфасмана, Санкт-Петербургской джаз-филармонии, джаз-театра Олега Киреева, Игоря Бриля, Игоря Бутмана, Давида Голощекина, Леонида Чижика, Анатолия Кролла.

Термины: джаз-оркестр, эстрадный оркестр.

Список рекомендуемой литературы

1. Баташов, А. Советский джаз : ист. очерк / А. Баташов. – М. : Музыка, 1972. – 175 с.

2. Евгенийев, А. Георгий Гаранян / А. Евгенийев // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. – М., 1987. – С. 383–391.

3. Лундстрем, О. Так мы начинали / О. Лундстрем // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. – М., 1987. – С. 307–314.

4. *Медведев, А.* Александр Цфасман / А. Медведев // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. – М., 1987. – С. 336–344.

5. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

6. *Петров, А.* Юрий Саульский / А. Петров // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. – М., 1987. – С. 371–377.

7. *Симоненко, В.* Мелодии джаза / В. Симоненко. – 2-е изд. – Киев : Музична Україна, 1984. – 120 с.

8. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – 591 с.

9. *Соловьев, А.* Парадигмы джаза / А. Соловьев // Советская музыка. – 1990. – № 7. – С. 45–52.

10. *Утесов, Л. О.* Спасибо, сердце! / Л. О. Утесов. – М. : Вагриус, 1999. – 364 с.

11. *Ухов, Д.* Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») / Д. Ухов // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. ст. – М., 1987. – С. 114–142.

12. *Фейертаг, В.* Джаз на эстраде / В. Фейертаг // Русская советская эстрада 1946–1977. – М., 1998. – Т. 3. – С. 328–365.

Вопросы по теме «Развитие джаза в Беларуси»

1. Историко-социальные предпосылки появления джаза в Беларуси.

2. Специфика становления и развития джаза в Беларуси.

3. Основные периоды развития джаза в Беларуси.

4. Творческая деятельность джаз-оркестров Э. Рознера, Б. Райского, М. Финберга.

Дополнительные вопросы для самостоятельного изучения студентами:

– Творческая деятельность Бронислава Сармонта, Аркадия Эскина, Евгения Гришмана, Андрея Пыталева, джаз-квартета Евгения Владимировича, ансамблей «Белорусский диксиленд»,

«Камерата», «Группа Игоря Сафонова», «Яблочный чай», джаз-оркестров «Ренессанс», «Симфоник Драйв Оркестра».

Термины: джаз-оркестр, эстрадный оркестр.

Список рекомендуемой литературы

1. *Баршай, А.* Аркестры будуць патрэбны заўсёды / А. Баршай // Чырвоная змена. – 1985. – 6 сак.

Басин, Я. Эдди Рознер. Музыка и тьма [Электронный ресурс] / Я. Басин. – Режим доступа: <http://www.yazib.org/yz010303.html>. – Дата доступа: 24.06.2017.

3. *Бродская, Н.* Хулиганка /Н. Бродская. – М. : Издательское бюро Арнольда Фирта, 2005. – 127 с.

4. *Костюкович А.* Яблочный чай – джазовый рецепт из Беларуси / А. Костюкович // JAZZ-КВАДРАТ. – 2000. – № 9 (32). – С. 42–44.

5. Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век : терминолог. словарь [Электронный ресурс] / сост. И. А. Смирнова [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD).

6. *Падбярэзскі, Д.* Агульныя тэндэнцыі і прыватныя факты, або Што хаваецца за дэбютам / Д. Падбярэзскі // Мастацтва. – 1987. – № 3. – С. 27–29.

7. *Падбярэзскі, Д.* Бірштана-88 / Д. Падбярэзскі // ЛіМ. – 1998. – 15 крас. – С. 10–11.

8. *Падбярэзскі, Д.* Джаз з Беларусі – крок у першую лігу / Д. Падбярэзскі // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 3. – С. 46–50.

9. *Падбярэзскі, Д.* Забарона на творчасць, альбо як зазямліць электрагітару. Главы з нявыдадзенай кнігі па гісторыі музычнага шоу-бізнесу / Д. Падбярэзскі // Мастацтва. – 1993. – № 10. – С. 38–45.

10. *Падбярэзскі, Д.* Увесь вечар над манежам / Д. Падбярэзскі // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 6. – С. 53–56.

11. *Подберезский, Д.* Музыкальная отбивная / Д. Подберезский // Знамя юности. – 1985. – 11 июня. – С. 2.

12. *Скороходов, Г.* Тайны граммофона / Г. Скороходов. – М. : Эксмо, Алгоритм, 2004. – 448 с.

13. *Фельгін, Я.* Беларускі джаз другой паловы 50-х гг. / Я. Фельгін // Мастацтва. – 2004. – № 9. – С. 27–29.

14. *Цейтлин, Ю.* Взлеты и падения великого трубача Эдди Рознера / Ю. Цейтлин. – М. : Оникс, 1993. – 84 с.

15. Эстрада в России. XX век. Лексикон / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Е. Д. Уварова. – М. : Росспэн, 2000. – 784 с.

3.2. Перечень вопросов к зачету

1. Северная Америка конца XVI – второй половины XIX вв.: история, культура, социальное положение индейцев, африканских невольников, белых переселенцев.

2. Социальные предпосылки зарождения джаза в южных штатах Северной Америки.

3. Европейские и африканские корни джаза.

4. Протестантский хорал и англо-кельтская баллада, их влияние на развитие афроамериканской музыкальной культуры.

5. Рабочая песня, спиричуэл, их влияние на развитие джаза.

6. Архаический джаз – понятие.

7. Важнейшие историко-социальные факторы, способствующие появлению архаического джаза.

8. Специфические особенности архаического джаза.

9. Регтайм как протожанр архаического джаза.

10. Блюз как протожанр архаического джаза.

11. Блюз, его исторические формы и специфические особенности.

12. Минстрел-шоу и марширующие оркестры, их влияние на развитие джаза.

13. Классический джаз: термин и понятие.

14. Социальные предпосылки становления и развития классического (традиционного) джаза.

15. Основные периоды развития классического джаза.

16. Основные стили классического джаза.

17. Свинг, характеристика стиля.

18. Творчество Л. Армстронга.

19. Творческая характеристика Дюка Эллингтона.

20. Оркестровый джаз эпохи свинга.

21. Сонг-госпел как жанр духовной музыки афроамериканцев.

22. Выдающиеся представители классического джаза.

23. Современный джаз: термин и понятие.

24. Основные стили современного джаза.
25. Периоды развития современного джаза.
26. Выдающиеся представители современного джаза.
27. Творческая деятельность Д. Гиллеспи и Ч. Паркера.
28. Творческая деятельность М. Дэвиса и Дж. Колтрейна.
29. Историко-социальные предпосылки появления джаза в России.
30. Специфика становления и развития джаза в России.
31. Основные периоды развития джаза в России.
32. Творческая деятельность джаз-оркестров Л. Утесова, А. Цфасмана.
33. Творческая деятельность джаз-оркестров О. Лундстрема, Г. Гараняна.
34. Творческая деятельность джаз-оркестров Ю. Саульского, Ю. Силантьева.
35. Специфика становления и развития джаза в Беларуси.
36. Основные периоды развития джаза в Беларуси.
37. Белорусский джаз на современном этапе развития.
38. Творческая деятельность джаз-оркестра Э. Рознера.
39. Творческая деятельность оркестра М. Финберга.
40. Творческая деятельность ансамблей «Яблочный чай», «Ренессанс», «Камерата», джаз-бэнда «Симфоник Драйв Оркестра».

3.3. Примерные темы рефератов

1. Социокультурные предпосылки развития джаза в США.
2. Европейские и африканские корни джаза.
3. Протестантский хорал: особенности жанра и его влияние на развитие афроамериканской музыкальной культуры и джаза.
4. Англо-кельтская баллада: особенности жанра и влияние на развитие музыкальной культуры и джаза.
5. Спиричуэл: истоки и специфические особенности жанра.
6. Госпел-сонг: истоки и специфические особенности жанра.
7. Блюз как протожанр джаза.
8. Регтайм как протожанр джаза.
9. Регтайм как стиль фортепианного джаза.
10. Джаз – специфические особенности музыкального языка.

11. Джаз и его связи с европейским и африканским музыкальным фольклором.
12. Менестрельные представления в культуре США XIX в.
13. Фортепианное творчество Скотта Джоплина.
14. Фортепианный джаз первой половины XX в.
15. Ранние стили фортепианного джаза.
16. Архаический джаз в истории развития джаза.
17. Новоорлеанский джаз – специфика стиля.
18. Чикагский джаз – специфика стиля.
19. Нью-йоркский джаз – специфика стиля.
20. Свинг как исторический период развития джаза.
21. Свинг как стилевое направление джаза.
22. Оркестровый джаз эпохи свинга.
23. Основные стили классического (традиционного) джаза.
24. Биг-бэнды эпохи свинга.
25. Симфоджаз эпохи свинга.
26. Светские музыкальные жанры в афроамериканской музыкальной культуре.
27. Жанры духовной музыки в афроамериканской музыкальной культуре.
28. Силевые направления классического джаза.
29. Силевые направления современного джаза.
30. Street piano как направление развития инструментального джаза.
31. Влияние творчества Луи Армстронга на развитие джаза.
32. Дюк Эллингтон – представитель оркестрового джаза.
33. Пол Уайтмен как основоположник симфоджаза.
34. Творчество Гленна Миллера в контексте развития американского джаза.
35. Творчество С. Граппелли в контексте развития скрипичного джазового исполнительства.
36. Джазовое творчество О. Питерсона.
37. Приемы обучения технике джазового вокала в рамках профессионального образования.
38. Эдди Рознер как основоположник белорусского джаза.
39. Периоды развития белорусского джаза в XX в.
40. Творчество ансамбля «Яблочный чай».
41. Творчество ансамбля «Камерата».
42. Джаз-оркестры Беларуси.

43. Развитие белорусского джаза во второй половине XX – начале XXI в.

44. Конкурсы и фестивали в развитии джазовой музыки Беларуси.

45. Творческая деятельность М. Камило в контексте развития джазового виолончельного исполнительства второй половины XX – начала XXI в.

46. Творческая деятельность М. Дэвиса в контексте развития джазового исполнительства второй половины XX в.

47. Джаз и академическая музыка – пути взаимодействия.

48. Джазовое исполнительство американских пианистов XX в.

49. Развитие симфоджаза в американской и европейской музыкальной культуре XX в.

50. Феномен вокального творчества Эллы Фицджеральд.

3.4. Примерные темы дипломных работ

1. Джаз и фольклор – пути взаимодействия.
2. Влияние минстрел-шоу на развитие афроамериканского джаза.

3. Специфика развития архаического джаза.

4. Развитие джаза в классический период.

5. Авангардный джаз – специфика развития.

6. Джаз в период эпохи свинга.

7. Свинг – специфика стиля.

8. Оркестровая танцевальная музыка эпохи свинга.

9. Большие оркестры эпохи свинга.

10. Становление и развитие симфоджаза в эпоху свинга.

11. Теоретико-методические подходы в изучении джазовой импровизации.

12. Импровизация как стилеобразующий фактор в джазе.

13. Становление и развитие джаза в Беларуси.

14. Становление и развитие джаза в Китае.

15. Саунд-дизайн в музыкальной культуре XX – начала XXI в.

16. Стилиевые направления джазовой музыки второй половины XX в.

17. Стилиевые направления джазовой музыки конца XX – начала XXI в.

18. Специфика развития джаза в СССР.

19. Советский джаз XX в.
20. Специфика развития джаза в Беларуси.
21. Белорусский джаз XX в.
22. Джазовое исполнительство в Беларуси второй половины XX – начала XXI в.
23. Белорусский этно-джаз.
24. Национальный академический концертный оркестр под руководством М. Финберга; его основные творческие направления.
25. Творчество Эдди Рознера – основоположника белорусского джаза.
26. Современный джаз в контексте развития белорусской музыкальной культуры XX в.
27. Блюз как жанр и стиль джазовой музыки.
28. Влияние блюза на развитие джаза.
29. Развитие блюза в конце XIX – начале XXI в.
30. Регтайм как протостиль джаза.
31. Стили фортепианного джаза.
32. Бибоп как стилевое направление джазовой музыки XX в.
33. Соул как стилевое направление джаза.
34. Соул – приемы вокального исполнения.
35. Фанк как направление современной джазовой музыки.
36. Барокко-джаз как стиль джазовой музыки.
37. Bluegrass как стиль джазовой музыки.
38. Fusion как стиль джазовой музыки второй половины XX в.
39. Латиноамериканский джаз как стилевое направление джазовой музыки XX в.
40. Скрипичное исполнительство в джазовой музыке.
41. Исполнительство на трубе в джазовой музыке первой половины XX в.
42. Исполнительство на трубе в джазовой музыке второй половины XX в.
43. Исполнительство на трубе в контексте развития джазовой музыки XX – начала XXI в.
44. Исполнительство на саксофоне в контексте развития джазовой музыки XX в.
45. Фортепианное исполнительство в джазовой музыке первой половины XX в.

46. Фортепианное исполнительство в джазовой музыке второй половины XX в.

47. Саксофонное исполнительство в джазовой музыке первой половины XX в.

48. Исполнительские приемы игры на музыкальных инструментах в стиле бибоп.

49. Джаз в искусстве кино первой половины XX в.

50. Клавишные электронные музыкальные инструменты в джазе.

3.5. Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, проявивший научно-исследовательские способности в изучении дисциплины и разбирающийся в основных научных концепциях по вопросам изучения джаза; изложение студентом учебного материала отличается широким диапазоном знаний, точностью использованных терминов, последовательностью и логичностью.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную литературу и ознакомившийся с дополнительной литературой, рекомендованной программой; активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, показавший систематический характер подготовки, а также способность к самостоятельному пополнению знаний; ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно и логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на лекционных и семинарских занятиях, не допускающий

в ответе существенных неточностей, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на семинарских занятиях, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, показавший систематический характер усвоения знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий в ответе неточности, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако не отличавшийся активностью на практических занятиях, допускающий неточности при изложении материала, которые может исправить только под руководством преподавателя.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, однако не отличавшийся активностью на семинарских занятиях, допускающий существенные неточности при изложении материала, не обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему существенные пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебного материала, самостоятельно не выполнившего предусмотренные программой основные задания, не отработавшему основные вопросы на семинарских занятиях, допустившему принципиальные ошибки при ответе, не обладающему необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

1 балл выставляется студенту, который отказывается от ответа, либо представленный ответ полностью не отвечает сути содержащихся в экзаменационном задании вопросов.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)

Введение

Место и роль дисциплины «История мирового и белорусского джаза» в системе подготовки специалиста высшей квалификации по специальности «искусство эстрады». Взаимосвязь со специальными и профилирующими дисциплинами. Основная цель и задачи дисциплины. Учебно-методическое обеспечение.

Тема 1. Исторические и социальные корни джаза

Джаз как вид музыкального искусства, исполнительской деятельности музыкантов, творчества композиторов; вид оркестра, ансамбля (джаз-бэнд, комбо) и музыкальной импровизации.

Джаз – явление афроамериканской музыкальной культуры, уникальный сплав элементов африканской и европейской музыки. Исторические и социальные корни джаза в южных штатах Северной Америки второй половины XIV–XIX в.

Африканские корни джаза, музыкальный фольклор: рабочая песня (*work song*), обрядовая песня (*ritual song*), песня плантаций (*holler song*) – одни с наиболее ранних жанров афроамериканского фольклора; спиричуэл, госпел – жанры афроамериканской духовной музыки.

Прикладной, функциональный характер музыки афроамериканцев, стилистические особенности их музыки: импровизация, лабильное интонирование, строфичное варьирование мелодии, синкопы, офф-бит, шаут, гроул-эффекты и др.

Европейские корни джаза: англо-кельтские религиозные ритуалы, протестантский хорал, елизаветинская баллада, форма

call and response, гимны, псалмы, менестрельные представления, драматические спектакли с музыкой, широкое использование фортепиано, расцвет домашнего фортепианного музицирования.

Тема 2. Архаический джаз

Архаический джаз – термин и понятие. Вторая половина XIX в. – 1900 г. (ранняя стадия развития афроамериканской инструментальной музыки). Новоорлеанские духовые оркестры. Блюз, регтайм как протожанры джаза. Минстрел-шоу и марширующие оркестры – первые формы презентации архаического джаза.

Социально-исторические предпосылки рождения джаза. Сближение и взаимовлияние музыкальных культур африканских невольников, креолов и белых переселенцев. Высвобождение музыки от прикладных функций и ее преобразование в музыку для слушания (концертное исполнительство), рост профессионализма. Стилиевые особенности архаического джаза.

Творчество Бадди Болдена, Скотта Джоплина, Джека Папы Лэйна (George Vital 'Jack Papa' Laine) и др.

Тема 3. Классический джаз, свинг

Классический джаз – термин и понятие. Социальные предпосылки возникновения и распространения классического (традиционного) джаза. Стили классического джаза, их специфические особенности. Периоды развития классического джаза.

Эра свинга. Факторы, способствовавшие возникновению стиля свинг. Определяющие особенности стиля свинг. Оркестровое джазовое исполнительство. Основные типы джаз-оркестров. Джазовый бум. Коммерческий джаз.

Творчество Луи Армстронга (Louis Armstrong), Бенни Гудмена (Benny Goodman), Сиднея Беше (Sidney Joseph Bechet), Каунта Бэйси (Count Basie), Гленна Миллера (Alton Glenn Miller), Желли Ролла Мортон (Jelly Roll Morton), Кинга Оливера (King Oliver), Билли Холидей (Billie Holiday), Бесси Смит (Bessie Smith), Эллы Фицджеральд (Ella Fitzgerald), Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson), Дюка Эллингтона (Edward

Kennedy Duke Ellington), Махалии Джексон (Mahalia Jackson), Пола Уайтмена (Paul Whiteman), джаз-ансамбля Original Dixieland Jazz Band и др.

Тема 4. Современный джаз

Современный джаз как термин и понятие. Три периода развития современного джаза. Социальные предпосылки, которые способствовали возникновению новых стилей и направлений современного джаза. Определяющие особенности современного джаза.

Модерн-джаз: бибоп (*bebop, bop, rebop*), диксиленд; кул-джаз (*cool jazz*), хард-боп (*hard bop*), прогрессив (*progressive*), барокко-джаз (*baroque jazz*), соул (*soul*), фанки (*funky*), третье течение (*third stream*). Авангард: фри-джаз (*free jazz*), новая волна (*new wave*). Модальный джаз: джаз-рок (*jazz rock*), джаз-фьюжн (*fusion*), эйсид-джаз (*acid jazz*), джаз-рэп (*jazz rap*).

Творчество Чарли Паркера (*Charlie Parker*), Диззи Гиллеспи (*Dizzy Gillespie*), Дэйва Брубeka (*Dave Brubeck*), Майлса Дэвиса (*Miles Davis*), Оскара Питерсона (*Oscar Peterson*), Лестера Янга (*Lester Young*), Джона Колтрейна (*John Coltrane*), Мишеля Петруччани (*Michel Petrucciani*), Телониуса Монка (*Thelonius Monk*), Билла Эванса (*Bill Evans*), Стэна Кентона (*Stan Kenton*), Чика Кория (*Chick Corea*), Арта Блейки (*Art Blakey*), Рея Чарльза (*Ray Charles*) и др.

Тема 5. Развитие джаза в России

Этапы развития джаза в России. Социальные предпосылки, которые способствовали возникновению джаза в России. Популяризаторская деятельность Сергея Колбасьева, Алексея Баташова, Владимира Симоненко, Владимира Фейертага, Игоря Бриля и др. Создание российских джаз-ансамблей, творчество советских композиторов – Дмитрия Шостаковича, Исаака Дунаевского, Дмитрия Покрасса, Александра Цфасмана и др.

Творческая деятельность джаз-оркестров Олега Лундстрема, Георгия Гараняна, Юрия Саульсага, Юрия Силантьева, Иосифа Вайнштейна, Николая Минха, джаз рок ансамбля «Арсенал» Алексея Козлова, Санкт-Петербургской джаз-филармонии,

джаз-театра Олега Киреева, Одиссея Богусевича, Игоря Бриля, Давида Голощекина, Вадима Людвиковского, Алекса Ростюцкого, Леонида Чижика, Аркадия Шилклопера и др.

Тема 6. Развитие джаза в Беларуси

Социальные предпосылки, которые способствовали возникновению джаза в Беларуси. Этапы развития джаза в Беларуси. Творчество государственного джаз-оркестра под руководством Эдди Рознера. Композиторская деятельность Э. Рознера. Театрализованные джазовые концерты. Композиторы и аранжировщики оркестра: Ю. Бельзацкий, Л. Маркович.

Творческая деятельность оркестра под руководством Бориса Райского. Оркестры Белгосцирка и Белгосрадио. Сотрудничество с ведущими композиторами Беларуси: И. Лученком, Д. Смольским, аранжировщиком А. Шпеневым. Творчество концертных музыкальных коллективов Белгосфилармонии: «Орбита-67», «Тоника», «Камерата». Создание государственного концертного оркестра под руководством Михаила Финберга. Формирование джаз-ансамблей на базе оркестра. Открытие кафедры искусства эстрады в Минском институте культуры (в настоящее время БГУКИ). Подготовка профессиональных кадров в области эстрады и джаза.

Создание Президентского оркестра Республики Беларусь под руководством Виктора Бабарикина. Творчество джазовых групп «Яблочный чай», «Белорусский диксиленд», «Ник джаз-банд», джаз-бэнда «Симфоник Драйв Оркестра»; творческая деятельность Валерия Шерицы, Сергея Антишина, Константина Горячего, Измаила Капланова, Игоря Паливоды, Александра Сапеги, Игоря Сафонова, Аркадия Эскина, Бронислава Сармонта, Игоря Сацевича, Владимира Семенюка, Владимира Ткаченко, Владимира Угольника, Николая Лаптенка, Александра Липницкого и др.

4.2. Дискография

DVD-video Кен Бернс «Джаз: вся история с 1917 г. по 2001 г.»

Производство США, Великобритания.

Прокатное удостоверение по СНГ W: 128011002 от 10.01.2006 г.

DVD-video «Гленн Миллер»

Производство США.

Прокатное удостоверение по СНГ W: 128011001 от 10.01.2006 г.

DVD-video «Antonio Carlos Jo Bim»

Jazzvizion, 1989. PolyGram Records

DVD-video «Count Basie at Carnegie Hall»

Kultur 195 Hingway 36. West Long Branch, NJ 07764. www.Kultur.com

DVD-video «Benny Goodman farewell»

Collector`s Edition 2003 tv Masters B.V.

DVD-video «Ella Fitzgerald. Something to live for»

Educational Broadcasting Corporation All Right Reserved

1999 Winstar TV & Video 419 Park Avenue South

New York. NT 10016

4.3. Учебный терминологический словарь

(контент терминологического словаря

«Музыкальное искусство эстрады Беларуси. XX век»,
созданного в рамках задания К-14 Государственной программы
«Культура Беларуси на 2011–2015 годы»)

А

АВАНГАРДНЫЙ ДЖАЗ (фр. *avante garde* – передовой отряд), условное название некоторых стилевых направлений современного джаза (*фри-джаз*, электронный джаз, третье течение, экспериментальные формы хард-бопа, *кул-джаза*, *джаз-рока* и др.), ориентирующихся на модернизацию музыкального языка, освоение новых, нетрадиционных средств музыкальной выразительности и технических приемов в области атональной музыки, сонористики, электронного синтеза звука, модальной импровизации, композиции, а также экспериментального подхода к ритму, метру и др.

АРХАИЧЕСКИЙ БЛЮЗ (греч. *архаϊκός* – древний и англ. *blues* сокр. от *blue devils* – меланхолия, уныние), акустический блюз, основанный на сельском музыкальном фольклоре афроамериканского населения США; синонимы А.б.: кантри блюз, сельский блюз, фолк-блюз, народный блюз, деревенский блюз (*rural blues*), захолустный блюз (*backwoods blues*), провинциальный блюз (*downhome blues*).

АРХАИЧЕСКИЙ ДЖАЗ (греч. *архаϊκός* – древний), ранняя стадия развития афроамериканской инструментальной музыки, исполняемой в основном новоорлеанскими духовыми оркестрами, в среде которых формировался *джаз*, предшествовал новоорлеанскому стилю и охватил период приблизительно с середины 1860-х гг. до конца XIX в.

Б

БАЛЛАДА (лат. *ballo* – танцую), жанр вокальной, инструментальной или вокально-инструментальной музыки; лирико-эпическое произведение исторического, мифического или героического характера, как правило, с драматическим сюжетом, написанное в строфической форме, в медленном или умеренном темпе.

БАНДЖО (англ. *banjo*, искаж. от исп. *bandora*), струнный щипковый музыкальный инструмент с цилиндрическим обтянутым кожей корпусом, длинным грифом с 4–9 струнами. Игра на Б. осуществляется с помощью плектра. Широко используется в музыке стилей *кантри* и блюграсс.

БАРЕЛ-ХАУЗ СТИЛЬ (англ. *barrel house* – трактир, пивная), 1) архаический стиль афроамериканского фортепианного джаза; 2) исполнительская манера игры на фортепиано, основания на синкопированном ведении мелодии, которой противопоставляется острый равномерный аккомпанемент со строго выдержанной метрической пульсацией, а вместо выдержанных нот в правой руке применяется тремоло.

БИБОП, стилевое направление джазовой музыки, которому характерно унисонное воспроизведение основной музыкальной темы в начале и конце пьесы, сольные импровизации с бурной, несколько нервной фразировкой, виртуозными пассажами, сухим штриховым рисунком и непрерывным ведением мелодии с гибкими переходами от одного голоса к другому, гармоническим рисунком, основанным на альтерированных аккордах и политональных структурах; другие названия Б.: боп, ри-боп, бибап, минтонс-стиль.

БИГ-БЭНД (англ. *big band* – большой оркестр), разновидность джазового оркестра, отличающаяся определенным составом инструментов, специфическим разделением инструментальных групп (на ритмическую и мелодическую секции) при ведущей роли мелодической (духовой), своеобразной техникой ансамблевой игры (сочетание аранжированных разделов с импровизациями солистов, применение особых типов оркестрового сопровождения – бэкграунда, а также особых типов метроритмической пульсации, смещения тембров и др.).

БЛОК-АККОРДЫ (англ. *block* – объединение, *chord* – аккорд), 1) джазовая техника фортепианной игры (другое название – «техника связанных рук»), основанная на параллельном моноритмическом аккордовом движении в партиях обеих рук пианиста; 2) аккорды в тесном расположении, которые исполняются на фортепиано двумя руками, при этом левой руке отводится не столько ритмическая или гармоническая функция, сколько мелодическая (ведущий голос удваивается в басу в ок-

таву, реже в дециму), параллельное движение Б.-а. приводит к частому появлению секунд.

БЛЮЗ (сокр. от англ. *blue devils* – меланхолия), традиционный жанр афроамериканской музыки, медленная песня, которой характерны лирическое настроение, синкопированные ритмы, полиритмия, метроритмическая конфликтность, скользкие понижения некоторых ступеней лада, лабильность интонаций, импровизационность исполнения, вопросно-ответный принцип формообразования, специфическая тембровая окраска звучания голоса и инструмента; наиболее типичная форма Б. – 12-тактовый период из трех фраз по четыре такта в каждой (ААВ), где первые 4 такта – на тонической гармонии, по 2 такта – на функциях субдоминанты и тоники и по 2 – на доминанте и тонике.

БЛЮЗОВАЯ ФОРМА (от англ. *blue* – грустный, лат. *forma* – вид, образ), характерный тип строения блюзовой строфы, классическая двенадцатитактовая «вопросно-ответная» структура (ААВ) с повторенным «вопросом» А и однократным «ответом» В; такой структуре соответствует определенная функционально-гармоническая модель (квадрат) с типичной для блюза каденцией D-S-T, а устойчивость многократно повторяемого «блюзового квадрата» служит организующим фактором мелодической импровизации; специфика Б.ф. может проявляться и в рамках 8, 10, 16, 20, 24, 32 тактов.

БЛЮЗОВЫЕ ТОНЫ (англ. *blue note* – букв. грустная нота), типичные для джазовой музыки зоны лабильного, неустойчивого интонирования отдельных ступеней лада, имеющих иной звуковысотный объем, чем аналогичные ступени европейской гаммы; в гептатонике (семиступенном звукоряде) Б. т. располагаются на III и VII ступенях (блюзовая терция и блюзовая септима) и условно нотируются как пониженные III и VII ступени мажора, а V ступень (блюзовая квинта) – основной интервал стилевого направления *бибоп*.

БЛЮЗОВЫЙ ЗВУКОРЯД, блюзовый лад (англ. *blue scale* – букв. грустная гамма), условное понятие о звукорядной основе блюзовой музыки, в которой семиступенный натуральный мажор с добавленными *блюзовыми тонами* образуют условный 9-тоновый лад.

БРАСС-БЭНД, марширующий оркестр (англ. *brass* – медь, латунь, *band* – оркестр), название афроамериканского духового оркестра в период архаического джаза; репертуар состоял в основном из маршей и популярных танцев, исполняемых в характерной синкопированной манере; оркестры участвовали в карнавалах, праздниках, торжественных шествиях и парадах.

БРЕЙК, стоп-тайм (англ. *break* – перерыв, пауза), временная остановка в игре оркестра, бэнда или ансамбля, во время которой инструменталист либо вокалист исполняет импровизационную мелодическую или ритмическую выразительную вставку, не связанную с метрической структурой пьесы, имеющую характер короткой сольной каденции; является важнейшим средством выразительности в джазовой и популярной музыке.

БУГИ, буги-вуги, 1) импровизационный стиль игры на фортепиано, характерными чертами которого являются техническая виртуозность, специфический тип аккомпанемента – моторная остиная фигурация в партии левой руки пианиста (англ. *walking bass* – гуляющий бас), преобладание непрерывного ритмического движения в виде ровных восьмых длительностей, триолей или пунктирного ритма (*шафл*), опора на гармонический «квадрат» блюза, обилие параллелизмов и кластеров, разрыв (до двух-трех октав) между басом и мелодией, ударная манера звукоизвлечения, отказ от применения педали (звучание продлевается чаще всего с помощью тремоло, трелей или повторов), насыщенность рифами, брейками; чаще всего исполняется в быстром или умеренном темпе; 2) эксцентрический американский танец в быстром темпе, в четырехдольном размере, распространенный в США и Европе в 1930–1950-х гг.; характеризуется главенством ритмического начала и лаконичностью мелодии, отсутствием упорядоченности танцевальных движений.

БЭНД-ЛИДЕР (англ. *band* – группа, *leader* – ведущий), лидер группы музыкантов или оркестра, является талантливым и харизматичным координатором за кулисами, виртуозным исполнителем, выступает вместе с коллективом; зачастую коллективы называются в честь своих Б.-л.

В

ВЕСТ-КОУСТ-ДЖАЗ (*West Coast Jazz*), джаз Западного побережья, калифорнийский джаз, стилевое направление джазовой музыки, сформировавшееся во второй половине 50-х гг. XX в. среди «белых» музыкантов Западного побережья США. Для этого направления типичны напевная мелодика, полифонизированная аранжировка, расширенный состав инструментов (флейта, гобой, английский рожок, фагот, бас-труба, бас-тромбон, валторна, туба, арфа, струнная группа), усиление роли сольной импровизации, наличие элементов композиционной академической техники.

ВОПРОСНО-ОТВЕТНАЯ ФОРМА, респонсорный принцип, один из универсальных, основополагающих принципов музыкального формообразования, предусматривающий тип связи структурных элементов музыкальной композиции (построений, разделов, частей; мотивов, фраз, предложений и др.), когда эти элементы образуют взаимодополняющие пары; выражается в чередующейся игре разных групп ансамбля, переключке между солистами, между солистом и ансамблем.

Г

ГАРЛЕМСКИЙ ДЖАЗ (англ. *Harlem jazz* – джаз Гарлема), понятие географическое и культурно-социальное, общее наименование ряда стилевых направлений афроамериканского джаза 1920–1930-х гг., возникновение которых связано с музыкальной жизнью района Гарлем в Нью-Йорке, где получила развитие самобытная манера исполнения блюза (гарлемский блюз), сформировалась своя школа фортепианного джаза (гарлемский страйд-стиль), а также сложилась особая разновидность камерного и оркестрового свинга (гарлемский джамп), а также под влиянием традиций Г. д. в 1940-е гг. развился стиль *бибоп*.

ГОСПЕЛ (англ. *gospel* – Евангелие), жанр афроамериканской религиозной музыки; представлен одноголосными духовными гимнами и песнями на евангельскую тематику, которые исполняются в сопровождении фортепиано, органа, гитары или без аккомпанемента, чаще предназначены для сольного исполнения, связаны с блюзовой традицией, насыщены импровизационностью.

ГРЯЗНЫЕ ТОНЫ (англ. *dirty tone* – букв. грязный оттенок, грязный тон), характерный для джазового исполнительства специфический тип интонации, отличающийся намеренной звуковысотной лабильностью (неустойчивостью), ярко выраженным экстатическим характером, является неотъемлемым компонентом *шаут* пения.

И

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus*, от англ. *improvisation* – непредвиденный, неожиданный, внезапный), разновидность музыкального творчества, при котором процесс создания музыкального произведения осуществляется непосредственно в момент его исполнения.

ИСТ-КОУСТ-ДЖАЗ (от англ. *East Coast jazz* – джаз Восточного побережья), обобщающее название группы стилей и направлений современного афроамериканского джаза, сформировавшихся в первой половине 1950-х гг. на Восточном побережье США (центр – Нью-Йорк). Важнейшими стилевыми формами И.-к.-д. являются хард-боп и соул.

К

КАНЗАС-СИТИ-ДЖАЗ, канзасский стиль (от англ. *Kansas City jazz* – джаз из Канзас-Сити) – стилевая разновидность раннего афроамериканского свинга, которая возникла в 1920-х гг. в г. Канзас-Сити, США. Характеризуется энергичной (упругой) ритмической свинговой пульсацией (баунс), сочетанием регулярного, строго организованного фоур-бита и свободного офф-бита, использованием рифф-техники как в мелодии, так и в бэкграунде, групповых корусов и сольной импровизации. Развивался в тесной взаимосвязи с традиционным джазом, регтаймом и афроамериканским музыкальным фольклором Среднего Запада США.

КАНТРИ (от англ. *country* – сельский, деревенский), традиционная песенно-инструментальная музыка белого населения США. Объединяет две разновидности американского фольклора – сельскую инструментальную музыку белых поселенцев и ковбойскую песенно-балладную (вестерн). В настоящее время фактически целиком относится к сфере коммерческой развлекательной музыки.

КАНТРИ-БЛЮЗ (от англ. *country blues* – сельский блюз), одно из определений архаического акустического блюза – жанра, сформировавшегося на основе сельского афроамериканского музыкального фольклора. Относится к более ранней стадии эволюции жанра блюз, являясь промежуточным звеном между уорк-сонг (рабочая песня – разновидность афроамериканского трудового фольклора) и классическим блюзом. Также известен под названиями фолк-блюз (*folk blues*), деревенский блюз (*rural blues*), провинциальный блюз (*down-home blues*), захолустный блюз (*backwoods blues*).

КВАДРАТ (англ. *8-BAR SEQUENCES* – последовательность из восьми тактов; *12-BAR SEQUENCES* – последовательность из двенадцати тактов), структурированная функционально-гармоническая последовательность, состоящая из восьми (шестнадцати и т. д.) тактов в джазе или двенадцати (двадцати четырех) в блюзе. Является гармонической основой темы, на которую исполняется импровизация, и многократно повторяется без значительных изменений на протяжении всего произведения.

КЕЙК-УОК, кекуок, кек-уок (от англ. *cakwalk*, буквально: поход за пирогом, прогулка с пирогом), популярный игровой танец-марш, возникший в середине XIX в. на основе танца афроамериканцев. В Европе получил распространение в 1900-е гг. как модный бытовой комедийный танец с высоким задиранием колен, откинутыми назад головой и телом, скрещенными на груди руками. Характеризуется быстрым темпом, двудольным музыкальным размером, а также остро акцентированным синкопированным ритмом, который в дальнейшем послужил основой для регтайма и определил впоследствии путь развития джаза.

КЛАССИЧЕСКИЙ БЛЮЗ (от англ. *classic blues* – классический блюз), 1) блюз, сложившийся в конце XIX в. на основе урбанизированных разновидностей (*urban blues*, *big city blues*) кантри-блюза. Окончательно сформировался в 1920-х гг., когда появились разнообразные по исполнительскому составу ансамбли и биг-бэнды, исполняющие блюзы; четко сформировались 12-тактовая форма (классический блюзовый квадрат), характерная респонсорная техника, определились различные жанровые разновидности (мелодический и шаут-блюз; лириче-

ский и драматический блюз; хот- и свит-блюз). Классический блюз оказал значительное влияние на становление таких направлений традиционного джаза, как новоорлеанский стиль, буги-вуги, баррел-хаус; 2) термин «классический блюз» использовался также для обозначения контральто широкого голосового диапазона, которым исполнялись блюзы.

КЛАССИЧЕСКИЙ ДЖАЗ, традиционный джаз (от англ. *classic jazz* – классический джаз; англ. *traditional jazz* – традиционный джаз), джазовые стили и направления, развившиеся на основе архаического джаза: новоорлеанский стиль (афроамериканское и креольское направления), гарлемский стиль, чикагский стиль, диксиленд (новоорлеанское и чикагское направления), разновидности фортепианного джаза (баррел-хаус, буги-вуги), а также «эра свинга».

КЛАССИЧЕСКИЙ СВИНГ (от англ. *classical* – классический; *swing* – качание, колебание, балансирование, ритм, качели, махать, вешать, играть свинг, свинговать) – стиль джаза, сложившийся в 1930–1944 гг. в результате синтеза афроамериканских и европеизированных стилевых направлений джазовой музыки. Относится к более поздней стадии эволюции стиля свинг (по сравнению с ранним свингом – чикагским стилем) и является переходным этапом между традиционным и современным джазом. Существенно отличается от предыдущих джазовых стилей: на смену коллективной импровизации приходит аранжировка и сольная импровизация, исполнявшаяся на фоне риффов. Период расцвета классического свинга относится к 1938–1942 гг., после чего произошел переход к современному джазу.

КОМБО (от англ. *combination* – комбинация, сочетание), определенный тип инструментального джазового ансамбля, сформировавшийся в современном джазе. Состоит из нескольких солистов, импровизирующих в сопровождении ритм-группы. Специфика ансамбля комбо основана, главным образом, на распределении функций между музыкантами-исполнителями.

КОММЕРЧЕСКИЙ ДЖАЗ (от англ. *commercial jazz*), понятие относится, прежде всего, к музыке танцевального склада, в которой используются определенные джазовые средства выразительности. Варьируя их, коммерческий джаз адаптируется к канонам и требованиям индустрии шоу-бизнеса.

КОНЦЕРТНЫЙ ДЖАЗ (от англ. *concert jazz*), термин, который используется для определения джазовой музыки, специально предназначенной для публичного концертного исполнения и/или обладающей основными характеристиками концертных жанров, как-то: строго выстроенная развернутая форма (повышена роль композиции и аранжировки), углубленное содержание, направленное на восприятие интеллектуальным слушателем, технически усложненная фактура джазового произведения, подразумевающая высокий уровень исполнительского мастерства музыкантов и др.

КОРУС (от англ. *chorus* – хоровой припев, рефрен), составная часть джазовой композиции, по форме состоящей из темы и нескольких корусов (аналог в академической музыке – тема с вариациями). По временной продолжительности корус соответствует теме и использует ее гармоническую структуру, на основе которой он может быть симпровизирован или аранжирован. В советском джазе термин корус соответствует определению «квадрат».

КРЕОЛЬСКИЙ ДЖАЗ (от англ. *Creole jazz* – джаз креолов, также *Frenchmen jazz* – джаз французов, уроженцев Франции, потомков французов), относится к новоорлеанскому стилевому направлению традиционного джаза. Зародился в среде цветных креолов Нового Орлеана, имеющих смешанные французские, испанские и африканские корни. Развивался параллельно с афроамериканским направлением новоорлеанского стиля и занял промежуточное положение между афроамериканским джазом и диксилендом, что непосредственно отразилось в его стилистике (одновременное использование креольского фольклора и южноамериканской, латиноамериканской музыки, развитие ансамблевых форм джаза и, как следствие, расширение джазового инструментария и др.).

КУЛ, кул-джаз (от англ. *cool* – холодный, хладнокровный; неторопливый, спокойный), стиль современного джаза, возникший в конце 40-х гг. XX в. Характеризуется эмоциональной сдержанностью, преобладанием интеллектуального начала, возросшей ролью композиции, аранжировки, формы, гармонии, полифонизацией фактуры, опорой на европейские композиторские техники (использование элементов политональности, атональности, додекафонии) и др.

Л

ЛАДОВЫЙ ДЖАЗ, направление джаза с ладовым (модальным) принципом музыкальной организации. Модальная техника предполагает использование новых ладов, а также использование в одном произведении разных ладов. Известные представители Л. д. – саксофонисты Джон Колтрейн и Орнетт Коулмен, пианист Джордж Рассел.

ЛАЙВ-АЛЬБОМ (от англ. *live* – живой), запись альбома, осуществленная непосредственно в момент выступления артистов (или концертная «живая» запись).

ЛЕЙБЛ, этикетка или наклейка в центре виниловых пластинок, содержащая общую информацию о записи. Как правило, выпуском таких этикеток занимаются компании, связанные с производством, распространением и продвижением аудио- и видеозаписей.

М

МАРШИРУЮЩИЙ ОРКЕСТР (англ. *Marching band*), духовой оркестр афроамериканцев в Новом Орлеане (США), в репертуаре которого возник и развился на рубеже XIX–XX вв. архаический джаз.

МЕЙНСТРИМ (англ. *mainstream* – главное течение), термин, употребляемый в джазе для обозначения устоявшихся стилей и направлений, имеющих непосредственную связь с традициями джаза.

МОДАЛЬНЫЙ ДЖАЗ (англ. *modal jazz*), направление в современном джазе, для которого характерна свободная импровизация на связанных ладом произвольных звуках. Принцип М. д. разработан Д. Расселом.

Н

НОВАЯ ВОЛНА (англ. *new wave* – новая волна), направление рок-музыки, возникшее на основе развития постпанка и достижений *поп-музыки* в конце 1970-х. Н.в. несет в себе гротеск, театральность, особо выделяет имидж исполнителя.

НОВООРЛЕАНСКИЙ СТИЛЬ (англ. *New Orleans style*), стиль джаза, сложившийся в г. Новый Орлеан в США и определивший развитие *классического джаза*. Основой для его формирования послужили афроамериканская фольклорная му-

зыка и *архаический джаз*. Устоявшийся ансамбль, исполнявший музыку Н. с., получил название *джаз-бэнд*. Главные черты: особая контрастная полифония духовых инструментов (трубы или корнета, кларнета и тромбона) с ведущей мелодическую линию партией трубы (*лид*), ансамблевая импровизация, четкая метроритмическая основа в двудольном или четырехдольном размере.

О

ОСТИНАТО (ит. *ostinato* – упорный, упрямый), ритмическая фигура, мелодическая фигура, гармонический оборот, повторяющиеся несколько раз подряд. Существует термин *рифф*, также означающий О. в *джазе*, *блюзе*, рок- и поп-музыке.

ОФФ-БИТ (англ. *off beat* – не в долю), отклонение от основных долей такта. Позволяет создать ритмическую напряженность.

П

ПРОТЕСТАНТСКИЙ ХОРАЛ (нем. *das protestantische Kirchenlied*; букв. – протестантская церковная песня), одногласная церковная песня в протестантском богослужении.

Р

РАБОЧАЯ ПЕСНЯ (англ. *work* – работа, труд, занятие; *song* – песня, пение), разновидность афроамериканского фольклора, для которой характерны лабильное интонирование, переключки солиста и группы (*респонсорный принцип*), остинатные ритмо-интонационные модели, синкопирование.

РЕГТАЙМ, рэгтайм (англ. *ragtime*; от *ragged* – неровный, рваный и *time* – время), 1) жанр инструментальной, первоначально фортепианной, музыки; 2) танец; 3) стиль фортепианной игры. Характерные черты – сочетание маршеобразного ритма в аккомпанементе с остро синкопированной «рваной» мелодией, ударное звукоизвлечение, имитация звучания банджо, обилие диссонансов и кластеров.

РЕСПОНСОРНЫЙ ПРИНЦИП (лат. *responso* – отвечаю), см. *вопросно-ответная форма*.

РИБОП (англ. – *rebo*), одно из названий стиля *бибоп* в джазовой музыке.

РИВАЙВЛ (англ. *revival* – возрождение), возвращение к какому-либо старому стилю с привнесением новых оригинальных черт в джазовую, рок- и поп-музыку. Например, «новоорлеанский ривайвл» в середине 1930-х гг., стимулировавший интерес к *архаическому джазу* в США в конце 1930-х гг, затем в Европе в 1940–1950-е гг; ривайвл *рок-н-ролла* в 1970-х гг.

РИТМ-ГРУППА, ритм-секция (англ. *rhythm section*), секция в составе оркестров и ансамблей (ударная установка, бас-гитара, гитара, синтезатор и т.п.), основная функция которой заключается в исполнении базовой ритмической и гармонической фактуры музыкального произведения.

РИТМИЧЕСКОЕ УСКОРЕНИЕ И ЗАМЕДЛЕНИЕ, ритмические приемы, создающие эффект темпового ускорения или замедления. Связаны с ускорением либо замедлением метрической пульсации на длинных нотах и паузах.

РИТМ ЭНД БЛЮЗ, ритм-энд-блюз, ритм-н-блюз (англ. *rhythm and blues* – ритм и блюз), музыкальный стиль, историческая форма классического *блюза*. Оформился в конце 1940-х гг. Характерные черты – экзальтированность, экспрессия, быстрый темп, энергичный бит, четкий ритм, усиление инструментального начала. Принято отличать современный ритм-энд-блюз (R'n'B) от классического ритм-энд-блюза. Под R'n'B подразумевается стилевое направление, возникшее на основе симбиоза *блюза*, *соула* и других «расовых» направлений джазовой музыки.

РИФФ (англ. *riff* – обычный, частый, распространенный), прием мелодической техники джаза и рока, основанный на непрерывном и многократном повторении короткой однообразной музыкальной фразы, обычно двух- или четырехтактовой, с незначительными мелодическими или гармоническими изменениями. Используется как средство нагнетания динамики (стопн) и формы сопровождения импровизирующего солиста (бэкграунд).

С

САУНД (англ. *sound* – звук, звучание), индивидуальное качество звучания отдельного голоса, инструмента, ансамбля, оркестра в *джазовой, рок- и поп-музыке*.

СВИНГ (англ. *swing* – качание, раскачивание, колебание, пульсация), 1) стилевое направление джазовой музыки; 2) характерный тип метроритмической пульсации в джазе, основанный на постоянных отклонениях ритма (опережающих или запаздывающих) от опорных долей граунд-бита; 3) техника инструментального «пения», позволяющая инструменту воспроизводить мелодию так, как это делает человеческий голос; 4) период развития джаза – эра свинга (1930–1940); 5) характерное эмоционально-психологическое состояние музыканта или слушателя, возникающее при исполнении или восприятии свинга; 6) стиль, манера, способ музыкального высказывания, присущие мышлению музыканта-исполнителя, аранжировщика или композитора либо музыкальному произведению; 7) танец.

СЕКЦИЯ (англ. *section* – секция), группа инструментов в джазовых коллективах.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ДЖАЗ, симфоджаз (англ. *sympho* – симфонический), термин, относящийся к музыке, основанной на сплаве симфонической музыки и джаза. С. д. исполняется большими оркестрами, в состав которых помимо мелодической (духовой) и ритмической групп входит группа струнных инструментов.

СИНГЛ (англ. *single* – одинокий, единственный), 1) вид маленькой виниловой грампластинки (45 оборотов в минуту), содержащей по одной песне на каждой стороне (обозначается символом SP); 2) песня из альбома, которая выпускается раньше других и в рекламных целях прокручивается на радио и ТВ.

СКЭТ (англ. *scat*), способ исполнения джазового вокального произведения, при котором голосом имитируется звучание какого-либо музыкального инструмента. Прием С. не имеет вербальной смысловой нагрузки.

СОВРЕМЕННЫЙ ДЖАЗ (англ. *modern* – современный и *jazz*), термин, которым принято обозначать стили и направления джаза с начала 1940-х гг. до наших дней. Характерные черты С. д. – разнообразные эксперименты и поиски новых средств выразительности: усложнение мелодики, гармонического языка, ритмики, расширение интонационной и ладовой сферы.

СОУЛ (англ. *soul* – душа), 1) название афроамериканской фольклорной музыки, связанной с блюзовой традицией; 2) стиль

джазовой и популярной музыки конца 1950–1960-х гг., возникший на основе *госпела* и *ритм-энд-блюза*. Характерные черты С. – задушевность, страстность, богатая мелодика, ритмическая пульсация и ярко выраженное синкопирование.

СОФИСТИКЕЙТИД-ДЖАЗ (англ. *sophisticated* – искусственный, утонченный), термин, обозначающий джазовую музыку со сложным музыкальным языком, превалированием композиции и аранжировки над импровизацией.

СПИРИЧУЭЛ (англ. *spiritual* – духовный), духовные песни, жанр религиозной музыки афроамериканцев. Характерные черты С. – коллективная импровизация, полиритмия, строфическое варьирование мелодии, применение *шаут* и граул-эффектов.

СТАНДАРТ (англ. *standart* – стандарт), 1) популярная песня, мелодия, постоянно используемая в качестве темы для джазовой импровизации; 2) типовые тематические структуры для исполнения.

СТРАЙД (англ. *stride* – большой шаг, броски), фортепианный джазовый стиль, особенностью которого является исполнение в левой руке поочередно баса в октаву или дециму на сильных долях (1-й и 3-й) и соответствующего ему аккорда в более высоком регистре на слабых долях такта (2-й и 4-й), «шагающее фортепиано».

СТРАЙД-ПИАНО (англ. *stride* – большой шаг и *piano*), «шагающее фортепиано». См. *страйд*.

СТРИТ-КРАЙ (англ. *street* – улица, уличный; *cry* – крик, выкрик), 1) архаический фольклорный жанр афроамериканской народной музыки; 2) тип городской сольной трудовой песни уличных разносчиков.

СТРЭЙТ-ДЖАЗ (англ. *straight* – букв. прямой и *jazz*), европеизированный концертный стиль джаза в 1920-е гг.

СУБТОН (англ. *sub* – задавленный; *tone* – звук), 1) прием игры на саксофоне, дающий эффект приглушенного звучания; 2) вокальный прием для смягчения и создания эффекта затухания звука; 3) характерный сонорный прием в *кул-джазе*.

Т

ТРАДИЦИОННЫЙ ДЖАЗ (англ. *traditional jazz*, сокр. *trad.*), название ранних стилей джаза периода 1900–1920-х гг. – *новоорлеанского стиля, дикселенда, чикагского стиля.*

ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ (англ. *third* – третье; *stream* – течение), экспериментальное направление в современной музыке, представлявшее собой сплав современной академической музыки (первое течение) и джаза (второе течение).

У

УОРК-СОНГ (англ. *work* – труд, трудовой; *song* – песня), жанр афроамериканского фольклора. Характерные черты – респонсорная структура, блюзовое интонирование, импровизационность, синкопирование, применение *шаут*-эффектов, «горячая» (*hot*) манера исполнения.

Ф

ФАНК, фанки (от англ. *funk(y)* – испуганный), исполнительский стиль в популярной музыке, сформировавшийся в США во второй половине 1950-х гг. Характерные черты – танцевальный ритм, предельное блюзовое интонирование, сквозное синкопирование, многократное повторение коротких мелодических фраз, экспрессивная манера голосоведения, экстаичность.

ФАСТ (англ. *fast*), быстрый темп.

ФРИ-ДЖАЗ (англ. *free jazz* – свободный джаз), стилевое направление современного джаза, возникшее на рубеже 1950–1960 гг. Характерные черты – свободная, иногда коллективная импровизация, ориентация на современную композиционную технику (модальность, атональность, политональность, сериальность, додекафония, алеаторика, полиритмия, полиметрия), трактовка фразы без связи с метром, широкое применение электронных музыкальных инструментов, использование элементов фольклора стран Востока, Африки, Латинской Америки.

ФЬЮЖН (англ. *fusion*, букв. – сплав), направление в музыке, возникшее в 1970-е гг. на стыке джаза и рока. Характерные черты Ф. – синтез рок-музыки и джазовой импровизации, широкое использование элементов европейской академической

музыки и неевропейского фольклора, электрических и электронных музыкальных инструментов.

Х

ХАРД-БОП (англ. *hard bop*, букв. – твердый, жесткий боп), стилевое направление современного джаза, возникшее на основе *бибопа* и *кул-джаза* в середине 1950-х гг. Характерные черты – жесткая экспрессивная манера исполнения, преобладание акцентированной ритмики, усиление блюзовых элементов и вокального начала в импровизациях.

ХИЛЛБИЛЛИ (англ. *hillbilly*), название народной сельской музыки белых жителей Америки (*кантри*).

ХИТ (англ. *hit* – удар, толчок, попасть в цель), 1) песня или инструментальная композиция, пользующаяся наибольшей популярностью; 2) лучший медиапродукт (музыка, кино, книги, игры) года, сезона, определяемый по данным анкетных опросов.

ХОЛЕР, филд-холлер, филд-край (англ. *holler*, от *holloa!* – тип оклика), трудовая песня-перекличка, бытовавшая на плантациях в США в рабовладельческий период.

ХОНКИ ТОНК МЬЮЗИК (англ. *honky tonk music*, букв. – кабацкая музыка), разновидность музыки кантри. Характерные черты – социально острые тексты, агрессивная вокальная манера исполнения, использование подвывающей скрипки, гавайской гитары, расстроенного пианино в аккомпанементе.

ХОРУС (англ. *chorus* – хор, общее совместное звучание), 1) формальная 12-тактовая или 32-тактовая единица масштаба в джазовой музыке (синоним Х. – квадрат); 2) звуковой эффект, имитирующий хоровое звучание.

ХОТ (англ. *hot* – горячий), термин, определяющий интенсивность исполнения джазовой музыки.

ХОТ-ДЖАЗ (англ. *hot* – горячий и *jazz*), применяется для обозначения тесно связанного с африканскими истоками джаза досвингового периода.

Ч

ЧЕТВЕРТОЕ ТЕЧЕНИЕ, термин, обозначающий современную джазовую музыку, ориентированную на национальный фольклорный материал той или иной страны.

Ш

ШАУТ (англ. *shout* – кричать), специфическая манера пения, связанная с африканской традицией. Характерные черты Ш. – использование элементов декламации, речевого интонирования (шепот, стон, крик, фальцет), страстность, надрыв, экстаичность.

ШАФЛ (англ. *shuffle* – развинченная походка), 1) ритмическая фигура остинатного типа с равномерно акцентированными четверными долями, исполняющаяся в быстром темпе; 2) американский танец, исполняющийся в быстром темпе.

Э

ЭВЕРГРИН (англ. *evergreen*, букв. – вечнозеленый), выражение, применяемое для обозначения песен, отдельных номеров из музыкальных обзоров, спектаклей, мюзиклов, оперетт, ревью и т. п., которые на протяжении многих лет пользуются успехом у любителей музыки и музыкантов. Э. применяются многими джазовыми исполнителями в качестве тем для импровизаций и составляют основу их репертуара.

ЭЙСИД-ДЖАЗ (англ. *acid* – кислота и *jazz*), музыкальный, преимущественно инструментальный стиль, возникший в конце 1980-х гг. на основе джаза, фанка, хип-хопа. В США термин «acid jazz» почти не употребляется, чаще встречаются термины «groove jazz» и «club jazz».

ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, музыкальные инструменты, в которых с помощью электронной аппаратуры звук создается в результате генерирования и преобразования электрических сигналов (терменвокс, эмиртон, электрогитары, электроорганы и др.).

ЭЛЕКТРОННЫЙ ДЖАЗ (англ. *electronic jazz*), направление в современной джазовой музыке, связанное с использованием электронных звуковых источников.

4.4. Материально-техническое обеспечение реализации учебной программы

Наименование	Место хранения
Плазменная панель	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 310
Телевизор	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 310
Музыкальный центр	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 310
Кинопроекционный экран	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 305
Видеопроектор	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 305
Компьютер	БГУКИ, корп. 2. Ауд. 305
Ноутбук	БГУКИ, корп. 2. Кафедра ИЭ. Ауд. 511
DVD-плеер	БГУКИ, корп. 2. Кафедра ИЭ. Ауд. 511
Компакт-диски, аудио-, видеоматериалы	БГУКИ, корп. 2. Кафедра ИЭ. Ауд. 511

**Иллюстрации к УМК
«История мирового и белорусского джаза»**



1. Чик Кория



2. Жан Люк Понти



3. Джон Колтрейн



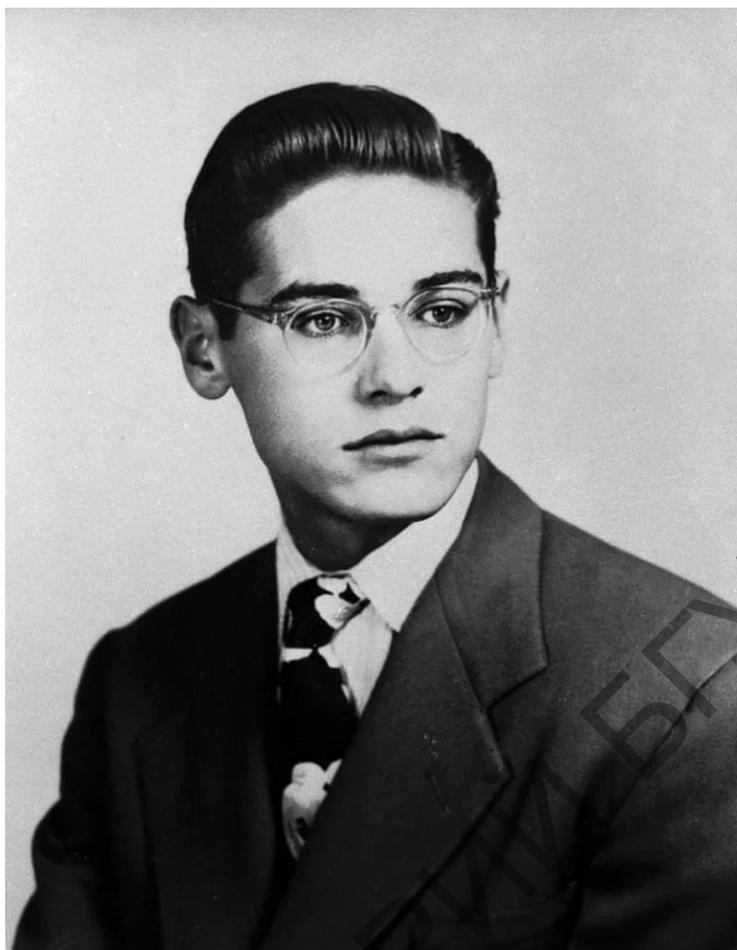
4. Оскар Питерсон



5. Жак Лусье



6. Джанго Рейнхард



7. Билл Эванс



8. Гленн Миллер



9. Дюк Эллингтон

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

10. Луи Армстронг



11. Фредди Кеппард



12. Original Dixieland Jazz Band



13. Кинг Оливер



14. Желли Ролл Мортон



15. Бенни Гудмен



16. Скотт Джоуплин



17. Бесси Смит



18. Элла Фицджеральд



19. Флетчер Хендерсон



20. Пол Уайтмен



20. Джеймс Пи Джонсон



21. Стефан Граппелли



22. Чарли Паркер



23. Диззи Гиллеспи



24. Телониус Монк



25. Майлс Дэвис



26. Леонид Утесов



27. Александр Цфасман



28. Эдди Рознер



29. Олег Лундстрем



30. Валерий Щерица



31. Михаил Финберг



32. Александр Липницкий



33. Александр Сапега



34. Яблочный чай



35. Камерата

Список использованных фотоисточников

1. <https://im0-tub-by.yandex.net/i?id=359e6c1f1cff1823b4734c9a5391e9f0-l&n=13>.
2. <https://www.last.fm/ru/music/Jean-Luc+Ponty/+images/b8f4800a849f41189faea9f8debaaaf0>.
3. <https://yandex.by/images/search?text=%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BD%20%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE&lr=157>.
4. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/7284/oscar-peterson-pianiste-jazz-montreal>
5. [https://yandex.by/images/search?pos=6&img_url=https%3A%2F%2Fwww.efesalud.com%2Ffiles%2F2017%2F11%2Fincapacidad-permanente.jpg&text=Жак Лусье фото&lr=157&r](https://yandex.by/images/search?pos=6&img_url=https%3A%2F%2Fwww.efesalud.com%2Ffiles%2F2017%2F11%2Fincapacidad-permanente.jpg&text=Жак+Лусье+фото&lr=157&r).
6. <https://ic.pics.livejournal.com/aksyonoff/10500295/52883/52883original.jpg>.
7. <https://www.pinterest.ru/pin/429671620673691861/>.
8. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80,%D0%93%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD#/media/File:Glenn_Miller_Billboard.jpg
9. https://1.bp.blogspot.com/-eAPp82zB5SE/WBRlQs9oOoI/AAAAAAAAAJYA/HOSP3rQy_2UHcQGrYitSJqV37-tYbHpvACLcB/s1600/1fbc5b9457ef635ce4d4d8fc8f12f3bd.jpg
10. <https://www.udiscovermusic.com/wp-content/uploads/2016/08/Armstrong-Trust-002.jpg>
11. https://2.bp.blogspot.com/-Qb4nC5Rkg5A/WjQimAq9o-I/AAAAAAAAAAIi_w/jrZmlfbxKBQMCrk_XrRYNNJR6J1tcW1FACLcBGAs/s1600/Jazz.La.Historia-01-Gumbo9Freddi%2BKeppard.jpg.
12. Изображение взято с открытки 1918 г.
13. Изображение обложки альбома Кинга Оливера.
14. <https://www.bbc.co.uk/music/artists/3d094919-071f-4070-95dc-e1f350e4a5f3>.
15. <https://www.notelyrics.com/2833-benny-goodman/photos-pictures/>.
16. <http://legaciesremembered.com/scott-joplin-1868-1917/>.
17. <https://jp.residentadvisor.net/events/1190244>.
18. <https://www.5280.com/events/ella-fitzgeralds-100th-birthday-featuring-mary-louise-lee/>.
19. <https://medium.com/memoir-mixtapes/cory-recommends-teapot-dome-blues-by-fletcher-henderson-a0380698c2b9>.

20. <http://muzperekrestok.online/index.php?topic=17076.0>.
21. <https://openmusiclibrary.org/person/11238/james-p-johnson/>.
22. <https://www.youtube.com/watch?v=Wf1mX4XDtnI>.
23. <http://onlyone.centerblog.net/3795-charlie-parker-summertime-1949>.
24. <https://thepositivecommunity.com/harlem-commemorates-dizzy-gillespies-100th-birthday-3/>.
25. <http://days.peoples.ru/1010/events.html>.
26. <http://www.harddriveradio.com/dirt/thursday-jul-10>.
27. <http://favoriteodessa.co/2017/08/25/odesskiy-muzey-utesova-popolnilsya-novymi-eksponatami-stala-izvestna-data-rozhdeniya-pevca.html>.
28. http://xn--e1a.xn--j1amh/images/c/c9/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A6%D1%84%D0%B0%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD.jpg.
29. <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/273069/foto/452494/>.
30. <http://portal-kultura.ru/articles/music/130774-dedushka-lu-i-plokhie-malchiki/>.
31. <http://uajazz.com/2011/01/sherits/>.
32. <http://www.zviazda.by/ru/news/20170221/1487655560-aleksandr-lukashenko-pozdravil-mihaila-finberga-s-70-letiem>.
- 33–35. Фото предоставлены музыкантами.

Учебное издание

Смирнова Ирина Александровна

ИСТОРИЯ МИРОВОГО И БЕЛОРУССКОГО ДЖАЗА

Учебно-методический комплекс

Редактор Е. А. Добрицкая
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки А. И. Пармон

Подписано в печать 2019. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 8,83. Уч.-изд. л. 7,09. Тираж 100 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.