

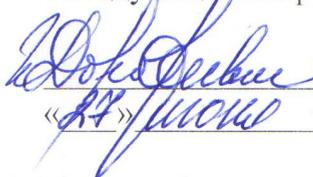
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства

Кафедра эстрадной музыки

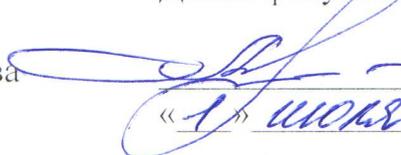
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 И.А. Дорофеева
«17» июня 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович
«1» июня 2024 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИСТОРИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ
И ЭСТРАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

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

Составитель:

Е.В. Шедова, доцент кафедры эстрадной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства 01.06.2024 г., протокол № М

Рецензенты:

Кафедра художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»;

Александрович М.В., артист-вокалист, ведущий мастер сцены Учреждения «Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Белорусский государственный академический музыкальный театр», народная артистка Беларуси, доцент.

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры эстрадной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 13 от 27.06.2024)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Конспект лекций.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	174
3.1	Тематика семинарских занятий.....	174
3.2	Примерные темы рефератов.....	185
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	186
4.1	Контрольные вопросы по курсу.....	187
4.2	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	188
4.3	Вопросы к зачету.....	192
4.4	Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	194
4.5	Примерные темы курсовых и дипломных работ.....	195
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	197
5.1	Учебная программа.....	197
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины дневная форма получения образования	213
5.3	Учебно-методическая карта учебной дисциплины заочная форма получения образования	214
5.4	Основная литература.....	215
5.5	Дополнительная литература.....	215

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» является важной частью практической подготовки специалистов по специальности по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям). Дисциплина введена в учебный план для подготовки высококвалифицированных специалистов, имеющих целостное представление о закономерностях и процессах, явлениях и тенденциях, свойственных развитию массового музыкального искусства демократической направленности, которые необходимы для осуществления успешной профессиональной деятельности в области эстрадного музыкального искусства.

Учебная дисциплина «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» входит в модуль «История искусства эстрады». Необходимость и значимость данной дисциплины определены ее тесной связью с такими учебными дисциплинами, как «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Импровизация на специнструменте», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Класс мюзикла», «Постановка вокального номера», «Чтение и анализ ансамблевых и оркестровых партитур», «Основы композиции», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений» и др., а также с рядом музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин.

Учебно-методический комплекс (УМК) по учебной дисциплине «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» выполнен в соответствии с Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 08.11.2022 № 427.

Цель УМК по учебной дисциплине «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» – помощь студенту в приобретении теоретических знаний в области эстрадного музыкального искусства, а также практических умений и навыков, необходимых для свободной ориентации в художественной действительности, анализа и осмысления разновекторных явлений массового музыкального искусства.

Задачи УМК:

– систематизация и структурирование научно-методических материалов, необходимых для усвоения студентами теоретических знаний и совершенствования их практических навыков в сфере популярной музыки и эстрадного музыкального театра;

– развитие самостоятельного мышления студентов;

– формирование понятийно-категориального аппарата в сфере популярной музыки и эстрадного музыкального театра, знаний о средствах

выразительности и особенностях музыкального языка, характерных для произведений различных жанров и стилевых направлений современного массового музыкального искусства;

– расширение профессиональных компетенций и профессионального кругозора студентов.

УМК по учебной дисциплине «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» включает пояснительную записку, теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

В пояснительной записке отражены цель и задачи учебно-методического комплекса, особенности его структурирования.

В теоретическом разделе УМК представлены краткое изложение всех тем учебного материала, необходимого для изучения данной дисциплины, и материалы конференций.

В практическом разделе размещены тематика семинарских занятий и примерные темы рефератов для контролируемой самостоятельной работы студентов.

Раздел контроля знаний содержит контрольные вопросы по курсу к текущей аттестации, задания для контролируемой самостоятельной работы студентов, вопросы к зачету, критерии оценки результатов учебной деятельности, примерные темы курсовых и дипломных работ.

Вспомогательный раздел содержит учебную программу по учебной дисциплине «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» и списки рекомендуемой литературы, основной и дополнительный.

Преподавание учебной дисциплины «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» предполагает сочетание трех основных типов образовательных технологий в процессе обучения: традиционных (технология презентации знаний, технология адаптивного типа, технология социально-психологического типа, технология креативного обучения и т. д.), инновационных и информационных. Значительное место занимают практико-ориентированные активные методы обучения. Широко используются методы аудио, видео и компьютерной коммуникации. Осуществляется модель междисциплинарных связей.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспект лекций

Тема 1. Введение

Эстрада – многожанровое сценическое искусство, объединяет музыку, танец, пение, разговорные жанры, номера с куклами, трансформацию, акробатику и другие цирковые и оригинальные жанры. Ориентируется преимущественно на массовое восприятие. Несмотря на многожанровость, а у каждого жанра свои художественные особенности и выразительные средства, открытая площадка (эстрада), на которую выходит актер, диктует свои условия: прямой, непосредственный «интимный» контакт с публикой, «открытость» мастерства, способность к мгновенному перевоплощению и т. д. В эстраде используется преимущественно «малая форма» – номер, короткое по времени выступление (одного или нескольких артистов), выстроенное по законам драматургии. «Короткометражность» предполагает предельную концентрированность выразительных средств, «аттракционность», использование гротеска, буффонады, эксцентрики. Особое значение приобретает наличие яркой индивидуальности, удачно найденный актером имидж (иногда маска), внутренняя энергетика – с момента выхода на эстраду он должен захватить внимание аудитории.

«Легкие жанры» (понятие, бытовавшее в дореволюционной России) своими корнями уходят в крестьянский и городской фольклор, балаганы с их «разношерстной» по своему социальному составу публикой, дававшиеся в антрактах, перед началом и после окончания спектаклей театральные дивертисменты, музыкальные вечера в аристократических салонах, литературные чтения, концерты в клубах и др. К середине XIX в. Рост городского населения потребовал расширения сферы развлечений. Россия, прежде всего Петербург, активно перенимает формы, сложившиеся на Западе: садово-парковые «открытые сцены», кафе-концерты (российские кафешантаны, поначалу не слишком отличавшиеся от традиционных трактиров), варьете, кабаре и др. Огромное количество зарубежных гастролеров, очень разного уровня, буквально «хлынуло» на российские «открытые сцены». Наряду с заимствованиями и подражаниями, многие формы переосмысливались, адаптировались применительно к условиям российской действительности, зрительской аудитории. Так, на основе кабаре возникли многочисленные в предреволюционной России театры миниатюр, получили распространение «кинодивертисменты».

Уже в первое десятилетие XX в. Термин «эстрада начинает мелькать в прессе не только в общепринятом тогда смысле – «помост, возвышение», – Но и расширительно, включая всех, актеров, писателей, поэтов, выходящих на этот «помост». На страницах авторитетного журнала «Золотое руно» (1908, № 11 – 12) была опубликована статья «Эстрада». Ее автор проницательно увидел антиномию, возникающую перед каждым, кто выходит на эстраду: «а) Эстрада необходима для поддержания и развития способностей и для формирования личности артиста; б) эстрада пагубна и для того и для другого». «Пагубность» автор усматривал в стремлении актеров к успеху любой ценой, равнении на вкусы массовой публики, превращении искусства в средство обогащения, источник жизненных благ. Появлялись и другие статьи, рассматривавшие эстраду как феномен новой городской культуры. И все же, как правило, термин «эстрада» в начале XX в. употреблялся чисто функционально: «эстрадный репертуар», «эстрадное пение» и т. д., то есть как определение площадки, где происходит действие.

В результате возникшей после Октября необходимости огосударствления «всякого рода эстрад», маленьких частных антреприз, множества актеров-одиночек, небольших, часто семейных коллективов и др. понятие эстрада утвердилось как обозначение «отдельного» искусства. Рожденное советской действительностью, оно трудно переводимо на русские языки. В течении десятилетий будут разрабатываться и меняться системы управления этим искусством, создаваться различные объединения, многоступенчатые сложные формы самостоятельного подчинения (в советской эстетике вопрос о самостоятельности искусства эстрады оставался дискуссионным). Различного рода постановления, кампании регламентировали эстрадную практику. Борьба с сатирой, русским и цыганским романсом, с джазом, роком, чечеткой и т. п. искусственно «спрямляла» линию развития, сказывалась на эволюции жанров, на судьбах отдельных художников.

В течении ряда десятилетий основной формой функционирования советской эстрады оставались «сборные» концерты, объединенные конферансом. Они проходили в самых разных аудиториях: Колонном зале Дома Союзов, Дворцах и Домах культуры, сельских клубах, нередко прямо на строительных площадках; начиная с 1950 – 1960-х гг. на стадионах, во дворцах спорта, новых концертных и киноконцертных залах и др.

В таких концертах были представлены не только самые разные жанры эстрады, но (до 1950-х гг.) и артисты оперных, балетных, драматических театров, как со специально подготовленными номерами, так и с отрывками из спектаклей. Выступая с чтением классических произведений, мастера художественного слова помогали приобщить к культуре широкие массы.

Неоценима роль, которую сыграла эстрада в годы Великой Отечественной войны.

С течением времени происходила смена эстрадных форм, зрительских предпочтений. К концу 1960-х гг. увеличилось число сольных программ, возникли эстрадные театры одного актера (моноспектакли). Лидировать стала песня. Примета времени – не просто сольные концерты известных вокалистов, которые имели место и раньше, но большие песенные программы с участием многих артистов.

Благодаря технике магнитозаписи наряду с официальной эстрадой существовал некий «второй ряд», не уступавший «первому» по массовости распространения (В.Высоцкий, М.Жванецкий, рядом с зарубежными кумирами первые отечественные рок-группы и др.). Государственная политика различными средствами (концертные площадки, радио, ТВ) поощряла одних, сдерживала, загоняла в подполье других. Запреты же лишь усиливали интерес и массовый спрос. Конкурсы артистов эстрады, различные фестивали (в том числе и международные, в Варне, Сопоте, Дрездене, Братиславе) способствовали выдвижению молодых артистов, поднимали престиж эстрады. В 1960-е гг. создаются учебные заведения, где идет подготовка артистов, режиссеров, звукорежиссеров, создается Объединение авторов, работающих для эстрады, и др.

Геополитические изменения в жизни Советского Союза в последние десятилетия вызвали не только развал всей прежней системы управления и функционирования эстрады, но и содержательный слом в самом искусстве. Создание больших шоу-программ, в которых превалирует зрелищная сторона, использование всевозможной современной аудио-визуальной техники в корне изменяют сложившиеся представления об эстраде как искусстве ярких актерских индивидуальностей, искусстве прямого контакта, непосредственного общения актера со зрителем. Утрачивается (временно?) одно из главных качеств эстрады – многожанровость. Стремление во что бы то ни стало если не «покорить», то сравняться с Западом приводит исполнителей к прямому подражательству и, как следствие, стиранию, усреднению индивидуальности. Само понятие «эстрада» все чаще заменяется современным «шоу-бизнес»; на практике нередко превалирующим оказывается вторая составная – бизнес. В условиях свободного рынка снова отчетливо выявляются противоречие, замеченное критиком в начале XX в.: эстрада, способствующая формированию личности актера, в ситуации непрерывной погони за успехом нивелирует личность, становится средством обогащения.

Интерес к программам «ретро», к «старым песням на новый лад» говорит о стремлении не просто возродить забытое старое, а понять и по-новому осмыслить эту область творчества, которая сегодня рассматривается

теоретиками как «третье искусство», занявшее место между классикой и фольклором.

Популярная музыка – это музыка, легко воспринимаемая на слух, доступная по форме. Многие произведения классической музыки гораздо популярнее, чем произведения иных поп-коллективов, но если рассматривать популярную музыку как особое направление в культуре и искусстве, то фактическая популярность не будет определяющим фактором. Определяющим фактором является легкость для восприятия и в большинстве случаев – расчет на успех у массового слушателя.

В одном семантическом поле с «легкой музыкой» находится английское словосочетание «популярная музыка» (англ. Popular music). Это также хорошо всем известная, любимая широкими кругами слушателей, общедоступная музыка. Это понятие, «охватывающее разнообразные стили и жанры преимущественно развлекательного эстрадного музицирования XX века», трактуется также довольно широко – как совокупность наиболее известных, часто исполняемых произведений концертного репертуара. Произведения такого рода предполагают «ненапряженное слушание». Обычно в этот тип включают танцевальную, чисто развлекательную музыку, различные разновидности песен, обработку фольклора, музыку в стиле «бит», «рок».

К ним могут относиться как известные опусы «классической» музыки от Баха до Щедрина, так и песни из репертуара вокально-инструментальных ансамблей, типа Beatles, Rolling Stones и прочих популярных в прошлые и настоящие годы коллективов. К этой же сфере могут относиться как народные песни из «застольного» репертуара, так и джазовые «хит» типа «Каравана» Д. Эллингтона и многие композиции рок-музыки.

Известный отечественный музыкант, автор многочисленной литературы о джаз – и рок-музыке А. Козлов, специально не занимаясь проблемами классификации, невольно дает совершенно иной подход к проблеме классификации в отношении «популярной музыки». Он удачно сравнивает ее с «поперечным срезом, проходящим через многие жанры и охватывающий все наиболее популярное в определенный отрезок времени: произведения, исполнителей, авторов».

В англоамериканском языковом обиходе popular music употребляется в нескольких значениях:

- как синоним понятия "folk music" (народная музыка);
- всякого рода музыка (от народной песни или шлягера до классики), пользующаяся популярностью;
- «коммерческая музыка», имея в виду развлекательную музыку массового спроса.

При этом принято отличать «популярную музыку» – в широком смысле слова от «поп-музыки» (Pop-music – сокр. от Popular music). Последний термин появился значительно позже, чем «популярная музыка» – в 1950-е годы и первоначально применялся для обозначения рок-музыки, являя собой если не протест, то желание отгородиться от широкой сферы популярного искусства. Вопреки тому, что этот термин представляет всего лишь сокращенную форму словосочетания «популярная музыка» (у обоих терминов один корень), по своему содержанию (устоявшемуся как в музыкальной практике, так и в специальной литературе) эти понятия отнюдь не взаимозаменяемы.

Термин поп-музыка вошел в обиход сначала в сфере западной массовой культуры, а затем приобрел интернациональную значимость. Он стал собирательным наименованием различных вновь появляющихся пластов «музыки широкого потребления». Ныне к нон-музыке относят все явления коммерческой музыкально-развлекательной «индустрии», в том числе шлягер. Поп-музыка – это продукт музыкального бизнеса, не все в ней можно причислить к «популярной музыке». Кроме того, это понятие принято связывать с молодежной аудиторией,

С понятиями «легкая музыка» и «популярная музыка» тесно смыкается понятие «эстрада», с которым также отождествляют джаз. Этот термин, как и вышеуказанные, трактуется весьма широко. В словаре Д. Ушакова «эстрадой» называется «искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене»⁴. Среди специфических особенностей эстрады исследователи отмечают следующие:

- легкая приспособляемость к различным условиям публичной демонстрации;
- кратковременность действия;
- концентрированность художественных выразительных средств;
- злободневность, общественно-политическая актуальность;
- преобладание элементов юмора и сатиры.

Истоки эстрады ученые усматривают в фольклоре, скоморошестве: «Легкая музыка рождалась ...как бы посредине противоположных полюсов, в ней встречались и скрещивались два потока: народный и профессиональный...дистанция сохранялась всегда. Но глухих перегородок не было».

Таким образом, это обобщенное понятие объединяет самые разнообразные разновидности искусства. В музыкальную эстраду, как одну из составляющих эстрадного искусства в целом, В. Кузнецов включает следующие направления: легкую инструментальную музыку, песню, обработку фольклора, джаз, рок - и поп-музыку.

Объединенные одним термином, эстрадная и легкая инструментальная музыка существенным образом отличаются от джаза, прежде всего большей простотой, мелодичностью и, главное – отсутствием импровизационного начала. Кроме того, в отличие от джаза, их интонационный склад, структуру, образность определяет песенная основа. Репертуар эстрадно-симфонических оркестров включает как миниатюрные, простейшие по форме произведения, так и масштабные композиции. Общими для джаза и эстрадно-симфонических оркестров, по мнению В. Кузнецова, являются:

- идентичность инструментальных составов оркестров;
- танцевальный репертуар;
- наличие постоянной ритмической пульсации в аккомпанементе.

«Именно эта особенность отличает эстрадные и джазовые коллективы от оркестров другого типа - симфонических, духовых и народных».

В Россию джаз вошел в эстрадизированной форме, через театр, танец, концертную сцену. К 1960-м годам происходит полное размежевание джаза и эстрады. Последняя становится более песенной, а джаз - инструментальным жанром. Эстрада идет по пути освоения стилистики вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), джаз делает крен к освоению фольклора, а с появлением в 1970-х годах рок-музыки, джаз идет по пути слияния, что привело к появлению нового стиля - джаз-рока.

В трактовке В. Конен этот тип искусства получает название «массовой, популярной музыки», а также «третьего пласта». К ней автор относит джаз, рок и многие другие разновидности.

Само понятие «третья» музыка достаточно широко распространено в искусствознании. Сам термин «третье течение» («third stream») впервые появился в джазовом лексиконе. Он был введен немецким композитором, теоретиком джаза Гюнтером Шуллером для обозначения экспериментов, связанных с синтезом джаза и академической музыки. Впоследствии это понятие стало использоваться и отечественными музыкантами (Гладковым, Таривердиевым, Дашкевичем) для описания конвергенции двух типов музыкального искусства - джаза, рока и опус-музыки.

Корни этого типа музыки В. Конен попыталась проследить в своей работе «Третий пласт» и пришла к выводу, что они лежат в глубине веков настолько, что даже рубеж XVI – XIX веков «оказывается недостаточно отдаленным для изучения предпосылок массовых жанров XX века. Джаз и рок соединены непрерывной цепью преемственности с явлениями, уводящими далеко в глубь истории, вплоть до средневековья».

К ее воззрениям о давней истории массово-популярного типа музыки, глубокой преемственности ее разновидностей близки исследования М. Сапонова. В его терминологии этот тип музыки обозначен как

«менестрельный». Тема менестрельства в отечественном музыкознании получила лишь недавно свое освещение. М. Салонов справедливо утверждает, что менестрельство – это особое состояние культуры и художественного творчества, понять своеобразие которой можно лишь в категориях самой менестрельной культуры. Описывая развлекательную культуру Средневековья, исследователь подчеркивает: «В этой среде существовали свои критерии индивидуального авторства, своя система ценностей, шкала качества, локальное стилистическое многообразие и взаимодействие традиций, свои способы профессионального обучения и передачи навыков, своя публика, включающая увлеченных ценителей».

В Европе менестрельская практика сохранялась до XIV века. По мнению автора, она была вытеснена практикой нового типа, «основанной на сотрудничестве исполнителей с автором записанной пьесы». На наш взгляд, если рассматривать менестрельство как исторически-конкретную категорию, ограниченную хронологическими рамками, то это действительно так. Но если воспринять менестрельство как тип развлекательной культуры, положивший начало многим видам искусства, то его история продолжается и в наше время.

В типологии Т. Чердиченко этот тип музыки также получает название «менестрельного». К музыке этого типа автор относит городскую развлекательную музыку от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады.

Термин «менестрельство» удобен, во-первых, тем, что снимает проблему иерархии, уравнивая в правах этот тип культуры со всеми другими и, прежде всего, с опусным. Во-вторых, он разрешает терминологическую проблему, объединяя в себе многочисленные термины, при помощи которых описывают это явление.

Для джаза термин и понятие «менестрельство» («minstrel show») имеет и свое, узкоспециальное, географическое и историческое значение и связано оно с джазом. В отечественной истории музыки мир американского менестрельства впервые раскрыла В. Конен в книге «Рождение джаза».

Период наивысшего расцвета минстрел-шоу – 1840–1870 годы. Первоначально исполнителями были только белые актеры, которые, гримируясь под негров, красили лица в черный цвет. После окончания Гражданской войны в США (1865) появились негритянские труппы, продолжавшие традиции белых менестрелей. Их репертуар строился исключительно на материале из псевдонегритянской жизни. В их спектаклях юмористически обыгрывались особенности поведения и быта негров.

К началу XX в. менестрельный театр подвергся коммерциализации и утратил свое значение. Тем не менее, он сыграл важную роль в истории

американской музыки, способствуя возникновению, формированию и развитию национальных жанров музыкального театра и эстрадно-зрелищного искусства.

Тема 2. Истоки и этапы развития демократической популярной музыки (до XIX в.)

В основе всякой популярной музыки – народные песни и танцы. С древних времен в различных частях света музыкальное творчество постепенно разделялась на различные виды: народная музыка и музыка для знати, церковная, или сакральная музыка, праздничные танцы и военные марши, свадебные, земледельческие, похоронные песни и т. д.

Популярная музыка сформировалась на основе, прежде всего, развлекательных жанров. Те песни, которые средневековые бродячие музыканты исполняли для увеселения публики на ярмарках, празднествах, всевозможные любовные куплеты и танцевальные мелодии можно считать ранними формами популярной музыки. Более серьезные жанры духовной музыки, всевозможные церемониальные сочинения, стали основой того, что теперь называется классической музыкой.

В Западной Европе особой популярностью пользовалась специфическая форма песни, называвшаяся балладой. Чаще всего она представляла собой последовательный рассказ о жизни какого-либо человека, о трагической любви, содержала описание военных событий или битвы. Часто эти баллады соединялись с театральными представлениями, были их неотъемлемой частью.

В Европе в XVI – XVII вв. большое распространение получили «баллады-листочки», т. е. напечатанные на бумаге стихи с нотами в верхней части листа. Это уже были первые попытки массового распространения музыки, первые шаги шоу-бизнеса. Народная музыка распространяется иначе: кто-то слышит песню, запоминает ее и поет сам, затем еще кто-то слышит поющего, запоминает и т. д. (это неконтролируемый процесс). Тиражирование же нот представляет собой попытку осознанного, контролируемого распространения музыки.

Современная поп-музыка принадлежит целой индустрии – множеству производственных структур, через которые проходит музыкальная идея, чтобы в итоге стать конкретным продуктом и быть проданной миллионам людей. И «баллады-листочки» были началом складывания этой сложной системы.

В 1650 г. в Лондоне был выпущен сборник «Учитель танцев», составленный Джоном Плейфордом (1623 – 1686), в котором были собраны ноты английских разнообразных сельских танцевальных мелодий, снабженные пояснениями к танцевальным фигурам и движениям. Этот сборник оказался очень популярным, и за ним последовало множество других подобных

сборников. Эффектность народных мелодий, веками выверенная точность балладной формы привлекли внимание серьезных композиторов. Так, именно сборник «Учитель танцев» лег в основу музыки к «Опере нищего», одного из ранних примеров английской балладной оперы. Композитор Джон Пепуш (1667 – 1752) и драматург Джон Гей (1685 – 1732) представили свое произведение лондонской публике в конце января 1728 г. Успех балладной оперы был настолько велик, что поставил под угрозу популярность Г.Ф.Генделя, чьи оперы доминировали в то время на английской сцене.

С конца XVIII в. широко распространилось любительское музицирование и, соответственно, фортепиано. Хорошие инструменты стоили недешево, но продавались и недорогие невзыскательные образцы. В моду вошли простые, преимущественно сентиментального характера фортепианные пьесы, которые не трудно было выучить любому желающему. Такие пьесы были щедро украшены различными эффектными музыкальными приемами, что делало их на первый взгляд крайне изящными. (Похожие приемы использует и современная популярная музыка.) Обеспеченная публика Европы развлекалась салонным музицированием. Появился особый жанр салонной баллады, который был упрощенным подражанием оперному искусству.

Для небогатых людей одним из немногочисленных развлечений стала шарманка, изобретенная в конце XVIII в. в Швейцарии. Шарманка могла воспроизвести одну или несколько популярных мелодий, и бродячие шарманщики исполняли различные песни – от сатирических куплетов до печальных баллад.

Росло число музыкальных издательств, выпускавших нотные листовки и книги. К концу XIX в. многомиллионные тиражи нотных листов были уже обычным явлением. Расширилось издание сборников народных песен, появились сборники песен менестрелей, а также такие крупные издания, как «Собрание национальных английских мелодий» и «Популярная музыка нашей старины» (очевидное влияние романтизма).

С середины XIX в. начинается активный рост индустрии популярной музыки и индустрии развлечений в целом. Нотные листки и сборники становятся все более доступными по цене; быстро растет количество эстрадных площадок, где можно было бы послушать популярную музыку. В Европе и США возникают так называемые увеселительные парки, в которых постоянно даются различного рода представления и звучит музыка. В Англии первый такой парк, «Воксхолл», был основан еще в 1660 г. Характер музыки, исполнявшейся в увеселительных парках, был исключительно развлекательным и увеселительным. Например, репертуар знаменитого копенгагенского «Тиволи», открытого в 1840 г., состоял из шуточных песен, комических номеров, фольклорных баллад.

Также как и в Европе, в Америке существовали бродячие цирки и труппы актеров и музыкантов, развлекавшие народ различными представлениями – спектаклями, комическими сценками и песнями. С конца XVIII в. там начал развиваться специфический тип сатирических представлений, которые стали называть «шоу менестрелей», хотя связи с европейской менестрельной традицией практически не наблюдалось. Специфичным в этих шоу было то, что белые артисты изображали жизнь и нравы чернокожего населения Америки (большая часть которого до 1863 г. находилась в рабстве), пародируя негритянский фольклор. Артисты красили свои лица сажей. Центральным в таких представлениях был персонаж, называвшийся «куном» (coon): плутоватый афроамериканец, похотливый и склонный к воровству. Подчас эти шоу были откровенно расистскими.

Интересно, что со второй половины XIX в. начали появляться группы менестрелей, состоявшие уже из настоящих негров. Они также развлекали публику сценами из афроамериканской жизни, а некоторые, соблюдая традицию, дополнительно красили лица сажей. Но сатира черных менестрелей не была такой грубой и часто направлялась уже на самодовольных белых плантаторов. Из таких трупп профессиональных актеров впоследствии вышли многие замечательные блюзовые и джазовые музыканты: композитор Уильям Хенди, певица Гертруда Ма'Рейни и многие другие. Музыка, которая традиционно сопровождала менестрельные шоу, легла в основу танцевального стиля рэгтайм.

Развитие популярного музыкального театра демократического направления связано с такими музыкально-сценическими жанрами, как оперетта и мюзик-холл. Оперетта возникла в середине XIX в. в Париже. Она основывалась не столько на фольклорных, сколько на классических образцах, и часто авторами оперетт являлись академические композиторы. От оперы этот жанр отличается отсутствием эпического размаха, речитативов между ариями (их заменили диалоги и монологи), а также порой комическим, сатирическим или злободневным содержанием произведений. Арии из оперетты запоминались гораздо легче, чем оперные. И фактически они могли существовать в виде отдельных популярных песен.

Жак Оффенбах, основавший в 1855 г. театр «Буфф-Паризьен», считается одним из родоначальников оперетты. Ему принадлежат такие известные произведения, как «Прекарасная Елена» и «Парижская жизнь». Вскоре театры оперетт возникли и в других европейских странах, а в конце XIX в. столицей оперетты стала Вена, где работали Ференц Легар, Франц фон Зуппе и Йоганн Штраус-сын. Главными представителями английской оперетты были У.Гилберт и А.Салливен, чьи произведения завоевали популярность и в США.

Другой разновидностью популярного демократического развлекательного музыкального театра в середине XIX в. стал мюзик-холл. Его посетители получили возможность смотреть разного рода музыкальные представления, сидя за столиками с едой.

Развлекательные программы во Франции получили название «варьете» (то есть «всякая всячина»), и этот термин вскоре широко распространился. Подобные музыкальные залы оказались очень популярными и прибыльными. Их владельцы начали привлекать профессиональных композиторов-песенников для сочинения программ и музыкальных номеров. В мюзик-холле появились свои «звезды», как в опере и оперетте, только в гораздо большем количестве. Это было уже очень близко к современному состоянию популярной музыки с ее многочисленным и бесконечно обновляющимся запасом «звезд» и их «легенд». Вскоре мюзик-холлы становятся наиболее популярным местом времяпрепровождения горожан-европейцев, местом семейного отдыха. Одним из известнейших музыкальных театров был английский «Кентерберийский мюзик-холл».

Во Франции одним из обязательных элементов музыкальной программы в мюзик-холле становится водевиль (первоначально так назывались песни долины реки Вир в Нормандии) – «комедия положений», включавшая в себя куплеты, романсы и баллады. Содержание водевилей могло быть весьма резким и эротичным.

Этот термин прижился и в США, где индустрия развлечений развивалась с еще большими темпами, чем в Европе. 28-ая улица в Нью-Йорке была сосредоточением музыкальных издательств и своего рода штаб-квартирой американского шоу-бизнеса. Журналист Монро Рознефельд прозвал ее «Улицей жестяных сковородок» (Tin Pan Ally), из-за грохота и шума, который стоял на этой улице. Выражение закрепилось, его часто применяли, когда речь заходила о музыкальном издательском бизнесе в США или Англии. В Лондоне также была своя «аллея сковородок» – Денмарк-стрит. Централизация музыкального бизнеса в начале XX в. была еще одним шагом в создании индустрии поп-музыки.

В первых десятилетиях XX в. Америка стала законодателем мод в популярной музыке. Рэгтайм, фокстрот, чарлстон, – эти танцы покорили Европу, а мюзик-холл, вобрав в себя многие черты оперетты, дал жизнь новому популярному жанру – мюзиклу. К середине XX в. театры мюзикла сгруппировались на нью-йоркском Бродвее, который до сих пор остается главной музыкальной улицей Америки.

Тема 3. Этапы развития популярной музыки (XIX – первая четверть XXI вв.)

Большая часть направлений популярной музыки XX и начала XXI вв. – детище Нового Света. Этот континент оказался невероятно богатым в музыкальном отношении – прежде всего за счет пестрого смешения множества народов и культур. Западноевропейская, средиземноморская, африканская, индейская культуры и даже культура юго-востока Азии соединялись и переплетались, образуя новые удивительные стили.

Так, Латинская Америка дала миру танго, самбу, босса-нову. Карибский бассейн – калипсо, ска и рэгги. Северная Америка – блюз, рэгтайм, джаз, рок-н-ролл и т. д. У всех этих направлений есть одна общая черта: они родились среди «простонародья», в бедных слоях общества. Высшие сословия первое время с презрением относились к этой музыке, называя ее вульгарной (привычное обвинение популярной музыки). Но прошло немного времени, и музыка бедноты (бедных кварталов) сметала сословные границы, покоряя буквально всех слушателей.

Характерный пример – история танго. Этот танец, считавшийся в начале XX в. слишком грубым и чувственным, через некоторое время стал рассматриваться как высокое искусство.

Латиноамериканская популярная музыка основывалась на африканских и средиземноморских ритмах, была очень пестрой в своей мелодике. Тут были элементы и французских баллад, и фольклора Пиренейского региона, и африканские, и индейские мелодические линии. В Латинской Америке потомки вывезенных из Африки рабов, местного индейского населения и европейских завоевателей часто смешивались между собой, образуя уникальный этнический сплав.

В Северной Америке нравы были жестче: рабовладельцы старались искоренить культурные африканские традиции в среде рабов. Но музыка выжила, хотя и заметно трансформировалась на Американской земле.

Так, в конце XIX в. в сельских районах Юга США появился блюз, который вскоре стал самой популярной музыкой черного населения страны. Услышав сельский блюз, музыкант и композитор Уильям Хенди, до этого работавший в афроамериканских «менестрельных» оркестрах, пришел в восторг и решил использовать этот стиль в популярных мелодиях, которые он сочинял. Так появился, например, знаменитый «Сент Луис блюз» и многие другие композиции, стоявшие у истоков нового направления, которое получило название джаз.

Джаз развивался в Новом Орлеане в первые десятилетия XX в., и вскоре затмил по популярности рэгтайм. Белые американцы были абсолютно

невосприимчивы к блюзу, а вот джаз они подхватили мгновенно. В то время это была жизнерадостная танцевальная музыка, точно соответствовавшая темпу жизни, который начал резко ускоряться после Первой мировой войны.

Главным инструментом рэгтайма было фортепиано, сельского блюза – шестиструнная гитара. Джаз же предполагал наличие целого оркестра музыкантов: духовая секция, ударные, иногда банджо, скрипка и др. Нью-орлеанские оркестры Джо Оливера и Кида Ори были очень популярными коллективами эпохи раннего джаза.

В 1920-е гг. начали распространяться так называемые биг-бенды, т. е. большие оркестры. Джаз, который они исполняли, называют свингом. Собственно свинг (swing) – это музыкальный прием, особый вид синкопы (так же как и «gag» в слове «рэгтайм» означает синкопу). Синкопирование – характерная составляющая «черной» музыки. Классиками свинга являются Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Каунт Бейси, а также белые исполнители – Бикс Бейдербек, Бенни Гудмен и др.

В 1930-е гг. свинг становится самой популярной музыкой в мире. С ним соперничает только эстрадная лирическая песня.

У каждой страны есть свои характерные особенности эстрадной музыки, но в XX в. происходит явное взаимопроникновение фольклорных традиций: в европейские баллады входят элементы афроамериканской музыки, джазовые эстрадные песни обогащаются восточноевропейскими, русскими мотивами. Так, Ирвинг Берлин – выходец из России и один из великих джазовых композиторов, умел тонко вплести русские мелодии в джазовую ткань.

Гордость американской культуры, Джордж Гершвин создал в 1935 г. оперу «Порги и Бесс», классическое произведение одновременно и популярной и оперной традиции. Дж. Гершвин одним из первых обратил внимание на расплывчатость границ популярной и «серьезной» музыки. Он создавал симфонические и фортепьянные пьесы, основанные на джазовой гармонии: «Рапсодия в стиле блюз» (Rhapsody in blue, 1924), сюита «Американец в Париже» (An American in Paris, 1928).

Новый этап в распространении популярной музыки тесно связан с прогрессом в звукозаписи. Огромную роль сыграло изобретение в конце XIX в. граммофона. Сотни тысяч людей получали возможность услышать знаменитых исполнителей. В 1910-х гг. был установлен стандарт двусторонней грампластинки со скоростью 78 оборотов в минуту, а в конце 1940-х гг. появилась долгоиграющая пластинка (33,3 оборота в минуту) и так называемая «сорокопятка» – небольшой диск, рассчитанный на скорость 45 оборотов в минуту.

Индустрия распространения песен на нотных листах еще некоторое время конкурировала с грамзаписью, но к середине XX в. виниловые диски

вытеснили нотные листы также, как впоследствии в конце XX в. компакт-диски вытеснили «винил».

Другим важным каналом распространения популярной музыки стало радио. Оно было доступно для большинства слушателей. А владельцы радиостанций быстро нашли общую выгоду с хозяевами звукозаписывающих фирм, как только стало понятно, что радиозэфир – это эффективный способ рекламы грампластинок, а также возможность навязывать публике определенную музыку.

В 1920 г. в США открылась первая частная радиостанция, а в 1925 г. в Лондоне заработала Британская радиовещательная корпорация (BBC), которая до сих пор является одной из крупнейших в мире.

С момента изобретения звукового кино в конце 1920-х гг. появилась возможность использовать музыку в кино: создавать музыкальные фильмы или просто писать музыку для кинокартин, тогда как ранее музыкальное сопровождение было делом личного вкуса тапера.

Сельский блюз американского Юга, перенесенный в черные городские кварталы, к 1940-х гг. трансформировался в то, что теперь называют ритм-энд-блюз. Основанный на четком танцевальном ритме, исполняемый группой («бэндом»), которая использовала электрические гитары, ритм-энд-блюз часто довольно далеко уходил от интимного, задумчивого настроения раннего блюза и превращался в неистовую, сверхэмоциональную музыку городских вечеринок. Так, ритм-энд-блюз перерос в рок-н-ролл, который буквально «взорвал» популярную музыку второй половины XX в.

Началом эпохи рок-н-ролла считается 1955 г., когда вышла пластинка «Рок круглые сутки» («Rock Around the Clock») Билла Хейли и его группы «Кометс», хотя с начала 1950-х гг. эта группа успела выпустить несколько дисков, ставших впоследствии классикой рок-н-ролла.

Б. Хейли был белым музыкантом, как Элвис Пресли, Джерри Ли Льюис, Бадди Холли, – культовые фигуры рок-н-ролла. Белой публике было привычнее слышать и видеть своих «белых парней», хотя мода на рок-н-ролл позволила прорваться в большой шоу-бизнес и тем черным ритм-н-блюзовым исполнителям, которые, собственно, и сформировали этот сверхпопулярный стиль: Литтл Ричарду, Чаку Берри, Бо Дидли и Фэтсу Домино.

Элвис Пресли стал первой настоящей суперзвездой рок-н-ролла, образцом для подражания для миллионам подростков. В Великобритании аналогом такого рок-героя стал Томми Стил, во Франции – Джонни Холлидей.

Англичане оказались очень восприимчивыми к американской и афроамериканской музыке: рок-н-роллу, ритм-н-блюзу и блюзу. Следствием этого явилось «британское вторжение» начала 1960-х гг., когда английские группы, вдохновленные Элвисом Пресли, Чаком Берри и другими

американскими исполнителями, буквально захватили американский и мировой поп-рынок. Во главе этого «вторжения» стояли группы «Биттлз» и «Роллинг стоунз». Музыканты последней настаивали на том, что они играют именно ритм-энд-блюз, а не рок-н-ролл. В этом вторжении участвовали и такие известные группы, как «Ху», «Кинкс», «Энималз» и многие другие. Вскоре их музыка вышла за рамки простого рок-н-ролла, и этот термин сократили до одного слова «рок».

Эстрадная песня в то время обогатилась многими приемами рок-музыки. Примером тому является творчество английского певца Тома Джонса, привнесшего в эстрадную песню афроамериканскую чувственность и энергию рок-н-ролла. Во Франции с рок-н-роллом экспериментировал певец, композитор и поэт Серж Гензбур, начинавший в конце 1950-х гг. как традиционный шансонье.

1950-е гг. были временем триумфа «эстрадной» песни в популярной музыке. Во Франции появляются такие новые «звезды» шансона, как Жак Брель и Шарль Азнавур. В Америке же «царит» Фрэнк Синатра.

Эстрадная песня в Америке сочетает в себе элементы свинга, европейскую и джазовую мелодику. Это мягкая и лирическая музыка. Американский вариант популярной (эстрадной) песни распространился во многих странах мира. Даже Франция не избежала его влияния. Несмотря на то, что позиции шансона, отечественной эстрадной и авторской песни, основанных на народных традициях, там очень сильны. Кроме того, во французской эстраде, как и в эстраде других стран, существует жанр, который можно определить как лирическая и мелодичная песня.

В 1960-х гг. во французской музыке появилось много новых имен, среди которых – Сальваторе Адамо и Мирей Матье. М.Матье сравнивают с великой Эдит Пиаф, потрясавшей своим пением Европу в середине XX в. Однако песни М.Матье гораздо мягче, в них нет той боли и отчаяния, которые выдвигают творчество Э.Пиаф за границы развлекательного искусства.

В 1970-е гг. всемирную известность получает испанский певец Хулио Иглесиас.

Вторая половина 1960-х гг. – время значительных социальных и культурных перемен. Это время и необычайного расцвета популярной музыки. Пластинки, которые выпускали рок-группы в конце 1960-х гг. несли на себе особенный отпечаток свободы, воодушевления и искренности.

Однако индустрия шоу-бизнеса с готовностью включает в свой оборот всех, кто выглядит коммерчески перспективным: от старых блюзменов, на волне моды вдруг вывезенных из сельской глуши в крупные звукозаписывающие студии, до групп хард-рока.

В 1970-е гг. концерты групп «Лед Зеппелин» и «Блэк Саббат» собирали многотысячные аудитории на стадионах, их диски раскупались миллионами, принося внушительную прибыль.

Но во второй половине 1970-х гг. наступило время, когда коммерческий потенциал любой «стадионной» группы начал сдавать свои позиции по сравнению с исполнителями в стиле диско, даже довольно посредственными.

Особую роль в развитии современной популярной музыки сыграло возникновение в начале 1980-х гг. ряда музыкальных телеканалов, таких, как VH-1 и MTV. Последний ориентируется исключительно на молодежную аудиторию. Сегодня музыкальное телевидение – главная движущая сила современной популярной музыки (роль и значение видеоклипов). Настоящим детищем музыкального телевидения стала певица Мадонна (Madonna). Весьма обязаны телеканалу MTV Принс (Prince) и Майкл Джексон (Michael Jackson), а также и многие другие популярные певцы и группы.

Популярная музыка 1980-х гг. основывалась главным образом на сочетании «черного» стиля соул и европейских баллад. Поэтому и возникло такое определение, как соул-баллады. Хотя соул (soul) возник еще в 1950-е гг., до 1980-х он оставался музыкой, которую слушали преимущественно афроамериканцы. Такие музыканты, как Марайя Кэри (Mariah Carey), Уитни Хьюстон (Whitney Houston), Пол Янг (Paul Young) и, конечно же Тина Тернер (Tina Turner), выступавшая на R&B и соул-сцене с конца 1950-х, сделали этот стиль одним из ведущих в современной поп-музыке.

В 1990-е гг. в соул-балладу был привнесен жесткий, присущий стилю фанк (или хип-хопу) ритм. Наиболее ярко это проявилось в творчестве таких певиц, как Тони Брэкстон, Кристина Агилера, Бритни Спирс, групп «Ти-Эл-Си» (TLC), «Дестиниз чайлд» (Destiny's Child) и др.

Отличительным знаком середины 1990-х гг. стало появление массы «мальчуковых» и «девичьих» коллективов. Бойз-бенды (boys-bands) начала 1990-х из Британии – «Ист севентин» (East 17) и «Тэйк зет» (Take That) определили стандарт для сотен своих последователей, таких как, «Бэкстрит бойз» (Backstreet Boys), «Файв» (Five), «Уэстлайф» (Westlife) и др. А старт девичьим квинтетам, квартетам и трио дали в 1996 гг. британские же «Спайс герлз» (Spice Girls).

В конце 1990-х гг. началась мода на латиноамериканскую музыку. Сначала хит-парады «сокрушил» Рики Мартин (Ricky Martin), затем знаменитый гитарист Карлос Сантана (Carlos Santana), выпустив невероятно популярный альбом «Сврхъестественный» (Supernatural) и получив за него 5 наград Американской музыкальной академии «Грэмми». Затем главной фигурой здесь стал Энрике Иглесиас (Enrique Iglesias), сын всемирно известного певца Хулио Иглесиаса.

В последнем десятилетии XX и в начале XXI вв. успешно развивается и электронная музыка. Начавшись с техно (techno) и рэйва (rave), 1990-е гг. дали популярной музыке такие направления, как джангл (jungle), драм'н'бэйс (drum'n'bass), брэйкбит (breakbeat), гоа-транс (goa-trance), эзи лисенинг (easy listening), лаундж (lounge), даунтемпо (downtempo) и многие другие.

Большинство записей прогрессивной электронной музыки выпускается на небольших фирмах ограниченными тиражами. Однако немало «электронщиков» добились мировой славы – «Фэтбой Слим» (Fatboy Slim, Norman Cook), «Продиджи» (Prodigy), «Кемикал бразерс» (Chemical Brothers), «Ди-джей Санчес» (DJ Sanches).

Отдельно следует упомянуть исландскую певицу Бьорк (Bjork), немало сделавшую для популяризации «странной» музыки, а также главных исполнителей направления трип-хоп (trip-hop): «Massive Attack», «Portishead, Tricky», «Morpheus», невероятно модного в середине 1990-х гг. и по-прежнему притягательного.

Таким образом, в начале XXI в. в популярной музыке по-прежнему преобладают направления, возникшие в творчестве афро- и латиноамериканских музыкантов. Имеют место также и азиатские мотивы, как, например, в песнях певицы Шакиры (Shakira).

Музыканты, работающие в области популярной музыки стремятся использовать любое яркое достижение музыкальной традиции разных народов с целью поиска таких форм, которые могут заинтересовать массового слушателя.

Тема 4. Стилиевые направления популярной музыки XX в.

Ритм-энд-блюз – стиль афроамериканской популярной музыки 1930–1940-х гг., включающий элементы блюза. Изначально это обобщенное название массовой музыки, основанной на блюзовых и джазовых направлениях 1930 – 1940-х годов. В конце 1940-х годов словосочетание ритм-энд-блюз стало официальным маркетинговым термином для обозначения современных, с элементом танцевального ритма, популярных направлений в музыке афроамериканских исполнителей США. Был очень популярен в молодежной среде 1940 – 1950-х годов и вместе с кантри способствовал появлению рок-н-ролла.

В 1947 году, в процессе подготовки негритянского музыкального чарта для американского журнала «Биллборд», журналист Джерри Уэкслер посчитал, что название афроамериканского хит-парада «Расовые записи» (англ. Race Records) имеет негативную окраску. Поэтому он стал использовать в своих рецензиях термин «ритм-энд-блюз». 17 июня 1949 года «Биллборд»

официально принял новое название, переименовав хит-парад в «Ритм-энд-блюз записи». Таким образом, журнал сделал ритм-энд-блюз синонимом негритянской популярной музыки.

Ритм-энд-блюз является преемником джамп-блюза (англ. jump blues), стиля, оформившегося в начале 1940-х годов с помощью афроамериканских вокально-инструментальных ансамблей. Музыкальный исследователь Роберт Палмер определяет ритм-энд-блюз как синоним джамп-блюза, а ритм-энд-блюз, в свою очередь, как термин, относящийся к любой музыке, исполняемой чернокожими и для чернокожих. Данное мнение поддерживает исследователь и музыкант Ричард Рипани, который считает, что ритм-энд-блюз – это широкий спектр популярной музыки, созданной афроамериканцами и исполняемой для них. Исследователь Лоренс Кон уточняет, что ритм-энд-блюз охватывает все «черные» жанры, кроме классической и религиозной музыки.

Рок-н-ролл – жанрово-стилевое направление популярной музыки, сформировавшееся на основе ритм-энд-блюза с элементами музыки кантри и распространившееся в США в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Рок-н-ролл (англ. rock – качаться, раскачиваться, трястись, roll – крутиться, кататься, вертеться, вращаться) – наиболее ранняя форма современной рок-музыки. Появилась в США в середине 1950-х гг., в музыкальном отношении представляла собой упрощенный вариант ритм-энд-блюза с элементами музыки кантри.

Для рок-н-ролла в целом характерен блюзовый двенадцатитакт в качестве структурной основы, техника риффов (многократно повторяемых кратких мелодических попевок), звучание нескольких электрогитар, фортепиано, медных духовых, тенор-саксофона, краткие мелодические фразы, достаточно элементарный словесный текст, ярко выраженная танцевальная основа. Исполнителями рок-н-ролла были как белые, так и чернокожие музыканты. Такое же название имеет парный танец, получивший широкую известность в 1950-е гг.; отличается крайней экспрессивностью, хореографическими поддержками и нарочитой небрежностью по отношению к партнерше, музыкальный размер – 4/4, темп быстрый.

Соул – стиль американской популярной музыки второй половины 1950-х гг. Истоки стиля – негритянские культовые песнопения (госпелз и спиричуэлз), традиционный и современный джаз и ритм-энд-блюз. Первоначально сформировался в США в 1957 г. в фортепианном джазе; с начала 1960-х гг. ассимилировался поп- и рок-музыкой. Характерные черты соула – задушевность, страстность, богатая мелодическая наполненность, живая пульсация ритма, ярко выраженное синкопирование. На европейском континенте практически не прижился.

Начиная с конца 1950-х гг. развивается другая ветвь музыки американских негров – соул. За этим направлением закрепились репутация поп-музыки, призванной для развлечения как черной, так и белой аудитории. Соул – продукт слияния ритм-энд-блюза и госпела. Одним из первых, кто осмелился соединить госпел с ритм-энд-блюзом, был Рэй Чарлз. Метод соединения был достаточно прост: на мелодию популярной духовной песни им пелись совсем другие слова, вполне бытового содержания. Так в 1955 г. госпел «My Jesus is All the World to Me» («Мой Иисус – это весь мир для меня») превратился в исполнении Рэя Чарлза в песню «I've Got a Woman» («У меня есть женщина»).

Кроме Рэя Чарлза у истоков музыки соул стоят Сэм Кук и Джеймс Браун. Сэм Кук, с детства певший в одной из чикагских церквей в семейном квартете вместе с отцом, увлекся после окончания школы ритм-энд-блюзом и постепенно стал использовать мелодии госпел в своих песнях. Джеймс Браун является полной его противоположностью. Взрывная, агрессивная манера петь и двигаться по сцене, колоссальная энергия, широкий диапазон тем – от откровенного секса до социальной проблематики – принесли Брауну огромную популярность, выходящую за рамки черной аудитории.

История развития и популяризации музыки соул в США связана главным образом с деятельностью двух звукозаписывающих фирм (лейблов) – «Motown» в Детройте и «Stax» в Мемфисе. Каждая из этих компаний сумела создать свое звучание, свое направление.

Начиная с 1967 г., в рамках музыки соул развивается самостоятельное направление, получившее название «фанк» (funk). Сам термин появился в музыкальной сфере еще в 1950-х гг. Его взяли на вооружение некоторые из джазменов, пытавшиеся отойти от сухости би-бопа, кул-джаза, от нарождавшейся тенденции к интеллектуализации джазовой музыки. Одним из идеологов и пропагандистов фанка стал певец, композитор и продюсер Джордж Клинтон, создавший в этом стиле несколько коллективов: «Parliament», «Funkadelic», «Funkenstein» и др. Он пытался придать этой музыке более общественный и социальный смысл. Клинтон рассматривал фанк как жизненную философию, как эликсир жизни в ответ на все мировые проблемы.

Однако наиболее мощной и влиятельной фигурой в музыке фанк остается Джеймс Браун, имевший к концу 1960-х гг. всемирную славу соул-артиста. Требованиям времени, сделал музыку более жесткой и ритмически острой.

Фанк – американский исполнительский стиль второй половины 1950-х гг. Характерные черты фанка: блюзовое интонирование, тенденция к существенному отклонению от темперированного строя, экспрессивная манера голосоведения, танцевальный ритм, сквозное синкопирование, экстатичность.

Регги – ямайский музыкальный стиль конца 1960-х гг. Ассимилирован поп - и рок-музыкой в 1970-е гг. Характерные черты регги: сложная ритмика,

полиритмия и полиметрия, принцип регулярного синкопирования, использование разнообразных ударных инструментов, двухтактная периодичность мелодических и гармонических структур, антифонный принцип как основа формообразования.

Во многом благодаря Бобу Марли в середине 1970-х гг. в популярную музыку прочно вошел ямайский стиль рэгги. В 1960-х гг. на Ямайке доминировала музыка в стиле ска (Ska), отличавшаяся упругим раскачивающимся танцевальным ритмом. Рэгги представляет собой замедленный, размеренный вариант ска. Б. Марли исполнял много популярных песен, значительную часть его творчества составляли песни, посвященные социальной борьбе и протесту против социальной несправедливости. Политически ориентированной была и другая известная ямайская группа «Блэк Ухуру» (Black Uhuru).

Танцевальная динамика ямайских ритмов широко используется в поп-музыке. Рэгги-ритм в основе своей музыки, используют такие известные европейские поп-исполнители, как Ю-Би 40 (UB40) и «Эйс оф Бэйз» («Ace Of Base»). Среди известных черных исполнителей поп-рэгги 1990-х гг. следует назвать прежде всего Шэгги (Shaggy). В 1992 – 1993 гг. кратковременный успех имела ямайская поп-группа «Иннер Серкл» (Inner Circle).

Музыка реггей зародилась в Вест-Индии, на Ямайке. Своеобразие музыки ямайских негров объясняется тем, в каких формах развивалось здесь рабовладение и взаимоотношения между плантаторами и черным населением, вывезенным из Африки. В Соединенных Штатах Америки черные рабы в обязательном порядке приобщались к христианству и вместе с ним к европейской культуре, в частности – к музыке. Это и послужило причиной появления таких новых форм, как госпел, спиричуэл или блюз. По пути в Соединенные Штаты часть рабов высаживалась на островах Вест-Индии, где они попадали в особые условия. Колонизаторы и рабовладельцы Ямайки, голландцы и британцы, не приобщали негров к христианству, предоставив бывших африканцев самим себе и в культурном и в религиозном смысле. Для ямайских рабов сохранение своих традиций, мистических обрядов, танцев, песнопений и многого другого было главным, если не единственным способом выживания.

К XX веку популярная танцевальная музыка на Ямайке дошла до нас в виде двух народных танцев – менто и калипсо, которые и помогали объединяться участникам растафарианского движения, сокращенно называющим себя «раста». В 1950-е гг. ямайская музыка начинает терять свою самобытность, все больше попадая под влияние внешних по отношению к ней форм популярной музыки, и, в первую очередь, американского ритм-энд-блюза. Этому способствовало то, что на Ямайке можно было принимать передачи

некоторых негритянских радиостанций, расположенных на южном побережье США, особенно в районе Нового Орлеана. Так в попытках самостоятельно освоить ритм-энд-блюз, но не отходя от традиции национальной музыки, возникло направление, явившееся первым предшественником реггей и получившее название «ска» (Ska). Первыми представителями ска на Ямайке были Байрон Ли, Лаурэль Эйткен и Принс Бастер. Страствующие диск-жокеи Байрон Ли и Кокстон Додд одновременно с проигрыванием пластинок делали и записи различных неизвестных исполнителей.

Другой, несколько более поздней формой реггей было направление «рокстэди» (Rock Steady). Если музыка ска ближе к обычному ритм-энд-блюзу, то рок-стэди – это продукт освоения музыки соул. В середине 1960-х гг. музыканты ска-групп все чаще начинают применять электрогитары и бас-гитары, роль духовых ослабляется, постепенно они либо совсем исчезают из оркестровки, либо отходят на задний план. Именно эти изменения и характеризуют переход ска в реггей.

В музыкальном обиходе слово реггей впервые появилось в 1968 г. Но ключевой фигурой в истории музыки реггей является Роберт Неста Марли, известный как Боб Марли. В 1963 г. Марли организовал свою первую группу «Wailers». С момента возникновения и до начала 1970-х гг. группа «Уэйлерз» последовательно меняла свой стиль от ска и рок-стэди к реггей. Боб Марли примкнул к движению растафарианцев, одновременно он связал свою активность с фирмой грамзаписи «Island», способствовавшей широкому распространению музыки реггей. После выступлений в 1975 г. в Лос-Анджелесе, Боб Марли был окончательно признан критиками «королем реггей». Он завоевал себе только как легендарный борец за справедливость, но и как композитор. Общественная и музыкальная деятельность Боба Марли особое значение для наций стран третьего мира, гораздо большее, чем для черного населения США, находившегося под влиянием музыки соул и фанк. Более того, исследователи отмечают, что в 1970-е гг. белые американские радиостанции отдавали предпочтение трансляции музыки реггей, чем негритянские.

Диско как стиль был создан на основе стиля фанк (funk), но сильного упрощенного. На протяжении десятилетия, с конца 1960-х гг. фанк был наиболее популярной и прогрессивной музыкой среди черного населения США. Джеймс Браун, Слай Стоун из группы «Слай энд фэмили стоун» (Sly & The Family Stone) и Джордж Клинтон со своими проектами «Фанкаделик энд Парламент» (Funkadelic и Parliament) были главными идеологами фанка.

Диско-бум не только переориентировал популярную музыку и индустрию на сугубо танцевальное направление, но и вынудил многих известных музыкантов заигрывать с диско, чтобы «остаться на плаву», потому что

радиостанции и фирмы грамзаписи одно время требовали исключительно композиции в стиле диско. Но были и группы, создававшие в диско-ритмах очень профессиональные произведения, как, например, невероятно популярный шведский коллектив «АББА» (ABBA).

Диско как особый музыкальный и социокультурный феномен, начал свое формирование с начала 1970-х гг., когда большое распространение получили дискотеки. Дискотеки существовали в Европе еще с 1950-х годов. В США в начале 1960-х гг., когда страну захватила волна увлечения твистом, возникли танцевальные заведения, где заводились пластинки, то есть диски. Тогда же возник новый тип профессионалов в поп-музыке – «диск-жокей». Одной из функций первых дискотек была проверка на публике новых записей. В дальнейшем такие места стали называться дискотеками (discotheque), или сокращенно – диско. Отсюда и произошло название самого вида этой музыки, возникшей несколько позднее.

Начиная с 1974 г. владельцы дискотек стали заказывать фирмам звукозаписи пластинки, которые удовлетворяли бы совокупности ряда требований: звучали дольше, чем синглы, и имели более высокие технические характеристики. В результате появился новый тип пластинок, так называемые «двенадцатидюймовки», т.е. диски размером с LP, но на сорок пять оборотов, с одной или двумя пьесами на каждой стороне. Вначале такие пластинки были лишь достоянием дискотек, а позднее стали продаваться обычным покупателям. Для «двенадцатидюймовок» потребовалась и особая музыка, представляющая собой удлиненные варианты модных хитов, доведенные с четырех до десяти или шестнадцати минут. При этом нередко песня превращалась в инструментальную танцевальную пьесу или попури из ряда хитов, исполненных в одном темпе – 112 ударов в минуту, характерном для диско. Истоки диско лежат в музыке соул и фанк.

Одним из важных факторов, способствовавших перерастанию массовой танцевальной музыки в диско, было появление синтезаторов, поначалу создавших в звучании диско особую ритмическую структуру, некую «булькающую» среду, а затем и подменивших натуральные инструменты, включая ритм-секцию, то есть бас-гитару и барабаны. Несмотря на свое американское происхождение, диско стало все более и более влиятельным именно в европейском облики. Диско-бизнес Европе перерос уровень чисто музыкального бизнеса, включившись как составная часть в экономику ряда стран. Такие группы, как «АББА», «Boney M» являются типичным продуктом, полученного в результате тщательного изучения и прогнозирования тенденций изменения спроса на развлекательную музыку.

Особую роль в популяризации диско среди белой сыграл фильм 1977 г. «Лихорадка в субботу вечером» («Saturday Night Fever»). Музыка к этому

фильму написала группа австралийского происхождения «Bee Gees», ставшая после этого надолго популярной как в США, так и во всем мире. Фильм имел колоссальный успех, способствовал разжиганию диско-страстей и принес известность участникам, в первую очередь Траволте, сыгравшему главную роль.

Реакцией на диско стал стиль хип-хоп (hip-hop), созданный ди-джеями «черных» нью-йоркских дискотек, которые не могли смириться с быстрой деградацией популярной музыкой в эпоху диско-истерии. Вскоре с хип-хопом соединилась традиция импровизированной уличной поэзии афроамериканских городских гетто (а также элементы ямайского стиля калипсо), и в середине 1980-х гг. оформилось доминирующее направление современной черной музыки – рэп (rap, речитатив) или хип-хоп. Волна хип-хопа вернула популярность и фанк-музыке, ибо именно фанк лежит в основе этого нового афроамериканского направления.

Своеобразной реакцией на диско стал стиль хип-хоп (hip-hop), созданный ди-джеями. Начальный этап развития хип-хопа охватывает период с 1970 по 1985 годы. Его происхождение во многом связано с традицией ямайских ди-джеев рифмовать куплеты под инструментальное сопровождение в стиле реггей. В Бронксе, одном из районов Нью-Йорка, ямайские иммигранты распространили эту технику, используя вместо реггей, хитовые фанк и диско композиции. Они продлевали звучание наиболее интересных танцевальных фрагментов, используя две вертушки. Они сводили пластинки, ритмично декламировали различные подбадривающие фразы, поздравления, шутки и предоставляли возможность молодым людям выразить себя в танце. Сами вечеринки проводились в полуподвальных помещениях, заброшенных домах, стены которых были разрисованы баллончиками с краской. В таких местах не только формировалась современная клубная культура, но и были созданы основные элементы хип-хопа.

Одним из тех, кто стоял у истоков этого культурного движения был ди-джей Кул Херк. Первой коммерчески успешной композицией хип-хопа была «Rapper's Delight» (1979 г.), записанная «The Sugarhill Gang», а широкую известность хип-хопу принёс сингл «The Message» (1982 г.), который записала рэп-группа «Grandmaster Flash & the Furious Five». Особая роль в развитии хип-хопа принадлежит Африка Бамбаатаа. В 1982 г. он организовал первый европейский хип-хоп тур, а затем выпустил сингл «Planet Rock», в котором объединил электронный звук со сложными ритмами фанка. Этот сплав привёл к появлению электро-фанка.

В течение 1980-х гг. хип-хоп вышел за рамки Нью-Йорка и стал известен во всём мире. Он приобретал всё более сложные формы и становился заметным явлением музыкальной жизни многих странах. В начале 1990-х гг. в рэп музыке

было популярно всего два основных направления. Рэп западного побережья (West Coast Rap) был сосредоточен в Лос-Анджелесе, в то время как рэп восточного побережья (East Coast Rap) базировался в Нью-Йорке. В 1990-е гг. большое распространение получила одна их форм хип-хопа – гангста-рэп, который отличался от ранних направлений своей агрессивностью и цинизмом. G-Funk – еще один стиль хип-хоп музыки, который появился на западном побережье в начале 1990-х гг. Принятый прародитель звука – Dr. Dre, чей альбом «The Chronic» 1992 г. характеризовался отличными линиями баса и синтезаторами. После успеха доктора Dr. Dre G-Funk стал доминирующей музыкой в хип-хопе в течение нескольких лет, с такими артистами «Death Row Records», как Snoop Doggy Dogg и Warren G.

В настоящее время хип-хоп продолжает развиваться и остается одним из ведущих музыкальных направлений.

Другой реакцией на стиль диско стало появление альтернативных танцевальных стилей, и среди них наиболее известен эйсид-хаус (Acid House) – совмещение психоделической музыки 1960-х гг. и танцевального ритма.

Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.

Брит-поп – стиль поп-музыки, сложившийся в Великобритании в начале 1990-х гг., ассимилировавший в себе и критически переосмысливший практически все достижения предшествующей массовой музыкальной культуры – от традиционного и авангардного джаза до панк-рока, от арт-рока до хэви-метал, от ритм-энд-блюза до гранджа. Главной предпосылкой возникновения данного стиля явилась ностальгия по британскому биг-биту, прежде всего – «Битлз». Изначально брит-поп ориентировался на тинейджеров. Характерной чертой стиля было то, что в одно мгновение создававшиеся группы сразу оказывались на верхних позициях хит-парадов.

Первоначально брит-поп возник как альтернатива поп-музыке или «альтернативная поп-музыка». Но уже к середине десятилетия он стал ее органичной частью. В музыкальной журналистике его часто называют «ренессансом британской поп-музыки».

В Великобритании назрел кризис. Англичане в очередной раз склонили головы перед американскими идолами. Брит-поп появился как протест и альтернатива американской музыке.

Великобритания 1990-х годов – очень противоречивое время для развития музыки. Сначала погибает надежда национального самосознания «The Stone Roses», затем вторгается «Nirvana». Гранж захватывает страну. Великобритания, ценящая свою индивидуальность, погружается в депрессию.

Главным ориентиром снова становится Америка. Однако, наконец, просыпается дух нового поколения молодежи 1990-х. Они перестают следовать американским традициям. Так и зарождается брит-поп.

Появляется множество других культурных изменений в обществе: возникает лэд-культура (пропаганда пива и футбола), правление консерваторов вызывает все больше недовольств, а в 1997-м г. к власти приходит лидерл партии Тони Блэр. Тони Блэр сам когда-то играл в группе и понимал, какое воздействие музыка оказывает на социум, в особенности, на молодежь. В 1990-е гг. английское общество начинало чувствовать свободу от излишней скованности. Одно из ярких событий того времени – появление экстази.

Формированию образа лейбористской партии во многом поспособствовал брит-поп. На определенном этапе он превратился в массовое помешательство. И если что-то происходило в стране, это каким-либо образом необходимо было связать с брит-попом. Так, музыканты зачастую отражали в своих песнях и лэд-культуру. Поэтому в широком смысле под брит-попом понимается не только музыкальный жанр, но и все культурные преобразования общества того времени.

Америка и Великобритания давно соперничают между собой. Прежде всего, это происходит на культурном уровне, где одним из мощнейших оружий становится музыка. Английская и американская пресса всегда пытались придать своим культурам определенную самобытность. Дело в том, что внутри Великобритании вечно была тяга к заимствованию из американской музыки. Да и сама Америка в буквальном смысле захватила Великобританию, которая переняла ее образ жизни. Однако английская молодежь 1990-х стала задумываться о собственных традициях и возмущаться проникновению любого вида американизмов.

Возникновение брит-попа было похоже на дежавю. Музыкальная индустрия переживала нечто подобное «британскому вторжению». В 1950-1960-х годах американскому рок-н-роллу противопоставляли британский рок, а в 90-х американскому гранжу противопоставляли брит-поп. Учитывая, что брит-поп-группы брали за основу звучание 1960-х гг.

1980-е гг. – эпоха «нововолновых» групп, вышедших из панк-рока 1970-х. Он был популярен в Англии, но не в Америке. Там на замену панку пришел национальный хардкор, а также произошло возрождение рокабилли – синтеза рок-н-ролла и кантри-музыки. Английские команды погрузились во тьму, перестав задавать собственные тенденции, и начали играть с чисто американскими жанрами. Так миру явился жанр сайкобилли – тот же рокабилли, но с тяжелым и грязным саундом. Его основателями принято считать лондонское трио «The Meteors». Английские музыканты в очередной раз поддались веянию американской моды и принялись подражать «по ту

сторону океанским жанрам». А тут еще и «новая волна» стала превращаться во все более коммерческую музыку. Возникла потребность в контркультуре.

Прежде чем в Англии к началу 1990-х годов назреет настоящий культурный кризис и начнется беспрекословное поклонение американским идеалам, восстановить равновесие на английской сцене попытаются представители мэдчестера и шугейзинга. Для начала окончательно оформится манчестерская сцена. Самобытные «The Fall», «Joy Division», «The Smiths», отразившие альтернативные течения в противовес коммерческим, впоследствии окажут огромное влияние на представителей мэдчестера.

Мэдчестер – направление, возникшее в середине 1980-х годов. Название говорит само за себя: музыканты были выходцами из грязного Манчестера, а приставка «мэд» произошла от слова «безумный». Безумный Манчестер. Наиболее известные представители мэдчестера – группы «The Stone Roses» и «Happy Mondays». Между ними даже было противостояние, по аналогии с «The Beatles» и «The Rolling Stones» (поводы искала пресса, но не сами группы). Мэдчестер, кстати, нередко называли «вторым британским вторжением».

В 1989–1990-м годах направление пользовалось поразительным успехом. Многие исполнители поднимались на вершины как национальных, так и, что важно, американских чартов. И хотя мэдчестер имел все шансы завоевать Америку, он остался сугубо национальным культурологическим явлением. С падением авторитета «The Stone Roses» в 1991 году вообще лишился всякого смысла. По степени популярности эту группу сравнивали с «The Beatles». «The Stone Roses» произвели настоящую революцию в британской поп-музыке и после «сдулись». Джон Робб – журналист британского издания *Sounds* – поставил дебютному одноименному альбому «The Stone Roses» оценку в 9 из 10 баллов. Он упомянул словосочетание *British pop*. В будущем это словосочетание сократят до удачно пойманного *Britpop*. Представители мэдчестера были первыми, кто попытался вернуться к истокам британских 1960-х гг., в частности, к психоделии.

Однако мэдчестер провалился. К этому времени Курт Кобейн и «Nirvana» успешно вершили свой гранж и вторгались на территорию Англии. Тогда в Великобритании существовал еще одно национальное инди-направление – шугейзинг. Происхождение названия связано с тем, что во время выступлений его представители исполняли длительные гитарные записи и, словно изучая свои ботинки, смотрели в пол. Шугейзинг отличался высоким уровнем экспериментальности и концентрировался на утонченном гитарном звучании. Направление появилось в конце 1980-х, когда балом правил мэдчестер. Шугейзинг не смог закрепить своих позиций и с закатом эры мэдчестера. Сравнительно тихий, он не в силах был противостоять громкому, дерганориффовому и депрессивному гранжу, окончательно оформившемуся на сцене.

Тем не менее, что мэдчестер, что шугейзинг позволили британской культуре на время почувствовать свою силу. Английская пресса цеплялась за эти термины как за спасательный круг.

Однако ничто не могло отвлечь внимание английской прессы от гранжа. Гранж появился в Америке еще в 1981 году, термин придумал сиэтлский музыкант Марк Арм, известный по участию в группах «Green River» и «Mudhoney». Это он охарактеризовал звучание гранжа как грязное и шумное. Во многом жанр следовал устоявшимся традициям и сочетал в себе черты панка и хеви-метала, отличался депрессивностью в текстах. Нередко представителями направления были выходцы из Сиэтла, поэтому его звучание часто именовали «сиэтлским саундом». Гранж долгое время находился в андеграунде, существуя в оппозиции коммерческой музыке, пока однажды в том же Сиэтле свою революцию не начал вершить харизматичный Курт Кобейн. Вместе с «Nirvana» он стал главным популяризатором гранжа.

В сентябре 1991 года «Nirvana» выпускают свой второй альбом Nevermind. Так гранж встал на «коммерческие рельсы». Посыпались успешные релизы других сиэтлских команд – пионеров «Soundgarden», «Alice in Chains» и новичков «Pearl Jam». Англия окончательно лишилась своей «британскости». Все это на фоне политической нестабильности и недовольства социальным устройством страны. Сюжет 1960-х гг. повторялся.

Пик противоречий пришелся на 1993 год. В Великобритании начали появляться музыканты, художники, дизайнеры, следовавшие не американским, а британским традициям. С неожиданной смертью Курта Кобейна в 1994 году и вовсе пришла полная свобода. В стране появился брит-поп.

Термин «брит-поп», выхваченный из эпохи мэдчестера, трактовался просто: сокращенная форма от «британской поп-музыки» (англ. British Pop). Популярная британская музыка, в свою очередь, зародилась в 1960-х гг. с началом «вторжения» в Америку. Поэтому брит-поп превратился в чисто английский жанр, который сочетал в себе экспериментальный дух классических 1960-х, где ориентиром служили социально-направленные «The Kinks», и задор «нововолновых» 1980-х гг. «Большой четверкой», крупными представителями и главными популяризаторами брит-попа называют «Oasis», «Blur», «Pulp» и «Suede».

Практически сразу брит-поп перестал считаться только лишь музыкальным направлением и превратился в способ культивирования британских традиций. Музыканты не стыдились прямо или частично цитировать английскую рок-музыку 1960-х гг. и в принципе английскую музыку, дизайнеры и художники следовали своим путем, а не американским. Брит-поп, истоки которого были в альтернативе, стал «популярнее Иисуса». Лондон превратился в самое фешенебельное место в мире.

Парадоксально, но как представители гранжа, так и представители брит-попа не изобретали ничего нового. Будучи также занесенными в список альтернативных групп, они почему-то превращались в коммерческие идеалы. Со времен гранжа и брит-попа никто точно не может сказать, что подразумевать под термином «альтернативный рок», так как более половины альтернативных групп имеют абсолютный коммерческий успех.

Англия. Апрель 1993 года. Журнал «Select». На обложке манерный вокалист лондонской группы «Suede» Бретт Андерсон в кожанке и на фоне британского флага. Надпись: «Янки, идите домой!». И во всем этом чувствуется дерзость и легкое высокомерие. В общем-то, око за око: в 1960-х домой из Америки гнали «The Beatles», теперь домой из Англии гнали янки. Правда, никто не принял во внимание тот факт, что «янки» – это все-таки оскорбительное слово.

Считается, что именно Бретт Андерсон и группа «Suede» ознаменовали эпоху брит-попа. Группа образовалась в 1989 году, а в 1992-м музыканты выпустили свой первый сингл «The Drowners». Ну и первое, на что в этой песне обратит внимание «нововолновый» слушатель, так это на отсутствие синтезаторов. На знакомое гитарное звучание, резкую смену музыкальных тем, многоголосие, которое особенно чтили в Ливерпуле, и благозвучность. В отличие от гранжа, в брит-попе гитарное звучание было целостным и оформленным, с серьезной отсылкой к «британскому вторжению». Также в гранже музыкальные переходы часто строились по полутонам и были менее устойчивыми, отчего грязи в «сиэтлский саунд» прибавлялось немало. В брит-попе же к написанию песен подходили с более канонизированной точки зрения.

Еще, говоря о сингле «The Drowners», даже несмотря на явную «нерадужность» текста, в нем не чувствуется загнанной в угол депрессии и даже как таковой агрессии. Здесь ощущается некая сатира, издевка и более простое отношение к жизни. Такое правило распространяется на весь брит-поп в целом. Акцент делается не на личные и внутренние переживания, а переносится на целые образы и нередко касается тем социального быта или устройства жизни в обществе.

В 1993 году «Suede» выпустили дебютный одноименный альбом, который занял первую строчку в национальном хит-параде и выиграл престижную британскую награду «Mercury Prize», превратившись в самый быстро продаваемый альбом последнего десятилетия. Трек «Animal Nitrate» считается одним из лучших в истории брит-попа.

«Suede» вызвали огромный интерес у прессы. Музыкальные критики полагают, что дебютный альбом группы открыл миру брит-поп и стал его преддверием. Несмотря на это, всего несколько журналистов считают дебютную работу шедевром, признавая лучшим творением второй альбом

группы «Dog Man Star». Но если «Dog Man Star» – это шедевр, то «Suede» – это классика. Большое влияние на звучание дебютной пластинки оказали ранние работы Дэвида Боуи (например, «The Width of a Circle» или «All the Madmen»), а также работы «The Smiths». Может, даже из-за частичного заимствования фальцетной манеры пения Стивена Моррисси. В любом случае в пластинке «Suede» гитарное неистовство раннего Дэвида Боуи переплелось с мелодичными решениями «The Smiths» (мелодические рисунки, к примеру, заглавного трека «So Young» отдаленно напоминают мягкое окончание «Pretty Girls Make Graves The Smiths»). На тот момент это определяло многое: подражание английским группам и первый отчетливый образец зарождающегося «нового». Это делало «Suede» уникальными, не говоря уже о дальнейшем творческом пути.

«Suede» произвели фурор, но не стали абсолютными и законодателями. В начале 1990-х тягаться с ними могла только одна британская команда, амбициозные и перспективные «Blur». И хотя изначально музыканты находились в тени популярности «Suede», вскоре пальма первенства перешла к ним.

«Blur» образовались в 1988 году в Лондоне. Свою дебютную пластинку «Leisure» (1991) они записали в направлении шугейзинга. Альбом успешно продавался, но из-за того, что СМИ раскритиковали запись, в скором времени интерес у публики спал. Слишком неприятной казалась их работа, что, впрочем, дело вкуса. После неудачного тура по Америке и ряда живых выступлений «Blur» растеряли свой стартовый успех.

Однако группа «Blur» избрала не американский, а английский путь. Вокалист группы Дэймон Албарн упомянул однажды, что в какой-то момент удивился тому, насколько английская музыка стала уподобляться американской. Всюду этот гранж. Он пообещал вернуть Англии ее величавую «британскость». В 1993 году «Blur» представили миру свой следующий альбом «Modern Life Is Rubbish», в котором бесстыдно цитировали британскую классику рока, в особенности «The Kinks». Они также делали упор на социальную тематику и концептуальность. Как и «The Kinks», «Blur» предавались мечтам о пригородной Англии и воспевали британские традиции. Группа была окончательно и бесповоротно реабилитирована.

Затем, в 1994 году, «Blur» выпустили альбом «Parklife», ставший неподражаемым образцом брит-попа. Тут уже без колебаний следовало заявить: «Blur» – лучшая английская группа. На обложке альбома были изображены гонимые псы, что отсылало к песне «Dogs» группы «The Who». На пластинке, кроме прочего, ощущалось огромное влияние старых-добрых «The Kinks» и глэм-манера Дэвида Боуи, поданные под остро-сатирическим соусом.

В том же 1994 г. общество и всю музыкальную индустрию всколыхнуло печальное известие о смерти Курта Кобейна. Многочисленные лейблы и вся британская пресса теперь активно продвигали и освещали события брит-попа. Известен один забавный случай: участники брит-поп команды «Menswear» стали популярными еще до того, как выпустили дебютную песню. Достаточно было собраться всем вместе, чтобы в срочном порядке с ними подписали контракт, а их лица попали на обложку популярного музыкального журнала «Melody Maker».

В том же году в самую гущу событий вклинились братья Ноэль и Лиам Галлахеры, лидеры группы Oasis. Группы из легендарного Манчестера, о котором после падения «The Stone Roses» не считали нужным вспоминать. Если «Suede» и «Blur» были «кокни», как у британцев называют лондонцев среднего и низшего класса, представлявшие «уютный Лондон», то «Oasis» были выходцами из рабочего и грязного Манчестера. В них кипела злость, ими двигала ярость, а надвигающаяся слава делала их непобедимыми. Позже «Oasis» назовут величайшей английской группой, по степени популярности их будут сравнивать с их же кумирами – «The Beatles» и «The Stone Roses». Музыка этих исполнителей они часто цитировали в собственных произведениях.

В 1994 году «Oasis» выпускают сингл «Supersonic» и вскоре представляют публике дебютный альбом «Definitely Maybe». Пластинка стала самой высокопродаваемой и побила рекорд по количеству быстрых продаж, опередив успех одноименного альбома «Suede». «Definitely Maybe» также занял первую строчку в национальном хит-параде и пользовался спросом в Америке, где было продано более 1 миллиона копий. Кричащая уверенность, излишняя эмоциональность, наглая вокальная манера Лиамы, уникальное музыкальное чутье Ноэля: «Oasis» чувствовали свою силу и превосходство. Быть заводскими рабочими – не их путь.

В этой кутерьме не мог не возникнуть вопрос: после появления таких титанов, как «Oasis», какое место теперь займут «Blur»? Между «Blur» и «Oasis» разразилась нешуточная война, посредниками которой выступили СМИ, в особенности влиятельный британский журнал «New Musical Express» (NME). Противостояние легенд освещалось в британской прессе на протяжении 1995 года, а новости о событиях брит-попа не сходили с полос газет и журналов еще в течение двух лет. За ними следила вся Англия.

Никакой вопрос в то время не был популярнее этого, никакое событие не было главнее. Гонка века: кто круче – «Blur» или «Oasis». И гонка эта стала возможной благодаря одному из культовых выпусков NME, явившегося миру 12 августа 1995 года. Ладно, если быть откровенным, то причиной, как это ни странно, стал сам Дэймон Албарн и группа «Blur». Дело вот в чем: как «Blur»,

так и «Oasis» вдруг начали замечать, что одни у других оттягивают часть аудитории, и, в целом-то, оказывается, соперничают между собой. Обе команды готовили к выходу по новому синглу с предстоящих альбомов. «Blur» выпускали водевильную «Country House» о «прелестях» пригородной жизни, а «Oasis» – рок-н-рольную «Roll With It» с призывом не позволять кому бы то ни было вставать у тебя на пути. Релизы синглов были назначены на разные даты, пока в один момент «Blur» не решили перенести дату выхода своего сингла на дату выхода сингла «Oasis».

Пресса в лице NME «Blur» и «Oasis» представляла антиподами. Это касалось не только того, что группы отличались в музыкальном плане, где первые предпочитали экспериментировать и даже следовать тенденциям «новой волны», а вторые свято чтит традиции рок-н-ролла и не собирались сворачивать с классического пути, но и того, что банально участники команд родились и выросли в разных городах. Этими антонимами и мыслил Энди Ричардсон, автор статьи, положившей начало противостоянию. «Blur» и «Oasis». Север и Юг. Манчестер и Лондон. «Манчестер-сити» и «Челси». Рабочие и интеллигенция. После всех этих антонимов Ричардсон ставит всего-навсего один вопрос: кто, в итоге, сорвет куш, кто соберет больше продаж – «Blur» или «Oasis»? «Country House» или «Roll With It». Старт сумасшествию дан: букмекерские конторы принимают ставки, журналисты и обычные люди строят догадки о том, кто победит. Потенциальным победителем провозглашают «Oasis», пресса раздувает из мухи слона; даже на телевидении в вечернем выпуске BBC упоминают о битве. Все с нетерпением ждали релизной даты, в то время как участники обеих команд устраивали перепалку на страницах журналов и газет. Ноэль Галлахер даже совсем искренне и от души пожелал Дэймону Албарну и его гитаристу Грэму Коксону подхватить СПИД, хотя позже извинился. А Дэймон Албарн безобидно сравнил «Oasis» с группой «Status Quo», считавшейся массовой и не изобретательной группой, что звучало не менее оскорбительно.

Наступил день продаж. Неожиданно для самих себя победили «Blur». Затем «Blur» выпускают один из лучших брит-поп альбомов «The Great Escape», а «Oasis» – один из лучших английских альбомов в целом «Morning Glory». «Blur» начали экспериментировать над собственным звучанием и выпустили очень интересные работы, такие как «Blur» или «13». «Oasis» же остались верны традициям брит-попа.

1995-й год был расцветом брит-попа. Битва между «Blur» и «Oasis» на два года вперед определила судьбу Англии. Лондон стал центром вселенной. В этом хаосе по-тихому и практически незаметно из забвения вышли шеффилдцы «Pulp» во главе с Джарвисом Кокером. Свою дорожку они протапывали с 1978 года и все никак не могли до чего-нибудь дотоптаться.

И вот, в 1995 году «Pulp» выпускают ныне классический в своей дискографии альбом «Different Class». Четвертый по счету, но первый по значимости, он стал одним из ярких символов эпохи брит-попа, голосом поколения. Социальная тематика песен в духе английской «бытовой реальности» (или пафосно «драматургии кухонной мойки»), «обычные люди», сарказм и острая сатира, грустный юмор, отражение быта и повседневности в доступных формулах и образах – никто не мог повторить такого шедевра. На первую строчку своего рейтинга «100 лучших песен брит-попа», как это ни странно, NME поставил не «Wonderwall» «Оазиса» и не блеровскую «Beetlebum», а именно палповскую «Common People».

После 1995 года брит-поп начал клониться к закату. В 1997 году состоялся релиз «Ok Computer» интровертов «Radiohead». В какой-то мере это положило конец брит-попу и ознаменовало новую музыкальную эру. В альбоме прослеживалось, во-первых, более американское звучание, во-вторых, смешение различных стилей. Изменилась лирика, которая стала более интимной и личной. Приближение конца ощущалось, впрочем, и без этого: в том же 1997 году, еще до релиза «Компьютера», «Blur» выпустили одноименный альбом. Музыканты, это слышалось, начали следовать американским традициям и безудержно экспериментировать. Известная композиция «Song 2» карнавально пародировала гранж и стала самым известным блеровским хитом. Защитники «британскости» перевоплотились в подражателей американской музыки. Но «Blur» – еще «цветочки». Когда «Oasis» выпустили тягуче-монотонный «Be Here Now», и это уже после релиза «Компьютера», всем стало понятно, наступил кризис. Пластинка не пользовалась успехом, а от группы такого масштаба ожидали чего-то большего. «Suede» годом ранее выпустили свой хитовый «Coming Up», но ажиотажа в этом изобилии не случилось.

Однако представители брит-попа еще чувствовали себя важными. К тому же, существовало много других достойных брит-поповых пластинок. Такие группы как «Kula Shaker», «Supergrass», «Elastica», «Sleeper» или «Longpigs» пользовались не меньшей популярностью, чем представители «большой четверки».

Релиз альбома «This Is Hardcore» «Pulp» выпустили в 1998 году. Звучание «This Is Hardcore» было мрачным и обнаженным. Создавалось ощущение предельного эротизма и жизни на грани катастрофы. Джарвис Кокер писал тяжелые песни, формировал тяжелые образы. Альбом разительно отличался от предыдущего. Настроение песен сместилось с едкой сатиры на непостижимую личную драму. Эта печальная смена тональности и определила заключительный нервный аккорд. Альбом завершается четырнадцатиминутным треком «The Day After the Revolution», обрывки фраз которого заедают, и

заедают, и заедают. Похоронное прощание с брит-попом. Открывается новый мир. Мир, который частично продолжают следовать традициям брит-попа. Это «Coldplay», это «Snow Patrol», это «Keane».

Однозначной оценке события эпохи брит-попа не поддаются. Для англичан память о нем навсегда увековечена, как традиция пить чай с молоком. В мире брит-поп не играет такого большого значения. Это вполне понятно и очевидно: все-таки брит-поп – явление национальное. Недаром символом того времени считался британский флаг, известный под названием «Юнион Джек». Великобритания постоянно искала баланс между американским видением музыки и своим собственным. Маятник качался то в одну, то в другую сторону. Но чувство «британскости» и ощущение важности собственных традиций для англичан всегда были в приоритете.

Фьюжн – современное стилевое направление, как органичное сочетание различных стилей и направлений поп-джаз-рок культур, а также творческого поиска музыкального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки, так как в основе стиля фьюжн – опора на совмещение элементов традиций различных музыкальных культур.

Фьюжн – (англ. fusion – букв. сплав, слияние) возник в 1970-е гг. на основе джаз-рока, синтеза элементов европейской академической музыки и не европейского фольклора. В настоящее время – это синтез джаз-рока, элементов европейской академической музыки, неевропейского фольклора, поп-музыки, регги, фанка, хип-хопа, электронной музыки.

С конца 60-х и вплоть до 90-х годов XX в. границы художественных интересов американских музыкантов неакадемической ветви сильно расширяются не только в поиске диалога с традициями и различными жанрами академической музыки, но и в отношении поп-музыки, рока, обращения к этнической музыке стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки. Для определения интеграционных процессов, происходящих внутри этих художественных явлений, в рамках таких направлений, как джаз и рок широко применяется термин фьюжн (англ. fusion – сплав). Напомним, что впервые этот термин был употреблен в качестве ассоциации с сущностью процесса синтеза классической музыки с идиомами джаза в музыке третьего течения, в частности в композициях Гюнтера Шулера и Джона Льюиса. Возникновение фьюжн-направления в конце 60-х годов зачастую рассматривается как реакция на чрезмерное увлечение джазменами авангардным экспериментированием в области атонализма и сонористики. Приобщение к другим музыкальным культурам, музыкальным видам, течениям, направлениям, стилям стало своеобразной «здоровой инъекцией». Благодаря этому, казалось, исчерпавший себя как музыкальное явление джаз не

только развеял пессимистические настроения своих поклонников, но и предъявил новые доказательства своей жизнеспособности, открыв новые пути развития не только джазовой музыки, но и новые возможности реализации творческой фантазии современных музыкантов. Такое же воздействие обнаруживается при исследовании влияния джазовых идиом на музыку рока. Сильнейшая энергетика музыки фьюжн, особенно стиля джаз-рок, имеющая безграничные возможности в поиске новых стилистических экспериментов, будет еще не одно десятилетие востребована новыми поколениями музыкантов.

Наличие стилистического сплава чаще всего выявляется уже в названии стиля, к которому принадлежит творчество того или иного композитора, исполнителя, ансамбля, либо отдельно взятое произведение. Обычно этот термин содержит как минимум два определения, как то: классик-джаз, фолк-рок, барок-рок и так далее. Несмотря на то что в практике английского языка в таких случаях слово, стоящее последним, является определяющим, фьюжн – это всегда «нечто», которое нельзя полностью отнести к тому или иному стилю, направлению. Это не «джаз с элементами рока» и не «рок с примесью классики». Фьюжн в данном случае полностью соответствует своему прямому значению. Это не «примесь», «не добавление элементов». Фьюжн это «сплав», «плавка», «смесь», т.е. нечто неразделимое, единое, компоненты которого тем не менее всегда (при определенных знаниях) можно выявить, узнать. При изучении этого направления возникает ощущение противоречия, связанного с терминологией. Его суть в том, что и джаз-рок, и джаз-фанк, и поп-джаз и другие обозначения стилей с применением двойного названия подразумевают собой фьюжн изначально. Эти названия в рамках изучения направления фьюжн являются необходимой конкретизацией его проявлений, диапазон которых, по сути, необъятен.

В общем плане в развитии направления можно обозначить несколько периодов, на протяжении которых в стиле фьюжн обострились те или иные определяющие его развитие тенденции. С 1968 по 1975 г. – возникновение и развитие стилей рок-джаз и джаз-рок; до конца 1980-х годов фьюжн предельно расширяет диапазон возможностей и проявлений, захватывая на основе джаз-рока академическую, поп-, фанк-, техно-, соул-, фолк-музыку и некоторые другие виды; в 1990-е годы на основе предыдущих опытов в рамках направления возникает стиль smoothjazz (англ. smooth – «гладкий», «приглаженный», «смягченный»).

Источники фьюжн были заложены в развитии и эволюции его основных двух составляющих на момент возникновения – джаза и рока, которые к началу 1970-х годов представляли собой самостоятельные, мощно развивающиеся направления неакадемической музыкальной культуры XX в. Обе имели достаточно широко разветвленную систему течений и стилей,

распространившуюся не только в Америке, но и в Старом Свете. Джаз и рок, детища музыкальной культуры XX в., за несколько десятилетий успели пройти путь, преодоленный академической музыкой в течение столетий. К концу 1960-х годов в джазе наблюдается несколько основополагающих течений, среди которых – хардбоп, авангардный джаз с образцами медитативной эзотерики (Джон Колтрейн «A Love Supreme»), соул и фанк-джаз. Американская рок-музыка в своем развитии преодолела к тому времени путь от рок-н-ролла к образцам психоделического рока, усложнению и полистилистике в направлении progressive (прогрессив), заимствованию элементов джаза в творчестве Вана Моррисона и классики – в группах «Yes», «King Crimson» и др.

Западные и американские исследователи утверждают, что джазрок, будучи ведущим направлением конца 1960–1970-х годов получил широчайшее распространение и принес джазу наибольшую популярность со времен свинга. Многие джазмены в джаз-роке они увидели выход из свингового тупика, практически остановившего в то время развитие джаза. То, что джаз и рок имеют в своей основе общие корни (госпел¹, блюз, рабочие песни), – факт общепризнанный. Однако на протяжении последующих десятилетий эти ветви развивались совершенно дифференцированно и на данный момент представляют собой абсолютно самостоятельные и независимые друг от друга направления неакадемической музыкальной культуры. В.Д. Конен отмечала, что в период рождения рока джаз порвал с “легкожанровостью” и эволюционировал в сторону интеллектуального искусства, чуждого и недоступного року.

В конце 1960-х годов рок- и джаз-музыканты практически одновременно стали прислушиваться к своеобразным традициям друг друга и начали заимствовать их элементы в своих композициях. Так, некоторые рок-группы в стремлении к большему уплотнению звучания фактуры и расширению инструментально-красочной палитры добавляли к уже ставшему традиционным составу так называемую брасс-группу – непременный атрибут биг-бэнда и зачастую джаз-ансамбля. Применение новых для рока тембров саксофона, трубы, тромбона повлекло изменение принципов инструментальной аранжировки роккомпозиций. В репертуаре таких джаз-рок групп, как «Chicago», «Blood», «Sweet & Tears», «Tower of Power» партии солирующих медных духовых или всей брасс-группы в несвойственной рок-музыке ритмике, практически равноправны относительно партии вокалиста, а нередко и нарушают баланс в свою пользу. Многие джазмены обратились к року, привлекая традиции его ритмической организации и пополняя обычный состав джаз-ансамбля электронными инструментами.

Один из вариантов предполагаемого возникновения фьюжн, а именно стиля джаз-рок, был предложен Майклом Гридли. В фьюжн именно композиционная структура становится стабилизирующим, объединяющим началом. На ее основе музыкальное пространство организуется за счет соединения разнородных элементов в единое поле-композицию. Это заполнение основывается не на чередовании, контрастном сопоставлении, подобно известным полистилистическим методам, а на развитии заранее, предварительно «задуманного», сформированного сплава составляющих компонентов.

Здесь актуальна не столько множественность временного пространства, сколько его многомерность; не столько насыщенность композиции разнообразными элементами, сколько плотность сопряженности элементов в структуре целого. Особая стабилизирующая роль принадлежит метроритму. У истоков фьюжн как самостоятельной ветви неакадемической музыки находились стили джаз-рок и рок-джаз. Характерными составляющими их компонентами были элементы традиционной джазовой импровизации и джазовой гармонии, положенные на равномерную жесткую ритмику рока. Возможно, это было обусловлено необходимостью придать композициям, основанным на экспериментировании, структурную и метрическую определенность.

Поскольку в основе фьюжн – опора на совмещение элементов ряда традиций различных музыкальных культур (процесса, в своей основе динамического), стабильная ритмика – необходимый компонент музыкальной ткани этого явления, придающий целостность ее развитию в рамках данного произведения. В случае его отсутствия функция стабилизирующего компонента возлагается на структуру композиции.

Исследователи утверждают, что молодые поколения во все времена нуждаются в музыке ясной, простой, со строго упорядоченной ритмикой. И то, что джазовые фэны нашли в рэгтайме в начале XX в., а затем в музыке 1930–1940-х и 1950-х годов, вылилось в увлечение музыкой «неджазовой» – «ритм-энд-блюз» (rhythm-&-blues), позднее «рок-н-ролл» (rock-&-roll), а в конце 1960-х – начале 1970-х годов – джазроком.

Особое место в эволюции фьюжн занимают музыканты, творчество которых положило начало новому стилю, закономерно вытекающему из фьюжн и получившему название smooth-jazz (англ. гладкий, приглаженный джаз). Это Куинси Джонс, Джорж Бенсон, Фредди Хаббард, Боб Джеймс и Гроувер Вашингтон-мл. Их работа представляет собой по большей части облегченный вариант джаз-рока за счет внедрения элементов музыкального языка и жанров, свойственных поп-музыке. Нельзя сказать, что их творчество было направлено сугубо на достижение коммерческого успеха. Не раз композиции Куинси

Джонса, Джорджа Бенсона, Гроувера Вашингтона-мл. удерживали верхние строчки хит-парадов журнала «Billboard» и других уважаемых музыкальных изданий Америки и Европы. Стилль smoothjazz в последние два десятилетия ассоциировался в первую очередь с именами таких музыкантов, как саксофонисты Гроувер Вашингтон-мл., Дейвид Сэнборн, флюгергорнист «Чак» Манддионэ, гитаристы Эрл Клю, Джордж Бенсон, группы «Sputa Gira», «Yellow Jackets», «Four Play» и др.

Не случайно возникновение стилистических направлений, объединенных понятием «фьюжн», именно в Америке, как и не случайно появление на этом континенте джаза и других видов широко развитой, распространенной системы неакадемической музыкальной культуры. Неумолимая потребность обновления лежит в глубинах американского сознания. По мнению исследователей в области социологии в современной философии, главными чертами, отличающими духовную культуру современных американцев, является динамизм, крайняя степень подвижности и обновления, кроме того, отсутствие зависимости от традиций и эклектичность сознания «по причине незавершенности процесса синтеза целостной культуры с элементами разных культур». Потребность в новизне зачастую находит удовлетворение в «многообразии источников», что создает огромный внутренний потенциал, возможности и стимул к созданию произведений с ярко выраженной оригинальностью (отзывчивостью ко всему новому).

Классический кроссовер – современное стилевое направление, представляющий собой взаимодействие элементов академической и поп-музыки (современные реинтерпретации академических произведений, «академизированные» версии произведений популярной музыки, оригинальные произведения, сочетающие выраженные признаки академической традиции и элементы популярной музыки).

Представители классического кроссовера: композиторы Франческо Сартори, Романо Мусумарра, Эннио Морриконе; аранжировщик Дж. Ласти; музыкальные коллективы «Amici Forever», «Il Divo», «Il Volo», «Хор Турецкого»; солисты Андреа Бочелли, Сара Брайтман, Эмма Шаплин, Алессандро Сафина, Ванесса Мэй, Эдвин Мартон, Давид Гарретт, Джош Гробан, Амаури Вассили, Пол Поттс, Шарлотта Черч, Кэтрин Дженкинс, Джеки Иванко.

Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки

Для каждого периода развития музыкального искусства поп-музыка была разной. Сначала к ней можно было отнести народную музыку, джаз, блюз, затем рок и т. д. Впервые же мир услышал словосочетание «pop music» в 1926

году, однако корни поп-музыки уходят в историю глубже. Непосредственным предшественником поп-музыки была народная музыка, а также более поздние уличные романсы и баллады. Поп-музыка – это музыка, которую слушает большое количество людей. Поп-музыка существовала всегда, и ее иногда трудно было различить от других стилей. Но та музыка, которая явно относилась к данной разновидности музыкального искусства, называлась термином «traditional pop» и имела свои характерные черты. Так, в 1950–1960-е годы в СССР традиционной поп-музыкой считалась эстрадная, в США это был джаз, а во Франции – шансон.

Современная поп-музыка формировалась параллельно с другими разновидностями музыкального искусства, такими как рок-музыка, и не всегда была отделима от них. В 1950-е и 1960-е ее наиболее типичной формой был т. н. «традиционный поп» (traditional pop), который в СССР было принято называть «эстрадная музыка», «эстрада». Традиционный поп исполняется певцом-солистом под фоновый аккомпанемент. В США эстрада была тесно связана с джазом (Фрэнк Синатра), во Франции с шансоном. Аналогичные исполнители были популярны и в СССР – Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, Марк Бернес, Владимир Трошин. Значительную часть поп-музыкальной сцены США составляют чернокожие исполнители стилевого направления соул.

Настоящим прорывом в поп-музыке стало появление в 1970-е стиля «диско» (евродиско) и таких групп, как «ABBA», «Boney M», «Dschinghis Khan», «Bee Gees». Поп-музыка отныне вытесняет рок-н-ролл в качестве основной танцевальной музыки на дискотеках, и с этого времени танцевальная музыка (dance music) является одним из основных направлений в поп-музыке.

Благодаря появлению музыкального телевидения (в частности, телеканала MTV), в 1980-е формируется культура видеоклипов. В это время в США появляются такие звезды, как Принс и Мадонна. На поп-музыку в этот период оказывают влияние хип-хоп, соул и ритм-энд-блюз. Хотя соул возник еще в 1950-х гг., до 1980-х он оставался музыкой, которую слушали преимущественно афроамериканцы. Такие исполнители, как Уитни Хьюстон, Стиви Уандер, Рэй Чарльз, выступающий на R&B и соул-сцене с конца 1950-х гг, сделали этот стиль одним из основных в современной поп-музыке. В 1990-е и 2000-е к этому прибавляется танцевальная электронная музыка (рэйв).

Наибольший толчок к развитию поп-музыки положил танцевальный стиль диско, который появился в 1970-е годы в Европе и в США. На начальное развитие диско в США сильно влияли соул и фанк, а в Европе – эстрадная музыка. Через некоторое время после образования диско, появилось несколько его разновидностей, среди которых наиболее яркие «мюнхенское звучание» и «диско-фьюжн». С появлением новых электронных музыкальных инструментов

диско получило другое звучание, и образовались новые направления Hi-NRG (хай-энерджи), EuroDisco и ItaloDisco.

В начале 1970-х годов стиль диско был представлен всего лишь отдельными композициями. Исполнителей, которые полностью отдавались бы этому стилю, не было. И только в середине 1970-х появилась немецкая группа «Silver Convention», которая активно стала продвигать диско в массы. Песни таких известных групп как «Boney M», «Bee Gees», «ABBA», «Dschinghis Khan» облетели весь мир, и их можно было услышать в каждом клубе.

Традиционная диско-композиция представляла собой музыку в темпе 120-140 ударов в минуту с использованием неэлектронных музыкальных инструментов. Через время исполнители стали все больше использовать синтезированный звук, а потом и вообще отказались от традиционных инструментов. Появление новых разновидностей стиля, его разветвление было связано именно с появлением электроники.

В 1990-х годах интерес к диско пропал, а на его смену в поп-музыку пришли другие, более интересные для слушателей направления.

Немалую роль в развитии поп-музыки сыграло появление в 1980-х годах музыкальных телеканалов. Теперь поклонники могли не только слышать своих кумиров, а и видеть. В то время в поп-музыке можно было услышать мотивы соула, хип-хопа и ритм-н-блюза. В конце 1990-х большое влияние на поп-музыку стал оказывать рейв, а сегодня большая ее часть электронная.

Поп-музыка близка любому человеку независимо от национальности и возраста. Поп-музыка имеет свои отличительные особенности. Для нее характерна простота мелодии и слов, не характерна опора на музыкальные инструменты, главное это ритм и вокал. Именно поэтому она легко воспринимается и запоминается, причем происходит это порой незаметно для самого слушателя.

Часто музыканты любого стиля специально упрощают свои мелодии, чтобы привлечь как можно большую аудиторию. Поэтому четкой границы между поп-музыкой и другими видами массового музыкального искусства нет. Единственное, что объединяет все песни, относящиеся к данной музыке – это тексты, которые выражают чувства исполнителя. А его голос является доминирующим инструментом во всей композиции.

Структура песни – куплет-припев, а стандартная длительность 2-4 минуты. Лишь за редким исключением встречаются длинные песни с сольными вступлениями музыкальных инструментов.

Поп-музыка, прежде всего, направлена на получение прибыли, а не удовлетворение потребностей группы людей с особыми взглядами.

Несмотря на долгую и бурную историю, поп консервативен. Он имеет тенденцию отражать текущую музыкальную конъюнктуру, а не прогрессивные

направления. Это связано с тем, что издатели, как правило, не настроены на коммерческий риск и благоволят исполнителям в проверенных жанрах. В связи с этим, поп ориентирован на абстрактную среднюю аудиторию, а не субкультуру фанатов.

Бабблгам-поп – стиль поп-музыки, отличающийся незамысловатой повторяющейся мелодией, таким же простейшим несложным, иногда бессмысленным текстом и простой аранжировкой. Часто тексты носят шуточный характер, что делает этот стиль музыки ориентированным на самое младшее поколение. Считается, что бабблгам-поп возник под влиянием ду-вопа и ритм-н-блюза. Первыми композициями с элементами бабблгама можно считать «The Hut Sut Song» и «Abba Dabba Honeymoon», написанные в 1951 году. Развиваться как стиль бабблгам-поп начал в 1960-е годы, когда появилось большое количество групп, исполняющих музыку в этом стиле. В 1970-х годах бабблгам-поп приобрел новые формы и новых исполнителей, наиболее известными из которых стали «ABBA». В конце десятилетия бабблгам-поп стал терять позиции, и мог быть совсем забыт. К жизни его вернула панк-группа «Ramoness».

Этот стиль можно и сегодня наблюдать в поп-музыке. Если вы слышите песню, текст которой очень глупый, с повторяющимися отрывками или отдельными словами, то, скорее всего это бабблгам-поп.

Пауэр-поп – стиль популярной музыки, представляющий собой смесь поп- и рок-музыки. От поп-музыки этому стилю достались гармония мелодии и вокала, а от рока – легкие гитарные риффы. В отличие от традиционных роковых композиций в пауэр-попе очень мало или вообще нет инструментального соло. Понятие пауэр-поп (power pop) возникло в 1967 году. Так назвал стиль музыки Пит Таунсенд, которую играла его группа «The Who». Примерами первого пауэр-попа являются композиции этой самой группы «The Kids Are Alright», «I'm a Boy», «Pictures of Lily», «I Can't Explain» и другие.

К пауэр-попу можно отнести и некоторые темы коллективов «The Everly Brothers», «The Kinks» и «The Beatles». Большой вклад в развитие этого стиля музыки внесли «The Beach Boys», «The Zombies», «The Beau Brummels», «The Byrds».

В 1970 году появилась английская группа «Badfinger», которая стала наиболее популярной среди исполнителей пауэр-попа, а в США такой же успех имел коллектив «The Raspberries».

В середине 1970-х годов направление переживало упадок, так как много музыкантов увлеклось новыми стилями, такими как глэм-рок и бабблгам-поп. Позже были попытки реанимировать пауэр-поп, но музыка ушла в своем развитии дальше.

В настоящее время с поп-музыкой ассоциируется в основном западная ее разновидность, европоп. Этот стиль преобладает как в Америке, так и в Европе, в том числе в России. Однако в разных регионах мира существуют свои особенности, связанные с совмещением ритмов поп-музыки и национальных мелодий. Так, стоит отметить латиноамериканскую поп-музыку (latina) с ее многочисленными танцевальными жанрами – самба, сальса, румба, танго, ча-ча-ча, ламбада, макарена. Латина добилась популярности и на Севере благодаря таким исполнителям, как Каома, Глория Эстефан, Рики Мартин. Ближневосточная поп-музыка отличается необычной мелодикой. Своим колоритом обладает и японская поп-музыка.

Современная поп-музыка принадлежит целой индустрии – множеству производственных структур, через которые проходит музыкальная идея, чтобы в итоге стать конкретным продуктом и быть проданной миллионам людей.

В середине XX века в американской популярной музыке произошел ряд очень важных изменений. В этот период сфера поп-музыки стремительно развивалась, поскольку все более низкие цены на записанную музыку стимулировали спрос и увеличение прибыли звукозаписывающей индустрии. В результате музыкальный маркетинг становился все более заметным, в результате чего появилось множество популярных поп-звезд, популярность которых ранее была неслыханной. Многими из первых таких звезд были итало-американские эстрадные исполнители, такие как Дин Мартин, Руди Валли, Тони Беннетт, Перри Комо, Фрэнки Лейн и, что наиболее известно, первый поп-вокалист, вызвавший истерию среди своих поклонников Фрэнк Синатра. Одним из самых успешных певцов был Бинг Кросби. Кросби назвал популярного певца Эла Джолсона одним из главных источников своего влияния. Кросби, в свою очередь, цитировал Перри Комо. Кросби также повлиял на это пение Фрэнка Синатры, Кросби и Синатра пели вместе в фильме 1956 года «Высшее общество».

Патти Пейдж была одной из самых продаваемых исполнительниц 1950-х годов, известной своим плавным вокалом и универсальным стилем пения. Однако эпоха современной подростковой поп-звезды началась в 1960-х годах.

Примеры американской поп-музыки 1960-х годов включают «The Monkees». Поп-группы с жевательной резинкой, такие как «The Monkees», были выбраны исключительно из-за их внешнего вида и способности продавать пластинки, без учета музыкальных способностей. Однако в тот же период также наблюдался расцвет новых форм поп-музыки, которые добились более постоянного присутствия в сфере американской популярной музыки, включая рок, соул и поп-фолк. К концу 1960-х популярную музыку полностью изменили два события: рождение контркультуры, которая явно выступала против мейнстрим-музыки, часто в тандеме с политической и социальной активностью,

и переход от профессиональных композиторов к исполнителям, которые были одновременно певцами и авторами песен.

Рок-н-ролл впервые вошел в мейнстрим популярной музыки благодаря стилю под названием рокабилли, который объединил зарождающееся рок-звучание с элементами кантри. Рок-н-ролл в исполнении чернокожих ранее имел ограниченный успех в мейнстриме, и некоторые наблюдатели в то время полагали, что белый исполнитель, который мог бы достоверно петь в стиле R & B и кантри, добился бы успеха. Сэм Филлипс из Мемфиса, Теннесси, «Sun Records», нашел такого исполнителя в Элвисе Пресли, который стал одним из самых продаваемых музыкантов в истории и донес рок-н-ролл до зрителей по всему миру. Успеху Пресли предшествовал Билл Хейли, белый исполнитель, чей «Rock Around the Clock» иногда называют началом рок-эры. Однако музыка Хейли была «более аранжированной» и «более просчитанной», чем «более свободные ритмы» рокабилли, в которых также, в отличие от Хейли, не использовались саксофоны или хоровое пение.

Часто называемый «королем рок-н-ролла», Элвис Пресли доминировал в музыкальных чартах 1960-х годов благодаря своему харизматичному выступлению на сцене и уникальному сочетанию рока, поп-музыки и блюза.

R & B оставались чрезвычайно популярными в 1950-е годы среди чернокожей аудитории, но этот стиль считался неподходящим для белых или уважаемых чернокожих из среднего класса из-за его наводящего на размышления характера. Вместо этого многие популярные песни в стиле R & B были исполнены белыми музыкантами, такими как Пэт Бун, в более приятном мейнстрим-стиле и превратились в поп-хиты. Однако к концу 1950-х годов волна популярных чернокожих исполнителей блюз-рока и R & B под влиянием кантри приобрела беспрецедентную известность среди белых слушателей; среди них были Бо Диддли и Чак Берри. Со временем продюсеры в области R & B постепенно обратились к более рок-исполнителям, таким как Литтл Ричард и Фэтс Домино.

Барбра Стрейзанд стала одной из самых успешных и признанных певиц 1960-х, известной своим мощным голосом и драматическими выступлениями.

Ду-воп – это разновидность вокальной гармонической музыки, исполняемой группами, которые стали популярными в 1950-х годах. Хотя ду-воп иногда считают разновидностью рока, точнее, это сплав вокального R & B, госпела и джаза с блюзовыми и поп-структурами, хотя до 1960-х годов границы, отделяющие рок от ду-вопа, R & B и других родственных стилей, были очень размытыми. Ду воп стал первым стилем музыки, основанной на R & B, который обрел форму, определил себя как нечто, что люди признали новым, непохожим, странным, своим. По мере того, как ду воп становился все более популярным, было добавлено больше нововведений, включая

использование бас-гитариста, практика, которая началась с Джимми Рикса из The Ravens. Исполнители ду-воп изначально почти все были чернокожими, но вскоре стали популярны несколько белых и интегрированных групп. В их число входил ряд итало-американских групп, таких как «Dion & the Belmonts», в то время как другие добавили женщин-вокалистов и даже сформировали полностью женские группы в почти поголовно мужской среде; к ним относились «The Queens» и «The Chantels».

В 1950-х годах произошел ряд кратковременных увлечений, которые в дальнейшем оказали большое влияние на будущие стили музыки. Такие исполнители, как Пит Сигер и «The Weavers», популяризировали форму возрождения старых времен англо-американской музыки. Эта область в конечном итоге стала ассоциироваться с политическими левыми и коммунизмом, что привело к снижению приемлемости, поскольку артисты все чаще попадали в черные списки и подвергались критике. Тем не менее, эта форма поп-фолка оказала глубокое влияние в виде фолк-рока 1950-х годов и родственных стилей. Наряду с довольно спорадическим успехом популяризированной англо-народной музыки появилась серия модных латиноамериканских танцев, включая мамбо, румбу, чачачу и бугалу. Хотя их успех снова был спорадическим и кратковременным, латиноамериканская музыка продолжала оказывать постоянное влияние на рок, соул и другие стили, а также в конечном итоге превратилась в сальсу в 1970-х годах.

В начале 1970-х годов появилась волна певцов-песенников, которые использовали интроспективные, глубоко эмоциональные и личные тексты фолк-рока 1960-х. Среди них были Джеймс Тейлор, Кэрол Кинг и другие, все известные как своими лирическими способностями, так и своими выступлениями. В тот же период наблюдался расцвет блюзовых групп Южного рока и кантри-рока, таких как «Allman Brothers Band» и «Lynyrd Skynyrd». В 1970-х годах появился софт-рок, своего рода простая, ненавязчивая и мягкая форма поп-рока, примером которой является ряд таких групп, как «America» и «Bread», большинство из которых сегодня мало кто помнит; многие были чудом с одним хитом. Кроме того, группы harder arena rock, такие как «Chicago» и «Styx», также добились значительного успеха.

К середине 1970-х диско, форма танцевальной музыки, становилась популярной, эволюционируя от андеграундных танцевальных клубов до мейнстрима Америки. Диско достигло своего апогея после выхода фильма «Лихорадка субботнего вечера» («Saturday Night Fever») и феномена, окружающего фильм и саундтрек «Bee Gees». Однако время диско было коротким, и к 1980 году его вскоре заменил ряд жанров, которые развились из панк-рока, таких как новая волна. Брюс Спрингстин стал главной звездой, сначала в середине-конце 1970-х, а затем на протяжении 1980-х годов, с

плотными, непостижимыми текстами и гимнами, которые находили отклик у среднего и низшего классов.

В 1980-е гг. Майкл Джексон стал культурной иконой и одной из самых влиятельных фигур в истории поп-музыки.

К 1960-м годам термин ритм-энд-блюз уже не был в широком употреблении; вместо этого для описания популярной музыки чернокожих исполнителей использовались такие термины, как соул-музыка. Однако в 1980-х годах ритм-энд-блюз вернулся в обиход, чаще всего в форме R & B, и это употребление сохраняется до настоящего времени. Современный R & B возник, когда знаменитые фанковые певцы, такие как Принс, стали очень популярными наряду с поп-звездами, ориентированными на танцы, такими как Майкл Джексон и Мадонна.

К концу 1980-х поп-рок в основном состоял из глэм-метал групп, выступавших по радио, которые использовали образы, заимствованные из британского глэм-движения, с мачо-текстами и позициями, сопровождаемыми музыкой в стиле хард-рока и виртуозными соло в стиле хэви-метал. Среди групп той эпохи были многие британские группы, такие как «Def Leppard», а также американские группы под влиянием хэви-метала «Mötley Crüe», «Guns N' Roses», Bon Jovi и Van Halen.

В середине 1980-х также наблюдался пик популярности музыки Госпел. Появилась новая форма госпела, получившая название Современная христианская музыка (ССМ). ССМ существовала с конца 1960-х и состояла из поп / рок-звучания с легкой религиозной лирикой. К середине 1980-х СКК стал самой популярной формой госпела, особенно с такими артистами, как Эми Грант, Майкл В. Смит и Кэти Трокколи. Эми Грант была самой популярной СКК и госпел-певицей 1980-х, а после беспрецедентного успеха в СКК перешла в мейнстрим-поп в 1980-х и 1990-х годах. Майкл В. Смит также добился значительного успеха в ССМ, прежде чем перейти к успешной карьере в поп-музыке. Позже Грант спродюсировал первый поп-хит ССМ № 1 («Baby Baby») и самый продаваемый альбом ССМ («Сердце в движении»).

«Salt-N-Pepa» стала одной из самых успешных и влиятельных женских рэп-групп всех времен.

Хип-хоп – культурное движение, частью которого является музыка, наряду с граффити и брейк-дансом. Музыка состоит из двух частей: рэпа, исполнения быстрого, высокоритмичного и лиричного вокала, и диджеинга, создания инструментов либо с помощью сэмплирования, инструментовки, тернтаблизма, либо битбоксинга. Хип-хоп возник в начале 1970-х в Бронксе, Нью-Йорк. Иммигрант с Ямайки DJ Kool Herc широко известен как прародитель хип-хопа; он принес с собой практику произносить тосты под ритмы популярных песен. В Нью-Йорке такие диджеи, как Kool Herc,

исполняли записи популярных песен в стиле фанк, диско и рок. Ведущие изначально возникли для того, чтобы представлять песни и поддерживать возбуждение и танцы толпы; со временем ди-джеи начали выделять перкуссионные брейки (ритмическую кульминацию песен), создавая таким образом повторяющийся ритм, который отбивали ведущие.

Рэп включал приветствия друзьям и врагам, призывы к танцам и красочные, часто юмористические хвастовства. К началу 1980-х были популярны хип-хоп песни, такие как «Rappers Delight» группы Sugarhill и нескольких крупных знаменитостей сцены, таких как LL Cool J и Куртис Блоу. Другие исполнители экспериментировали с политизированными текстами и социальной осведомленностью, в то время как другие исполняли слияния с джазом, хэви-металом, техно, фанком и соулом. Хип-хоп начал диверсифицироваться во второй половине 1980-х годов. Появились новые стили, такие как альтернативный хип-хоп и тесно связанный с ним джаз-рэп фьюжн, пионерами которого стали такие рэперы, как De La Soul и Guru. The crews Public Enemy и N.W.A. в ту эпоху больше всего привлекли внимание всей страны к хип-хопу; первые сделали это зажигательными и политически заряженными текстами, в то время как последний стал первым ярким примером гангста-рэпа.

Глория Эстефан вместе со своей группой «Miami Sound Machine» стали одной из самых успешных латиноамериканских групп 1980-х годов.

Сальса – это разнообразный и преимущественно карибский ритм, который популярен во многих странах Латинской Америки. Сальса включает в себя множество стилей и вариаций; этот термин может использоваться для описания практически любой формы популярных музыкальных жанров кубинского происхождения (таких как чачача и мамбо). Наиболее конкретно, однако, сальса относится к определенному стилю, разработанному группами кубинских и пуэрториканских иммигрантов середины 1970-х годов из Нью-Йорка в Соединенные Штаты и их стилистическими потомками, такими как salsa romantica 1980-х.

В музыке сальсы всегда есть 4/4 метра. Музыка составлена группами по два такта с использованием повторяющихся ритмических паттернов и начала фраз в тексте песни и инструментах. Как правило, ритмические паттерны, воспроизводимые на перкуссии, довольно сложны, часто одновременно исполняется несколько разных паттернов. Клавоый ритм является важным элементом, составляющим основу сальсы. Помимо перкуссии, в качестве аккомпанемента обычно используются различные мелодические инструменты, такие как гитара, трубы, тромбоны, фортепиано и многие другие, все зависит от исполнителей. Группы обычно делятся на духовую и ритм-секции, возглавляемые одним или несколькими певцами (soneros или salseros).

Влияние Бритни Спирс на музыкальную индустрию и популярную культуру конца 1990-х трудно переоценить. Она сыграла ключевую роль в формировании звучания и стиля поп-музыки той эпохи. Прорыв Кристины Агилеры произошел в 1998 году, когда она записала песню «Reflection» для Disney.

Гангста-рэп – это разновидность хип-хопа, для которого наиболее важно лирическое акцентирование сексуальности мачо, телесности и опасного, криминального образа. Хотя истоки гангста-рэпа можно проследить до рэпа середины 1980-х годов в Филадельфии Schoolly D и на Западном побережье Ice-T, обычно говорят, что этот стиль зародился в районе Лос-Анджелеса и Окланда, где Too Short, N.W.A и другие обрели свою известность. Эта рэп-сцена на Западном побережье породила звук Джи-фанк начала 1990-х, в котором тексты гангста-рэпа сочетались с густым и туманным тоном, часто опираясь на сэмплы из Пи-фанка 1970-х; наиболее известными сторонниками этого звучания были рэперы-прорывы Dr. Dre и Snoop Doggy Dogg.

2000-е гг. ознаменовались возвышением Кэти Перри как поп-суперзвезды.

К концу 1990-х и в начале 2000-х поп-музыка состояла в основном из сочетания поп-хип-хопа и поп-музыки с R & B-оттенками, включая ряд бойз-бэндов. Известные певицы также укрепили свой статус в американской и мировой популярной музыке, такие как Бейонсе (с ее сольной карьерой и в качестве солистки Destiny's Child), Бритни Спирс, Кристина Агилера, Кэти Перри, Леди Гага и Тейлор Свифт. Также примечательным было влияние хип-хоп продюсеров на популярную музыку в середине-конце 2000-х, которые издавали звуки, впервые услышанные в «Признаниях» Ашера и «Loose» Нелли Фуртадо, которым подражали по популярному радио вместе с артистами Мадонной, Эйконом и Леди Гагой. В конце 2000-х – начале 2010-х годов поп-музыка начала находиться под сильным влиянием европейской сцены электронной танцевальной музыки, укоренившись в студенческой среде благодаря таким продюсерам, как Дэвид Гетта, Кэлвин Харрис, Swedish House Mafia и Skrillex.

Сочетание хип-хопа и поп-музыки также начало доминировать в 2000-х и начале 2010-х гг.. В начале 2010-х гг. такие выдающиеся исполнители, как Бруно Марс, Дрейк, Лил Уэйн, 2 Chainz, Кендрик Ламар, Machine Gun Kelly и Маклемор, начали доминировать на музыкальной сцене мейнстрима.]

Американская популярная музыка стала чрезвычайно популярной во всем мире. Рок, поп, хип-хоп, джаз, кантри и другие стили имеют поклонников по всему миру. В период с середины 1960-х до середины 1970-х годов предпринимались попытки объединить части международной и американской популярной музыки. Однако результаты синтеза по большей части оказались

неудачными. Ди-джей BBC Radio Энди Кершоу, например, отметил, что музыка кантри популярна практически во всем мире. Действительно, из всего вклада американцев в мировую культуру американская популярная музыка была принята наиболее близко к сердцу всем миром. Другие стили американской популярной музыки также оказали формирующее влияние на международном уровне, включая фанк, основу западноафриканского афробита, R & B, основной источник ямайского регги, и рок, оказавший глубокое влияние практически на все жанры популярной музыки во всем мире. Рок, кантри, джаз и хип-хоп стали неотъемлемой частью многих стран, что привело к появлению местных разновидностей, таких как австралийский кантри, танзанийский бонго-флава и русский рок.

Рок оказал формирующее влияние на популярную музыку, что привело к трансформации самой концепции того, что такое популярная музыка, в то время как Чарли Джиллетт утверждал, что рок-н-ролл был первым популярным жанром и стилем, который включил в саму музыку неустанный пульс и огромный объем городской жизни.

Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России

В России как популярная, так и академическая музыка основывается на народных традициях. Традиции же русской народной песни уходят в глубь веков. Выразительный диапазон русского фольклора очень широк – от глубоких, печальных песен до крайне «скромных» (неприличных) частушек.

В XIX в. большое распространение получил жанр романса (от исп. romance) – лирической песни, исполняемой в сопровождении фортепиано или гитары. Несмотря на сословные барьеры, романс стал достоянием всех слоев русского общества. Одну и ту же песню можно было услышать и в крестьянской избе, и в дворянской усадьбе. Народные песни становились основой для романсов, и наоборот. Романсы, написанные на стихи известных поэтов – А.Пушкина, Ю.Лермонтова, А.Апухтина – становились народными песнями. Таких примеров множество: «Вот мчится тройка удалая» – слегка измененный отрывок их стихотворения Ф.Глинки «Венера», а «Я вновь пред тобою стою очарован» – переработка стихотворения В.Красова «Стансы», «Что ты жадно глядишь на дорогу?» – песня на стихи Н.Некрасова, «Когда я на почте служил ямщиком» – переработка стихотворения Л.Трефолева «Ямщик», «Степь да степь кругом» – переложение стихотворения В.Сурикова «В степи», которое, в свою очередь, является переработкой народной песни «Степь Моздокская») и т. д.

Цыганский романс, русские песни, влияние западноевропейской музыки, – все это легло в основу так называемого городского романса, который начал

развиваться в России приблизительно с середины XIX в. Одним из первых и наиболее ярких примеров такого городского романса является романс «Две гитары за стеной...» («Эх, раз, еще раз») на стихи Аполлона Григорьева.

Говоря о развитии российской популярной музыки, нельзя обойти вниманием уникальную личность Александра Вертинского. Это – певец и автор песен, чье творчество явилось значительным вкладом в русскую культуру XX в. Эмигрировав после Октябрьской революции, он вернулся в СССР в годы Великой Отечественной войны, добившись разрешения находиться на Родине в эти тяжелые для страны годы. Часто творчество А.Вертинского неоправданно называют развлекательным и «легкожанровым». Многие песни певца глубоки и трагичны по своему содержанию. Он оказал огромное влияние на современную российскую музыку, в частности, русский рок. Так, Борис Гребенщиков в начале 1990-х гг. записал альбом песен А.Вертинского, подчеркивая связь своей музыки с музыкой великого исполнителя.

Среди замечательных исполнителей городского романса – Изабелла Юрьева, Петр Лещенко и Алеша Дмитриевич, чьи имена также символизируют лучшие достижения российской популярной музыки XX в.

Современная российская эстрада многим обязана русскому городскому романсу, как, впрочем, и русской народной песне в целом. Однако с приходом советской власти началось истребление всего «буржуазного» в музыке. На несколько десятилетий в культуре воцаряется особый жанр: бодрой оптимистической песни, помогающей «жить и строить». Но и в этом жанре было создано много замечательных произведений. Они принадлежат композиторам Исааку Дунаевскому, Оскару Фельцману, Василию Соловьеву-Седому и др.

Благодаря таким исполнителям, как Клавдия Шульженко, Марк Бернес, Нина Дорда в советской песне сохранились и интимные, лирические интонации.

Несмотря на негативное отношение власти, в стране развивался и «советский джаз», центральными фигурами которого были Леонид Утесов, Олег Лундстрем.

В 1950 – 1960-е гг., время расцвета лирического эстрадного жанра, появилось множество замечательных популярных исполнителей: Иосиф Кобзон, Эдуард Хиль, Валерий Ободзинский, Лев Лещенко, Муслим Магомаев, Майя Кристалинская, Лидия Клемент, Анна Герман, Эдита Пьеха, Маргарита Суворова.

В 1970-е гг. в официальной эстраде СССР наступила эпоха «вокально-инструментальных ансамблей», или ВИА. Особенно популярным был «народный уклон», стилизация под фольклор. В такой манере работали белорусские ВИА «Песняры», «Сябры», «Верасы», российская группа

«Ариэль», узбекская «Ялла», азербайджанская «Гюнеш», а также «Самоцветы», «Цветы», «Пламя» и многие другие.

Одной из наиболее популярных певиц страны стала Алла Пугачева. Наиболее удачным оказалось ее сотрудничество с латышским композитором Раймондом Паулсом. Его песни в исполнении Аллы Пугачевой – это прекрасный пример популярной музыки высокого профессионального уровня.

В 1980-е гг. советская эстрада связана с именами прежде всего Валерия Леонтьева, Анне Вески, Яака Йоллы, Евгения Мартынова, Валентины Легкоступовой, Александра Малинина, Александра Серова, Владимира Кузьмина, Лаймы Вайкуле, Ирины Понаровской, Ларисы Долиной.

«Перестройка» конца 1980-х гг. внесла существенные изменения и в эстрадную музыку. Появляются новые исполнители – Игорь Тальков, Олег Газманов, группы «Любэ», «Кар-мен». В начале 1990-х гг. скандального успеха добился коллектив «Мальчишник», из которого вышел известный ныне Дельфин. Богдан Титомир, покинув «Кар-мен», также стал одной из заметных фигур российской поп-музыки начала 1990-х гг. Успех имела и группа «На-На» под руководством Барри Алибасова (в прошлом участника группы «Интеграл»).

Во второй половине 1990-х гг. началась деятельность таких популярных на территории СНГ коллективов, как «Иванушки International» и «Руки вверх». Многотысячные концертные залы собирал Филипп Киркоров.

К началу XXI в. российский шоу-бизнес стал весьма мощной структурой, включающей в себя множество звукозаписывающих фирм, два крупных музыкальных телеканала (МТВ и Муз-ТВ), определенную систему рекламы и распространения. Количество имен исполнителей, калейдоскопически возникающих на телеэкранах, неизменно увеличивается, растет и уровень внешнего качества музыкальной продукции при достаточно невысоком уровне его содержательной части.

Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси

Когда зародилась белорусская песня? Вероятно, она существовала всегда, сколько жил белорусский народ. Именно песня наиболее полно и точно отражала мысли и чаяния белорусского народа. Ведь наиболее характерной чертой песни всегда была и остается актуальность, злободневность, способность откликаться на события, волнующие людей.

Наиболее яркого расцвета белорусская песня достигла в начале XX века. Исследователи белорусской песни предлагают следующую периодизацию развития жанра на территории Беларуси. Рассмотрим вкратце каждый из этапов согласно выдвигаемой периодизации.

1) 1919-1932 – становление белорусской советской песни в творчестве самодеятельных и профессиональных композиторов.

Белорусская советская песня выростала из национального фольклора, питаясь богатыми традициями народного песенного искусства. Это не случайно: основным носителем белорусской песенной традиции было крестьянство, составлявшее в 1919 году около 90% всего населения республики.

В данный период происходило отпочкование композиторской песенности от крестьянской песни. Создавались так называемые «песни-гутарки» гимнического характера («А хто там ідзе?» Л. Роговского на стихи Я. Купалы), произведения в стиле городской песенно-романсовой традиции (песни Н. Равенского «Слуцкія ткачыхі» на стихи М. Богдановича, «Люблю наш край» на стихи К. Буйло и др.).

Немало было написано песен – сатирических памфлетов и припевок («Стагоддзе ХХ» неизвестного автора). Наконец, пользовались популярностью русские революционные и солдатские песни – либо переведенные на белорусский язык, либо подвергнутые перетекстовке на актуальные для Белоруссии темы.

1920-е гг. отмечены формированием жанра массовой песни, предназначенной для коллективного исполнения. Были сформулированы ее основные принципы – простота, ясность, сжатость, динамизм, демократичность. В числе первых белорусских композиторов-песенников – Михаил Анцев, Василий Ефимов, Исаак Любан, Григорий Пукст, Николай Равенский, Владимир Теравский, Евгений Тикоцкий, Алексей Туренков, Николай Чуркин и др.

Развитие белорусской песни тесно связано с развитием национальной поэзии. Предреволюционное творчество большинства белорусских поэтов испытывает прямое влияние народно-песенного искусства. Стремясь, по выражению Я. Купалы, «со всем народом говорить», белорусские поэты сознательно придавали своим стихам наиболее простую доступную форму, максимально приближая поэтическую лексику к народной. Созвучные с мыслями и чаяниями народа, близкие ему по своей поэтической образности и форме, эти стихи быстро усваивались и откликались многочисленными песнями в народе. Таковы «Люблю наш край» Н. Равенского на стихи К. Буйло, «Нёман» неизвестного автора на стихи Я. Коласа и др.

Массовая песня 1920-х гг. для первых белорусских композиторов оказалась исходным жанром. Это и определило приоритетную роль песенного начала в других жанрах белорусского музыкального искусства в конце 1920-х – 1930-е годы – оперы, симфонии, оперетты.

2) 1932-1941 – профессионализация жанра белорусской песни.

К песне стали обращаться композиторы, работавшие в академических жанрах – Николай Аладов, Анатолий Богатырев, Григорий Пукст и др.

Научно-техническое развитие – внедрение радио, звукового кино и простой звуковоспроизводящей аппаратуры (граммофон, патефон) в немалой степени оказали влияние на развитие массовой песни в данный период.

Нелегкое было время. Культ личности Сталина проявлялся во всех сферах жизни общества. Не составляло исключения и искусство. Тематика создававшихся в данный период песен носила ярко выраженный идеологический характер: труд рабочих и колхозников, подвиги Красной армии, комсомольские стройки и т.п.

Однако создавались и бытовые, лирические песни, что в немалой степени объяснялось влиянием творчества русских советских композиторов – М. Блантера, Н. Богословского, И. Дунаевского, К. Листова, братьев Дм. И Дан. Покрасс и мн. др. Композиторские песни широко проникали в быт – произведения Н. Аладова, В. Ефимова, И. Любана, Н. Соколовского, А. Туренкова, Н. Чуркина и мн. др. К этому периоду относятся и первые опыты в жанре эстрадной песни. В числе таковых можно назвать песни Е. Тикоцкого на стихи Я. Купалы «Хлопчык і лётчык» (1937) и И. Любана на стихи А. Русака «Бывайце здаровы» (1939).

Параллельно с проникновением в быт композиторских песен широко исполняются, особенно в практике колхозных самодеятельных хоров, народные песни на современную советскую тематику. Многие из них родились непосредственно в этих коллективах, стремившихся собственными силами удовлетворить потребность в современном репертуаре. Это популярные песни: «Узыйшоў свецел месяц», «На калгасным полі», «Эх, ты лён наш», «Як крыніца цячэ...», «Вішанка», «Вечарком за рэчкай» и др. Созданные в народно-самодеятельной среде песни, в отличие от написанных профессиональными композиторами, оперативнее откликались на происходящие в жизни события.

Эволюции песенно-музыкального языка в сторону его демократизации способствовала и получившая распространение в художественной самодеятельности форма песенных инсценировок фольклорных обрядов (свадьбы, праздники урожая и др.), что в значительной степени определяло жанрово-стилистический профиль создаваемых в этот период песен.

3) 1941-1945 – белорусская песня в годы Великой Отечественной войны.

В период Великой Отечественной войны Белоруссия находилась в особо трудных условиях. С самого начала фашистской оккупации здесь развернулось массовое партизанское движение. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что в песенном творчестве Белоруссии военного периода формируются два ярко выраженных направления. Одно из них представляют песни белорусских партизан (песни, возникшие на оккупированной территории), другое – песни

профессиональных композиторов (преимущественно созданные в советском тылу). Разделенные линией фронта, эти песенные направления находили способ общения и взаимодействия, имели общие истоки и выражали единые устремления белорусского народа.

–В эти годы значительно возросла роль газет как пропагандистов песен. Песенные тексты публиковались в подпольной белорусской печати – листовках и воззваниях.

Многое сделало для пропаганды белорусской песни и Государственное музыкальное издательство Москвы, выпустив за годы войны ряд произведений белорусских композиторов. Однако обстоятельства военного времени складывались таким образом, что распространение песни в этот период происходило иначе, чем в мирное время. Вновь, как и в годы гражданской войны, на первый план выдвигалось устное усвоение песен: услышанная по радио или исполненная концертной бригадой песня передавалась из уст в уста, и поэтому некоторые песни, как, например, «Беларускім партызанам» на стихи Я. Купалы, существовали во множестве вариантов.

Распространению белорусской песни в этот период способствовала творческая практика профессиональных исполнителей. Стремление быть как можно ближе к тем, кто сражается с врагом, рождает мобильные формы, концертные бригады, в репертуаре которых были народные песни, песни советских композиторов, в том числе популярные песни И. Любана, Г. Пукста и др.

Творческой активностью в этот период отличается деятельность Белорусского государственного ансамбля песни и танца под руководством Г.Р. Ширмы. Но, пожалуй, самую активную роль в распространении песен выполняла художественная самодеятельность партизанских соединений. Самодеятельные артисты – певцы и музыканты – первыми усваивали прозвучавшую песню и затем разносили ее по землянкам, партизанским окопам.

В Белоруссии, как и в других республиках бывшего СССР, широкое распространение получили песни, подвергнутые перетекстовкам на актуальные темы: так, к народным, солдатским, казацким песням, а также к песням советских композиторов присочинялись новые тексты или «подкладывались» стихи А. Астрейко, Я. Купалы, М. Танка и др., а также самодеятельных поэтов-партизан. Возникновению песен способствовала и массовая партизанская поэзия, которая развивалась преимущественно в жанрах лирических песен, маршей, сатирических куплетов и частушек. Ее отличает злободневность, конкретность, эмоциональность.

В первые годы войны в белорусском песнетворчестве доминировала публицистическая тематика – песни гнева и мщенья. Последующий этап

войны, связанный с победами наших войск, успехами в партизанской борьбе, вызвал к жизни разнообразный поток новых песен. Наиболее значительное место принадлежит здесь песням о подвигах героев – «Пра Андрэя Арлова» Н. Аладова, «Песня о панфиловцах» М. Шнейдермана и др. Завершающий период войны характерен появлением величественных песен славления в честь Родины, героического советского народа – «Шуміць наша слава» А. Богатырева, «В грозных боях» В. Ефимова, «Зямля Беларусі» Е. Тикоцкого. Эти торжественные песни победы и ликования ознаменовали собой кульминацию в развитии песенного искусства военных лет. Тематика их оказалась как бы обобщающей, поскольку в ней нашли отражение и патриотические чувства, и пафос победы, восхваление героизма народа и мощи Советской Армии.

Богатый раздел партизанских песен составляют так называемые песни партизанского привала, партизанских костров, песни коллективного раздумья. Образное содержание этих песен, как правило, навеяно картинами белорусской природы, быта партизан, воспоминаниями о боевых походах. Их «лесной» колорит, характерное задумчиво-сосредоточенное настроение объяснялись своеобразием военной жизни партизан, неотделимой от могучего величия белорусских боров, сумеречных партизанских костров.

Разносторонность в отражении главной темы определила значительное многообразие песен и достаточно широкий круг их жанрово-стилистических связей. Только среди песен о партизанской борьбе имеется целый ряд тематических разновидностей: песни-призывы, песни-клятвы, песни партизанских походов, партизанских костров, шуточные песни, частушки и др. Жанрово-стилистические связи в немалой степени определялись и образным содержанием песен.

Одной из самых ярких песен, воплотивших всенародность зарождающегося освободительного движения народных мстителей, является «Беларуская партызанская» И. Любана на стихи А. Астрейко, характеризующаяся краткостью изложения, решительным и грозным тоном речи. Накопившийся гнев и ярость мщения звучит в суровых, предельно лаконичных фразах. Определяющее воздействие на стиль этой песни, безусловно, оказала революционная песня-гимн. Здесь – тот же суровый колорит, ковкая четкость ритма, строгие, краткие, броские очертания мелодии.

Еще в довоенный период в творчестве белорусских композиторов наметилась тенденция к лиризации некоторых песенных жанров. Однако первая подлинно лирическая песня появилась именно в годы военного лихолетья. Это песня И. Любана на стихи К. Крапивы «Помню, помню тыя росы», привлекающая искренностью, доверительностью тона. Лирика личных переживаний сливается в ней с гражданскими мотивами – особенность, свойственная советской лирической песне военных лет в целом.

В конце войны возрождается традиция создания компанейских, застольных песен, посвященных встречам фронтовых друзей, с характерными для них полудекламационными интонациями-обращениями к окружающим. Для белорусской профессиональной музыки этот жанр был новым. Тем не менее, он получил убедительное воплощение в популярной песне И. Любана на стихи Я. Косенко «Наш тост». Ее мелодия радостного, воодушевленного настроения приближается к «мелодизированной декламации» на трехдольной ритмической основе. Композитор обладал удивительной способностью «попадать в цель», подслушать настроение широкого круга людей и точно выразить его – качество чрезвычайно важное для массовой песни, предполагающей максимальное обобщение.

До войны в Белоруссии почти не создавалось песен в жанре торжественного гимна. Композиторы успешно осваивали песню-марш, народно-бытовые жанры. На завершающем же этапе войны чувства всеобщей радости, гордости за Советскую Армию обусловили появление величественных гимнов. В содержании песен этого жанрово-тематического направления имеется много общего. Почти все они имели яркую идеологическую окраску с эксплуатацией темы «морально-политического единства советского народа» («З рускім народам», «Мы беларусы с братняю Руссю», «В ярком созвездье республик свободных»). Поэтические тексты этих песен, как правило, не содержат сюжетного развития и носят обобщенный, патетический характер. Соответственно и музыка имеет обобщенно-торжественное звучание. Существенное влияние на формирование белорусского гимна оказала советская массовая песня, сочетавшая в себе особенности торжественного песнопения и марша.

Многие из этих песен были написаны в связи с объявленным правительством БССР конкурсом на создание национального гимна республики (1944). В результате проведенного конкурса ни одна из созданных песен не была утверждена в качестве Государственного гимна БССР. Комиссия отметила в числе лучших «Мы беларусы» Н. Аладова и Н. Соколовского (стихи М. Климовича), «Шуміць наша слава» А. Богатырева (стихи П. Бровки), «З рускім народам» Г. Пукста (стихи П. Глебки) и ряд других.

В период войны белорусскими композиторами был накоплен определенный опыт творческого развития песенной формы, вызванный стремлением к углубленной передаче настроений, образов в динамике сюжета. Это привело к развитию песенного жанра «изнутри», расширению формы, поискам новых средств выразительности.

4) 1945-1958 – белорусская песня в первые послевоенные годы.

Победа в Великой Отечественной войне вызвала огромный патриотический подъем, нашедший воплощение во множестве радостных,

ликующих песен, величественных гимнов, прославляющих красоту родной земли, героизм белорусского народа. Чувство радости и гордости за свою Родину было всеобщим и потому отразилось не только в профессиональном музыкальном искусстве, но и в самодеятельном творчестве масс, которое в этот период достигло небывалого расцвета.

Богатую и разнообразную картину представляет собой песенный быт. По-прежнему ведущей в нем в первые послевоенные годы продолжает оставаться народная песня. Однако новые историко-социальные условия определили выдвижение на первый план жанров лирико-эпической, лирической и шуточной песен. Шедевры белорусской народно-песенной классики, такие, как «Рэчанька», «Купалінка», и др., можно было услышать и в повседневном музыкальном быту, и с концертной эстрады, и по радио. Еще ярче и убедительнее звучали народные песни советского времени – «Сонцэ яснае нам свеціць», «Вечарком за рэчкаю», «Як крыніца цячэ...», а также народно-партизанские песни периода Великой Отечественной войны «Песня пра Заслонава», «Із далёкіх із краёў» и др. Чаще всего они звучат в исполнении самодеятельных народных хоров. Многие из самодеятельных хоровых коллективов были той средой, где возникали новые песни. Так, например, известная в Белоруссии песня «Дэпутатка» создана в Озерщинском хоре, частушки «Пра калгаснае жыццё» – в Козловичском народном хоре.

Наряду с коллективным созданием песен в самодеятельности в послевоенный период значительно возросла роль индивидуального песнетворчества. Создателями популярных в республике песен стали Г. Головастиков, Н. Петренко, М. Рак-Михайловский, П. Шевко, А. и П. Шидловские. Творчество этих композиторов-любителей стимулировалось стремлением создать такой репертуар для самодеятельного коллектива, который соответствовал бы его исполнительской манере. Особенно много песен посвящалось родному краю, пейзажам Белоруссии: «Мой край» Е. Тихоновича, «Наш Нёман» П. Шевко, «Любы зоркі залацістыя» Г. Головастикова, «Поле маё, поле» П. Шидловского, «Зорка Венера» М. Рак-Михайловского. Традиция самодеятельного песнетворчества получает новую жизнь, развиваясь на новой основе и в новых формах. Если в 1920-е гг. оно проявлялось в форме устной традиции и приближалось к фольклорному методу, а в 1930-е гг. носило переходные формы и преимущественно коллективный характер, то в послевоенный период оно существовало уже в письменных формах музыкальной культуры и имело индивидуальное проявление.

Отличительной особенностью самодеятельных песен является их двусторонняя связь с различными пластами музыкальной культуры. С одной стороны, в жанровом и стилистическом отношении они близки традиционному

народно-песенному искусству, с другой – к профессиональному песнетворчеству. С профессиональным искусством самодеятельное музыкальное творчество сближает то, что оно стало выполнять не только и не столько бытовые функции, сколько эстетические.

Наряду с широким исполнением народных и самодеятельных песен музыкальный быт послевоенного периода характеризуется значительным повышением в нем удельного веса профессиональной композиторской песни. Особенно возросла роль профессиональной песни во второй половине 1950-х гг., когда белорусские композиторы значительно активизировали свою работу. Укрепляется связь творчества композиторов с практикой художественной самодеятельности, что плодотворно сказалось на тематической направленности профессионального песенного искусства и на его музыкально-поэтической форме воплощения. В результате были созданы замечательные произведения песенного жанра. Некоторые из них настолько органично вошли в жизнь народа, что стали бытовать на правах народных. Такова счастливая судьба «Лясной песні» В. Оловникова, «Нёмана» Н. Соколовского, «Радасці» А. Туренкова, лирической песни Ю. Семеняко «Явар і каліна».

24 сентября 1955 года впервые по республиканскому радио прозвучал Государственный Гимн БССР. Им стала песня Н. Соколовского на стихи М. Климковича «Мы – беларусы». Первоначальный вариант песни был создан в 1944 году. Позднее, в 1949 году, композитор создает вторую редакцию песни, которая и была утверждена в качестве Государственного гимна республики.

В жанре массовой песни продолжают успешно работать композиторы старшего поколения: И. Любан, Н. Соколовский, В. Ефимов, А. Туренков. К ним присоединяются и те композиторы, которые ранее меньше внимания уделяли песенному жанру – Дмитрий Лукас, Петр Подковыров, Григорий Пукст и др. В песенном жанре работают Владимир Оловников, Юрий Семеняко, Иван Кузнецов.

Начало 1950-х гг. для Белоруссии – время интенсивного развития эстрады, в которой преобладают в основном лирические песни, танцевальная музыка. Проявлялась тяга молодежи к лирической развлекательной музыке с одной стороны, и низкие критерии ее художественности – с другой.

Изменения, произошедшие в песенном творчестве в 1950-е гг., имели объективное основание. Заметно изменились в послевоенный период формы бытования песен. Если в 1920-1930-е гг. они звучали преимущественно в исполнении самих народных масс – на улицах, площадях, на собраниях, демонстрациях, то в послевоенные годы массовое хоровое исполнение песен значительно сократилось. Песня все чаще переходит с улицы на эстраду, звучит по радио в исполнении профессиональных или самодеятельных артистов. Причем количество творческих коллективов и индивидуальных исполнителей,

посвятивших себя этому искусству, с каждым годом растет. Исполнение песен профессиональными артистами было более художественным, нежели спонтанное, бытовое пение. Поэтому растет влечение к слушанию песен, доставляющему эстетическое удовольствие, тем более что средства массовой коммуникации все чаще предоставляют такую возможность.

Послевоенные годы характеризуются усилением интереса к внутреннему миру человека, его лирическому самовыражению, что также предполагало создание скорее сольных, нежели хоровых песен. Однако песня при этом не утратила ни своей широты бытования, ни массовости. Но с каждым годом все заметнее становилось изменение самого качества «массовости» – массовым становится не исполнение песен, а их восприятие (слушание).

Расширялись и изменялись тематика и образное содержание белорусских песен. Некоторые темы получали новую трактовку: так, например, тема Родины получила наиболее яркое отражение, воплощаясь в различных песенных жанрах – в величественных хоровых песнях, светлых лирических гимнах, в бойких песнях радости и счастья, имевших, как правило, идеологическую направленность. Эта тема раскрывалась и через песни труда, созидания, через героические и лирические образы.

Воплощение темы Родины в жанре лирических гимнов было новым для белорусской песни и имело несомненную связь с теми тенденциями, которые были характерны для всего советского песенного искусства послевоенного времени. Образ Родины в лирических гимнах предстает сквозь призму восприятия одного человека, что раскрывается уже в самих названиях песен – «Радзіма мая дарагая», «Беларусь – мая», «Беларусь – мая песня».

Среди лирических гимнов наибольшую популярность и подлинно народное признание получила песня В. Оловникова на стихи А. Бачило «Радзіма мая дарагая». Лишенная официального пафоса, декларативности, она выделяется проникновенным и вместе с тем возвышенным строем музыки. Сама песня связана с фольклором, однако эта связь опосредована, пропущена сквозь призму индивидуального восприятия композитора. Ее начало напоминает народную лирическую «О, не куй, зязюля!» Характер же мелодии придает ей черты индивидуальности. Эта песня стала своеобразной музыкальной эмблемой Белоруссии. Ее первая фраза стала позывными первого канала Белорусского республиканского радио.

Лирическая трактовка патриотических песен объяснялась стремлением композиторов передать образ Родины не только в величии ее подвигов, трудовых свершений, но и в великолепии красоты ее природы, просторов. Такое воплощение темы позволило раскрыть ее полнее, всестороннее. Отказавшись от официальной парадности, композиторы перешли к более теплому, проникновенному выражению патриотического чувства.

Стремление композиторов передать неповторимое своеобразие родных мест рождает много песен о так называемой «малой Родине». Это «Аршанская старонка» В. Оловникова, «Рэчыцкая лірычная» Н. Коньшина, «Гродзенскі вальс» А. Шидловского, «Мінскі вальс» У. Шумилина и другие. Композиторы используют в них различные жанровые традиции. Так, «Аршанская старонка» В. Оловникова близка к дорожным, песня Е. Тикоцкого «Па-над Прыпяццю» написана в традициях народных лирических песен, многие произведения решены в жанре вальса.

Тема Родины как символа мира, свободы и дружбы народов убедительно прозвучала в песнях мира. Вливаясь в полноводное русло советских песен о мире, они отличаются достаточно яркой национальной характерностью. Представляя собой новое жанрово-тематическое направление в белорусской песенной культуре, эти песни, в то же время, продолжают традиции революционных гимнов, а также имеют много общего с песнями «мобилизации» периода Великой Отечественной войны. Типичными их признаками являются публицистическая направленность, плакатная броскость музыкально-поэтической фразы, запевно-припевная форма контрастного характера. Среди песен белорусских композиторов этого жанрово-тематического направления наибольший интерес представляют «Марш борцов за мир» Д. Лукаса и «Мір пераможа вайну» Г. Пукста, отличающиеся призывно-действенным характером музыки, лаконичностью и четкостью формы. Созданные в духе насущных задач времени, эти песни обладают ярко выраженной национальной характерностью музыкального языка.

С темой Родины непосредственно сливается и тема мирного созидательного труда. Наиболее интересно решена трудовая тематика в песнях композиторов В. Оловникова и П. Подковырова, которые синтезировали для ее воплощения жанры молодежного марша и танца.

Широкой волной, захватывающей многие жанрово-тематические направления, разлилась в этот период песенная лирика. Тяга к душевной песне наметилась еще в годы войны, но наибольшего богатства и многообразия песенная лирика достигла в 1950-е гг. Она проникает в ведущие темы гражданского звучания – о Родине, о труде и дружбе народов. В эти годы наметилась тенденция к взаимопроникновению образов чистой лирики и героических, торжественно-патриотических. Белорусские песни можно условно подразделить на два направления. Первое связано с лирическими песнями, в которых высказывание ведется как бы от лица массы или адресовано массе, – так называемая объективная лирика. Второе – с манерой камерного высказывания, ведущегося от одного (часто первого) лица. В таких песнях выражаются сокровенно-лирические, индивидуальные переживания

Рост камерности внутри песенной лирики, вызванный стремлением композиторов к более проникновенному и тонкому раскрытию внутреннего мира героев, привел к появлению таких песен, которые по жанровым признакам стоят на грани песни и романса. Это «Толькі з табою», «Не шукай» И. Любана, «Колас» Н. Чуркина, «Я люблю» В. Оловникова.

Профессионально-композиторская песня приобрела подлинно всеобъемлющий характер в смысле отражения жизненных явлений своего времени. Нельзя не отметить и выразительность художественных образов песен, имеющих ярко очерченный индивидуальный и вместе с тем обобщенный характер. В первую очередь – это образы высокого этического звучания, воплощенные в песнях В. Оловникова, а также в лучших песнях Ю. Семеняко, Н. Соколовского и многих других композиторов.

Вместе с тем на формирование жанрово-тематических направлений песенного творчества белорусских композиторов, на расширение круга выразительных средств белорусской песни в этот период ощутимо воздействуют и некоторые объективные, в частности, социально-демографические факторы. Если в 1920-1930-е гг. основное население республики составляли крестьяне, а потому и тематика создаваемых песен была связана преимущественно с сельским бытом и выражалась, соответственно, близким к традиционно крестьянскому интонационно-жанровым языком, то послевоенное время состав населения существенно изменился в сторону городского. Естественно, что это отразилось в тематике и образном содержании песенного творчества. Именно в послевоенный период стали появляться песни жанрово-тематических направлений, которые были обусловлены намечавшимся процессом урбанизации (студенческие-молодежные, индустриально-трудоу, лирико-эстрадные и др.). Изменения в тематике, в свою очередь, повлекли и обновление интонационной сферы, средств выразительности песен белорусских композиторов. Наряду с социально-демографическими факторами отметим изменения в психологии восприятия, происшедшие в результате внедрения новейших достижений научно-технического прогресса, а также переход белорусской песни на эстраду.

Для белорусской профессиональной песни всегда была характерна близость к искусству своего народа. Эта особенность по-прежнему остается наиболее яркой специфической чертой творчества белорусских композиторов. Но в послевоенные годы связь ее с фольклором оказалась более глубокой, сложной и многогранной.

Как и в предыдущие годы, композиторы прибегают к непосредственному использованию в своих произведениях народно-песенных жанров. Их влияние плодотворно сказывалось в тех случаях, когда такое обращение было продиктовано содержанием, тематикой задуманного произведения.

Эволюция музыкального языка, наглядно подтверждающая взаимопроникновение национально-самобытных и новых черт стиля, заметна и в песнях, посвященных трудовой тематике. Для воплощения этой темы белорусские композиторы, как правило, обращались к традиции народно-танцевальных жанров, используя такие их свойства, как бойкость и живость характера, ритмическая упругость. Это было вполне уместно в песнях, посвященных сельской трудовой тематике. Однако производственный ритм трудовой жизни города с его импульсивностью и четкостью требовал обновления этих средств выражения, что и привело к плодотворному объединению жанровых черт народно-танцевальных напевов и откристаллизовавшегося в советской песне молодежного марша. Такой синтез особенно заметен в песнях В. Оловникова «Даў слова – стрымай», «Споем, друзья, споем», «Песня пра Мінск».

Обновление и эволюция музыкального языка песен белорусских композиторов в послевоенный период было связано и с другим характерным для этого времени явлением – расширением рамок национальной музыкальной культуры. Этот процесс затрагивал различные музыкальные жанры, выявляясь в каждом из них с различной степенью интенсивности. В одних видах музыкального творчества он выступал более непосредственно, в других – достаточно сложно и опосредованно.

В песнях повествовательно-эпического или лирико-повествовательного плана доминируют стилистические признаки народно-национального песенного искусства. Примерами могут служить «Нёман» Н. Соколовского, «Песня пра Заслонова» В. Оловникова, «Узнялося сонцэ яснае» Д. Лукаса.

Одной из примечательных сторон народного песенного быта и композиторского творчества послевоенного периода было проявление бурного интереса к городским бытовым жанрам музыки. Если в 1930-е, да и в первые послевоенные годы лирическая образность была связана с представлениями о сельской жизни, и, соответственно, воплощалась в жанрах, близких традиционному народно-песенному искусству, а городской быт вызывал ассоциации с заводскими стройками, демонстрациями и воплощался преимущественно в жанре энергичных маршей, то во второй половине 1950-х гг. возникает потребность в лирическом преломлении темы городской жизни, образно-эмоциональной сферы. Белорусских композиторов привлекала также широкая популярность русских лирических песен, созданных еще в военные годы и основанных на интонациях городской бытовой музыки, таких, как «Соловьи», «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, «В землянке» К.Листова и др.

Опыт белорусских композиторов в создании лирических песен был невелик. Первая лирическая песня («Помню, помню тыя росы» И. Любана)

появилась в годы Великой Отечественной войны. В послевоенные годы белорусскими композиторами было создано довольно значительное количество лирических песен. Однако все они были связаны исключительно с сельской тематикой, и музыкальный язык их, соответственно, стилистически был близок традиционному крестьянскому мелосу. Это «Чырвоная кветачка» Н. Соколовского, «На мяне не заглядайся» П. Подковырова, «Колас» Н. Чуркина и др.

Обновление стилистических источников лирической песни опять-таки начинает И. Любан, обращаясь в своих чрезвычайно популярных в 1950-е гг. песнях «Дзе ты, чэрнавокая?», «Толькі з табою», «Не шукай» к традициям городской песни и романса. Несколько позже эту творческую эстафету подхватит Ю. Семеняко.

Успехом пользовались лирические песни Ю. Семеняко, который не только продолжил традицию, начатую И. Любаном, но и творчески развил ее. Если в песнях И. Любана синтезируются преимущественно два стилистических источника – народная белорусская песня и русский бытовой романс, – то в лирических песнях Ю. Семеняко, помимо этого, заметно влияние лирических, а также эстрадных песен советских композиторов. Причем интонационно-мелодический сплав разных стилистических источников в песнях Ю. Семеняко органичнее, прочнее, хотя и легко обнаруживается.

Интерес к лирической трактовке духовного мира рядового труженика, процесс разработки фольклорных пластов городского быта обусловил и появление в послевоенные годы довольно большого количества лирических песенок незамысловатого содержания, герои которых были максимально приближены к повседневной жизни, быту. Эта «приближенность» обнаруживалась и в стилистике большинства песен, в их нарочитой упрощенности, лубочности, с неременной иллюстрацией гармошечных переборов в инструментальном сопровождении. Некоторые из таких песен не отличались поэтичностью и глубиной, но, тем не менее, были широко популярны, поскольку отвечали потребностям в лирическом самовыражении довольно многочисленной, хотя и недостаточно эстетически развитой части слушателей. Критерий отбора и творческого преобразования бытующих интонаций в подобных песнях был порой несколько занижен, что привело, в конечном итоге, к появлению песенных образцов, которые не выделялись высоким художественным качеством. Однако сам факт обращения и разработки белорусскими композиторами интонационной сферы городского музыкального быта был чрезвычайно важным и прогрессивным явлением, поскольку освоение музыкального словаря города и деревни в целом давало реальную почву для создания произведений, которые стали бы доступными для людей разных социальных слоев общества. В песенном жанре наиболее заметный вклад в

процессе освоения музыки городского быта принадлежит композитору Ю. Семеняко.

5) 1958-1985 – формирование жанра белорусской эстрадной песни.

Научно-технический прогресс обусловил невиданно широкое развитие технических средств тиражирования и производства музыки, в результате чего возникла не имевшая аналогов в прошлом качественно новая технико-музыкальная коммуникативная среда, пришедшая на смену «живым» формам исполнения песен. Значительно расширилось содержание понятия «массовая песня». Оно стало более емким и широким, объединяя несколько разновидностей песенного искусства: собственно массовые песни, предназначенные, как и прежде, для коллективного исполнения; бытовые и концертные песни, исполняемые, как правило, профессионалами, но адресованные массовому слушателю; лирические песни-романсы, обретающие массовость благодаря записи на грампластинки, магнитофоны и т.д. Жизненная практика современности как бы стирает жанровые различия песни, определявшиеся ранее устойчивыми типами условий их бытования. Массовые песни могут теперь звучать с эстрады, а эстрадные, концертные – в быту.

Начиная с 1960-х гг. в Белоруссии наблюдается бурное развитие эстрадной песни. Она стала ведущим жанром массовой музыки. Появляется термин «эстрадно-массовая песня», причем, «массовость» теперь уже характеризует не столько тип исполнения (совместное, коллективное пение), но, прежде всего, – предназначение для самой широкой аудитории, способ распространения и слушания. И, хотя традиции массового исполнения песен по-прежнему существуют в республике, профессиональные композиторы заметно отошли от их создания.

В создании песен, наряду с опытными мастерами, принимают участие и молодые. Начиная с 1960-х гг. семья композиторов-песенников пополняется новыми именами: это Игорь Лученок, Эдуард Ханок, Эдуард Зарицкий, Измаил Капланов; позднее, в 1970-х гг. к ним присоединяются Валерий Иванов, Леонид Захлевный, Владимир Будник, Владимир Доморацкий, Владимир Кандрусевич, Николай Литвин, Лариса Мурашко и мн. др. Выдвигается плеяда эстрадных исполнителей – Нелли Богуславская, Виктор Вуячич, Тамара Раевская, Ольга Шутова и мн. др. В песенном жанре особенно ярко проявляется творческое содружество поколений, процесс обновления песен, а также преемственности и дальнейшего развития национальных традиций.

Наряду с традиционными формами самодеятельного художественного творчества (кружковой песенно-хоровой самодеятельностью) жизнь выдвигает новые формы музицирования. Массовое исполнение песен возрождается в

новой культурной традиции – движении самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей (ВИА).

Первые профессиональные ВИА были созданы в Минске в 1968 г. Ансамбль «Тоника», который возглавлял в будущем популярный композитор и певец Юрий Антонов, выкристаллизовался из эстрадного оркестра, аккомпанировавшего Виктору Вуячичу. Второй – «Лявоны» – возглавил Владимир Мулявин. Год спустя коллектив трансформировался в ВИА «Песняры».

В 1970-е гг. ВИА-движение в республике набирает силу: образуются ансамбли «Купалінка», «Чараўніцы», «Верасы», «Сябры». Их репертуар составляют популярные песни советских композиторов, всевозможные стилистически пестрые аранжировки фольклора (в том числе и ориентированные на западные поп-образцы), оригинальные песни и песенно-танцевальные композиции самих участников ансамблей. Образцы этой музыки создаются в колоссальном количестве, в соответствии с запросами массового музыкального быта и концертной практики самодеятельности. Отсюда – неизбежность повторения приемов, их стандартизация. Благодаря современным средствам коммуникации эстрадная продукция быстро и широко распространяется, приобретая, как правило, гораздо бóльшую популярность, нежели более достойные образцы других жанров, в том числе и традиционное профессионально-композиторское песенное искусство. Так, например, в республике и за ее пределами самое широкое распространение получили песни самодеятельных композиторов – руководителя ВИА «Тоника» Юрия Антонова («О добрых молодцах», «Стой, не стреляй, солдат!», «Нет тебя прекрасней»), руководителя ансамбля «Песняры» Владимира Мулявина («Александрына», «Завушніцы»), руководителя ВИА «Верасы» Василия Раинчика («На карнавал», «Миражи», «Музыка для всех»). Эти коллективы приобрели статус профессиональных, завоевав себе широкое признание общественности.

Десятилетие спустя из ВИА-стиля под влиянием направлений зарубежной и российской поп-музыки начнут формироваться модные стилевые течения. Так, в 1980 году песня «Наша дискотека» В. Раинчика и М. Танича (исполненная ВИА «Верасы»), в припеве которой ярко обнаруживается влияние шведского квартета «АББА», положила начало формированию в Белоруссии стиля диско.

Современная профессиональная белорусская песня также чаще всего ориентирована на ее исполнение ВИА. Так, популярности некоторых песен порой способствовало своеобразие исполнительской манеры той или иной эстрадной группы. Завязывается творческое содружество композиторов с ВИА. Например, исполнительская манера «Песняров» во многом способствовала появлению песен И. Лученка с ярко выраженной фольклорной характерностью.

С начала 1960-х гг. белорусская песня становится постоянной участницей всесоюзных и международных фестивалей, конкурсов. Ее «соприкосновение» с зарубежной песенной эстрадой – один из важных стимулов развития, который обусловил как обогащение выразительных средств песни, так и некоторые отрицательные черты, в частности, – некритическое использование, а то и прямое копирование популярной музыкальной продукции зарубежных эстрадных ансамблей. Вместе с тем наметилась тенденция к нивелировке художественных идей в деятельности некоторых ВИА и дискотек.

В этот период актуализировалась нравственно-этическая проблематика в песенном творчестве белорусских композиторов. Создаются произведения высокого гражданского звучания. Традиционные темы Родины, героической победы белорусского народа увязываются с большими социально-философскими проблемами, смысловой акцент в них переносится с внешнесобытийной стороны на этическую проблематику.

В произведениях песенного жанра не только воспевается та или иная общественно важная тема, но раскрывается ее значение в жизни современного человека. Внутренний мир героев, песенных персонажей вырисовывается через значительность их духовных побуждений, моральное осмысление событий прошлого. Такая нравственная акцентировка свойственна не только темам ведущего социального звучания, она пронизывает все тематические направления песенного творчества белорусских композиторов на современном этапе, становясь, таким образом, одним из характерных признаков трактовки содержания песен. Эта тенденция повлекла за собой дальнейший расцвет лирики в песне, стремление к социально-психологическому анализу личности, индивидуализации. Лирика как личностная, монологическая форма высказывания дает возможность показать общее, общенародное через единичное, индивидуальное, например, воплотить историческую тему Великой Отечественной войны через судьбу отдельного человека, воина-партизана, как это делает И. Лученок в песне «Память сердца».

Особенно заметен поворот в сторону лирического решения в трактовке патриотической темы. Одна из линий этого тематического направления связана с воплощением содержания песни в лирических гимнах. Намеченная еще в послевоенные годы, она продолжает активно разрабатываться белорусскими композиторами. В этом жанре написаны песни Ю. Семеняко «Расцвітай, Беларусь», «Люблю цябе, Белая Русь», Э. Зарицкого «Не можа сэрца жыць без Беларусі» и др.

Лирическая трактовка патриотической темы свойственна многим песням И. Лученка: «Мая Беларусь», «Радзіме», «Жураўлі на Палессе ляцяць» и др. Тема Родины в песнях И. Лученка подается широко, многогранно. В представлении композитора она неотделима от истории своего народа, его

культуры, традиций, духовного склада и характера. Именно такая углубленная трактовка патриотической тематики приобретает в песнях композитора (таких, как «Спадчына» – стихи Я. Купалы, «Радзіма бацькоў» – стихи В. Дунина-Марцинкевича, «Мой родны кут» – стихи Я. Коласа) ярко выраженный этический, нравственный смысл. Линия преемственности нравственных традиций прошлого прослеживается в песнях И. Лученка, посвященных темам революции, гражданской войны. Великой Отечественной войны. Это цикл «Революция наша вечная», песня «Верны мы памяти отцов». Нравственный облик современника в этих произведениях раскрывается через его отношение к прошлому, к морально-этическим традициям своего народа.

Позицию И. Лученка разделяют многие композиторы в трактовке песенной тематики (циклы «Память» Л. Захлевно, «Будьте долгу верны» В. Иванова, цикл песен о партизанской борьбе Э. Зарицкого). В каждом из них тема героической борьбы подается в углубленном этическом ракурсе, раскрывая связь молодого поколения с подвигом своих отцов. Причем, тенденция в песенном творчестве белорусских композиторов на современном этапе способствует тому, что наиболее популярными становятся те песни, в которых значительная общественно важная тема преломляется сквозь призму индивидуального сознания: «Высокие звезды» И. Лученка и Р. Гамзатова, «Не можэ сэрца жыць без Беларусі» Э. Зарицкого и А. Мартиновича, «Пра маю Беларусь» В. Прохорова и С. Давидовича. В то же время наблюдается и встречное движение приобретения сугубо лирической темой гражданского звучания, акцентировки внимания на высокой нравственности лирического чувства («Верасы» И. Лученка и И. Скурко, «Ты прыгадай усё» И. Лученка и П. Бровки, «Кветка папараці» В. Будника и А. Гречаникова).

Усилением утверждающей этической направленности песни объясняется и все углубляющийся в этот период интерес композиторов к наследию народно-песенной культуры – фольклору. Этими же побуждениями – осмыслить и развить духовный опыт своего народа, – обусловлено и обращение композиторов к классикам национальной литературы: к поэзии В. Дунина-Марцинкевича, М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа, Э. Пашкевич, а также к лучшим образцам современной национальной поэзии – стихам П. Бровки, А. Кулешова, М. Танка, Н. Гилевича.

На современном этапе развития поиск в этом направлении приобретает и конкретно-социологическую (социально-демографическую) направленность. Белоруссия, как и другие советские республики, переживает период стремительной урбанизации, что коренным образом изменяет социокультурную ситуацию. Усиление фольклорной струи в песне отражает сложный процесс изменения структуры музыкальной культуры города.

Этим объясняется наметившаяся тенденция к изменению в образно-содержательном строе песен. Белорусские композиторы проявляли повышенный интерес к поэтическим текстам, отличавшимся усложненностью психологического содержания и многоплановостью сюжетики («Заклинание» И. Лученка – Е. Евтушенко, «Нечаканая істіна» Э. Зарицкого – Б. Спринчана). Становление так называемой интеллектуальной, проблемной лирики порой приводит к драматизации лирического образа, резкому усилению его экспрессивности. Эта черта, свойственная стилевым нормам современной зарубежной эстрады, особенно рок-музыке, – наблюдается и в песенном творчестве советских, в том числе и некоторых белорусских композиторов («Нечаканая істіна» Э. Зарицкого).

В эти годы по-прежнему создавались и песни, отличавшиеся ярко выраженной идеологической направленностью, – например, песни о партии, Ленине, комсомоле. Написанные преимущественно в темпе марша («Мы идем по стране», «Комсомольская юность» И. Лученка, «Я твой трубач, товарищ комсомол», «Молодые наши весны» В. Будника и мн. др.).

Наряду с воплощением образов гражданско-патриотического звучания появляются также и новые песенные жанры, например, жанр пародийно-шуточной песни, характерный более всего для творчества Э. Ханка («Давай поговорим», «Разговоры», «Песня первоклассника», «Я у бабушки живу», «Шуточная спортивная» и др.).

Несмотря на кажущуюся легкость жанра, в эстрадной песне поднимались и актуальные, жгучие проблемы. Вот как в начале 1980-х годов отражалась социальная проблема снижения рождаемости. Имея одного ребенка, родители и того норовят «подкинуть старикам» (бабушке и дедушке), а сами заняты самими собой.

Вместе с тем в многообразном песенном потоке заметно сократился удельный вес песен на сельскую тематику. Композиторы обновляют в эстрадном звучании старую народную песню. Современная же жизнь колхозной деревни не получает в их творчестве убедительного воплощения. Немногочисленные песенные образцы носят отпечаток некоторой «лубочности», упрощенности. В этом опять-таки можно видеть попытки музыкального (специфически песенного) осмысления сложных процессов развития социальной структуры населения, сопровождающихся и соответствующими изменениями в музыкальном сознании, иерархии ценностных ориентаций различных групп слушателей.

Современная белорусская профессионально-композиторская песня ориентирована преимущественно на ее исполнение в огромных концертных залах с многотысячной аудиторией. Возникла по существу новая коммуникативная ситуация, связанная с расширением пространственной

реализации песни, оказавшей значительное воздействие на различные стороны песенного жанра и, прежде всего, на композиции песни. Это воздействие выражается в изменении масштабов песни, характера ее музыкального становления, т.е. тех ее сторон, которые непосредственно связаны с установкой на «пространство и на среду слушателей». В первом случае это проявляется в укрупнении формы, во втором – в усилении ее становления.

Укрупнение песенного жанра обусловлено обращением композиторов к нетрадиционным для песенного жанра многострочным поэтическим текстам, отличающимся усложненностью образного содержания и поэтической формы («Вераніка» И. Лученка—М. Богдановича, «Мой родны кут» И. Лученка—Я. Коласа и др.).

Свидетельством укрупненного видения целого является и обращение композиторов к песенным циклам. Это «Радзіма бацькоў», «Война не нужна», «Революция наша вечная» И. Лученка, «Память» Л. Захлевногo, «Часовые любви и покоя» В. Будника, «Будьте долгу верны» В. Иванова и др. Объединение песен в циклы осуществляется, прежде всего, на основе общности тематики и образует сюитную циклическую композицию, основанную на контрасте сопоставления.

Другая тенденция, отражающая новые пространственные представления, связана с усилением в песне интенсивности становления.

Характерной особенностью песенного творчества белорусских композиторов на данном этапе, обусловленном жанровой ориентацией, было использование стилей прошлого, как особого средства выразительности. Культура и искусство прошлых лет, активно вовлекаясь в орбиту духовного потребления, вызывают в представлении слушателей устойчивые ассоциации, на основе которых кристаллизуются различные смысловые трактовки художественных явлений, их «обобщенные образы». Белорусскими композиторами широко используются приемы стилизации и цитирования: так, в песне Д. Смольского «Обелиски» звучит фрагмент «Священной войны» А.В. Александрова, в песне В. Будника «Ребята, не издавшие войны» – цитата из песни М. Фрадкина «Березы». Заимствования здесь играют роль своеобразного «конкретизатора» обобщенного музыкального образа, усиливая, таким образом, драматургическую сторону песни.

На данном этапе также наметилась тенденция к взаимодействию различных музыкальных жанров и стилей. Выявился процесс сближения, взаимопроникновения массовой и академической музыки. Наблюдается обогащение языка и драматургии симфонии и оркестрового концерта, вокально-симфонического цикла на основе введения принципов, характерных для джаза и рок-музыки (Концерт для фортепиано с оркестром и «Болеро» В. Раинчика).

В орбиту влияния песни попали романс, баллада, вокальный цикл, поэзия, а также смежные виды искусства, прежде всего – театр.

Влияние романса на песню проявлялось в содержании, обусловленном выбором более детализированного поэтического текста, в способах развития музыкального материала, в усилении роли инструментального сопровождения, развитости фактуры («Алеся», «Вераніка» И. Лученка, «Травы детства» Ю. Семеняко, «Палессе», «Зялёная пушча» В. Будника, «Александрына» В. Мулявина и др.).

Среди жанров вокальной музыки, оказавших воздействие на композицию современной белорусской профессионально-композиторской песни, можно отметить вокальный цикл. Смыкание тенденции к укрупнению формы с внешним жанровым воздействием сказывается в стремлении к циклизации песен, дающей возможность масштабного воплощения художественного замысла. Жанровое же влияние вокального цикла обнаруживается в образовании качественно нового уровня композиции песни, благодаря использованию приемов объединения, свойственных камерно-вокальному циклу (принципов драматургии, интонационных и гармонических связей).

Очевидно влияние на песню и поэзии. Песня всегда находилась в союзе с поэзией, которая определяла ее содержание и стилистику. Отличительной чертой современной белорусской песни является развернутость, многоплановость, а также детализированность сюжета, требующие и соответствующего индивидуализированного композиционного решения.

В 1970 – первой половине 1980-х гг. отчётливо проявилось влияние на песню музыкального, прежде всего, оперного театра. В таких песнях обнаруживается стремление композиторов к использованию приемов драматургической выразительности, к развернутости изложения, к оркестральности инструментальной партии, расширенному исполнительскому составу, введению хора («Хатынь» И. Лученка). Симптоматично и возникновение новых синтетических жанров – рок-поэмы, рок-оперы (поэма И. Лученка «Гусляр», опера-притча В. Мулявина «Песня пра долю»). Театр определяет трактовку песни как театральной сцены, в основе которой лежит конкретная ситуация, персонифицированные исполнители, игровое начало. Влияние театра проявлялось как в героических песнях («Память сердца» И. Лученка), так и в шуточных («Давай поговорим» Э. Ханка).

б) 1985 – наши дни – активное взаимодействие белорусской песни со стилевыми особенностями направлений современной музыки.

Для современного этапа развития белорусской песни и поп-музыки в целом характерен ряд тенденций.

Во-первых, понятие «массовая песня» окончательно потеряло первоначальный смысл: если в 1920-е гг. массовая песня была ориентирована

на коллективное исполнение, в 1950-1970-е гг. наблюдалось соотношение между коллективным исполнением и слушанием, то с середины 1980-х гг. оно стало вытесняться другими понятиями – «подростковый поп», «тинейджерский поп», «музыка для ног».

Во-вторых, эстрадные произведения стали существовать как бы отдельно от их создателей: на первый план выдвигается личность исполнителя.

Наконец, в-третьих, широкое внедрение новейших достижений научно-технического прогресса существенно снизило требования к художественному уровню эстрадных произведений.

Рассмотрим наиболее значимые направления эстрадной песни и поп-музыки, распространившиеся на протяжении двух последних десятилетий.

Возникшая в странах Европы волна «евро-диско» и распространившийся на территории бывшего СССР его эквивалент, получивший название «подростковый поп» или «тинейджерский поп», оказал существенное влияние на песенное творчество белорусских композиторов. Этот процесс происходил длительное время. В середине же 1980-х гг. белорусские дискотеки отдавали предпочтение западным и российским образцам. В некоторых городах республики создавались коллективы, ориентированные на подражание российских образцов. В их числе – «Дельта» (Минск), «Имидж» (Добруш), «Парадокс» (Мозырь) и др. Но их творчество носило по преимуществу подражательный характер, проигрывало в популярности западным и российским образцам, и не получило широкой известности. Как самостоятельные направления, данные стили сформировались лишь к середине 1990-х гг.

В песенном жанре продолжают работать В. Доморацкий, И. Лученок, И. Капанов; появляются новые имена – Дмитрий Долгалев, Олег Елисеенков, Владимир Коризна-младший и др.

Жанр традиционной эстрадной песни как бы отошел на задний план. Его немногочисленные представители – минчане Яков Науменко, Олег Семенов (оба – выходцы из ансамбля народной песни «Бяседа»), Алесь (ВИА «Сябры»), Наталья Романская, Светлана Кульпа, Надежда Никулич, дуэт Ядвиги Поплавской и Александра Тихановича (экс-«Верасы»), Валерий Дайнеко («Беларускія песняры»), дуэт Галины Галенды и Владимира Кудрина.

В середине 1990-х гг. в Беларуси развился стиль «диско». Однако в большинстве своем его представители ориентируются на российские образцы, что вполне закономерно: Беларусь в силу различных факторов продолжает находиться в зоне влияния российских СМК.

К числу наиболее ярких представителей «диско» сегодня можно отнести минчан Сергея Минского, Сергея Сухомлина, дуэт «Анжелика» (Анжелика Ютт и Владимир Станкевич), группу «Краски».

Композиции в данном стиле по преимуществу отличаются бессодержательностью. Но бывают приятные исключения. В качестве примера приведем песню лидера группы «Краски» Оксаны Ковалевской «Ты уже взрослый». Песня написана от имени девочки, тяжело переживающей из-за разрыва отношений со старшим братом, вызванного разницей в возрасте.

В первой половине 1990-х гг. под влиянием зарубежной и российской поп-музыки обозначается тенденция к сближению традиционной эстрадной песни и танцевальной музыки. К их характерным чертам можно отнести незатейливость мелодий, их легкую запоминаемость, минимальную содержательность. К числу наиболее ярких представителей данного направления можно отнести Инну Афанасьеву, Витаса, Ирину Дорофееву, Сергея Ковалева, Кирилла Слуку, Лику Ялинскую (Минск), Искуи Абальян (Могилев), Оксану Петрову (Витебск), Полину Донскую (Пинск), Викторину Демьянчук, Галину Шишкову (Гродно-Минск), Олега Дудко (Добруш) и др.

Важную роль в развитии белорусской эстрадной песни сыграл Государственный концертный оркестр Республики Беларусь под управлением Михаила Финберга. Многие эстрадные солисты выступают в его сопровождении.

В последние годы внимание молодых белорусских композиторов и исполнителей привлекает к себе национальная классическая поэзия. Вот характерный пример соединения современных звучаний с классикой белорусской поэзии.

Песенное искусство, близкое к шансонной лирике, исповедуют минчане Александр Солодуха, Владимир Ухтинский и Сергей Герасимов (два последних – выходцы из ВИА «Сябры»).

С начала 1990-х гг. в разных городах Беларуси проводятся различные фестивали. Так, с июля 1992 года Витебск стал столицей фестиваля «Славянский базар», в котором принимают участие эстрадные исполнители и коллективы из всех стран мира. В разных городах Беларуси проходит фестиваль «На скрыжаваннях Еўропы» с участием артистов эстрады Беларуси и других стран. С 1994 года в Могилёве проводится ежегодный фестиваль «Золотой шлягер». В 1997 году в Бресте стартовал фестиваль «Золотая осень», в котором принимают участие как профессиональные, так и начинающие эстрадные певцы, барды и рок-музыканты.

Середина 1990-х гг. знаменуется возрождением интереса к ВИА-стилю. В это время ВИА «Сябры» трансформируется в одноименную студию; в 1997 году создается ВИА «Беларускія песняры», бóльшая часть программ которого строится на репертуаре «Песняров» 1970-х гг.

Наконец, нельзя не сказать о набирающем обороты популярности в молодежной среде стиле рэп (который в отечественной музыкальной критике принято отождествлять с хип-хопом).

Как стиль белорусский хип-хоп заявил о себе в середине 1990-х гг. В числе представителей стиля – группы «Би-стрим», «Дискавери», «Ла Косста», «От и до», «Стритмейстерс», «Точка отсчета» (Минск), «Атомис» (Смолевичи), «Б.Г.С.» (Кричев), «Нестандартный вариант» (Борисов), «Ник Фрост», «Терапия Ганг» (Молодечно), «Легион», «Напалм», «Семья Буга», «Холодный циклон» (Брест), «Старый завод», «Уже» (Витебск), «Город тоски» (Гомель), «Доктор Вербель» (Гродно), «Эпицентр правды» (Бобруйск) и мн. др. Однако до сих пор рэп (хип-хоп) на территории Беларуси носит по преимуществу подражательный характер. Его специфичность проявляется разве что в попытках создания остро социальных текстов на жгучие темы – выражение конфликта индивида и общества, наркомания, невзаимная любовь и т.п.

Таким образом, песенный жанр за свою многолетнюю историю прошел длительный путь – от крестьянской и массовой песни к поп-музыке со всеми ее разновидностями.

Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

Современный массовый демократический (эстрадный) музыкальный театр – значительный пласт в музыкально-театральном искусстве, сложное, динамичное, временами противоречивое явление в культурной действительности, отражающее неоднозначность, нередко парадоксальность музыкально-театрального процесса, многие характерные тенденции развития популярной музыки, музыкального и драматического театров в системе художественного мышления, музыкально-сценического языка. Такой театр обладает неистощимым эстетическим и нравственным потенциалом, огромной силой эмоционального воздействия на зрителя, безграничными возможностями в создании различных типов синтетического зрелища.

Соседство устойчивого традиционализма с разнообразными, подчас эксцентрическими поисками новых форм высказывания, новых связей со зрительской аудиторией обусловлено спецификой эстрадного музыкального театра. Он интенсивно осваивает язык и приемы, характерные для современной литературы, кинодраматургии.

Коренное же отличие эстрадных музыкальных постановок от любых других в том, что это не только организация действия с музыкой, но и переход на особый уровень синтетического творчества.

В истории музыкального и драматического театров с древнейших времен существовали массовые демократические синтетические театральные зрелища, среди которых – дорийский мим и мимические показы, флиаки, пантомимы, римская ателлана, римская комедия паллиата, тогата, табернарии (комедии харчевни), искусство гистрионов и жонглеров, средневековый площадной фарс, комедия дель арте, интермедии, комическая опера, водевиль, оперетта, мюзикл и т. п.

Начиная с XVIII в., когда определилась творческая активность самостоятельных массовых демократических музыкально-сценических жанров в театральном искусстве Европы, театр «играл» многообразием возможностей, предоставляемых разными типами музыкально-драматического синтеза, искал и находил формальные и оптимальные условия для создания новых видов музыкально-сценических представлений. Музыкальные и литературно-драматические компоненты в постановках такого типа сосуществовали в постоянном, сложном взаимодействии, их соотношение было изменчиво, подвижно, во многом определено эпохой создания произведения и национальными традициями той либо иной страны.

Термин «музыкальная комедия» употребляется как обобщающий к музыкально-сценическим жанрам, как комическая опера (опера-буффа и опера-комик), водевиль, оперетта, мюзикл (а также комедия-балет и др.), «в содержании которых в обрисовке характеров и ситуаций, особенностях музыкальной драматургии закрепились определенные признаки комического жанра, развивавшегося и обогащавшегося вместе со становлением музыкально-театрального искусства, его сложной проблематикой, вызванной социальной обусловленностью, сменой эстетического идеала, расширением круга выразительных средств» [4, 16].

Комическая опера, водевиль, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл – ярко индивидуальные музыкально-сценические жанры, имеющие разные «эстетические задания» (В.Конен), обусловленные особенностями общественных и художественных реалий, под воздействием которых они формируются, специфичностью музыкального языка. Вместе с тем эти жанры обладают генетическим родством, общей театральной природой, сходными творческими принципами, выразительными средствами, целями, представляют собой своеобразную «панораму жизни». Корни их – в многообразных проявлениях народного музыкально-комедийного искусства, в народном театре: итальянской диалектной комедии и комедии дель арте, французском и английском площадном фарсе, французской ярмарочной комедии, испанской сарсуэле и тонадиле.

Предыстория формирования и эволюции этих жанров насчитывает не одно столетие.

Комическая опера

Комическая опера как самостоятельный жанр – опера комедийного содержания – сложилась в странах Западной Европы в XVIII в. По сравнению с бытовавшей ранее оперой-серия круг сюжетов комической оперы значительно расширился: от легкой буффонады и фарса до серьезной или высокой комедии. Народные традиции обусловили демократическое содержание сценарной основы комической оперы, оптимистическое звучание, жизненность и узнаваемость ее образов и ситуаций, занимательность фабулы.

В частности, сюжеты ранней комической оперы заимствованы, как правило, из повседневной жизни; обыденная действительность в ней (опере) нередко обретала неожиданное многообразие проявлений и новизну. Изменился и круг действующих лиц. Вместо героев и полководцев на оперной сцене появились люди всякого звания и сословия, в том числе и новый для того времени герой – представитель демократических слоев общества.

В странах Европы оформились разные типы комической оперы. Л.Данько замечает, что «именно в комической опере впервые отчетливо стали дифференцироваться различные национальные признаки музыкального языка и оперной стилистики... Интонационное содержание и композиционные особенности итальянской оперы-буффа и французской опера-комик... представляют собой самостоятельную, четко очерченную область мирового театра, наряду с английской балладной оперой, австрийским и немецким зингшпилем, русской бытовой комической оперой или испанской тонадильей» [4, 11]. В каждой стране сохранялись некоторые формальные особенности комического оперного жанра: чередование музыкальных номеров и разговорных диалогов во французской и русской комической опере, в зингшпиле; сочетание речитативов, широкой ариозности и ансамблевой динамичности в итальянской опере-буффа и т. д.

В основу ранней оперы-буффа легли бытовые комедийные сюжеты, интрига стала проста, бесхитростна, но занимательна. Наметились характеристики персонажей, пока еще в общей форме, по принципу масок комедии дель арте. Выросло значение живого действенного ансамбля, сценическое же оформление было скромно. Мелодии такой оперы ясные, характерные, пластичные, с активной ритмической организацией, с жанровыми элементами; гармоническая фактура прозрачна. Важнейшим средством характеристики героев стал так называемый «сухой» речитатив, построенный на интонациях разговорной речи, нередко носящий форму комедийной реплики. Ариозность сблизилась с песенно-танцевальными истоками. Легкий и динамичный характер музыки, действия требовали от актера подвижности, чувства ансамбля, мастерства комедийной игры.

С течением времени композиционные рамки оперы-буффа раздвигаются, расширяется круг ее сюжетов, комедийное начало понимается не только как буффонное (заявляет о себе и серьезная комедия), присутствуют пародийные и сатирические мотивы. Однако опера-буффа сохранила связи с итальянским народно-бытовым искусством, выработала целую систему приемов музыкального письма; ее авторы достигли виртуозного владения самой композиционной техникой музыкальной комедии. Вокальный стиль оперы получил свою завершенность: буффонное начало достигло предельной динамики и остроты, лирическая кантилена соединила в чисто комедийном духе поэтичность с грациозностью и легкостью. Музыкальный стиль оперы-буффа в целом стал отчасти близок стилю венских классиков (до Бетховена). Специфика оперы более всего определялась гипертрофированностью приемов развития: комическое, комедийное тяготело к буффонаде, все подчинялось неудержимому, неистовому сценическому темпераменту спектакля. Оперы-буффа представляли собой, как правило, веселые, динамичные, озорные музыкальные комедии.

В процессе становления французская комическая опера, восприняв от итальянской оперы-буффа ведущую драматургическую роль музыки и развернутые оперные формы, сохранила свойственные ярмарочной музыкальной комедии разговорный диалог, опору на французские народно-песенные и танцевальные жанры, социальную заостренность.

Во второй половине XIX в. французская комическая опера, сохраняя лишь внешние признаки жанра (разговорный диалог как основная типологическая черта), перестает быть комедийной, допускает самые различные концепционные, в том числе и остродраматические, решения («Кармен» Ж.Бизе).

В России возникновение жанра комической оперы связано с формированием национальной композиторской школы светского направления в последней трети XVIII в. («Скупой» В.Пашкевича, «Американцы» Е.Фомина, комические оперы М.Соколовского). Пройдя этап романтизации у А.Верстовского, сближения в начале XIX в. с водевилем, русская комическая опера обрела новое качество в искусстве М.Мусоргского (комическая опера «Сорочинская ярмарка»), П.Чайковского (комическая опера «Черевички»), Н.Римского-Корсакова (лирико-комическая опера «Майская ночь» и опера-сатира «Золотой петушок») и оказала влияние на творчество некоторых западноевропейских композиторов (например, Б.Сметаны и др.).

В XX в. к жанру комической оперы обращались многие композиторы, в том числе Дж.Пуччини, М.Равель, Р.Штраус, И.Стравинский, П.Хиндемит, С.Прокофьев, В.Шебалин, Т.Хренников, Р.Щедрин. С современной комической

оперой отчасти сближаются мюзикл, оперетта, музыкальная кинокомедия и другие музыкально-комедийные жанры.

Водевиль

Еще одним массовым популярным музыкально-сценическим комедийным жанром является водевиль. Водевиль – жанр легкой комедийной пьесы, в которой диалог и драматическое действие, построенное на занимательной интриге, анекдотическом сюжете, сочетаются с музыкой, песней-куплетом, романсом, танцем. Это действие реалистических, но гипертрофированных персонажей, логически переходящее в невероятную, но убедительную в атмосфере водевиля фантазмагорию.

В зависимости от степени сложности используемых в водевилях музыкальных форм различают оперу-водевиль, комедию-водевиль и водевиль с куплетами (собственно водевиль).

Опера-водевиль включает в себя увертюру (обычно тематически не связанную с действием), самостоятельные вокальные, инструментальные и танцевальные номера и заключительные песенки-куплеты, так называемый водевиль, с которыми участники спектакля обращаются к публике (куплеты поются на одну мелодию перед закрытием занавеса, первый куплет обычно содержит мораль пьесы, последний – обращение героини или героя к публике с просьбой о снисхождении, одобрении увиденной пьесы). Комедия-водевиль с чертами сатиры обладает, как правило, более усложненной интригой, в ней меньше вокальных номеров, обычно отсутствуют увертюра и заключительные куплеты, в финале звучит хор, исполняется танец или сольный куплет одного из участников действия. Водевиль с куплетами – комедия-миниатюра с небольшим количеством музыкальных номеров.

Оперетта

Оперетта – один из музыкально-театральных жанров комедийного характера, драматическое действие в котором органически сочетается с пением, музыкой и танцами. Она олицетворяет неповторимую эстетику «легкого жанра», «стремится выразить не подлинные жизненные переживания, а нарочито выдуманное, как бы по-детски игровое, шутовское и преломленное в сентиментальном духе представление о действительности» [7, 44]. По своим жанровым признакам оперетта близка к комической опере, но свойственное оперетте широкое использование разговорных диалогов, общедоступность музыки обуславливают ее своеобразие.

Оперетта на протяжении всей своей истории включала в арсенал своих выразительных средств специфические приемы современной ей эстрады. Она взяла на вооружение едва ли не все жанры эстрадного искусства: эстрадную песню и шансонетку, злободневную частушку, острый сатирический куплет, одиночный и парный конферанс, мелодекламацию и джаз, акробатический,

пластический танец. «Уже в оперных по своему существу произведениях Оффенбаха исполнительский стиль теснейшим образом связан с эстрадной манерой сценического поведения», – замечает В.Савранский.

Основу драматургии оперетты составляет сочетание оперной (ариозно-речитативной), бытовой и эстрадной музыки. Оперетта широко использует также музыку «третьего пласта» (В.Конен), т. е. «музыку улицы». Стихия же танца, представленная разнообразными вальсами, польками, галопами, чардашем, канканом и т. д., передает ощущение праздничности, романтического подъема чувств, становится средством развития интриги.

Хотя в оперетте и используются традиционные оперные формы (ария, дуэт, ансамбль, хор), они обычно более просты по структуре и выдержаны в песенно-танцевальном характере. Однако музыка не является только аккомпанементом к вокальным либо хореографическим номерам, а служит для развития действия и потому несет определенную смысловую нагрузку. Все это отличает оперетту от водевиля и других разновидностей музыкальной комедии, где музыка выполняет лишь вспомогательные функции.

Среди музыкально-драматических жанров оперетта занимает промежуточное положение между оперой и драмой. Родство оперетты с другими комедийными жанрами, отсутствие жестких границ между опереттой и оперой с разговорными диалогами, между опереттой и пьесой с пением и танцами (водевиль) позволяют относить к этому жанру некоторые пограничные по характеру сочинения. Вместе с тем и сама оперетта нередко называется ее авторами то комической оперой (таковы многие сочинения Ж.Оффенбаха, Ш.Лекока, И.Штрауса, А.Салливена и др.), то музыкальной комедией («Свадьба в Малиновке» Б.Александрова), то мюзиклом («Свадьба Кречинского» А.Колкера).

Оперетта разнообразна как по содержанию, так и по форме. Существуют пародийные и пародийно-сатирические оперетты, лирико-комедийные и лирико-романтические, героико-романтические и мелодрамы-буфф. В истории музыкального театра обозначены разновидности оперетты – «парижская», «венская» (XIX в.) и «неовенская» (XX в.), обладающие устойчивыми жанрово-стилистическими признаками.

Синтетическая природа жанра, синтез вокально-хореографических и словесно-драматических форм в нем обусловили потребность в особом роде исполнителей – певцах-актерах, для которых одинаково доступны и органичны и отточенное вокальное мастерство, и танцевальная техника, и виртуозная комедийная игра, и склонность к сценической импровизации.

Следует отметить, что новые жанровые типы массовых демократических, в том числе и эстрадных музыкальных произведений возникают тогда, когда происходит разрушение привычных традиционных форм, эстетических

нормативов музыкального искусства, переосмысление как его сюжетно-содержательных, так и музыкально-драматургических принципов. В дальнейшем и традиционные формы, и новообразования сосуществуют одновременно, взаимодействуя и взаимовлияя друг на друга. Так, комическая опера XVIII в. закрепила основополагающие признаки музыкально-комедийного жанра в области сценарной и музыкальной драматургии, создав два своеобразных жанровых типа – итальянскую оперу-буффа и французскую оперу комик (композиционные модели которых стремился синтезировать в своем творчестве В.А.Моцарт). Однако тенденция усиления таких принципов организации музыкально-литературного материала, как условность, дискретность или линейность, свойственные театральной природе и формам французской комической оперы, привела к возникновению в XIX в. нового музыкально-комедийного жанра – оперетты, в которой осталось главным чередование музыкальных номеров с разговорными диалогами.

Вместе с тем соперничество с опереттой явилось одним из действенных стимулов совершенствования комической оперы. Усложнились ее образно-тематическая структура, музыкальный язык, усовершенствовались приемы создания музыкально-образных характеристик, расширилась идейно-образная сфера, проявилось стремление композиторов использовать серьезные концептуальные замыслы. Именно в комической опере возникающее стилистическое разнообразие в корне меняло исполнительские требования к актерам-певцам, которые должны были свободно владеть виртуозной итальянской техникой, речитативным «говорком» во французском стиле, народно-жанровым и романсовым стилями и быть хорошими драматическими актерами в разговорных сценах и музыкальных сценах сквозного развития.

В свою очередь оперетта заимствовала у комической оперы все художественные элементы, вокальные и оркестровые формы (арии, ансамбли, хоры, увертюры, финалы, оркестровые номера как основу хореографических эпизодов и т. д.), однако создала свою неповторимую эстетику, суть которой – игра, выдумка, развлекательность. Поэтому система выразительных средств отличается здесь нарочитой облегченностью и меньше всего связана с формами выражения и настроением, восходящим к возвышенной духовной традиции.

Испытав воздействие джаза, оперетта породила музыкальную комедию Бродвея и преобразила традиционное эстрадное представление в характерно американское шоу. Впоследствии музыкальная комедия Бродвея, ставшая одним из важнейших «культурных феноменов» (В.Конен) нашего времени, распространилась по всему миру под названием «мюзикл», синтезировав европейский и внеевропейский музыкальный язык.

В XX в. развитие массовых демократических музыкально-сценических жанров усложняется, динамика типологических их особенностей становится

все более очевидной. «Тенденция к увеличению жанровых модификаций закономерно сочетается с тенденцией интеграции жанров, с разработкой сложных жанровых симбиозов, своего рода жанровых «микстов» [4, 26]. И, как следствие, в современном музыкальном театре возрождаются ранние формы народных зрелищ; староанглийская «опера нищих», светский фарс соседствуют с народным балаганом, игровыми спектаклями, связанными с шаржем, буффонадой, фарсом, гротеском. В подобном многообразии жанровой палитры заключается неисчерпаемый потенциал массовых демократических музыкально-сценических жанров как динамичных художественно-образных систем, подверженных естественным изменениям в зависимости от конкретных общественно-исторических условий.

Эстрадный музыкальный театр утвердился как демократический, обращенный к самым широким зрительским массам, ориентированный на запросы разнообразной аудитории. Как правило, занимательным сюжетам произведений этого театра свойственны упрощение действительности и человеческих характеров, нередко клишированность ситуаций. Вместе с тем они (сюжеты) выражают определенный нравственный идеал, имеют оптимистическое звучание, жизненные, узнаваемые образы и ситуации. В процессе развития эстрадного музыкально-сценического искусства авторы периодически переосмысливали сюжетно-содержательные принципы построения произведений, использовали, в частности, выдающиеся пьесы мирового комедийного репертуара – В.Шекспира, Ж.Мольера, П.О.Бомарше, К.Гольдони и других, расширяли образно-эмоциональную палитру произведений, делали попытки проникнуть в глубь жизненных явлений. В лучших образцах эстрадного музыкального театра проявляются тенденции лирико-психологического обогащения их драматургии; музыкальное начало органичнее взаимодействует с сюжетной интригой, лирический характер которой сочетается с тонкой поэтичностью музыкальных образов, с поисками новых сценических решений; элементы злободневности, сиюминутности, пародии и сатиры отступают на второй план.

За свою историю эстрадное музыкально-театральное искусство выработало необходимые ему приемы «управления вниманием» публики, точного расчета производимых эффектов. Это повышенная динамичность, энергичность развития происходящих в эстрадных музыкальных спектаклях событий, резкие контрасты, быстрые смены образов, ситуаций, настроений. Увлекательное, легкое, живое сценическое действие сопровождается острыми танцевальными ритмами и запоминающимися мелодиями, колоритными музыкально-сценическими и драматическими диалогами, в том числе и общими комедийными приемами – буффонадой, эксцентрикой, гротеском, арлекинадой, импровизацией, пародированием, клоунадой и т. д.

Драматургия массовых популярных музыкально-сценических жанров, сочетающая три компонента – музыку, слово и действие, – носит сбалансированный синтетический характер. Своеобразие музыкально-драматического языка этих жанров проявляется через особые музыкальные, драматические и музыкально-драматические средства выразительности. Действие развивается за счет естественного переключения из одной формы сценического выражения в другую. В разных жанрах демократического музыкального театра применяются разные типы музыкально-драматического синтеза, главным же принципом организации материала в них по-прежнему остается принцип чередования музыкальных номеров с прозаическими сценами (или речитативами в опере-буффа, интонационно близкими живой разговорной речи).

В произведениях эстрадного музыкального театра как произведениях музыкально-сценического искусства огромное значение имеет музыкальная драматургия, т. е. система музыкальных выразительных средств и приемов воплощения драматического действия. В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ярко выраженного центрального конфликта, определенная последовательность этапов развития драматического замысла и т. п. Музыка здесь – главное обобщающее средство, носитель сквозного действия, посредством которого все элементы драмы связываются воедино, выражается главная идея произведения, решаются сценические конфликты и характеры действующих лиц. Эти общие закономерности находят специфическое преломление в каждом музыкально-сценическом жанре соответственно природе его выразительных средств. Различные типы музыкальной драматургии (номерной, сквозной, монтажной, смешанные формы музыкального развития, объединяющие эти типы) в сочетании и чередовании с элементами литературной драмы определяют ряд особенностей композиции жанров эстрадного музыкального театра.

Таким образом, музыка является тем началом, которое сближает комическую оперу, водевиль, оперетту и мюзикл, но проявляет себя в этих жанрах по-разному. В основе комической оперы – единая музыкальная концепция; внемузыкальные элементы оперного спектакля носят вспомогательный характер. Контакты водевиля с музыкой «делают его не похожим на другие драматические жанры и дают право рассматривать его как жанр музыкально-драматический» [7, 17]. Музыка здесь подчиняется условиям драматического жанра. Однако в лучших образцах оперы-водевиля занимательная, динамичная пьеса объединяется с по-оперному разнообразными музыкальными формами. Драматургия же оперетты отвечает прежде всего принципам музыкального искусства. В мюзикле влияние музыки на специфику жанра значительнее, нежели в водевиле. Она – равноправный структурный

компонент действия, одно из средств «музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами» [6, с. 5]. При этом признаки каждого жанра «не просто учитываются музыкой – благодаря ей они проступают наиболее отчетливо. Достаточно назвать такие характеристические образцы, как куплет, выходная ария, шоу-зонг» [6, с. 70].

Музыкальный язык «легкожанровых» произведений всегда мгновенно доступен, принципиально облегчен и в большой мере консервативен, он основывается на приемах, уже давно вошедших в сознание широкой публики. Для массовых демократических музыкально-сценических жанров характерно использование «интонационного языка эпохи» (Б.Асафьев), общедоступных и популярных бытовых музыкальных жанров, которые выполняют важные драматургические функции: характеризуют эпоху, национальную принадлежность героев, дают музыкальный портрет персонажей, отражают эмоциональную реакцию героя на те или иные сценические обстоятельства, пародийно-сатирически рисуют действующих лиц и т. д.

Таким образом, специфика театральной природы, драматургии массовых демократических музыкально-сценических жанров, синтетичность определяют и особенности их сценического воплощения музыкально-комедийных жанров. Универсализм, художественный синтез жизненной достоверности и поэтической условности, объединение в одном представлении свойств и выразительных средств оперы, драмы, балета, эстрады выдвигают особые требования к искусству постановщиков и исполнителей. Идеалом здесь является чрезвычайно редкое сочетание в одном лице качеств музыкального и драматического режиссера (в отношении режиссера-постановщика, обладающего в том числе и значительным комедийным потенциалом) и качеств актера, певца, танцовщика (в отношении артиста-исполнителя).

Список использованных источников

1. Бурлина, Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е.Я. Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 167 с.
2. Владимирская, А.Р. Звездные часы оперетты / А.Р. Владимирская. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1991. – 220 с.: ил.
3. Горович, Б. Оперный театр / Б.Горович; пер. с польск. М. Малькова. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 224 с.: [8] л. ил.
4. Данько, Л.Г. Комическая опера в XX веке: очерки / Л.Г. Данько. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. – 174 с.
5. Жукова, Л.Л. В мире оперетты / Л.Л. Жукова. – М.: Знание, 1976. – 112 с.: ил.

6. Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус; пер. с эст. В.А.Самойлова. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1983. – 128 с.
7. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
8. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар; Гос. ин-т истории искусств; пер с нем. П.В. Грачева; под ред. и с предисл. И. Глебова. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.: ил.
9. Крунтяева, Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т.С. Крунтяева. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. – 167 с.: [12] л. ил.
10. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
11. Михеева, Л.В. В мире оперетты: Путеводитель / Л.В. Михеева, А.А. Орелович. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1982. – 312 с.
12. Музычны тэатр Беларусі: 1960 – 1990: Опернае мастацтва. Музыкальная камедыя і аперэта / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані, Н.А. Юўчанка; М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы; рэд. Г.Р. Куляшова. – Мінск: Беларуская навука, 1996. – 470 с.: нот., іл.
13. Русский водевиль / сост., вступ. ст. и примеч. В.В. Успенского. – Л.; М.: Искусство, 1959. – 494 с.
13. Соллертинский, И.И. Жак Оффенбах / И.И. Соллертинский // Исторические этюды / и.И. Соллертинский. – 2-е изд. – Л.: Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963. – С. 236 – 262.
14. Соллертинский, И.И. Заметки о комической опере / И.И. Соллертинский // Исторические этюды / И.И. Соллертинский. – 2-е изд. – Л.: Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963. – С. 347 – 357.
15. Соллертинский, И.И. На путях изучения оперетты / И.И. Соллертинский // Критические статьи / И.И. Соллертинский. – Л.: Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963. – С. 151 – 159.
16. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие... / Л.З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.: ил.
17. Янковский, М.О. Искусство оперетты / М.О. Янковский; сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Дрейдена. – М.: Сов. композитор, 1982. – 278.: ил.
18. Brockett Oscar, G. The theatre: An introduction / G. Brockett Oscar. – San Francisco: Rinehart Press, 1969. – 596 p.
19. Grun, V. Kulturgeschichte der Operette / V. Grun. – Berlin: Musikverlag, 1967. – 616 s.
20. Klots, U. Operettes / U. Klots // Bühnenkunst. – 1989. – № 3. – S. 43.

Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

Специфика развития англо-американского музыкального театра

Как известно, колыбелью духовной культуры США были северо-восточные штаты, так называемая Новая Англия, которую, начиная с 1620 г., в основном заселяли английские пуритане. Их нетерпимое отношение к театру во многом определяло его судьбу в Америке.

XVII в. – век английской буржуазной революции. Возглавившие ее, а затем пришедшие к власти пуритане свою ненависть и презрение к феодальной аристократии перенесли на театр. Особенно ненавистны были для них музыкальные представления, пользовавшиеся большой популярностью при королевском дворе. В 1642 г. английский парламент специальным указом закрыл все театры и запретил какие бы то ни было театральные представления. Полностью искоренить театр, конечно, не удалось, но удар все же был очень силен. Так, музыкальный театр Великобритании на целых три столетия стал потребителем иноземной творческой продукции.

Аналогично сложилась судьба театра в Америке. Переселившиеся сюда из Англии пуритане уделяли большое внимание развитию интеллектуальной культуры, опережая в этом отношении многие страны Европы. Гарвардский университет, например, был основан уже в 1636 г. Условия художественной жизни складывались менее благоприятно. Пуритане, с их религиозной нетерпимостью и проповедью аскетизма, сделали все возможное, чтобы помешать развитию искусства. С фанатическим упорством они преследовали художественную литературу, музыку, театр. Интерес к красоте светской жизни вызывал подозрение в безнравственности, а то и в политической неблагонадежности. Под сомнение ставилось все, что выходило за рамки пуританского идеала «скромности, суровости и простоты». Театр же был заклеен «храмом дьявола».

В то время как европейское Просвещение XVIII в. сделало искусство своим важнейшим оружием, американские просветители отводили ему весьма незначительную роль в общественной жизни. Во Франции накануне и во время Великой французской буржуазной революции театр выполнял важную идеологическую роль, в Америке же в период освободительной войны колоний временное революционное правительство провело закон о запрещения «театральных пьес, спектаклей, азартных игр, петушиных боев и всякого рода других дорогостоящих развлечений» [5, 14].

Между тем театральная оппозиция пуританам была сильна, и театральные представления распространялись, хотя и вне рамок официальной идеологии. Первыми центрами театральной и музыкально-театральной культуры стали

южные рабовладельческие штаты Вирджиния и Южная Каролина. Сюда, невзирая на протесты пуритан, в огромном количестве прибывали из Англии различные театральные труппы. Игались главным образом английские «балладные оперы», часто в довольно убогом исполнении. Зачастую не было оркестра, а иногда даже клавесина. Нередким было исполнение «оперы» одним единственным актером.

В Америке, как и в Англии, пуритане, несмотря на все старания, не смогли искоренить театр. «Но им удалось придать американскому театральному искусству оттенок безнравственности, низкопробности и «плебейства» в худшем смысле этого слова» [5, 14]. Удалось им и вытеснить театр в самые убогие помещения. Еще в середине XIX в., когда в Нью-Йорке было уже достаточно великолепных школьных и университетских зданий, роскошных клубов, жилых домов, подобных дворцам, музыкальные представления по-прежнему давались в помещениях с самой дурной славой, репутация которых была на одном уровне с кабаками и публичными домами. Поэтому «порядочный» обыватель не рисковал идти в театр, не говоря уже о том, чтобы пойти туда всей семьей. В подобных «театральных залах» на грязном дырявом полу стояли обыкновенные скамьи без спинок, под ними бегали крысы (в подобных условиях новый пол в зале становился дополнительным средством привлечения публики). Естественно, что и поведение зрителей соответствовало обстановке. Шум, гвалт, драка были обычным явлением. Сомнительной репутации дамы использовали театральные представления для завязывания новых знакомств. Подобное положение обуславливалось отнюдь не бедностью страны, а повсеместно укоренившейся точкой зрения, что театр не заслуживает такого уважения и внимания, как торговая, финансовая или политическая деятельность. К тому же лихорадочное обогащение страны, которое началось после гражданской войны и превратило США в мощную капиталистическую державу, сопровождалось идейной деградацией американского общества. В этих условиях театральное искусство сколько-нибудь серьезного содержания не могло развиваться. Преследуя театр, пуритане «навсегда обрекали его на роль безыдейного «третьесортного» искусства. Такое отношение парализовало стремление молодого театра стать общественной трибуной... В конечном счете, американский музыкальный театр удовлетворился ролью, которая перешла к нему по наследству от балладной оперы и концертной эстрады метрополии. Он оформился как искусство исключительно легкожанровое, рассчитанное лишь на бездумное развлечение [5]. Даже в наше время, десятки лет спустя после создания «Плавучего театра», «Порги и Бесс», «Вестсайдской истории», музыкальный театр США в целом ориентирован на развлекательность. Все это во многом объясняет, почему именно музыкальная комедия, а впоследствии мюзикл стал главным жанром

американского музыкального театра, в то время как опера и по сей день имеет сравнительно ограниченную аудиторию. Обратимся теперь к конкретным источникам жанра эстрадного музыкального театра – мюзикла.

Балладная опера

В XVIII в. в различных странах Европы родились и приобрели популярность комедийно-музыкальные представления. В Италии это была так называемая опера-буффа, во Франции – комическая опера, в которой пение чередовалось с разговором. В Англии аналогичный жанр получил название балладной оперы. Ее далекими предшественниками были комические представления XVI в., называемые «дроллс» и разыгрываемые бродячими актерами, потомками средневековых жонглеров и менестрелей. Эти неграмотные артисты исполняли свои тексты в стихотворном размере на мелодии современных им популярных баллад.

Балладную оперу XVIII в. нельзя назвать музыкальным театром в полном смысле слова. Это была комедийная пьеса, изобиловавшая песнями. Музыка таких произведений, как правило, не была оригинальной, а представляла собой обработку популярных мелодий. В истории музыкального театра особое место заняла представленная в 1728 г. «Опера нищих». Ее текст, в котором политическая сатира сочеталась с пародией на оперное искусство, написал поэт и драматург Д.Гей, близкий к кругу великого сатирика Д.Свифта. Партитуру создал композитор Д.Пепуш. Насмехаясь над мифологическими и историческими сюжетами последних, Д.Гей вывел на сцену воров и убийц вместо богов, королей и придворных, а вместо герцогинь – уличных шлюх. Произведение это довольно скоро было поставлено и в Америке (1751). Произведение дожило до нашего времени. Вплоть до 1920-х гг. у себя на родине оно исполнялось близко к первоначальному виду, и лишь позднее было обработано композитором Б. Бриттеном.

В 1928 г. немецкий драматург Б. Брехт совместно с композитором К.Вайлем написали на сюжет «Оперы нищих» свою, ныне всемирно известную, «Трехгрошовую оперу». «Опера нищих» Дж.Гей и Дж.Пепуша – наиболее яркое произведение в жанре балладной оперы. По ее примеру возникли сотни других, подчас незначительных по содержанию, лишенных элементов сатиры. Основой для них служили чаще всего окарикатуренные сюжеты из истории, известных литературных произведений и театральных пьес. У таких балладных опер не было иной цели, кроме развлечения. В то время как во Франции, Германии, Австрии, не говоря уже об Италии, комическая опера стала со временем полноценным музыкальным жанром, музыкальный уровень балладных опер оставался весьма примитивен. И, тем не менее, балладные оперы, завезенные в северо-американские колонии, стали здесь основным жанром музыкального театра вплоть до середины XIX в.

Первая из таких опер английского происхождения была исполнена в Чарльстоне в 1735 г. В 1751 г. ансамбль Томаса Кина показал в Нью-Йорке «Оперу нищих». Все сколько-нибудь популярные английские пьесы этого жанра становились известны в Америке. Они сдабривались американскими народными песнями, зачастую с новыми стихами, отражавшими повседневную жизнь жителей Нового Света.

Первая американская балладная опера «Лучники, или Швейцарские горцы» была поставлена в Нью-Йорке в 1796 г. Популярные мелодии народного характера сплелись в жанре балладной оперы в своеобразный городской фольклор, один из источников музыкальной эстрады США вплоть до современной «поп-сонг». Стремление балладной оперы к злободневности, к изображению повседневного быта, элементы сатиры – все это в известной мере было предвосхищением мюзикла.

Театр менестрелей

В начале XIX в. национальное самосознание молодой североамериканской республики возросло настолько, что и в театре пытались избегать примеров Старого Света. В это время в Америке распространилась своеобразная форма народных развлечений – «минстрел-шоу», то есть «представления менестрелей», в которых все участники были белыми, но гримировались под негров, натягивали на головы черные кудрявые парики. Представление включало в себя шутки, песни и скетчи на темы жизни негров на плантациях. Негра обычно изображали карикатурным простаком, который любит развлечения и смешно подражает своим господам, но было много и сентиментальных эпизодов – разлучение возлюбленных жестоким хозяином, смерть преданного слуги, – которые вызывали у аудитории слезы сострадания и умиления.

Корни искусства американских «менестрелей» берут начало в английской балладной опере и даже в более древних шутовских представлениях – уже упомянутых «дроллс». Выступление белых в роли негров – тоже не американская выдумка. В галерее слуг итальянской оперы-буффа имеется и традиционный «африканский негр», которого большей частью изображали комическим злодеем. Английский композитор Ч.Дибдин в 1768 г. в своей опере «Висячий замок» вывел на сцену негра, который своими движениями и позами напоминал итальянских певцов, но тем не менее пользовался негритянским диалектом, этим существенным элементом будущих американских «минстрел-шоу».

По мнению Роберта К.Тола, спектакля с участием артистов, загримированных под негров, устраивались еще в колониальные времена [6, 112]. Однако лишь в 40-е гг. XIX в. минстрел-шоу становится сложившейся формой музыкального театра. В 1820 – 1840 гг. в «минстрел-шоу»

фигурировали два основных негритянских типа: одетый в тряпье поденщик с южно-американских плантаций, который неуклюже, но бодро ковылял по сцене, и второй тип – городской денди. Первый тип стал популярным благодаря комику Томасу Д.Райсу, бывшему странствующему актеру, который назвал созданный им образ Джимом Кроу. Вначале он выступал в этой гротескной, как по языку, так и песням и танцам, роли в антрактах между действиями основного представления. Переезжая из одного города в другой, актер варьировал свои песни применительно к местным условиям. Фигура Джима Кроу стала популярной. В 1836 г. Томас Д.Райс выступал в обличье Джима Кроу в Лондоне, и его куплеты превратились в самый популярный шлягер сезона. У актера было много подражателей.

Томас Д.Райс собрал и обработал множество негритянских мелодий. Он создал первые так называемые «эфиопские оперы» – примитивные предшественницы обязательных скетчей будущего «театра менестрелей».

«Эфиопские оперы» состояли из песен и танцев, которые вместе с небольшими фарсами и пародиями составляли целостное представление. Некоторые из них пародировали большую оперу или классический балет, причем женские роли исполнялись мужчинами. Окончательную форму жанру придал Даниэл Декатур Эммет, родом из Огайо, который в 1843 г. вместе с тремя друзьями организовал ставший впоследствии чрезвычайно популярным ансамбль «Вирджинские менестрели». Четыре актера сидели полукругом на сцене, в центре скрипач и исполнитель на банджо, по краям сцены исполнители на тамбурине и кастаньетах. Первая часть программы состояла из песен и музыкальных номеров, исполнение которых сопровождалось шутливым диалогом. Во второй части, носящей испанское название «Оли», сценки из негритянской жизни перемежались танцами. В заключение разыгрывалась небольшая пьеса, обычно бурлескного, пародийного характера – нечто вроде балладной оперы. В 1843 г. «Вирджинские менестрели» выступали в Нью-Йорке. Под влиянием их успеха скоро возникли конкурирующие квартеты.

К середине XIX в. минестрельные труппы наводнили всю страну, их представления стали одной из главных форм американского популярного искусства, составляя опасную конкуренцию опере и драме. Выступавшая в одном городе одновременно с менестрелями драматическая труппа, как правило, оставалась без публики. К этому времени труппа менестрелей обычно уже насчитывала до двенадцати, а то и более человек. В белых брюках, полосатых рубашках, синих шелковых фраках и цилиндрах, в сопровождении духового оркестра они въезжали в город наподобие циркового парада. Вперед высылался разведчик, знакомившийся с местными условиями и злободневными проблемами, чтобы сделать их мишенью острот в спектакле к огромному удовольствию зрителей.

С возрастанием напряженности в общественной жизни перед Гражданской войной в менестрельных представлениях, которые тогда шли главным образом на Севере (центром менестрельной эстрады долгое время был Нью-Йорк), стали пропагандироваться идеи северян. Но после окончания Гражданской войны на сцене вновь появляются коммерческие «негритянские» персонажи. Музыка для менестрельных представлений сочиняли главным образом белые. По замыслу она должна была представлять собой типично негритянскую музыку, но в действительности это были обычные эстрадные песенки, кое-где разукрашенные острыми ритмами.

Представления менестрелей давались и курсирующими по Миссисипи плавучими театрами, наподобие того, который описан Марком Твеном в романе «Приключения Гекльберри Финна». В конкурентной борьбе увеличивался состав менестрельных трупп, достигая иногда ста человек, пока, наконец, с 1870-х гг. в больших городах это искусство не стало вымирать. Но в провинции менестрели выступали вплоть до начала XX в. Более того, даже в наши дни изредка можно встретить менестрельные труппы, несмотря на конкуренцию новых развлекательных форм и тот факт, что негритянская культура в Америке уже давным-давно не является экзотикой.

В прошлом считали, что песни менестрелей являются оригинальным негритянским искусством. Выяснилось, однако, что негритянские песни южно-американских штатов происходят от английских и шотландских народных песен, своеобразно исполняемых певцами-неграми. Менестрели только обрабатывали их, после чего они снова распространялись среди народа. Так, например, случилось со многими песнями Стивена Фостера. Американские негры никогда не считали жанр менестрелей своей культурой. Карикатурный образ негра вызывал у них презрение, так же как и характерная для менестрельных представлений идеализация жизни рабов на сахарных плантациях. Фигура Джима Кроу со временем стала олицетворением расового угнетения. Тем не менее, менестрельные спектакли давались и темнокожими артистами. Только в этом случае они выдавали себя за белых исполнителей, загримированных неграми. При всей карикатурности чернокожие персонажи «театра менестрелей» несли в себе свежесть и непосредственность чувств, естественность, близость к природе, тоску по человечности, протест против отупляющего и опустошающего душу практицизма больших городов.

Первая негритянская менестрельная труппа была образована в 1855 г., и постепенно спектакля с участием негров стали доминировать в этом жанре. Содержание представлений почти не менялось. И иногда негров даже дополнительно гримировали, чтобы они больше походили на традиционного менестрельного персонажа. Эта волна негритянской менестрельной эстрады вызвала к жизни особую профессию – чернокожего энтертейнера (эстрадного

актера-музыканта). Чтобы получить работу в минстрел-шоу, негры становились певцами, танцорами и комиками. Некоторые из них добивались большой известности. Негритянский актер Джеймс Блэнд написал несколько популярнейших в США песен, среди них «Carry Me Back to Old Virginny», и «Oh, Dem Golden Slippers». На менестрельной эстраде начинали свой творческий путь У.К. Хэнди, Берт Уильямс, Эрнест Хоган и две величайшие исполнительницы классического блюза – Гертруда Ма Рэйни и Беси Смит. Жизнь негритянских менестрелей, конечно, была нелегкой. Платили им, как правило, меньше, чем их белым коллегам; нередко случалось, что белые антрепренеры их просто обманывали; во время гастролей им было трудно устроиться на ночлег; подчас они подвергались нападениям белых расистов. Но тем не менее для большинства негров попасть на коммерческую эстраду было большой удачей.

Менестрели оставили после себя целый кладезь песен, послуживших источником творчества американских композиторов. В музыке «театра менестрелей» сформировались некоторые ранние элементы джаза (регтайм). Из этого театра развилась другая форма массового искусства – варьете, или водевиль. Негры быстро освоились и в этой сфере и вновь заняли ведущее место в эстраде; достаточно упомянуть таких звезд, как Берт Уильямс. Билл «Боджанглс» Робинсон, Этель Уотерс, Сэмми Дэвис-младший и Редд Фокс. В начале XX в., влившись в бродвейскую эстраду, менестрели способствовали проникновению джаза на сценические подмостки.

Экстраваганца

Жанр экстраваганцы – французского происхождения, в Америку он был завезен в 1857 г. итало-французской труппой Ронцани, которая показала в Нью-Йорке спектакль под названием «Новость – прокладка атлантического кабеля». Название жанра прочно укоренилось в Новом Свете и стало обозначать экстравагантные, то есть необычные, фантастические представления, полные мелодраматических события и умопомрачающих сценических эффектов, приправленные песнями и танцами, элементами варьете и цирковыми аттракционами. Действие в экстраваганцах большей частью происходило в волшебном мире духов.

Классическим образцом экстраваганцы стал поставленный в 1866 г. в Нью-Йорке «Злодей-мошени» (The Black Crook) – первый образец бродвейской продукции, с успехом пробивший брешь в театральном импорте из Европы. Постановка представляла собой пятичасовой спектакль-колосс, смонтированный из французского романтического балета и безвкусной мелодрамы по мотивам «Фауста» И.В.Гёте и «Волшебного стрелка» К.Вебера. Эта форма обязана своим возникновением случаю. Продюсер К.Джерет и его финансист Г.Пальмер ангажировали французскую труппу, которая должна

была дать ряд представлений романтического балета «Лань» в Музыкальной академии. Но произошел пожар, и помещение сгорело дотла. В отчаянии принялись искать новое место для выступлений. В конце концов, заключили договор с владельцем драматического театра в саду Нибло, согласно которому балетное представление следовало включить в драматическую пьесу. Пьесой оказалась мелодрама некоего Ч.М.Барраса «Злодей-мошенник». Автор в страхе от того, что французы испортят его пьесу, в которой не было предусмотрено ни музыки, ни танцев, заявил протест. Но авторы в США уже тогда зависели от продюсеров и владельцев театров. Ч.М.Баррас нуждался в деньгах и был вынужден уступить. Музыку к пьесе подобрал некто Дж.Оперти, воспользовавшись самыми разными источниками, как это было тогда принято. Для постановки «Злодея-мошенника» владелец театра У.Уайтли обновил театральное здание и оснастил сцену новейшим для того времени техническим оборудованием. Основной притягательной силой спектакля стали невиданные до того сценические эффекты и трюки: ураган в горах Гарца, шабаш ведьм (явная имитация «Вальпургиевой ночи»), балет драгоценных камней, карнавал, маскарад, ангелы, уносящиеся на небеса в позолоченных каретах и так далее. Самым обольстительным компонентом спектакля была балетная труппа, состоящая из ста красавиц-блондинок, облаченных в прозрачные телесного цвета костюмы и чулки-паутинки. Атаки церкви на эту «дьявольскую оргию, выдаваемую за спектакль» [5, 31], а также шок, пережитый печатью, и стали причиной колоссального успеха постановки у публики, как это и случалось не раз в истории театра. Простолюдины толпились на балконе, «сливки» общества располагались в партере, дамы из высшего света, закрыв лицо вуалью, следили за происходящим на сцене из глубины лож, оставаясь, сколь это было возможно, в тени. За 16 месяцев спектакль прошел 474 раза, поставив небывалый рекорд и принеся предпринимателям огромный доход. До 1900 г. в Нью-Йорке «Злодея-мошенника» восемь раз возобновляли в новых постановках. Одна из трупп постоянно находилась с ним в гастрольной поездке. В последний раз эту экстравагантную постановку исполнили в 1929 г. в Нью-Джерси. Королеву духов Сталакту танцевала Агнес де Милль, впоследствии сыгравшая большую роль в развитии американского мюзикла. После «Злодея-мошенника», особенно в 1900-е гг., балетные танцовщицы сделались неизбежной принадлежностью музыкальных спектаклей. Их танцы являлись вводными номерами, логически не связанными с происходящим. Вялость сюжетной линии позволяла переставлять балетные номера как угодно. Уже на следующий сезон в «Злодея-мошенника» были включены новые танцевальные сцены, и так давалось, по крайней мере, четверть века. Первоначальную редакцию французского балета вскоре заменили народными танцами, а в 1892 г. в постановке участвовали только танцовщицы варьете. «Злодей-мошенник» не

был, конечно, мюзиклом в современном понимании, но он положил начало традиции пышных эффектных зрелищ с музыкой, пением и танцами, которая явилась одним из источников мюзикла. Как любое пользующееся успехом художественное явление, «Злодей-мошенник» сразу же нашел подражателей. Уже в 1868 г. была создана экстраваганца «Хампти-Дампти» на сказочный сюжет с песнями, танцами и грубоватыми шутками. В постановке участвовали акробаты, канатные плясуны, фокусники. Ошеломляющим зрелищем стал сверкающий в лунных лучах замерзший пруд, по которому скользили конькобежцы. Впоследствии и эта экстраваганца выдержала несколько возобновлений.

В 1905 г. на Шестой авеню состоялось открытие театра «Хипподром театр», который выстроили для себя Ф.Томсон и Э.Данди. Театр насчитывал 5200 мест. На сцене, глубина которой была 35 метров, располагались две цирковые арены и бассейн для водных представлений. В последующие 20 лет на сцене театра было переиграно все, что авторы экстраваганцы способны были выдумать. Инсценировались воздушные бои, автогонки, песчаные бураны и землетрясения; показывались ковбой, индейцы, слоны и цирковые номера на лошадях. Иногда представление кончалось тем, что в финале все животные прыгали в бассейн. В этих колоссальных шоу центр тяжести лежал на фантастических зрелищах и помпезных декорациях, а творчество актеров, конечно, оставалось на втором плане. Ежегодно выпускалась новая экстраваганца, большинство песен для которых сочинял М.Клейн. Одно время в «Хипподром театр» работал известный композитор Дж.Ф.Суза, которого по аналогии с королем вальсов И.Штраусом величали «королем маршей». Выступление Дж.Ф.Сузы со своим оркестром и стало гвоздем программы театр в 1915 г. Постепенно «Хипподром театр» превратился в раба своих технических возможностей: здесь любой ценой стремились поразить воображение зрителей сценическими эффектами, но на содержание внимания не обращали. Во время начавшегося в 1929 г. экономического кризиса этот театр пострадал особенно сильно и эпохе экстраваганцы пришел конец. В 1935 г. здесь было показано еще одно блестящее шоу «Джамбо», в котором как бы объединились сходящая с художественной арены экстраваганца и новый жанр – мюзикл. В работе над «Джамбо» впервые встретились три человека, сказавшие впоследствии в области мюзикла свое веское слово. Это были либреттист Дж.Эббот, автор песенных текстов Л.Харт и композитор Р.Роджерс. Несмотря на то, что многие песни из «Джамб» популярны в Америке и сегодня, формальное объединение экстраваганцы и мюзикла оказалось малопродуктивным. «Джамбо» продержался в Нью-Йорке всего лишь пять месяцев.

Непосредственный вклад экстраваганцы в развитие мюзикла, кроме влияния на стиль и динамику действия, состоял еще и в том, что молодые

дарования получали здесь возможность для разностороннего проявления своего таланта. Многие звезды раннего мюзикла прошли школу экстраваганцы. Разносторонность этих актеров, в свою очередь, вдохновляла многих либреттистов и композиторов на создание произведений, требующих исполнительского профессионализма как в области актерского и вокального, так и танцевального искусства.

Бурлеск

Бурлеск, представляющий собой так называемую «травестию», или пародию, на серьезную и известную пьесу, был популярен в Англии в XVII – XVIII вв. В XIX в. элементы французского ревю в виде музыкальных интермедий все более и более проникали в жанр бурлеска, так что популярные песни и комические номера стали важнее, чем литературный первоисточник. В таком виде бурлеск прибыл и в Америку, где он просуществовал почти без изменений до 1868 г., заимствуя отдельные элементы и у других легких жанров: театра менестрелей, варьете, экстраваганцы. Экстраваганца уже доказала, какой доход приносит демонстрация обнаженных женских ног. В 1861 г. А. Менкен включил в бурлеск сцену стриптиза, разыгрываемого в седле скачущей лошади, а в 1868 г. английская труппа Л. Томсон построила все шоу полностью на раздеваниях своих «блондинок». Если раньше бурлеск представлял собой примерно получасовую интермедию в театральной программе, то «Иксион – экс-король Фессалии» в исполнении труппы Л. Томсон впервые занял программу всего вечера. В «минестрел-шоу» женские роли исполнялись мужчинами, здесь же кинулись в другую крайность: все роли, в том числе и мужские, исполнялись женщинами. В отношении сценических эффектов спектакль уступал «Злодею-мошеннику», но его притягательной силой были ловко включенные в южет прямые обращения к «усталым бизнесменам», занимавшим первые ряды партера. Этот прием был заимствован в бродвейских барах. Популярности «Экс-короля Фессалии» у широких слоев публики способствовала критика в печати его морали. Путь к дальнейшему опошлению бурлеска был открыт. Но, опускаясь с высот искусства до уровня ночных кабаков, бурлеск в период с 1865 по 1900 гг. иногда довольно близко соприкасался и с будущим мюзиклом.

Спустя некоторое время писать бурлески принялись и американские авторы. В 1874 г. был сочинен бурлеск по идиллической поэме Г. Лонгфелло «Эванджелина», который авторы, впрочем, окрестили экстраваганцей. Впервые партитура состояла не из популярных мелодий, но из музыки, полностью сочиненной одним композитором, весьма посредственным любителем – Эдвардом Э. Райсом, который нотной грамоты не знал совсем, а записать музыку попросил своего секретаря. Главную мужскую роль и здесь играла женщина. Центральным персонажем была корова в исполнении двух акробатов.

«Эванджелина» завоевала огромную популярность и, пережив бесчисленные возобновления и гастролы, продержалась на сценах 30 лет.

На грани бурлеска и фарса были пьесы из цикла «Маллиган и его команда» Э.Харригана и Т.Харта, которые пародировали не классику, а повседневную жизнь простых людей Нью-Йорка. Серия получила свое название по песне, исполненной в спектакле. Начиная с 1873 г., за двенадцать лет через сцену прошло целых 25 пьес из серии «маллиганской гвардии». По форме это были комедии с песнями и танцами. Большинство пьес заканчивалось рядом номеров типа варьете, известных в театре менестрелей под названием «олио». Злободневность сюжетов, узнаваемость персонажей, правдивость диалогов и просторечье привлекли нью-йоркскую публику в музыкальный театр. От цикла «Маллиган и его команда» путь ведет прямо к музыкальным комедиям Дж.М.Коэна и далее к мюзиклам Л.Бернштейна «Там, в городе» и «Чудесный город». Бурлески Э.Харригана и Т.Харта были сходны с музыкальными комедиями Ч.Хойта (некоторые из них назывались музыкальными фарсами), которые базировались на трюках театра менестрелей и изображали также настоящие американские типы.

Наибольший успех выпал на фарс Ч.Хойта «Поездка в китайский квартал», поставленный в 1891 г. в театре «Медисон сквэр театр». Водевильное либретто высмеивало поборников трезвости и женского равноправия, моралистов-филеров, мелкобуржуазных политиканов. Постановка прошла в Нью-Йорке 650 раз. Особую главу в истории американского бурлеска представляет деятельность Дж.Уэбера и Л.Филдса. Оба родились в Нью-Йорке, где прошло их трудное и короткое детство. С девяти лет они стали зарабатывать себе на хлеб в цирке, выступая клоунами, и постепенно накапливая необходимый опыт в театральном деле. Славы они добились популярными в то время так называемыми голландскими комедиями, основанными на искажении английского языка. Персонажи комедий говорили по-английски с акцентом голландских эмигрантов.

В 1895 г. Дж.Уэбер и Л.Филдс открыли на Бродвее собственный театр «Уэбер энд Филдс мюзик-холл», наняли лучших исполнителей и в общей программе отвели бурлеску главное место. В период с 1895 по 1904 гг. вряд ли можно было найти на Бродвее театральную пьесу, которую они не высмеяли бы талантливо и остроумно. Пародия Дж.Уэбера и Л.Филдса считалась лучшей рекламой для произведения, причем бурлеск оказывался лучше оригинала. Особенно стоит подчеркнуть пристойность бурлесков: их смотрели даже дамы. Позже, однако, бурлеск опустился до того, что стал идентичен стриптизу. В 1920-е гг. началось развитие кино, для конкуренции с которым нужно было придумывать что-то новое. Обычными стали представления бурлесков, в которые включались короткометражные кинофильмы. Свой удар бурлеску

также нанесли изменения, происшедшие в модах: из-за коротких юбок, пришедших на смену длинным, обнаженные ноги на сцене утратили свою привлекательность.

Бурлеск оставил в наследство мюзиклу прежде всего остроту трактовки современных проблем. Поставленный в 1931 г. мюзикл Дж.Гершвина, Д.И.Кауфмана и М.Рискина «О тебе пою» развивал традиции бурлеска, изображая в карикатурном виде американскую избирательную систему и закулисную сторону политической жизни. В том же духе были написаны и поставлены политическое ревю Г.Роума «Как на иголках» (1937), высмеивающие капитализм, и ревю-экстраваганца О.Олсена и Ч.Джонсона с музыкой С.Файна «Хелзапопин» (1938), где доставалось дельцам с Уолл-стрит и высмеивалась внешняя политика США.

Американский водевиль (варьете)

На рубеже XIX и XX вв. излюбленным зрелищем американской публики был так называемый водевиль. «Американский водевиль», хотя и назывался водевилем, был на европейский совсем не похож. Если европейский водевиль представлял собой пьесу, «разбавленную» музыкальными вставками (песни и танцы), то американский был просто разбором эстрадных номеров, чем-то вроде современного эстрадного обозрения со сквозным сюжетом. «Певцы и танцоры, фокусники и акробаты, чревовещатели и дрессированные собачки – все это шилось откровенно белыми нитками. Вся эта ловкость и умение, блеск и дешевый шик, триумфы и апофеозы, залитые светом электрических гирлянд, не только давали зрителю эмоциональную разрядку, они обольщали, обещали, сулили, они внушали уверенность в том, что усилие вознаграждается, и что счастье – не какая-то там неуловимая духовная субстанция, а такая же реальная и осязаемая вещь, как фонтан из страусовых перьев на голове полуобнаженной дивы или белый кролик, извлеченный из черного цилиндра торжествующим фокусником» [5, с. 29].

Американский водевиль опирается на английские традиции и является наследником тамошнего мюзик-холла. Последний возник в Англии в начале XIX в., и долгое время был тесно связан с ресторанами или барами. Программа представляла собой набор фокусов, акробатических номеров, песен и танцев. Связь водевиля с гастрономическими учреждениями надолго сохранилась и в США. Вначале водевиль исполнялся в пустующих сараях, церквях, торговых домах и прочих помещениях, пользующихся не слишком доброй репутацией. Программа состояла из выступлений людей-удавов, шпагоглотателей, эквилибристов, мастеров черной магии, гипнотизеров, клоунов, комиков и прочих. Многое заимствовалось у театра менестрелей и экстраваганцы. Шутки, предназначенные в основном для мужской публики, отличались сочностью и простотой, без каких-либо претензий на интеллектуальность. Музыкальное

сопровождение обычно осуществлял пианист, который должен был создавать необходимое настроение, а в кульминационные моменты выколачивать на инструменте туш. Позже водевиль стал пользоваться оркестром. К 1925 г. в США насчитывалось по крайней мере 60 водевильных оркестров.

На уровень искусства американский водевиль поднял Т.Пастор, родившийся в Нью-Йорке. В начале своего пути он долго выступал в качестве менестреля, затем некоторое время работал в цирке, потом во многих филладельфийских варьете, пока, наконец, в 1865 г. не основал в Нью-Йорке свое собственное предприятие «Пасторе операхаус». Пастор был убежден, что своего расцвета водевиль может достигнуть только в том случае, если удастся вытащить его из порочной атмосферы и сформировать новую требовательную публику. Он сумел составить программу столь высокого вкуса и качества, что отцы семейств со спокойной совестью стали ходить на водевиль вместе с женами и детьми. Для привлечения последних Т.Пастор раздавал бесплатно специальные чеки, по которым можно было получить хозяйственные и текстильные товары, уголь и игрушки. Расчет оказался правильным. Новое шоу, состоящее из танцев, песен, акробатики, дрессуры, черной магии и юморесок, благодаря поддержке дам из общества за короткое время превратилось в аттракцион-боевик.

В 1891 г. Т.Пастор открыл свой театр «Тони Пастор нью фортин-стрит театр» всего лишь на 300 мест, но получивший большую известность. В 1880-е гг. в США уже насчитывалось около полусотни водевильных трупп в стиле Т.Пастора, гастролировавших по городам страны. Во многих из них режиссером был Т.Пастор. К началу XX в. количество водевильных трупп выросло до пятисот. Все великие комедианты конца XIX и начала XX вв. выступали в водевиле. Здесь возникла своеобразная элита актеров, заложивших базу будущего американского музыкального театра. Водевиль с беспощадной последовательностью принуждал их к собранности и точности, чего до этого развлекательный театр не знал. Ни одна исполняемая сцена не должна была превышать десяти минут. От водевильной звезды требовалось умение играть, танцевать и петь. И в наши дни многие артисты мюзикла прошли сквозь огонь ночных клубов, подмостков варьете, телевизионных шоу. Ценный вклад в развитие водевиля в США внесли европейские знаменитости, выступавшие в Америке в конце прошлого и начале нынешнего веков. К началу XX в. водевиль стал уже настолько уважаемым жанром, что даже сам президент не стыдился бывать на его спектаклях. А семидесятитрехлетняя Сара Бернар в 1917 г. не побоялась выступить в самом «оплоте» водевиля «Палас театр» в программе, в которой участвовали клоуны, чревовещатели и дрессированные собачки.

В 1905 г. стал выходить еженедельный специальный журнал «Вэрайэти» («Варьете»), который является одним из наиболее авторитетных изданий по истории американского музыкального театра. Водевиль превратился в большой бизнес. Во всех крупных городах возникли посреднические конторы между владельцами варьете и исполнителями. Позже менеджеры Э.Ф.Олби и Б.Ф.Кейт создали «водевильную империю». Они приобретали во всех крупных городах США один театр за другим. В 1920 г. на востоке США в их руках находилось свыше 400 театров. В бостонской резиденции менеджеров «Бижу театр» программа длилась без перерыва с десяти часов утра до одиннадцати ночи. Водевильные театры на западном побережье в основном принадлежали А.Пантагесу. Были и другие короли варьете. В таких условиях артисты утратили зависимость. Если артист чем-то не угождал всемогущим хозяевам, он оказывался в черном списке и у него не было никаких шансов найти работу. В 1900 г. нещадно эксплуатируемые артисты варьете пытались объявить забастовку, но она была плохо организована и быстро подавлена. Кульминацией водевиля явилось открытие в 1913 г. на углу Бродвея и 47-й улицы театра «Палас театр». Сюда принимали только самых лучших артистов, выступление в этом театре означало уже прыжок на вершину славы. В 1932 г. театр был закрыт, да и дни самого жанра были сочтены. Закату водевиля способствовал начавшийся в 1920-е гг. расцвет джаза. Все попытки в 1930-е гг. возродить жанр водевиля окончились неудачей. Как экстраваганце и бурлеску, так и водевилю большой удар нанесло появление звукового кино. Многие водевильные театры пытались объединить водевиль и кино, показывая во втором отделении короткометражные фильмы. Но и это не помогло. На смену водевилю шли новые театральные жанры, в том числе мюзикл.

Ревю

В водевиле, как уже было сказано, сюжет не играл существенной роли. Постановщики ревю, наоборот, стремились найти ясную, четкую тему, связывающую отдельные, разрозненные номера. Своим появлением в Америке ревю обязано Дж.В.Ледереру, поставившему так называемый «пассинг-шоу» в «Казино театр». Первая версия ревю, как и последующие, была конгломератом пародии, сатиры, комических номеров, песен и танцев. Новым являлось не содержание, а способ монтажа отдельных элементов и само название. Ревю и водевиль – близнецы. Оба представляют собой каскад словесных, музыкальных, танцевальных и акробатических номеров, в котором отсутствует единое действие, но в ревю, по крайней мере, имеется тематическое единство. Рецепт, по которому в 1894 г. в США было приготовлено первое ревю, в последующие годы существенно не менялся. В отличие от водевиля музыкальное оформление ревю, благодаря таким композиторам, как Л.Ингландер (Энгландер), Г.Керкер и другие, с самого начала было более

выдержанным по стилю и целостным. С «пассинг-шоу» публика познакомилась летом, и традиция показывать его в это время года закрепилась на многие десятилетия. В конце прошлого века ревю временно сошло со сцены, но вскоре молодой постановщик и продюсер Ф.Зигфелд возродил его и снова сделал популярным. Его постановки на многие годы определили лицо бродвейских ревю. В 1906 г. Ф.Зигфелд увидел в Париже знаменитый «Фоли Бержер». По этому образцу он организовал в Нью-Йорке свое собственное ревю «Зигфелд фоллиз», что с английского можно перевести как «безумства» или «сумасбродства Зигфелда». В период с 1907 по 1931 гг. в висячем саду «Жарден де Пари» на крыше театра «Нью-Йорк театр» ежегодно (за исключением 1926, 1928 и 1929 гг.) показывалось новое ревю. Ф.Зигфелд умел сочетать французское и американское ревю в удачной пропорции: показываемое на сцене не уводило публику в чуждый ей французский мир, но некоторые намеки создавали иллюзию Парижа. Вначале судьба не была благосклонна к Ф.Зигфелду, однако, благодаря его чутью на новые таланты и красивых актрис, уже к началу 1910-х гг. «сумасбродства» стали украшением «Бродвея». Каждое новое шоу было эффектнее прежних. Ф.Зигфелд не скупился на приглашение первоклассных режиссеров, сценографов, технического персонала. В 1915 г. он нанял известного австрийского сценографа Й.Урбане. Высоко оплачивал продюсер и всех остальных исполнителей, включая хористок, и тем самым оказался вне конкуренции. Для Ф.Зигфелда сочиняли музыку такие композиторы, как Э.Берлин, В.Херберт, Дж.Керн, Р.Фримл, З.Ромберг, Дж.Гершвин. Ф.Зигфелд был также продюсером и постановщиком мюзиклов, например «Плавающего театра» Дж.Керна, «Розалии» Дж.Гершвина и др. В области ревю у Ф.Зигфелда вскоре появились многочисленные подражатели. Владельцы «Гринвич вилладж фоллиз» пошли на имитацию даже в названии театра. В 1912 г. фирма братьев Шуберт основала свое «пассинг-шоу». Вплоть до 1924 г. «пассинг-шоу» ежегодно появлялось на сцене театра «Уинтер гарден». В 1919 – 1939 гг. конкурентом Ф.Зигфелда был Дж.Уайт со своими «Скандалами». К пяти из них музыку сочинил Дж.Гершвин. В 1921 – 1924 гг. для «мюзик бокс ревю» на сцене «Мюзик бокс театр» музыку создал Э.Берлин. Это ревю, в отличие от других, выделялось не столько парадом красивых девушек, сколько бурлескно-сатирическими скетчами. Переход от ревю к мюзиклу ярче всего ощущается в деятельности Дж.М.Коэна – композитора, автора песенных текстов, актера и продюсера, о котором речь пойдет далее.

Американская оперетта

Почти до конца XX в. в США не было своей оперетты, исполнялись сочинения парижских, лондонских и венских композиторов. Французские труппы, вначале гастролировавшие только в южных штатах, где были

распространены в основном французский и креольский языки, в 1870 – 1880-е гг. стали выступать и в англоязычных северных штатах, включая Нью-Йорк. Тамашняя публика смогла познакомиться с опереттами Ж.Оффенбаха, Ш.Лекока и Э.Одрана вскоре после их премьеры в Париже. Некоторые парижские и венские оперетты включались и в репертуар английских опереточных трупп.

Венская оперетта завоевывала Америку более медленно, чем французская. Первая оперетта И.Штрауса появилась на американской сцене в исполнении на английском языке в 1883 г. Это была «Веселая война». Стоит упомянуть, что оперетты И.Штрауса в США пользовались далеко не такой популярностью, как произведения Ф.Зуппе, К.Миллёкера, Ж.Оффенбаха и Э.Одрана. Например, долгое время ни один режиссер не интересовался «Летучей мышью». Только спустя 38 лет после премьеры в 1912 г. она появилась на американской сцене в Нью-Йорке под названием «Веселая графиня» и шла ежевечерне в течение двух лет. В 1929 г. «Летучая мышь» шла под названием «Удивительная ночь», в 1933 г. под названием «Сухое шампанское», а в 1942 г. под названием «Розалинда». В 1950 г. она удостоилась постановки в «Метрополитен-опера». Впрочем, и «Прекрасная Елена» Ж.Оффенбаха должна была ждать своей очереди до 1944 г., когда под названием «Елена едет в Трою» она была показана в одном из театров Бродвея. Зато второстепенные европейские оперетты порою пользовались в Америке большим успехом, чем они того заслуживали.

Так, например, только в 1885 г. «Нанон» Р.Жене прошла 300 раз. Более всего в прошлом веке американцев привлекало английское опереточное творчество. Оперетта драматурга В.Гилберта и композитора А.Салливена «Фрегат ее величества «Пинафор», премьера которой состоялась в 1878 г. в Лондоне, а спустя некоторое время и в Бостоне, завоевала огромный успех, значительно превосходящий популярность «Эванджелины». В Нью-Йорке «Фрегат» увидел свет ramпы в следующем году. А в 1880-е гг. разразился настоящий «фрегатный бум»: в течение одного только сезона эту оперетту по всей стране играли свыше 90 трупп, в том числе даже одна детская группа.

В.Гилберт и А.Салливиен сочиняли, по крайней мере, одну оперетту в год. Все они немедленно появлялись на американской сцене. Одной из самых знаменитых постановок 1885 г. стала оперетта «Микадо». Такого успеха американский музыкальный театр еще не знал, и сегодня многие американцы – те, что постарше, – способны цитировать наизусть текст «Микадо». Тексты У.Гилберта, часто использовавшие традицию английского nonsense'a (бессмыслицы), были шедеврами игры слов. Близкими этому стилю стали работы американца Джона Филипа Сузы (известного своими духовыми маршами), такие, например, как «Контрабандисты».

Под влиянием потока европейских оперетт, в особенности под воздействием успеха В.Гилберта и А.Салливена, появились первые американские оперетты. Одна из них, впрочем весьма слабая, «Первая брайтонская водоспасательная команда» Дж.С.Кросси была поставлена в Филадельфии. В 1880 г. появилась вторая американская оперетта «Пустыня», автор которой Д.Бок был одним из самых знаменитых композиторов США в области церковной музыки. Последовало еще несколько неудачных попыток, пока, наконец, в 1887 г., благодаря злободневному содержанию (достоинства музыки были гораздо скромнее), добилась успеха оперетта У.Спенсера «Маленький магнат» – откровенная копия «Микадо». Затем последовал ряд более или менее посредственных произведений американских авторов. Расцвет американской оперетты связан с именами композиторов Г.Керкера, Л.Ингландера, Г.Лурдеса, Р.Фримла, З.Ромберга, К.Хошны, В.Херберта и Р. Де Ковена. Р.Фримл и З.Ромберг дожили до эпохи мюзикла, более того, Ромбергу, умевшему шагать в ногу с жизнью, удалось добиться известности в области мюзикла.

Первым американским опереточным композитором, получившим мировое признание, был Виктор Херберт (1859 – 1924), родившийся в Ирландии, в Дублине. Он учился в Штутгартской консерватории по классу виолончели. В течение года играл в капелле Э.Штрауса (брата И.Штрауса), усвоив венскую мелодику и технику оркестровки. Из Вены отправился обратно в Штутгарт, где работал в оркестре придворного театра. Здесь он женился на примадонне театра – сопрано Терезе Фёрстер, которая получила приглашение от «Метрополитен-опера». В 1886 г. В.Херберт вслед за женой отправился в Америку, сезон работал концертмейстером виолончелей в оркестре «Метрополитен-опера», а с 1893 г. стал дирижером известного военного оркестра 22-го полка. В 1898 – 1904 гг. руководил Питсбургским симфоническим оркестром. Как видим, вышеперечисленные композиторы получили академическое музыкальное образование. Большинство из них хорошо владело, по крайней мере, одним инструментом, многие работали дирижерами. В этом отношении они превосходили многих позднейших авторов мюзикла.

Реджинальд де Ковен (1859 – 1920) – уроженец штата Коннектикут. Получив в Англии общее гуманитарное образование, он учился музыке у Р.Жене в Вене и Л.Делиба в Париже, в 1882 г. возвратился в Америку. В Чикаго он встретился с молодым либреттистом Г.Б.Смитом, автором текстов более чем трехсот оперетт и музыкальных комедий. Г.Смит сотрудничал с Л.Ингландером, Э.Берлином, З.Ромбергом, Г.Керкером и Дж.Керном. Плодотворнее всего он работал с В.Хербертом. Первая оперетта Р. де Ковена и Г.Смита, созданная в 1888 г. и представлявшая собою очередное подражание

«Микадо», провалилась. Зато большой удачей стало их третье произведение «Робин Гуд», поставленное в 1890 г. сначала в Чикаго, а через месяц и в Нью-Йорке. Это единственная из двадцати оперетт Р. де Ковена, которая удостоилась повторных постановок. Его две оперы «Кентерберийские пилигримы» (1917) и «Рип ван Винкль» (1920) были поставлены на сцене театра «Метрополитен-опера». «Рип ван Винкль», как первую попытку создания американской фольклорной оперы, в какой-то мере можно считать предшественницей «Порги и Бесс».

Густав Керкер (1857 – 1923) родился в Херфорде (Германия). В США он попал в десятилетнем возрасте, вырос в Кентукки. Свою карьеру музыканта начал в качестве виолончелиста, а позже стал дирижером нью-йоркского театра «Казино театр».

Творчество Г.Керкера достигло вершины в 1890 – 1900 гг. Оперетта «Воздушные замки» (1890) стала одной из самых популярных постановок этого периода, благодаря, в основном, удачному выбору главных исполнителей, и прошла свыше ста раз. Лучшим произведением композитора считается увидевшая в 1897 г. свет рампы оперетта «Нью-йоркская красавица», которая только в Лондоне прошла 697 раз и в свое время была любимой американской опереттой в Европе, хотя сами американцы отнеслись к ней сдержанно.

Людвиг Ингландер (Энгландер) (1859 – 1914) родился в Вене и учился в венском университете. Получил музыкальное образование. Несколько уроков ему дал Ж.Оффенбах. В Нью-Йорк Л.Ингландер переселился в 1882 г., став дирижером театра «Талия». После смерти имя его и творчество забыты полностью.

Местом действия оперетты Л.Ингландера «Девушка из казино» (1910) был избран ведущий театр оперетты «Казино театр», а среди персонажей были танцовщицы этого театра. Либреттист Г.Смит изобразил быт Америки согласно оперетточной схеме. Авторы не смогли обойтись без трафаретных фигур «оперетточной аристократии», а большую часть действия перенесли в Египет. В наши дни все оперетты Л.Ингландера, даже те, которыми в свое время неистово аплодировала публика, преданы забвению.

Густав Лудерс (1865 – 1913) родился в Бремене. Получив очень хорошую музыкальную подготовку, он в 1888 г. эмигрировал в Америку. Работал дирижером в разных театрах Чикаго, а позже в музыкальном издательстве.

Из произведений Г.Лудерса, наибольшим успехом пользовалась оперетта «Пильзенский принц», поставленная в 1903 г. В Нью-Йорке она шла 143 вечера подряд, и на гастролях продержалась в репертуаре целых пять лет и впоследствии неоднократно возобновлялась на сценах разных театров. Однако это романтического плана произведение, действие которого происходит в Ницце, лишено оригинальности.

Рудольф Фримл (1879 – 1972), родившийся в Праге, в семье пекаря, уже в детские годы проявлял яркие музыкальные способности. Он учился в Пражской консерватории у композитора И.Фёрстера, а затем в качестве аккомпаниатора отправился в десятилетнее концертное турне со всемирно известным скрипачом-виртуозом Яном Кубеликом. Во время второго американского турне в 1906 г. Фримл остался в США и вскоре приобрел известность как пианист.

Уже первая оперетта Р.Фримла «Светлячок» (1912) имела большой успех в Нью-Йорке. Как это, так и последующие произведения композитора своей популярностью во многом были обязаны остроумным и интересным либретто О.Хауэрбаха (Харбаха). Начиная со «Светлячка» Р.Фримл в течение 32 лет ежегодно сочинял по одной оперетте. Временами на Бродвее шли сразу три его оперетты. Самой популярной оказалась «Роз-Мари», написанная в соавторстве с Х.Стотхартом (1924). «Король бродяг» (1925) и «Три мушкетера» (1928) по своим музыкальным достоинствам могли соперничать с «Роз-Мари». Когда романтическая оперетта европейского толка вышла из моды, начался спад популярности Р.Фримла. После этого он перешел на работу в Голливуд. Фильмам, снятым по его опереттам, сопутствовал еще больший успех, чем в свое время первоисточникам. Между прочим, в США были экранизированы все сколько-нибудь известные оперетты, некоторые даже по несколько раз.

Зигмунд Ромберг (1887 – 1951) родился в Венгрии. Уже в детстве блестяще играл на скрипке и дирижировал концертами в гимназии, где учился. Решающую роль в его судьбе сыграли музыкальные впечатления, полученные в студенческие годы в Вене, где он учился в Высшей политехнической школе. Особенно большое влияние на него оказал знаменитый театр оперетты «Театр ан дер Вин», завсегдаем которого он был и куда имел свободный доступ на все репетиции. Непродолжительное время З. Ромберг работал в этом театре ассистентом режиссера. Брал уроки у известного опереточного композитора Р.Хейбергера. В 1909 г. двадцатидвухлетним юношей З.Ромберг прибыл в Нью-Йорк и начал свою карьеру тапером в кафе, а уже в 1912 г. стал дирижером собственного оркестра, с которым давал концерты венской салонной музыки, часто в собственной аранжировке.

З.Ромберг обладал разносторонним талантом. Ему были по плечу как экстраваганца и ревю, так и мюзикл. Но наиболее полно он выразил себя в жанре оперетты. Сегодня его имя ассоциируется прежде всего с романтическими опереточными мелодиями, хотя в 1945 г. после пятнадцатилетнего молчания он создал исключительно популярный в те годы мюзикл «Там, в Центральном парке» (Up in Central Park). Будучи музыкальным руководителем концерна «Шуберт бразерс», З.Ромберг приобрел известность и своими музыкальными обработками европейских оперетт, причем либретто к ним писались заново. Так из оперетты Э.Эйслера «День в раю» в 1915 г. был

сделан «Голубой рай», а из оперетты В.Колло «Как некогда в Мае» – «Май». Оперетта Шуберта-Берте «Дом трех девушек» превратилась в оперетту «Время цветения» (1921), которая два года подряд шла на сцене театра «Амбассадор». Написанная в 1924 г. оперетта «Принц-студент в Гейдельберге» прошла 608 раз и пользовалась значительно большим успехом, чем такие оригинальные оперетты З.Ромберга, как «Песня пустыни» (1926) и «Новая луна» (1928).

Карл Хошна (1877–1911) родился в Богемии, учился в Венской консерватории, играл на гобое в военных оркестрах. В США он прибыл в 1896 г., чтобы работать в оркестре В.Херберта. Ранняя смерть не позволила полностью раскрыться его дарованию.

К.Хошна за три года работы для музыкального театра записал восемь оперетт, из которых лучшей является «Мадам Шерри» (1910).

Наиболее значительного американского опереточного композитора В.Херберта ныне знают мало. Между тем за 20 лет он сочинил свыше двух десятков объемистых партитур для театра, бесчисленное количество отдельных номеров для разного рода шоу, и несколько крупных концертных произведений. В.Херберт не был новатором, но умел ответить на запросы зрителей. Успех пришел уже ко второй его оперетте «Нильский волшебник» (1895). В.Херберта привлекала экзотика. Местом действия его оперетт были Индия («Глаз истукана»), Афганистан («Эмир»), Персия («Человек с татуировкой»), выдуманная сказочная страна («Дети в стране игрушек»), мифическое северное королевство («Это случилось в Нордланде») – в некоторых опереттах действие перенесено и в более традиционные места: «Сирано де Бержерак» – во Францию, «Поющая девушка» – в Австрию, «Гадалка» – в Венгрию и так далее. Большинство своих оперетт В.Херберт писал в расчете на конкретных певцов. Так «Мадемуазель модистка» (1905) предназначалась для венской певицы Фрици Шафф, которая в заглавной роли имела колоссальный успех. Главная роль в спектакле «Шалунья Мариетта» (1910) была предназначена для Эммы Трентини.

В самом конце перечня американских опереточных композиторов и в начале списка композиторов мюзикла стоит имя В.Юманса (1898 – 1946), родившийся в Нью-Йорке. В возрасте двадцати трех лет вместе с П.Ланнином он создал свое первое крупное произведение – «Две маленькие девочки в Голубом» (1921).

Под псевдонимом Артура Фрэнсиса, автора песенных текстов, скрывался А.Гершвин, который позже стал одной из значительных фигур современного мюзикла. Во второй музыкальной комедии В.Юманса «Лесной цветок» (1923), созданной совместно с Х.Стотхартом, уже имелись элементы мюзикла. Песни здесь были теснее связаны с действием, чем это было принято в оперетте, но

сам сюжет был еще вполне опереточный, хотя либретто писалось такими опытными мастерами, как О.Харба и О.Хаммерстайн.

Следующие музыкальные комедии В.Юманса «Нет, нет, Нанетта» (1925) и «Приземляйся» (Hit the Deck) (1927) представляли собой еще один шаг по направлению к мюзиклу, хотя бы уж потому, что действие в них происходило в современной Америке. Особый успех выпал на долю оперетты «Нет, нет, Нанетта». Семнадцать трупп выехали с ней одновременно на гастроли по всему свету. Уже в 1925 г. она появилась в Берлине, познакомив Европу с использованием в музыкальном театре элементов джаза. По мнению некоторых историков мюзикла, водораздел между, американской опереттой и мюзиклом начинается с музыкальной комедии В.Юманса «Приземляйся», ибо там был доброкачественный в литературном отношении текст и драматургически прочно выстроенная сюжетная линия.

Свое слово в развитии оперетты сказал и Х.Стотхарт (1885 – 1949), работавший вначале педагогом и хормейстером церковных хоров, а в дальнейшем дирижером театральных оркестров на Бродвее. В 1920-е гг. он написал несколько музыкальных комедий, в основном в содружестве с другими авторами, как то: В.Юманс, Р.Фримл, Дж.Гершвин и даже И.Кальман. В 1929 г. Х.Стотхарт перешел в Голливуд и принимал участие в создании многих киноверсий как своих, так и чужих оперетт. Последней реликвией американской оперетты можно считать созданную в 1944 г. «Песню Норвегии» – компиляцию из музыки Э.Грига со слащавым сюжетом. В 1970 г. по этому сюжету был снят кинофильм.

На всем протяжении своего пути (около полувека) американская оперетта подражала европейской: сначала английской, потом венской. Американская публика привыкла видеть в ней романтическое и экзотическое зрелище, не менее далекое от реальности, чем экстраваганца. Потребность в более демократическом и актуальном жанре, более тесно связанном с американской действительностью, породила мюзикл. Но он возник не как продолжение оперетты, а как ее отрицание. Было бы неверным, однако, не видеть многих точек соприкосновения между этими жанрами и преемственности мюзикла по отношению к оперетте.

Особенность развития американского музыкального театра состоит в том, что именно музыкальная комедия, а впоследствии мюзикл стали главными его жанрами.

Театр менестрелей оставил после себя целый клад песен, послуживших источником творчества американских композиторов. В музыке «театра менестрелей» сформировались некоторые ранние элементы джаза (регтайм). Из этого театра развилась другая форма массового музыкально-театрального искусства – варьете, или водевиль. В начале XX в., влившись в

бродвейскую эстраду, менестрели способствовали проникновению джаза на сценические подмостки.

Непосредственный вклад экстраваганцы в развитие американского эстрадного музыкального театра состоит в том, что артисты получали здесь возможность для разностороннего проявления своего таланта. Многие звезды раннего мюзикла прошли школу экстраваганцы.

Благодаря ревю в мюзикл перешло умение объединять в едином представлении самые разнородные элементы. Кроме того, благодаря ревю в мюзикл пришел джаз.

Водевиль помог многим исполнителям найти и развить свой индивидуальный стиль. На водевиле формировалась театральная индустрия США, которая в дальнейшем сделала своим объектом мюзикл.

Список использованных источников

1. Великие мюзиклы мира : популярная энциклопедия/ Науч. ред. И.Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 703 с.: ил.
2. Гордеева, М.И. Театральная Америка в преддверии 80-х / М.И. Гордеева. – М.: Знание, 1979. – 48 с.: ил.
3. Гринберг, М. Современный мюзикл / М.М.Гринберг, М.Е.Тараканов // Советский музыкальный театр: Проблема жанров: сб. науч. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. М.Е.Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231 – 285.
4. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько; М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К. Крупской. – Л., 1977. – 26 с.
5. Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус; пер. с эст. В.А.Самойлова. – Л.: Музыка. Ленигр. отд-ние, 1983. – 128 с.
6. Коллиер, Д. Становление джаза / Д.Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
7. Конен, В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В.Д.Конен. – 3-е изд. – М.: Сов. композитор, 1977. – 446 с.
8. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
9. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
10. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье; пер. с фр. Л.Н.Никольской. – Л.: Музыка, 1979. – 128 с.

11. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие... / Л.З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.: ил.
12. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш; пер. с нем. Г.В. Красновой. – М: Радуга, 1984. – 155 с.: ил.
13. Aronson, A. American set design / A. Aronson // Forew. by H.Prince. – New York: Theatre communication group, 1985. – IX, 182 p.
14. Bawtree, M. The new singing theatre: A charter for the music theatre movement / M. Bawtree. – New York: Oxford Univ. Press; Bristol: The Bristol Press, 1991. – 232 p.
15. Brockett Oscar, G. The theatre: An introduction / G. Brockett Oscar. – San Francisco: Rinehart Press, 1969. – 596 p.
16. Steyn, M. The modern musical / M. Steyn // Drama. – 1989. – Vol. 3, № 168. – P. 10 – 12.
17. www/musical.ru (Френкель, А. Writing the Broadway Musical/ А.Френкель. – Da Capo Press. – 2000.)

Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.

Влияние джаза на формирование мюзикла

Мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, театра менестрелей, экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. Джазу в этом синтезе принадлежит роль фермента, катализатора.

Джаз сформировался в XIX в. на основе музыки разных народов, а в XX в., благодаря посредничеству радио и грамзаписи, быстро распространился по всему миру. Значительную роль в его формировании сыграли английские, а отчасти и французские народные песни, испанские танцы, военные марши, церковная музыка и т. д. Но настоящими творцами джаза были рабы-негры, завезенные в Америку из Африки несколько столетий назад. Гармония и инструменты в джазе, исключая банджо, были европейскими; но ритм и манера исполнения – афро-американскими. Сущность джаза заключается в применении интонационных, ритмических и тембровых средств, которые невозможно точно выразить в нотной записи, импровизации. Джаз оказался исключительно живучим и гибким стилевым направлением в музыке. Каждое новое десятилетие вносило и продолжает вносить в джаз какие-либо изменения, не меняя, однако, его сущности.

В 1914 г. Э.Берлин впервые сочинил полную партитуру ревю в стиле «регтайм». В следующее десятилетие в США вряд ли можно было найти оперетту, ревю или вообще какое-либо музыкальное шоу, в котором в той или

иной мере не было бы элементов джаза. После того как в 1917 г. «Ориджинал диксиленд джазбанд» впервые исполнил в Нью-Йорке настоящий джаз, бродвейские композиторы немедленно взяли на вооружение новые средства музыкальной выразительности. В музыкальных шоу 1920-х гг. все больше и больше использовались элементы джаза. Композиторы и исполнители стали понимать, что в джазе Америка обрела собственный музыкальный язык, который способен придать подлинную самобытность американской музыке. Дж.Гершвин, Э.Берлин, К.Портер, Г.Арлен и Р.Роджерс сплели воедино европейские музыкальные формы с пронзительными звуками негритянской музыки и ее сверхсложными ритмами, создав коммерчески притягательную и в то же время художественно-значимую музыку.

К началу 1940-х гг. трудно было отыскать спектакль музыкально-комедийного жанра, не включающий в себя джазовых номеров. На их фоне тривиальность других сценок и скетчей выглядела все более пошлой. Качественный скачок музыкально-театральных представлений становился неизбежным. Джаз объединил все не слишком отличавшиеся друг от друга музыкально-зрелищные жанры американского театра на новых принципах, придав их легкому и поверхностному характеру неожиданную глубину. Изменение характера музыки неизбежно повлекло за собой и принципиальное изменение их драматургической основы. Так на пересечении различных художественных направлений и возник мюзикл.

Удельный вес джаза в современных мюзиклах возрос еще больше. Танцы из «Вестсайдской истории» Л.Бернстайна вряд ли можно представить себе вне джазовой оркестровки. Однако в чистом, подлинном виде джаз удалось использовать только в ревю. Некоторыми продюсерами предпринимались попытки объединить оригинальный джаз с мюзиклом, но из этой затеи ничего не получилось. В мюзикле использовалась разновидность бродвейского коммерческого джаза, который известен под названием «Тин-Пэн Элле» («Tin Pan Alley», буквально «улица жестяных сковород»). Выражение «Тин Пэн Элле» обозначало место, где были сосредоточены офисы компаний, занимавшихся музыкальным бизнесом, существовало в Нью-Йорке между 5-й и 6-й авеню, стало синонимом американской звуковой индустрии. Показательно, что в 20 – 30-е гг. XX в., когда термин «мюзикл» еще окончательно не утвердился, этот жанр в европейской музыкально-критической литературе обычно назывался джаз-опереттой.

В оркестровках бродвейских театров уже с 1920-х гг. рядом со скрипачами и виолончелистами с консерваторским образованием на духовых и ударных инструментах играли джазовые музыканты. Именно их исключительное чувство ритма, характерные приемы интонирования и фразировки придают американскому мюзиклу особую динамику и своеобразие.

В европейских театрах он звучит несколько иначе, ибо европейские оркестры, как правило, иначе передают эту национальную специфику американской музыки.

Больше всего влияние джаза заметно в оркестровке мюзиклов, в трактовке звучания тембров инструментов и создании инструментальных ансамблей. «Медь» используется, как правило, с большим количеством сурдин. Унисоны медных духовых инструментов играют синкопированные «вставки» – излюбленный прием больших джаз-оркестров эпохи свинга. Соло трубы обычно пишется в верхнем регистре, в манере Гарри Джеймса, кларнет играет пассажи в манере Бенин Гудмана. Соло гитары с частыми глиссандо восходит к традициям исполнителей блюзов; саксофон играет с интенсивными вибрато. Все эти особенности джазового исполнения создают характерный звуковой колорит.

Влияние джаза в мюзиклах не ограничивается оркестровкой, оно и в мелодике, и в ритмике, и в гармонии, и в манере исполнения певцов. Собственно говоря, мюзиклы обычно и пишут композиторы, ранее прославившиеся сочинением песен в джазовой манере. А что касается песенных номеров в самих мюзиклах, то они несколько не отличаются от джазовых или популярных песен. Многие песни, сочиненные первоначально для мюзиклов, стали популярны в джазе: «Леди, будьте добры» Д.Гершвина из одноименного мюзикла, «Я люблю Париж» из мюзикла «Парижская жизнь» К.Портера, «Сегодня вечером» из «Вестсайдской истории» Л.Бернстайна.

Джаз оказал влияние и на манеру исполнения артистов мюзикла. Так, американскую певицу Билли Холидэй называют первой величайшей джазовой вокалисткой. Благодаря свободной ритмической интерпретации, своеобразному «инструментальному» тембру голоса и яркой эмоциональности певица могла превратить любую популярную песню в джазовый шедевр.

Более или менее достоверные факты из жизни Б.Холидэй относятся к тому периоду, когда певицу заметил продюсер Джон Хаммонд. В 1933 г. Д.Хаммонд организовал ее совместную запись с Бенни Гудменом. Спустя два года она уже пела в оркестре Тедди Уилсона. Именно там к ней пришел успех. В течение 1935 – 1942 гг. певица записала свои величайшие хиты, такие как «God bless the child», «Lover man», «Don't explain», «Ain't nobody's business if I do» и «Crazy he calls me».

Как утверждают исследователи, современная эстрадная музыка обязана Б.Холидэй революционными изменениями в искусстве поп-вокала. Она первой из популярных джазовых певиц покорила слушателей своим драматическим талантом, проникновенностью манеры исполнения блюза и джаза. В то время мало кто из исполнителей джазовой музыки, блюзов или поп-мелодий привносил личное чувство в свои песни. Пожалуй, только блюзовые дивы

Бесси Смит и Ма Рейни действительно проживали на сцене те истории, о которых пели. Б.Холидэй сломала существовавший стереотип, наполняя эстрадные номера живыми эмоциями, подлинными переживаниями.

Мюзикл: специфика жанра, особенности драматургии

Мюзикл – жанр современного музыкального эстрадного театра становится, сочетающий в себе выразительные средства музыкального, драматического, хореографического, оперного искусств. Являясь ведущим коммерческим жанром нью-йоркской и лондонской сцены, мюзикл на протяжении всего XX в. оказывал значительное влияние на развитие мировой развлекательной культуры.

Для него характерны острая драматическая коллизия, большая динамичность в развитии действия, разнообразие музыкальных песенных форм. Особенностью многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами. Для этого жанра характерна «комплексная драматургия» (Г.Черная), в которой драма, музыка, хореография взаимодействуют на более свободных, как бы автономных началах, в силу чего каждый из компонентов сохраняет на протяжении спектакля относительную независимость [14, 230].

Исследователь оперетты и мюзикла В.Савранский считает, что практика современного театра и кино подразделяет мюзикл на четыре разновидности: мюзикл-оперу («Шербурские зонтики» М.Леграна, «Иисус-Христос – суперзвезда» Э.Л.Уэббера и Т.Райса, «Орфей и Эвридика» А.Журбина), мюзикл-оперетту («Моя прекрасная леди» Ф.Лоу, «Вестсайдская история» Л.Бернштейна, «Оклахома!» и «Звуки музыки» Р.Роджерса, «Свадьба Кречинского», «Дело» А.Колкера, «Мелодии Верийского квартала» Г.Цабадзе), мюзикл-драму («Трехгрошовая опера» Б.Брехта с музыкой К.Вайля, фильмы Г.Александрова – И.Дунаевского «Цирк», «Светлый путь») и мюзикл-обозрение («Веселые ребята» Г.Александрова – И.Дунаевского).

Как уже упоминалось, истоки мюзикла восходят к опере и театральным развлекательным представлениям – ревю, шоу, мюзик-холлу, экстраваганце. Заимствовав от них многие элементы, мюзикл выработал свой язык, свою структуру. Подобно оперетте, этот жанр обращается к современной бытовой и эстрадной музыке, но его музыкальные формы проще, компактнее. В отличие же от оперетты он имеет сквозную пластическую и хореографическую драматургию, включающую вокально-хореографические ансамбли. Хореография и пластика стали важнейшими элементами в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением.

В зависимости от типа мюзикла применяются те либо иные приемы музыкальной драматургии. Для мюзикла-оперы и мюзикла-оперетты характерно обращение к музыкальной драматургии сквозного типа, эпизодам

симфонического развития. Так, в «Вестсайдской истории» терпкая фраза саксофона-альта, впервые появляясь в прологе, многократно повторяясь, как бы пронизывает весь спектакль, рисуя напряженное состояние персонажей. А повторение мелодии «Сегодня вечером» напоминает, что и в этом насквозь пронизанном расовой неприязнью уголке мира возможно хотя бы кратковременное счастье. Отличительной чертой драматургии мюзикла-драмы и мюзикла-обозрения является фрагментарность музыкального материала («растворенного» в действии, спаянного с ним), заменившая сквозное развитие, присущее опере или оперетте.

В каждой пьесе есть «стар тьон» – наиболее эффектный музыкальный номер, который звучит в спектакле несколько раз и обязательно проводится в конце, как, например, песенки «Странно, быть может» из мюзикла Кола Портера «Целуй меня, Кэт», «Хелло, Долли» из одноименного мюзикла, или «Я танцевать хочу» из «Моей прекрасной леди» Ф.Лоу. Все это примеры номерного типа музыкальной драматургии.

При всей синтетичности жанра мюзикла, его видовым признаком не является обязательное наличие в спектакле «разговорных сцен»: есть несомненные мюзиклы, написанные и поставленные «в оперной манере», где роли превращаются в партии: «Порги и Бесс», «Кошки», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита» и др. С мюзиклами их роднит общий способ актерского существования, когда любое средство актерской техники, будь то танец, вокальный или пластический номер становится для исполнителя абсолютно органичным в выражении эмоции или мысли. Этот предельно условный, яркий театральный жанр должен непостижимым образом сочетаться с естественностью перехода от одного средства выражения к другому. Кроме того, при высочайшем уровне технического исполнения, постановка вокала или пластики должна быть принципиально иной, нежели в классических музыкальных жанрах: голоса не могут звучать «по оперному», а танец – выглядеть «балетным». Речь, мимика, пластика, танец могут быть только подчинены единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа.

Именно такой способ существования демонстрировали актеры в лучших постановках бродвейских мюзиклов, а также в их кинематографических версиях: «Звуки музыки» (1965), «Вестсайдская история» (1961), «Хелло, Долли!» (1969), «Смешная девчонка» (1968), «Иисус Христос – Суперзвезда» (1973), «Моя прекрасная леди» (1964), «Скрипач на крыше» (1971) и т. д. (Многие из этих фильмов получили высокие кинематографические награды.)

Возможность свободного переплетения драматической линии с музыкальными «заставками» создает очень гибкую форму и позволяет каждому автору найти собственный стиль мюзикла. Так, мюзиклы К.Вайля близки к

балладной опере; «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу – к оперетте; «Плавучий театр» Джерома Керна представляет собой своеобразное сочетание оперетты и негритянского театра менестрелей. Сам фон спектакля – плавучий театр – классический образ эпохи театров-менестрелей. Форма мюзикла позволяет авторам выбрать и соответствующую их духу направленность. Мюзиклы Кола Портера – это прежде всего остроумные скетчи, Ричарда Роджерса-Лоренса Харта – лирические комедии, Курта Вайля – трагические эскизы.

Показательно, что в США мюзиклы неоднократно были удостоены разного рода литературно-театральных премий среди лучших пьес года. Высокий литературный уровень большинства мюзиклов в значительной степени определяется тем обстоятельством, что в качестве их сюжетной основы принято брать известные, а иногда просто выдающиеся произведения классической и современной литературы. Драматургическими первоисточниками мюзиклов становились произведения Плавта, У.Шекспира, М.Сервантеса, Вольтера, Ч.Диккенса, Б.Шоу, Ф.Мольнара, С.Шолом-Алейхема, Ю.О'Нила, Т.С.Элиота, Д.Хейуарда Т.Капоте, Т.Уайлдера, Э.Райса, М.Андерсона и др.

В мюзиклах часто переплетается лирика и сатира, но сатира подается при этом на американский лад: лихо, размашисто и даже с некоторым злорадством. Осмеянию подвергается все: личная жизнь президента США, система политических выборов, чувство гражданского долга. Некоторые критики видят в этом одно из проявлений демократизма.

Своей сатиричностью мюзикл близок балладной опере. Близость к последней проявляется также в том, что мюзиклы ставятся и в драматических театрах. Иногда и в постановки музыкального театра на главные роли приглашаются «сугубо драматические» актеры. Так, в мюзикле «Моя прекрасная леди» в постановке театра «Эстония» главную женскую роль исполняет Линда Руммо, в итальянском мюзикле «Чао, Руди!» в главной роли занят Марчелло Мاستроянни, а в английском мюзикле «Блиц» одна из главных ролей предоставлена Томасу Кемпинскому.

Подобно тому, как особый колорит музыки мюзикла создается джазом, литературный колорит создается вернакюларом (использованием разного рода местными диалектами) и слэнгом (жаргоном). Например, мюзикл «Парни и девушки» поставлен по книге Деймона Раньона, классического слэнгового писателя. Мюзикл Ричарда Роджерса-Лоренса Харта «Бедный Джо» (1940) написан по рассказам О'Хара, на которые частенько ссылаются в словарях американского слэнга. Давая Лайонелу Барту рукопись «Мегги Мей», автор либретто Алун Оуэн сказал: «Вам предстоит услышать целиком новую речь,

речь ливерпульцев, которая частично происходит от ирландского диалекта, частично от уэльского, а частично от простуды».

Лингвисты утверждают, что люди употребляют слэнг с целью подчеркнуть стремление «ничего не принимать всерьез». Нечто подобное можно сказать и о многих мюзиклах, в особенности о мюзиклах английского композитора Лайонела Барта: «Оливер», «Блиц» и «Мегги Мей». В каждом из них главным действующим лицом является народ, через высказывания отдельных его представителей и даются оценки жизни и политических событий. Такой строй спектаклей, в котором есть что-то от мировоззрения «английского петрушки» Панча, сближает их с традициями английской балладной оперы и придает им яркий национальный колорит.

Из трех мюзиклов П.Барта «Блиц» представляется наиболее интересным. Действие спектакля происходит во время второй мировой войны. В нем рассказывается о жизни рыночной торговки мадам Блицстайн, матери большого семейства. Само слово «блиц» означает массированную бомбежку – блицкриг и, вероятно, в то же время является сокращением фамилии главной героини.

Жизнь героини полна тревог. Дочь мадам Блицстайн влюбилась в сына ее рыночного конкурента. Ее сын забыл свою «законную» невесту, приехал на побывку прихватив с собой какую-то незнакомую девчонку. А тут еще бомбежки, постоянно заставляющие покидать свою лавчонку и спускаться в убежище. Кроме перипетий рыночной жизни, в мюзикле ни о чем не рассказывается. Персонажи говорят на сочном языке лондонского Ист-Энда периода второй мировой войны с массой американизмов, еврейских словечек и фонетических искажений английского языка.

Блистательны музыкальные характеристики героев. Мадам Блицстайн соглашается оставить своих детей в покое. «Делайте что хотите», – поет она, а хор время от времени повторяет тревожно-напряженную реплику: «Она в своем репертуаре». «Говорящая» труба (характерный джазовый прием) придает песне шаржированный характер. В музыкальном номере «На следующее утро» радость пробуждающегося рынка замечательно передается стилизованной под немецкий вальс мелодией. Альфред Лок, рыночный конкурент мадам Блицстайн, поет его на немецком языке. Изумительно воссоздает картину рынка номер «Пэттикот-лейн». Сквозь веселую суетливую мелодию хора, поющего о неповторимости своего рынка, прослушивается нисходящий контрапункт грубого мужского голоса: «Покупайте, покупайте!». Удивительную цельность придают пьесе повторяющиеся мотивы. Так, в самом конце первого действия уезжающие на фронт солдаты поют песню «Послезавтра», которая ранее звучала в убежище. В конце сцены «Пэттикот-лейн» на основную мелодию контрапунктически накладывается песня детей

«Мы едем в деревню». Другая детская песня «Давайте играть в мам и пап» накладывается на конец песни Гарри и Блицштейн «Кто хочет успокоиться». Антракт построен на мелодиях как первого, так и второго действий.

В XX в. многие художники-интеллектуалы обращались к самому что ни на есть балаганному жанру и создавали тонкие, обаятельные произведения («Трехгрошовая опера» Б.Брехта-К.Вайля, «Петрушка» И.Стравинского, «Чудесный мандарин» Б.Бартока и др.).

Показательно, что именно интеллектуалы в Америке встали на защиту мюзикла, указывая на высокий уровень его развития, когда появились статьи о засилье этого жанра на Бродвее. Художники-интеллектуалы, обращаясь к мюзиклу, поднимают его до уровня высоко интеллектуального спектакля. В качестве примера можно указать на мюзикл Чарльза Чилтона «Ах, что за прекрасная война!», поставленный в ряде европейских стран. Взяв от традиционного мюзикла его форму, сатиричность, обилие массовых сцен, Ч.Чилтон создал глубоко волнующий и имеющий силу документа спектакль, который весь пронизан ненавистью к войне, проявляющейся и в колокольно-радостном номере «Когда кончится эта отвратительная война...», и в решительном характере мелодии «Я не хочу быть солдатом», и в гневе песни «Я хожу в лохмотьях, в то время как другие ходят в мехах». Музыка спектакля составлена из произведений, бытовавших в годы первой мировой войны: солдатских песен, военных фанфарных сигналов, молитв, кафешантанских шлягеров. Некоторые из них широко известны. Например, английская походная песня «Долог путь до Типперери», американский «Боевой гимн республики», французская «Марсельеза».

Говоря об английской постановке спектакля, критики отмечают поразительную игру актеров и, то обстоятельство, что даже слушая спектакль в записи удивляешься их интонационному мастерству.

О композиторах и драматургах мюзиклов обычно говорят и пишут, как о равных партнерах. Мюзиклам свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: каждая реплика и каждый музыкальный номер, любое танцевальное па и комическая реприза. Вокальные и танцевальные номера непосредственно вырастают из действия и развивают его. Они необходимы, т. е. внутренне мотивированы.

Мюзикл рассчитан на синтетических актеров, актеров, обладающих универсальной одаренностью, способностью объединять профессиональные умения разного рода – речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Требование универсальности предъявляется не только к звездам, но и ко всему актерскому ансамблю. Действенные, тщательно разработанные ансамблевые сцены более всего поражали в американских постановках европейского

зрителя, приученного к опереточной статике хоровых эпизодов, к безликой толпе хористов, к балетным номерам, никак не связанным с основным действием. Создавалось впечатление, что постановка таких спектаклей, как «Моя прекрасная леди» или «Вестсайдская история» осуществлялась в каждом отдельном случае какой-то уникальной по своим возможностям труппой.

Художественные особенности мюзикла тесно связаны с американской театральной традицией и существующей в США практикой театрального дела. Безудержная рекламная шумиха вокруг занятых в спектакле «звезд», постановщиков, продюсеров – неизбежные спутники мюзикла, как и стремление всеми средствами популяризации превратить его мелодии в общемировые шлягеры. Традиционный взгляд на мюзикл, как на искусство развлекательное, отнюдь не исключает того объективного факта, что это искусство служит своеобразным зеркалом общественной жизни. Художественные завоевания мюзикла позволили ему стать достоянием не только какой-то одной нации, но и оказывать серьезное воздействие на современный эстрадный музыкальный театр. Как правило, постановки мюзиклов сразу же захватывают зрителей острым сценическим ритмом, посредством этого ритма заставляют воспринимать целый каскад чувств: напряженность драматических коллизий, юмор комических ситуаций, лирическую грусть героини. Зрители получают основательную эмоциональную встряску.

Сценический ритм создается блистательно выполненными массовыми сценами, красочностью декораций и костюмов. В сочетании с быстрым темпом действия и темпераментными танцами яркие краски придают действию насыщенность. «В идеале все: слова, голоса, движения, руки, ноги, платья, шляпы, брюки, порталы, крыши, потолки и люстры – все это в мюзикле до мельчайших деталей должно слиться воедино, достигнув того неожиданного единства, той блистательной кульминации совершенства, которая захватывает зрителей своим головокружительным великолепием», – писал английский художник Сесиль Битон, автор костюмов к спектаклю и фильму «Моя прекрасная леди» [16].

От актеров же повышенная динамичность требует хорошей физической формы, темперамента и в то же время драматического таланта.

В конце XX в. влияние мюзикла стало повсеместным: «появились новые ответвления этого... музыкально-драматического жанра, установлен определенный художественный стереотип, который характерен для разных национальных культур при значительных, однако, отличиях американской и европейской традиций» [8, 3].

Сегодня под названием «мюзикл» подразумевается современный синтетический спектакль, перекликающийся с насущными интересами и

запросами, предполагающий современный или осовремененный сюжет, для которого характерны яркий, доступный мелос, сочетающий классические элементы музыкального языка с элементами эстрады. В мюзикле велико значение музыки и хореографии в создании драматического образа. Для него характерны злободневная тематика, ярко выраженный социальный или нравственно-этический конфликт.

Мюзикл – один из наиболее коммерческих жанров современного музыкального театра. Это обусловлено его зрелищностью, разнообразием тем и сюжетов, неограниченностью в выборе выразительных средств. При воплощении мюзиклов часто используются массовые сцены с пением и танцами, нередко применяются различные специальные эффекты. По форме мюзикл чаще всего представляет собой двухактовый спектакль

После успешных театральных постановок многие мюзиклы перебрали на киноэкраны, благодаря чему они завоевали огромную популярность у зрителей всего мира.

Зарождение бродвейского мюзикла, этапы его развития

В 1898 г. появилась музыкальная комедия, «комедия с песнями и танцами», как ее тогда называли. Первая музыкальная комедия «Клоринди – страна кэк-уока» (1898) была «всенегритянской»: музыку написал талантливый негритянский композитор, ученик А.Дворжака, Уилл Мэрион Кук, а либретто – известный негритянский поэт Поль Дэнбар. Спектакль был насыщен ритмами рэг-тайма, прямого предшественника джаза, жаргонными негритянскими словечками; он потрясал воображение зрителей пышностью декораций и костюмов. В последующие годы известные негритянские актеры синтетического плана Берт Вильямс и Джордж Уокер поставили в Нью-Йорке на Таймс-сквер, еще целый ряд своеобразных и очень колоритных музыкальных комедий с музыкой У.М.Кука.

В 1900-е гг. появились и первые музыкальные комедии, сочиненные белыми композиторами. «45 минут для Бродвея» Джорджа Кохана (1906), «Следя за «вашиими шагами» Ирвинга Берлина (1914) и др., но особенно широкое распространение этот жанр получил в 20-е годы XX в. Сама эпоха «большого бума» требовала развлекательного национального по форме спектакля. К именам Ирвинга Берлина и Джерома Керна, уже получивших известность в этом жанре, прибавились имена Винсента Юманса, Джорджа Гершвина, Ричарда Роджерса. Многие спектакли тех лет были настолько слабыми, что история не сохранила даже их названий. Их создатели стремились только к одному: развлечь зрителей всеми возможными средствами.

В это время, часто называемое в американской критике «детскими годами музыкальной комедии», создавались различные по стилю спектакли, но можно было заметить общее направление развития жанра. Оно шло по пути

интеграции – органичного слияния сюжета и вставных номеров, подчинения различных компонентов спектакля единой драматургии. К 1930-м гг. форма американской музыкальной комедии была окончательно выработана. Классическими признаны «О тебе я пою» Д.Гершвина (1931), «Как тысяча одобрений» И.Берлина (1933), «Очень тепло в мае» Д.Керна (1939) и др. В постановках 1920 – 1930-х гг. с успехом выступали и негритянские артисты.

В 1928 г. Джером Керн настоял на том, чтобы именно Поль Робсон играл роль негра Джо в английской постановке его мюзикла «Плавучий театр». В 1936 г. в мюзикле «Горячий Микадо» блеснул своим талантом знаменитый негритянский чечеточник Билл Робинсон. В 1940 г. спектакль «Хижина в небе» с музыкой Вернона Дюка открыл эру так называемых классических негритянских мюзиклов. Играли в них исключительно негритянские актеры, но музыка к отдельным спектаклям принадлежит белым композиторам. Надо сказать, что создатели этих мюзиклов вовсе не стремились вникать в действительные проблемы жизни негров в Америке, их больше интересовал чисто внешний колорит.

Наиболее известный из тактх мюзиклов «Кармен Джонс», современная «метаморфоза» «Кармен» Д.Бизе. Либреттист Оскар Хаммерстайн перенос действие из Севильи XIX в. в Южные Штаты Америки периода второй мировой войны. Кармен превратилась в Кармен Джонс, Хозе в капрала Джо, а тореадор Эскамилльо в боксера Хаски Миллера. Мелодии Бизе без изменений перекочевали в мюзикл, но с новыми словами. Была сделана более современная оркестровка (выполненная Робертом Расселом Беннетом, известным автором оркестровой сюиты на темы «Порги и Бесс»). Мюзикл был поставлен в 1943 г. и не сходил со сцены два года. В 1950-е гг. он был экранизирован (с Дороти Дэндридж в роли Кармен Джонс и известным исполнителем народных песен Гарри Беллафонте в роли капрала Джо). В этом спектакле впервые в жанре мюзикл провучали трагические нотки. Они усилились в мюзиклах Курта Вайля «Уличные сцены» (1947) и «Потерянный среди звезд» (1949).

Курт Вайль приехал в Америку в 1935 г. Уже первый написанный им в Америке мюзикл «Джонни Джонсон», поставленный Ли Страсбергом в Групп-тиэтр в 1936 г., отличался антимилитаристской направленностью. Антифашистским был и следующий его мюзикл «Кникербокер хolidэй» со знаменитой «Сентябрьской песней».

Мюзикл «Уличные сцены» К.Вайля – это серия драматических и трагических скетчей, воссоздающих жизнь современного американского города. «Лирикс» (стихи для песен) принадлежат Ленгстону Хьюзу. Один из критиков писал, что Вайль «превратил «Уличные сцены» в симфонию города. Его музыка словно впитала в себя и горячую южную ночь, и сплетни домашних

хозяек, и звуки детских игр, и трагические повороты бесперспективного существования» [16].

Мюзикл «Потерянный среди звезд», насыщенный великолепными хоровыми спиричуэлс, написан К.Вайлем по новелле Алана Питона «Плачь, милая родина» и рассказывает о расовом конфликте в Южной Африке.

В «Вестсайдской истории» Леонарда Бернштейна (1957), которая сделала целую эпоху в бродвейском театре, трагические ноты прозвучали в полную силу. В этом мюзикле, кончающемся гибелью двух главных героев, жанр достиг большого гражданского звучания. Автор режиссуры, хореографии и замысла мюзикла Джером Роббинс увидел в нем возможность максимально раскрыть на сцене тему взаимодействия человека с окружающей его средой, тему, которая волновала его всегда и которой он коснулся, в частности, в своих балетах «Гости», «Тревожный век», «Клетка». Роббинс хотел показать, как большой город диктует свою волю живущему в нем маленькому человеку. Этот замысел частично реализуется при помощи декораций Оливера Смита, основным материалом которых является металл.

В «Кармен Джонс», «Уличных сценах», «Потерянном среди звезд» и «Вестсайдской истории» вся техническая сторона и метод подачи материала аналогичны тем, что были приняты в комедиях 1930-х гг., но благодаря этим произведениям мюзикл изменил свое значение. Теперь этот термин уже обозначает не «мюзикл комеди» (музыкальная комедия), как раньше, а «мюзикл плэй» (музыкальная пьеса). Насыщение жанра трагедийными мотивами – важнейшая особенность развития мюзикла в последующие годы.

Другая особенность этого жанра – все возрастающая роль музыкальной драматургии. Некоторые критики, исследующие мюзикл, высказывают предположение, что он движется к специфической национальной народной опере, построенной на популярной американской музыке. Так, в «Плавучем театре» показана жизнь негров, «Оклахома!» воссоздает быт ковбоев, «Скрипач на крыше», поставленный по «Тевье-молочнику» С.Шолом-Алейхема, построен на «обыгрывании» обычаев еврейского местечка и т. д. Поэтому исследователи этого жанра и говорят, что он движется к «народной», а не к «кулуарной» опере. Герои целого ряда мюзиклов напоминают известных фольклорных героев. Это сильные, смелые лесорубы, современные потомки Поля Буньяна («Семь невест для семи братьев»), ловкие ковбои, не уступающие в меткости стрельбы легендарному Биллу Хикоку («Оклахома!»), это капитан Энди, напоминающий мифического Майка Финка – «короля речных лоцманов» («Плавучий театр»). Да и Мэри Поппинс, сошедшая со страниц одноименного романа, теперь уже тоже почти фольклорная героиня.

Образ героя, созданный драматическими средствами, дополняется, усиливается и развивается в песне и танце. При этом, как и в оперетте,

музыкальные номера тесно связаны с развитием действия, удовлетворяют «принципу интеграции», по выражению американских критиков. Музыкальные номера образуют своего рода пунктирную линию, укладывающуюся в сюжетную канву, что позволяет, в частности, воссоздать ее по записанным на долгоиграющую пластинку музыкальным номерам.

1939 – 1940-й гг. – время зарождения жанра, сменившего в США оперетту. Как раз в это время появились такие мюзиклы, как «О, Калькутта!», «Целуй меня, Кэт». Это был первый этап развития мюзикла.

Официальной датой рождения нового жанра принято считать март 1943 г., когда на Бродвее состоялась премьера спектакля «Оклахома!» Р.Роджерса и О.Хаммерстайна. Хотя поначалу авторы традиционно именовали свой спектакль «музыкальной комедией», публика и критики восприняли его как новацию, разрушающую сложившиеся каноны. Спектакль композиционно представлял собой единое целое: в нем не было вставных дивертисментных вокальных и танцевальных номеров; сюжет, характеры героев, музыка, пение – все компоненты существовали неразрывно, подчеркивая и развивая разными средствами общую линию сценического произведения. За простой и непритязательной фабулой вставали основополагающие ценности – любовь, социальная общность, патриотизм. Недаром десятью годами позже штат Оклахома объявил песню из этого спектакля своим официальным гимном.

Уже после премьеры, прошедшей с необычайным успехом, авторы предложили новый термин для обозначения жанра спектакля: мюзикл (musical). Мюзикл «Оклахома!» не сходил с бродвейской сцены более пяти лет, позже он объездил с гастрольным турне всю Америку. В 1944 г. этот мюзикл получил Пулитцеровскую премию. Впервые была выпущена пластинка с записью всего спектакля целиком. В 1955 г. был снят фильм «Оклахома!», получивший два «Оскара» – за лучшую музыку и лучшую работу со звуком. В 2002 г. мюзикл был вновь поставлен на бродвейской сцене. Лига Драмы Нью-Йорка объявила «Оклахома!» лучшим мюзиклом века.

Все последующее десятилетие становится как бы непрерывным бенефисом авторского дуэта Роджерс – Хаммерстайн: мюзиклы «Карусель» (1945), *South Pacific* (1949). Вскоре на Бродвее и в британском Уэст-Энде появились театры, специализировавшиеся только на мюзиклах. Так началась новая эра в истории сначала американского, а затем и мирового эстрадного музыкального театра.

Быстрое развитие мюзикла в США было обусловлено тем интересом, который вызывал этот жанр в американской развлекательной индустрии. Вскоре американские мюзиклы начали свое триумфальное шествие по всему миру. Однако их европейские постановки были сопряжены с серьезными трудностями. Дело в том, что уникальная сценическая подготовка актера-

универсала, отвечающего требованиям мюзикла, обусловлена определенной: антрепризой, когда конкретная труппа собирается на воплощение конкретного проекта. Структура американского театра, основанная на всемогуществе продюсеров, позволяла делать яркие, технически сложные, дорогие постановки.

Некоторые исследователи отдают Титул отца-основателя американского мюзикла Джорджу М. Кохану. В своих песнях и шоу он первым стал активно творить мифы о великой державе. Самой сильной и самой привлекательной для публики стороной его представлений был наивный и прямолинейный патриотизм.

Д.М.Кохан был продюсером, композитором, либреттистом, поэтом, актером, певцом, режиссером. Многие звезды мюзикла XX в. отличались именно такой универсальностью. Так, Фред Астер не только играл в бродвейских театрах и снимался в кино, но еще и пел, танцевал, был хореографом. Джин Келли был режиссером, великим танцором, хореографом, неплохо пел.

Второй этап развития мюзикла начался в 1950-е гг. и связан он с именем Леонарда Бернштейна и его «Вестсайдской историей». Сюжет произведения был прост и давно известен: это история «Ромео и Джульетты», облаченная в латиноамериканские краски и мотивы. И вот как раз «Вестсайдская история» задала тон такого мюзикла, где есть массовые танцевальные, вокальные сцены, где все поют и все танцуют. (Также следует отнести к данному этапу мюзикл «Отверженные» Клода Шёнберга.)

Третий этап в развитии жанра 1970-е гг. В конце 60-х годов XX в. под влиянием новых музыкальных стилей приходит новое понимание мюзикла как жанра. В спектакле «Волосы» (музыка Галта Макдермота, либретто и тексты песен Джеймса Радо и Джерома Рагни, 1967/1968) нашли отражение модные тогда идеи хиппи, тем самым постановка получила название «мюзикла первобытного американского лирического рока». С 1970-х гг. количество спектаклей сокращается, однако декорации и костюмы новых мюзиклов становятся более роскошными. Кардинальные изменения в понятие мюзикла преподнесла постановка «Иисус Христос суперзвезда» (1971) английского композитора Эндрю Ллойд Уэббера и либреттиста Тима Райса.

Вообще 1970-е гг. – эпоха Э.Ллойд Уэббера. Он написал много мюзиклов и практически половину из них можно отнести к вершинам этого жанра. По общему мнению эпохальными являются три его произведения, каждое из которых по-своему уникально. Это, конечно, «Иисус Христос-Суперзвезда», «Кошки» и «Призрак оперы».

Самым неоднозначным можно назвать мюзикл «Иисус Христос Суперзвезда» Э.Ллойд Уэббера и поэта Тима Райса (1971). Во многом его успех обусловлен тем, что авторы пересказывают евангельский сюжет –

последние недели земной жизни Христа – доступными молодежи средствами. Герой предстает как человек, способный сомневаться в своей божественной избранности. Вопреки общепринятому мнению об Иуде, он представлен не настолько однозначно отрицательным героем, как, например, Симон. Не обошлось в данном спектакле и без любви – чистой, искренней любви Магдалины к Христу. Трогательно и нежно звучит ее ария и их дуэт. Эта рок-опера актуальна по сей день.

Мировую известность жанру принесли Бродвейские мюзиклы «Моя прекрасная леди»: музыка: Фредерик Лоу, либретто и песенные тексты: Алан Джей Лернер (1956); «Звуки музыки» музыка: Ричард Роджерс, либретто: Ховард Линдсей & Рассел Круз, песенные тексты: Оскар Хаммерстайн (1959); «Оливер!»: музыка, либретто и песенные тексты: Лайонел Барт (1960); «Скрипач на крыше» музыка: Джерри Бок, либретто: Джозеф Стайн, песенные тексты: Шелдон Харник (1964); «Иисус Христос – суперзвезда» музыка: Эндрю Ллойд-Уэббер, песенные тексты: Тим Райс (1970); «Отверженные»: музыка: Клод-Мишель Шонберг, либретто: Ален Бублиль (1980); «Кошки» музыка: Эндрю Ллойд-Уэббер, либретто: Т.С.Элиот (1981); «Сорок вторая улица»: музыка: Гарри Уоррен, песенные тексты: Эл Дабин, либретто: Марк Брэмбл и Майк Стюарт (1981); «Призрак оперы» музыка: Эндрю Ллойд-Уэббер, либретто: Ричард Стилгоу и Эндрю Ллойд-Уэббер, песенные тексты: Чарльз Харт (1986); «Джекилл и Хайд» музыка: Фрэнк Уайлдхорн, либретто и текст песен: Лесли Брикэсс (1989); «Трехгрошовая опера»: музыка: Курт Вайль, либретто Бертольт Брехт (1928).

Сегодня критики поговаривают об очередном угасании мюзикла Бродвее: творческие достижения Барбары Стрэйзенд, Аль Пачино, фильмы Вуди Аллена – уже в прошлом.

Следующий, четвертый этап в развитии мюзикла – европейский.

Англо-американская монополия мюзиклов прекратилась в 1985 г., когда на лондонской сцене состоялась премьера французской постановки «Отверженные» по мотивам одноимённого романа В.Гюго. Авторами являются композитор Мишель Шонберг и либреттист Ален Бублиль.

Знаменитые актеры мюзикла:

Джули Эндрюс, Майкл Болл, Ален Бублиль, Сара Брайтман, Стив Бартон, Рути Хеншолл, Уве Крёгер, Джонатан Ларсон, Даниэль Лавуа, Уте Лемпер, Патти ЛюПон, Джиллиан Линн, Камерон Макинтош, Джон Нэйпьер, Марни Никсон, Тревор Нанн, Кэролайн О'Коннор, Элейн Пейдж, Брюно Пельтье, Бернадетт Петерс, Гарольд Принс, Джонатан Прайс, Филип Куаст, Ричард Роджерс, Леа Салонга.

Хореография в мюзикле. Творчество Б.Фосса

Принципу интеграции в мюзикле удовлетворяют не только песенные, но и танцевальные номера. Танцы – составная часть мюзикла с самого его рождения, но поначалу это были преимущественно вставные номера, чаще всего – чечетка. Она широко использовалась и в классических мюзиклах (например, рэг-тайм из «Оклахомы!»).

В начале 1930-х гг. Дорис Хэмфри и Чарльз Уэйдман привнесли в мюзикл развернутую хореографию, а в 1936 г. в мюзикле «На ваших пуантах» балет Джорджа Баланчина произвел настоящую сенсацию пластическим «аккомпанементом» действию и великолепным хореографическим номером «Резня на десятой авеню».

Много работал в мюзикле и хореограф Роберт Алтон, экспериментируя с линиями кордебалета, стремясь «осмыслить в танце» джазовые и латиноамериканские ритмы. Но подлинное признание хореография получила в мюзикле благодаря Агнес Де Милль, которая изменила саму концепцию танца в музыкальной комедии, сделала хореографию неотъемлемой и органичной частью мюзикла. Ее ныне знаменитая сцена сна в «Оклахоме» (она вошла и в кинофильм) показывала, что танец может «говорить», раскрывая душевные состояния, трудно передаваемые словами.

«Ее танцы, – писал видный американский балетный критик Уолтер Терри, – не были ритмическими упражнениями, трюками, вставными номерами, они говорили от имени влюбленных сердец, идентифицировали характеры людей. Де Милль была не первой и не последней, кто привнес в танцевальные номера эту концепцию, но она была первой, кто сумел эту особенность танца сделать «адамовым ребром» музыкального театра» [16].

Вслед за Агнес Де Милль в мюзикл пришла целая плеяда крупнейших хореографов: Джером Роббинс, Элен Тамирис, Ханья Хольм, известная по «Моей прекрасной леди», Анна Соколова, Дональд Садлер и др.

Иступленная, красочная и пульсирующая, словно джаз, хореография Джерома Роббинса представляет особый интерес. Он начал свой путь мюзиклом «В городе», преобразованном из балета «Матросы на берегу». Затем последовали «Туфли на высоких каблуках», «Возлюбленная в миллиард долларов», «Король и я». Наибольший же успех принесла ему хореография «Вестсайдской истории», известная по кинематографическому варианту. В этом мюзикле хореография заняла столь важное место, что драматические моменты стали восприниматься как хореографические паузы. Искусство обогатилось новым видом театральной выразительности – драматической хореографической выразительностью. На сцену мюзикла пришел режиссер-хореограф.

Стремление органично влить хореографию в массовые сцены привело к одной интересной особенности: хореографы стремятся поставить танцы на основе движений, подмеченных в самой гуще жизни, а также движений,

характерных для определенных профессий. Так танец дровосеков из киномюзикла «Семь невест для семи братьев» построен на медленных, величественных взмахх топора, а трубочисты в киномюзикле Уолта Диснея «Мэри Поппинс» танцуют, держа в руках палку с намотанной на нее тряпкой. Динамичный танец на крышах небоскребов этих вымазанных сажей парней во главе с Диком Ван Дайком, звездой мюзикла 1960-х гг., – необычайное зрелище.

Боб Фосс (1927 – 1987), североамериканский хореограф и кинорежиссер. Был одним из величайших хореографов минувшего века. Его хореографический стиль, новаторский для своего времени, узнается сразу и не похож ни на один другой: прищелкивающие пальцы, лихо сдвинутые на ухо котелки, постоянное движение танцоров, белые перчатки и отдельные резкие жесты – визитная карточка Боба Фосса. Сам Б.Фосс, говоря о своем творческом почерке, часто употреблял слово «амеба».

Роберт Луис Фосс родился 23 июня 1927 г. в Чикаго. Его отец играл в водевилях, и сам он с ранних лет принимал участие в различных представлениях. Б.Фосс начал учиться танцам в небольшой танцевальной школе по соседству, но скоро перешел в балетную школу Фредерика Уивера, где был единственным мальчиком.

В тринадцать лет будущий хореограф нашел себе партнера для выступлений – такого же молодого танцора Чарльза Грасса. Они с успехом начали выступать под псевдонимом «Братья Рифф». К пятнадцати годам Б.Фосс подрабатывал конферансье в нескольких ночных клубах. В одном из таких клубов он и поставил свой первый номер.

В 1945 г. танцор благополучно окончил школу в Чикаго, записался в морские войска и был зачислен в часть, отвечающую за культурную программу, на Тихом океане. Позже он говорил, что его техника танцора-хореографа-режиссера была отточена именно в армии.

После Второй Мировой Войны Фосс создал танцевальный дуэт со своей женой, выступал в ночных клубах, а на телевидении – и в мюзиклах. Его дебют на Бродвее состоялся в 1950 г., в ревю «Станцуй мне песню». В 1952 г. он заменял Гарольда Ланга в римейке «Pal Joeу» и играл там главную роль. В 1953 г. танцор подписал контракт с МГМ, и таким образом появился в Голливуде. Он танцевал и пел в трех мюзиклах, в том числе и в «Целуй меня, Кэт». Кроме того, он сыграл в «My Sister Eileen» (где также был хореографом).

Вскоре Б.Фосс вернулся в Нью-Йорк, легендарный бродвейский продюсер Джордж Эббот пригласил его в качестве хореографа в постановку «The Rajama Game». Именно в этом шоу Фосси нашел идеальную базу для развития собственного стиля танца. Шоу снискало большой успех, а хореограф получил не только «Donaldson Award», но и заветный «Тони» (всего у него их

будет десять). Второй он получил уже в следующем году, за мюзикл «Damn Yankees».

В 1959 г. он поставил свой первый бродвейский мюзикл «Redhead». В 1969 г. Б.Фосс дебютировал в кино музыкальной версией фильма Ф.Феллини «Ночи Кабирии» (1955) – «Милая Чарити» (композитор – Нино Рота) (в главной роли снялась Ширли Маклейн, когда-то танцевавшая в кордебалете в постановках Фосса). Фильм принес три номинации на соискание премии «Оскар». Как и у Ф.Феллини, главная героиня Б.Фосса – проститутка с золотым сердцем. Ширли Маклейн сыграла героиню, не очень похожую на Кабирию Джульетты Мазины, Чарити гораздо более решительна и активна. В фильме очевидна важная особенность стиля Фосса – серьезные ключевые идеи повествования он умеет выражать не словами, а визуально. Так, мечта Чарити о другом, прекрасном мире выражена в блестящем танцевальном номере на песню «Где-то там должно быть место лучше, чем это». В 1985 г. Фосс воссоздал эту постановку для Дебби Аллен, спектакль был удостоен нескольких наград.

Вскоре свет увидело знаменитое «Кабаре» (1972) – лучший фильм хореографа. «Кабаре» основан на одноименном бродвейском мюзикле по книге Кристофера Айшервуда. Молодой писатель-американец (Майкл Йорк) приезжает в преднацистский Берлин и, попав в популярное кабаре, знакомится с местной «примадонной» (Лайза Миннелли). Глупо и банально завершается их роман, а посетители кабаре уже сплошь в коричневых рубашках. Очень многое в фильме, в год его выхода считавшееся сенсационным, выглядит сейчас устаревшим: от любовного треугольника с гомосексуальными мотивами (в то время патологические вещи вставляли в практически любую кинокартину о нацизме) до некоторых чересчур лобовых приемов. Но возможно, ни один голливудский фильм не показывал так точно, глубоко и мощно зарождение фашизма, при этом используя практически одни метафоры. И парадоксально, делая это исключительно при помощи музыки и танца. За одной незабываемой сценой следует другая. Пока в кабаре играет веселая музыка, за углом избивают человека, несогласного с социал-демократами. Квинтэссенция притягательности фашизма для обывателей, движущей силы Третьего Рейха, выражена в сцене в деревенском пивном баре, когда юному нацисту начинает подпевать сначала один крестьянин, потом другой, третий, потом вся деревня. Метафоризм танцевальных номеров Б.Фосс подкрепляет визуальным совершенством ряда (в первую очередь, работой оператора Джеффри Унswortha) и мастерством актерского ансамбля. Майклу Йорку, играющему не поющего и не танцующего писателя, досталась довольно неблагоприятная связующая роль наблюдателя, зато образы созданные Лайзой Миннелли и Джоелом Греем в роли конферансье вошли в историю. «Кабаре» было номинировано едва ли не на все

возможные «Оскары», и в итоге выиграло восемь, среди них – «Лучшая женская роль», «Лучшая роль второго плана», «Лучшая режиссура».

Б.Фосс получил не только «Оскар», но и два «Тони» как режиссер и хореограф за бродвейский спектакль «Pippin», а также три «Эмми» за фильм «Liza With a Z» как продюсер, режиссер и хореограф. Подобный рекорд не побит и по сей день.

Так, появился режиссер, способный влить свежую кровь в любимый всеми жанр мюзикла. Но Фосс вопреки всему спустя два года снимает совсем не мюзикл.

На волне этого успеха Фосс снял свою первую драматическую картину, которая принесла ему сразу шесть номинаций на «Оскар» – «Лени» (1974), биографию скандально известного комика Ленни Брюса, умершего от передозировки наркотиков. На главную роль Б.Фосс взял Дастина Хоффмана. Ленни Брюс, выступавший в ночных клубах Нью-Йорка в конце 1950-х – начале 1960-х гг., считается сейчас пионером разговорного сценического жанра США, во-первых, потому, что затрагивал в своих выступлениях острые социальные и общественные проблемы общества (опередив на несколько лет изменившую социальную мораль Штатов «культурную» революцию хиппи), а во-вторых, затрагивал их, используя богатый выбор нецензурных выражений. Фосс решил использовать эти выступления Ленни в фильме без купюр и нельзя не отметить необычайную достоверность Хоффмана, произносящего монологи своего героя. Как нельзя не оценить и убедительную работу актрисы Валери Перрин в роли жены, бесконечно страдавшей от тяжелого характера Брюса, но тем не менее продолжавшей любить его. Актриса получила приз Каннского кинофестиваля, награды Национального совета кинокритиков США и гильдии кинокритиков Нью-Йорка, выдвигалась на «Оскар» (как и сам фильм, Фосс за режиссуру, Хоффман, адаптированный сценарий и оператор Брюс Сартис, блестяще снявший кинокартину в черном и белом цветах).

В 1976 г. Б.Фосс ставит на бродвейской сцене легендарный мюзикл «Чикаго» на музыку и слова создателей Кабаре. Его отношение к сцене как к модели циничного мира, где все покупается и продается, выражается как нельзя лучше в истории о девушке, убившей своего любовника и ставшей звездой газет благодаря беспринципному адвокату. В шоу, поставленном по пьесе Морин Уоткинс, сыграли Гвен Вердон и Чита Ривера. Спектакль продержался на Бродвее всего два года, не выдержав конкуренции с будущим бродвейским долгожителем, мюзиклом «Кордебалет», который также открылся в 1975 г.

Последним успешным спектаклем Фосса на Бродвее стал «Dancin» (1978). Помимо блестящей хореографии, этот мюзикл был также очень важным словом в споре о судьбе жанра в целом. В спектакле вообще не было сюжета или диалогов – только танец. В следующем году во всех кинотеатрах мира шел

фильм «All That Jazz» (в нашем прокате – «Весь этот джаз»). Эта вершина стала для него последней. Фильм пользовался необычайным успехом и был номинирован на девять «Оскаров». Фосс никогда не скрывал, что фильм получился автобиографичным (он принимал участие в написании сценария). В этой киноисповеди Фосс предстал перед зрителем со всеми своими ошибками и фобиями, и, наверное, именно откровенность режиссера делает «Весь этот джаз» одной из самых честных картин о творчестве.

«Жизнь – это когда идешь по проволоке» – слова бродвейского режиссера Джо Гидеона из фильма *Весь этот джаз* (1979), версии-мюзикла «8 ½» Феллини. Его содержание, так же как и у Феллини (фильм снят в намеренно гротескных, крикливо ярких цветах оператором итальянского мастера Джузеппе Ротунно) – сложное переплетение реальности жизни художника и образов его творчества, сплетающееся в его сознании в единое, удивительное целое. Утро Джо, каждый день начинающееся с кассеты классики, таблетки обезболивающего, глазных капель, душа и сигареты, его бывшая жена, дочь, любовницы, попытки поставить действительно смелый, новаторский спектакль – все это снято ярко и талантливо. Актеры играют превосходно, а актер Рой Шайдер сыграл именно в «Джазе» свою лучшую роль в кино). Шайдер удивительно грациозно вписывается в жанр мюзикла, играет раскованно и в то же время раскрывая сложный внутренний мир персонажа. Танцевальные номера (особенно удался эротический), хотя и не такие эффектные, как в «Кабаре», связывают фильм в единое целое. «Весь этот джаз» получил четыре «Оскара» (художник-постановщик, костюмы, монтаж, адаптированная музыка) и Гран-При Каннского кинофестиваля – 1980.

1980-е гг. принесли режиссеру разочарование. Его последний фильм, «Звезда-80» (1983) был встречен критиками в штыки и прошел незамеченным для большинства зрителей. Еще большим провалом оказался последний бродвейский спектакль Б.Фосса, «Big Deal». Он сам сделал адаптацию итальянской комедии «Big Deal on Madonna Street»; на подготовку шоу ушло 17 лет, и то, что, после 62 представлений спектакль закрылся, стало для его создателя тяжелым ударом. Фосс говорил: «Я люблю – не то, чтобы трагические, но грустные концовки. Они кажутся мне более жизненными» [16].

23 сентября 1987 г. Б.Фосс умер от инфаркта.

В 2002 г. дебютант в кино, бродвейский постановщик Роб Маршалл поставил на киностудии мюзикл «Чикаго» (по Б.Фоссу) с актерами Рене Зеллвегер, Кэтрин Зета-Джонс и Ричардом Гиром, получивший шесть «Оскаров», в том числе за лучший фильм года. По количеству полученных бродвейских премий «Тони» (семь) Б.Фосс занимает второе место в истории этой награды. Возможно, его творчество, показывающее талантливых, но

сложных и противоречивых людей искусства, можно охарактеризовать собственной фразой Фосса: «Я благодарю Бога, что родился несовершеннолетним».

Постановка мюзикла

Мюзикл написан, вычерчена сюжетная линия, обрисованы персонажи и отношения между ними, выверена каждая строка либретто, выстрадана каждая нота. Впереди – постановка. Прежде всего, чтобы появиться на свет, мюзиклу необходим продюсер, т. е. человек, который добудет средства на его постановку, станет планировать ее бюджет и заведовать решением всех деловых вопросов, а если мюзикл будет иметь успех – то и организовывать его постановки в других театрах и странах. Иногда авторы находят своего продюсера еще в процессе работы над мюзиклом – в мастерских (workshop), своеобразных семинарах, объединяющих самых разных людей, решивших посвятить себя созданию произведений для музыкального театра.

Раньше случалось и так, что создание мюзикла начиналось с того, что идея шоу первоначально возникала у продюсера, который для воплощения этой идеи искал соответствующих его представлениям авторов, или даже у актера, заинтересованного в исполнении какой-нибудь роли. Так были созданы мюзиклы «Хелло, Долли!» – по инициативе продюсера Дэвида Меррика и «Король и я» – по замыслу Гертруды Лоренс. В настоящее же время это почти не практикуется, поскольку в данной области предложение значительно опережает спрос и многие и многие авторы, даже будучи обладателями премии «Тони», годами пишут мюзиклы без какой-либо надежды на их постановку в будущем. Большинство проектов так и остаются на бумаге, иногда к счастью для зрителя.

Написать хороший мюзикл мало, надо еще уметь его «продать», убедив продюсера в том, что такое шоу упускать просто нельзя. Маститым авторам не приходится задумываться над такими проблемами – одно их имя работает на них, но для начинающих это представляет известную трудность. Иногда посредником между авторами и потенциальным продюсером являются специальные агенты, но и агента авторам еще приходится убедить в том, что их творение достойно сцены. В любом случае (общаются ли авторы с продюсером напрямую или через посредство агента) первое, с чего начинается мюзикл – это его презентация.

Презентация – это не представление всего мюзикла полностью, это его конспект, включающий в себя лучшие номера, зачастую исполняемый одними лишь авторами непременно вживую. За либретто и клавиш продюсер берет уже позже, если представленный материал заинтересовал его. Главное на данном этапе – убедить тех, от кого зависит постановка, начать работу над шоу.

Обычно презентация проводится в неформальной обстановке и длится не больше часа. Как правило, все номера исполняются самими авторами,

поскольку именно им известно как именно нужно исполнять их произведение. Вместе с тем, презентация должна быть прежде всего качественным шоу.

Одной лишь презентацией дело не ограничивается: даже если первый же продюсер согласился работать с материалом. Мюзикл еще должен быть представлен директорам и/или владельцам театров, театральным агентам и инвесторам. В среднем число презентаций среднестатистического бродвейского мюзикла доходит до сотни. Презентации могут занять значительное время, иногда и годы.

Когда продюсер найден, наступает очередь подбора творческой команды, которая воплотит на сцене замысел авторов. В эту команду входит режиссер-постановщик спектакля, хореограф, дирижер оркестра, художники по декорациям, свету и костюмам, а также аранжировщики и инструментальщики. Подключение к работе над спектаклем новых лиц неизбежно приводит к тому, что и они стремятся внести в уже готовое произведение свои поправки. Иногда авторы соглашаются с этими поправками, а иногда и нет. Договор Гильдии Драматургов (Dramatist Guild Contract) – стандартный документ, который подписывают авторы в начале работы как над бродвейскими, так и офф-бродвейскими постановками, закрепляет за автором так называемое право вето – право не согласиться с любым сценическим решением, с любой поправкой по содержанию мюзикла, с любым нежелательным изменением первоначального замысла автора, касается ли это аранжировки, подбора актеров или любого другого вопроса. Ни одно слово, ни одна нота не могут быть изменены постановщиками без согласия автора произведения. Этому праву авторов постановщики, художники и актеры могут противопоставлять, и часто противопоставляют, простой шантаж, угрожая уходом из спектакля, урезанием средств на постановку, невозможностью технического выполнения каких-либо эпизодов.

Ключевой фигурой в этой команде является режиссер-постановщик. Он единственный служит посредником между авторами мюзикла и теми, кто занимается его воплощением, и, в первую очередь, с актерами. Все свои соображения и замечания авторы высказывают именно ему, а не напрямую художникам, хореографу и исполнителям. Пока постановочный коллектив работает над проектом, а продюсер собирает средства, ведет переговоры с театрами и решает все деловые вопросы, начинаются прослушивания актеров и их отбор. Затем следуют длительные репетиции и предварительные показы. На этом этапе работа над мюзиклом не прекращается. Иногда необходимо расширить какую-либо роль, произвести замены и т. п.

Репетиции же имеют свой порядок: согласно правилам, установленным профсоюзом американских актеров Equity, репетиции бродвейского мюзикла занимают как минимум пять недель. Сначала репетируются только

танцевальные номера, а все остальное потом. Репетиции могут занимать до десяти недель и больше, в зависимости от того, насколько успешно они идут, и степени сложности спектакля. При этом танцоры, исполнители ролей первого и второго планов репетируют в разных помещениях, и лишь затем все они собираются вместе на так называемый прогон – общую репетицию с участием оркестра. За прогоном следуют предварительные показы спектакля со зрителями (друзьями, родными и коллегами создателей мюзикла). На прогоны актеры приходят в обычной повседневной одежде, а декораций на сцене почти нет. Предварительные показы бродвейских мюзиклов обычно осуществляются в виде гастрольного тура по стране. Большинство спектаклей гастрوليруют всего несколько недель, но предварительные показы могут длиться и годами. Сегодня кажется немыслимым, чтобы спектакли, часто играющиеся в сложных, громоздких декорациях, могли так легко разъезжать по разным городам, но до семидесятых годов это было вполне возможно, поскольку в то время оформление спектаклей еще не приобрело того размаха, которым сегодня отличаются большие бродвейские и уэст-эндские мюзиклы.

В ходе предварительных показов мюзикл все еще продолжает подвергаться редактированию, сглаживанию шероховатостей и только потом, в день премьеры, предстает перед публикой в законченном – на данном этапе – виде. Непосредственно перед премьерой устраивается генеральная репетиция с костюмами, декорациями, с сопровождением оркестра. На последних перед настоящей премьерой предварительных показах в зале появляются театральные критики, чтобы заранее составить мнение о спектакле и в день премьеры представить публике готовые обзоры.

Только после всей этой многолетней работы наступает день премьеры. Заинтересованные в коммерческом успехе шоу больше других, продюсеры стремятся сделать премьеру настоящим праздником. За первым показом обычно следуют банкеты с торжественными речами и зачитыванием рецензий в том случае, если эти рецензии содержат в себе положительные оценки спектакля. Осуждающие отзывы не озвучиваются, а просто передаются из рук в руки в печатном виде, чтобы не портить настроение ни актерам, ни создателям спектакля [16].

Список использованных источников

1. Бушуева, С. О музыкально-драматических спектаклях на современной сцене / С. Бушуева // Театр и драматургия: межвуз. сб. / М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – Вып. 7. – С. 149 – 158.

2. Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия/ Науч. ред. И.Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 703 с.: ил.

3. Гордеева, М.И. Театральная Америка в преддверии 80-х / М.И. Гордеева. – М.: Знание, 1979. – 48 с.: ил.
4. Гринберг, М. Современный мюзикл / М.М. Гринберг, М.Е.Тараканов // Советский музыкальный театр: Проблема жанров: сб. науч. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. М.Е. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231 – 285.
5. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько; М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К. Крупской. – Л., 1977. – 26 с.
6. Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус; пер. с эст. В.А.Самойлова. – Л.: Музыка. Ленигр. отд-ние, 1983. – 128 с.
1. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
2. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
3. Музычны тэатр Беларусі: 1960 – 1990: Опернае мастацтва. Музыкальная камедыя і аперэта / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані, Н.А. Юўчанка; М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы; рэд. Г.Р. Куляшова. – Мінск: Беларуская навука, 1996. – 470 с.: нот., іл.
4. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие... / Л.З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.: ил.
5. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш; пер. с нем. Г.В. Красновой. – М: Радуга, 1984. – 155 с.: ил.
6. Черная, Г. О сценической природе мюзикла / Г. Черная // Вопросы театрального искусства: сб. науч. ст. / Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского; редкол.: Б. Асеев и [др.]. – М., 1977. – С. 228 – 259.
7. Bawtree, M. The new singing theatre: A charter for the music theatre movement / M. Bawtree. – New York: Oxford Univ. Press; Bristol: The Bristol Press, 1991. – 232 p.
8. Hirsch, F. Harold Prince and the American musical theatre / F. Hirsch / – Cambridge etc.: Cambridge Univ. Press, 1989. – 187 p.
9. Steyn, M. The modern musical / M. Steyn // Drama. – 1989. – Vol. 3, № 168. – P. 10 – 12.
10. www/musical.ru (Френкель, А. Writing the Broadway Musical/ А.Френкель. – Da Capo Press. – 2000.)

Тема 12. Английский и французский мюзикл

Творчество Э.Ллойд Уэббера и Т.Райса

Английский композитор Эндрю Ллойд Уэббер начиная с 1970-х гг. способствовал возрождению и утверждению на мировой сцене английского и американского музыкального театра. Композитор создал свой индивидуальный музыкальный стиль, эклектичный, с элементами рока. Его мюзиклы яркие, зрелищные, с запоминающимися мелодиями и напряженным действием.

Эндрю Ллойд Уэббер родился 22 марта 1948 г. в Лондоне, в семье профессиональных музыкантов. Его отец, Вильям Ллойд Уэббер, был профессором теории музыки и композиции в Королевском музыкальном колледже, директором Лондонского музыкального колледжа, а также сам писал музыку для органа. Мать, Джин Ллойд-Уэббер, преподавала скрипку и фортепиано. Неудивительно, что мальчик с раннего детства начал проявлять интерес к музыке. В три года он начал играть на скрипке, в шесть – на фортепиано и валторне. К тому времени он уже сочинял собственную музыку: это было гораздо увлекательней, чем исполнять чужую. А когда Эндрю было девять, его сочинение под названием «Сюита для игрушечного театра» было опубликовано в музыкальном журнале «Учитель музыки». Дома у Ллойд Уэбберов постоянно звучала музыка – как классическая, так и популярная, поэтому на творчество юного композитора оказывали влияние совершенно различные музыкальные стили – ему нравились С.Прокофьев, Д.Шостакович, А.Дворжак и Ф.Мендельсон, что однако не мешало ему быть ярим поклонником короля рок-н-ролла, идола 1960-ых гг. – Элвиса Пресли, Литл Ричарда и знаменитых братьев Эверли. В.А.Моцарт, Л. ван Бетховен и Б.Бриттен мирно соседствовали с Р.Роджерсом и О.Хаммерстайном. Знакомство с мюзиклами произвело огромное впечатление на будущего композитора. Посмотрев спектакль «Моя прекрасная леди», он даже создал домашний театр, для которого сам писал мюзиклы.

В 1956 г. Э.Ллойд Уэббер поступил в Вестминстерскую школу – одну из самых старых и уважаемых школ в Лондоне. В школе он серьезно увлекался средневековой историей и архитектурой, писал музыку для школьных спектаклей. Успешно закончив Вестминстерскую школу, поступил в Магдален Колледж, Оксфорд, на историческое отделение, намереваясь стать ученым-медиевистом, специалистом по архитектуре.

21 апреля 1965 г. Э.Ллойд Уэббер получил письмо от Тимоти Майлза Биндона Райса (ныне известного широкой публике как Тим Райс) – молодого поэта, в то время работавшего в юридической фирме и страстно мечтавшего стать рок-звездой. Прослышав о том, что юному композитору требуется соавтор, умеющий писать стихи, Тим предлагал встретиться и обсудить

возможность совместной работы. Так был создан один из самых талантливых и успешных творческих дуэтов в истории музыкального театра.

Эндрю взял академический отпуск, чтобы начать работать над первым совместным мюзиклом Ллойд Уэббера-Райса. Мюзикл назывался «Такие, как мы» и рассказывал об известном английском филантропе, докторе Томасе Барнардо, учредившем сиротские дома для бездомных детей. Однако он так и не был поставлен. Тем не менее, Эндрю принял решение не возвращаться в Оксфорд, а полностью сосредоточиться на совместной работе с Тимом Райсом и на музыкальной карьере. Для этой цели он прослушал курс оркестровки в музыкальной школе Гилдхолл, а также курс композиции и дирижирования в Королевском Музыкальном Колледже.

У следующей работы Ллойд Уэббера-Райса – кантаты «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов», написанной ими в 1968 г. для детского хора на основе библейской истории об Иосифе и его братьях и затем поставленной в школе Колет Корт, судьба была более счастливая. «Иосиф» был записан и выпущен на пластинке, молодых авторов заметили продюсеры Дэвид Лэнд и Сефтон Майерс, предложили контракт, открывший им дорогу в настоящий шоу-бизнес.

В 1969 г. Эндрю и Тим написали мюзикл об английском короле Ричарде Львиное Сердце. Он назывался «Вернись, Ричард, ты нужен своей стране». Выпущенный сингл этого мюзикла не имел успеха.

Мировую известность Э.Ллойд Уэббер получил после выхода в свет в 1970 г. их четвертого с Тимом Райсом совместного произведения – рок-оперы «Иисус Христос Суперзвезда». Заглавная песня, записанная певцом Мюрреем Хэдом, произвела настоящий фурор. Рок-опера о последних днях жизни Иисуса Христа вызвала множество разговоров и споров и стала культовым произведением для целого поколения, не потеряв своей актуальности и в наши дни. «Иисус Христос – Суперзвезда» был новым словом в музыкальном театре. Соединение рок-музыки с классическими мотивами, использование современной лексики в текстах, их высокое качество, так называемый принцип «sung-through» (вся история рассказывается исключительно посредством песен), – все это сделало рок-оперу настоящим хитом.

В 1975 г. композитор пишет вместе с известным английским драматургом Аланом Эйкборном мюзикл «Дживс» по мотивам знаменитых произведений Пэлама Грэхема Вудхауса о сообразительном слуге Дживсе и его чудаковатом хозяине, аристократе Берти Вустере. Мюзикл не имел большого успеха, но его переработанная версия, вышедшая в 1996 г. под названием «By Jeeves», была более удачной.

В 1976 г. Э.Ллойд Уэббер воссоединяется со своим прежним соавтором Т.Райсом, и они вместе создают рок-оперу «Эвита» о жене аргентинского

президента Хуана Перона, Эве Перон. «Эвита» стала последним детищем Эндрю и Тима (если не считать мини-мюзикла «Крикет», написанного ими в 1986 г. специально для английской королевы). Написанная целиком в оперной манере, «Эвита» получила премию «Тони» в 1980 г. за блестящую музыкальную партитуру и прекрасный поэтический текст. Мюзикл был поставлен более чем в 20 странах и экранизирован в 1996 г. Экранизация завоевала премию «Оскар» в номинации «Лучшая песня» за номер «You Must Love Me», написанный специально для фильма.

В 1978 г. выходят «Вариации» – произведение для виолончели с рок-оркестром, написанное композитором специально для своего брата Джулиана Ллойд Уэббера – известного классического виолончелиста. Позже, в 1982 г. «Вариации» были включены в качестве второй, балетной части в мюзикл «Песня и танец». Первая часть представляла собой цикл песен о судьбе английской девушки в Америке и называлась «Скажи мне в воскресенье». Это произведение Э.Ллойд Уэббер написал совместно с поэтом Доном Блэком еще в 1979 г. Мюзикл представлял собой «шоу одной актрисы», и в нем в Лондоне и на Бродвее были задействованы такие прославленные певицы, как Сара Брайтман, Марти Уэбб, Бернадетт Питерс, Бетти Бакли.

В 1980 г. состоялась встреча Э.Ллойд Уэббера с продюсером Камероном Макинтошем. Вдвоем они открыли новую эпоху в истории музыкального театра – эпоху дорогостоящих, роскошных, высокотехнологичных, масштабных постановок с развитой индустрией продажи сопутствующих сувениров. «Кошки» (1981), «Звездный экспресс» (либреттист Ричард Стилго, 1984), «Призрак оперы» (либреттист Чарльз Харт, 1986) были не только яркими, красивыми и оригинальными шоу с замечательной музыкой, но и тщательно спланированными, хорошо продуманными коммерческими проектами. Большая ставка делалась на технические спецэффекты – в «Призраке оперы», например, на зрителей падала люстра, а в «Звездном экспрессе» все актеры были поставлены на ролики. «Кошки», танцевальное шоу на основе цикла стихов Томаса Элиота, сделало своего автора миллионером и стало самым «долгоиграющим» мюзиклом за всю историю существования этого жанра. «Призрак оперы», в основе которого лежит детективный роман Гастона Леру, особенно полюбился зрителям и породил огромную волну «фантомомании» по всему миру.

В этот же период Э.Ллойд Уэббер сочиняет музыкальное произведение совсем другого рода – «Реквием» (1985), посвященный памяти его отца. Это произведение продемонстрировало, что композитор может успешно работать и в сфере классической музыки. За «Реквием», великолепно исполненный Пласидо Доминго и Сарой Брайтман, композитор был удостоен в 1986 г.

награды «Грэмми» в номинации «Лучшая современная классическая композиция».

В 1989 г. выходят «Лики любви» – мюзикл о запутанных любовных отношениях, написанный по роману Дэвида Гарнетта. Либреттистами на этот раз выступили Дон Блэк и Чарльз Харт. Несмотря на слабую литературную основу и сравнительно небольшой зрительский успех, мюзикл был показан и в Лондоне, и на Бродвее.

В 1993 г. композитор вместе с Доном Блэком и Кристофером Хэмптоном пишут мюзикл «Бульвар Заходящего солнца», театральную адаптацию фильма Билли Уайлдера о стареющей звезде немого кино. Мюзикл был поставлен не только в Лондоне и на Бродвее, но и в Германии, Австралии, Канаде и других странах.

В 1996 г. Э.Ллойд Уэббер вновь возвращается к року и к теме Иисуса Христа. Человек, которого принимают за Спасителя, становится главным героем его рок-мюзикла «Свистни по ветру», созданного вместе с Джимом Стейнманом, знаменитым автором песен Мит Лоуфа и Бонни Тайлер. Мировая премьера мюзикла прошла в 1996 г. в Вашингтоне, однако эта постановка не имела успеха и планам постановки мюзикла на Бродвее не суждено было реализоваться. В 1998 г. в переработанном виде мюзикл «Свистни по ветру» был поставлен в Лондоне, где шел в течение двух лет.

Мюзикл «Прекрасная игра» (2000), написанный Э.Ллойдом Уэббером в соавторстве с британским драматургом Беном Элтоном. «Прекрасная игра» стала для композитора отходом от традиций большого, дорогостоящего шоу, прощание с эпохой «Кошек» и «Призрака оперы», демонстрирующее его усталость от этой формы мюзикла. В поисках новых решений он вновь обращается к камерной, более индивидуальной, личностной манере постановки спектакля. В «Прекрасной игре» нет большого оркестра и сложных декораций. Критики по достоинству оценили музыку и сюжет «Прекрасной игры» (мюзикл, действие которого разворачивается в Северной Ирландии, посвящен проблеме межнациональных и межконфессиональных конфликтов) признав спектакль «Лучшим мюзиклом 2000 года». Несмотря на это, публика неохотно посещала его, и в 2001 г. мюзикл был снят со сцены.

На следующий год в Лондоне открылся мюзикл «Бомбей мечтает». В этой постановке Э.Ллойд Уэббер впервые выступил исключительно в качестве продюсера. Музыка к мюзиклу написал индийский композитор А.Р.Рахман, тексты песен – Дон Блэк. Спектакль был задуман как своеобразно индийское кино на театральной сцене и рассказывал историю превращения бедного парня в звезду Болливуда и его любви к богатой красавице.

В 2003 г. в Лондоне открылась восстановленная версия мюзикла «Скажи мне в воскресенье» с известной английской телеведущей Денис ван Оутен в

главной роли. Постановка, которую вначале намеревались снять с показа всего через несколько месяцев, вызвала большой интерес у зрителей и дважды продлевалась, а сразу после закрытия мюзикла в Лондоне в тур по Великобритании отправилась его гастрольная версия, в которой главную роль исполнила Марти Уэбб.

В 2004 г. Э.Ллойд Уэббер представил две мировых премьеры – новый мюзикл «Женщина в белом» и долгожданную экранизацию мюзикла «Призрак Оперы». Экранизировать свою версию истории о «Призраке Оперы» композитор намеревался еще в 1988 г. В ролях Кристины и Призрака планировалось снимать Сару Брайтман и Майкла Кроуфорда. Последовавший развод Ллойд Уэббера с Сарой Брайтман, казалось, поставил крест на этих планах. Однако композитор до самого последнего времени не забывал об этой идее. В 2002 г. он пригласил режиссера Джоеля Шумахера для работы над экранизацией. Шумахер совместно с Ллойд Уэббером сочинили новый сценарий и начали подбор актеров.

Перед ними стояла непростая задача. По настоянию режиссера все актеры в фильме должны были быть молоды и сексуальны, а требованием Ллойд-Уэббера было то, что исполнители должны петь своими голосами. В результате на главные роли были приглашены молодые и сравнительно малоизвестные актеры Жерар Батлер (Призрак), Эмми Россам (Кристина), Патрик Уилсон (Рауль) и др., из которых только Патрик Уилсон являлся профессиональным вокалистом. Специально для фильма композитор написал новую песню «Learn to Be Lonely». Мировая премьера фильма состоялась в Лондоне 24 декабря 2004 г. Картина номинирована на соискание трех премий «Золотой глобус», ожидается также ее выдвижение на премию «Оскар».

Мюзикл «Женщина в белом» был также представлен публике в 2004 г. Одноименный роман Уилки Коллинза привлек его внимание романтической сюжетом, детективной фабулой и интересными персонажами. Над созданием мюзикла работали либреттист Дэвид Зиппель, сценаристка Шарлотта Джонс и режиссер Тревор Нанн. Продюсером, вопреки устоявшейся практике, на этот раз выступила компания, не имеющая отношения к Ллойд Уэбберу, – Sonia Friedman Productions. В оригинальном лондонском составе мюзикла задействованы такие звезды, как Мария Фридман и Майкл Кроуфорд. Спектакль был встречен противоречивыми оценками критиков, однако публики оказалась более благосклонна. Спустя менее чем два месяца после премьеры в Лондоне было решено показать мюзикл на Бродвее, что стало самым быстрым переносом крупного мюзикла из Лондона на Бродвей. Мюзикл «Женщина в белом» продолжает идти в Лондоне, а его бродвейская премьера намечена на 10 ноября 2005 г. Одаренность Эндрю Ллойд-Уэббера проявляется в его удивительной способности свободно обращаться с различными музыкальными

стилями: он соединяет рок и классику, с одинаковой легкостью пародирует оперетту, рок-н-ролл и даже новомодный рэп; он всегда современен и при этом обладает собственным оригинальным стилем. Его дар талантливому мелодиста дополняется умением самостоятельно создавать сложнейшие оркестровки для своих сочинений (чем в наше время может похвастаться редкий композитор), а также уникальным театральным чутьем.

Э.Ллойд Уэббер живет в своем поместье Сидмонтон, в Хэмпшире. С 1976 г. он проводит в Сидмонтоне ежегодные фестивали, на которых представляет на суд общественности свои новые произведения перед тем как ставить их в театре. Ллойд Уэббер удачлив не только в композиторской, но и в финансовой деятельности: он возглавляет компанию Really Useful Group («Действительно полезная компания»), созданную им в 1977 г. и призванную представлять его интересы. Помимо этого, компания занимается продюсерской деятельностью. В 2000 г. Really Useful Group приобрела компанию Stoll Moss, благодаря чему Эндрю теперь является владельцем десяти с лишним театров Уэст-Энда. Э.Ллойд Уэббер является обладателем семи наград «Тони», трех «Грэмми», пяти наград Лоуренса Оливье, «Золотого Глобуса», «Оскара», награды «Общества Критиков за лучший мюзикл» 2000 г., а также многих других. В 1992 г. композитор был посвящен в рыцари за заслуги перед родиной и стал именоваться сэром Ллойд Уэббером, а в 1997 г. получил статус лорда и дефис в фамилию. Теперь он именуется лордом Ллойд-Уэббером, бароном Сидмонтонским.

Тим Райс – популярный английский поэт-песенник, прославившийся как соавтор композитора Э.Ллойд Уэббера. Родился 10 ноября 1944 г. в Эмершеме (графство Бакингемшир, Англия). Настоящее имя – Тимоти Майлс Бинтон Райс. В начале 1960-х гг. был солистом рок-группы «Эрдверкс». Интерес к рок-музыке заставил его бросить после трех лет учебы юридический колледж. В середине 1960-х Райс начал работать на крупнейшей в Англии студии грамзаписи ЕМІ, там же вышла его первая пластинка «Вот моя история» (1965). В том же году состоялось его знакомство с молодым композитором Э.Ллойд Уэббером. Вдвоем они написали три рок- (или точнее поп-) оперы: «Иосиф и удивительный цветной плащ его снов» (1968), «Иисус Христос – суперзвезда» (1971) и «Эвита» (1978).

После распада творческого тандема Т.Райс написал в соавторстве с композитором Стивеном Оливером поп-оперу «Блондель» (1983), а затем сотрудничал с бывшими участниками поп-квартета «АББА» Бьорном Ульвеусом и Бенни Андерсоном. Плодом этого сотрудничества стал альбом «Шахматы» (1984), завоевавший мировой успех. В 1986 г. состоялась премьера одноименного мюзикла.

В 1990-е гг. Райс начинает сотрудничество с кинокомпанией «Уолт Дисней» и выступает соавтором (поэтом) многих песен к диснеевским мультипликационным хитам: «Аладдин» (1992), «Король-Лев» (1994), «Царь Давид» (1997). В соавторстве с композитором Аланом Менкеном Райс создает мюзикл «Красавица и чудовище» (1995). Тогда же осуществляется театральная постановка «Короля-льва». В 1998 г. был поставлен мюзикл «Аида», завоевавший премии «Тони» и «Грэмми» в 2000 г.

Среди более скромных музыкальных проектов Т.Райса можно назвать саундтрек к джеймс-бондовскому боевику «Осьминожка» (1983) и песню «Тебе это нетрудно» (1976), написанную им в соавторстве с Э.Ллойд Уэббером для Элвиса Пресли.

В 1994 г. Т.Райс был возведен в рыцарское звание, в 1999 г. избран в Зал славы поэтов-песенников.

Французский мюзикл

Авторы первых мюзиклов во Франции пошли иным путем, нежели авторы бродвейских мюзиклов. Постановки были менее зрелищны и обходились минимумом декораций (по сравнению с бродвейскими) и в целом больше напоминали концерты нескольких эстрадных певцов. Ярким примером этому может служить оригинальная версия мюзикла Риккардо Коччианте и Люка Пламодона «Нотр-Дам де Пари», в основе которого «классический» сюжет В.Гюго и лирическая музыка, в которой угадываются традиции французского шансона. Для французов это произведение стало национальным достоянием.

Со временем вкусы менялись, и в последние годы Франция представила довольно красочные, в плане костюмов и декораций, музыкальные спектакли, такие как «Ромео и Джульетта», «Autant en Emporte le Vent», «Le Roi Soleil» и др.

Французские мюзиклы: «Старманья»: музыка: Мишель Берже, либретто: Люк Пламодон (1979); «Отверженные»: музыка: Клод-Мишель Шонберг, либретто: Ален Бублиль (1980); «Собор Парижской Богоматери»: музыка: Риккардо Коччанте, либретто: Люк Пламодон (1998); «Ромео и Джульетта»: музыка: Жерар Пресгурвик, либретто: Жерар Пресгурвик (2000); «Али Баба»: музыка: Chatel Aboulker (12 июня 2001); «10 заповедей»: музыка: Паскаль Обиспо (2001) «Маленький принц»: музыка: Риккардо Коччианте, либретто: Элизабет Анаис (2002); «Дон Жуан»: музыка: Феликс Грей (3 августа 2003); «Король Солнце»: музыка: Альберт Коэн, либретто: Эли Шураки (2005) и др.

Мюзикл – один из самых популярных и демократичных жанров в истории музыки XX века. На протяжении всей своей истории он активно впитывал все музыкальные традиции, новые стили и направления, появлявшиеся в то или иное время в сфере профессионального и массового музыкального искусства, а

также реагировал на события, происходившие в социальном пространстве. В мюзикле отражались все духовные, музыкальные, идеологические потребности потенциального слушателя, которые интенсивно менялись в течение XX столетия. В разные периоды своего развития жизнеспособность мюзикла обеспечивалась той или иной жанрово-интонационной сферой. При своем возникновении мюзикл впитал такие бытовавшие ранее музыкально-театральные жанры, как балладная опера, бурлеск, водевиль, мюзик-холл, театр менестрелей, экстраваганца, эстрадное ревю, кабаре, варьете, европейская оперетта и музыкальная комедия.

В XX столетии, отличившимся жанровым, стилевым плюрализмом, мюзикл в разное время привносил в свой интонационный словарь традиции: американской и европейской эстрады начала века (песни, основанной на ритмах наиболее распространенных и популярных в быту танцев, таких, как вальс, танго, чарльстон, фокстрот и его разновидность – march-fox, slow-fox); латиноамериканской музыки; музыкальной культуры афроамериканцев (трудовые песни – work songs, духовные и светские песни – спиричуэлс, регтайм, буги-вуги; джаза и различных его направлений; рок-н-ролла, твиста и шейка; рока и его разновидностей; диско, поп-музыки.

На рубеже тысячелетий мюзикл вновь переживает период расцвета. Настоящим событием в 1998 году во Франции явилась постановка мюзикла «Notre Dame de Paris» / «Собор Парижской Богоматери» Ришара Коччианте и Люка Пламондона (по одноименному роману В. Гюго). Их творение получило мировое признание и миллионы фанатов в Европе, Америке и России. Успех мюзикла достиг небывалых размеров, затмив популярность американских и английских спектаклей. В 2000-м году «Notre Dame de Paris» был занесен в Книгу Рекордов Гиннеса как проект, завоевавший известность во всем мире в течение одного года. Еще до премьеры спектакля композитор Р. Коччианте был удостоен чести исполнить перед Папой Иоанном Павлом II одну из песен мюзикла – «Ave Maria païen». Тем не менее, об этом мюзикле существуют самые разные, порой противоречивые отзывы и суждения: от восторженных и сдержанно положительных до резко отрицательных. Вместе с тем, очевидно, что «Notre-Dame de Paris» – это совершенно новое явление, требующее серьезного изучения. Как, впрочем, немаловажной проблемой остается и сам факт обретения столь молниеносной популярности французским мюзиклом.

В чем же заключается успех французского мюзикла? Почему он смог потеснить самого мультимиллионера Э. Л. Уэббера? Думается, что новые возможности для последующего витка развития жанра дал французский шансон со своей колоссальной историей, традицией и мощным театральным потенциалом.

«Три минуты театра для всех» – так называют *chanson* (в пер. с фр. – песня) сами французы. И это действительно – песня, прочтенная как «сюжет для небольшого рассказа», поставленная как драма со своими событиями, характерами, мизансценами. Свойственная песне театральная природа наиболее ярко проявляется в творчестве французских шансонье XX века. Они многократно демонстрировали свое высокое искусство и профессионализм на мировой эстраде. В свое время это были – Морис Шевалье и Мистингетт, Эдит Пиаф и Шарль Азнавур, Жак Брель и Жюльетт Греко, Д. Дассен, Далида и Мирей Матье. В настоящее время «лицо» французской эстрады представляют новое поколение исполнителей – Жан Жак Гольдман, Патрисия Каас, Селин Дион, Гару, Лара Фабиан, известные далеко за пределами Франции и пользующиеся огромной популярностью.

Если обратиться к ее истории, шансон появилась во Франции период средневековья. Но уже в XVI веке она становится одним из самых популярных светских жанров, распространенных далеко за пределами Франции и влиявшая на все виды и формы музыкального творчества тех лет. Ги Эрисман, рассуждая в своей книге «Французская песня» о *chanson*, пишет следующее: «Может быть, песня и есть точка соприкосновения всех человеческих ощущений, накопленных в разные времена на разных классовых уровнях». Она всегда легко доступна и за достаточно короткий промежуток времени многое может рассказать и многое выразить.

За длительный период развития французской песни сформировалось большое количество ее жанров, на рубеже XIX и XX веков сложился индивидуальный интонационный словарь, причастный непосредственно к современной (XX–XXI вв.) французской песне, манера исполнения. Каждое новое повторение рефрена или куплета могло быть спето с новой интонацией, новым смыслом. Выступление артиста-шансонье — это своего рода театр одного актера. Все эти факторы впитал в себя современный французский мюзикл. Анализируя музыку ««Notre-Dame de Paris» Р. Коччианте, возникают параллели с песнями репертуара Э. Пиаф, Ш. Азнавура, Жюльена Клера, Жака Бреля и многих других выдающихся шансонье на уровне мелодики, гармонического развития, формообразования, в котором усматриваются признаки франко-провансальских жанров эпохи Возрождения (виреле, формы *bar*, кансоны и каролы).

Исполнение песни как театрализованного представления или в виде маленького спектакля одного актера с этого времени становится особой музыкально-поэтической традицией, которая сохраняется в творчестве шансонье и по сей день. И именно эта давняя жонглерская модель живого повествования с песнями-вставками легла в основу всех развлекательных

представлений последующих столетий – от игр-действ Адама де ла Аля до зингшпилей, оперетт и мюзиклов.

Более того, на протяжении всей истории развития французская *chanson* демонстрировала свою актуальность, незамедлительную реакцию на события в политике и социуме (мазарины, сатирические, социальные, эпические песни-*chanson de geste*, революционные песни XVIII-XIX веков и др.). А ведь это то, что будет отличать и жанр мюзикла и его предшественников. Существование огромного количества жанровых разновидностей *chanson*, включающих все многообразие тем и сюжетов, в свою очередь, создало благоприятную почву для театрализации песен и возникновения музыкально-театральных жанров будущего – водевиля, варьете, кабаре и ревю. Стоит подчеркнуть, что именно во Франции возникло наибольшее количество жанров-предшественников мюзикла!

В связи с этим позволим сделать вывод, что самые первые признаки массовых развлекательных театрально-музыкальных жанров, итогом развития которых явился американский мюзикл XX столетия, зародились именно во французском музыкально-поэтическом творчестве! Французская *chanson* в свое время породила многообразие форм музыкально-театральных развлекательных жанров. В определенный исторический момент эволюция этих жанров привела к появлению мюзикла. В свою очередь, на протяжении XX столетия активность процессов стилевого взаимодействия мюзикла вновь актуализировала связь с французской *chanson*. Произошло возвращение на новом витке эволюционной спирали к праистоку всех популярных музыкально-театральных жанров. И это оказалось важнейшим фактором, обусловившим необычайный взлет французского мюзикла на рубеже XX и XXI веков.

Но, рассуждая о современном французском мюзикле, стоит обратить внимание на развитие данного жанра во Франции до 1998 года.

Первая попытка создания произведения в столь популярном для мировой музыкальной культуры жанре мюзикла была предпринята французскими композиторами в 1973 году после появления рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Л. Уэббера. Это была «Французская революция» К.- М. Шонберга и А. Бублиля, – они дали своему «детищу» жанровое определение рок-опера. Произведение вызвало большой интерес во Франции, но за пределами родины «Французская революция» популярности не имела.

В 1978 году появляется вторая рок-опера, которая станет первым мировым хитом, созданным во Франции будущим либреттистом «Notre Dame de Paris» / «Собор Парижской Богоматери» Люком Пламондоном в содружестве с известным французским композитором Мишелем Берже – «Стармания», рассказывающий о социальных проблемах, жизненных перипетиях, любви и *starmania* («звездной мании»). Авторы привнесли рок во французскую

музыкальную культуру 1970-х годов. Они не скрывали, что источником их вдохновения служила англо-американская музыка.

Так, в 1970-е годы образовались два творческих тандема: Шонберг – Бублиль и Берже – Пلامондон. Они активно и успешно работали в жанре рок-оперы и мюзикла, и их произведения периодически появлялись на мировой музыкальной сцене.

В 1980-м году композитор Мишель Шенберг и либреттист Ален Бублиль создали музыкальный спектакль на тему, близкую французскому зрителю. Их «Отверженные» по мотивам одноименного романа Виктора Гюго сразу же завоевали любовь соотечественников и были приняты за рубежом. Премьера «Отверженных» в Лондоне в 1985 году стала мировой сенсацией и успешно конкурировала с уэбберовскими спектаклями. Спустя 4 года состоялась премьера нового мюзикла Шонберга и Бублиля совместно с английскими продюсерами (как это было и с «Отверженными») под названием «Мисс Сайгон», рассказывающего о трагической любви в годы Вьетнамской войны. Последующее произведение авторов – «Мартэн Герр» не смогло повторить европейского успеха предыдущих творений.

В 1990 году вновь заявляет о себе тандем Берже-Пلامондон: вдохновленные автобиографической историей Джеймса Дина, они создают рок-оперу «Легенда о Джимми». Через два года Люк Пلامондон в соавторстве с Катрин Лара пишет мюзикл «Жорж Санд и романтики» («Sand et les Romantiques»), основанный на истории жизни и любви знаменитой французской писательницы XIX века Жорж Санд.

Однако самые значительные и кардинальные изменения в истории французского мюзикла произошли в 1998 году после постановки «Notre-Dame de Paris» («Собор Парижской Богоматери»). С этого времени он утверждается в качестве законодателя новой традиции мирового мюзикла. Идея дать новую жизнь персонажам Гюго пришла в голову Люку Пلامондону. Пытаясь найти тему для мюзикла, он просматривал книгу о популярных литературных героях. Но внимание автора привлек не образ Эсмеральды, а фигура Квазимодо. Именно этот персонаж навел либреттиста на мысль сделать из классического произведения Гюго мюзикл. Интересно, что сам Гюго предполагал, что «Собор» может стать основой для оперы, и даже написал либретто.

Составив примерный план, включающий около 30-ти песен, Пلامондон обратился к композитору Ришару Коччианте, популярному среди любителей французской *chanson* и итальянской песни, с которым сотрудничал ранее. Работа продолжалась пять лет. Постановкой занимался знаменитый французский режиссер Жиль Майо.

«Notre-Dame de Paris» завоевал истинную любовь не только у себя на родине, но и во всем мире и был переведен на несколько языков, в том числе и русский.

Теперь обратимся к сходствам и различиям французского мюзикла с классическими образцами жанра. На протяжении XX века жанр мюзикла обогащался целым рядом приемов, характерных для оперной драматургии. Яркими примерами тому служат творения Ф. Лоу («Моя прекрасная леди»), Л. Бернштейна («Вестсайдская история»), Э. Л. Уэббера («Иисус Христос – суперзвезда», «Призрак оперы») и многих других. В свою очередь, это свойственно и французскому мюзиклу. В основе его музыкальной драматургии лежит преимущественно номерная структура. Но при этом композиторы используют различные приемы оперной драматургии, которые обеспечивают музыкальное единство и целостность формы произведения: наличие лейтмотивов, которые на протяжении действия подвергаются трансформации, типизированных ритмоформул в сопровождении (в основном, присущих динамичным сценам или драматическим номерам), интонационно-тематического единства между песнями («Notre Dame de Paris»). Наряду с этим, в мюзиклах нередко номера объединяются в сцену сквозного развития. От оперной драматургии французский мюзикл также унаследовал прием «остранения» посредством введения в действие танцевальных номеров либо контрастирующих по месту действия эпизодов. Приемы симфонизации, типичные для оперы, также претворяются во французских мюзиклах. В качестве примера приведем одну из кульминационных сцен «Notre Dame de Paris» – «Атака собора Нотр Дам» (2 акт), где происходит открытое столкновение противоборствующих сил: с одной стороны – Фролло, поддерживаемый Фебом и солдатами, с другой – Клопен, нищие, бродяги, а также, Эсмеральда. Здесь же присутствует Грингуар, персонаж комментирующего плана, представляющий «слово от автора». В начале сцены музыкальные темы каждого из указанных героев (кроме Грингуара) звучат последовательно друг за другом. В кульминационной зоне все 3 темы контрапунктически объединяются по вертикали («Люди без бумаг» из 1 акта – Клопен, Эсмеральда и бродяги, «Гоните их прочь!» – Феб и солдаты, и «Их больше тысячи» – Грингуар).

Из сферы кино еще в 1950-годы в мюзикл проник принцип монтажа картин-кадров и принцип параллельных планов, а из театра – прием переключения действенных планов с помощью затемнения. Данные явления в свое время использовались и в «Моей прекрасной леди», и в «Вестсайдской истории», а также во многих других произведениях. Французский мюзикл продолжает развивать эти приемы. Наличие параллельных действенных планов можно обнаружить в мюзикле «Ромео и Джульетта» (например, сцена в лавке у

падре Лоренцо «Par amour» из 1 акта, сцена сватовства Париса из 2 акта), а принцип затемнения – в «Дон Жуане» (2004) Филиппа Грея (2 акт). Традицию включения в музыкальную драматургию разговорных диалогов, идущую от *opéra comique* и оперетты, продолжают и французские композиторы Жерар Пресгурвик в «Ромео и Джульетте», Ш. Абулькер в «Али-Баба», Р. Коччианте в «Маленьком принце».

В свое время мюзикл, сломавший некогда устоявшуюся традицию *happy-end`a*, был создан Л. Бернстайном и С. Сондхаймом («Вестсайдская история») и явился неким исключением из правил. Во Франции же авторами мюзиклов избираются в основном сюжеты именно с трагическим финалом (кроме сказочных спектаклей).

Отличительной особенностью французских мюзиклов (как и *chanson*) является бережное сохранение своих национальных музыкальных традиций. Тотальное американское влияние на все музыкальные культуры мира, наблюдающиеся в настоящее время, во французских спектаклях сведено к минимуму. Однако охотно используется стилизация музыки той страны, где происходит действие мюзикла (например, «10 заповедей» и «Дон Жуан»).

Во французских мюзиклах обнаруживается весьма индивидуальное отношение к хореографии. Интересно отметить, что актеры здесь не танцуют в отличие от мюзиклов Америки и Англии, в которых одним из главных требований, предъявляемых исполнителю, было умение танцевать. В хореографических номерах, исполняемых специальной труппой, выражаются душевные переживания, метания, страхи героев спектакля. Здесь можно говорить о создании особого хореографического плана на сцене, где действующими лицами являются хореографические двойники главных героев. Одним из самых ярких хореографических номеров в «*Notre Dame de Paris*» является ария Феба «*Dechire*» //«Разрываюсь». В этой композиции на заднем плане, в невероятном по фигурным комбинациям акробатическом танце раскрываются противоречия, разрывающие душу персонажа. Стоит отметить, что в данных спектаклях используется современная, яркая, броская хореография с подключением, помимо традиционной, горизонтальной плоскости, вертикального пространства. Она включает элементы акробатики, гимнастики.

Во французских спектаклях в соответствующих сценах присутствуют и персонажи – символы, например, Смерть – в «Ромео и Джульетте», или стая хищных птиц, символизирующих мстителей, в «Дон Жуане».

Отличительной чертой оркестрового инструментария в мюзиклах Коччианте, Пресгурвика, Грея является использование акустической гитары в качестве ведущего инструмента сопровождения, что придает особую искренность, определенного рода интимность эмоциональному выражению

чувств героев. Эта особенность вновь указывает на прямую связь с творчеством шансонье. Наряду с инструментами симфонического оркестра (включая исключительно важную роль литавр в массовых сценах, динамичных номерах, а также, в драматических эпизодах действия), композиторы используют электронные достижения техники, необходимые в современной массовой музыкальной культуре.

Нельзя не отметить и тот факт, что французский мюзикл отходит от грандиозных постановочных эффектов, сценографии, характерных для американских спектаклей этого жанра. Его создатели стремятся к использованию более лаконичных по форме сценографических решений, которые, однако, по мере развития драматического действия обнаруживают богатые возможности для различного рода трансформаций и метаморфоз. Более того, привлечение балетной группы предьявляет требование к наличию на сцене довольно значительного свободного пространства, необходимого для реализации хореографических идей, расширяющих смысловые границы конкретно-событийного плана. Все усилия постановщиков мюзикла направлены, прежде всего, на раскрытие сущности драматического конфликта, показа глубины коллизий и страстей, властвующих над героями. Основная задача – создать не внешне эффектное сценическое действие, а богатую внутренними эмоциями и сложными психологическими состояниями драму.

После триумфального шествия по миру «*Notre-Dame de Paris*» появились многочисленные мюзиклы: «Али-Баба» (Ф. Абулькер и А. Ланти, 1999), «Десять заповедей» (П. Обиспо, 2000), «Ромео и Джульетта» (Ж. Пресгурвик, 2001), «Маленький принц» (Р. Коччианте, 2003), «Унесенные ветром» (Ж. Пресгурвик, 2003), «Дон Жуан» (Ф. Грей, 2004), «Дракула. Между любовью и смертью» (С. Леклер, 2006) и многие другие. Последним достижением французских создателей мюзиклов является спектакль «Моцарт. Рок-опера» (2009), вызывающий интерес, как простой публики, так и профессиональных слушателей. Все они так или иначе продолжают традиции мюзикла «*Notre-Dame de Paris*», привнося каждый раз индивидуально новое, которое делает их неповторимыми, не копией своего предшественника, а самоценным объектом для последующих исследований.

Столь интенсивное развитие французского мюзикла, его невероятная мировая популярность позволяют говорить о том, на рубеже тысячелетий появляется новый музыкально-театральный центр – своего рода творческая лаборатория мюзикла XXI века. Именно во Франции удалось создать современную модель жанра, в которой воплотилась новая стилевая и художественная идея мюзикла.

1. Бушуева, С. О музыкально-драматических спектаклях на современной сцене / С. Бушуева // Театр и драматургия: межвуз. сб. / М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – Вып. 7. – С. 149 – 158.
2. Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия/ Науч. ред. И.Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 703 с.: ил.
3. Гордеева, М.И. Театральная Америка в преддверии 80-х / М.И. Гордеева. – М.: Знание, 1979. – 48 с.: ил.
4. Гринберг, М. Современный мюзикл / М.М. Гринберг, М.Е.Тараканов // Советский музыкальный театр: Проблема жанров: сб. науч. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. М.Е. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231 – 285.
5. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько; М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К. Крупской. – Л., 1977. – 26 с.
6. Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус; пер. с эст. В.А.Самойлова. – Л.: Музыка. Ленигр. отд-ние, 1983. – 128 с.
7. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
8. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
9. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие... / Л.З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.: ил.
10. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш; пер. с нем. Г.В. Красновой. – М.: Радуга, 1984. – 155 с.: ил.
11. Черная, Г. О сценической природе мюзикла / Г. Черная // Вопросы театрального искусства: сб. науч. ст. / Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского; редкол.: Б. Асеев и [др.]. – М., 1977. – С. 228 – 259.
12. Bawtree, M. The new singing theatre: A charter for the music theatre movement / M. Bawtree. – New York: Oxford Univ. Press; Bristol: The Bristol Press, 1991. – 232 p.
13. Steyn, M. The modern musical / M. Steyn // Drama. – 1989. – Vol. 3, № 168. – P. 10 – 12.

Тема 13. Русский мюзикл

В советском киноискусстве есть ряд музыкальных комедий, которые критики с полным на то основанием называют мюзиклами. Первопроходцем

здесь был Григорий Александров, импортировав из Америки увлекший его жанр. Творческие индивидуальности его соавторов, в первую очередь И. Дунаевского, были слишком самостоятельны, чтобы подражать американским образцам. Так, кинолента «Веселые ребята» предлагала новый уровень условности, что повергало критиков в шок: пастух играет джаз на сцене Большого театра! Последующие картины Г. Александрова еще более органично соединили русскую ментальность и опыт Голливуда. Его звезда Любовь Орлова выдержит сравнение с любой из голливудских див. Менее удачны опыты Ивана Пырьева, они аляповаты и декларативны; актеры не обладали должной универсальностью, а режиссер – нужной школой. Кадр был непластичен, хореографии не было вовсе.

В 1960-е гг. на экранах СССР появилось сразу несколько западных мюзиклов: «Оливер!», «Смешная девчонка», «Моя прекрасная леди». Они дали толчок фантазии советских режиссеров: возникла серия подражаний, самые удачные из которых – «Мелодии Верийского квартала» Георгия Шенгеля и «Небесные ласточки» Леонида Квинихидзе.

Целым направлением музыкального кино стали фильмы Марка Захарова, созданные вместе с драматургом Григорием Гориним и композитором Геннадием Гладковым. После Г. Александрова никто из режиссеров не обладал таким совершенным чувством жанра как сплава драмы, комедии, музыки, пластики и танца. Фильмы М. Захарова ощущаются как музыкальные, в них возник симбиоз театра и кино, который можно признать уникальным и фирменным «захаровским».

В 1960-е гг. композитор А. Колкер в содружестве с режиссером С. Воробьевым предприняли успешную попытку создания мюзикла на материале русской драматургии. «Свадьба Кречинского» стала событием, но не имела продолжения в Ленинграде. Зато выросла своя школа мюзикла в Свердловске: Владимир Курочкин в Театре музыкальной комедии ставил спектакли роскошные и пластичные, где хореография пронизывала все действие, а актеры демонстрировали разнохарактерные таланты. Здесь поставили не только итальянского «Черного дракона» и бродвейскую «Хелло, Долли!», но и чеховскую «Свадьбу с генералом», создав, вероятно, лучшее, что было сделано в жанре мюзикла на советской сцене.

Ближние мюзиклу эксперименты Марка Захарова в московском театре «Ленком»: «Тиль», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона» и «Авось» проложили путь русской рок-опере. Критики убеждены, что «Юнона» и «Авось» выдерживает сравнение с любым западным мюзиклом, и сто в художественном отношении до этой вершины пока не поднялся ни один из новых московских проектов.

Спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» прекрасно вписывается в границы, предложенные мюзиклом. Можно сказать, что этот спектакль имеет достаточно реалистическую основу. Во многих странах Латинской Америки живет легенда о добром разбойнике Хоакине. В поисках лучшей жизни, разбойник с товарищами плывет на поиски золота, но находит только лишь смерть. Вначале погибает его жена, а затем и сам Хоакин. На эту легенду в 1967 г. чилийский поэт Пабло Неруда написал драматическую кантату «Сияние и смерть Хоакина Мурьеты», по мотивам которой А.Рыбников и С.Глушко написали свою рок-оперу «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Начало и конец спектакля происходят в настоящем времени, а само действие разворачивается в прошедшем. Блаженный рассказывает историю Хоакина и Тересы, историю о любви и потерях, о счастье и страданиях. Два проявления Судьбы правят жизнью героя – Звезда и Смерть. Трогательная история повествует об обреченной на гибель любви главных героев. Тересу и ее еще не родившегося ребенка убивают. Хоакин мстит за смерть жены, но и сам умирает, предательски убитый на могиле Тересы. Не зря же предупреждала Смерть, что там, где золото, там и свинец. Закончен рассказ, и только Блаженный продолжает вопрошать: «Где умирают птицы? О чем молодая листва поет весеннему бризу? Откуда является смерть – сверху или же снизу? Как зовется звезда, которая тебе снится? Сколько листьев, чтобы выжить, платят зиме деревья? Стоит ли жить, когда что-то еще не родилось?».

В еще большей мере трагична любовь в рок-опере «Юнона» и «Авось». В основе этого произведение также реальная история. В 1806 г. граф Николай Петрович Резанов отправился в Америку на парусниках «Юнона» и «Авось». После долгого и тяжелого плавания через Тихий океан, Н.Резанов вступил в контакт с испанскими монахами-доминиканцами и с губернатором Сан-Франциско Хосе Дарио Аргуэльо. Будучи приглашенным на прием к губернатору, Резанов познакомился с шестнадцатилетней дочерью губернатора Кончитой. Дела Русско-американской компании шли плохо, и тайно обвенчавшийся с Кончитой Резанов возвращался в Россию. В Сибири он заболел и умер. Кончита ждала его 30 лет, а затем постриглась в монахини. Рок-опера заканчивается светлым гимном «Аллилуйя любви».

Успех этой постановки во многом был обусловлен прекрасной игрой великолепных актеров – Николая Караченцева, Елены Шаниной, Александра Абдулова и др. Поставленный в Театре Ленкома в 1981 г., спектакль идет до сих пор. Менялись исполнители ролей, в 2002 г. появилась новая видеоверсия спектакля.

Катаклизмы 1990-х гг. катастрофически сказались на мюзикле как жанре. Возникла пауза, которая взорвалась новым бумом.

С мюзиклом связывали начало новой истории российской сцены: театр репертуарный будет сосуществовать с театром одного спектакля. У обеих структур есть свои преимущества.

В Москве в настоящее время показывается большое количество мюзиклов, вот что пишет столичная пресса о некоторых из них. Постановка мюзикла «МЕТРО» (Московский театр оперетты) является первым опытом адаптации зарубежного мюзикла к нашей почве. Среди достоинств спектакля – то, что он стал тренингом для команды молодых артистов, состоялась первая обкатка большого бюджета и дорогих спецэффектов. Недостатками объявлена серость музыки и вторичность либретто (к постановке был принят польский оригинал, заслуженно провалившийся на Бродвее), а также отсутствие ярких ролей и актерских работ.

«Норд-Ост» (Театральный центр на Дубровке) – первый стационарный мюзикл с ежедневным прокатом, первый случай освоения методов западного менеджмента, успешный опыт соединения западных технологий с отечественным материалом. Достоинства: качественная музыка и либретто, выросшие из отечественной литературы («Два капитана» В.Каверина) и родного мелоса; большой эмоциональный диапазон – от эпоса к лирике, от комедии к трагедии; добротные актерские работы; впечатляющие спецэффекты; органичный патриотизм; наиболее совершенная в России светозвукотехника.

«Губы» (Театр Луны) – первый «офф-бродвейский» вариант мюзикла в Москве. Достоинства: добротная литературная основа (В.Набоков) и хорошая музыка (А.Журбин), актерский дебют Анастасии Стоцкой. Недостатки: неказистый текст Сергея Проханова, отсутствие обаяния у главного героя (Евгений Герчаков).

«Нотр-Дам» (Театр оперетты) – первый опыт калькирования западного мюзикла. Достоинства: хорошее исполнение ряда ролей (С.Петкун, А.Маракулин, Сергей Ли); соединение в едином зрелище шансон-концерта и спортивного шоу. Недостатки: неровность музыки, слабость либретто.

Некоторые исследователи и критики считают, что полное слияние мюзикла с эстрадой, превращение его в аттракцион свидетельствует о кризисных проявлениях в этом жанре. Западные критики называют это явление «караоке-мюзикл»: «Mama Mia!», «We Will Rock You», когда в ход пускается вторично использованный музыкальный продукт.

Другой вариант развития эстрадного музыкального театра – калькирование уже известных и популярных мюзиклов также представляется малоуспешным (московские представления «42-й улицы», «Нотр-Дам де Пари»). С точки зрения истории бродвейского жанра такое явление нельзя назвать эволюцией.

При всей своей эффектной ударности мюзикл должен оставаться сугубо театральным зрелищем (каким в России был, например, «Норд-Ост»).

Идея создания в России своего классического мюзикла возникла в 1996 г. В основу «Норд-Оста» положена знаменитая книга В.Каверина «Два капитана». С1998 г. к созданию музыки и либретто приступили Алексей Иващенко и Георгий Васильев, известный творческий дуэт («Иваси»), работающий в неизменном составе более 20-ти лет. А.Иващенко и Г.Васильев – авторы свыше 10-ти музыкальных спектаклей и шоу, ими написано около 150 песен, выпущено 5 компакт-дисков. К ним присоединился Александр Цекало – признанный авторитет в российском шоу-бизнесе, эксперт по американским и английским мюзиклам.

«Норд-Ост» остается недостижимой вершиной национального мюзикла, при всем понимании того, что эта «недостижимость» условна и состоит лишь в вопросе грамотного продюсирования, государственной поддержки и особой смелости постановщиков. Опыт создания российского аншлагового национального мюзикла с широким прокатом, удавшийся, невзирая на известную трагедию, оказался невостребованным. Создатели «Норд-Оста» пошли по самому сложному пути: самостоятельно создали театральный миф, «угодили» особенностям «национального мировосприятия», угадали ностальгию по советской жизни, выстроили архитектуру мюзикла на основе опереточных традиций.

Интерес к бродвейским сценическим эффектам (падающий во льды самолет, трамвай, скорый поезд Москва-Архангельск) был усилен теплыми воспоминаниями советского человека о техническом прогрессе сталинской эпохи, о страсти юношей к воздушным полетам, о великой «стране инженеров и первооткрывателей», «стране героев, стране мечтателей, стране ученых». Также убедителен был и стиль рекламы мюзикла: на фоне графических чертежей – синее небо, остов военного самолета и смотрящий в небо пилот в кожанке и унтах. Величие и упадок страны, богатство и бедность империи, процветание и разруха – все чувства, связанные с этими понятиями, сошлись в «Норд-Осте», сюжет которого о правдоискательстве соединил историю дореволюционной и советской России, Великую войну и надежды на светлое будущее. В финале мюзикла из кусков льда, служивших планшетом сцены, восставал причудливый остов шхуны «Святая Мария», как бы вытесанный из огромного айсберга. Ледяной корабль был советским «Летучим голландцем» – призрачной, хрупкой надеждой на то, что «правда когда-нибудь победит». Все герои выстраивались в пеструю фронтальную мизансцену в стиле фонтанов ВДНХ, и публику сковывало монолитное ощущение: у нас была великая страна, и в ней жили сильные герои, которые свою жизнь считали подвигом за правду. У нас была великая промышленность, и мы сумели выжить после серии

страшных катастроф, случившихся на нашем веку. Патриотизм «Норд-Оста» был бесспорен, очевиден и ненавязчив.

Мюзикл «Чикаго» можно признать второй безусловной удачей в жанре мюзикла после «Норд-Оста». Мощный хореографический каркас Боба Фосса, безупречный сюжет, переданный с минималистской точностью, а также простейшие декорации, выносящие действие на узкую полосу авансцены – все это гарантировало российскому варианту «Чикаго» успех у публики

По нехитрым законам рекламного бизнеса пиарщики рекламировали не сам продукт под названием «Чикаго», а его стиль, оригинальную хореографию Боба Фосса. Атмосфера спектакля – тюремная, наглая, вызывающая, пошлая в самом «привлекательном» смысле этих слов. Российский «Чикаго» ходил по острой грани между вкусом и безвкусицей, искусством и вульгарностью. В этой опасной игре заключена прелесть классического «Чикаго»: мир предстает правдоподобным и в то же время разъеденным едкой иронией. Зрителю показывают самые неприглядные стороны человеческой жизни, а потом утверждают, что это то самое, что все хотят видеть.

В «Чикаго» мир шоу-бизнеса слился с миром криминала, решение суда по делу об убийстве зависит от щедро оплаченного красноречия адвоката. Почти также несложно преуспеть в мире шоу-бизнеса: если знаешь и чтешь закон «шику, блеску дай», то тебе открыты все дороги.

Эта история звучит иронично и для самих американцев. Америка смеется над собой и тут же собой умиляется. «Москва в дни премьеры стала такой же продажной и мафиозной столицей, таким же враждебным к частному человеку мегаполисом, как Чикаго 1930-х, в котором убийство перешло в разряд развлечений» [16].

«Чикаго» показывает жизнь закрученную и перекрученную, непонятную и шумную, алогичную и безжалостную к человеку. Однако героини не сопротивляются хаосу жизни и в то же время не дают ему овладеть собой. Они, попав в житейский переплет, выживают и в финале побеждают. Это мюзикл не об убийцах и не о тюрьме, а о том, что человек способен к возрождению, что энергия и воля побивают непролазную вязкость жизни.

Не случайно, что начиная с «Норд-Оста» и «Нотр-Дам де Пари» и заканчивая «Чикаго» и «42-ой улицей» инициатива по производству мюзиклов исходит не классического театра, а от «зубров» эстрады. В мюзикле можно совместить большую театральную форму и подвижную монументальную сценографию, зрительский интерес в масштабах огромного мегаполиса и всевозможное ассорти легких эстрадных форм. В руках заправил шоу-бизнеса находятся не только свободные финансовые потоки, не сравнимые с порядками инвестиций в самые богатые московские театры, но и ценный опыт «раскрутки» проектов.

Список использованных источников

1. Бушуева, С. О музыкально-драматических спектаклях на современной сцене / С. Бушуева // Театр и драматургия: межвуз. сб. / М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1977. – Вып. 7. – С. 149 – 158.
2. Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия/ Науч. ред. И.Емельянова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 703 с.: ил.
3. Гордеева, М.И. Театральная Америка в преддверии 80-х / М. И. Гордеева. – М.: Знание, 1979. – 48 с.: ил.
4. Гринберг, М. Современный мюзикл / М.М. Гринберг, М.Е.Тараканов // Советский музыкальный театр: Проблема жанров: сб. науч. ст. / ВНИИ искусствознания; ред.-сост. М.Е. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 231 – 285.
5. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько; М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К. Крупской. – Л., 1977. – 26 с.
6. Кампус, Э.Ю. О мюзикле / Э.Ю. Кампус; пер. с эст. В.А.Самойлова. – Л.: Музыка. Ленигр. отд-ние, 1983. – 128 с.
7. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
8. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М.: Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
9. Музычны тэатр Беларусі: 1960 – 1990: Опернае мастацтва. Музычная камедыя і аперэта / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані, Н.А. Юўчанка; М-ва культуры Рэсп. Беларусь. Акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы; рэд. Г.Р. Куляшова. – Мінск: Беларуская навука, 1996. – 470 с.: нот., іл.
10. Трауберг, Л.З. Жак Оффенбах и другие... / Л.З. Трауберг. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.: ил.
11. Ханиш, М. О песнях под дождем / М. Ханиш; пер. с нем. Г.В. Красновой. – М.: Радуга, 1984. – 155 с.: ил.
12. Черная, Г. О сценической природе мюзикла / Г. Черная // Вопросы театрального искусства: сб. науч. ст. / Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского; редкол.: Б. Асеев и [др.]. – М., 1977. – С. 228 – 259.

Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр. Белорусский мюзикл

Корни эстрадного музыкального театра Беларуси – в представлениях фольклорного театра, народном балагане, городских театральных зрелищах, театральных дивертисментах, музыкально-литературных вечерах в аристократических салонах, домашних спектаклях и концертах, концертах в клубах и т.п. Значительное влияние на развитие белорусского эстрадного музыкального театра оказала оперетта, олицетворяющая неповторимую эстетику «легкого жанра».

Оперетта – один из музыкально-театральных жанров комедийного характера, драматическое действие в котором органически сочетается с пением, музыкой и танцами. Она «на протяжении всей своей истории включала в арсенал своих выразительных средств специфические приемы современной ей эстрады» [4, с. 6]. Оперетта взяла на вооружение едва ли не все жанры эстрадного искусства: эстрадную песню и шансонетку, злободневную частушку, острый сатирический куплет, одиночный и парный конферанс, мелодекламацию и джаз, акробатический, пластический танец. «Уже в оперных по своему существу произведениях Оффенбаха исполнительский стиль теснейшим образом связан с эстрадной манерой сценического поведения», – замечает В.Савранский [4, с. 6].

Еще в конце 1870-х – начале 1880-х годов в Беларуси выступали Труппа опереточных и драматических артистов под руководством А.Даниловича и антреприза А.Металлова. Основу репертуара этих трупп составляли оперетты Ж.Оффенбаха «Прекрасная Елена», «Все мы жаждем любви», «Орфей в аду», «Птички певчие»; Ф.Зуппе «Прекрасная Галатейя», «Боккаччо», Ш.Лекока «Рыцарь без страха и упрека»; в том числе и новейшие оперетты К.Миллэкера «Нищий студент» и И.Штрауса «Цыганский барон».

В конце XIX века музыкальный критик отмечал, что Минск «вновь наполнила оперетка. Опереточные дивы – «божественные» и «несравненные» – снова «потчевали» минчан своим искусством. Ловкачи-антрепренеры делали ставку на развлекательность и внешний эффект. «Ночь любви», «В волнах страстей», «Наши дон-жуаны» – такова в основном была продукция этих антреприз... Торжество оперетки и, если так можно выразиться, кафешантанного искусства делается все осязательнее» [2, с. 308–309].

В начале XX века в период подъема национальной культуры популярными были представления труппы под руководством И.Буйницкого, который создавал спектакли с музыкой, синтетические по форме и народные по содержанию («Павлинка» Я.Купалы с белорусскими песнями и танцами в обработке Л.Роговского). В это же время предпринимались и первые попытки

создания национальной оперетты. Это «Тарас на Парнасе» И.Шадурского (по анонимным белорусским поэмам «Тарас на Парнасе» и «Энеида навыворот», «Гапону» В.Дунина-Марцинкевича) и «Залёты» М.Кимонт-Яцины по пьесе В.Дунина-Марцинкевича.

В послереволюционные годы в Беларуси чрезвычайно популярными стали многочисленные концерты-митинги и массовые театрализованные действия – своеобразные прототипы агитационного театра. Например, представление «Труд и капитал», поставленное режиссерами Е.Мировичем и Л.Литвиновым на велотреке в минском городском саду «Профинтерн».

В первой половине 1920-х годов широкое распространение получили «живые газеты» с агитационно-политическим репертуаром. «Аттракционность», использование гротеска, буффонады, эксцентрики в действии, применение песен, куплетов, частушек, хоров сближали такие показы с эстрадными представлениями. Характерно, что в Витебском Теревсате (Театре революционной сатиры) каждый спектакль начинался и заканчивался «Маршем Теревсата», музыка которого была позаимствована из оперетты Э.Одрана.

И вновь, несмотря на все идеологические препоны, «оперетка, которая была у нас в загоне, вновь всплыла на сцене Гостеатра, сначала стыдливо под названием «музыкальная комедия», а затем и под своим настоящим именем» [3, с. 188].

Известно, что имя белорусского театрального деятеля Е.Мировича связано и с «легким» жанром: он явился «специалистом по постановке художественных миниатюр» в театре «Ша нуар» («Черная кошка»), открытом в 1922 году на сцене минского кинотеатра «Гигант». В коротких сообщениях о деятельности театра рецензенты упоминали песенки А.Вертинского, музыкальные картинки «Наём служанки», «Чардаш», музыкально-театральные композиции «Нимфа и сатир», «Привлекательность брака», «Дамочка с пружинкой», «балетно-вокальные» инсценировки, в частности – «Цыганский табор», и др.

Необходимо отметить также деятельность Ю.Бельзацкого – композитора, дирижера, пианиста, аранжировщика, имевшего опыт работы в области эстрадной и джазовой музыки. В 1950-е годы он написал музыкальную комедию «Долина счастья» («Алазанская долина»), отличавшуюся использованием элементов фольклорной музыки и джазовых интонаций.

Во второй половине XX века в Беларуси помимо оперетты популярным становится еще один жанр, при создании которого используются специфические приемы современной эстрады, – музыкальная комедия, представляющая собой музыкально-сценическое произведение, построенное на комедийной основе (термин «музыкальная комедия» употребляется и как

обобщающий и к таким музыкально-сценическим жанрам, как комическая опера /опера-буффа и опера-комик/, водевиль, оперетта, мюзикл /а также комедия-балет и др./). Как самостоятельный жанр музыкального театра она возникла в конце XIX – начале XX в. В основе музыкального материала музыкальной комедии – разнообразные песенные жанры: лирические и бытовые песни как эстрадного, так и народного характера, зонги, шлягеры, а также бытовой танец.

Развитие жанра белорусской музыкальной комедии во второй половине XX века связано с именами белорусских советских композиторов Е.Тикоцкого («Кухня святости» по пьесе Г.Радова и В.Ардова «Миллион Антониев»), Н.Чуркина («Кок-сагыз», «Песни Березины»), А.Клумова («Женитьба Фрица») и др. В 1960–1970-х гг. наиболее плодотворно в области эстрадного музыкального театра работал Ю.Семеняко (музыкальные комедии «Рябиновые бусы», «Павлинка» /которую исследователи причисляют к оперетте/, героическая музыкальная комедия «Поет «Жаворонок», водевиль «Неделя вечной любви», оперетта-сказка для детей «Степан – большой пан», лирико-комедийная опера «Колючая роза», лирико-сатирическая опера «Когда опадает листва»). Можно назвать также и народную музыкальную комедию Г.Суруса «Нестерка». В 1980–1990-х гг. появились музыкальные комедии А.Мдивани («Денис Давыдов»), О.Чиркуна («Когда запоет петух»), Е.Глебова («Миллионерша») и др.

Начиная с 1980-х годов театральные представления эстрадного плана оказались сосредоточены преимущественно в Белорусском государственном академическом музыкальном театре (до 2000 г. – Государственный театр музыкальной комедии РБ). Поисковые тенденции, стремление к расширению жанровой палитры привели к появлению на его сцене нового музыкально-театрального жанра – мюзикла. Первые постановки в ГАМТ Республики Беларусь зарубежных и российских мюзиклов осуществились в 1980–1990-е годы. Это «Моя прекрасная леди» Ф.Лоу (1982), «О, милый друг» В.Лебедева (1983), «Биндюжник и король» А.Журбина (1990), «Хелло, Долли!» Дж.Хермена (1992). Появились мюзиклы и в детском репертуаре – «Трубадур и его друзья» Г.Гладкова (1981), «Пеппи» В. Дашкевича (1987), «Золотой цыпленок» В.Улановского (1987), музыкальная феерия «Стойкий оловянный солдатик» С.Баневича (1989).

В этот же период, 1980–1990-е годы, были написаны первые белорусские мюзиклы А.Будько («Питер Пэн»), С.Бельтюкова («Степан – большой пан»), В.Кондрусевича («Джулия», «Стакан воды»), В.Войтика («Весенняя песня», «Приключения в замке Алфавит»).

Не остался в стороне и Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь – на его сцене был поставлен мюзикл

«Питер Пэн» А.Будько. В драматических театрах также стали периодически появляться значительные, яркие и интересные спектакли с формальными признаками мюзикла, такие как «Идылія» В.Дунина-Марцинкевича (Национальный академический драматический театр им. Я.Купалы), «Веселые нищие» В.Кондрусевича и «История любви Полосатого Кота и сеньориты Ласточки» Ж.Амаду (Белорусский республиканский театр юного зрителя), «Только глупцы грустят» Д.Альмагора (Республиканский театр белорусской драматургии) и др.

Мюзикл – жанр современного музыкального эстрадного театра, сочетающий в себе выразительные средства музыкального, драматического, хореографического, оперного искусств. Это синтетическое музыкально-сценическое произведение со сквозной композицией как комедийного, так и драматического плана. Являясь ведущим коммерческим жанром нью-йоркской и лондонской сцены, мюзикл на протяжении всего XX в. оказывал значительное влияние на развитие мировой развлекательной культуры. Он утвердился как демократический музыкально-театральный жанр, обращенный к самым широким зрительским массам, ориентированный на запросы разнообразной аудитории.

Для мюзикла характерны острая драматическая коллизия, большая динамичность в развитии действия, разнообразие музыкальных песенных форм. Особенностью многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами. Для этого жанра характерна своего рода комплексная драматургия, в которой драма, музыка, хореография взаимодействуют на автономных началах.

Истоки мюзикла восходят к опере и театральным развлекательным представлениям – ревю, шоу, мюзик-холлу, экстраваганце. Заимствовав от них многие элементы, мюзикл выработал свой язык, свою структуру. Подобно оперетте, этот жанр обращается к современной бытовой и эстрадной музыке, но его музыкальные формы проще, компактнее. В отличие же от оперетты он имеет сквозную пластическую и хореографическую драматургию, включающую вокально-хореографические ансамбли. Хореография и пластика стали важнейшими элементами в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением.

В конце XX в. влияние мюзикла стало повсеместным: «появились новые ответвления этого □...□ музыкально-драматического жанра, установлен определенный художественный стереотип, который характерен для разных национальных культур при значительных, однако, отличиях американской и европейской традиций» [1, с. 3].

Сегодня под названием «мюзикл» подразумевается современный синтетический спектакль, перекликающийся с насущными интересами и

запросами, предполагающий современный или осовремененный сюжет, для которого характерны яркий, доступный мелос, сочетающий классические элементы музыкального языка с элементами эстрады. В мюзикле велико значение музыки и хореографии в создании драматического образа. Для него характерны злободневная тематика, ярко выраженный социальный или нравственно-этический конфликт.

Следует отметить, что многие белорусские композиторы в своем творчестве обращались к новому для них жанру – мюзиклу. Однако эти произведения оказывались чаще всего малосценичными, с неудачной литературно-сценарной основой. Наиболее же яркими и интересными постановками стали мюзиклы известного белорусского композитора Владимира Кондрусевича («Джулия» /1991/, «Стакан воды» /1994/, «Байкер» /2008/).

Жанровое разнообразие мюзикла, которое в зависимости от сюжета тяготеет то к драме, то к трагедии или комедии, сочетает в себе и сатиру, и фарс, и буффонаду, и лирику, позволяет существенно расширить круг возможностей белорусского эстрадного музыкального театра.

На белорусской музыкально-театральной сцене рок-опера появилась в 2000-е годы в репертуаре Белорусского государственного академического музыкального театра (тогда – Белорусский государственный музыкальный театр). Это ««Юнона» и «Авось»» А.Рыбникова, поставленная в 2002 году, и рок-опера-балет «Орфей и Эвридика» А.Журбина, постановка которого была осуществлена в 2004 году. Однако попытки создания рок-оперы белорусскими композиторами и музыкантами были предприняты значительно раньше – еще в 1970-е годы.

Под впечатлением от рок-оперы Э.Ллойда-Уэббера и Т.Райса «Иисус Христос – суперзвезда» художественный руководитель вокально-инструментального ансамбля «Песняры» В.Мулявин совместно с либреттистом В.Яшкиным в 1972 году написал кантату (по высказыванию некоторых критиков – первую белорусскую рок-оперу) «Песня пра долю» по мотивам ранней лирики Я.Купалы. Музыкальной основой произведения явились славянский мелос, старинные белорусские обрядовые песни.

В 1976 году В.Курьяном на собственное либретто была написана рок-опера «Масфан»; а в 1992 – И.Поливода по мотивам произведений М.Богдановича сочинил еще одну белорусскую рок-оперу – «Мак-сім».

Рок-опера – это сложная жанрово-стилевая форма, в которой используются стилистика и средства выразительности рок-музыки. В рок-опере сочетаются принципы оперной драматургии (наличие лейтмотивов, эпизодов сквозного развития и замкнутых номеров) и песенные формы, звучание рок-инструментов с звучанием симфонического оркестра. Истоки рок-оперы

восходят, прежде всего, к мюзиклу, от которого она унаследовала чередование разговорных сцен и музыкальных номеров.

Еще одним учреждением – представителем эстрадного музыкального театра Беларуси является открытый в 1997 году Молодежный театр эстрады под руководством заслуженного артиста Беларуси О.Тиунова. С момента создания театра его репертуарную политику определяли эстрадно-развлекательные программы; сольные и тематические концерты, представляющие различные жанрово-стилевые направления джазовой и эстрадной музыки Беларуси, юмористические шоу, мюзиклы для детей и т.п. В разное время в Молодежном театре эстрады работали и работают такие исполнители, как И.Афанасьева, И.Абалян, А.Хлестов, Г.Абасова, О.Вронская, П.Смолова, Корриана, Жанет, О.Плотникова, В.Алешко, Е.Гришанова, Д.Сергеев, А.Соловейчик, группа «Тяни-Толкай», комик шоу-группа «Доктор Юмор», цыганское шоу «Аллюр», вокальный ансамбль «Верасы» и др. Художественным руководителем театра сегодня является народный артист Беларуси В.Раинчик.

Таким образом, белорусский эстрадный музыкальный театр прошел в своем развитии несколько этапов. 1880–1910-е гг. – этап его зарождения, который проходил в условиях интенсивного развития социокультурной жизни городов Беларуси. Развивались такие жанры театрального искусства, как оперетта, комедия-фарс и т.п. Складывалась инфраструктура заведений развлекательного назначения (кабаре, варьете, сценические подмости кафе, баров, ресторанов). 1920–1940-е гг. – этап становления белорусского эстрадного музыкального театра в новых социокультурных условиях. Формировался агитационный театр с агитационно-политическим репертуаром, родственными эстрадным представлениями. В период 1950–1970-х гг. активно развивалась белорусская музыкальная комедия, создатели которой широко использовали специфические приемы современной им эстрады. Развитие эстрадного музыкального театра в 1980–2000-е гг. отмечено появлением новых жанров – мюзикла и рок-оперы, способствовавших обновлению сценической эстетики, расширению жанровых рамок и границ, пересмотру комплекса постановочных средств, новаторству в области поиска новых средств выразительности и т.д., а также освоению новых музыкальных пластов.

Деятельность Белорусского государственного академического музыкального театра

Спектакли массовых демократических музыкально-сценических жанров сосредоточены преимущественно в Белорусском государственном академическом музыкальном театре (до 2000 г. – Государственный театр музыкальной комедии РБ). В Национальном академическом Большом театре оперы РБ (до 1996 г. – Государственный академический Большой театр оперы и

балета РБ) эти жанры представлены немногочисленными постановками комической оперы. Вместе с тем поисковые тенденции, стремление к расширению жанровой палитры в оперном театре привели к появлению на его сцене мюзикла «Питер Пэн» А.Будько и комической оперы «Свадьба» С.Кортеса.

В драматических театрах также периодически появляются значительные, яркие и интересные спектакли музыкально-комедийного и эстрадного плана – мюзиклы, такие как «Идылія» В.Дунина-Марцинкевича (Национальный академический драматический театр им. Я.Купалы), «Веселые нищие» В.Кондрусевича и «История любви Полосатого Кота и сеньориты Ласточки» Ж.Амаду (Белорусский республиканский театр юного зрителя), «Только глупцы грустят» Д.Альмагора (Республиканский театр белорусской драматургии).

В наибольшей же степени отход от постановочной традиционности, появление новых театральных идей и зрительских форм, творческие эксперименты, авангардистские «рывки» в будущее, поиски новой эстетики, интенсивнейшего проявления новых приемов режиссуры на белорусской музыкальной сцене, а также постановки эстрадных музыкальных спектаклей – мюзиклов – свойственны БГАМТ.

Оперетта – постоянный представитель музыкально-комедийных жанров на сцене БГАМТ. От комической оперы унаследовала сценические формы и значительную роль музыки. Однако в отличие от комической оперы, оперетте в меньшей степени присуще психологическое начало: ее драматургическая логика условна, а действующие лица и драматические ситуации типизированы в духе комедии масок. Оперетта – это прежде всего яркое, занимательное зрелище с прекрасной музыкой, эффектными хореографическими номерами, обилием декоративных сцен, роскошной постановкой (красота, богатство костюмов, живописность декораций и т. п.). В репертуаре музыкального театра – оперетты «Летучая мышь», «Ночь в Венеции» И.Штрауса, «Холопка» Н.Стрельникова, «Веселая вдова» Ф.Легара, «Шляпа Наполеона» О.Штрауса, «Сильва», «Марица», «Баядера» И.Кальмана и др., а также комические оперы «Цыганский барон» И.Штрауса, «Доротея» Т.Хренникова.

В 80-е гг. XX в. в белорусском музыкальном театре наметились тенденции к обновлению, расширению рамок и границ музыкальной комедии. С одной стороны, в музыкально-комедийном репертуаре, помимо привычных комической оперы, оперетты и «советской» музыкальной комедии, появились водевиль и мюзикл. С другой – в постановках экспериментального характера делались попытки по обновлению самих музыкально-комедийных жанров, их постановочной эстетики.

Мюзикл – это синтетическое музыкально-сценическое произведение со сквозной композицией как комедийного, так и драматического плана, в котором используются формы эстрадного искусства, драматического театра, балета и оперы, бытового танца. Этот жанр отличается, как правило, интересной проблематикой, способен воплощать глубокое общественно значимое содержание. Сюжеты мюзикла имеют высокий литературный уровень, содержат оригинальные характеры, эффектные кульминации.

В отличие от оперетты, в которой структурообразующим началом является музыкальная драматургия, музыка в мюзикле может быть более автономна по содержанию к пьесе. Все структурные элементы, выразительные средства жанра органично спаяны в едином синтетическом действии. Исполнительский диапазон мюзикла велик: это и высокое актерское мастерство, и решение исполнителем психологических задач значительной сложности, и владение им приемами эстрадного и джазового вокала, и хорошая пластика. Лучшие спектакли этого жанра в современном белорусском музыкальном театре обладают особой поэтичностью, яркой эмоциональностью, отличаются высоким профессионализмом постановщиков и исполнителей.

Мюзикл «Стакан воды» В.Кондрусевича, поставленный на сцене БГМТ (А.Сосновский, Б.Второв, Б.Герлован, 1994), – один из лучших спектаклей этого жанра, созданный по пьесе Э.Скриба, с живым, динамичным действием, захватывающим сюжетом, яркими сценическими характерами

Пьеса Э.Скриба в постановке театра обрела новое литературно-сценическое решение. В спектакль введен новый персонаж, своеобразный современный Мефистофель, наблюдающий жизнь и комментирующий происходящее, – астролог Томпсон (который в то же время служит камердинером у королевы). Астролог постоянно принимает участие в действии, наблюдая происходящее со стороны и периодически его комментируя, выполняя своего рода функции хора в древнегреческой трагедии («Все течет, ничего не меняется», «Они ничему не научились – они ничего не забыли» и т. п.). Его появлением на сцене открывается и завершается спектакль. В финале он же намекает на то, что «хеппи энд», который заложен в литературном первоисточнике и отвечает, конечно же, устремлениям зрителей, весьма условен: «Все останется по-старому, даже если все будет по-другому».

В спектакле доминирует философская мысль о том, что жизнь – круговорот одних и тех же ошибок, поражений, совершаемых с завидным постоянством человеком, а «власть и деньги – есть мечта, с которой не расстаться». Тем самым пьеса Э.Скриба зазвучала весьма современно, с точки зрения сегодняшнего видения мира, определив и наметив новые акценты в либретто – тонкую иронию, философское осмысление проблемы бытия и др. Спектакль актуален и сегодня. Узнаваемы политические игры, в которых

корысть прикрывается высокопарными словами о благе государства, а правила их совершенно не изменились. Об этом цинично размышляет лорд Болингброк: «Власть это не зло, это добро, только пришедшее к власти».

Над созданием музыки к «Стакану воды» композитор работал непосредственно с режиссером. Первоначально музыка спектакля носила водевильный характер и не отвечала режиссерскому замыслу. Однако совместными усилиями режиссера и композитора она была существенно переработана и обогатилась современными выразительными средствами. Так, всю музыкальную ткань пронизывают современные ритмы, в том числе и одну из центральных музыкальных лейттем спектакля – придворный менуэт. Следует подчеркнуть, что в музыке явственно наметилась линия драматургического развития, выраженная в столкновении и взаимодействии нескольких тем-символов. Тема «змеи-интриги» становится доминирующей, тема Астролога со свойственной ей философичностью, глубиной, драматизмом стала второй лейттемой спектакля.

Мысль об относительности добра в сиюминутном его понимании обусловлена внутренней структурой спектакля. Логику его развития определяет и характер используемых сценических приемов. Так, чрезвычайно важными в спектакле представляются хореографические мизансцены. Это своеобразная «линия балета», его хореографический лейтобраз постановки, который выдержан и режиссером, и хореографом (В.Саркисян) до финала. В начале первого действия, после эпизода астролога, следует музыкально-пластическая сцена «Рождение змеи» (рождение интриги). Тема «змеи-интриги» – своеобразный «постановочный лейтмотив» спектакля: он присутствует в режиссерской интерпретации, он же обуславливает и объединяет работу хореографа и художника-постановщика.

Дворцовая интрига вовлекает в водоворот событий все новых участников, постепенно разрастаясь: уже весь двор окутан ее сетями. Она разрушает, отравляет души. (Так, капитан Мешем все больше втягивается в придворную интригу. Его невеста Абилайль также начинает жить по ее законам). Поэтому финал спектакля органично перерастает в экспрессивную пластическую сцену – «Разрушение». Эта сцена по музыкально-хореографическому решению напоминает знаменитую «арию клеветы» из «Севильского цирюльника» Дж.Россини. Как там (сугубо оркестровыми средствами), так и здесь (с помощью хореографической пластики) создается картина грандиозной разрушительной силы, оскверняющей внутреннюю (духовную) суть человека.

Любопытным воплощением режиссерского видения (интерпретации) концовки пьесы становятся в спектакле два финала. Первый – традиционный, «скрибовский» (в котором лорд Болингброк стал премьер-министром, герцогиня Мальборо в опале, Мешем и Абилайль благословлены королевой).

Внешне все заканчивается благополучно: зло наказано, добро торжествует, герои, несмотря ни на что, пытаются быть счастливыми. Однако вслед за первым следует второй финал, «второвский»: вновь открывается занавес, звучит рок-н-ролл, начинаются поклоны, «змея-интрига» соединяет новые пары – герцогиня-Мешем, Абигайль-Болингброк. И зритель понимает, что в реальной жизни этот финал был бы, по всей види-мости, более вероятен.

Цельности сценической интерпретации спектакля, непрерывности его действия, как уже отмечалось, со-путствуют все элементы постановки как внутреннего (содержательного) порядка, так и внешнего. В основу великолепной сценографии, выполненной Б.Герлованом, положена все та же – ведущая – мысль о соблазнах, побеждающих человека. Это необыкновенные соблазны, явные, зримые – роскошь королевского двора и интри-га, влекущая в эту роскошь, в эту красивую жизнь. Молодежь летит на нее, как мо-тыльки на огонь.

Художник помещает действие в интерьер мироздания: начало и финал спектакля обрамлены в черное: черный фон, черный задник с изображением звездного неба, полусфер планет, звучание электронной музыки, слова Астролога – все производит какое-то космическое, вселенское впечатление, вызывает мысль о вечных вопросах бытия, о борьбе добра со злом. И на этом же фоне, среди вспышек света, рождается «змея-интрига».

Сценографическое оформление постановки лаконично (используется единая декорационная установка), во многом определяет пластическую ее форму. В спектакле изумительно воссоздан колорит дворцового интерьера. Все «работает» на это: универсальные декорации, легкие и гармоничные; «осязаемое» пространство, пронизанное светом; хрустальные канделябры; наклонный пластиковый пол, подчеркивающий перспективу. Картины стремительно движутся, меняются в органичном ритме спектакля. Легкие занавеси делят пространство сцены, пре-вращая его то в огромный зал, то в приемную, временами создавая «камерный ин-терьер» – покои королевы.

Основная мысль ощутима даже в деталях. Художник-постановщик не ограничивается художественно-декорационным решением спектакля, он тщательно продумывает и костюмы к нему. Это и роскошные, пышные, стилизо-ванные костюмы придворных, и костюмы балета, которые, напротив, очень просты – черное и красное трико. Однако их детали весьма изобретательны: по ходу действия это и орденские ленты, и шутовские колпаки, и маски, напоминающие маску палача.

Эффектно светопластическое решение спектакля. Свет чутко реагирует на психологическое состояние героев, подчеркивая его.

Режиссерский замысел в «Стакане воды» стал, таким образом, тем главным, объединяющим фактором, который обусловил и музыкальную

концепцию, и приемы дирижерской интерпретации, и сценографию, и актерское воплощение художественного решения.

Следует особо остановиться на режиссерской работе Б.Второва. Ее началу предшествует, как правило, тщательный анализ литературного авторского текста и музыкального материала. Из разрозненных элементов постепенно складывается первоначальный художественно-сценический замысел. Основная задача режиссера заключается в том, чтобы перевести литературно-музыкальный язык спектакля в категории образные. В этом процессе, как известно, значительную роль играет художник, которого Б.Второв подключает на первых же этапах работы, в результате чего общий замысел постановки постепенно корректируется, изменяются и уточняются ее детали, спектакль обретает «зримый образ». Дальнейший этап – конкретное воплощение режиссерской идеи с помощью балетмейстера, артистов, музыкантов.

Внутреннюю сущность спектакля постановщик выражает в определенной образной форме – через главную идею. Сверхзадача режиссерского замысла заключается в том, чтобы «метафизическую ипостась спектакля перевести на сценический язык, в сферу зрительского восприятия» (Б.Второв). Тем самым сквозное действие оказывается подчинено основному конфликту, носителями которого становится либо группа персонажей, либо один из них, выражающие основополагающую мысль автора – режиссера. Законы сцены обуславливают расстановку акцентов, фиксацию основных событий, драматургических узлов на линии сквозного действия.

Самая сложная и важная часть работы режиссера – работа с актером, воплощение с его помощью художественного замысла. Это не просто репетиционный процесс в его прямом понимании – как схема, то есть расстановка актеров по мизансценам, но психологическая работа с ними, «совместный поиск психофизического воплощения центральной мысли спектакля» (Б.Второв). Артист должен понять, что он хочет сказать в своей роли, и только тогда осуществить это в психофизическом действии. Как известно, сверхзадача роли – подчинение всех действий героя одной, главной цели.

Работа с актерами требует точности, выстроенности, пристального внимания, ответственного отношения к «материалу роли» – музыкальному и литературно-драматическому. Работа идет, как правило, в двух направлениях и заключена в отказе от штампов и в выявлении человеческой сущности артиста.

Режиссерское видение персонажей спектакля определяет направление поисков постановщиков, становится основой актерской интерпретации. Следуя рекомендациям режиссера, каждый артист ищет наибольшее

соответствие своего сценического образа (в индивидуальном преломлении) общему режиссерскому замыслу.

Так, по замыслу Б.Второва, один из главных героев мюзикла – лорд Болингброк – великолепно владеет интригой, задумывает ее ходы, воплощает их, использует любые обстоятельства в свою пользу. Он бесконечно ироничен и циничен; его цинизм – броня, ничто не проходит сквозь нее, и это дает ему силы побеждать. Вместе с тем он обаятелен, остроумен, но все его высокопарные слова – лишь козыри в политической игре.

Безусловно, это заслуга режиссера, благодаря чему сценический образ Болингброка А.Ранцанц выстраивает постепенно. Герой меняется и внешне, становясь все более обаятельным и вкрадчивым, и внутренне, начинает вызывать симпатию. Так к власти приходит еще один беспринципный и жестокий человек.

У герцогини Мальборо – холодный, аналитический ум, необходимый в политической борьбе, но отнюдь не в обыденной жизни. Женская сторона ее натуры обеднена, но и в ней сохраняется потребность любить (конечно, в ее понимании этого слова). К сожалению, сверхжесткость характера героини, заложенная в тексте пьесы, не способствовала созданию многогранного образа, поэтому и режиссером, и актрисой (Н.Гайда) рассматривались различные варианты трактовки роли. Блестящая синтетическая актриса, актерскую интуицию которой режиссер только направлял и корректировал, Н.Гайда сознательно искала в роли динамику образа, найдя ее в мягкости и милой женственности: герцогиня наконец-то встретила свою позднюю любовь.

Особенно трудной оказалась роль королевы Анны. Режиссерское видение роли (королева в домашних условиях, ее беспомощность в политике) не удалось воплотить полностью. Причина заключается в том, что в музыкальных театрах уже давно существуют определенные штампы, которые используются актерами для характеристики представителей великосветского общества – графов, князей, маркизов; а королей (и королев), как известно, «играет свита».

Более гармонична в этой роли В. Петлицкая. В ее исполнении есть сцены, где королева мягка, добра, думает не о том, как, а что она должна делать. В данной ситуации этот образ убедителен, вызывает сочувствие. В трактовке же И.Линкевич преобладает стремление показать этакую надменную и холодную высокопоставленную особу.

В развитии образа Абилайль (С.Романовская, И.Терентьева) подчеркнута постепенное изменение внешнего облика героини: из деревенской девушки она превращается в светскую даму, от идеализированных представлений она приходит к некоторому цинизму, более свойственному сущности характера герцогини и как бы приближающего к нему Абилайль. Героиня С.Романовской

была полна испепеляющей любви, боролась за свое чувство. Абигаиль же И.Терентьевой сообразительна, она быстро перенимает правила игры и действует в соответствии с ними, постепенно занимая место герцогини Мальборо.

Красавец капитан Мешем (В.Шабуня, В.Мингалев), изначально искренно влюбленный юноша, постепенно превращается в дворцового интригана. Его цель – карьера, власть, деньги. Герой В.Шабуня быстро становится циничным карьеристом. Персонаж В.Мингалева более лиричен, он интуитивно искренен и в любви, и в стремлении к жизненному успеху.

Мюзикл «Стакан воды» – один из самых удачных спектаклей музыкального театра.

Не менее значительной оказалась и постановка мюзикла «Дорогая Памела» В.Самойлова (А.Сосновский, Б.Второв, Б.Герлован, 1998) по пьесе Дж.Патрика (либретто В.Валового и Ю.Дынова). Как и «Стакан воды», спектакль отличается использованием качественного драматургического материала, наличием глубокой философской мысли, определяющей концепцию спектакля, высоким профессионализмом творческой работы. Он является примером того, как режиссер сплачивает все разнообразие индивидуальностей, дарований, характеров коллектива, достигая при этом единства и адекватности театральной формы идее, содержанию, заложенным в основу мюзикла.

Трагикомедия Дж.Патрика актуальна, созвучна реальностям сегодняшнего дня пронзительнейшей человеческой интонацией. В ней ведется разговор о ныне утрачиваемых или уже утраченных ценностях – человечности, доброте, искренности взаимоотношений между людьми. Эта определенная нравственная позиция явственно прослеживается в мюзикле.

В постановке БГМТ трагикомедия обрела подчеркнута лирические черты, сугубо фарсовые сцены получили лирико-комическое звучание. Это мюзикл о победе нравственного начала в душах опустившихся людей. Группа мошенников стремится повернуть аферу со страховкой. Они попадают в дом к пожилой, одинокой женщине, которая в силу своей доброты, человечности заставляет их взглянуть на жизнь, на себя и свою судьбу по-другому.

Музыкальный материал «Дорогой Памелы» подвергся значительной переработке, так как не соответствовал новой сценической редакции, устарел по стилистике и форме. Музыкальная редакция и аранжировка, привнесшая в постановку современную музыкальную стилистику, были осуществлены заслуженным артистом Беларуси В.Ткаченко. Им были написаны несколько оригинальных хореографических номеров: «Танец», «Сцена пожара» и некоторые другие. Были использованы отдельные номера из других мюзиклов В.Самойлова. Так, увертюра из «Страстей святого Микаэля» органично вошла в спектакль, получила роль лейттемы и связана с кульминационными моментами

действия, с высокими эмоциональными состояниями героев. Начиная представление, появляясь в конце первого акта и в финале, она драматургически объединяет спектакль. Можно говорить об элементах и тембровой драматургии. Такова, например, щемящая тема саксофона. Это тема одиночества Памелы, выполняющая функцию еще одной лейттемы и создающая общую атмосферу спектакля.

Как и в «Стакане воды», в этом спектакле примечательно сотворчество режиссера-постановщика и художника – Б.Второва и Б.Герлована. В музыкальном театре Беларуси Б.Герлован одним из первых (и первым в музыкально-комедийном театре) наиболее ярко и убедительно перешел от иллюстративности сценического действия, живописной конкретности к принципу пластической среды. Широко известный в драматическом театре, художник и в работе с музыкально-комедийными жанрами ищет образно-эмоциональную природу будущего спектакля в музыке, в драматургическом материале (музыкальном и литературном). По словам режиссера Б.Второва, Б.Герлован – настоящий соавтор спектакля, «режиссер пластической его формы». Основная цель художника – перевести замысел режиссера на образный язык сценографической структуры, раскрыть его через конкретную пластическую организацию сценического пространства.

В творчестве Б.Герлована при сценическом воплощении музыкально-сценических жанров ощутимо проявляется тенденция к условной образности, к множеству ассоциативных сценографических деталей, с помощью которых «досказывается» мысль композитора и режиссера, расширяется и обогащается «сфера жизни» произведения. Особенное значение в работе художника имеет материал, его фактура – дерево, сукно, солома, в специфичности их использования «зашифрована» тема, идея спектакля, его художественная метафора. Фактура материала в сочетании с архитектурой (декорациями) – основные компоненты мышления художника. Его сценографические решения отличаются лаконизмом, выразительностью, метафоричностью.

Для Б.Герлована первоочередное значение имеет не иллюстрация места действия, а идея, заложенная в произведение авторами. Поэтому даже в «легком» жанре его работы приобретают неожиданную значительность, емкость, глубину и актуальность. Единый принцип оформления сцены Б.Герлованом – в разных спектаклях обрамление в черный бархат несет различный подтекст – содержит в себе как бы две противоположности: «космичность», всеобщность действия в «Стакане воды» и приземленный бытовизм в «Дорогой Памеле».

Сценографический образ спектакля «Дорогая Памела» метафоричен: черная коробка сцены символизирует глубокую жизненную яму, в которую попали герои. Они, стремясь получить деньги любыми средствами, готовы

переступить через ничемную, по их мнению, жизнь одинокой старушки Памелы Кронки, проводящей последние свои дни на свалке.

Спектакль создан художником на единой универсальной декорационной установке, только отдельные детали оформления меняют его атмосферу по ходу действия. Когда-то это был богатый дом благополучной, счастливой семьи, о чем напоминают и широкая лестница, и уютное кресло-качалка, и лампы со стилизованными абажурами, вызывающими какое-то щемящее ностальгическое чувство. Сейчас – это запущенное, захламленное помещение, затянутое паутиной, населенное тенями-призраками, в котором доживают свой век его хозяйка и ее кот. С приходом новых людей и дом, и Памела понемногу оживают, стряхивают с себя пыль и паутину; лампы светят все ярче. В конце первого акта, в вальсе-воспоминании главной героини есть эпизод, когда «камерность» как бы ненадолго взрывается: глухой черный задник приподнимается и открывает панораму ярко освещенного шумного города – какой-то иной жизни, проходящей рядом. Сценическое пространство заполняется веселой танцующей толпой, игрой света. Однако во втором действии, когда Памела увидела истинные лица своих «компаньонов», все меркнет, возвращается на круги своя, опять становится мрачным и безысходным. И снова жизнь – глухая яма. Только доброта, любовь главной героини побеждают этот мрак, как бы откликаясь из небытия на вопрос: «Что же будет дальше?».

Простота, лаконичность и одновременно яркая экспрессивность, выразительность сценического оформления способствуют динамичности развертывания действия, помогают раскрытию содержания сценических событий. Так, в сценографических работах Б.Герлована для музыкального театра наиболее ярко воплощены поиски новых путей в области сценического оформления. Пластические решения художника, построенные по принципу пластической среды, концентрируют в себе духовный мир постановки, сущность ее конфликта, ее философию, создают неповторимый экспрессивный «образ-мир» спектакля.

Обращение к тематике нравственности, морали современного человека, глубокое исследование его психики способствовали выбору данного произведения режиссером-постановщиком Б.Второвым. Его режиссура отличается глубиной и самостоятельностью творческого мышления, поиском углубленного психологизма, интересом к литературной драме как сюжетной основе музыкально-комедийного произведения. Постановочному почерку Б.Второва присущи яркая индивидуальность, простота и благородство, естественность и органичность. Он тщательно и детальнейшим образом разрабатывает общий план спектакля, каждый образ в отдельности. Высокий профессионализм постановщика проявляется в гармоничном соединении всех

компонентов спектакля, в подчинении их основной мысли, идее, в строгом отборе выразительных средств.

Пластический образ мюзикла «Дорогая Памела» четок, графичен, отличается законченностью, завершенностью. Переход от сцены к сцене, граница между ними обозначаются лишь сменой пластических ритмов и акцентов, контрастных интонаций, паузой. Художественному образу постановки свойственны объемность, многоплановость, богатство смысловых оттенков, сосуществующих в контрапункте с основным действием. Темпоритм спектакля очень органичен и естественен. Первое действие, длящееся полтора часа (что сам режиссер считает недостатком спектакля), воспринимается зрителем как бы на одном дыхании.

Творческое мышление Б.Второва отличается умением сочетать авторский стержень роли, подробность ее психологической разработки с творческой индивидуальностью актера. В его работе с исполнителями происходит соединение условно-театральной образности с психологической достоверностью актерского переживания. Режиссер стремится увести артистов от неестественного, пафосного изображения чувств, преодолеть штампы в их игре и, вместе с тем, сохранить единый эмоциональный строй спектакля.

Чередование музыкальных и драматических сцен – один из самых сложных моментов в существовании актера в роли. Мысль, ведущая за собой действие, выражается то в слове, то через вокальное исполнение. Зачастую это звено воплощения музыкально-комедийного произведения несет определенные потери: артист либо органично живет в вокальных эпизодах и теряется в драматических, либо наоборот. Достижение органичного единства в различных, в принципе, формах исполнения крайне редко. Однако в данном мюзикле актеры не только не выходят из образа при смене сцен, но живут и в музыкальных, и в драматических эпизодах с наибольшей полнотой. Песня и танец здесь функционируют в качестве музыкальной (и сценической) метафоры основному действию.

Режиссерский подбор исполнителей на роли очень точен: создан прекрасный, органичный актерский ансамбль, имеющий мягкое общее звучание. Так, Н.Гайда создает образ трогательной пожилой женщины, исполненной глубокой человечности и любви к людям. Памела никак не может согласиться с тем, что ее компаньоны, такие милые и обаятельные люди, – мошенники и подонки. Любя Сола, Бреда и Глорию, чтобы облегчить им жизнь, чтобы они были счастливы, Памела сама принимает решение уйти из жизни, устроив «несчастный случай» – пожар и оставив страховой полис в сумке. Ее прощальный монолог-молитва насыщен светом, добром, прощением. Это иной духовный мир, который еще только предстоит узнать теперь уже близким ей людям. Представляется, правда, что некоторый налет сентиментальности

лишает характер главной героини той глубины, когда подлинная ее сущность вдруг прорывается и проявляется в контрасте с образом «старушки со свалки».

Очень органичен, правдив в вокальном и драматическом существовании в роли Сола Бозы А.Ранцанц. Он создает образ обаятельного мошенника, милого и трогательного человека. Его герой колоритен: это предприимчивый еврей-неудачник. Сол Боза – способный человек, в силу обстоятельств разменивающий свой ум и интеллект на самые разнообразные мошенничества и аферы, которые все время срываются и потому выглядят комично. Однако Сол способен глубоко и искренно чувствовать. Особенно сильно это проявляется сцене-танго с Памелой во втором действии (одной из лучших сцен спектакля), где раскрывается его серьезная привязанность к героине. Искренен он и в сцене «Орел или решка», переживая неизбежность гибели Памелы, но не отказываясь от своей доли страховки.

Бред Виннер (В.Шабуня) не лишен обаяния, но холоден, ироничен, циничен. Он прямолинеен: его цель – деньги. В то же время в нем чувствуется душевный разлад, надрыв: в борьбе с самим собой Бред душист в себе человечность. Сильнейшее впечатление производит его вокальный номер-монолог «Господи, о дай мне, Господи!..» из второго действия, в котором он в ответ на обвинения партнеров в бесчеловечности обращается к Богу. Становится явным, что вся кажущаяся жестокость Бреда происходит от загнанности и чувства безысходности. Таким сделала его невыносимая жизнь.

Глория Гулак, девица легкого поведения, напоминает Памеле о погибшей дочери. В интерпретации В.Петлицкой эта роль обретает подлинный драматизм. Исполнение же С.Качановой в большей степени отличалось лиризмом, особенно во втором действии. Актрисы вместе с режиссером ушли от банального изображения проститутки со всеми свойствами, присущими этой профессии, и сделали акцент на взаимоотношениях с Бредом.

Образы «компаньонов» сложны, неоднозначны, представлены в динамике. Они мечутся между корыстью и светлым чувством, которое вызывает в них Памела, радуются тому, что все «несчастные случаи» заканчиваются неудачей. И вместе с тем пытаются организовать еще один, последний несчастный случай. Вот оно – «дно» жизни. Не Памела, живущая на свалке, а «компаньоны» оказываются в «яме», на «свалке жизни». Это они беспомощны и неприкаянны.

Метаморфозы действия имеют глубокий подтекст: режиссер-постановщик явно следует принципу синтеза художественной условности и жизненной достоверности. Так, в сцене пожара за внешними событиями прочитывается всепоглощающая власть денег, подчас лишаящая человека разума. Друг Памелы Кронки, хороший человек, полицейский Джо Янки, узнав, что и ему причитается доля от страховки, уговаривает «компаньонов» вновь

зажечь огонь. Одна мысль о возможности богатства приводит его в состояние внутреннего оцепенения, которое внешне выражается в монотонном голосе, движениях, напоминающих движения механического бездушного существа – робота.

Спектакль отличается строгим единством стиля. Музыкальный руководитель и дирижер (А.Сосновский) стремится к сохранению стилистики постановки. Оркестр под его руководством выступает и как действующее лицо спектакля, и как аккомпанемент действию. Хореография же, линия балета, выполняет подчиненную функцию, способствует поддержанию общего эмоционального настроя (балетмейстер-постановщик В.Иванов).

Таким образом, спектакль «Дорогая Памела» – произведение с хорошей литературной основой и выстроенной музыкальной драматургией, в котором наиболее ярко проявилась специфичность сценического воплощения мюзикла. Музыка играет здесь значительную роль в развитии характеров персонажей, в решении темпоритма драматических сцен, в создании драматического и пластического образа самого спектакля и сохранении его стилистического единства. Сложная драматургия мюзикла – углубленный психологизм, соединение трагического и комического начал – поставили серьезные профессиональные задачи, потребовали от постановщиков и в первую очередь от артистов глубокого воспроизведения содержания образов, высокого мастерства драматической игры, пластической активности и хорошей хореографической подготовки.

Постановка спектакля «Целуй меня, Кэт!» К.Портера (А.Сосновский, Б.Лагода, Е.Ждан и И.Шитикова, 1998) явилась попыткой воссоздать на белорусской сцене эстетику бродвейского мюзикла. Бродвейские музыкальные спектакли – это особый вид театрального искусства, рассчитанный, конечно, в первую очередь на коммерческий успех, на вкусы массовой публики. Сочетание песен и танцев, острый сюжет, обаятельные, дерзкие и темпераментные герои, легко запоминающиеся мелодии-шлягеры – все это привлекало до сих пор и будет привлекать публику. Участие в мюзикле требует от актера разносторонней одаренности и полной творческой самоотдачи. Лучшим мюзиклам Бродвея свойственно очень активное воздействие на публику – актер непосредственно обращается к зрителю, прозаический диалог неожиданно сменяется пением и танцами, все представление отличается повышенной эмоциональностью.

Этому жанру присуща драматургическая значимость пластики, хореографии, которая во многом организует сценическое действие, определяет внутренний пульс спектакля, органичный способ существования и поведения персонажей, темпоритм каждой сцены.

К мюзиклу «Целуй меня, Кэт!» хореограф (Г.Абайдулов) создал двадцать три оригинальных танцевальных номера, особая, яркая пластическая драматургия которых, однако, выстраивалась в тонкой связи с музыкальной и литературной драматургией и в рамках, заданных режиссерской постановочной концепцией.

В постановке Г.Абайдулова танец – это броская пластическая характеристика героев, выражение их внутренних психологических состояний; он имеет множество самых разнообразных аспектов – и драматический, и философский, и развлекательный. Развернутым хореографическим сценам и небольшим танцевальным номерам присущи эстрадная эффектность подачи, нередко некоторая экстравагантность. Следует отметить, что хореография явилась самым ярким выразительным и драматургически выстроенным компонентом спектакля.

Мюзикл, в основу сюжета которого положена пьеса В.Шекспира «Укрощение строптивой», решен по принципу «театра в театре». Это жизнь актерской труппы, которая готовит спектакль к премьере. События за кулисами перекликаются с тем, что происходит на сцене, и дополняют комедию Шекспира сугубо современными американскими нюансами.

Режиссер (Б.Лагода) остановился на варианте постановки как шоу-ретро в стилевом и жанровом решении. Среди множества мизансценических трюков (шоу) исчезла глубина, заложенная в самом сюжете (это пьеса о любви, о мучительном достижении взаимного согласия любящих людей), подмененная легковесной любовной интригой и малосодержательными эффектами.

В работе актеров наиболее ярко проявился принцип универсальности исполнителя музыкально-сценических жанров. Артисты, исходя из своих понятий и представлений о театре, из своего сценического опыта «переживания», создают глубокие, запоминающиеся образы-роли, обогащают сюжет и постановочную концепцию. Так, наиболее значительный, сложный и убедительный образ режиссера Фреда Грэхема создал А.Костецкий, который привнес свое видение, свое понимание этой роли. Драматический актер, он сделал акцент на характеристичности образа, не на вокальном исполнении. Для его Грэхема в театре – жизнь. Преодолевая личную драму (уход любимой жены, актрисы Лилли Ванесси), Фред находит в себе силы для творчества. Несмотря на безденежье, он сумел удержать труппу и подготовить спектакль к премьере. И Грэхем, и Ванесси талантливы, но способности их наиболее ярко раскрываются в совместном творчестве. И именно в шекспировской сцене, с помощью искусства они находят возможность сказать больше и друг другу, и зрителю.

Популярностью пользуются и последние постановки БГМТ рок-опера «Юнона» и «Авось» А.Рыбникова (Л.Карпенко, Е.Хандак, А.Меренков, 2002),

рок-опера-балет «Орфей и Эвридика» А.Журбина (Л.Карпенко, К.Шмаргонер, Р.Иванов, 2004), мюзикл «Дон Жуан в Севилье» В.Самойлова (Л.Карпенко, А.Исаев, А.Меренков, 2006).

Таким образом, жанровое разнообразие мюзикла, которое в зависимости от сюжета тяготеет то к драме, то к трагедии или комедии, сочетает в себе и сатиру, и фарс, и буффонаду, и лирику, позволяет существенно расширить круг возможностей белорусского эстрадного музыкального театра.

В зависимости от типа мюзикла (мюзикл-опера, мюзикл-оперетта, мюзикл-драма, мюзикл-обозрение, по классификации В.Савранского) его сценическое решение основано в большей степени на воплощении либо музыкальной, либо литературной драматургии. В то же время типичная и неотъемлемая черта жанра – его музыкально-драматургическое решение. Свободная недетерминированная структура мюзикла определяет важность драматургической цельности его воплощения, соответствия этого воплощения принципу художественной целостности музыкального спектакля.

Классическая литературная основа, психологическая насыщенность драматургического материала, синтетическая природа действия мюзикла обуславливают необходимость создания поющим актером индивидуального, сложного, многопланового и органичного сценического образа.

Мюзикл, его синтетическая природа, масштаб и уровень музыкального, пластического, сценографического мышления предоставляют создателям спектакля большие возможности в области обновления постановочной эстетики музыкального театра. Хорошая драматургия, современный музыкальный, хореографический, пластический язык этого жанра позволяют создавать яркие, своеобразные и интересные по решению, актуальные спектакли.

Список использованных источников

1. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция для студентов ин-тов культуры по курсу «История музыки» / Л.Г. Данько. – Л., 1977. – 26 с.
2. Музыкальный театр Белоруссии : Дооктябрьский период / Г.И.Барышев, А.В.Капилов, Г.Г.Кулешова и др.; Ред. Г.Г.Кулешова; Акад. наук БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1990. – 287 с.
3. Музычны тэатр Беларусі : 1917 – 1959 / Г.Р.Куляшова, Т.А.Дубкова, Н.А.Юўчанка і інш.; Пад рэд. Т.Г.Мдывані; М-ва культуры Рэсп. Беларусь; Акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с. : іл.

4. Савранский, В.С. Музыкально-жанровая сущность оперетты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. С. Савранский. – Тбилиси, 1982. – 23 с.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий

Тема 1. Введение

- 1.1 Определение понятий «эстрада», «эстрадное искусство», «эстрадное музыкальное искусство».
- 1.2 Определение понятий «популярная музыка», «поп-музыка».
- 1.3 Определение понятия «легкая музыка».
- 1.4 Определение понятий «массовая музыкальная культура», «массовое музыкальное искусство».
- 1.5 Теория «трех пластов» В.Д. Конен.

Список рекомендуемой литературы

1. Алексеев, А.С. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки : Кто есть кто / А. Алексеев, А. Бурлака. – М.: ЭКСМО-пресс, 2001. – 431 с. : ил.
2. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.
3. Жарков, А. А. Социально-культурное назначение эстрадного искусства в современных условиях / А. А. Жаркова // Искусство и образование. – 2021. – № 5. – С. 69–78.
4. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва : [б. и.], 2003. – 187 с.
5. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия : эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : [б. и.], 2006. – 422 с. : ил., ноты.
6. Клитин, С. История искусства эстрады / С. Клитин. – М. : Издатель Е.С. Алексеева, 2008. – 448 с.
7. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
8. Мархасёв, Л. С. XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга – Петрограда – Ленинграда) : Хронограф музыкальной эстрады 1900-1980-х годов / Л. С. Мархасёв. – СПб. : Композитор, 2006. – 504 с.

Тема 2. Истоки и этапы развития демократической популярной музыки (до XIX в.)

- 2.1 Истоки эстрадного музыкального искусства.
- 2.2 Демократическое музыкальное искусство Европы средневековья.
- 2.3 Демократическое музыкальное искусство Европы эпохи Возрождения.

2.4 Демократическое музыкальное искусство Европы эпохи Просвещения.

2.5 Специфика развития демократического музыкального искусства Англии и США XVII–XVIII вв.

Список рекомендуемой литературы

1. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.
2. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва : [б. и.], 2003. – 187 с.
3. Клитин, С. История искусства эстрады / С. Клитин. – М. : Издатель Е.С. Алексеева, 2008. – 448 с.
4. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
5. Мешкова, А. С. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. – С-Пб : Лань : Планета музыки, 2021. – 148 с.

Тема 3. Этапы развития популярной музыки (XIX – первая четверть XXI вв.)

3.1 Демократическое музыкальное искусство Европы XIX в.

3.2 Демократическое музыкальное искусство Европы начала XX в.

3.3 Специфика развития английского музыкального искусства и музыкальной эстрады (XIX – начало XX вв.).

3.4 Специфика развития американского музыкального искусства и музыкальной эстрады XIX в.

3.5 Специфика развития американского музыкального искусства и музыкальной эстрады начала XX в.

Список рекомендуемой литературы

1. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.
2. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва : [б. и.], 2003. – 187 с.
3. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
4. Мешкова, А. С. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. – С-Пб : Лань : Планета музыки, 2021. – 148 с.

5. Провозина, Н.М. История джазовой и эстрадной музыки : учеб. пособие / Н. М. Провозина. – 2-е изд. перераб. и доп. – Ханты-Мансийск : Ред.-издат. центр Югор. гос. ун-та, 2006. – 198 с.

Тема 4. Стилиевые направления популярной музыки XX в.

4.1 Ритм-энд-блюз (характеристика, представители).

4.2 Рок-н-ролл (характеристика, «короли рок-н-ролла» Бадди Холли, Литл Ричард, Элвис Пресли и др.).

4.3 Соул (характеристика, представители).

4.4 Фанк (характеристика, представители).

4.5 Рэги. Творчество Боба Марли.

Список рекомендуемой литературы

1. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.

2. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 171 с. : фот.

3. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия : эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : [б. и.], 2006. – 422 с. : ил., ноты.

4. Мешкова, А. С. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. – С-Пб : Лань : Планета музыки, 2021. – 148 с.

5. Провозина, Н.М. История джазовой и эстрадной музыки : учеб. пособие / Н. М. Провозина. – 2-е изд. перераб. и доп. – Ханты-Мансийск : Ред.-издат. центр Югор. гос. ун-та, 2006. – 198 с.

6. Цалер, И. В. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. В. Цалер. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+ ; : Астрель ; : Полиграфиздат, [2010]. – 478, [2] с., [16] с. ил.

7. Шостакович, Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в контексте мировой художественной культуры [Электронный ресурс] // Kūrybos erdvės. Tarptautinė mokslinė praktinė konferencija, skirta menų faculteto 35-mečiui 2002 m. lapkričio, 21 – 22 d. – Šiauliai, Šiaulių universiteto leidvė, 2002. – <http://shostak.iatp.by>.

Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.

5.1 Диско (общая характеристика).

5.2 Творчество группы «ABBA».

5.3 Творчество группы «Boney M».

5.4 Хип-хоп (характеристика, представители).

5.5 Арт-поп в музыке.

Список рекомендуемой литературы

1. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.

2. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 171 с. : фот.

3. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия : эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : [б. и.], 2006. – 422 с. : ил., ноты.

4. Мешкова, А. С. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. – С-Пб : Лань : Планета музыки, 2021. – 148 с.

5. Провозина, Н.М. История джазовой и эстрадной музыки : учеб. пособие / Н. М. Провозина. – 2-е изд. перераб. и доп. – Ханты-Мансийск : Ред.-издат. центр Югор. гос. ун-та, 2006. – 198 с.

6. Цалер, И. В. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. В. Цалер. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+ ; : Астрель ; : Полиграфиздат, [2010]. – 478, [2] с., [16] с. ил.

7. Шостак, Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в контексте мировой художественной культуры [Электронный ресурс] // Kūrybos erdvės. Tarptautinė mokslinė praktinė konferencija, skirta menų faculteto 35-mečiui 2002 m. lapkričio, 21 – 22 d. – Šiauliai, Šiaulių universiteto leidvė, 2002. – <http://shostak.iatp.by>.

Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки

6.1 Американская школа.

6.2 Английская школа.

6.3 Французская школа.

6.4 Итальянская школа.

6.5 Латиноамериканская школа.

Список рекомендуемой литературы

1. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 171 с. : фот.

2. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия : эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : [б. и.], 2006. – 422 с. : ил., ноты.

3. Коваленко, С.Б. Современные музыканты : Поп, рок, джаз / С. В. Коваленко. – М. : РИПОЛ классик, 2002. – 605 с.

4. Королёв, О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки : термины и понятия / О. К. Королев. – М. : Музыка, 2006. – 168 с.

5. Цалер, И. В. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. В. Цалер. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+ ; : Астрель ; : Полиграфиздат, [2010]. – 478, [2] с., [16] с. ил.

6. Шостакович, Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в контексте мировой художественной культуры [Электронный ресурс] // Kūrybos erdvės. Tarptautinė mokslinė praktinė konferencija, skirta menų faculteto 35-mečiui 2002 m. lapkričio, 21 – 22 d. – Šiauliai, Šiaulių universiteto leidvė, 2002. – <http://shostak.iatp.by>.

Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России

7.1 Российская эстрада от истоков до 1940-х гг.

7.2 Российская эстрадная музыка 1940-х – 1960-х гг.

7.3 Российская эстрадная музыка 1970-х – 1980-х гг.

7.4 Российская эстрадная музыка конца XX в.

7.5 Российская эстрадная музыка первой четверти XXI в.

Список рекомендуемой литературы

1. Алексеев, А.С. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки : Кто есть кто / А. Алексеев, А. Бурлака. – М.: ЭКСМО-пресс, 2001. – 431 с. : ил.

2. Мархасёв, Л. С. XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга – Петрограда – Ленинграда) : Хронограф музыкальной эстрады 1900-1980-х годов / Л. С. Мархасёв. – СПб. : Композитор, 2006. – 504 с.

3. Порфирьева, А.Л. Эстетика рока и советская рок-опера / А. Л. Порфирьева // Современная советская опера : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1985. – 214 с.

4. Тихвинская, Л.И. Русские кабаре и театры миниатюр : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Л. И. Тихвинская ; Рос. ин-т искусствознания. – М., 1992. – 55 с.

5. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр : миниатюры, обозрения, мюзикхоллы (1917–1945 годы) : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Е. Д. Уварова ; ВНИИ искусствознания. – М., 1984. – 48 с.

6. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка : 1960–1990 гг : учебное пособие / А. М. Цукер. – 4-е, стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 256 с. – ISBN 978-5-4495-0540-8. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/134415>.

7. Эстрада в России. XX век. Лексикон / Отв. ред. Е.Д. Уварова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. – 784 с., ил.

Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси

- 8.1 Белорусская эстрада от истоков до 1940-х гг.
- 8.2 Белорусское эстрадное искусство 1940-х –1960-х гг.
- 8.3 Белорусская эстрадная музыка 1970-х – 1980-х гг.
- 8.4 Белорусская эстрадная музыка конца XX в.
- 8.5 Белорусская эстрадная музыка первой четверти XXI в.

Список рекомендуемой литературы

1. Брилон, О. Г. Белорусская эстрада. Ностальгический дивертисмент : история эстрады Белорусской государственной филармонии. 1930–1980-е годы / О. Г. Брилон. – Минск : Альтиора Форте, 2021. – 699 с. : фот.
2. Владимир Мулявин. Нота судьбы : Воспоминания, интервью, исследования / Ред.-сост. Л.Крушинская. – Минск : Маст. літ., 2004. – 446 с. : ил.
3. Шостак, Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в контексте мировой художественной культуры [Электронный ресурс] // Kūrybos erdvės. Tarptautinė mokslinė praktinė konferencija, skirta menų faculteto 35-mečiui 2002 m. lapkričio, 21 – 22 d. – Šiauliai, Šiaulių universiteto leidvė, 2002. – <http://shostak.iatp.by>.
4. Энциклапедыя беларускай папулярнай музыкі / [уклад. Дз. Падбярэзскі і інш.]. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2008. – 366, [1] с. : фот.

Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

- 9.1 Итальянская опера-буффа («Служанка-госпожа», «Чеккина, или Добрая дочка» и др.).
- 9.2 Французская комическая опера («Деревенский колдун», «Дезертир» и др.).
- 9.3 Французский и русский водевиль.
- 9.4 Французская оперетта. Творчество Жака Оффенбаха («Орфей в аду», «Синяя борода», «Парижская жизнь»).
- 9.5 Венская и неовенская оперетта.

Список рекомендуемой литературы

1. Бахтин, А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) / А. А. Бахтин. – М. : Палеотип, 2005. – 50 с.

2. Владимирская, А.Р. Звездные часы оперетты / А. Р. Владимирская. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1991. – 220 с.: ил.

3. История музыкального театра (оперетта и мюзикл) : учебная программа дисциплины : учебное пособие / составитель Н. Б. Селиверстова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – 16 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/288137>.

4. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус ; [пер. с эст. В. А. Самойлова]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 126, [2] с.

5. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Б. Костюк ; [науч. ред. Т. Е. Шехтер]. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 192 с.

6. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова ; [рец. и общ. ред. В. Савранского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 174, [1] с. : нот.

Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

10.1 Специфика развития англо-американского музыкального театра. Театр менестрелей. Балладная опера в Америке.

10.2 Экстраваганца. Бурлеск. Американский водевиль (варьете).

10.3 Ревю. Творчество Ф. Зигфелда.

10.4 Американская оперетта, бродвейская музыкальная комедия.

10.5 Мюзикл: специфика жанра, особенности драматургии.

Список рекомендуемой литературы

1. Бахтин, А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) / А. А. Бахтин. – М. : Палеотип, 2005. – 50 с.

2. История музыкального театра (оперетта и мюзикл) : учебная программа дисциплины : учебное пособие / составитель Н. Б. Селиверстова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – 16 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/288137>.

3. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус ; [пер. с эст. В. А. Самойлова]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 126, [2] с.

4. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Б. Костюк ; [науч. ред. Т. Е. Шехтер]. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 192 с.

5. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова ; [рец. и общ. ред. В. Савранского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 174, [1] с. : нот.

6. Шедова, Е. В. Мюзикл, особенности его драматургии и сценического воплощения / Е. В. Шедова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2. – С. 52–56.

Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.

11.1 Ранний бродвейский мюзикл 1920–1940-х гг. («Плавучий театр» «Оклахома!», «Целуй меня, Кэт!» и др.).

11.2 Классический бродвейский мюзикл 1950–1960-х гг. («Звуки музыки», «Скрипач на крыше», «Хелло, Долли!» и др.).

11.3 Бродвейский мюзикл 1970-х гг. («Кордебалет», «Кабаре», «Чикаго» и др.).

11.4 Рок-опера 1970-х гг. («Волосы» Г. Макдермота, «Томми» группы «The Who», «Стена» группы «Pink Floyd»).

11.5 Рок-опера 1970-х гг. («Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера).

Список рекомендуемой литературы

1. Бахтин, А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) / А. А. Бахтин. – М. : Палеотип, 2005. – 50 с.

2. Енукидзе, Н. И. Из истории джаза и мюзикла : Л. Бернстайн, Л. Армстронг, Д. Эллингтон : книга для чтения по «Музыкальной литературе» : с аудиоприложением / Н. И. Енукидзе. – Минск : Пара Ла Оро, 2009. – 130 с. : ил.

3. История музыкального театра (оперетта и мюзикл) : учебная программа дисциплины : учебное пособие / составитель Н. Б. Селиверстова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – 16 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/288137>.

4. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус ; [пер. с эст. В. А. Самойлова]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 126, [2] с.

5. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Б. Костюк ; [науч. ред. Т. Е. Шехтер]. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 192 с.

6. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова ; [рец. и общ. ред. В. Савранского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 174, [1] с. : нот.

7. Монд, О.-Л. Роль Курта Вейля в развитии музыкального театра : «американская опера» или «концептуальный мюзикл»? [Электронный ресурс] / О.-Л. Монд // Институт художественного образования и культурологи Российской академии образования. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/rol-kurta-veylya-v-razvitii-muzykalnogo-teatra-amerikanskaya-opera-ili>.

8. Шедова, Е. В. Мюзикл, особенности его драматургии и сценического воплощения / Е. В. Шедова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2. – С. 52–56.

9. Hirsch, F. Harold Prince and the American musical theatre / F.Hirsch. – Cambridge etc. : Cambridge Univ. Press, 1989. – 187 p.

Тема 12. Английский и французский мюзикл

12.1 Английский мюзикл (общая характеристика, Лайонел Барт).

12.2 Творчество Эндрю Ллойда Уэббера.

12.3 Французский мюзикл (общая характеристика, «Французская революция», «Стармания»).

12.4 Французский мюзикл («Отверженные», «Нотр-Дам» и др.)

12.5 Французский рок-мюзикл «Моцарт».

Список рекомендуемой литературы

1. Андрущенко, Е. О жанровом своеобразии рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (к итогам тридцатилетней дискуссии) / Е. Ю. Андрущенко // От фольклора до джаза : сб. науч. ст. – Ростов н/Д : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2002. – С. 101–109.

2. Андрущенко, Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов : сюжеты, жанр, стилистика : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. Ю. Андрущенко; Ростов. гос. консерватория С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2007. – 26 с.

3. Игнатъев, Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры : дис. канд. искусствовед. : 17.00.09 / Ф. И. Игнатъев ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2004. – 156 с.

4. Монд, О.-Л. Британский музыкальный театр 30–60-х гг. XX в. / О.-Л. Монд // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2012. – № 2. – С. 34–45.

5. Монд, О.-Л. Французский мюзикл : эпатаж, эклектика, эволюция / О.-Л. Монд // Проблемы современной науки : сб. науч. тр. / Центр науч. знания «Логос». – Ставрополь, 2013. – Вып. 7. – С. 85–98.

6. Трухачева, Е. А. Альбер Коэн и Дов Аттья как феномен французского мюзикла нового века [Электронный ресурс] / Е. А. Трухачева // Человек и

культура. – 2021. – № 5. – С. 119–134. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36722.

7. Трухачева, Е. А. Французский мюзикл: история и специфика жанра [Электронный ресурс] / Е. А. Трухачева // Философия и культура. – 2021. – № 8. – С. 21–35. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36651.

Тема 13. Русский мюзикл

13.1 Специфика развития мюзикла в России, его жанрово-эстетические особенности.

13.2 Российский мюзикл последней трети XX в.

13.3 Российская рок-опера последней трети XX в.

13.4 «Норд-Ост» Алексея Иващенко и Георгия Васильева.

13.5 Российский мюзикл первой четверти XXI в.

Список рекомендуемой литературы

1. Бахтин, А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) / А. А. Бахтин. – М. : Палеотип, 2005. – 50 с.

2. Брейтбург, В. В. Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга : драматургия, режиссура, постановочные процессы : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. В. Брейтбург ; Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2018. – 28 с.

3. Брейтбург, К. А. Мюзикл : искусство и коммерция / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 287 с., [16] л. цв. ил. : табл., рис., нот. примеры.

4. Брейтбург, К. А. Постмодернистские тенденции в эволюции жанра мюзикла / К. А. Брейтбург // Искусство и образование. – 2023. – № 2. – С. 17–23.

5. Енукидзе, Н. И. Из истории джаза и мюзикла : Л. Бернстайн, Л. Армстронг, Д. Эллингтон : книга для чтения по «Музыкальной литературе» : с аудиоприложением / Н. И. Енукидзе. – Минск : Пара Ла Оро, 2009. – 130 с. : ил.

6. История музыкального театра (оперетта и мюзикл) : учебная программа дисциплины : учебное пособие / составитель Н. Б. Селиверстова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – 16 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/288137>.

7. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус ; [пер. с эст. В. А. Самойлова]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 126, [2] с.

8. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Б. Костюк ; [науч. ред. Т. Е. Шехтер]. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 192 с.

9. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова ; [рец. и общ. ред. В. Савранского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 174, [1] с. : нот.

Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр. Белорусский мюзикл

14.1 Формирование и развитие белорусского эстрадного музыкального театра.

14.2 Развитие мюзикла на белорусской театральной сцене

14.3 Театральное творчество Владимира Кондрусевича.

14.4 Мюзикл «Софья Гольшанская» Владимира Кондрусевича как первые национальный мюзикл исторической тематики.

14.5 Деятельность Белорусского государственного академического музыкального театра.

Список рекомендуемой литературы

1. Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: Операе мастацтва. Музыкальная камедыя і аперэта / Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдывані, Н. А. Юўчанка. – Мінск : Бел. навука, 1996. – 470 с.: нот., іл.

2. Шедова, Е. В. Белорусский государственный музыкальный театр / Е. В. Шедова // Проблемы истории литературы : сб. ст. / Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. Кафедра зарубежной литературы ; отв. ред. А. А. Гугнин. – М., 2000. – Вып. 12. – С. 130–142.

3. Шедова, Е. В. Белорусский мюзикл : [история] / Е. В. Шедова // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэр. навук. канф. (25–26 лістап. 2009 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 122–126.

4. Шедова, Е. В. Музыкальный театр Беларуси на рубеже тысячелетий : (к проблеме возрождения духовности) / Е. В. Шедова // IX Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 23-26 мая 2003 г.) : матэрыялы чытанняў / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. - Мінск, 2004. - С. 247-256.

5. Шедова, Е. В. Эстрадный музыкальный театр Беларуси / Е. В. Шедова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (28-29 лістапада 2013 г., г. Мінск) : у 2 ч. / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы. - Мінск, 2014. - Ч. 1. - С. 460-463.

3.2 Примерные темы рефератов

1. Эстрадная музыка как особой областью музыкального творчества XX – первой четверти XXI вв.
2. Песня как жанровая основа популярной музыки.
3. Французская средневековая «школа аранжировщиков».
4. Английский мюзик-холл.
5. Французское кабаре.
6. Немецкое кабаре.
7. Российское кабаре и театр миниатюр.
8. Продюсерская деятельность Ф. Зигфелда.
9. Французский и русский шансон.
10. Корейская поп-музыка.
11. Представители французского шансона.
12. Советская массовая песня в творчестве российских композиторов.
13. Советская массовая песня в творчестве белорусских композиторов.
14. Московская эстрадная исполнительская школа.
15. Ленинградская эстрадная исполнительская школа.
16. Любительское творчество в Беларуси первой половины XX в.
17. Любительское творчество в Беларуси второй половины XX в.
18. Представители белорусской композиторской школы.
19. Мюзикл в странах азиатского региона (Южная Корея, Япония, Китай).
20. Классический кроссовер.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Контрольные вопросы по курсу

1. Стилиевые направления в популярной музыке XX в.
2. Ритм-энд-блюз как стиль афроамериканской популярной музыки 1930–1940-х гг.
3. Рок-н-ролл как жанрово-стилевое направление американской популярной музыки конца 1940-х – начала 1950-х гг.
4. Соул как стиль американской популярной музыки второй половины 1950-х гг.
5. Фанк как американский исполнительский стиль второй половины 1950-х гг.
6. Регги как ямайский музыкальный стиль конца 1960-х – 1970-х гг.
7. Диско как стиль танцевальной музыки середины 1970-х гг.
8. Хип-хоп как стиль американской танцевальной музыки 1970-х гг.
9. Поп-музыка азиатского региона
10. Европейские музыкально-театральные жанры, предшественники мюзикла.
11. Американские музыкально-театральные жанры, предшественники мюзикла.
12. Итальянская опера-буффа
13. Французская опера комик
14. Английская балладная опера («Опера нищих»).
15. Английский мюзик-холл.
16. Французский водевиль
17. Русский водевиль
18. Французская оперетта
19. Английская оперетта
20. Венская оперетта
21. Неовенская оперетта
22. Театр менестрелей
23. Американская балладная опера
24. Экстраваганца
25. Ревю
26. Бурлеск
27. Американский водевиль (варьете)
28. Американская оперетта
29. Музыкальные формы в водевиле
30. Типы водевиля
31. Специфика драматургии мюзикла
32. Типы мюзикла
33. Рок-опера

4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.

1. Классическое диско (1975–1981).
2. Брайт-диско (1977–1983), итало-диско (1980-е гг.).
3. Евродиско (1980–1990-е гг.).
4. Спейс-диско (конец 1970-х гг.).
5. Спейс-синт (середица 1980-х – начало 1990-х гг.), хай-энерджи (середица 1980-х гг.), диско-энерджи (1990-е гг.).
6. Творчество Глории Гейнор.
7. Творчество Донны Саммер.
8. Творчество группы «Bee Gees».
9. Творчество группы «Ace of Base».
10. Творчество «Grandmaster Flash and the Furious Five».
11. Творчество Afrika Bambaataa.
12. Творчество Jay-Z.

Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки США

1. Творчество Рэя Чарлза.
2. Творчество Сэма Кука.
3. Творчество Джорджа Бенсона.
4. Творчество Фрэнка Синатры.
5. Творчество Элвиса Пресли.
6. Творчество Принса.
7. Творчество Тины Тернер.
8. Творчество Боба Дилана.
9. Творчество Майкла Болтона.
10. Творчество Ленни Кравица.
11. Творчество Мадонны.
12. Творчество Стиви Уандера.
13. Творчество Уитни Хьюстон.
14. Творчество Майкла Джексона.
15. Творчество Шер.
16. Творчество Кристины Агилеры.
17. Творчество Рианны.
18. Творчество Леди Гага.
19. Творчество Билли Айлиш.

Канада

1. Творчество Леонарда Коэна.
2. Творчество Брайана Адамса.

Англия

1. Творчество Тома Джонса.
2. Творчество Элтона Джона.
3. Творчество Джо Кокера.
4. Творчество Криса Ри.
5. Творчество Джорджа Майкла.
6. Творчество Тома Джонса.
7. Творчество Оззи Осборна.
8. Творчество Стинга.
9. Творчество Адель.

Франция

1. Творчество Эдит Пиаф.
2. Творчество Шарля Азнавура.
3. Творчество Джо Дассена.
4. Творчество Мирей Матье.
5. Творчество Патрисии Каас.
6. Творчество Селин Дион.
7. Творчество Мишеля Леграна.
8. Творчество Поля Мариа.
9. Творчество Джо Дассена.
10. Творчество Далиды.
11. Творчество Мирей Матье.

Италия

1. Творчество Адриано Челентано.
2. Творчество Джанни Моранди.
3. Творчество Рафаэлле Карра.
4. Творчество Аль Бано.

Испания

1. Творчество Энрике Иглесиаса.

Пуэрто-Рико

1. Творчество Рики Мартина.

Исландия

1. Творчество Бьорк.

Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России

1. Творчество Александра Вертинского.
2. Творчество Марии Пахоменко.
3. Творчество Марка Бернеса.

4. Творчество Иосифа Кобзона.
5. Творчество Льва Лещенко.
6. Творчество Валерия Ободзинского.
7. Творчество Муслима Магомаева.
8. Творчество Альберта Асадуллина.
9. Творчество Ирины Понаровской.
10. Творчество ВИА «Поющие гитары» (Ленинград).
11. Творчество ВИА «Веселые ребята» (Москва).
12. Творчество ВИА «Синяя птица».
13. Творчество ВИА «Лейся, песня».
14. Творчество ВИА «Цветы».
15. Творчество ВИА «Земляне».
16. Творчество Александры Пахмутовой.
17. Творчество Давида Тухманова.
18. Творчество Раймонда Паулса.
19. Творчество Булата Окуджавы.
20. Творчество Юрия Визбора.

Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси

1. Деятельность Владимира Мулявина и вокально-инструментального ансамбля «Песняры».
2. Деятельность ВИА «Верасы».
3. Деятельность ВИА «Сябры».
4. Деятельность ВИА «Чараўніцы».
5. Деятельность Национального академического оркестра симфонической и эстрадной музыки Республики Беларусь им. М.Я. Финберга.
6. Деятельность Заслуженного коллектива Республики Беларусь Президентского оркестра Республики Беларусь.
7. Белорусские эстрадные исполнители 1950–1960-х гг.
8. Белорусские эстрадные исполнители 1970-х гг.
9. Белорусские эстрадные исполнители 1980–1990-х гг.
10. Белорусские эстрадные первой четверти XXI в.

Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

1. Венская оперетта. Творчество Йоганна Штрауса («Летучая мышь», «Цыганский барон»).
2. Неовенская оперетта. Творчество Франца Легара («Веселая вдова»), легариады («Цыганская любовь», «Там, где жаворонок поет», «Страна улыбок», «Паганини»).

3. Неовенская оперетта. Творчество Имре Кальмана («Сильва», «Принцесса цирка», «Марица», «Фиалка Монмартра»).

4. Английская оперетта («Микадо» Уильяма Гилберта и Артура Салливана, «Гейша» Сидни Джонса).

Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

1. Бродвейские театры.
2. Творчество Джерома Керна.
3. Творчество Ричарда Роджерса.
4. Творчество Джорджа Гершвина.
5. Творчество Коула Портера.
6. Творчество Ирвинга Берлина.
7. Американская бродвейская музыкальная комедия.

Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.

1. Классический бродвейский мюзикл 1950–1960-е гг. («Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история» и др.).
2. Бродвейский мюзикл 1970-х гг. («Эвита», «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит», «42-я улица» и др.).
3. Хореография в мюзикле (Агнесс де Милль, Боб Фосс).
4. Творчество Эндрю Ллойда Уэббера.
5. Творчество Стивена Сондхайма.
6. Творчество Гарольда Принса.
7. Творчество Барбары Стрейзанд.
8. Мюзикл «Гамильтон».
9. Американский мюзикл на рубеже XX – XXI в. («Красавица и Чудовище», «Король Лев», «Аида», «Злая» и др.).

Тема 12. Английский и французский мюзикл

1. Французский мюзикл «Мисс Сайгон», «Клеопатра» и др.).
2. Творчество Дова Атты и Альбера Коэна.
3. Шведский мюзикл («Шахматы», «Робин Гуд»).

Тема 13. Русский мюзикл

1. Мюзикл «Свадьба Кречинского» А. Колкера.
2. Мюзикл «Тиль» Г. Гладкова.
3. Рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова.
4. Рок-опера «Юнона и Авось» А. Рыбникова.

5. Рок-опера «Орфей и Эвридика» Александра Журбина.
6. Творчество Александра Журбина.

Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр. Белорусский мюзикл

1. Деятельность Молодежного театра эстрады.
2. Рок-опера на белорусской театральной сцене.
3. Белорусский мюзикл.
4. Творчество Олега Ходоско.
5. Рок-опера «Гуслиар» Игоря Лученка и Владимира Мулявина.

4.3 Вопросы к зачету

1. Определения «эстрада», «эстрадное искусство», «эстрадное музыкальное искусство», «легкая музыка», «популярная музыка», «поп-музыка».
2. Истоки эстрадного музыкального искусства. Демократическое музыкальное искусство Европы (средневековье, Возрождение, эпоха Просвещения).
3. Демократическое музыкальное искусство Европы (XIX – начало XX вв.).
4. Развитие английского музыкального искусства и музыкальной эстрады (XVII – начало XX вв.).
5. Развитие американского музыкального искусства и музыкальной эстрады (XVIII – начало XX вв.).
6. Ритм-энд-блюз (характеристика, представители).
7. Рок-н-ролл (характеристика, «короли рок-н-ролла»).
8. Соул (характеристика, представители).
9. Фанк (характеристика, представители).
10. Рэги. Творчество Боба Марли.
11. Диско (общая характеристика).
12. Творчество группы «ABBA».
13. Творчество группы «Bonу M».
14. Хип-хоп (характеристика, представители).
15. Корейская поп-музыка.
16. Итальянская поп-музыка, ее представители.
17. Французская поп-музыка (общая характеристика).
18. Творчество Майкла Джексона.
19. Российская эстрада от истоков до 1970-х гг.
20. Российская эстрада с 1980-х по настоящее время.
21. Белорусское эстрада от истоков до 1960-х гг.
22. Белорусское эстрада 1960-х –1980-х гг.
23. Советская массовая песня в творчестве белорусских композиторов.
24. Развитие эстрадного искусства Беларуси на рубеже XX–XXI вв.
25. Деятельность В. Мулявина и ВИА «Песняры».
26. Деятельность белорусских ВИА («Верасы», «Сябры», «Чараўніцы»).
27. Деятельность Национального академического концертного оркестра Беларуси имени М.Я. Финберга.
28. Творчество современных белорусских эстрадных исполнителей.
29. Итальянская опера-буффа («Служанка-госпожа», «Чеккина, или Добрая дочка» и др.).
30. Французская комическая опера («Деревенский колдун», «Дезертир» и др.).

31. Английская балладная опера («Опера нищих»).
32. Французский водевиль.
33. Русский водевиль.
34. Французская оперетта. Творчество Жака Оффенбаха («Орфей в аду», «Синяя борода», «Парижская жизнь»).
35. Венская оперетта. Творчество Иоганна Штрауса («Летучая мышь», «Цыганский барон»).
36. Неовенская оперетта. Творчество Франца Легара («Веселая вдова»), легариады («Цыганская любовь», «Там, где жаворонок поет», «Страна улыбок», «Паганини»).
37. Неовенская оперетта. Творчество Имре Кальмана («Сильва», «Принцесса цирка», «Марица», «Фиалка Монмартра»).
38. Английская оперетта («Микадо» Уильяма Гилберта и Артура Салливана, «Гейша» Сидни Джонса).
39. Специфика развития англо-американского музыкального театра. Театр менестрелей. Балладная опера в Америке.
40. Экстраваганца. Бурлеск. Американский водевиль (варьете).
41. Ревю. Творчество Ф. Зигфелда.
42. Американская оперетта, бродвейская музыкальная комедия.
43. Французское кабаре.
44. Мюзикл: специфика жанра, особенности драматургии.
45. Ранний бродвейский мюзикл 1920–1940-х гг. («Плавучий театр» «Оклахома!», «Целуй меня, Кэт!» и др.).
46. Классический бродвейский мюзикл 1950–1960-х гг. («Звуки музыки», «Скрипач на крыше», «Хелло, Долли!» и др.).
47. Классический бродвейский мюзикл 1950–1960-е гг. («Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история» и др.).
48. Бродвейский мюзикл 1970-х гг. («Кордебалет», «Кабаре», «Чикаго»).
49. Рок-опера 1970-х гг. («Волосы» Г. Макдермота, «Томми» группы «The Who», «Стена» группы «Pink Floyd»).
50. Рок-опера 1970-х гг. («Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера).
51. Французский мюзикл (общая характеристика).
52. Английский мюзикл (общая характеристика, Лайонел Барт, Эндрю Ллойд Уэббер) и шведский мюзикл.
53. Русский мюзикл. «Норд-Ост».
54. Русская рок-опера («Орфей и Эвридика» Александра Журбина, «Юнона» и «Авось» Алексея Рыбникова).
55. Мюзикл на белорусской сцене.
56. Театральное творчество Владимира Кондрусевича. Национальный белорусский мюзикл («Софья Гольшанская»).

4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности

Оценка «не зачтено»:

Недостаточно полный объем знаний в рамках учебной дисциплины; неосмысленное воспроизведение части лекционного материала по памяти (фрагментарный пересказ, перечисление отдельных, не связанных между собой теоретических положений и фактов курса); слабое владение материалом; наличие в ответе существенных ошибок; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора; отказ от ответа по вопросам билета, либо полное отсутствие усвоения знаний и компетентности в рамках учебной дисциплины.

Оценка «зачтено»

Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному воспроизведению и дополнению; безукоризненное оперирование учебным материалом в процессе ответа (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, точное и четкое формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок и неточностей; проявление со стороны студента логического мышления и творческого потенциала; ответ отличается владением необходимыми понятийно-категориальным аппаратом в рамках учебной дисциплины и профессиональной музыкальной лексики; материал излагается последовательно, системно и логично; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и практических занятиях.

4.5 Примерные темы курсовых и дипломных работ

Примерные темы курсовых работ

1. Развитие искусства эстрады Беларуси в дореволюционный период.
2. Особенности развития искусства эстрады Беларуси в первой половине XX в.
3. Специфика развития искусства эстрады на рубеже XX – XXI вв.
4. Жанрово-стилевые направления развития искусства эстрады первой четверти XXI в.
5. Персоналии и их вклад в развитие музыкального искусства Беларуси второй половины XX в.
6. Белорусское вокальное эстрадное исполнительство во второй половине XX в.
7. Белорусское вокальное эстрадное исполнительство рубежа XX – XXI вв.
8. Оркестровое эстрадное творчество в Беларуси во второй половине XX в.
9. Оркестровое эстрадное творчество Беларуси первой четверти XXI в.
10. Основные направления деятельности Национального академического концертного оркестра Беларуси имени М. Я. Финберга.
11. Вклад композиторов в развитие белорусской эстрады.
12. Песенное творчество Олега Елисеенкова
13. Песенное творчество Игоря Лученка.
14. Песенное творчество Эдуарда Зарицкого.
15. Песенное творчество Владимира Будника.
16. Песенное творчество Валерия Иванова.
17. Песенное творчество Эдуарда Ханка.
18. Роль массовой песни в развитии белорусской эстрады первой половине XX в.
19. Роль традиции в современном исполнительстве белорусской эстрады.
20. Выдающиеся представители белорусского музыкального театра первой четверти XXI в.
21. Выдающиеся представители белорусского музыкального театра последней четверти XX в.
22. Вклад аранжировщиков в развитие белорусской эстрады.
23. Компьютерная аранжировка как разновидность творчества композитора.
24. Электронные технологии в творчестве композиторов.
25. Электронные технологии в творчестве вокалистов.
26. Электронные технологии в творчестве инструменталистов
27. Мюзикл как основной жанр музыкального театра.
28. Белорусский мюзикл рубежа XX – XXI вв.

Примерные темы дипломных работ

1. Основные направления развития искусства эстрады Беларуси во второй половине XX в.
2. Основные направления развития искусства эстрады Беларуси в конце XX – первой четверти XXI вв.
3. Вокальная эстрадно-джазовая школа Беларуси рубежа XX – XXI вв.
4. Белорусское вокальное эстрадно-джазовое исполнительство первой четверти XXI в.
5. Эстрадные исполнительские школы Беларуси: история и современность.
6. Основные направления деятельности Президентского оркестра Республики Беларусь.
7. Видные представители белорусской эстрады второй половины XX в.
8. Видные представители белорусского эстрадного исполнительства первой четверти XXI в.
9. Выдающиеся вокалисты Беларуси и их вклад в развитие искусства эстрады.
10. Песенное творчество белорусских композиторов.
11. Музыкальный театр Беларуси второй половины XX в: традиции и инновации.
12. Музыкальный театр Беларуси первой четверти XXI в. : традиции и инновации
13. Белорусское эстрадное исполнительство: презентативные и репрезентативные формы.
14. Музыкально-театральное творчество Евгения Глебова.
15. Музыкально-театральное творчество Андрея Мдивани.
16. Музыкально-театральное творчество Владимира Кондрусевича.
17. Музыкально-театральное творчество Владимира Курьяна.
18. Музыкально-театральное творчество Алексея Еренькова.
19. Музыкально-театральное творчество Олега Ходоско.
20. Выдающиеся представители белорусского музыкального театра первой четверти XXI в.
21. Культурно-просветительские проекты представителей белорусской эстрады.
22. Компьютерная аранжировка как разновидность творчества композитора.
23. Мюзикл, его разновидности и развитие на современном этапе.
24. Тема войны в тематике вокально-инструментального ансамбля «Песняры».
25. Развитие эстрадной исполнительской школы в Беларуси в первой четверти XXI в.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» является важной частью теоретической подготовки студентов по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям). Данная учебная дисциплина тесно связана с такими учебными дисциплинами, как «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Импровизация на специнструменте», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Класс мюзикла», «Постановка вокального номера», «Чтение и анализ ансамблевых и оркестровых партитур», «Основы композиции», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений» и др., имеет отношение к ряду музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин.

Цель учебной дисциплины – подготовка высококвалифицированных специалистов, имеющих целостное представление о процессах, явлениях, тенденциях развития популярной музыки и эстрадного музыкального театра.

Достижение поставленной цели обуславливает решение ряда задач:

- содействовать развитию самостоятельности мышления студентов, их свободной ориентации в художественной действительности;
- рассмотреть основные закономерности и этапы развития популярной музыки и эстрадного музыкального театра;
- определить художественно-эстетическую специфику, языковые особенности и средства выразительности основных жанров и стилевых направлений популярной музыки и эстрадного музыкального театра;
- ознакомить студентов с лучшими образцами популярной музыки и спектаклями эстрадного музыкального театра, дать навыки проведения анализа музыкальных и музыкально-сценических произведений на различных уровнях – идейно-тематическом, композиционном, драматургическом, уровне средств выразительности;
- отметить тенденции и направления развития современной популярной музыки и спектаклями эстрадного музыкального театра;
- расширить музыкальный кругозор студентов, способствовать формированию у них высокой профессиональной культуры и художественного вкуса.

Освоение учебной дисциплины «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» должно обеспечить формирование универсальной компетенции УК-1: Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации; базовой профессиональной компетенции БПК-12: Понимать основные процессы, явления, тенденции развития искусства эстрады. Этапы освоения компетенции позволяют выпускнику знать:

- основные этапы развития популярной музыки и эстрадного музыкального театра;

- сущность, специфику, языковые особенности и средства выразительности художественных направлений, стилей и жанров популярной музыки, творческую деятельность ее лучших представителей; жанры эстрадного музыкального театра, их художественно-эстетические возможности;

- принципы построения различных музыкальных и музыкально-сценических форм, основные компоненты их драматургии и принципы их сценического воплощения;

уметь:

- ориентироваться в процессах и явлениях популярной музыки и эстрадного музыкального театра;

- осуществлять комплексный анализ музыкальных и музыкально-сценических произведений, индивидуальных исполнительских стилей авторов, постановщиков и исполнителей;

- оценивать уместность и соответствие средств выразительности художественному образу музыкальной композиции или постановки;

владеть:

- способами ориентации в реалиях популярной музыки и эстрадного музыкального театра;

- необходимыми навыками самостоятельной аналитической работы;

- навыками применения полученных знаний в профессиональной творческой деятельности, исполнительской и педагогической.

В соответствии с учебным планом по направлениям специальности Искусство эстрады (инструментальная музыка), Искусство эстрады (пение) и Искусство эстрады (компьютерная музыка) на изучение учебной дисциплины «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» на дневной форме получения образования всего отведено 120 часов. Из них 80 часов – аудиторные (лекционные и семинарские) занятия. Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – зачет.

В соответствии с учебным планом по направлениям специальности Искусство эстрады (инструментальная музыка) и Искусство эстрады (пение) на изучение учебной дисциплины «История популярной музыки и эстрадного

музыкального театра» на заочной форме получения образования всего отведено 120 часов. Из них 18 часов – аудиторные (лекционные и семинарские) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение

Место и роль учебной дисциплины «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» в подготовке специалиста высшей квалификации в сфере искусства эстрады. Взаимосвязь дисциплины «История популярной музыки и эстрадного музыкального театра» с учебными дисциплинами «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Класс мюзикла», «Постановка вокального номера», «Оркестровый класс», а также с рядом музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин.

Цель и задачи учебной дисциплины, программа дисциплины, учебно-методический комплекс по дисциплине. Формы самостоятельной работы студентов.

Определение понятий «эстрада», «эстрадная музыка», «эстрадное музыкальное искусство», «легкая музыка», «популярная музыка», «поп-музыка», «массовая музыка», «массовые жанры», «шоу-бизнес», «эстрадный музыкальный театр». Массовая музыка как социальный феномен XX в. «Популярная музыка» как общеупотребимое понятие в мировой практике. Песня как жанровая основа популярной музыки.

Теория «трех пластов» в музыкальной культуре (В. Д. Конен), объединяющих все существующее на сегодняшний день многообразие музыкальных жанров, стилей и направлений. Фольклор как первый пласт, наиболее древняя музыкальная традиция, для которой характерна устная форма творчества. Второй пласт – европейское профессиональное композиторское творчество (академическая музыка). Бытовая песенно-танцевальная музыка предшествующих эпох и «новые массовые жанры» и направления XX – первой четверти XXI в. (джазовая, рок-, поп-, электронная музыка) как ядро третьего пласта.

Тема 2. Истоки и этапы развития демократической популярной музыки (до XIX в.)

Истоки эстрадного музыкального искусства. Наличие элементов эстрады в развитии античного «низового» театра, миме, пантомиме, римской ателлане, творчестве акробатов, жонглеров, танцовщиц, гистрионов.

Искусство жонглеров как первый в Европе образец массовой популярной музыки. Доступность музыкального языка, близкого к фольклору. Наличие техники «аранжировщика». Творчество средневековых трубадуров и менестрелей.

Появление множества «песенников» и сборников танцевальной музыки в эпоху Возрождения. Широкое распространение «уличной музыки» (серенады, кассации и др.), «ночной музыки» (баркаролы) на юге Европы.

Появление первых издательских фирм в XVI в. Внимание издателей танцевально-бытовым (сборник «Учитель танцев», составитель Д. Плейфорд, 1650 г.) и народно-песенным жанрам. Развитие танцевально-бытовой музыки (танцевальные сюиты для праздников и пиров) в XVII в. Салонное музицирование в XVIII в.

Распространение в XVIII–XIX вв. мюзик-холлов, кафешантанов, кабаре, варьете с концертными программами, состоящими из коротких пьес, песен, танцев, буффонных интермедий, пародий и конферанса.

Тема 3. Этапы развития популярной музыки (XIX – первая четверть XXI вв.)

Законы рынка как определяющий фактор музыкальной жизни общества в XIX в. Функционирование издательских фирм и антрепренеров на коммерческой основе. Формирование «легкожанровой» сферы во второй половине XIX в.

Англия как первая страна, в которой утвердились коммерческие виды предпринимательства. Художественная практика демократической среды («низов») – основа музыкальной жизни Англии и ее северных колоний с конца XVII до XIX вв. Деятельность английских «менестрелей». «Опера нищего» Д. Гея как прообраз будущего музыкального театра Англии. Возникновение мюзик-холла. Подчинение middle class (буржуазии) культуры всех социальных слоев.

Особая художественная атмосфера США, воздействие пуритантизма. Синтез европейской и неевропейской музыкальных сфер в американской музыке. Развитие «низовых» балаганных форм представлений. Распространение европейской (английской) оперетты и формирование национального «министрел-шоу» во второй половине XIX в. Зарождение джаза. Появление самостоятельной «индустрии развлечения». Возникновение «бродвейской музыкальной комедии» в начале XX в. и мюзикла в 1930–1940-е гг.

Активное развитие в XX в. особой области музыкального творчества – эстрадной музыки.

Тема 4. Стилиевые направления популярной музыки XX в.

Синтез западноевропейской, средиземноморской, африканской, индейской, юго-восточной азиатской музыкальных культур в Новом Свете.

Ритм-энд-блюз – стиль афроамериканской популярной музыки 1930–1940-х гг., включающий элементы блюза. Ритм-энд-блюз как основа для формирования ряда стилей популярной музыки второй половины XX в. Представители: Джеймс Браун, Барри Уайт, Бо Диддли, Литл Ричард, Рэй Чарлз, Эл Грин, Тина Тёрнер и др.

Рок-н-ролл как жанрово-стилевое направление популярной музыки, сформировавшееся на основе ритм-энд-блюза с элементами музыки кантри и распространившееся в США в конце 1940-х – начале 1950-х гг. «Короли» рок-н-ролла Бадди Холли, Литл Ричард, Элвис Пресли, Фэтс Домино, Чак Берри.

Соул – стиль американской популярной музыки второй половины 1950-х гг. Истоки стиля. Характерные черты соул (задушевность, страстность, мелодическая и ритмическая насыщенность, ярко выраженное синкопирование). Творчество Рэя Чарльза и Сэма Кука.

Фанк как американский исполнительский стиль второй половины 1950-х гг. Характерные черты фанка (блюзовое интонирование, тенденция к существенному отклонению от темперированного строя, экспрессивная манера голосоведения, танцевальный ритм, сквозное синкопирование, экстатичность). Творчество Джеймса Брауна и группы «Sly and the Family Stone».

Регги как ямайский музыкальный стиль конца 1960-х гг. Истоки стиля. Ассимиляция регги поп - и рок-музыкой в 1970-е гг. Характерные черты регги (сложная ритмика, полиритмия и полиметрия, принцип регулярного синкопирования, использование разнообразных ударных инструментов, двухтактная периодичность мелодических и гармонических структур, антифонный принцип как основа формообразования).

Диско как стиль танцевальной музыки, распространенный в США и странах Европы в середине 1970-х гг. Музыкальная основа диско. Ассимиляция диско африканских и латиноамериканских ритмов (1990-е гг.). Характерные черты стиля (простые мелодии и тексты, однообразный ритм, широкое использование синтезаторных эффектов, «инструментализация» вокала). Творчество Донны Саммер, групп «ABBA», «Boney M» и др.

Хип-хоп как стиль американской танцевальной музыки 1970-х гг. Истоки стиля. Объединение хип-хопа с традицией импровизированной уличной поэзии (рэп) американских городских гетто: ритмичное проговаривание различных фраз поверх фонограммы с танцевальным ритмом. Воздействие рэпа на поп-музыку. Творчество ди-джеев Hollywood, Кула Герка, Grandmaster Flash, Куртиса Блоу и др.

Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.

Брит-поп как стиль поп-музыки 1990-х гг. Ассимиляция и критическое переосмысление в брит-попе всех достижений предшествующей массовой музыкальной культуры. Творчество группы «Oasis».

Фьюжн как современное стилевое направление, синтез джаз-рока, элементов европейской академической музыки, неевропейского фольклора, поп-музыки, регги, фанка, хип-хопа, электронной музыки.

Классический кроссовер как современное стилевое направление, представляющий собой взаимодействие элементов академической и поп-музыки (современные реинтерпретации академических произведений, «академизированные» версии произведений популярной музыки, оригинальные произведения, сочетающие выраженные признаки академической традиции и элементы популярной музыки). Композиторы Франческо Сартори, Романо Мусумарра, Эннио Морриконе; аранжировщик Дж. Ласта; музыкальные коллективы «Amici Forever», «Il Divo», «Il Volo», «Хор Турецкого»; солисты Андреа Бочелли, Сара Брайтман, Эмма Шаплин, Алессандро Сафина, Ванесса Мэй, Эдвин Мартон, Давид Гарретт, Джош Гробан, Амаури Вассили, Пол Поттс, Шарлотта Черч, Кэтрин Дженкинс, Джеки Иванко.

Развитие электронной музыки в конце XX – первой четверти XXI вв. Творчество Жана-Мишеля Жара, Клауса Шульце, Рона Бутца, Брайана Ино, Массимо Магрини, групп «Kraftwerk», «Tangerine Dream», «Space» и др. Новое поколение представителей электронной музыки Китаро (Масанори Такахаси), Марек Билиньский, Симо Лазаров, Михаил Чекалин, Свен Грюнберг и др.

Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки

Творчество известных исполнителей современной популярной музыки: Джорджа Бенсона, Фрэнка Синатры, Элвиса Пресли, Принса, Тины Тернер, Боба Дилана, Майкла Болтона, Ленни Кравица, Мадонны, Стиви Уандера, Уитни Хьюстон, Майкла Джексона, Шер, Кристины Агилеры (США); Леонарда Коэна, Брайана Адамса (Канада); Элтона Джона, Джо Кокера, Криса Ри, Джорджа Майкла, Тома Джонса, Оззи Осборна, Стинга (Англия); Эдит Пиаф, Шарля Азнавура, Джо Дассена, Мирей Матье, Патрисии Каас, Селин Дион (Франция); Адриано Челентано, Джанни Моранди, Рафаэллы Карра, Аль Бано (Италия), Энрике Иглесиаса (Испания) и др.

Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России

Истоки возникновения эстрадной музыки в России. Крестьянский и городской фольклор, народные балаганы, театральные дивертисменты, музыкальные вечера в аристократических салонах, литературные чтения, концерты в клубах и т.д.

Формирование русской эстрады во второй половине XIX в. Активное освоение западных форм развлекательного искусства в середине XIX в. (бульварные театры, садово-парковые «открытые сцены», кафе-концерты (кафешантаны), варьете, кабаре и т.д.). Роль русского городского романса в развитии российской эстрады. Сочетание в романсе традиций русской народной и цыганской песни, вокальной миниатюры западноевропейских композиторов. Расширение сферы употребления термина «эстрада» в России в начале XX в., использование его для определения «сборных» концертов, составленных из отдельных номеров музыкального, хореографического, театрального, циркового видов искусства.

Этапы развития эстрадной музыки в России. Русская советская эстрада 1917–1950 гг. Агитационные театры, теревсаты (театры революционной сатиры). Создание советской оперетты. Деятельность Л. Утёсова. Фронтные эстрадные бригады.

Возникновение вокально-инструментальных групп (ВИА) как отклик на британский биг-бит («Поющие гитары», «Веселые ребята», «Добры молодцы», «Самоцветы», «Цветы»). Слияние элементов фольклора и современных ритмов в творчестве ВИА «Ариэль», «Ялла», «Гюнешь», «Лайме», «Модо».

Российская эстрада второй половины XX – первой четверти XXI вв. Ленинградская и Московская эстрадные школы. Развитие российской эстрадной песни в 1970–2020 гг. Творчество композиторов Ю. Антонова, В. Добрынина, Р. Паулса, Д. Тухманова, В. Шаинского, И. Якушенко и др. «Электро-поп» как эквивалент «евро-диска» (творчество групп «Мираж», «Ласковый май», «Твой день»). Российский шансон.

Социокультурные и эстетические предпосылки возникновения авторской песни. Творчество Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Визбора, А. Городницкого, А. Дулова, Е. Клячкина.

Российская электронная музыка (Э. Артемьев, группы «Зодиак», «Новая коллекция»).

Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси

Истоки возникновения эстрадной музыки в Беларуси. Формирование эстрадной музыки Беларуси в русле развития российской эстрады. Советская массовая песня в творчестве белорусских композиторов. Активное развитие в Беларуси в 1960 гг. эстрадной песни как наиболее востребованного жанра

популярной музыки. Работа композиторов-песенников И. Лученка, Э. Ханка, Э. Зарицкого, И. Капланова, В. Иванова, Л. Захлевно, В. Будника, В. Доморацкого, В. Кондрусевича и др. Выделение плеяды эстрадных исполнителей – Н. Богуславской, В. Вуячича, Т. Раевской, В. Шутовой и др.

Распространение движения любительских вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) в 1960–1970 гг. Первые профессиональные ВИА («Тоника», 1968, под руководством Ю. Антонова; «Лявоны», 1969, с 1970 – «Песняры» под руководством В. Мулявина; 1970-е – «Купалинка», «Чараўніцы» «Верасы», «Сябры»). Творчество авторов песен Ю. Антонова, В. Мулявина, В. Раинчика.

«Песняры» как первый профессиональный белорусский коллектив, в творчестве которого проявилось тяготение к поп-музыке, а также наличие элементов стилистики рока в музыкальном языке ансамбля. Основа репертуара «Песняров» (популярные песни советских композиторов, обработки фольклора, оригинальные песни, авторские рок-композиции). Ансамбль «Песняры» как основатель арт- и фолк-рока в Беларуси. Обращение В. Мулявина к жанру оперы-притчи («Песня о доле» по мотивам поэзии Я. Купалы).

Широкий спектр стилевых направлений в современной белорусской эстрадной песне. Сближение белорусской эстрадной песни с танцевальной музыкой в начале 1990-х гг. (И. Афанасьева, И. Дорофеева и др.). Белорусское диско (С. Минский, С. Сухомлин и др.). Белорусский хип-хоп. Представители «традиционной» эстрадной песни (Я. Науменко, дуэт Я. Поплавская и А. Тиханович, В. Дайнеко), «шансонной лирики» (А. Солодуха, В. Ухтинский, С. Герасимов).

Деятельность Национального академического концертного оркестра Беларуси имени М. Я. Финберга как популяризатора белорусского эстрадного искусства. Организация многочисленных международных и республиканских фестивалей.

Деятельность Президентского оркестра Республики Беларусь.

Развитие электронной музыки в Беларуси. Клубная музыка.

Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

Возникновение комической оперы в середине XVIII в. в странах Западной Европы. Значительное расширение круга сюжетов и образов в искусстве эпохи Просвещения, демократизация оперы. Появление нового героя – представителя третьего сословия. Близость мелодики комической оперы к бытовым и народным истокам, ясные и точные характеристики действующих лиц, динамичность ансамблей, конкретная и колоритная обрисовка бытовой или местной обстановки, обусловленные запросами демократической аудитории.

Формирование национальных типов комической оперы. Опера-буффа в Италии. «Служанка-госпожа» Д. Перголези как образец ранней оперы-буффа. Темы семьи, семейной добродетели, чести, верности долгу, личной морали в период расцвета оперы-буффа («Чеккина, или добрая дочка» Н. Пиччини на либретто К. Гольдони, 1760). Воздействие итальянской комической оперы на развитие оперного жанра в других странах Европы.

Opera comique во Франции. Первая французская комическая опера «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (1752). Соединения опыта итальянской оперы-буффа и французских ярмарочных представлений. Темы общественного положения человека, его морали, права и достоинства в период расцвета opera comique («Люсиль» А.Э.М. Гретри, 1769).

Английский балладная опера XVIII в. Сочетание политической сатиры с пародией на оперное искусство. «Опера нищих» И.К. Пепуша и Дж. Гея (1728). «Трехгрошовая опера» Б. Брехта и К. Вайля (1928).

Водевиль как жанр легкой комедийной пьесы, в которой диалог и драматическое действие сочетаются с музыкой, песней-куплетом, романсом, танцем. Водевиль как песенный и как театральный жанр. Создание водевиля – театрального жанра в годы французской буржуазной революции («Арлекин – расклейщик афиш», 1792; «Арлекин – портной» (1793) и др.). Французский и русский водевиль. Разновидности водевиля в зависимости от использования в нем музыкальных форм (опера-водевиль, комедия-водевиль, водевиль с куплетами).

Оперетта как музыкально-театральный жанр комедийного характера, драматическое действие в котором органически сочетается с пением, музыкой и танцами. Характерные черты жанра (широкое использование разговорных диалогов, сочетание оперной, бытовой и эстрадной музыки). Популярные танцевальные формы (вальс, полька, канкан) как существенный элемент музыкальной драматургии оперетты. Жанровые разновидности оперетты – «парижская», «венская» (вторая половина XIX в.) и «неовенская» (начало XX в.), обладающие устойчивыми жанрово-стилевыми признаками.

Французская оперетта. Оперетта как музыкально-сценическая пародия, миниатюра лирико-комедийного характера, масштабное произведение с широкой музыкальной основой и развернутой сатирой в творчестве Ж. Оффенбаха («Прекрасная Елена», 1846; «Орфей в аду», 1858; «Синяя борода», 1866; «Парижская жизнь», 1866; «Перикола», 1868).

Австрийская оперетта. Сочетание венского вальса, венгерского чардаша с бытовой песенной музыкой в творчестве И. Штрауса («Летучая мышь», 1874; «Веселая война», 1881; «Ночь в Венеции», 1883). «Танцевальные оперетты» Ф. Легара («Веселая вдова», 1905; «Граф Люксембург», 1909; «Цыганская

любовь», 1910). Мелодрамы-буфф И. Кальмана («Цыган-премьер», 1912; «Сильва», 1915; «Принцесса цирка», 1930; и др.).

Английская оперетта. Оперетты А. Салливена и У. Гилберта («Суд присяжных», 1875; «Крейсер «Пинафор», 1878; «Микадо», 1885) и С. Джонса («Гейша», 1897). Традиции мюзик-холла в английской оперетте.

Советская оперетта и музыкальная комедия.

Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.

Специфика исторических условий развития культуры в Америке: воздействие пуританизма, преобладание интеллектуальной деятельности над художественной. Ориентация на развлекательность и «легкожанровость» в процессе формирования американского музыкального театра. Штаты Вирджиния и Южная Каролина как первые центры театральной и музыкально-театральной культуры.

Широкое распространение английской балладной оперы в XVIII в. Первая американская балладная опера «Лучники, или Швейцарские горцы» (1796). Злободневность спектаклей, изображение повседневного быта с элементами сатиры. Применение актуальных исторических или классических литературных сюжетов. Превращение популярных народных мелодий в своеобразный городской фольклор в представлениях балладной оперы.

Распространение «минстрел-шоу» как коротких комических сценок в исполнении белых актеров, пародирующих негров, их быт, музыку и танцы в начале XIX в. Основные негритянские типы. Появление негритянских трупп.

Первые «эфиопские оперы» Томаса Д. Райса. Деятельность труппы «Вирджинские менестрели». Формирование «театра менестрелей». Плавающие театры и труппы менестрелей.

Экстраваганца как фантастическое мелодраматическое представление со множеством сценических эффектов, песнями, танцами, элементами варьете и цирковыми аттракционами. «Злодей-мошенник» (1866) – первый образец бродвейской продукции. Школа экстраваганцы как начальный этап для многих «звезд» американского водевиля (варьете) и раннего мюзикла.

Бурлеск – пародия на известную пьесу с музыкальными интермедиями (популярными песнями и комическими номерами). Исполнение всех ролей в бурлеске женщинами. Две линии развития бурлеска в США – литературная и развлекательная с преобладанием элементов эротики. Пародии на повседневную жизнь простых людей Нью-Йорка в цикле пьес «Маллиган и его команда», «Голландских комедиях» Дж. Уэббера и Л. Филдса. Злободневность бурлеска, острота трактовки современных проблем.

Американский водевиль (варьете) как набор разнообразных эстрадных номеров, объединенных «сквозным» сюжетом. Универсализм артиста американского водевиля. Театр водевиля в качестве кузницы актерской элиты США. Создание «водевильных империй» (менеджеры Э.Ф. Олби, Б.Ф. Кейт и другие «короли» варьете). Американский водевиль как основа формирования театральной индустрии США.

Активное развитие американской оперетты в 1880–1910-е гг. в творчестве Г. Керкера, Л. Ингландера, Г. Лудерса, Р. Фримля, З. Ромберга, К. Хошны, В. Юманса, В. Герберга, Р. де Ковена и др. Подражание европейским образцам. Первая попытка создания американской фольклорной оперы («Рип ван Винкль» Р. де Ковена, 1920).

Ревю как конгломерат пародии, сатиры, вокальных, танцевальных, акробатических номеров. Наличие конкретной темы, объединяющей отдельные номера и обуславливающее идейно-тематическое, образно-смысловое и музыкально-стилистическое единство в ревю. Серия ревю «Безумства Зигфелда» бродвейского продюсера Ф. Зигфелда (1907–1931). Продюсирование Ф. Зигфелдом первого национального профессионального американского мюзикла «Плавающий театр» Дж. Керна и О. Хаммерстайна (1927–1932).

Бродвейская музыкальная комедия как переходный этап к раннему мюзиклу («Лесной цветок», 1923, «Приземляйся», 1927, В. Юманса; «Роз-Мари», 1924, «Король бродяг», 1925, «Три мушкетера», 1928, Р. Фримля).

Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.

Мюзикл как жанр современного эстрадного музыкального театра, сочетающий в себе выразительные средства музыкального, драматического, хореографического, оперного искусств. Демократичность мюзикла, обращение к широким зрительским массам и ориентация на запросы разнообразной аудитории. Воздействие мюзикла на развитие мировой развлекательной культуры XX – первой четверти XXI вв.

Характерные черты жанра: острая драматическая коллизия, динамичность в развитии действия, разнообразие музыкальных песенных форм, решение драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами, комплексность драматургии мюзикла – взаимодействие на автономных началах драмы, музыки, хореографии; яркий, доступный мелос, сочетающий элементы современной академической, джазовой, рок- и поп-музыки.

Европейские и американские корни мюзикла. Формирование мюзикла как самостоятельного жанра на основе бродвейской музыкальной комедии в 1920–1930-е гг.

Расцвет жанра в 1940–1960-е гг. («Оклахома!» и «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Целуй меня, Кэт!» К. Портера, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Потерян в звездах» К. Вейля, «Хелло, Долли!» Д. Хермена, «Скрипач на крыше» Дж. Бока). Участие в постановках мюзиклов ведущих хореографов (А. де Милль, Дж. Баланчин, Дж. Роббинс, Х. Лимон, Х. Хольм, А. Соколова, Д. Садлер) и аранжировщиков (М. Беннетт, Ф. Ленг, Д. Уокер, А. Превин). Творческий тандем Р. Роджерса и О. Хаммерстайна («Оклахома!», 1943; «Карусель», 1945; «Юг Тихого океана», 1949; «Король и я», 1951; «Звуки музыки», 1959).

Мюзикл 1970-х гг.: «Кордебалет» М. Хэмлиша, «Кабаре» и «Чикаго» Дж. Кандера и Ф. Эбба, «Пиппин» С. Шварца, «Девять» М. Йестона, «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит» С. Сондхайма. Расцвет рок-мюзикла («Волосы», «Томми», «Иисус Христос – суперзвезда», «Священное писание», «Шоу ужасов Рокки Хоррора», «Два веронца»).

«Мега-мюзиклы» 1980-х гг. («Призрак Оперы» и «Кошки» Э. Ллойда Уэббера, «Мисс Сайгон» К.-М. Шонберга и А. Бублиля и др.).

Появление нового поколения театральных композиторов в 1990-е гг. Адаптация анимационных фильмов-мюзиклов компании У. Диснея («Красавица и Чудовище», 1994; «Король Лев», 1997; «Аида», 2000). Роль офф-бродвейских постановок.

Кризисные явления в американском мюзикле начала XXI в. Возобновление известных мюзиклов прошлых лет. Мюзиклы-феерии и музыкальные адаптации («Властелин колец», 2007; «Унесенные ветром», 2008; «Человек-паук: погасить тьму», 2011). Джукбокс-мюзикл («Mamma Mia!», 1999; «We Will Rock You», 2002; «American Idiot», 2011; «Beautiful: The Carole King Musical», 2014). Стилиевые направления рэп и R'n'B в мюзикле «Гамильтон» Л.-М. Миранды.

Разновидности мюзикла в зависимости от типа музыкальной драматургии: мюзикл-опера, мюзикл-оперетта, мюзикл-драма, мюзикл-обозрение. Классификация мюзиклов по содержанию: эпический («Отверженные», «Эвита», «Мисс Сайгон»); драматический («Скрипач на крыше»); комедийный («Целуй меня, Кэт!», «Хелло, Долли!», «Продюсеры»); сатирический («Чикаго», «Кабаре»); мюзикл-триллер («Джекил и Хайд», «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит»); мюзикл-трагедия («Ромео и Джульетта»); мюзикл-фэнтези («Красавица и чудовище», «Король-Лев», «Призрак оперы», «Кошки»).

Тема 12. Английский и французский мюзикл

Истоки английского мюзикла (ярмарочные фарсовые спектакли, развлекательные представления бродячих актеров, комедии дровлс,

придворные музыкальные представления, «кромвельские» спектакли («Осада Родоса», 1656; «Жестокость испанцев в Перу», 1658; «История сэра Френсиса Дрейка», 1659), концертные программы мюзик-холла).

Взаимодействие музыкального театра Англии и Америки.

Оперетта и музыкальная комедия в творчестве сценаристов и композиторов Б. Мейэрла, Дж. Уоллера и Дж. Танбриджа, Н. Гэя («Я и моя девушка», 1937), А. Новелло, Н. Коуарда («Кавалькада», 1931; «Оперетта», 1938; «Тихий океан, 1860», 1946; «Туз трэф», 1950; «После бала», 1954), Дж. Тора, Дж. Притчетта, С. Уилсона («Парень», 1953), Л. Барта, Дж. Гилберта и др. в 1930-1960-е гг.

Романтическая музыкальная комедия А. Новелло («Чарующая ночь», 1935; «Гребень волны», 1937; «Годы танца», 1939; «Может быть, во сне», 1945; «Королевская рапсодия», 1949; «Gay's the Word», 1951 и др.).

Мюзиклы Л. Барта «Оливер!» (1960), «Блиц!» (1962) и «Мэгги Мэй» (1964).

Художественно-стилевые особенности творчества Э. Ллойда Уэббера 1970-1980-х гг. («Иисус Христос – суперзвезда», «Эвита», «Призрак Оперы», «Кошки», «Звездный экспресс» и др.). Полисюжетность, полижанровость и полистилистика в музыкально-сценических произведениях Уэббера.

Истоки французского мюзикла: франко-провансальские вокальные жанры эпохи Возрождения (виреле, формы *bar*, кансоны и каролы), ярморочные представления, спектакли бульварных театров, театральный потенциал французского шансона, поэтические и исполнительские традиции шансонье. Многообразие жанровых разновидностей шансона, его неповторимый интонационный словарь как почва для возникновения новых музыкально-театральных жанров и форм (водевиль, варьете, кабаре, ревю).

Близость первых французских комедий-мюзиклов 1950–1960-х гг. к концертам эстрадных певцов («*Irma la Douce*» в исполнении К. Ренар и Ф. Фернанделя, 1956). Рок-опера «Стармания» Л. Пламодона и М. Берже (1979). Использование современных медиа-технологий и маркетинга в мюзикле «Отверженные» М. Шонберга и А. Бублиля (1980). Рок-опера «Легенда о Джимми» Л. Пламодона и М. Берже (1990). Мюзикл «Собор Парижской Богоматери» Л. Пламодона и Р. Коччианте (1998) как новая современная модель жанра.

Французские мюзиклы XXI в. «Ромео и Джульетта», «Маленький принц», «Дон Жуан», «Король-Солнце», «Дракула: между любовью и смертью», «Клеопатра, последняя царица Египта», рок-мюзикл «Моцарт» и др.

Художественная специфика французского мюзикла. Преломление национальных музыкальных и театральных традиций.

Тема 13. Русский мюзикл

«Русский мюзикл» (Г. Чихачёв и А. Журбин) как мюзикл российских композиторов, созданный на основе драматургии высокого уровня (преимущественно российских авторов).

Специфика развития мюзикла в России, его жанрово-эстетические особенности. Музыкально-драматические спектакли и лирические музыкальные комедии-оперетты 1970-х гг. «Свадьба Кречинского» А. Колкера, «Тиль» Г. Гладкова, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось» А. Рыбникова.

Освоение рок-стилистики русскими композиторами. Рок-опера в творчестве А. Рыбникова, А. Градского, Р. Паулса, В. Ярушина. Зонг-опера «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1975). Рок-мюзикл «Овод» А. Колкера (1985).

«Норд-Ост» А. Иващенко и Г. Васильева (2001).

Мюзиклы К. Брейтбурга, М. Дунаевского, Р. Игнатьева, А. Журбина и др.

Мюзиклы на сцене Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии. «Екатерина Великая», «Яма» С. Дрезнина; «Мертвые души», «Храни меня, любимая» А. Пантыкина; «Владимирская площадь» А. Журбина.

Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр.

Белорусский мюзикл

Корни эстрадного музыкального театра Беларуси: представления фольклорного театра и народного балагана, городские театральные зрелища, театральные дивертисменты, музыкально-литературные вечера в аристократических салонах, домашние спектакли и концерты, концерты в клубах и т. д. Выступления в Беларуси Труппы опереточных и драматических артистов под руководством А. Даниловича и антрепризы А. Металлова (конец 1870-х – начало 1880-х гг.) с опереттами Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе, Ш. Лекока, К. Миллёкера, И. Штрауса. Влияние оперетты на развитие белорусского эстрадного музыкального театра. Одновременное формирование эстрадного музыкального театра и зарождение эстрадного музыкального искусства Беларуси.

Представления труппы под руководством И. Буйницкого в период подъема национальной культуры (начало XX в.). Синтетические по форме и народные по содержанию спектакли с музыкой («Павлинка» Я. Купалы с белорусскими песнями и танцами в обработке Л. Роговского). Первые попытки создания национальной оперетты – «Тарас на Парнасе» И. Шадурского (по анонимным белорусским поэмам «Тарас на Парнасе» и «Энеида навыворот»),

«Гапону» В. Дунина-Марцинкевича) и «Залёты» М. Кимонт-Яцины (по пьесе В. Дунина-Марцинкевича).

Популярность концертов-митингов и массовых театрализованных действий (прототипов агитационного театра) в послереволюционные годы. Представление «Труд и капитал» (режиссеры Е. Мирович и Л. Литвинов).

Распространение «живых газет» с агитационно-политическим репертуаром в начале 1920-х гг. «Аттракционность», использование приемов гротеска, буффонады, эксцентрики в действии; применение песен, куплетов, частушек, хоров. Деятельность Е. Мировича как «специалиста по постановке художественных миниатюр» в театре «Ша нуар». Музыкальные картинки («Наем служанки», «Чардаш»), музыкально-театральные композиции («Нимфа и сатир», «Привлекательность брака», «Дамочка с пружинкой»), «балетно-вокальные» инсценировки («Цыганский табор») как основа репертуара театра.

Развитие музыкальной комедии во второй половине XX в., использование в ней специфических приемов современной эстрады. Музыкальные комедии Ю. Бельзацкого («Долина счастья»), Е. Тикоцкого («Кухня святости»), Н. Чуркина («Кок-сагыз», «Песни Березины»), А. Клумова («Женитьба Фрица»), Ю. Семеняко («Рябиновые бусы», «Павлинка», «Поет «Жаворонок» и др.), Г. Суруса («Нестерка»). Музыкальные комедии А. Мдивани («Денис Давыдов»), О. Чиркуна («Когда запоет петух»), Е. Глебова («Миллионерша») 1980–1990-х гг.

Первые постановки зарубежных и российских мюзиклов в Белорусском государственном академическом музыкальном театре (до 2000 г. – Государственный театр музыкальной комедии РБ). «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, 1982; «О, милый друг» В. Лебедева, 1983; «Биндюжник и король» А. Журбина, 1990; «Хелло, Долли!» Дж. Хермена, 1992. Мюзикл в детском репертуаре («Трубадур и его друзья» Г. Гладкова, 1981; «Пеппи» В. Дашкевича, 1987; «Золотой цыпленок» В. Улановского, 1987; «Стойкий оловянный солдатик» С. Баневича, 1989).

Появление первых белорусских мюзиклов А. Будько («Питер Пэн»), С. Бельтюкова («Степан – большой пан»), В. Кондрусевича («Джулия», «Стакан воды»), В. Войтика («Весенняя песня», «Приключения в замке Алфавит»). «Софья Гольшанская» В. Кондрусевича (2013) как первый национальный мюзикл исторической тематики.

Мюзикл в белорусском драматическом театре.

Современный белорусский мюзикл как синтетический спектакль современного или осовремененного содержания, перекликающийся с насущными интересами и запросами, имеющий ярко выраженный социальный или нравственно-этический конфликт, для которого характерны яркий, доступный мелос, сочетающий классические элементы музыкального языка с

элементами джазовой, рок и поп-музыки («Шалом алейхем! Мир вам, люди!» О. Ходоско, 2014; «Джейн Эйр» К. Брейтбурга, 2016; «Еврейское счастье» В. Баснера, 2020; «Три мушкетера» М. Дунаевского, 2021).

Белорусская рок-опера. Рок-опера на сцене БГАМТ («Юнона и Авось» А. Рыбникова, 2002; рок-опера-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина, 2004; фолк-рок-мюзикл «Тристан и Изольда» А. Симона, 2017).

Постановки эстрадного плана «Ромео vs. Джульетта. XX лет спустя» А. Укупника (2020), «Опасные связи» Г. Матвейчука (2024).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

*дневной формы получения образования
для специальности Искусство эстрады (по направлениям)*

Темы	Количество аудиторных часов			УСР	Форма контроля знаний
	всего	лекции	семинары		
Тема 1. Введение	4	2	2		
Тема 2. Истоки и этапы развития демократической популярной музыки (до XIX в.)	4	2	2		устный опрос
Тема 3. Этапы развития популярной музыки (XIX – первая четверть XXI вв.)	4	2	2		устный опрос
Тема 4. Стилиевые направления популярной музыки XX в.	8	2	4	2	реферат
Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.	6	2	2	2	реферат
Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки	5	2	2	1	устный опрос
Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России	5	2	2	1	устный опрос
Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси	8	2	4	2	реферат
Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.	5	2	2	1	устный опрос
Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.	6	2	2	2	тестовые задания
Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.	8	2	4	2	реферат
Тема 12. Английский и французский мюзикл	4	2	2		устный опрос
Тема 13. Русский мюзикл	5	2	2	1	устный опрос
Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр. Белорусский мюзикл	8	2	4	2	реферат
Итого...	80	28	36	16	зачет

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

*заочной формы получения образования
для специальности Искусство эстрады (по направлениям)*

Темы	Количество аудиторных часов			Форма контроля знаний
	всего	лекции	семинары	
Тема 1. Введение	2	1	1	
Тема 2. Истоки и этапы развития демократической популярной музыки (до XIX в.)	0,5		0,5	
Тема 3. Этапы развития популярной музыки (XIX – первая четверть XXI вв.)	0,5		0,5	
Тема 4. Стилиевые направления популярной музыки XX в.	1,5	1	0,5	
Тема 5. Стилиевые направления популярной музыки конца XX – первой четверти XXI вв.	1,5	1	0,5	
Тема 6. Национальные школы эстрадной музыки	1		1	
Тема 7. Развитие эстрадной музыки в России	1		1	
Тема 8. Развитие эстрадной музыки в Беларуси	1		1	
Тема 9. Европейский демократический музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.	2	1	1	
Тема 10. Американский музыкальный театр XVIII – первой трети XX вв.	1,5	1	0,5	
Тема 11. Американский (бродвейский) мюзикл XX – первой четверти XXI вв.	1,5	1	0,5	
Тема 12. Английский и французский мюзикл	1,5	1	0,5	
Тема 13. Русский мюзикл	1		1	
Тема 14. Белорусский эстрадный музыкальный театр. Белорусский мюзикл	1,5	1	0,5	
Итого...	18	8	10	зачет

5.2 Основная литература

1. Смирнова, И. А. История мирового и белорусского джаза : учебно-методический комплекс [по учебной дисциплине для специальности 17 03 01 Искусство эстрады, направлений 17 03 01-01 Инструментальная музыка, 17 03 01-02 Компьютерная музыка, 17 03 01-03 Пение] / И. А. Смирнова. – Минск : БГУКИ, 2019. – 151 с. : табл., фот.
2. Сыров, В. Н. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах : учебное пособие / В. Н. Сыров. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 288 с. – ISBN 978-5-8114-5515-7. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/152752>.

5.3 Дополнительная литература

1. Алексеев, А.С. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки : Кто есть кто / А. Алексеев, А. Бурлака. – М.: ЭКСМО-пресс, 2001. – 431 с. : ил.
2. Андрущенко, Е. О жанровом своеобразии рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (к итогам тридцатилетней дискуссии) / Е. Ю. Андрущенко // От фольклора до джаза : сб. науч. ст. – Ростов н/Д : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2002. – С. 101–109.
3. Андрущенко, Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов : сюжеты, жанр, стилистика : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. Ю. Андрущенко; Ростов. гос. консерватория С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2007. – 26 с.
4. Бахтин, А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) / А. А. Бахтин. – М. : Палеотип, 2005. – 50 с.
5. Брейтбург, В. В. Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга : драматургия, режиссура, постановочные процессы : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. В. Брейтбург ; Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2018. – 28 с.
6. Брейтбург, К. А. Мюзикл : искусство и коммерция / К. А. Брейтбург, В. В. Брейтбург. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 287 с., [16] л. цв. ил. : табл., рис., нот. примеры.
7. Брейтбург, К. А. Постмодернистские тенденции в эволюции жанра мюзикла / К. А. Брейтбург // Искусство и образование. – 2023. – № 2. – С. 17–23.
8. Брилон, О. Г. Белорусская эстрада. Ностальгический дивертисмент : история эстрады Белорусской государственной филармонии. 1930–1980-е годы / О. Г. Брилон. – Минск : Альтиора Форте, 2021. – 699 с. : фот.
9. Вейценфельд, А. И. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. И. Вейценфельд. – 2-е изд. – М. : Изд-во ГИТИС, 2023. – 432 с.

10. Владимир Мулявин. Нота судьбы : Воспоминания, интервью, исследования / Ред.-сост. Л.Крушинская. – Минск : Маст. літ., 2004. – 446 с. : ил.
11. Владимирская, А.Р. Звездные часы оперетты / А. Р. Владимирская. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1991. – 220 с.: ил.
12. Данько, Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Л. И. Данько ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – С.-Пб, 2013. – 22 с.
13. Данько, Л. И. Музыкальный феномен classical crossover : эволюция и формы проявления / Л. И. Данько // Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2010. – № 5 (84). – С. 284–289.
14. Енукидзе, Н. И. Из истории джаза и мюзикла : Л. Бернстайн, Л. Армстронг, Д. Эллингтон : книга для чтения по «Музыкальной литературе» : с аудиоприложением / Н. И. Енукидзе. – Минск : Пара Ла Оро, 2009. – 130 с. : ил.
15. Жарков, А. А. Социально-культурное назначение эстрадного искусства в современных условиях / А. А. Жаркова // Искусство и образование. – 2021. – № 5. – С. 69–78.
16. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства : история, теория, технология : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва : [б. и.], 2003. – 187 с.
17. Зайцева, М. Л. Синтетические черты музыкального направления classical crossover и его проявление в исполнительском искусстве рубежа XX-XXI веков / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Вестник Вятского государственного университета. – Вятка, 2019. – № 2 (26). – С. 20–25.
18. Занько, А. Г. История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства : учеб. пособие / А. Г. Занько. – Минск : Современные знания, 2008. – 171 с. : фот.
19. Игнатъев, Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры : дис. канд. искусствовед. : 17.00.09 / Ф. И. Игнатъев ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2004. – 156 с.
20. История музыкального театра (оперетта и мюзикл) : учебная программа дисциплины : учебное пособие / составитель Н. Б. Селиверстова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2022. – 16 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/288137>.
21. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия : эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи : учеб. пособие / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : [б. и.], 2006. – 422 с. : ил., ноты.
22. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус ; [пер. с эст. В. А. Самойлова]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 126, [2] с.
23. Клитин, С. История искусства эстрады / С. Клитин. – М. : Издатель Е.С. Алексеева, 2008. – 448 с.

24. Коваленко, С.Б. Современные музыканты : Поп, рок, джаз / С. В. Коваленко. – М. : РИПОЛ классик, 2002. – 605 с.
25. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
26. Королёв, О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки : термины и понятия / О. К. Королев. – М. : Музыка, 2006. – 168 с.
27. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Б. Костюк ; [науч. ред. Т. Е. Шехтер]. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2008. – 192 с.
28. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова ; [рец. и общ. ред. В. Савранского]. – М. : Советский композитор, 1982. – 174, [1] с. : нот.
29. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова; под общ. ред. В. Савранского. – М. : Сов. композитор, 1982. – 175 с.: нот., ил.
30. Мархасёв, Л. С. XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга – Петрограда – Ленинграда) : Хронограф музыкальной эстрады 1900-1980-х годов / Л. С. Мархасёв. – СПб. : Композитор, 2006. – 504 с.
31. Мешкова, А. С. Массовая музыкальная культура : учеб. пособие / А. С. Мешкова, А. Г. Коробова. – С-Пб : Лань : Планета музыки, 2021. – 148 с.
32. Монд, О.-Л. Британский музыкальный театр 30–60-х гг. XX в. / О.-Л. Монд // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2012. – № 2. – С. 34–45.
33. Монд, О.-Л. Мюзикл германоязычных стран : состояние и перспективы / О.-Л. Монд // Европ. журн. соц. наук. – 2012. – № 12. – С. 27–29.
34. Монд, О.-Л. Роль Курта Вейля в развитии музыкального театра : «американская опера» или «концептуальный мюзикл»? [Электронный ресурс] / О.-Л. Монд // Институт художественного образования и культурологи Российской академии образования. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/rol-kurta-veylya-v-razvitii-muzykalnogo-teatra-amerikanskaya-opera-ili>.
35. Монд, О.-Л. Французский мюзикл : эпатаж, эклектика, эволюция / О.-Л. Монд // Проблемы современной науки : сб. науч. тр. / Центр науч. знания «Логос». – Ставрополь, 2013. – Вып. 7. – С. 85–98.
36. Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: Операе мастацтва. Музычная камедыя і аперэта / Г. Р. Куляшова, Т. Г. Мдывані, Н. А. Юўчанка. – Мінск : Бел. навука, 1996. – 470 с.: нот., іл.
37. Нестерович, О. Б. Развитие жанра мюзикла в музыкально-театральном искусстве Беларуси и Китая / О. Б. Нестерович // Барышевские чтения : материалы Международной заочной научной конференции (Минск, 29 апреля 2021 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2021. – С. 134–138.

38. Порфирьева, А.Л. Эстетика рока и советская рок-опера / А. Л. Порфирьева // Современная советская опера : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1985. – 214 с.
39. Провозина, Н.М. История джазовой и эстрадной музыки : учеб. пособие / Н. М. Провозина. – 2-е изд. перераб. и доп. – Ханты-Мансийск : Ред.-издат. центр Югор. гос. ун-та, 2006. – 198 с.
40. Сахарова, А. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера : жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки / дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / А. В. Сахарова ; Рос. академия муз. им. Гнесиных. – М., 2008. – 249 с.
41. Тихвинская, Л.И. Русские кабаре и театры миниатюр : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Л. И. Тихвинская ; Рос. ин-т искусствознания. – М., 1992. – 55 с.
42. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр : миниатюры, обозрения, мюзикхоллы (1917–1945 годы) : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Е. Д. Уварова ; ВНИИ искусствознания. – М., 1984. – 48 с.
43. Цалер, И. В. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. В. Цалер. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+ ; : Астрель ; : Полиграфиздат, [2010]. – 478, [2] с., [16] с. ил.
44. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка : 1960–1990 гг : учебное пособие / А. М. Цукер. – 4-е, стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 256 с. – ISBN 978-5-4495-0540-8. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/134415>.
45. Шедова, Е. В. Белорусский мюзикл : [история] / Е. В. Шедова // Культура ва ўмовах глабалізацыі : матэр. навук. канф. (25–26 лістап. 2009 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2010. – С. 122–126.
46. Шедова, Е. В. Мюзикл, особенности его драматургии и сценического воплощения / Е. В. Шедова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2. – С. 52–56.
47. Шостакович, Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в контексте мировой художественной культуры [Электронный ресурс] // Kūrybos erdvės. Tarptautinė mokslinė praktinė konferencija, skirta menų faculteto 35-mečiui 2002 m. lapkričio, 21 – 22 d. – Šiauliai, Šiaulių universiteto leidvė, 2002. – <http://shostak.iatp.by>.
48. Энциклапедыя беларускай папулярнай музыкі / [уклад. Дз. Падбярэзскі і інш.]. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2008. – 366, [1] с. : фот.
49. Эстрада в России. XX век. Лексикон / Отв. ред. Е.Д. Уварова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. – 784 с., ил.
50. Hirsch, F. Harold Prince and the American musical theatre / F.Hirsch. – Cambridge etc. : Cambridge Univ. Press, 1989. – 187 p.