

**ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ**  
Государственное бюджетное учреждение  
дополнительного образования города Москвы  
**«Детская школа искусств имени Н. Г. Рубинштейна»**

**УТВЕРЖДЕНА**  
Приказом Государственного бюджетного  
учреждения дополнительного образования  
города Москвы «Детская школа искусств имени  
Н.Г.Рубинштейна»  
от 30 августа 2017 г. №47

**Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная  
программа в области музыкального искусства  
" Инструменты эстрадного оркестра "**

**Предметная область В.00 Вариативная часть  
Программа учебного предмета  
В.01.УП.02. История эстрадной и джазовой музыки**

Разработчик –  
преподаватель  
Кани Э.Т.

Москва 2017

## **Структура программы учебного предмета**

### **I. Пояснительная записка**

- *Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе;*
- *Срок реализации учебного предмета;*
- *Объем учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательного учреждения на реализацию учебного предмета;*
- *Форма проведения учебных аудиторных занятий;*
- *Цели и задачи учебного предмета;*
- *Обоснование структуры программы учебного предмета;*
- *Методы обучения;*
- *Описание материально-технических условий реализации учебного предмета;*

### **II. Содержание учебного предмета**

- *Сведения о затратах учебного времени;*
- *Годовые требования по классам;*

### **III. Требования к уровню подготовки обучающихся**

### **IV. Формы и методы контроля, система оценок**

- *Аттестация: цели, виды, форма, содержание;*
- *Критерии оценки;*

### **V. Методическое обеспечение учебного процесса**

- *Методические рекомендации педагогическим работникам;*
- *Рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся;*

### **VI. Списки рекомендуемой нотной и методической литературы**

- *Список рекомендуемой нотной литературы;*
- *Список рекомендуемой методической литературы;*

## **I. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА**

### ***1. Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе.***

Программа учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки» написана на основе ФГТ в области музыкального искусства «Инструменты эстрадного оркестра». Программа определяет содержание и организацию образовательного процесса в вариативной части дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы «Инструменты эстрадного оркестра» и направлена на творческое, эстетическое, духовно-нравственное развитие обучающегося, создание основы для приобретения им опыта исполнительской практики, самостоятельной работы по изучению и постижению музыкального искусства.

С целью обеспечения высокого качества образования, его доступности, открытости, привлекательности для обучающихся, их родителей (законных представителей) и всего общества, духовно-нравственного развития, эстетического воспитания и художественного становления личности ОУ создает комфортную развивающую образовательную среду, обеспечивающую возможность:

- выявления и развития одаренных детей в области музыкального искусства;
- организации творческой деятельности обучающихся путем проведения творческих мероприятий (конкурсов, фестивалей, мастер-классов, олимпиад, концертов, творческих вечеров, театрализованных представлений и др.);
- организации посещений обучающимися учреждений культуры и организаций (филармоний, выставочных залов, театров, музеев и др.);
- организации творческой и культурно-просветительской деятельности совместно с другими детскими школами искусств, в том числе по различным видам искусств, ОУ среднего профессионального и высшего профессионального образования, реализующими основные профессиональные образовательные программы в области музыкального искусства;
- использования в образовательном процессе образовательных технологий, основанных на лучших достижениях отечественного образования в сфере культуры и искусства, а также современного развития музыкального искусства и образования;
- эффективной самостоятельной работы обучающихся при поддержке педагогических работников и родителей (законных представителей) обучающихся;
- построения содержания программы учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки» с учетом индивидуального развития детей.

### ***2. Срок реализации учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки»***

Срок освоения программы для детей, поступивших в образовательное учреждение в 1-й класс

- в возрасте с шести лет шести месяцев до девяти лет, составляет 2 года по 1 часу в неделю;

- в возрасте с десяти до двенадцати лет, составляет 2 года по 1 часу в неделю.

Срок освоения учебной программы «История эстрадной и джазовой музыки» для детей, не закончивших освоение образовательной программы основного общего образования или среднего (полного) общего образования и планирующих поступление в образовательные учреждения, реализующие основные профессиональные образовательные программы в области музыкального искусства, может быть увеличен на один год.

**3. Объем учебного времени,** предусмотренный учебным планом образовательного учреждения на реализацию предмета «История эстрадной и джазовой музыки»:

Срок обучения 8(9) лет

Таблица 1

	Срок обучения – 8 лет	9-й класс
Максимальная учебная нагрузка	99	49,5
Количество часов на аудиторные занятия	66	33
Количество часов на внеаудиторную (самостоятельную) работу	33	16,5

Срок обучения 5(6) лет

Таблица 2

	Срок обучения – 5 лет	6-й класс
Максимальная учебная нагрузка	99	49,5
Количество часов на аудиторные занятия	66	33
Количество часов на внеаудиторную (самостоятельную) работу	33	16,5

- **Форма проведения учебных аудиторных занятий:** групповая, продолжительность урока - 45 минут.

#### **4. Цели и задачи учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки»**

##### **Цели:**

1. Выявление одаренных детей в области музыкального искусства с целью их подготовки к поступлению в образовательные учреждения, реализующие основные профессиональные образовательные программы в области искусств по специальности «Инструменты эстрадного оркестра».
2. Создание условий для художественного образования, эстетического воспитания, духовно-нравственного развития детей.
3. Овладение детьми духовными и культурными ценностями народов мира.

##### **Задачи:**

1. **Обучающие:**

- приобретение детьми знаний, умений и навыков по курсу учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки», позволяющих исполнять музыкальные произведения в соответствии с необходимым уровнем музыкальной грамотности и стилевыми традициями;

- подготовку одаренных детей к поступлению в образовательные учреждения, реализующие основные профессиональные образовательные программы в области музыкального искусства по специальности «Инструменты эстрадного оркестра».

- формирование у одаренных детей комплекса знаний, умений и навыков, позволяющих в дальнейшем осваивать основные профессиональные образовательные программы в области музыкального искусства;

## **2. Развивающие:**

- приобретение детьми опыта творческой деятельности;
- выработку у обучающихся личностных качеств, способствующих освоению в соответствии с программными требованиями учебной информации, приобретению навыков творческой деятельности, умению планировать свою домашнюю работу, осуществлению самостоятельного контроля за своей учебной деятельностью, умению давать объективную оценку своему труду, формированию навыков взаимодействия с преподавателями и обучающимися в образовательном процессе.

## **3. Воспитательные:**

- воспитание и развитие у обучающихся личностных качеств, позволяющих уважать и принимать духовные и культурные ценности разных народов;

- овладение детьми духовными и культурными ценностями народов мира;

- формирование умения у обучающихся самостоятельно воспринимать и оценивать культурные ценности;

- формирование у обучающихся эстетических взглядов, нравственных установок и потребности общения с духовными ценностями;

- воспитание у учащихся уважительного отношения к иному мнению и художественно-эстетическим взглядам, пониманию причин успеха/неуспеха собственной учебной деятельности, определению наиболее эффективных способов достижения результата;

- воспитание детей в творческой атмосфере, обстановке доброжелательности, эмоционально-нравственной отзывчивости, а также профессиональной требовательности.

## **5. Обоснование структуры учебного предмета «История эстрадной и джазовой музыки»**

Обоснованием структуры программы являются ФГТ, отражающие все аспекты работы преподавателя с учеником.

Программа содержит следующие разделы:

- сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоение учебного предмета;

- распределение учебного материала;

- описание дидактических единиц учебного предмета;

- требования к уровню подготовки обучающихся;
- формы и методы контроля, система оценок;
- методическое обеспечение учебного процесса.

В соответствии с данными направлениями строится основной раздел программы "Содержание учебного предмета".

### **6. Методы обучения**

В музыкальной педагогике применяется комплекс методов обучения. Групповое обучение неразрывно связано с воспитанием ученика, с учетом его возрастных и психологических особенностей.

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются следующие методы обучения:

- словесный (объяснение, беседа, рассказ);
- наглядно-слуховой (показ, наблюдение, демонстрация пианистических приемов);
- практический (работа на инструменте, упражнения);
- аналитический (сравнения и обобщения, развитие логического мышления);
- эмоциональный (подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления).

Индивидуальный метод обучения позволяет найти более точный и психологически верный подход к каждому ученику и выбрать наиболее подходящий метод обучения.

Предложенные методы работы в рамках предпрофессиональной программы являются наиболее продуктивными при реализации поставленных целей и задач учебного предмета и основаны на проверенных методиках и сложившихся традициях группового обучения.

### **7. Описание материально-технических условий реализации учебного предмета «История джазовой и эстрадной музыки»**

Материально-техническая база образовательного учреждения должна соответствовать санитарным и противопожарным нормам, нормам охраны труда.

Учебные аудитории для занятий по предмету «История джазовой и эстрадной музыки» должны быть оснащены роялями или пианино и должны иметь площадь не менее 9 кв. метров.

Необходимо наличие концертного зала с концертным роялем, библиотеки и фонотеки. Помещения должны быть со звукоизоляцией и своевременно ремонтироваться. Музыкальные инструменты должны регулярно обслуживаться настройщиками (настройка, мелкий и капитальный ремонт).

Учебные аудитории, предназначенные для изучения учебных предметов "История джазовой и эстрадной музыки", укомплектовываются СД – проигрывателями, аудио и видео аппаратурой.

## II. Содержание учебного предмета " История эстрадной и джазовой музыки"

1. *Сведения о затратах учебного времени*, предусмотренного на освоение учебного предмета «Специальность и чтение с листа (фортепиано)», на максимальную, самостоятельную нагрузку обучающихся и аудиторные занятия:

Таблица 3

Класс	Распределение по годам обучения								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Продолжительность учебных занятий (в неделях)							33	33	33
Количество часов на аудиторные занятия в неделю							1	1	1
Общее количество часов на аудиторные занятия по годам							33	33	33
Общее количество часов на аудиторные занятия	66							33	
	99								
Количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия в неделю							0,5	0,5	0,5
Общее количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия по годам							16,5	16,5	16,5
Общее количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия	33							16,5	
	49,5								
Максимальное количество часов на занятия в неделю							1,5	1,5	1,5
Общее максимальное количество часов по годам							49,5	49,5	49,5
Общее максимальное количество часов на весь период обучения	99							49,5	
	165								

Таблица 3а

Класс	Распределение по годам обучения					
	1	2	3	4	5	6
Продолжительность учебных занятий (в неделях)				33	33	33
Количество часов на аудиторные занятия в неделю				1	1	1
Общее количество часов на аудиторные занятия по годам				33	33	33
Общее количество часов на аудиторные занятия	66					33
	99					
Количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия в неделю				0,5	0,5	0,5
Общее количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия по годам				16,5	16,5	16,5
Общее количество часов на внеаудиторные (самостоятельные) занятия	33					16,5
	49,5					
Максимальное количество часов на занятия в неделю				1,5	1,5	1,5
Общее максимальное количество часов по годам				49,5	49,5	49,5
Общее максимальное количество часов на весь период обучения	99					49,5
	165					

## *2. Распределение учебного материала по годам обучения*

Таблица 4

Дидактические единицы	Количество часов
7(4) класс	



1. Общее представление о современной музыкальной культуре. Общая характеристика джаза. Джаз как явление музыкального искусства	1
2. Выразительные средства джаза. Блюз	2
3. История джазовой музыки	
• Афроамериканский фольклор	2
• Истоки джаза. Афроамериканская традиция в джазе. Спиричуэлс. Рабочие песни	2
• Традиционный (архаический и классический джаз) . Рэгтайм. Буги-вуги.	4
• Джаз переходного периода. Чикагский стиль.	2
• Симфоджаз. Классический свинг. Ритм-энд-блюз. Страйдпиано.	5
• Джаз в других регионах мира	4
• Современный джаз (бибоп, кул, хард-боп, прогрессив, авангард)	6
1. Повторение изученного материала	3
2. Контрольный урок	2
Итого	33
8 (5)класс	
1. Повторение ранее изученного материала	1
2. Общая характеристика современной популярной музыки:	
• Симфоджаз. Дж.Гершвин и его творчество	2
• Песни социально-политического содержания. Шансон.	2
• Советский джаз	2
• Музыка кантри	3
• Бит-музыка	4
• Рок- музыка	3
• Музыка диско	3
• Шлягер	3
• Советская эстрадная песня	5
3. Повторение изученного материала	3
4. Контрольный урок	2
Итого	33

9 (6) класс	
1. Повторение ранее изученного материала	2
2. Характеристика джазовой музыки. Импровизация	
• Блюз	2
• Баллада	4
• Latin jazz (босса-нова, самба и т.д.)	4
• Свинг	2
• Джаз – рок	2
• Би-боп	3
• Hardbop	2
• Cool-jazz	4
• Современные джазовые исполнители	4
3. Повторение изученного материала	2
4. Контрольный урок	2
Итого	33

## Содержание программы

### 1 год обучения:

1. Общее представление о современной музыкальной культуре. Общая характеристика джазовой музыки как явления музыкального искусства.

2. Выразительные средства джаза. Доминирование свинга (триоли), ритмические построения на базе синкоп, гармонический оборот II-V-I. Блюз.

3. История джазовой музыки.

Афроамериканский фольклор. Истоки джаза. Афроамериканская традиция в джазе.

Афроамериканские корни: рабочие песни, спиричуэлс, ранний диксиленд. Негритянская инструментальная музыка. Новорлеанский духовой оркестр. Термином новоорлеанский, и традиционный джаз обычно определяют стиль музыкантов, исполнявших джаз в Новом Орлеане в период между 1900 и 1917 годами, а также новоорлеанскими музыкантами, которые играли в Чикаго и записывали пластинки, начиная приблизительно с 1917-го и на протяжении 20-х годов. Этот период джазовой истории известен также, как «Эпоха джаза». И это понятие также используется для описания музыки, исполняемой в различные исторические периоды представителями новоорлеанского возрождения, стремившихся исполнять джаз в том же самом стиле, что и музыканты новоорлеанской школы.

**Спиричуэлс** - духовные песни американских негров, возникшие в 1 четверти 19 века. На юге США вследствие обращения негров в христианство. Источником негритянских спиричуэлсов являются духовные гимны, завезенные в новую Англию белыми переселенцами. В протестанской церкви негры, познакомившись с этими гимнами, быстро усваивали их несложную мелодику и гармонию и вводили в хоровое пение элементы импровизации. Таким образом, появлялись новые песнопения. Тематику спиричуэлсов составляли библейски5 сюжеты, которые приспособлялись к конкретным к условиям повседневной жизни и быта негров и подвергались фольклорной обработке. Иногда в них выражались бунтарские настроения. Фольклористы начали записывать и обрабатывать спиричуэлсы. После окончания Гражданской войны Севера и Юга (1961-1865). В результате творческого преобразования напевов возникает довольно сложная полифония подголосочного типа с прихотливой орнаментикой в мелодии.

**Рабочие песни** - одним из источников зарождения джаза служили негритянские рабочие песни. Они служили для координации работающих людей. Пелись они следующим образом: лидер запевал смысловую строфу, а его коллеги отвечали. Одной из самых распространенных песен на сегодня является "Take This Hammer" («Возьми этот молот и отнеси капитану, скажи, что я убежал и смеялся над ним»). Главными персонажами этих песен были обычно легендарные американские народные герои – Джон Генри, Буффало Билл, Поль Баньян, Лонг Джон. Эти песни обладали чертами, которые потом можно будет найти в джазе – взаимодействие запевалы и хора или вокальных групп, использование блюзового звукоряда, энергичная, крикообразная манера исполнения, синкопирование. Песни, переходящие в выкрики имели специальное название – холлерс. Музыкальный материал в дальнейшем использовался в поздних джазовых стилях, например, в пьесе Нэта Эдерли "Worksong".

**Традиционный (архаический и классический джаз). Рэгтайм. Буги -вуги.** Рэгтайм, наряду с блюзом, является важнейшим источником, из которого возник джаз. Как популярная народная музыкальная форма, он получил известность в США примерно с 1870-х. Именно тогда уже менестрели исполняли афроамериканский танец кейкуок под аккомпанемент банджо, гитары или мандолины с характерными для рэгтайма ритмическими «фишками»: синкопированным ритмом и краткими неожиданными паузами на сильных долях такта. Эти особенности стали своего рода «стволовыми клетками» зарождающегося нового интерпретационного стиля, так не похожего на традиционную европейскую технику, культивировавшуюся в музыкальных салонах того времени не только Старого, но и Нового Света. Выступления менестрельных групп, совершавших регулярные туры по всей стране, сыграли важную роль в популяризации характерных для рэгтайма музыкальных приёмов, получивших вскоре широкое распространение в набирающем силу шоу-бизнесе США. Формирование рэгтайма как самостоятельного музыкального жанра происходило в тесной взаимосвязи

афроамериканского музыкального фольклора, преимущественно в области специфических особенностей ритмики кейкуока, и важнейшими элементами европейской музыкальной культуры: композиционной техникой, западными приёмами гармонизации, общей структурой, близкой к танцевальным сюитам XVII—XVIII веков.

Родиной рэгтайма считается Средний Запад США, где активно работало большинство его главных творцов. Возникновение рэгтайма как самостоятельного музыкального течения обычно связывают с датой первого изданного рэга. В 1895 году Бен Харней издал в Луисвилле рэгтайм-пьесу собственного сочинения, под названием «You've Been a Good Old Wagon». Благодаря ему уже через год рэгтайм стал очень популярным в Нью-Йорке. В январе 1897 года издаётся инструментальная рэгтайм-пьеса «Mississippi Rag» Уильяма Крелла. Однако негритянский инструментальный рэгтайм пробился на прилавки издателей только в конце 1897 года с композицией Тома Терпина «Harlem Rag». И наконец после издания маршей и вальсов собственного сочинения, в 1899 издал сборник своих рэгтаймов, называвшийся «Original Rags», и Скотт Джоуплин, ставший самым знаменитым из мастеров этого жанра. Несмотря на то, что вначале больше и чаще публиковались произведения белых рэгтайм - композиторов, чернокожие музыканты играли рэгтайм задолго до выступлений знаменитого оркестра Крелла и зарабатывали достаточно денег на чаевых, чтобы хорошо жить. Даже когда издатели начали принимать для публикации их живые, синкопированные пьесы, многие из чёрных композиторов редко продавали свои произведения, имея небольшую потребность в деньгах сверх чаевых, которые они получали на представлениях в барах или на эстраде.

Широкую популярность рэгтайм получил как исключительно фортепианный жанр. Однако не исключено, что в архаическом виде он существовал и как оркестровая форма. В пользу данного предположения говорит тот факт, что среди многочисленных духовых оркестров Нового Орлеана существовала заметная группа так называемых рэгтайм - бэндов, являвшихся, по сути, теми же джаз - бэндами, в репертуаре которых основное место занимали инструментальные пьесы, исполнявшиеся в стиле рэгтайма.

**Контрольный урок: устный зачет по изученному материалу в виде диспута, дискуссии.**

**Джаз переходного периода. Чикагский стиль.** Свит музыка 20-30-х годов. Классический свинг. Ритм-энд-блюз. Хотя история джаза и началась в Новом Орлеане с наступлением XX века, но эта музыка пережила настоящий взлёт в начале 1920-х, когда трубач Луи Армстронг оставил Новый Орлеан, чтобы создать новую революционную музыку в Чикаго. Начавшаяся вскоре после этого миграция новоорлеанских джазовых мастеров в Нью-Йорк ознаменовала тенденцию постоянного движения джазовых музыкантов с Юга на Север. Чикаго воспринял музыку Нового Орлеана и сделал её горячей, подняв её накал не только усилием знаменитых ансамблей Армстронга Горячая Пятёрка и

Горячая Семёрка, но также и других, включая таких мастеров, как Эдди Кондон и Джимми МакПартланд, чья бригада из Austin High School помогла возрождению Новоорлеанской школы. К числу других знаменитых чикагцев, раздвинувших горизонты классического джазового стиля Нового Орлеана, можно отнести пианиста Арта Ходеса, барабанщика Барретта Димса и кларнетиста Бенни Гудмена.

### **Симфоджаз. Классический свинг. Ритм-энд-блюз. Страйдпиано.**

**Симфоджаз** (англ. sympho-jazz) — стиль, сочетающий в себе элементы коммерческого джаза и легкой симфонической музыки. Зачинателем этого стиля является известный американский скрипач и дирижер П. Уайтмен, который в 20-е гг. XX в. руководил большим оркестром, в репертуар которого наряду с обычной популярно-развлекательной музыкой входили произведения и аранжировки симфонизированного типа. С легкой руки Уайтмена музыка такого типа стала называться "симфоджазом", хотя по-настоящему серьезные опыты синтеза идей симфонической музыки и джаза в ней составляли редкое исключение (к их числу принадлежат некоторые композиции Дж. Гершвина и Ф. Грофе, в частности "Rhapsody in Blue", созданная Гершвином специально для оркестра Уайтмена и прозвучавшая в его исполнении в 1924 гг. в нью-йоркском Эолиэн-холле). Иногда музыку, написанную в стиле С., определяют также термином "свит". Идеи С. нашли свое продолжение в стилях *прогрессив*, *вест-коуст*, *кул* и особенно в "*третьем течении*". Понятие "современный симфоджаз" охватывает обширную область творческих экспериментов, связанных с синтезом джаза и академической музыки

**Страйд**, полное название англ. *Harlem Stride (Piano)*, буквально «Гарлемский шагающий» — джазовый фортепианный стиль, развившийся в основном из рэгтайма, в который были добавлены элементы классической фортепианной музыки — арпеджио, гаммы и др. Стиль страйд возник в Гарлеме и Манхэттене во время Первой мировой войны. Его возникновение связано с тем, что пианисты должны были исполнять музыку каждую ночь, что требовало вносить разнообразие в монотонные рэгтаймы и превращать их в более виртуозные произведения. Со временем пианисты страйда стали аранжировать подобным образом практически любую популярную мелодию своего времени, превращая её в джазовое произведение, хотя ещё в 1920-е годы подобный стиль назывался скорее «рэгтайм», чем «страйд» или «джаз».

Левая рука в страйде обычно исполняет четырёхударный пульс, используя одиночные басовые ноты, октавы, септимы или децимы на первом и третьем ударах, и аккорд на втором и четвёртом ударах. В отличие от более раннего Сент-Луисского стиля, в страйде левая рука совершает более интенсивные движения на клавиатуре, «шагая» по ней (откуда и название стиля), а темп игры стал в среднем более высоким, хотя существуют и отдельные страйдовые произведения в медленном темпе. Правая рука играет мелодию, рифф, а нередко и контрапункт, тогда как левая в основном поддерживает ритмический рисунок (например, блуждающий бас). Для придания окраски тону вместо одиночных нот нередко используются октавы. Считается, что Джеймс Джонсон и Фэтс Уоллер первыми ввели в обиход «блуждающие децимы», когда

исполнитель играет децимы, «блуждающие» вверх и вниз по клавиатуре, вместо привычных терций или одиночных басовых нот.

Пионерами страйда были Лаки Робертс, Джеймс Джонсон и Фэтс Уоллер. Среди других известных исполнителей страйда — Уилли "Лев" Смит, Арт Тейтум, Дональд Ламберт, Клифф Джексон, Юби Блейк, Дик Уэллстуд, Клод Хопкинс, Ральф Саттон, Хэнк Дункан, Дик Хаймен, Дон Юэлл, Майк Липскин, Марк Бирнбаум, Джим Хешен.

**Ритм-н-блюз** получил широкое распространение в военные времена. Можно отметить двух ведущих исполнителей этого периода Джо Тёрнера (*Joe Turner*) и Джимми Рашина (*Jimmy Rushing*). Джо Тёрнер был знаменит своими быстрыми блюзами, которые он не столько пел, а как бы кричал на фоне энергичного фортепианного аккомпанемента в стиле «буги-вуги». По сути он является коммерческим блюзом, произошедшим во времена его урбанизации и впитавшим в себя нотки жизни города. Особенно важно то, что трансформировался не только характер, но и состав ансамблей. Электрификация и применение новой техники в середине 40-х гг. привело к активному внедрению в качестве музыкальных инструментов электрогитар, электроорганов, а несколько позднее и бас-гитар. Ударные инструменты и голос певца стали усиливаться с помощью микрофона. Тем самым оркестр из четырёх человек обрёл возможность играть громче и мощнее, чем традиционный биг-бэнд из восемнадцати исполнителей. Электрифицированные ансамбли нового направления, получившего название ритм-энд-блюз, начали вытеснять из дансингов, клубов и прочих мест развлечения большие джазовые и танцевальные оркестры, которые оказались экономически невыгодными и теряли поклонников. Кроме того, ритм-энд-блюз прекрасно прижился в маленьких забегаловках, кафе и барах. Термином «ритм-энд-блюз» музыкальные специалисты заменяют ранее применяемый в отношении развлекательной музыки «черных» термин «Race Music» (расовая музыка).

**Классический свинг** (*англ. classical swing*) — зрелый свинговый стиль периода с 1930 по 1944 гг., после чего он начал постепенно утрачивать свое доминирующее значение в связи с выдвиганием на первый план *современного джаза*.

**Джаз в других регионах мира.** Джаз всегда вызывал интерес среди музыкантов и слушателей по всему миру вне зависимости от их государственной принадлежности. Достаточно проследить ранние работы трубача Диззи Гиллеспи и его синтез джазовых традиций с музыкой темнокожих кубинцев в 1940-е или более позднее соединение джаза с японской, евроазиатской и ближневосточной музыкой, известные в творчестве пианиста Дейва Брубeka, так же как и у блестящего композитора и лидера джаз-оркестра Дюка Эллингтона, комбинирувавшего музыкальное наследие Африки, Латинской Америки и Дальнего Востока.

Джаз постоянно впитывал и не только западные музыкальные традиции. Например, когда разные художники стали пробовать работу с музыкальными элементами Индии. Пример этих усилий можно услышать в записях флейтиста Пола Хорна во дворце Тадж-Махал (*Taj Mahal*), или в потоке «всемировой

музыки», представленной например в творчестве группы Орегон или проекта Джона Маклафлина Шакти. В музыке Маклафлина, раньше в основном базировавшейся на джазе, в период работы с Шакти стали применяться новые инструменты индийского происхождения, вроде хатама или пионером в слиянии африканских и джазовых форм. Позднее мир узнал саксофониста/композитора Джона Зорна и его исследования еврейской музыкальной культуры, как в рамках оркестра Masada, так и вне его. Эти работы вдохновили целые группы других джазовых музыкантов, таких, как клавишник Джон Медески, сделавший записи с африканским музыкантом Салифом Кеита, гитарист Марк Рибо и басист Энтони Коулмен. Трубочник Дейв Даглас с вдохновением внедряет в свою музыку балканские мотивы, в то время как Азиатско-Американский Джазовый Оркестр (Asian-American Jazz Orchestra) появился в качестве ведущего сторонника конвергенции джазовых и азиатских музыкальных форм.

Поскольку глобализация мира продолжается, в джазе постоянно ощущается воздействие других музыкальных традиций, обеспечивающих зрелую пищу для будущих исследований и доказывающих, что джаз — это действительно мировая музыка.

### *Эйсид-джаз*

Термин «Эйсид-джаз» или «кислотный джаз» свободно используется применительно к весьма широкому диапазону музыки. Хотя эйсид-джаз не вполне правомочно относить к джазовым стилям, которые развивались от общего древа джазовых традиций, но его нельзя и совершенно игнорировать при разборе жанрового многообразия джазовой музыки.

Возникнув в 1987 на британской танцевальной сцене, эйсид-джаз как музыкальный, преимущественно инструментальный стиль сформировался на базе фанка, с добавками избранных классических джазовых треков, хип-хопа, соул и латинского грува. Собственно этот стиль является одной из разновидностей джазового возрождения, вдохновлённого в этом случае не столько выступлениями живых ветеранов, сколько старыми записями джаза конца 1960-х и раннего джазового фанка начала 1970-х.

Со временем, после завершения стадии формирования из этой музыкальной мозаики, совершенно исчезла импровизация, что явилось основным предметом спора о том, является ли эйсид-джаз собственно джазом.

К числу известных представителей эйсид-джаза относятся такие музыканты, как Jamiroquai, Incognito, Brand New Heavies, Groove Collective, Guru, Джеймс Тэйлор. Некоторые специалисты считают, что трио Medeski, Martin & Wood, позиционирующиеся сегодня как представители современного авангардизма, начинали с **Джаз-мануш** — направление в «гитарном» джазе, основанное братьями Ферре и Жанго Рейнхардтом. Соединяет в себе традиционную технику игры на гитаре цыган группы мануш и свинг.вою карьеру с эйсид-джаза.

Современный джаз (бибоп, кул, хард-боп, прогрессив, авангард)

Бибоп – джазовый стиль, основанный на гармонической импровизации. Известные музыканты Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианист Теллониус Монк.

Кул – «прохладный» стиль современного джаза. Характерная особенность кула – спокойная манера игры и «холодный» способ звукоизвлечения на духовых инструментах, при котором исключается вибрато.

Хард – боп – «твердый», «жесткий» боп. Экспрессивная манера исполнения, острый энергичный ритм.

Прогрессив - параллельно с возникновением бибоба в среде джаза развивается новый жанр — прогрессивный джаз, или просто прогрессив. Основным отличием этого жанра становится стремление отойти от застывшего клише биг-бендов и устаревших, затёртых приёмов т. н. симфоджаза, введённых в 1920-е Полом Уайтменом. В отличие от бопперов, творцы прогрессива не стремились к радикальному отказу от джазовых традиций, сложившихся на то время. Они скорее стремились к обновлению и усовершенствованию свинговых фраз-моделей, вводя в практику композиции последние достижения европейского симфонизма в области тональности и гармонии.

Наибольший вклад в развитие концепций «прогрессива» внёс пианист и дирижёр Стэн Кентон. С его первых работ собственно и берёт начало прогрессивный джаз начала 1940-х. По звучанию музыка, исполнявшаяся его первым оркестром была близка к Рахманинову, а композиции несли черты позднего романтизма. Однако по жанру это было ближе всего к симфоджазу.

**Контрольный урок: устный зачет по изученному материалу в виде диспута, дискуссии.**

## **2 год обучения**

*1. Повторение пройденного материала 1 года обучения*

*2. Общая характеристика современной популярной музыки:*

### ***Симфоджаз. Джордж Гершвин и его творчество.***

**Симфоджаз** (англ. *simphojazz*) - стилевая разновидность джаза в сочетании с легкожанровой симфонической музыкой. Впервые этот термин употребил в 1920-х годах известный американский дирижер Пол Уайтмен. В большинстве случаев это была танцевальная музыка с оттенком «салонности». Однако тот же Уайтмен стал инициатором создания и первым исполнителем знаменитой «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина, где слияние джаза и симфонической музыки оказалось на редкость органичным.

Джордж Гершвин родился под именем Янкл Гершовиц 26 сентября 1898 года в нью-йоркском районе Бруклин, в семье еврейских эмигрантов из Одессы. Его отец, Мойше (впоследствии Моррис) Гершовиц, переехал в Бруклин из Санкт-Петербурга в начале 1890-х годов; мать, Роза Брускина, несколькими годами раньше. Джордж был вторым ребёнком в семье (всего детей было четверо). 12



лет начал самостоятельно учиться играть на фортепиано. Много позже, став прославленным композитором, Гершвин не переставал учиться, совершенствовать свою технику. Во время таких занятий он познакомился с уникальными американскими композиторами тех лет — Генри Коуэллом, Уоллингфордом Риггером (англ.)русск. и теоретиком музыки Джозефом Шиллингером (последний примечателен тем, что подходил к процессу сочинения музыки с математических позиций, пытаясь разработать универсальный алгоритм).

В 1914 году Гершвин начал профессионально заниматься музыкой, работая аккомпаниатором в музыкальном издательстве Джерома Ремика (англ.)русск.. Уже через два года было выпущено первое авторское произведение молодого Гершвина — «When You Want 'Em, You Can't Get 'Em». Несмотря на то, что оно не пользовалось особым успехом у публики, Гершвин привлёк внимание некоторых известных бродвейских продюсеров и режиссёров. Например, Зигмунд Ромберг (англ.)русск. включил музыку Гершвина в своё ревю The Passing Show of 1916 (англ.)русск.. В те годы Гершвин, занимаясь фортепиано, гармонией и оркестровкой, подрабатывал пианистом в ресторанах.

В 1918—1919 годах на Бродвее появилось много произведений Гершвина: песня Swanee (англ.)русск. вошла в шоу Эла Джолсона «Sinbad» и имела ошеломляющий успех — Джолсон многократно записал её на пластинки и исполнил в нескольких фильмах. А постановка La La Lucille (англ.)русск. 1919 года была полностью основана на сочинениях Гершвина.

В 1920—1924 годах Джордж Гершвин создавал по несколько десятков произведений для George White's Scandals (англ.)русск., а в 1922 году написал даже настоящую оперу — Blue Monday (англ.)русск. (известную также как «135th Street»), после премьеры которой был приглашен в джаз-бэнд Пола Уайтмена (англ.)русск. в качестве композитора. Именно для Уайтмена Гершвин сочинил жемчужину своего творчества — «Rhapsody in Blue» («Рапсодия в блюзовых тонах»).

В 1924 году Гершвин создал мюзикл Lady, Be Good (англ.)русск., который стал первым настоящим успехом композитора на Бродвее. В этой постановке Гершвин впервые работал со своим братом Айрой Гершвином, который писал все тексты. Следующее десятилетие этот творческий союз был самым продуктивным и востребованным на Бродвее. Самым удачным их шоу было Of Thee I Sing (англ.)русск., 1931; за него они получили Пулитцеровскую премию (1932), впервые присуждённую музыкальной постановке.

Самой масштабной и амбициозной работой в биографии Гершвина стала «фольклорная» опера «Порги и Бесс», 1935, поставленная по роману Дюбоса Хейворда (англ.)русск., принимавшего участие в написании либретто для оперы.

В начале 1937 года у Гершвина обнаружили симптомы опухоли головного мозга. Гершвина помещают в клинику "Седарс Синай", где он умер утром 11 июля 1937 года, не приходя в сознание после операции по удалению опухоли.

***Песни социально-политического содержания***

Произнеся сегодня "Советская массовая песня" сразу рискуешь быть неверно понятым. Будто речь идет о позднесоветской попсе вроде той, что исполнялась с эстрады В.Леонтьевым или А.Пугачевой. Если при этом добавят слово «ретро», припоминают, в лучшем случае, творчество Л.Утесова и К.Шульженко.

Историю Советской Массовой песни можно разделить на два выраженных периода. Существование грани между этими периодами напрямую связано с Великой Отечественной войной.

Порой кажется, что довоенная эстрадная песня существовала, во многом, за счет эксплуатации разного рода идеализаций. Зачастую, они несли некое надрывное погружение в мир узко индивидуальных переживаний, которые в силу своей ограниченности едва ли могли нести людям созидательное здоровое начало. Противовес составляли появившиеся позже марши И.Дунаевского и Б.Покрасса, где чрезвычайно тонизированный, гиперустремленный образ нового советского человека, чисто психологически тоже не внушает нам сегодня большого доверия. Еще одной, хоть и далеко не последней, гранью того музыкального мира были перепевы блатной лирики, характерные, в частности, для раннего творчества Л.Утесова. Прежде этому репертуару противостояли только революционные песни и песни времен гражданской войны.

Такое положение вещей было результатом фактической неоднородности общества - устремления элитарной части его творческого авангарда неизменно сводились к желанию удовлетворять привычный и устоявшийся спрос на стареющие эстрадные формы. До войны термином «Советская Массовая песня» было принято обозначать, главным образом, мажорно-оптимистические произведения, написанные для новых людей новой страны – страны победившего социализма. Эти песни, как тогда говорили, были обращены уже не в мир узко - личных переживаний героя, а к обществу и человеку-созидателю в нём. В то же время заключая в себе понятные и близкому каждому проблемы, переживания и радости, они начали создавать противовес мещанскому мелкобуржуазному репертуару, господствовавшему на эстраде.

Характер советской массовой песни быстро меняется с приходом войны. В сорок первом еще продолжают звучать в новой трактовке мажорные песни вроде «Бейте с неба самолеты» с добавленными куплетами про фашистов (...Вздумал Гитлер, пес кровавый, сунуть нос в наш край родной...). Однако шапкозакидательские песни больше не подходили, упаднические - тем более. Большинство песен, созданных в первые дни войны, не стали известными и не переиздавались после. В 42-м году мажорный репертуар уходит и начинают появляться действительно ставшие популярными глубоко лиричные песни такие как «Вечер на рейде» или «Моя любимая». Отдельные песни из их числа неоднократно подвергались критике, как, например «Темная ночь», которая будто бы погружала слушателя «в узкий мир интимных переживаний героя», но по существу к таким выпадам никто всерьез не относился. Война потребовала небывалой мобилизации духовных сил народа, и это неминуемо отразилось на песнях. Военные песни были лишены мажора, присущего массовой культуре тридцатых. Их значительное количество прозвучало тогда в джазовой

аранжировке. Можно говорить о том, что именно в годы войны сформировалось второе, неофициозное направление в массовой песне, наиболее полно впитавшее в себя основные мотивы запевов и силу духа народа-победителя.

Война явилась великим испытанием, заставившим прочувствовать и определить те художественные и нравственные критерии, которыми должны были руководствоваться люди искусства в своем творчестве. Теперь стали нужны совсем другие песни, способные заставить сердца людей биться с новой силой, расшевелить их для праведного и благородного гнева, поднять их на защиту Родины. Песни менялись: теперь и они становились оружием против ненавистного врага. Именно эти дни можно по праву назвать временем второго рождения советской массовой песни - реальная жизнь, суровая без прикрас, страшная, но и прекрасная, в смысле степени ее эмоциональной насыщенности, шагнула, наконец, к людям из ее строк.

Не случайно, даже через два десятилетия после победного 45-го в песнях уже мирной жизни все еще слышались отголоски тех простых, лишенных пафоса, мелодий, воспевавших любовь народа к родной земле и ненависть к ее захватчикам. Лучшими произведениями патриотической лирики Советская песенная культура обязана именно песне военной. Именно они, песни великой войны, стали тем источником, от которого взяли начало лучшие и достойнейшие произведения, создававшиеся авторами на протяжении многих последующих лет.

С началом «оттепели» эти музыкальные традиции стали уходить в прошлое. Поскольку трансформация песенных жанров происходила плавно, размазано во времени, то никому тогда и в голову не пришло придумывать нового названия для той эстрады, какой она стала, и какой мы ее знали последние несколько десятилетий. Если взять для сравнения крайние точки эволюции советской песни, то мы видим, что между песнями теми и этими нет ничего общего.

Можно сказать, что к концу войны жанр Советской Массовой песни достиг своего наивысшего расцвета. К сожалению, очень недолго он просуществовал на эстраде в том виде, каким отшлифовался тогда. Однако и за этот срок голосами малого количества исполнителей – страстных пропагандистов советской песни (кроме уже упоминавшихся Л.Утесова, К. Шульженко, М. Бернеса которые были не столько певцами, сколько поющим актерами, обязательно необходимо вспомнить Г.Абрамова, В.Бунчикова, Г.Виноградова, В.Нечаева, П.Киричека, И.Шмелёва и некоторых других исполнителей) было спето и сказано, пожалуй, даже больше, чем удалось спеть и сказать всем остальным разноплановым исполнителям за все последующие годы существования советской эстрады.

Попытки уточнить смысл словосочетания "Советская Массовая песня" предпринимались в музыкальных кругах и прежде. Методичной публичной порке время от времени подвергались композиторы-песенники чьи произведения, «наносившие вред Советской песенной культуре» избирались в качестве демонстрационного материала. Закончилось же все и просто печально: в самом начале шестидесятых, накануне Третьего Всесоюзного съезда

композиторов, журнал "Советская Музыка" выходящий под редакцией С.Я.Лемешева, опубликовал серию дискуссионных статей "о состоянии русской советской массовой песни". Правильнее сказать, была предпринята попытка скорректировать тот курс, по которому пошло развитие эстрады. Новые принципы так и не были надиктованы, а разговор об эстетических и этических критериях в творчестве просто замяли в силу неясности самих этих критериев. Заключительная статья цикла так прямо и цитировала высказывания ряда авторов: «Меня признали простые люди и мне безразлично, что думают обо мне музыковеды-снобы и коллеги-завистники». В начале шестидесятых они уже смогли себе это позволять.

Жирную точку в биографии Советской Массовой песни могли бы поставить две следующие цитаты:

"Тревожные признаки самоповторения в этом жанре наиболее чуткие художники подмечали сравнительно давно. Еще в начале 50-х годов И. Дунаевский говорил: "Несмотря на то, что почти каждый год приносит нам несколько ярких песен, несмотря на то, что наши композиторы много и серьезно работают над музыкальным языком песен, обогащая его живительным влиянием народнопесенных интонаций, все-таки следует признать, что в общем песня наша застыла в тех формах и видах, которые отшлифовались 12-15 лет тому назад.

И вот десять лет спустя в нашей дискуссии вновь зазвучала нота тревоги... У нас, вы обратите внимание, говорил Б. Терентьев, если и появляются новые песни, даже хорошие, то в них почти нет чего-то впервые найденного... песни идут в русле уже существующих старых традиций... совсем не обновляется форма песни... не пишут у нас сюжетных песен (кстати сказать, в цитированной статье И. Дунаевский также говорил, что на повестке нашего творческого дня стоит вопрос о сюжетной песне.)"

Именно разговор о поисках новых форм и сопровождал на рубеже шестидесятых гибель наших лучших песенных традиций. Впрочем, в том, что эти традиции оказались утрачены, была и своя историческая закономерность. Фазы прогресса и регресса неизбежно время от времени сменяют друг друга. Случилось то, чего так боялись сталинские «инженеры человеческих душ», а именно начались процессы всеобщей духовной деградации, когда нормой жизни человека стало отсутствие высоких целей. Советские люди мало помалу утратили дух, делавший их непобедимыми. А вместе с тем и высокие нравственные мотивы Советских песен оставались понятными все меньшему и меньшему количеству людей.

По своему качественному уровню Советская массовая песня на десятилетия обогнала эпоху в которую она создавалась. Этим объясняется то, что этот жанр, достигнув наивысшего расцвета в суровые военные и первые послевоенные годы, достаточно быстро уступил место более примитивным и менее психологически-достоверным жанрам. Советскую Массовую песню отличало преобладание характерных типическо - жанровых коллизий, (прием, который одно время вышел из моды, но сейчас заново открывается режиссерами новой волны) живость сюжетной линии, динамика изложения. Советской массовой

песней были созданы не только ярчайшие типические образы людей новой советской жизни, но и новые для звукозаписи выразительные средства. Отсутствие живого контакта с публикой, которое по мере развития звукозаписи воспринималось как объективная трудность и считалось практически невозможным, было преодолено. Его восполнил талант мастеров советской эстрады, солистов Всесоюзного радиокомитета, игравших музыкальные спектакли перед студийным микрофоном.

Наряду с радиоточками, в которых жили их выдающиеся голоса, носителями советской песенной культуры были и патефонные пластинки. Это были тяжелые черные блины, на каждой стороне которых умещалось около трех минут записи. Этим трем минут хватало, чтобы сказать очень много! На советских песнях было воспитано не одно поколение людей, и очень хороших людей, многие из которых сегодня живут рядом с нами. Правда этих песен освещала, и освещает по сей день, их жизненный путь, помогает не потерять себя там, где казалось бы, уже навсегда разорваны последние связи между жизненными дорогами поколений.

**Шансон.** Ранние шансон развились из одноголосных светских песен труверов. Первым значительным автором шансон был поэт и композитор XIV века Гийом де Машо. Следующее поколение композиторов происходило в основном из Бургундии (Гийом Дюфай и Жиль Беншуа), их шансон были в основном трёхголосны. В середине XV века образовалась «парижская школа» шансон (К. де Сермизи и К. Жанекен). В XV—XVI веках шансон писали многие известные композиторы различных школ (необязательно французы), в том числе Окегем, Жоскен, Вилларт, Роре, Лассо и многие другие.

**Современные шансоны.** Жанр шансонов использовали певцы французских кабаре в конце XIX века — первой половине XX века. Наиболее известными из них являются Аристид Брюан, Мистингетт. Из кабаре данная модификация шансонов перешла во французскую эстрадную музыку XX века. Наряду с жанром кабаре в то же время во французской песне существовало направление «реалистической песни» (*chanson réaliste*), представляемое практически исключительно женщинами. Самыми известными исполнительницами были Дамиа, Фреэль и Эдит Пиаф. В 50-х годах оформились два главных направления оригинальной франкоязычной песни, существующие до настоящего времени.

Первое из них — жанр классического шансона, где первостепенное значение придается поэтической компоненте песни, и автор как правило сам является исполнителем. Этот жанр связывается в первую очередь с именами Мориса Шевалье, Шарля Трене и Эдит Пиаф, которая продолжала традицию реалистической песни. Крупнейшими представителями этого направления являются французы Лео Ферре, Жорж Брассенс и бельгиец Жак Брель. Всемирно известны Шарль Азнавур и Сальваторе Адамо, хотя их творчество ближе к традиционной эстрадной песне. Именно представители этого поэтично-музыкального направления в полной мере соответствуют термину шансонье (*chansonnier*). Представители так называемого «нового шансона» (*nouvelle chanson*), или «новой сцены» (*nouvelle scène française*) - это молодое

поколение французских эстрадных артистов. В своем творчестве они не отказываются от использования новейших приемов современной легкой музыки, включая элементы рока, латиноамериканские и разнообразные иные этнические ритмы, электронную музыку и т. д., но по-прежнему очень требовательно относятся к текстам своих песен. Начало «нового шансона» связывают с именем Доминика А и относят к последнему десятилетию XX века. Среди шансонье, пришедших на сцену в XXI веке, Бенжамен Бьёле, его сестра Корали Клеман, Керен Анн, Оливия Руиз и многие другие.

Другое направление французской песни второй половины XX века — эстрадная песня, которую исполняют chanteur (певцы). Представители этого направления тоже нередко являются исполнителями песен собственного сочинения (поэтами и/или композиторами), но в силу облегченности поэтического содержания они не являются шансонье в полном смысле этого слова. Всемирно известными исполнителями французских эстрадных песен являются Ив Монтан, Анри Сальвадор, Мирей Матье, Энрико Масиас, Джо Дассен, Далида, Патрисия Каас, Лара Фабиан, Милен Фармер.

Граница между шансоном и эстрадной песней достаточно условна, и далеко не всякого франкоязычного певца можно однозначно отнести к тому или другому направлению. За пределами франкоязычных стран часто всех исполнителей, поющих на французском языке, называют шансонье.

**Советский джаз** - джаз, развившийся на иной по сравнению с американским джазом национальной основе.

Джаз-сцена зарождается в СССР в 20-е годы одновременно с её расцветом в США. Первый джаз-оркестр в Советской России был создан в Москве в 1922 г. поэтом, переводчиком, танцором, театральным деятелем Валентином Парнахом и носил название «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр джаз-банд Валентина Парнаха». [1] Днем рождения отечественного джаза традиционно считается 1 октября 1922 года, когда состоялся первый концерт этого коллектива. Первым профессиональным джазовым составом, выступившим в радиоэфире и записавшим пластинку считается оркестр пианиста и композитора Александра Цфасмана (Москва). Ранние советские джаз-банды специализировались на исполнении модных танцев (фокстрот, чарльстон).

В массовом сознании джаз начал приобретать широкую популярность в 30-е, во многом благодаря ленинградскому ансамблю под руководством актёра и певца Леонида Утёсова и трубача Я. Б. Скоморовского. Популярная кинокомедия с его участием «Весёлые ребята» (1934) была посвящена истории джазового музыканта и имела соответствующий саундтрек (написанный Исааком Дунаевским). Утёсов и Скоморовский сформировали оригинальный стиль «теа-джаз» (театральный джаз), основанный на смеси музыки с театром, опереттой, большую роль в нём играли вокальные номера и элемент представления.

Заметный вклад в развитие советского джаза внёс Эдди Рознер — композитор, музыкант и руководитель оркестров. Начав свою карьеру в Германии, Польше и других европейских странах, Рознер переехал в СССР и стал одним из пионеров свинга в СССР и зачинателем белорусского джаза.

Важную роль в популяризации и освоении стиля свинг сыграли также московские коллективы 30-х и 40-х гг., которыми руководили Александр Цфасман и Александр Варламов. Джаз-оркестр Всесоюзного радио п/у А. Варламова принял участие в первой советской телепередаче. Единственным составом, сохранившимся с той поры, оказался оркестр Олега Лундстрема. Этот широко известный ныне биг-бэнд принадлежал к числу немногих и лучших джазовых ансамблей русской диаспоры, выступая в 1935—1947 гг. в Китае.

Отношение советских властей к джазу было неоднозначным: отечественных джаз-исполнителей, как правило, не запрещали, но была распространена жёсткая критика джаза как такового, в контексте критики западной культуры в целом. В конце 40-х, во время борьбы с космополитизмом, джаз в СССР переживал особо сложный период, когда коллективы, исполняющие «западную» музыку, подвергались гонениям. С началом «оттепели» репрессии в отношении музыкантов были прекращены, но критика продолжилась.

Согласно исследованиям профессора истории и американской культуры Пенни Ван Эшчен, Госдепартамент США пытался использовать джаз в качестве идеологического оружия против СССР и против расширения советского влияния на страны третьего мира.

В 50-е и 60-е гг. в Москве возобновили свою деятельность оркестры Эдди Рознера и Олега Лундстрема, появились новые составы, среди которых выделялись оркестры Иосифа Вайнштейна (Ленинград) и Вадима Людвиковского (Москва), а также Рижский эстрадный оркестр (РЭО). Биг-бэнды воспитали целую плеяду талантливых аранжировщиков и солистов-импровизаторов, чьё творчество вывело советский джаз на качественно новый уровень и приблизило к мировым образцам. Среди них Георгий Гаранян, Борис Фрумкин, Алексей Зубов, Виталий Долгов, Игорь Кантюков, Николай Капустин, Борис Матвеев, Константин Носов, Борис Рычков, Константин Бахолдин. Начинается развитие камерного и клубного джаза во всем многообразии его стилистики (Вячеслав Ганелин, Давид Голощёкин, Геннадий Гольштейн, Николай Громин, Владимир Данилин, Алексей Козлов, Роман Кунсман, Николай Левиновский, Герман Лукьянов, Александр Пищиков, Алексей Кузнецов, Виктор Фридман, Андрей Товмасян, Игорь Бриль, Леонид Чижик и др.) Многие из вышеперечисленных мэтров советского джаза начинали свой творческий путь на сцене легендарного московского джаз-клуба «Синяя Птица», который просуществовал с 1964 года по 2009 г., открыв новые имена представителей современного поколения звёзд отечественного джаза (братья Александр и Дмитрий Бриль, Анна Бутурлина, Яков Окунь, Роман Мирошниченко и другие).

В 70-х широкую известность получило джазовое трио «Ганелин-Тарасов-Чекасин» (ГТЧ) в составе пианиста Вячеслава Ганелина, барабанщика Владимира Тарасова и саксофониста Владимира Чекасина, просуществовавшее до 1986 года.

В 70 и 80-х годах получили известность такие коллективы как джазовый квартет из Азербайджана «Гая», Государственный эстрадный оркестр Армении

под управлением Константина Орбеляна, грузинские вокально-инструментальные ансамбли «Орэра» и «Джаз-Хорал»

Первая книга о джазе в СССР вышла в ленинградском издательстве Academia в 1926 году. Она была составлена музыковедом Семёном Гинзбургом из переводов статей западных композиторов и музыкальных критиков, а также собственных материалов, и называлась «Джаз-банд и современная музыка». Следующая книга о джазе вышла в СССР только в начале 1960-х. Она была написана Валерием Мысовским и Владимиром Фейертагом, называлась «Джаз» и представляла из себя по сути компиляцию информации, которую можно было получить из различных источников в то время. С этого времени началась работа над первой энциклопедией джаза на русском языке, которую удалось издать только в 2001 году в петербургском издательстве «Скифия». Энциклопедия «Джаз. XX век. Энциклопедический справочник» была подготовлена одним из самых авторитетных джазовых критиков Владимиром Фейертагом, насчитывала более тысячи имён джазовых персоналий и была единодушно признана главной русскоязычной книгой о джазе. В 2008 году увидело свет второе издание энциклопедии «Джаз. Энциклопедический справочник», где джазовая история была проведена уже до XXI века, добавлены сотни редчайших фотографий, а список джазовых имён увеличен почти на четверть.

В 2009 году коллективом авторов во главе с тем же В. Фейертагом был подготовлен и опубликован первый российский краткий энциклопедический справочник «Джаз в России» — единственное на сегодняшний день полное собрание джазовой российской и советской истории джаза в печатном виде — персоналии, оркестры, музыканты, журналисты, фестивали и учебные учреждения.

После спада интереса к джазу в 90-е годы, он снова стал набирать популярность в молодёжной культуре. В Москве ежегодно проводятся фестивали джазовой музыки, такие как «Усадьба Джаз» и «Джаз в саду Эрмитаж». Самой популярной клубной площадкой джаза в Москве является джаз-клуб «Союз Композиторов», приглашающий всемирно известных джаз и блюз исполнителей.

**Музыка кантри.** Кантри объединяет две разновидности американского фольклора — это музыка белых поселенцев, обосновавшихся в Новом Свете в XVII—XVIII веков и ковбойские баллады Дикого Запада. В этой музыке сильно наследие елизаветинских мадригалов, ирландской и шотландской народной музыки. Основные музыкальные инструменты этого стиля — гитара, банджо и скрипка.

«The Little Old Log Cabin in the Lane», написанная в 1871 году Уиллом Хейссом из Кентукки, является первой «документально зафиксированной» песней в стиле кантри. Спустя 53 года Фиддин Джон Карсон записывает эту композицию на пластинку. С октября 1925 года начала работу радиопрограмма «Grand Ole Opry», которая по сей день транслирует концерты звёзд кантри в прямом эфире.



Кантри, как музыкальная индустрия, стало набирать обороты в конце 1940-х гг. благодаря успеху Хэнка Уильямса (1923—53), который не только задал имидж исполнителя кантри на несколько поколений вперёд, но и обозначил типичные темы жанра — трагическая любовь, одиночество и тяготы рабочей жизни. Уже к тому времени в кантри существовали разные стили: вестерн-свинг, взявший принципы аранжировки из диксиленда — тут королём жанра был Боб Уиллс и его Texas Playboys; блюграсс, в котором доминирующее положение играл его основатель Билл Монро; стиль таких музыкантов как Хэнк Уильямс тогда называли хиллбилли. В середине 1950-х гг. кантри, наравне с элементами из других жанров (госпел, ритм-н-блюз) дало рождение рок-н-ролла. Тут же обозначился пограничный жанр — рокабилли — именно с него начали творческий путь такие певцы, как Элвис Пресли, Карл Перкинс и Джонни Кэш — неслучайно, все они записывались в одной и той же мемфисской студии Sun Records. Благодаря успеху альбома «Gunfighter Ballads and Trail Songs» (1959) Марти Роббинса обособился жанр кантри-н-вестерн, в котором доминировали сюжеты из жизни Дикого Запада.

#### *1970—1980-е годы*

К началу 1970-х гг. в индустрии кантри обозначились два полюса: с одной стороны это связь с музыкальной традицией и тематикой хиллбилли, с другой — тяготение к эстраде и массовому слушателю. Именно популярность одного из этих двух уклонов с тех пор будет определять жанр в тот или иной период. В русле традиционного кантри начали карьеру Лоретта Линн, Мерл Хаггард, Вилли Нельсон и Вэйлон Дженнингс. Однако наибольший успех во второй половине 1970-х гг. получили как раз исполнители, значительно стершие границы между кантри и эстрадой: Конвей Твитти, Глен Кемпбелл, Энн Мюррей, Кенни Роджерс, Барбара Мандрелл, записи которых настолько мало чем отличались от исполнителей поп-музыки, что между кантри-радиостанциями возникают ожесточённые споры о том, насколько вписывается та или иная песня в их формат. Наивысшего пика такое поп-кантри достигло в рубеже 1970-1980-х гг., не в последнюю очередь, благодаря фильму «Городской ковбой», вызвавшему массовый интерес к кантри. Противовес эстраднему кантри был дан в лице нового поколения исполнителей: Джордж Стрейт, Джин Уотсон, Патти Лавлес; именно это направление, получившее название неотрадиционализма, одержало верх в индустрии кантри к концу 1980-х гг.

*1990-е годы* В то время данная музыка звучала у Джорджа Стрейта, Тима Макгро, Алана Джексона. Международного успеха добилась канадская певица Шанайя Твейн, сочетавшая кантри с поп-музыкой и роком. Тенденция к насыщению кантри элементами популярной музыки, джаза и фолк-музыки ещё более очевидна в творчестве таких современных исполнителей, как Гарт Брукс, Тим Макгро, Лиэнн Раймс, Кэрри Андервуд. Скажем, самый успешный сингл Макгро был записан в дуэте с рэпером Нелли, а ветеран Вилли Нельсон недавно выпустил альбом с ярко выраженными элементами стиля рэгги. *Альтернативное кантри.* Альт-кантри — направление, получившее широкое распространение в 1990-е годы. К нему обратилась группа разнообразных

музыкантов, отошедших от привычных канонов жанра. Лирика стала депрессивной, готической и злободневной. Представители альтернативного кантри — 16 Horsepower, Steve Earle, Uncle Tupelo, Son Volt, Ryan Adams и другие.

*2000-е годы.* Несколько рок и поп-звезд рискнули попробовать себя в качестве исполнителей кантри. В 2000 году Ричард Маркс записал пять песен в этом жанре. Группа Бон Джови выпустила сингл «Who Says You Can't Go Home» совместно с солисткой кантри-коллектива «Sugarland». Также к кантри обратились такие рок-исполнители, как Дон Хенли и «Poison». Успешно продается немецкая кантри-группа Texas lightning Джозеф Пул (Wednesday 13). Основал проект, играющий кантри под названием Bourbon Crow. В России из наиболее известных кантри-исполнителей следует считать группы «Ба-Ба-Ту», «Кукуруза», «ГрАссМейстер», «Apple Jack», Братья Енотовы, "Кантри-салун" (Grass Pistols) и т. д. Среди певцов и певиц кантри музыки в нашей стране — Ирина Сурина, Лариса Григорьева, Светлана Шебеко, Дмитрий Новокольский, Евгений Юджин. Бит-музыка (англ. *Beat music*), также называемая мерсибит (англ. *merseybeat*) для групп из Ливерпуля рядом с рекой Мерси или брамбит (англ. *Brumbeat*) для групп из Бирмингема — это жанр рок-музыки, зародившийся в Великобритании в ранних 60-х. Бит-музыка представляет собой сплав рок-н-ролла, ду-вопа, скиффла, ритм-н-блюза и соула. В музыке доминирует чистая гитара, сильный и гармоничный вокал, песни в основном имеют запоминающиеся мотивы. Эта музыка имеет мало общего с битниками (литературным движением 50-х).

**Рок-музыка** (англ. *Rock music*) — обобщающее название ряда направлений популярной музыки. Слово «rock» — (в переводе с английского «качать, укачивать, качаться») — в данном случае указывает на характерные для этих направлений ритмические ощущения, связанные с определённой формой движения, по аналогии с «roll», «twist», «swing», «shake» и т. п. Такие признаки рок-музыки, как использование электромузыкальных инструментов, творческая самодостаточность (для рок-музыкантов характерно исполнение композиций собственного сочинения) являются вторичными и часто вводят в заблуждение. По этой причине принадлежность некоторых стилей музыки к року оспаривается. Также рок является особым субкультурным явлением; такие субкультуры, как моды, хиппи, панки, металлисты, готы, эмо неразрывно связаны с определёнными жанрами рок-музыки. Рок-музыка имеет большое количество направлений: от достаточно «лёгких» жанров, таких как танцевальный рок-н-ролл, поп-рок, бритпоп, до довольно brutальных и даже в чём-то агрессивных жанров — death metalla и грайндкора. Содержание песен варьируется от лёгкого и непринуждённого до мрачного, глубокого и философского. Часто рок-музыка противопоставляется поп-музыке. Несколько более определено можно сказать о, так называемой, «музыкальной экспрессии», которая, в силу повышенной, в сравнении с иными видами музыки, динамики (громкости) исполнения (по разным источникам от 110 до 155 дБ), является особой для многих рок - стилей (направлений), поскольку даже звучание большого симфонического оркестра находится в пределах 85 дБ

и редко доходит до 115 дБ. («конкуренцию» в плане громкости могут составить лишь направления музыки, использующие электроакустическое звучание). Истоки рок-музыки лежат в блюзе, из которого и вышли первые рок-жанры — рок-н-ролл и рокабилли. Первые поджанры рок-музыки возникали в тесной связи с народной и эстрадной музыкой того времени — в первую очередь это фолк, кантри, скиффл, мюзик-холл. За время своего существования были попытки соединить рок-музыку практически со всеми возможными видами музыки — с академической музыкой (арт-рок, появляется в конце 60-х), джазом (джаз-рок, появляется в конце 60-х — начале 70-х), латинской музыкой (латино-рок, появляется в конце 60-х), индийской музыкой (рага-рок, появляется в середине 60-х). В 60-70-х годах появились практически все крупнейшие поджанры рок-музыки, наиболее важными из которых, помимо перечисленных, являются хард-рок, панк-рок, рок-авангард. В конце 70-х — начале 80-х появились такие жанры рок-музыки, как пост-панк, новая волна, альтернативный рок (хотя уже в конце 60-х годов появляются ранние представители этого направления), хардкор (крупный поджанр панк-рока), а позже и brutальные поджанры метала — дэт-метал, блэк-метал. В 90-х годах получили широкое развитие жанры гранж (появился в середине 80-х), брит-поп (появляется в середине 60-х), альтернативный метал (появляется в конце 80-х).

Основные центры возникновения и развития рок-музыки — США и западная Европа (особенно Великобритания). Большинство текстов песен — на английском языке. Однако, хотя, как правило, и с некоторым запозданием, национальная рок-музыка появилась практически во всех странах. Русскоязычная рок-музыка (т. н. русский рок) появилась в СССР уже в 1960—1970-х гг. и достигла пика развития в 1980-х гг., продолжив развиваться в 1990-х.

**Контрольный урок. На контрольном уроке определяют уровень знаний по теоретическому и практическому материалу (викторина).**

### ***Музыка диско***

**Диско** (англ. *Disco*, букв. «дискотека») — один из основных жанров танцевальной музыки XX века, возникший в начале 1970-х годов.

Диско почти одновременно разрабатывалось в США и Европе. Для американского диско характерно звучание, близкое к фанку и соулу. Европейское диско тесно переплеталось с традиционной эстрадой и общими тенденциями поп-музыки.

В 70-х диско имел несколько подстилей, в том числе «диско-фьюжн», «мюнхенское звучание» и т. д., а после 1976 года, благодаря распространению электронных музыкальных инструментов, — такие подстили как EuroDisco, ItaloDisco и Space Disco.

### **Истоки**

В 1972 году начали появляться одни из первых композиций, написанные разными композиторами, которые можно было бы отнести к категории «диско». Примеры: «*Papa Was A Rolling Stone*» группы Temptations; музыкальная тема к фильму Шафт, в исполнении Айзека Хейза. В США

первыми хитами стиля считаются вышедшие в 1974 «**Rock The Boat**» Корпорации Хьюз (американский хит № 1 года), «**Rock You Baby**» Джорджа Маккрея и «**Love's Theme**» Лав Анлимитед Оркестра (тема из к/ф «Жара»). В Европе одним из первых диско-хитов стала песня «**J'attendrai**» в исполнении Далиды (1975). Однако только благодаря германской группе «Silver Convention», стиль «диско» начал своё победоносное шествие по европейским танцполам.

Среди многочисленных «диско» - коллективов были и интересные продюсерские проекты, к созданию которых были причастны композиторы ведущих музыкальных лейблов, и настоящие самородки, начинавшие свой путь к успеху от никому не известных школьных ансамблей. К числу первых относятся такие группы как «Boney M.», «A la carte» и «Dschinghis Khan», среди вторых были «Eruption», Аманда Лип, «Pussycat» и «Neoton Familia».

Общая формула диско-композиции выглядит следующим образом: танцевальный ритм в темпе около 120—140 ударов в минуту и «живые» мелодии, часто сильно оркестрованные. Но из этого правила есть и много исключений, позволяющих говорить о существовании различных ветвей жанра в эпоху его расцвета («эра классического диско» 1975-81 годов). Например, «мягкое диско» (mellow disco) отличалось более медленным темпом 95-110 ударов — это такие хиты как «Fly, Robin, Fly» от Silver Convention и «Love to Love You Baby» Донны Саммер. Электро-диско могло быть менее оркестрованным (отсутствие «скрипок» в звучании) — сюда можно отнести некогда популярные на танцполах «Dancer» Джино Соччио, «Beat Of The Night» от Fever и «You Make Me Feel (Mighty Real)» Sylvester. Также в течение 1977—1979 годов (на пике общемировой популярности жанра), вышло немало композиций, представлявших собой «сплав» диско с другими стилями: с классической музыкой («A Fifth of Beethoven» Уолтера Мерфи), с роком («Shine A Little Love» Илэктрик Лайт Оркестра), с джазом («Turn the Music Up» от Players Association), с этникой («Disco Bouzouki» от Disco Bouzouki Band).

### **Развитие**

Середина 80-х принесла новый интерес к жанру диско. Поскольку основные музыканты, работавшие в этом направлении, находились в Европе, новую волну диско стали именовать EuroDisco. Благодаря использованию электронных музыкальных инструментов в рамках этого жанра возникло несколько новых стилей танцевальной музыки, основными из которых были Hi-NRG и ItaloDisco.

Яркими представителями Hi-NRG можно назвать такие музыкальные группы и исполнители как Modern Talking, C.C.Catch, Bad Boys Blue, Fancy, Silent Circle, Joy, London Boys, Patrick Cowley.

К стилю ItaloDisco, возникшему на пару лет позднее Hi-NRG, относятся такие итальянские исполнители как Gazebo, Den Harrow, Ken Lazlo, Mike Mareen, Radorama, Mr.Zivago, Sabrina, Scotch.

В развитии жанра диско в США одну из ведущих ролей сыграла группа Bee Gees. В 1975 году вышел их диско-хит «Jive Talkin'», в корне изменивший все

представления о диско у американцев. Участники группы в момент стали "королями диско", им подражали, им завидовали.

### **Упадок**

В начале 90-х в танцевальной музыке сформировались новые направления, окончательно заменившие собой диско. Это, в первую очередь, хаус, техно и евродэнс.

### **Шлягер** (нем. Schlager— популярная песенка)

Понятие массовой культуры, означающее любую танцевальную песню на лирический развлекательный текст, способную иметь широкую популярность и соответствующий коммерческий успех); песню, которая находится в зените моды; любой продукт массовой культуры (не только музыкальной), находящийся в зените популярности (данное значение вошло в употребление недавно и с оттенком переносности).

Слово «Шлягер» происходит из лексикона австрийских торговцев середины XIX в., обозначавших так особо конкурентоспособные товары (этикетка со словом «Шлягер» даже наклеивалась на соответствующие упаковки). Оно было подхвачено растущей индустрией музыкальных развлечений, поначалу в деятельности нотоиздателей, распространявших тетради с мелодиями и текстами бытовых песенок и популярных опереточных арий.

Понятие «Шлягер» (во втором значении) тесно связано с понятием «звезды» — исполнителя, который наделен особо конкурентоспособным имиджем и в репертуаре которого каждый этап (отмеченный выходом новой пластинки) маркирован одним или несколькими шлягерами. Генезис шлягера (в первом значении) как особого типа развлекательной песни связан с объединением и стандартизацией многих жанров и традиций вокальной музыки — городской песни начала и середины XIX в., опереточных арий, водевильных куплетов, а также романтической вокальной миниатюры.

С начала XX в. на облик шлягера наложил отпечаток джаз, а с 1950-х гг. — рок-музыка. Первоначальный поэтический словарь шлягера формировался под влиянием романтической поэзии, огрубляемой в соответствии с ресторанной ситуацией, в которой выступали первые исполнители предшлягерного репертуара.

Впоследствии поэтика шлягера ассимилировала импульсы блюзовых текстов (с их чувственной откровенностью и обыгрыванием «раскованной» поведенческой этики маргинальных персонажей) и рок-текстов (с их эпатазирующими «уходами» в протест, мистику и эротику). На всех этапах своего развития шлягер был амальгамой тенденций и стилей, в том числе и разноэтнических по происхождению. Под напластованиями разнородных начал, однако, неизменным сохранялся найденный еще в конце XIX в. стандарт: танцевальность + лирика, строящаяся на перекрестных диспозициях «Любящий (-ая)» — «Любимый (-ая)» — «Тоска» — «Счастье».

Показательна структура шлягерного словаря (объемом не превышающего 200 наиболее употребительных слов), где на первых местах — местоимения «Я», «Ты», (также «Мы» — в смысле «мы двое») и глаголы-операторы их отношений (типа «любить», «ждать», «приходить»); глагол «петь» служит

конвенциональным синонимом перечисленных глаголов). Контекст отношений местоимений и глаголов носит двойкий характер: «природный» (наиболее часто встречаются слова типа «солнце», «день», «ночь», «море», «звезда», «роза», означающие в совокупности некий «вечный» мир любви) и в меньшей степени «городской» (наиболее часто встречаются слова типа «магистраль», «дорога», «улица», «автомобиль», т. е. концепты скорости-эфемерности). Конвенциональными синонимами «вечно-природных» и «эфемерно-городских» мест действия, а также их эмоциональной атмосферы служат слова «музыка», «песня», наиболее часто употребляемые в шлягерных текстах. Последнее обстоятельство указывает на коммерческую природу шлягера — он постоянно рекламирует сам себя, подставляя себя на место лирических героев, их чувств и отношений и контекста их жизни. Стихия танцевальности, без которой шлягер немислим, обуславливает специфический тип диссоциированного (с ослабленным логическим вниманием и не нацеленного на текст целиком) восприятия мелодии и слов. С ориентацией на этот тип восприятия сочиняются музыка и текст шлягера. Они могут быть на 90 процентов близнецами существующих образцов, не выходя за рамки «среднеарифметической» схемы, но в ударных местах формы (начальная фраза куплета и особенно припев) обязаны содержать нечто «цепляющее» внимание. Припев сочиняется так, чтобы музыкальная форма содержала в себе импульс к повторению, и слова припева поэтому запоминаются прежде всего.

История шлягера — это также история вокальных голосов и эстрадных имиджей. В середине XX в. здесь (под влиянием рок-культуры) произошел перелом в сторону провокационное™. После мягких и «сладких» голосов и обликов звезд первой половины века, имиджи которых следовали традиционным маскам опереточных героев, наступила эпоха в различной степени смягченных перверсий. Нынешняя «звезда» шлягерной сцены, как правило, поет «неустановленным» в половозрастном отношении голосом.

### ***Советская эстрадная песня***

**Эстрада** — первоначально разновидность подмостков для выступлений. Сейчас этот термин также означает вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления, включающий такие направления, как пение, танец, цирк на сцене, иллюзионизм, разговорный жанр, клоунада.

### **Сообщество**

Артистов, выступающих в эстрадном жанре, называют артисты эстрады, эстрадные артисты.

Российская эстрада в настоящее время представляет собой разнообразную группу творческих лиц, представляющих как эстрадно-песенный жанр, так и иные жанры сценического искусства.

Также существуют театры эстрады, например, Московский театр эстрады, Театр эстрады Санкт-Петербурга, Киевский театр эстрады. В таких театрах, как правило, преобладает разговорный жанр (например, репризы и юморески), а также ставятся юмористические и сатирические спектакли и миниатюры.

В прессе, пишущей об эстрадных исполнителях и звёздах эстрады, иногда используется аллегорическая классификация, добавляющая титул к имени эстрадного исполнителя. Например, «примадонна российской эстрады», «король гламура», «патриарх эстрады».

### **Что такое эстрадная музыка**

Эстрадная музыка — вид развлекательного музыкального искусства, обращенный к самой широкой слушательской аудитории.

Наибольшее развитие данный вид музыки получил в XX в. К нему обычно относят танцевальную музыку, различные песни, произведения для эстрадно-симфонических оркестров и вокально-инструментальных ансамблей.

Зачастую, эстрадную музыку отождествляют с бытующим понятием «легкая музыка», то есть, лёгкая для восприятия, общедоступная. В историческом плане к легкой музыке можно отнести несложные по содержанию, завоевавшие всеобщую популярность классические произведения, например пьесы Ф. Шуберта и И. Брамса, Ф. Легара и Ж. Оффенбаха, вальсы И. Штрауса и А. К. Глазунова, «Маленькую ночную серенаду» В. А. Моцарта.

В этой обширной, а также чрезвычайно разнородной по характеру и эстетическому уровню области музыкального творчества используются, с одной стороны, те же выразительные средства, что и в серьезной музыке, с другой — свои, специфические.

Термин «эстрадный оркестр» был предложен Л. О. Утёсовым в конце 40-х гг., что дало возможность разделить два понятия: музыку собственно эстрадную и джазовую.

У современной эстрадной музыки и джаза есть целый ряд общих признаков: наличие постоянной ритмической пульсации, осуществляемой ритм-секцией; преимущественно танцевальный характер исполняемых эстрадными и джазовыми коллективами произведений. Но если джазовой музыке свойственны импровизационность, особое ритмическое свойство — свинг, а формы современного джаза порой достаточно сложны для восприятия, то эстрадная музыка отличается доступностью музыкального языка, мелодичностью и чрезвычайной ритмической простотой.

Один из самых распространенных видов эстрадных инструментальных составов — эстрадно-симфонический оркестр (ЭСО), или симфоджаз. В нашей стране становление и развитие ЭСО связано с именами В. Н. Кнушевицкого, Н. Г. Минха, Ю. В. Силантьева. Репертуар эстрадно-симфонических оркестров чрезвычайно обширен: от оригинальных оркестровых пьес и фантазий на известные темы до аккомпанемента песен и оперетт.

Кроме неременной ритм-секции и полного духового состава биг-бэнда (группы саксофонов и медной группы) в состав ЭСО входят традиционные группы инструментов симфонического оркестра — деревянные духовые, валторны и струнные (скрипки, альты, виолончели). Соотношение групп в ЭСО приближается к симфоническому оркестру: струнная группа доминирует, что связано с преимущественно мелодическим характером музыки для ЭСО; большую роль играют деревянные духовые инструменты; сам принцип оркестровки весьма близок к принятому в симфоническом оркестре, хотя

наличие постоянно пульсирующей ритм-секции и более активная роль медной группы (а иногда и саксофонов) напоминают порой звучание джаз-оркестра. Важную колористическую роль в ЭСО играют арфа, вибрафон, литавры.

В нашей стране ЭСО очень популярны. Их выступления передаются по радио и телевидению, они чаще всего исполняют киномузыку, участвуют в больших эстрадных концертах и фестивалях. Многие советские композиторы пишут музыку специально для ЭСО. Это А. Я. Эшпай, И. В. Якушенко, В. Н. Людвиг-ковский, О. Н. Хромушин, Р. М. Леденев, Ю. С. Саульский, М. М. Кажлаев, В. Е. Тер-лецкий, А. С. Мажуков, В. Г. Рубашевский, А. В. Кальварский и другие.

К жанру эстрадной музыки относятся различные виды эстрадных песен: традиционный романс, современная лирическая песня, песня в танцевальных ритмах с развитым инструментальным сопровождением. Главное, что объединяет многочисленные виды эстрадной песни, — стремление их авторов к предельной доступности, запоминаемости мелодии. Корни такого демократизма — в старинном романсе и в современном городском фольклоре.

Эстрадная песня не сводится к чистой развлекательности. Так, в советских эстрадных песнях звучат темы гражданственности, патриотизма, борьбы за мир и т. д. Недаром песни И. О. Дунаевского, В. П. Соловьева-Седого, М. И. Блантера, А. Н. Пахмутовой, Д. Ф. Тухманова и других советских композиторов пользуются любовью не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Поистине всемирное признание получила песня Соловьева-Седого «Подмосковные вечера». В XX в. сменяли друг друга различные виды танцевальной музыки. Так, танго, румбу, фокстрот сменил рок-н-ролл, на смену ему пришли твист и шейк, большую популярность имели ритмы самбы и босса-новы. В течение ряда лет в эстрадно-танцевальной музыке был распространен стиль диско. Он возник из сплава негритянской инструментальной музыки с элементами пения и пластики, характерных для эстрадных певцов из Латинской Америки, в частности с острова Ямайки. Тесно связанная в Западной Европе и США с индустрией грамзаписи и практикой деятельности дискотек, музыка стиля диско оказалась одним из быстротекущих направлений эстрадно-танцевальной музыки 2-й половины XX в.

Среди советских композиторов, заложивших отечественные традиции в жанре танцевальной музыки, — А. Н. Цфасман, А. В. Варламов, А. М. Полонский и другие.

К области эстрадной музыки можно отнести современную рок-музыку. В музыкальной культуре Западной Европы и США — это течение, очень пестрое по идейно-художественному уровню и эстетическим принципам. Оно представлено как произведениями, выражающими протест против социальной несправедливости, милитаризма, войны, так и сочинениями, проповедующими анархизм, аморальность, насилие. Столь же разнородна музыкальная стилистика ансамблей, представляющих это течение. Есть у них, однако, общая основа, некоторые отличительные черты.

Одна из таких черт — использование пения, сольного и ансамблевого, а следовательно, и текста, несущего самостоятельное содержание, и



человеческого голоса как особой тембровой окраски. Участники ансамблей или групп нередко совмещают функции инструменталистов и вокалистов. Ведущие инструменты — гитары, а также различные клавишные, реже духовые. Звучание инструментов усиливается различными преобразователями звука, электронными усилителями. От джазовой музыки рок-музыка отличается более дробной метроритмической структурой.

В нашей стране элементы рок-музыки получили свое отражение в творчестве вокально-инструментальных ансамблей (ВИА).

Советская эстрадная музыка благодаря своей массовости и широкой популярности играла значительную роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

### **Контрольный урок в виде диспута, защиты проектов и презентация. Викторина.**

#### **3 год обучения**

#### ***Характеристика современной джазовой музыки. Импровизация.***

**Блюз.** Одной из самых оригинальных форм, имевших огромное значение на всех этапах развития джаза, является блюз. Истоки блюза следует искать в народной негритянской музыке. Условно блюзы можно разделить на три группы: блюз архаический (или фольклорный), классический и современный. Традиционной, установившейся формой блюза является 12- тактовый блюз.

Негритянская манера пения отразилась на детонированной температуре блюзов. Глиссандирующие вокальные эффекты сказались на образовании так называемых «БЛЮЗОВЫХ» или «голубых» нот, что в свою очередь отразилось на мелодике и гармонии джаза и на его необычном оркестровом звучании. Инструменты, подражая человеческому голосу, также пользуются такими нефиксированными, детонирующими звуками, которые вносят особое очарование и характерность в джазовую музыку.

Влияние блюза чувствуется во всех направлениях джаза всех периодов. Непосредственно на блюзовой форме основываются такие стили джаза и эстрадной музыки, как «буги-вуги», «рок-н-ролл», «ритм энд блюз».

**Баллада.** В современном своем бытовании баллада сильно отличается от того, что это понятие означало раньше. Старинные баллады, завезенные иммигрантами англо-кельтами в Америку, сыграли значительную роль в образовании южных здоровых гимнов и спиричуэлс. Современная баллада — это пьеса в медленном темпе, обычно в двухчастной репризной или трехчастной форме.

Баллады располагают к сложной интересной гармонизации, с использованием альтерации, замен, хроматизмов, параллелизмов, задержаний и т.д.

Поэтому вполне естественно, что одну мелодию можно гармонизовать разными способами. Баллады, находящиеся в антологии Симоненко «Мелодии джаза», даны в очень приблизительной гармонизации, что позволяет проявить

большую самостоятельность в выборке гармонических средств. Ритмическая пульсация – четверти, в средних голосах половинные, иногда восьмые, в средних голосах контрапунктирующие мелодические линии.

**Босса-нова.** Стиль современного джаза, развившийся в начале 1960-х годов, для которого характерно использование элементов бразильской народной музыки в ритме самбы. Исполняется в манере, типичной для джазового стиля кул преимущественно небольшими ансамблями. В США первой записью стало «джаз – самба» сафофониста Стена Гетца и гитариста Чарли Берда.

**Самба.** Музыкальный стиль, который характеризуется синкопированным ритмом 2 / 4 со слабым и сильным ударами, что обычно выполняется с помощью сурду (басовый барабан), тамбурина и малого барабана репике. Другим важным элементом является *кавакинью* или *каваку* (*cavaquinho*, маленький четырёхструнный инструмент, подобный гитаре, завезенный португальцами, от которого происходит гавайская *укулеле*). Кавакинью отвечает за связь между ритмом и гармонией, его наличие обычно отличает самбу от более мягких стилей, таких как босса-нова.

**Свинг.** Качание. Стиль джаза, сформировавшийся к середине 1930-х годов в связи с появлением больших оркестров (биг-бэндов). На первый план выступают аранжировка и сольная импровизация, в ритме акцентируются уже все четыре доли такта. «Королем» свинга считался кларнетист и бэнд – лидер Бенни Гудмен.

**Джаз-рок.** Это стиль современного джаза, развившийся в конце 1960-х годов и представляющий собой синтез элементов джаза и рок-музыки. Для него характерны коллективная импровизация, использование усложненной ритмики и широкое применение электроинструментов. Такого типа инструменты состояли, как правило, из ритм – группы, использующей элементы ритмики рок-музыки, и мелодической группы, которая придавала композициям джазовый колорит. В нашей стране был широко известен джаз-роковый ансамбль «Арсенал» под управлением А. Козлова (с 1973 г.)

**Би-боп.** Это джазовый стиль, развивающийся в начале 1940-х гг. и открывающий период современного джаза. Был основан на гармонической импровизации, т.е. для музицирования использовались аккордовые последовательности популярных песен 1920-1930-х гг. (или современный темы), на которые наслаивались новые мелодии. Наиболее известные представители – саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианист Теллониус Монк.

**Hard bop.** Хард боп (англ. hard bop — твердый, жесткий боп), стиль современного джаза. Известен также под названиями «ривайвл-боп» («возрождение бопа»), «необоп» («новый боп»), «модерн-боп» («современный боп»). Является продолжением традиций классического хот-джаза, ритм-энд-блюза и бибопа. Возник в 1-й половине 50-х годов 20 века как реакция на академизм и европейскую ориентацию кул- и вест-коуст-джаза, достигших к этому времени своего расцвета. Характерные черты раннего хард-бопа — примат мелодической импровизации, преобладание жестко акцентированной

ритмики сопровождения, усиление блюзовых элементов в интонировании и гармонии, возрождение хот-тона, тенденция к выявлению вокального начала в импровизации, некоторое упрощение музыкального языка по сравнению с экспериментами музыкантов бибопа, кул- и вест-коуст-джаза.

Центром возникновения и распространения хард-бопа являлся гарлемский клуб «Minton's Playhouse», который в начале 40-х годов был главным местом встреч музыкантов-боперов. К концу 50-х годов «жесткость» хард-бопа стала постепенно сглаживаться, образовались новые его стилевые формы, более утонченные и интеллектуализированные, — фанк (от англ. funky — терпкий, пряный) и соул (от англ. soul — душа). В 60-е годы на основе хард-бопа и кул-джаза развился новый стиль — фри-джаз (от англ. free jazz, букв. — свободный джаз). Основные представители хард-бопа — в большинстве своем негритянские музыканты. Первым из ансамблей этого стиля записался на пластинки квинтет А. Блэйки JAZZ MESSENGERS (1954). Другие ведущие музыканты хард-бопа: С. Роллинс, Х. Мобли, Д. Берд, Л. Морган, Дж. «Кэннонболл» Эддерли, Дж. Колтрейн, К. Браун, М. Роуч, Х. Сильвер, Б. Голсон, Б. Тиммонс и др. Широкое распространение хард-боп получил в Европе, например в странах Скандинавии, во Франции, Чехословакии.

**Cool – jazz. Кул-джаз** («спокойный» или «прохладный джаз» — букв. перевод англ. *cool jazz*) — стиль современного джаза, возникший в конце 1940 - х на Западном побережье США, получивший распространение преимущественно среди белых музыкантов-боперов и достигший наибольшего расцвета в 1960-е годы.

Словечко *cool* применительно к джазу возникло после выхода альбома «Birth of the Cool» (запись 1949—1950 годов) известного джазового музыканта Майлза Дэвиса. Происхождение стиля и авторство названия связывают с именем свингового саксофониста Лестера Янга, который ещё в 1930-е годы разработал противоположную хот-джазу «холодную» манеру звукоизвлечения. По способу звукоизвлечения и гармоническому мышлению у кул-джаза много общего с модальным джазом. Характеризуется эмоциональной сдержанностью, тенденцией к сближению с композиторской музыкой (усиление роли композиции, формы и гармонии, полифонизация фактуры), введением инструментов симфонического оркестра.

Выдающимися представителями кул-джаза являются трубачи Майлз Дэвис, Чет Бейкер, саксофонисты Пол Дезмонд, Джерри Маллиген, Стэн Гетц, Ли Кониц, Зут Симс, пианисты Билл Эванс, Дэйв Брубек (и его квартет), кларнетист Джимми Джуффри, тромбонист Боб Брукмайер, ударник Шелли Менн, Modern Jazz Quartet Джона Льюиса, квинтет Джорджа Ширинга. Образцами кул-джаза являются такие композиции, как «Take Five» Пола Дезмонда, «My Funny Valentine» в исполнении Джерри Маллигена, «`Round Midnight» Телониуса Монка в исполнении Майлза Дэвиса.

#### **IV. Формы и методы контроля, система оценок**

*1. Аттестация: цели, виды, форма, содержание.*

В качестве средств текущего контроля успеваемости могут использоваться зачеты, музыкальные викторины. Текущий контроль успеваемости обучающихся проводится в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебный предмет.

Промежуточная аттестация проводится в форме контрольных уроков, зачетов.

### Требования к промежуточной аттестации

Таблица 4

класс	Форма промежуточной аттестации/ Требования	Содержание промежуточной аттестации
7	Контрольный урок	Определение усвоения материала-теоретического. Практическая работа – викторина. Рекомендуется использовать творческие формы работы – презентации, аудио и видео показы.
8	Контрольный урок	Контрольный урок по теоретическому материалу. Практическая работа - викторина. Возможна защита реферата на заданную тему.
9	Контрольный урок	Контрольный урок по теоретическому материалу. Практическая работа - викторина. Возможна защита реферата на заданную тему.

Контрольные уроки и зачеты в рамках промежуточной аттестации проводятся на завершающих полугодие учебных занятиях в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебный предмет.

По завершении изучения учебных предметов по итогам промежуточной аттестации обучающимся выставляется оценка, которая заносится в свидетельство об окончании образовательного учреждения.

#### 2. Система оценок.

Контроль знаний, умений и навыков обучающихся обеспечивает оперативное управление учебным процессом и выполняет обучающую, проверочную, воспитательную и корректирующую функции.

Система оценок успеваемости обучающихся в рамках промежуточной и итоговой аттестации основана на пятибалльной шкале

дифференцированной в абсолютном значении. В рамках текущего контроля на основе пятибалльной шкалы допустимо применением плюсов и минусов.

**Оценка «5» («отлично»):**

- знание музыкального, исторического и теоретического материала на уровне требований программы;
- владение музыкальной терминологией;
- умение охарактеризовать содержание и выразительные средства музыки.

**Оценка «4» («хорошо»):**

- знание музыкального, исторического и теоретического материала на уровне требований программы;
- владение музыкальной терминологией;
- недостаточное умение охарактеризовать содержание и выразительные средства музыки.

**Оценка «3» («удовлетворительно»):**

- неполные знания музыкального, исторического и теоретического материала;
- неуверенное владение музыкальной терминологией;
- слабое умение охарактеризовать содержание и выразительные средства музыки.

**Оценка «2» («неудовлетворительно»):**

- незнание музыкального, исторического и теоретического материала на уровне требований программы;
- невладение музыкальной терминологией;
- неумение охарактеризовать содержание и выразительные средства музыки.

Согласно ФГТ, данная система оценки качества исполнения является основной. В зависимости от сложившихся традиций того или иного образовательного учреждения и с учетом целесообразности оценка качества исполнения может быть дополнена системой «+» и «-», что даст возможность более конкретно отметить учащегося.

Фонды оценочных средств призваны обеспечивать оценку качества приобретенных выпускниками знаний, умений и навыков, а также степень готовности учащихся выпускного класса к возможному продолжению профессионального образования в области музыкального искусства.

## **V. Методическое обеспечение учебного процесса** ***Методические рекомендации педагогическим работникам***

«История эстрадной и джазовой музыки» – один из важных учебных предметов музыкально-теоретического цикла в системе музыкального образования. В процессе изучения предмета обучающиеся приобщаются к различным образцам музыкальной культуры, совершенствуют свой художественный вкус. Как предмет комплексный, «История эстрадной и джазовой музыки» рассматривает музыкальные явления во взаимосвязи с историей, литературой, живописью, архитектурой и т.д. Это помогает приобщить юных музыкантов к постижению всего разнообразия

музыкальной культуры, воспитывать интерес и уважение к духовным ценностям человечества.

Изучение предмета «История эстрадной и джазовой музыки» предполагает приобретение информативных знаний и специальных умений таких, как эстетическое восприятие музыки, анализ произведений на слух и по нотам, умение выразить свои впечатления о музыке в устной и письменной форме. Учащийся должен усвоить музыкальную терминологию, иметь чёткое представление о жанрах и формах музыкальных произведений. Накопление таких умений позволяет ученику грамотно подходить к разучиванию произведений по специальности, формирует у него профессиональное отношение к исполнительскому искусству.

## **VII. Список рекомендуемой учебной и методической литературы**

1. Александрова В. Есть внутренняя музыка души // Музыка в школе, 1990, №3. С. 29-31.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М., 1965.
3. Березовский Б. В классе музыкальной литературы // Музыка – детям. Вып. 3 М., 1976. С. 71-86.
4. И. Бриль Практический курс джазовой импровизации, М. переиздание, 2007 г.
5. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. Л., 1977.
6. Васина – Гроссман В. Первая книжка о музыке. М., 1976.
7. Васина-Гроссман В. Книга о музыке и великих музыкантах. М., 1999.
8. Верменич Ю. джаз История, стили, мастера. Санкт- Петербург, Москва, Краснодар. Изд. Лань, 2007 г.
9. Волкова П., Казанцева Л. Уроки музыки – уроки творчества // Проблемы детского музыкального воспитания. Сб. тр. /РАМ им. Гнесиных, Вып. 131, 1994. С. 31-47.
10. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. М., 1990.
11. Конен В. Рождение джаза, М. Советский композитор, 1990 г.
12. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе, Феникс. 2008 г.
13. Максимова Л. Сейчас нельзя учить детей по старинке // Сов. Музыка, 1979, № 11. С.49-51.
14. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. М., 1984.
15. Панасье Ю. История подлинного джаза, М. 1978 г.
16. Роллан Р. О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории / Даттель Е. Музыкальное путешествие. М., 1970. С.10-22
17. Саймон Дж. Т. Гленн Миллер и его оркестр Скифия, 1971 г.

18. Финкельштейн Э. Музыка от А до Я. Занимательное чтение с картинками и фантазиями. Санкт-Петербург, 1997.
19. Хитц К. Петер в стране музыкальных инструментов. М.,1990.
20. Шевчук Л. Исторические путешествия в мир искусства // Музыка в школе, 1990, №3. С.57-58.
21. Чугунов Ю. Семь кругов джаза, М. 1999 г.
22. Чугунов Ю. Музыка и все остальное, М. 2005
23. Чугунов Ю. «Гармония в джазе» учебно-методическое пособие для фортепиано. М. «Советский композитор», 1985 г.
24. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч.2. Архитектура, изобразительное и декоративно- прикладное искусство XVII-XX вв. М., 1999 г.
25. Энциклопедия для детей. том 7. искусство. Ч.3. Музыка. Театр. Кино. М., 2000 Краткая история джаза для начинающих (составитель - Михаил Митропольский)
26. Кирилл Мошков. Блюз. Введение в историю (второе издание, 2014)
27. Под редакцией Кирилла Мошкова. Великие люди джаза (второе издание, двухтомник, 2012)