

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

ТЕМА ЛЕКЦИЙ
По предмету
История Мировой и
узбекской джазово -
эстрадной музыки

Подготовила:
Старший преподаватель
кафедры «Эстрадное пение»
Н. А. Аманова

Лекция №1 Тема: Введение. Зарождение джазовой музыки.

ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА

Введение

Джаз это один из пластов «легкой» музыки, возникший на стыке XIX - XX веков в США, в результате синтеза африканской и европейской музыкальной культуры. Это синтез африканских ритмов и европейской гармонии. Характерными чертами музыкального языка джаза является импровизация, синкопированная ритмика и уникальный комплекс приемов исполнения ритмической фактуры - свинг.

Джаз возник на основе слияния негритянского фольклора: спиричуэл, госпел, блюз, соул и белого сельского и городского фольклора: кантри, джига, рэгтайм, буги-вуги. Искать истоки джаза следует с момента завоза рабов из Африки на территорию Американского континента. Постепенно произошло смешение культур не только между африканскими народами, но и между национальностями белого населения Америки (испанцев, англичан, французов и тд.) Это смешение привело к созданию афроамериканской культуры, в том числе и музыкальной. Процессы смешивания африканской и европейской музыкальной культуры привели к возникновению "протоджаза", а затем и джаза в общепринятом понимании. Новый стиль музицирования пишется сначала как «Jass», затем как «Jasz» и только с 1918 года приобретает свой современный вид написания - «Jazz».

Колыбелью джаза был Новый Орлеан. Удивительно то, что первыми признанными джазменами были белые музыканты. 26 февраля 1917 года в нью-йоркской студии фирмы «Виктор» пятеро белых музыкантов из Нового Орлеана записали первую джазовую грампластинку. До появления этой пластинки джаз оставался музыкальным фольклором, а после - в течение нескольких недель, ошеломил всю Америку. Запись принадлежала легендарной джаз группе – «Оригинал диксиленд джаз бенд».

Стили джаза

1.Ранние формы (протоджаз)

1. Рэгтайм
2. Джига
3. Буги-вуги
4. Госпел
5. Блюз
6. Спиричуэл
7. Соул

2.Традиционный джаз

1. Новоорлеанский джаз
2. Чикагский (страйд)
3. Би-боп
4. Прохладный (кул)
5. Прогрессив (симфоджаз)
6. Свинг
7. Канзас-сити («городской блюз»)

3.Комбинированные формы

1. Грув (соул+блюз)
2. Хард-боб (ладовый, модалный) (классика+би-боп)
4. Уэст-коэст (би-боп+кул)
5. Этно-джаз

4.Латино

1. Бразильский
2. Афрокубинский

5.Прочие стили

1. Фри-джаз
2. Фанк
3. Эйсид-джаз
4. Фьюжн
5. World jazz
6. Джаз-рок

Лекция №2 Тема: Классические стили джаза.

Классический джаз

Новоорлеанский джаз

Термином «новоорлеанский джаз» обычно называют стиль музыкантов, исполнявших джаз в Новом Орлеане в период между 1900 и 1917 годами. Этот период джазовой истории известен так же, как "Эпоха джаза." Это понятие используется и для описания музыки, исполняемой в различные исторические периоды представителями новоорлеанского возрождения, стремившихся исполнять джаз в том же самом стиле, что и музыканты новоорлеанской школы.

После закрытия увеселительного квартала Нового Орлеана, джаз из регионального фольклорного жанра регионального масштаба начинает превращаться в общенациональное музыкальное направление, распространяясь на северные и северо-восточные провинции США. Но его широкому

распространению не могло способствовать только закрытие одного увеселительного квартала. Наряду с Новым Орлеаном, в развитии джаза большое значение играли такие города как, Сент-Луис, Канзас-Сити и Мемфис. В Мемфисе в XIX веке зародился рэгтайм, откуда потом в период 1890-1903 он распространился по всему североамериканскому континенту. Так же, представления менестрелей, с их пёстрой мозаикой всевозможных музыкальных течений афро-американского фольклора от джиги до рэгтайма, быстро распространились повсюду и подготовили почву для прихода джаза. Многие будущие знаменитости джаза начинали свой путь именно в менестрель шоу.

Значительно расширили территорию, охваченную воздействием джаза, оркестры, игравшие на прогулочных пароходах, ходивших вверх по Миссисипи. Ещё с конца XIX века стали популярными речные поездки из Нового Орлеана в Сент-Пол, сначала на выходные, а впоследствии и на целую неделю. С 1900 года на этих прогулочных пароходах начинают выступать новоорлеанские оркестры, музыка которых становится наиболее привлекательным развлечением для пассажиров во время речных туров. В одном из таких оркестров начинала будущая жена Луи Армстронга, первая джазовая пианистка – Лил Хардин.

Пароходы, совершавшие рейсы по реке, часто останавливались на пристанях, где оркестры устраивали концерты для местной публики. Именно такие концерты стали творческими дебютами для Бикса Бейдербека, Джесса Стейси и многих других. Ещё один знаменитый маршрут пролегал по Миссури до Канзас-Сити. В этом городе, благодаря крепким корням афро-американского фольклора, оформился блюз, и виртуозная игра новоорлеанских джазменов нашла исключительно благодатную среду для развития. А главным центром развития джазовой музыки к началу 1920-х становится Чикаго, в котором усилиями многих музыкантов, собравшихся из разных концов США, создаётся стиль, получивший название чикагский джаз.

Чикагский джаз (страйд)

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 Л.Армстронга «Горячая Пятёрка» и «Горячая Семёрка», но так же и других, включая таких мастеров, как Эдди Кондон и Джимми Мак Партланд, чья бригада 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 Гудмана. Л.Армстронг и Б.Гудман,

переехавшие в Нью-Йорк, создали там настоящую джазовую столицу мира. В то время, как Чикаго оставался основным центром звуковой записи, Нью-Йорк превратился в главную концертную площадку джаза, располагая такими легендарными клубами, как «Минтон Плейхаус», «Коттон Клуб», «Савой» и «Виллидж Вэнджуард», а так же такими аренами, как «Карнеги Холл».

Свинг

Сложившаяся классическая форма биг-бенда известна в джазе с начала 1920-х. Эта форма сохранила свою актуальность вплоть до конца 1940-х. Музыканты, поступившие в большинство биг-бендов как правило чуть ли в подростковом возрасте, играли вполне определенные партии, или заученные на репетициях, или по нотам. Тщательные оркестровки, вместе с крупными секциями медных и деревянных духовых инструментов, выводили богатые джазовые гармонии и создавали сенсационно громкое звучание, ставшее известным, как "звуки биг-бенда". Биг-бэнд стал популярной музыкой своего времени, достигнув пика славы в середине 1930-х. Эта музыка стала источником повального увлечения свинговыми танцами. Руководители знаменитых джаз-оркестров: Дюк Эллингтон, Бенни Гудмен, Арти Шоу, Гленн Миллер, Чарли Барнет и др. сочинили, аранжировали и записали на пластинки подлинный хит-парад мелодий, которые звучали не только по радио, но и повсюду в танцевальных залах. Многие биг-бенды демонстрировали своих импровизаторов-солистов, во время концертов – «сражений оркестров». Хотя популярность биг-бендов после Второй мировой войны значительно снизилась, оркестры во главе с Д.Эллингтоном, В.Германом, С. Кентоном, и многими другими, часто гастролировали и записывали пластинки в течение нескольких следующих десятилетий. Их музыка постепенно преобразовалась под влиянием новых течений. Ансамбли во главе с Б.Райберном, С.Ра, О.Нельсоном, Ч.Мингусом и др. исследовали новые понятия в гармонии, инструменталках и импровизационной свободе. Сегодня биг-бенды являются стандартом в джазовом образовании. Репертуарные оркестры типа Джазового Оркестра «Линкольн Центра», Джазового оркестра «Карнеги Холл» и Чикагского Джазового Ансамбля регулярно играют оригинальные аранжировки биг-бендовских композиций.

Прогрессив-джаз

Параллельно с возникновением би-бопа, в среде джаза развивается новый стиль – прогрессивный джаз. Основным отличием этого стиля 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. Позднее, в годы создания знаменитой серии его альбомов, элементы джаза уже перестали играть роль создания колорита, а органично вплетались в музыкальный материал, благодаря лучшему аранжировщику – Питу Руголо. Новое симфоническое звучание, специфическая техника стаккато в игре саксофонов, смелые гармонии, частые секунды и блоки, наряду с политональностью и джазовой ритмической пульсацией - вот отличительные черты этой музыки, с которой С.Кентон на многие годы вошёл в историю джаза, как один из его новаторов, нашедших общую платформу для европейской симфонической культуры и элементов бибоба, особенно заметных в пьесах, где сольные инструменталисты как бы противостояли звукам остального оркестра.

В своих композициях С.Кентон уделял большое внимание импровизационным партиям солистов: барабанщика Шелли Мейна, контрабасиста Эда Сафранского, тромбониста Кэя Уиндинга, Джун Кристи – одну из лучших джазовых вокалисток тех лет. Верность выбранному жанру С.Кентон сохранил на протяжении всей своей карьеры. Кроме С.Кентона, свою лепту в развитие стиля внесли так же интересные аранжировщики и инструменталисты Б.Райберн и Г.Эванс.

Лекция №3 Тема: Творчество Д.Эллингтона.

Ранние годы

У Дюка Эллингтона, в отличие от многих его чернокожих соотечественников, было вполне счастливое детство.

Его отец Джеймс Эдвард был дворецким и некоторое время служил в Белом доме. Позже работал копировщиком в Военно-морских силах.

Мать была глубоко верующей и хорошо играла на пианино. Поэтому религия и музыка сыграли большую роль в его воспитании.

Мальчика окружали достаток, покой и родительская любовь. Мать давала ему уроки игры на фортепиано. С семи лет Эллингтон занимается с учителем музыки, а примерно с 11 лет сочиняет музыку самостоятельно.

Затем приходит увлечение рэгтаймом и танцевальной музыкой. Свою первую композицию, в стиле рэгтайм, «Soda Fountain Rag» Эллингтон написал в 1914 году.

Несмотря на музыкальные успехи, Эллингтон обучается в специализированной школе по прикладным наукам и собирается стать профессиональным художником.

Выигрывает конкурс на лучшую рекламную афишу города Вашингтон. Работает плакатистом.

Однако музыку не забывает, совершенствует технику игры на пианино, изучает теорию гармонии. Удовольствие рисовать и работать с красками проходит. Отказывается от предложенного места работы в институте Пратта по прикладному искусству.

В конце концов, в 1917 году он решает стать профессиональным музыкантом. Проходит неофициальное обучение у известных вашингтонских музыкантов. Руководит местными ансамблями.

2 июля 1918 года женится на Эдне Томпсон.

11 марта 1919 года у Дюка Эллингтона рождается сын Мерсер Эллингтон.

В 1919 году Дюк знакомится с Сонни Гриром, барабанщиком первого эллингтоновского бэнда.

В 1922 году происходит первый выезд в Нью-Йорк Эллингтона, Грира, Хардвика (соседа Дюка) на краткий ангажемент. В Нью-Йорке Эллингтон берет неофициальные уроки у признанных мастеров фортепиано Джеймса П. Джонсона и Уилли Лайона Смита.

Дюк Эллингтон и его бэнд

В 23 года Эдвард Кеннеди Дюк Эллингтон начинает играть в квинтете «Вашингтонцы» (Washingtonians), руководство над которым он постепенно берет в свои руки. Ансамбль состоял из его друзей — барабанщика Сонни Грира, саксофониста Отто Хардвика, трубача Артура Уэтсола.

От друзей из-за любви к щёгольской одежде Эллингтон получает прозвище 'Duke' (герцог).

Осенью 1923 года ансамбль Эллингтона отправляется в Нью-Йорк, получает ангажемент в клубе «У Бэррона» в Гарлеме, а затем на Тайм Сквер в «Hollywood Club» (позднее его переименовали в «Kentucky Club»).

В 1926 году Эллингтон знакомится с Ирвингом Миллсом, который становится менеджером всех дел Дюка на продолжительный период.

После нескольких сезонов работы в *Kentucky Club* ансамбль преобразуется в оркестр из десяти человек, и с 4 декабря 1927 года закрепляется в престижном гарлемском клубе "*Cotton Club*". Появляются известные композиции Дюка «*Creole Love Call*» и «*Black & Tan Fantasy*», «*The Mooche*» и др.

В 1929 году оркестр выступал в ревю Флоренца Зигфельда. Регулярные радиотрансляции из "*Cotton Club*" программ оркестра делают Эллингтона и его оркестр известными.

В феврале 1931 года оркестр Эллингтон открывает первый концертный тур.

В том же 1931 году инструментальная версия одного из его стандартов «*Mood Indigo*», опубликованная лейблом *Victor*, становится очень популярной.

1932 год. Оркестр Эллингтона дает концерт в Колумбийском университете.

Композитор нацеливается на более сложные музыкальные сюжеты. Работает над «*Creole Rhapsody*». В 1931-33 годах становятся популярными его пьесы «*Limehouse Blues*» и «*It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)*» с вокалом Айви Андерсон (*Ivie Anderson*). За три года до официального начала эпохи свинга Дюк Эллингтон уже, фактически, заложил фундамент нового стиля. Важными вехами на этом пути стали темы 1933 года — «*Sophisticated Lady*» и «*Stormy Weather*».

Первые композиции оркестра Дюка Эллингтона связаны со «стилем джунглей» (*East St. Louis Toodle-oo*, *Black Beauty*, *Black And Tan Fantasy*, *Ducky Wucky*, *Harlem Speaks*), а также со «стилем настроений» (*Mood Indigo*, *Solitude*, *Sophisticated Lady*). В них Эллингтон использует индивидуальные возможности музыкантов: трубачей Чарли Эрвиса, Баббера Майли, Трикки Сэма Нэнтон, альт-саксофониста Джонни Ходжеса, баритон-саксофониста Харри Карни. Мастерство этих исполнителей придает оркестру особый «саунд».

Большой успех приносят гастроли в Европе (1933). Оркестр выступает в лондонском «Палладиуме», происходят встречи Дюка с принцем Уэльским, герцогом Кентским.

Затем выступления в Южной Америке (1933) и тур по Соединенным Штатам (1934). Репертуар в основном составляют композиции Эллингтона.

В тот момент в оркестре играют саксофонисты Джонни Ходжес, Отто Хардвик, Барни Бигард, Харри Карни, трубачи Кути Уильямс, Фрэнк Дженкинс, Артур Уэтсол, тромбонисты Трикки Сэм Нэнтон, Хуан Тизол, Лоренс Браун. Эллингтона называют первым подлинно американским композитором, а его свинговый стандарт «*Savanna*», написанный в соавторстве с тромбонистом Хуаном Тизолем (*Juan Tizol*), обходит весь мир.

1938 год знаменателен совместным выступлением с музыкантами филармонического оркестра в нью-йоркском отеле «Сен-Реджис».

В конце 30-х в оркестр приходят новые музыканты — контрабасист Джимми Блентон (Jimmy Blanton) и тенор-саксофонист Бен Уэбстер (Ben Webster). Их влияние на «саунд» Эллингтона было настолько фундаментальным, что их относительно короткий срок пребывания в составе получил среди джазовых фанатов название Blanton-Webster Band. С этим составом Эллингтон совершает второе европейское турне (исключая Англию).

Обновленный «саунд» оркестра зафиксирован в композиции 1941 года «Take the 'A' Train» (автор Билли Стрэйхорн). Среди произведений композитора этого периода важное место занимают инструментальные работы «Diminuendo in Blue» и «Crescendo in Blue».

Мастерство композитора и музыканта получает признание не только у критиков, но и у таких выдающихся академических музыкантов, как Игорь Стравинский и Леопольд Стоковский.

В годы Второй мировой войны Эллингтон создает ряд больших инструментальных пьес. 23 января 1943 года выступает с концертом своих произведений в знаменитом Карнеги-Холле (Carnegie Hall), где проходит премьера «Black, Brown and Beige». Весь сбор средств от концерта идет в помощь Красной Армии.

По окончании войны, несмотря на закат эпохи биг-бэндов, Эллингтон продолжает гастролировать со своей новой концертной программой. Сборы от выступлений, начавшие постепенно падать, он пополняет гонорарами, которые получает как композитор. Это позволяет сохранить оркестр.

Начало 50-х - самый драматичный период в жизни эллингтоновского бэнда. Чувствуя снижение интереса к джазу, из оркестра один за другим уходят «ключевые» музыканты. На несколько лет Дюк Эллингтон уходит в тень.

Однако, уже летом 1956 года происходит триумфальное возвращение на большую сцену на джазовом фестивале в Ньюпорте. Один из кульминационных моментов фестиваля — незабываемое, состоящее из 27-ми квадратов (а по мнению известного продюсера Ирвинга Таунсенда - сто двадцать восемь квадратов!), соло тенор-саксофониста Пола Гонсалвеса (Paul Gonsalves) в обновленной версии «Diminuendo and Crescendo in Blue». Композитор снова попадает в фокус, его фотография украшает обложку журнала «Time», он подписывает новый контракт с Columbia Records. Первый релиз — концерт «Ellington at Newport» — стал самым удачным и продаваемым альбомом в карьере музыканта.

В последующие годы, в соавторстве с Билли Стрэйхорном, Дюк пишет ряд произведений на классические темы. На пластинке «Such Sweet Thunder», шекспировской сюите 1957 года, представлены композиции «Lady Mac», «Madness in Great Ones», посвященная Гамлету, «Half the Fun» об Антонии и Клеопатре. Уникальность записи в том, что солисты оркестра (Кэт Андерсон, Джонни Ходжес, Пол Гонсалвес, Квентин Джексон и другие), как актёры в театре, исполняли ведущие партии и держали на себе целые номера. Вместе со Стрэйхорном написаны вариации на темы из «Щелкунчика» Чайковского и «Пер-Гюнта» Грига.

Дюк Эллингтон снова становится востребованным концертным исполнителем. Маршруты его гастролей расширяются, и осенью 1958 года артист снова объезжает Европу с массированным концертным туром. Дюка представляют королеве Елизавете и принцессе Маргарет на фестивале искусств в Англии.

В 1961 и 1962 годах Эллингтон записывается вместе с Луи Армстронгом, Каунтом Бэйси, Коулменом Хокинсом, Джоном Колтрейном и другими выдающимися мастерами джаза.

В 1963 году оркестр Эллингтона совершает новую поездку в Европу и, затем, на Средний и Дальний Восток по просьбе Госдепартамента США.

1964 год. Очередное европейское турне и первый визит оркестра в Японию.

Последние годы (1965—1974)

С середины 60-х композитор 11 раз уходил с церемонии награждения Grammy победителем.

В 1965 году премия достается ему в номинации «лучший большой джазовый ансамбль» за альбом «Ellington '66». Трек «In the Beginning, God» отмечается в 1966 году как лучшая джазовая композиция. Бэнд выступает в Белом доме, на Виргинских островах и снова в Европе. Выступает с Бостонским симфоническим оркестром.

В сентябре начинает серию концертов духовной музыки. Эти концерты артист будет регулярно проводить под сводами Grace Cathedral в Сан-Франциско.

В 1966 и 1967 годах Эллингтон проводит две серии европейских концертов с Эллой Фитцджеральд.

Со своим коллективом отправляется в продолжительный тур по Ближнему и Дальнему Востоку. С этим турне совпало издание пластинки «Far East Suite»,

которая принесла своему автору победу в номинации «лучший большой джазовый ансамбль».

С такой же формулировкой Эллингтон унес Grammy с церемонии 1968 года за альбом «And His Mother Called Him Bill». Этот альбом композитор посвятил своему коллеге и близкому другу Билли Стрейхорну, который умер в 1967 году.

Прием в Белом доме в 1969 году по случаю 70-летия Дюка. Вручение ордена Свободы президентом Ричардом Никсоном. Новое европейское турне. В Париже в честь семидесятилетия Дюка Эллингтона был устроен банкет, на котором его приветствовал Морис Шевалье.

Выступление на джазовом фестивале в Монтерее (1970) с новыми композициями «River», «New Orlean Suite» и «The Afro-Eurasian Eclipse». Посещение Европы, Австралии, Новой Зеландии и Дальнего Востока.

16 апреля 1971 года в нью-йоркском «Линкольн-центре» проходит премьера композиции «Suite For Gutela». Выступление на ньюпортском джаз-фестивале. Посещает с концертами СССР (Москва, Ленинград, Минск, Киев, Ростов), затем Европу и совершает второе турне в Южную Америку и Мексику.

Лекция №4 Тема: Развитие джаза Стили Би-боп, Кул.

Би-боп

Би-боп - джазовый стиль, сложившийся в 40-х годах XX века, характеризуется быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на обыгрывании гармонии, а не мелодии. Би-боп сделал революцию в джазе. Основоположниками стиля стали: саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианисты Бад Пауэлл и Телониус Монк, барабанщик Макс Роуч. Этап би-бопа стал значительным смещением акцента в джазе от популярной танцевальной музыки к более высокохудожественной, интеллектуальной, но менее массовой «музыке для музыкантов». Бо-п-музыканты предпочитали сложные импровизации, основанные на переборе аккордов вместо мелодий. Бо-п был быстр, резок, он был "жесток со слушателем".

Основным отличием нового стиля стала усложненная и построенная на иных принципах гармония. Сверхбыстрый темп исполнения был введен Ч.Паркером и Д.Гиллеспи, чтобы ограничить доступ к их новым импровизациям непрофессионалов. Сложность построения фраз, по сравнению со свингом, прежде всего, состоит в начальной доле. Импровизационная фраза в би-бопе может начинаться с синкопированной доли, может со второй доли; нередко фраза обыгрывала уже известную тему или гармоническую решётку. Кроме всего прочего, отличительной чертой всех бибоповцев стала эпатажная манера поведения. Изогнутая труба «Диззи» Д.Гиллеспи, поведение Ч.Паркера,

нелепые шляпы Т.Монка и т.д. Та революция, которую произвёл би-боп, оказалась богатой на последствия. На раннем этапе своего творчества боперами считались: Э.Гарнер, О.Питерсон, Р.Браун, Дж.Ширинг и многие другие. Из основателей би-бопа лишь судьба Д.Гиллеси сложилась удачно. Он продолжил свои эксперименты, основал стиль кубано, популяризовал латино-джаз, открыл миру звёзд латиноамериканского джаза - А.Сандоваль, П.Де Риверо, Ч.Вальдес и многих других.

Стиль би-боп требовал от музыканта виртуозность и знания сложных гармоний. Джазовые инструменталисты быстро завоевали популярность. Они сочиняли мелодии, которые совершали «зигзаги» и «вращения» в соответствии с изменениями аккордов повышенной сложности. Солисты в своих импровизациях использовали диссонансные по тональности ноты, создавая музыку более экзотическую, с более острым звучанием. Би-боп лучше всего подходил для игры в формате маленькой группы типа квартета и квинтета, которые оказались идеальными и по экономическим, и по артистическим причинам. Музыка процветала в городских джаз-клубах, куда зрители приезжали, чтобы послушать изобретательных солистов, а не танцевать под любимые хиты. Музыканты бибопа превращали джаз в художественную форму, которая обратилась не только к чувствам, но и к интеллекту.

С эрой би-бопа пришли новые джазовые звезды, среди которых были трубачи: Клиффорд Браун, Фредди Хаббард и Майлз Дэвис, саксофонисты Декстер Гордон, Арт Пеппер, Джонни Гриффин, Пеппер Адамс, Сонни Ститт и Джон Колтрэйн и тромбонист Джей Джей Джонсон.

В 1950-х и 1960-х бибоп прошел несколько мутаций, среди которых были стили хард-боп, прохладный джаз и соул-джаз. Формат маленькой музыкальной группы (комбо), состоявшей, как правило из одного или нескольких (обычно не более трёх) духовых инструментов, фортепиано, контрабаса и барабанов, остаётся стандартным джазовым составом вплоть до сегодняшних дней.

Кул

Во всей истории джаза постоянно происходила смена этапов, которые в своих выразительных средствах тяготели к более горячей (хот) или более прохладной (кул) стороне джаза. Би-боповый взрыв к концу 40-х годов сменяется новым периодом, который даже по названию точно соответствовал смене декораций. В сущности, стиль кул (прохладный) только формально соответствовал охлаждению музыкальной энергетики. На самом деле, изменение активных выразительных средств перевело эту энергетику в новые формы, она перешла из состояния внешних эффектов в глубинные составляющие. В би-бопе форма музицирования основывалась на сольных импровизациях, осуществляемых в более сложных ритмо-

гармонических условиях. Новое поколение музыкантов конца 40-х годов заинтересовал иной подход, основанный на единстве сложных аранжировок и возможной коллективной импровизации на их основе.

Признаки кула можно обнаружить в манере игры М.Дэйвиса еще в 1945 году, когда он был участником ансамблей Ч.Паркера. Невозможность подражать нервной и виртуозной игре Д.Гиллесли привела к поиску своего языка. Аналогичные тенденции заметны в игре молодого пианиста Джона Льюиса, оказавшегося в оркестре Д.Гиллесли. Похожие поиски были предприняты пианистом Тедом Дамероном в его аранжировках для оркестра и малых составов. Еще раньше холодная концепция реализовалась в "прохладных" соло тенор-саксофониста Лестера Янга, предвосхитившего появление нового стиля лет на десять. Теоретические основы кула были разработаны пианистом Ленни Тристано. Л.Тристано импровизировал на особом уровне свободы, будучи весьма изобретательным в построении мелодической линии.

В новой музыке внимание сконцентрировалось на поиске новых выразительных средств: сочетание тембров, баланс разных инструментов, характер фразировки, единство общего движения музыкальной фактуры. Были привлечены наработки академической музыки в области оркестровки. В состав оркестра стали вводиться нехарактерные для традиционного джаза инструменты: валторна, флейта, рожки, туба. Количество музыкантов в таких ансамблях возросло до 7-9 человек, а сами подобные комбинации получили название комбо. Музыка, исполняемая этими составами, носила явно не развлекательный, а скорее филармонический характер. Таким образом, процесс отдаления джаза от сферы поп-музыки, от развлекательности продолжался.

Одним из первых ансамблей подобного рода был коллектив, собранный под именем М.Дэйвиса для записи в студии компании «Капитол» в 1949 году. Этот ансамбль сделал исторические записи, вышедшие под значительным названием «Рождение кула». Существенный эффект новой музыки принадлежал особым аранжировкам, сделанным главными участниками состава – пианистом, аранжировщиком и будущим лидером Гилом Эвансом, находившимся под сильным влиянием французских импрессионистов.

В 50-е годы составы стиля кул постепенно уменьшились до квартетов и квинтетов и распределились в направлении ярко выраженных индивидуальных стилей. В них продолжала оставаться значительной роль аранжировщика, совершенствовались гармонические средства, стала широко использоваться полифония. Свинг, как исполнительское качество, выражался в особой легкости импровизации, свободе музицирования. Особое внимание уделялось легкому, безостановочному движению. Звучание инструментов характеризовалось чистым звуком без использования вибрации. Для кула характерен яркий тематизм, использование редких ладов. Ведущими

музыкантами кула стали (кроме участников оркестра Майлса Дэйвиса) саксофонисты Пол Дезмонд, Стен Гетц, трубачи Чет Бэйкер, Шорти Роджерс, тромбонист Боб Брукмайер, пианисты Ленни Тристиано, Дэйв Брубек, ударники Джо Морелло, Шелли Манн и др.

Лекция №5 Тема: Развитие джаза. Модальный джаз, Фри джаз, Фьюжн. Этно джаз (Творчество В. И А.Мустафазаде).

Хард-боп (модальный джаз)

Начиная с конца 1950-х, трубач М.Дэвис и тенор-саксофонист Д.Колтрейн в области подхода к мелодии и импровизации развернули новаторские эксперименты с ладами, заимствованными непосредственно из классической музыки. Эти музыканты для формирования мелодий вместо аккордов стали использовать небольшое количество специфических ладов. Результатом стала гармонически статичная, построенная почти исключительно на мелодии форма джаза. Солисты иногда рисковали, отступая от заданной тональности, но это и создавало острое ощущение напряженности и освобождения. Темпы применялись от медленного до быстрого, но в целом, музыка имела непостоянный, извилистый характер, её отличало чувство неторопливости. Для создания более экзотического эффекта, исполнители в качестве «модальной» основы для своей музыки иногда использовали неевропейские гаммы (например, индийские, арабские, африканские). Неопределенный тональный центр модального джаза стал неким стартовым фундаментом для фри-джазовых взлётов тех экспериментаторов, которые пришли на следующем этапе джазовой истории, включая тенор-саксофониста Фароа Сандерса. Классическими примерами модального джазового стиля являются пьесы из репертуара М.Дэйвиса «Вехи», «Так что» и «Эскизы Фламенко» и др.

Фри-джаз

Возможно самое спорное движение в истории джаза возникло с появлением свободного джаза. Хотя элементы свободного джаза существовали в пределах музыкальной структуры джаза задолго до появления самого термина, наиболее оригинально в "экспериментах" таких новаторов как Коулмен Хокинс, Пи Ви Расселл и Ленни Тристиано, но только к концу 1950-х усилиями таких пионеров, как саксофонист Орнетт Коулман и пианист Сесил Тэйлор, это направление оформилось как самостоятельный стиль.

Среди новшеств, которые вводились с воображением и большой музыкальностью, был отказ от последовательности аккордов, что позволяло музыке двигаться в любом направлении. Другое фундаментальное изменение было найдено в области ритмики, где "свинг" был, или пересмотрен, или

игнорировался в целом. Другими словами, пульсация, метр и грув больше не являлись существенным элементом в этом прочтении джаза. Ещё один ключевой компонент был связан с атональностью. Теперь музыкальное изречение больше не строилось на обычной тональной системе. Пронзительные ноты заполнили полностью этот новый звуковой мир. Свободный джаз и сегодня продолжает существовать, как жизнеспособная форма выражения, и фактически уже не является столь спорным стилем, каким он принимался на заре своего возникновения.

Фьюжн

Начавшись не только от слияния джаза с поп-музыкой и роком 1960-х, но и с музыкой, проистекавшей из таких областей, как соул, фанк и ритм энд блюз, фьюжн (сплав), как музыкальный стиль, появился в конце 1960-х, вначале под названием джаз-рок. Отдельные музыканты и группы, как гитарист Ларри Кориэлл, барабанщик Тони Уильямса, а так же М.Дэвис следовали во главе этого течения, вводя в обиход такие элементы, как электроника, рок-ритмы и расширенные треки, аннулируя большую часть того, на чём "стоял" джаз, начиная с его начала, а именно, свинговый бит, и основываясь прежде всего на блюзовой музыке, репертуар которой включал, как блюзовый материал, так и популярные стандарты.

Термин фьюжн вошёл в обиход вскоре после того, как возникли разнообразные оркестры, как «Оркестра Махавишну», «Прогноз погоды» и ансамбль Чика Кория «Возвращение навсегда». Повсюду в музыке этих ансамблей оставался постоянным акцент на импровизацию и мелодичность, что прочно связывало их практику с историей джаза, несмотря на то, что многие утверждали, что они "продались" коммерсантам от музыки. В течение середины 1970-х, фьюжн, преобразовался в вариант музыки для легкого прослушивания. Композиционно он значительно упростился. В 1980-е, исполнявшие джаз музыканты превратили музыкальную форму фьюжн в подлинно выразительное средство. Такие художники как барабанщик Рональд Шаннон Джэксон, гитаристы Пат Метэни, Джон Скофилд, а так же саксофонист и трубач Орнетт Коулмен творчески овладели этой музыкой в различных измерениях.

Лекция №6 Тема: Латин джаз (Творчество С.Эвора).

Распространение джаза

В джазе всегда существовал огромный интерес в мире вне зависимости от государственных границ. Достаточно проследить ранние работы трубача Диззи Гиллесли 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, комбинировавшего 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 или в потоке «всемировой музыки», представленной например в творчестве группы Орегон или ансамбля Джона Маклоглина с Шакти. В музыке Д.Маклоглина, раньше в основном базировавшейся на джазе, в период работы с Шакти стали применяться новые инструменты индийского происхождения, вроде гатама или табла, зазвучали запутанные ритмы и широко использовалась форма индийской раги. Художественный Ансамбль Чикаго был ранним пионером в слиянии африканских и джазовых форм. Позднее мир узнал саксофониста и композитора Джона Зорна и его исследования еврейской музыкальной культуры. Эти работы вдохновили целые группы других джазовых музыкантов. 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.

Латиноамериканский джаз

Соединение латинских ритмических элементов присутствовало в джазе почти с самого начала смешения культур, зародившегося в Новом Орлеане. Дюк Эллингтон и другие руководители джазовых оркестров так широко использовали латинские формы. Родоначальником латинского джаза, принято считать трубача и аранжировщика Марио Боза. Он принес кубинскую ориентацию из своей родной Гаваны в оркестр Чика Уэбба в 1930-х, десятилетием позднее он внёс это направление в звучание оркестров Дона Редмана, Флетчера Хендерсона и Кэба Келлоуэя.

В 1940-е Боза продолжил карьеру, став музыкальным руководителем Афро-кубинского оркестра «Мачито», 1950-1960-е годы прошли под знаком тесного взаимодействия джаза с латинскими ритмами, преимущественно в направлении боссановы, обогатив этот синтез бразильскими элементами самбы. В боссанова соединились кул-джаз и бразильские ритмы. Данный стиль известен еще и как «бразильский джаз». Приблизительно в 1962 году получила широкую известность в США. Тонкие, но гипнотические ритмы акустической гитары акцентировали внимание на простых мелодиях, поющих как на португальском, так и английском языке.

Открытый бразильцами Джоао Гильберто и Антонио Карлосом Джобимом, этот стиль в 1960-е годы стал танцевальной альтернативой хард-бопу и свободному джазу, значительно расширив свою популярность благодаря

записям и выступлениям музыкантов с западного побережья, в частности гитариста Чарли Берда и саксофониста Стэна Гетца.

Музыкальное смешение распространилось в джазе и в последующем, в 1980-х и 1990-х гг., включая не только оркестры и группы с первоклассными импровизаторами латиноамериканского происхождения, но и комбинирующих местных и латинских исполнителей, создавая образцы наиболее захватывающей сценической музыки.

Существует мнение, что более интенсивные, более приемлемые для танца качества полиритмичной музыки латинского джаза значительно расширили джазовую аудиторию, правда, сохранив при этом только минимум интуитивности для интеллектуального восприятия.

Джаз в современном мире

Сегодня мы наблюдаем смешение всё большего числа всемирных культур, постоянно приближающего нас к тому, что в сущности уже становится «всемирной музыкой». Сегодняшний джаз уже не может не быть под влиянием звуков, проникающих в него практически из любого уголка земного шара. Европейский экспериментализм с классическим подтекстом продолжает влиять на музыку молодых пионеров, таких, как например Кен Вандермарк, фриджазовый авангардист-саксофонист, известный по работе с такими известными современниками, как саксофонисты Мэтс Густафссон, Эван Паркер и Питер Броцманн. К другим молодым музыкантам, более традиционной ориентации, которые продолжают поиски своего собственного тождества, относятся пианисты Джекки Террассон, Бенни Грин и Брэд Мелдоа; саксофонисты Джошуа Редман и Дэвид Санчес; барабанщики Джефф Уоттс и Билли Стюарт. Старая традиция звучания стремительно продолжается такими художниками, как трубач Уинтон Марсалис, работающий с целой командой помощников, как в собственных маленьких группах, так и в Джаз-Оркестре Центра Линкольна, который он возглавляет. Под его покровительством выросли в больших музыкантов пианисты Маркус Робертс и Эрик Рид, саксофонист Уэс Эндерсон, трубач Маркус Принтуп и вибрафонист Стефан Харрис. Басист Дейв Холланд также является прекрасным открывателем молодых талантов. Среди многих его открытий такие художники, как басист Стив Коулмен, саксофонист Стив Уилсон, вибрафонист Стив Нельсон и барабанщик Билли Килсон. К числу других великих наставников молодых талантов относятся так же пианист Чик Кориа, и ныне покойные - барабанщик Элвин Джонс и певица Бетти Картер. Потенциальные возможности дальнейшего развития джаза в настоящее время достаточно велики, поскольку пути развития таланта и средства его выражения непредсказуемы, умножаясь поощряемым сегодня объединением усилий различных джазовых жанров.

Лекция №7 Тема: Зарождение рок музыки.

Ритм-энд-блюз.

РОК МУЗЫКА

Рок-музыка - жанр популярной музыки. Как одна из форм массовой культуры второй половины XX- начала XXI веков обладает рядом её черт: философична, реалистична, фантастична, романтична по содержанию текстов и по социальному статусу исполнителей.

Будучи важнейшей областью контркультуры, противопоставляет себя традиционной (фундаментальной) культуре, заимствуя, однако, её элементы. Поэтому ориентирована как на мировоззренческую прагматику (отражение модели реального, а не идеального), так и на вечные ценности мирового искусства. Тесно связана с традиционным фольклором. Развивается на основе средств массовой коммуникации. Подчиняется законам коммерции и развивается сообразно им.

Истоками рок-музыки являются интеграции стилевых и жанровых элементов фольклора музыки США - ритм-энд-блюза, музыки кантри, рок-н-ролла, элементов восточной музыки, а также языка инструментальных и вокальных жанров музыки европейского фольклора, популярной музыки и музыки академической (классической). Фундаментальные черты многочисленных стилей рок-музыки: интенсивный бит, оstinатность на уровне ритма, мелодики, гармонии, формы, широкий спектр колебаний внутри ритмической модели от синкопированного ритма до свинга. Особенности музыкальной ткани характеризуются разделением голосов соответственно законам тембровой и мелодической полифонии.

В процессе развития рок-музыка разделилась на коммерческое и некоммерческое направления. К последним следует отнести арт, прогрессив, дум, которые опираясь на традиции классической музыки выделяются высоким художественно-эстетическим уровнем. Коммерческие же направления имеют явное тяготение к поп музыке.

В свою очередь, сложившийся в последнее время имидж рок-музыки, как агрессивной и бездуховной, имеет под собой основание. В рок-музыке существуют крайние течения которые, пропагандируют насилие, извращения и прочее негативные явления.

Однако не следует эти крайние направления отождествлять со всей рок музыкой. Поклонники и ценители рок-музыки ценят в ней высокий профессионализм, вертуозность, философию и конечно же эстетизм, благодаря которым многие композиции рок музыки можно смело причислить к сокровищам мировой музыкальной культуры.

СТИЛИ РОК МУЗЫКИ

Следует отметить, что стили рок-музыки чаще всего формируются путем сочетания нескольких направлений. Стили групп, исполняющих рок-музыку могут варьироваться внутри выбранного основного направления. Группы определяют главное направление (арт, хард, траш и т.д.), а окраска (эмоциональное и смысловая нагрузка и технические приемы может быть многокомпонентной. Например, Глэм-арт-рок, Психоделик атр-рок, Эпик-прогрессив-рок, Симфоник-прогрессив-металл-рок, Дум-хард-рок, Блюз-помп-хард-рок, Хард-энд-хеви-рок и т.д., и т.п.

Основные направления

1. Рок-н-ролл
2. Арт-рок
3. Прогрессив-рок
4. Глэм-рок
5. Хард-рок
6. Дум-рок
7. Траш-рок
8. Панк-рок
9. Поп-рок

Основные подстили

1. Металл-рок
2. Блюз-рок
3. Эпик-рок
4. Психоделик-рок
5. Скоростной (*speed*)-рок
6. Электроник-рок

Прочие стили и направления

1. Джаз-рок
2. Фьюжн-рок
3. Кантри-рок
4. Фольк-рок
5. Симфоник-рок

Лекция №8 Тема: Рок-н-ролл.

(Творчество Э.Пресли).

Рок-н-ролл

Рок-н-ролл - стиль популярной музыки, родившийся в 1950-х годах в США и явившийся ранней стадией развития рок-музыки. Также называется танец,

исполняемый под музыку рок-н-ролла и музыкальная композиция в стиле рок-н-ролл. В англоязычных странах термин «рок-н-ролл» нередко применяют при общем обозначении рок-музыки, под который, таким образом, попадают и гранж, и рокабилли и т.п.

Для рок-н-ролла характерен быстрый темп (4/4), обильное использование молодёжного сленга (нередко негритянского), раскованность музыкального исполнения. Традиционными музыкальными инструментами являются электрогитара, бас, ударные и клавишные.

Рок-н-ролл явился результатом синтеза различных стилей американской музыки. Почти одновременно, независимо друг от друга, неизвестные никому чернокожие музыканты американского Юга стали смешивать ритм-энд-блюз, буги-вуги, кантри и госпел, добиваясь неведомого до того звучания. Билл Хейли использовал негритянский сленг в начале 1950-х гг. в своих ритмичных песнях, построенных на кантри с примесью джаза и буги-вуги. Его два сингла сыграли решающую роль в массовой популярности рок-н-ролла, до того бывшего лишь музыкальным экспериментом, известном лишь слушателям местных радиостанций. Несмотря на то, что нельзя чётко обозначить временное начало данного стиля, специалисты часто отдают первенство первого рок-н-ролла песне «Рокет 88», записанной в исполнении Айка Тёрнера в 1951 году.

Считается, что термин «рок-н-ролл» в его современном понимании был введён в обиход Аланом Фридом, диск-жокеем из Кливленда, много сделавшем для популяризации новой музыки, которая в то время встречала достаточно широкий отпор со стороны консервативного общества США. Рок-н-ролл явился первым стилем в современной популярной музыке, развитым и играемым наравне как белыми, так и негритянскими исполнителями, что в итоге привело частично к снижению расовой накалённости тех лет. Помимо песен, изначально написанных в новом стиле, ранние исполнители рок-н-ролла также весьма обильно исполняли старые блюзы, кантри, джазовые номера, народные песни - придавая им однако стилистику рок-н-рольного звучания.

Классическое звучание рок-н-ролла было сформировано в 1954-55 гг., когда Билл Хейли, Элвис Пресли, Чак Берри, Литл Ричард и Фэтс Домино записывали песни, заложившие основу рок-н-ролла. Каждый из этих уникальных музыкантов приносил нечто особенное в новую музыку: Э.Пресли смело экспериментировал с кантри и блюзом; Ф.Домино наконец-то доказал, что его новоорлеанское фортепианное буги-вуги и было рок-н-роллом; ураганный ритм и неистовые вопли пианиста Л.Ричарда стали олицетворением бунтарского характера рока, а гитарные аккорды и остроумные тексты Ч.Берри стали примером для бесчисленных подражаний. Олицетворением рок-н-ролла всё же до сих пор является Э.Пресли, наречённый «королём рок-н-ролла» и оказавший огромное музыкальное и стилистическое влияние на молодое поколение не только Америки, но и всего мира.

После невиданного коммерческого успеха Э.Пресли, рок-н-ролл мгновенно стал объектом интереса кинематографа, а также крупнейших лейблов, которые старались переманить к себе начинающих талантливых исполнителей из маленьких студий. В 1956-57 гг. рок-н-ролл пополнился новыми звёздами: Карл Перкинс, Джерри Ли Льюис, Бадди Холли, Эдди Кокран, привнёсшими новаторские приёмы игры и оказавшие ещё большее влияние на следующее поколение музыкантов. Особое место в истории инструментального рок-н-ролла занял Линк Рей, который оказал большое влияние развитию последующей гитарной музыки. К концу 1950-х пластинки в стиле рок-н-ролла были одними из самых продаваемых в музыкальной индустрии США.

Развитие рок-н-ролла было стремительным, однако он также довольно быстро оказался на грани самоисчерпания: Л.Ричард оставил поп-музыку уже в 1957 году, два года спустя после своего первого успеха; Э.Пресли был призван в армию на два года и по возвращению в 1960 году был больше занят кинокарьерой; Б.Холли, Р.Валенс и Э.Кокран погибли в 1959-60 гг.; Ч.Берри был приговорён к тюремному заключению. Другие певцы стали осваивать посторонние стили (кантри, ритм-энд-блюз и др.).

Параллельно существовало множество коммерчески успешных исполнителей старательно отшлифовывавших рок-н-ролл, однако мало способствовавших музыкальному развитию. К началу 1960-х гг. рок-н-ролл оказался на пути тупикового самоповторения, а от конечного угасания его спасали британская группа «Битз» (1960-х гг..) Почти все рок-н-рольные хиты 50-х гг. (особенно Ч.Берри и Литла Ричарда) были заново перепеты британскими группами. Тогда же начинает использоваться общий термин - «рок».

Традиционный рок-н-ролл, как жанр рок-музыки, несколько раз переживал возрождение.

В 1986 году был учреждён «Зал славы рок-н-ролла», в который ежегодно на церемонии в Нью-Йорке вводятся влиятельные исполнители рок-музыки (не обязательно жанрового рок-н-ролла 50-х гг.). В 1993 году в Кливленде, шт. Огайо, был открыт музей «Зала славы рок-н-ролла».

Лекция №9 Тема: Стили классической рок музыки. Арт рок и прогрессив рок.

(Творчество "Дарт Стрейз")

Арт-рок

Арт-рок - это термин, обозначающий направление рок-музыки, которое характеризуется мелодическими, гармоническими или ритмическими экспериментами, а также большим количеством художественных образов в текстах песен. Арт-рок зачастую идёт дальше форм и жанров современной

популярной музыки в направлении вейний джаза, классической, этнической музыки или экспериментального авангарда.

Многие рок музыканты считают термин «арт-рок» синонимом термина «прогрессивный рок», но среди меломанов два этих термина, как правило, применяются в разных случаях. Наиболее принятым отличием арт-рока от прогрессивного рока считается то, что арт-рок более мелодичный и менее жесткий. Однако в разных источниках встречаются и другие отличия. Считают, например, что термин «арт-рок» применим лишь к английским группам, потому что понятие «прогрессивного рока» появилось в США. К арт-року иногда относят только те группы, которые показывали на сцене театрализованные представления. Смысл термина «арт-рок» размыт, поскольку мало кто из рок-музыкантов открыто причисляет себя к такому направлению, отчасти от того, что термин «прогрессивный рок» гораздо более распространен.

Часто рок-группы классифицируют как «арт-рок» по эстетическим соображениям, связанным со стилем оформления обложек альбомов или манерой давать названия композициям. Иногда к арт-року причисляют просто потому, что другие жанрово-стилистические термины не могут достаточно и корректно описать некоторое музыкальное явление.

Прогрессивный рок

Прогрессивный рок - стиль рок-музыки, возникший в конце 60-х, достигший пика популярности в начале 70-х годов XX века, и с тех пор продолжающий существование как музыкальная форма. По сравнению с «классической» рок-музыкой, он может быть охарактеризован как эклектический и, иногда, амбициозный и величественный стиль. Прогрессивный рок начал своё распространение в Англии и оставался в основном европейским движением, хотя существует и ряд значимых групп из США, Канады и других стран. Это музыкальное направление берёт многое из классической музыки и джаз-фьюжна, в отличие от американского рока, больше вобравшего от ритм-энд-блюза и кантри. За годы появилось множество поджанров прогрессивного рока, такие как симфо-рок, мат-рок (математический рок) и прогрессив-метал.

Пионеры прогрессивного рока стремились отойти от ограничений популярного рока и поп-музыки, и «продвинуть» рок до новых форм, часто, но не всегда обращаясь к джазу, академической или народной музыке, авангарду. В этом, как и в виртуозности музыкантов, и заключается основное отличие прогрессивного рока. В обычном роке есть очень талантливые инструменталисты, которые работают исключительно в простых метрах и гармониях.

Характеристикой прогрессивного рока является усложнение музыкальной формы (по сравнению с «классическим» роком 1960-х годов, тяжелым роком, хард-энд-хэви и рокабилли последующих периодов).

Удлинение и усложнение музыкальных пьес, тяготение их макроформы к циклическим формам академической музыки, формирование альбомов (иногда многодисковых) как целостных произведений.

Характерны композиции (часто называемые «эпическими»), иногда длящиеся до 20 минут, со сложными мелодиями и гармониями, многочастные композиции, части которых в некоторых случаях трактуются как самостоятельные песни.

Концептуальные альбомы, в которых тема или повествование разворачивается на протяжении всего альбома в манере, аналогичной литературному повествованию, фильму или опере. В альбомы могут вкладываться подробные буклеты и плакаты, продолжающие концепцию. Примерами могут служить композиции групп «Пинк Флойд», «Генезис», «Дрим театр» и др.

В композициях широко используется различные немusикальные звуковые эффекты. Чаще всех подобные эффекты использовали группа «Пинк Флойд»

Дальнейшее расширение репертуара используемых тембров,, использование нетрадиционных для рока мелодических и гармонических решений.

Для этого стиля характерны сложный метр и ритм, не характерные для рок-музыки ведущие инструменты, например флейта или народные ударные инструменты. Группы прогрессивного рока экспериментировали с обработкой звука на компьютере, с объёмным звуком (первыми на концертах пользовались «Пинк Флойд» ещё в конце 60-х годов). Для них характерно использование оркестров и хоров.

Смысловая нагрузка прогрессив-рок композиций - поэзия, уходящая от традиционных тем развлекательной музыки и злободневности и тяготеющая к философски-мировоззренческим «вечным темам», фантастической тематике.

В смысловой нагрузке слова, передают сложные и иногда непонятные описания, касающиеся таких тем, как научная фантастика, история, религия, война и тд.

Песни прогрессивного рока редко посвящаются любви и почти никогда не затрагивают традиционные объекты популярной музыки. Большинство групп прогрессивного рока, также избегали прямых политических комментариев, предпочитая выразить свои взгляды иносказаниями и аллегориями.

Прогрессив-рок музыканты стремились к эстетическому соединению музыки и других видов искусства «синтезу искусств», выражающемуся в продуманном оформлении сценических выступлений и издаваемых альбомов. Некоторые

группы хорошо известны оформлением своих альбомов, которое было такой же отличительной чертой группы, как и звук.

Некоторые прогрессив-рок группы во многих произведениях использовали композиторов классиков – А.Копленда, Б.Бартока, И.С.Баха, Мусоргского и др.

Прогрессивный рок родился из множества музыкальных веяний в конце 1960-х.

Поздние «Битлз» и многие психоделические группы начинали совмещать традиционный рок с инструментами классической и восточной музыки.

Психоделический рок продолжил это экспериментальное направление и начал создавать длинные композиции, хоть и без продуманной структуры. Такие группы, как «Зе Найс» начали сознательно комбинировать рок с классикой,

создавая продолжительные композиции с продуманными структурами. Эти группы иногда называют «ранним прогрессивом» или «протопрогрессивом», а

иногда переходным стилем между психоделикой и прогрессивом.

Многие музыкальные историки указывают на «Кинг Кримсон» как на первую «истинную» прогрессивную группу; впервые они появились в феврале 1969 года.

За ними быстро последовали английские группы, играющие прогрессивный рок, включая «Эмерсон», «Генезис», «Пинк Флойд». «Ес» и др.

Прогрессивный рок получил толчок к развитию, когда многие фанаты рока разочаровались в движении за «мир и любовь». Прогрессивный рок откололся от «улыбок и солнца» поп-музыки 60-х и затрагивал более тёмные, а в чём-то и жестокие темы. Например о жестоком демагоге и о выживании при ядерной атаке.

С появлением панк рока в конце 70-х, внимание общественности и критиков в Англии и Соединенных Штатах повернулось в сторону более агрессивного и простого стиля. Прогрессивный рок всё больше забывался, как что-то претенциозное и напыщенное. Такое отношение является обычным и по сегодняшний день, хотя оно начало изменяться с 2004 года.

В ранних 1980-х наблюдалось некоторое обновление стиля. Группы, появившиеся в это время, иногда называют неопрогрессивными. Примерно в

тоже время некоторые приверженцы прогрессивного рока изменили направление, упрощая музыку и начиная использовать доступное массовому

слушателю электронное звучание. Многие группы стали отказываться от сложных принципов прогрессива и стали работать на широкую массу, с композициями наполненными современными электронными эффектами и

достаточно доступными, чтобы можно было пускать на дискотеках. Многие фанаты прогрессивного рока были очень расстроены этими тенденциями.

Следует отметить, что термин «прогрессивный» в ранних 70-х использовался чтобы подчеркнуть новизну групп, но к 80-м он стал названием

специфического музыкального стиля. В результате некоторые группы, которые продолжали изменять свои песни, не всегда являлись

«прогрессивными», тогда как новые самопровозглашённые «прог»-группы

покупали меллотроны, чтобы возродить звук ранних 70-х. И фанаты, и привередливые критики согласились называть «прогрессивным роком» стиль, так что изначальный смысл слова «прогрессивный» в этом случае потерялся.

Лекция №10 Тема: Глэм рок и Хард рок (Творчество группы "Квин").

Глэм-рок

Глэм-рок - «эффектный» стиль рок-музыки, возникший в Великобритании в самом начале 1970-х гг. и ставший одним из доминирующих стилей первой половины двадцатого десятилетия. Для исполнителей глэм-рока были характерны яркий образ, выраженный через театральную эффектность экзотических костюмов, обильное использование макияжа. В музыкальном отношении глэм-рок был неоднороден, совмещая рок-н-ролл, хард-рок, арт-рок и эстраду. Элементы стиля глэм-рока оказали значительное влияние на диско, панк и новую волну, на такие группы как «Квин», «Кисс» и «Мерлин Менсон». Глэм-рок также известен под термином глиттер-рок.

Хард-рок

Хард-рок (жесткий) - это понятие очень широкое, и практически невозможно провести однозначную границу хард-рока с рок-музыкой в целом или с её отдельными направлениями (хэви метал, гранж, панк-рок). То, что может восприниматься слушателем как «тяжесть» в хард-роке, достигается, в частности, за счет специфического звучания электрогитары (с такими эффектами, как например, «дисторшн» и «овердрайв») и работы ритм-секции. «Классический» хард-рок обрёл формы в конце 1960-х - начале 1970-х годов в Великобритании.

В музыкальном отношении, «утяжеление» рок-музыки началось ещё в середине 1960-х годов британскими и американскими группами, в числе которых «Битлз», «Роллинг Стоун», «Лед Циппелен», «Ху» и др. Значительный вклад в развитие хард-рока виртуозного рок-гитариста Джими Хендрикса. В эти же годы впервые используется риффов, что является характерной чертой хард-рокового звучания (техника «риффов» это короткие повторяющиеся музыкальные партии гитары). В практически сформированном виде хард-рок можно услышать в творчестве групп «Айрон Батерфляй», «Блу Чир», «Крим». Последнюю часто называют самой первой группой хард-рока.

К началу 70-х годов появились хард-рок группы, которые считаются фактическими основателями этого жанра, и являются непререкаемыми авторитетами хард-рока: «Блэк Саббат», «Дип Парпел», «Лед Циппелин». Вслед за ними стали появляться другие группы, перенявшие музыкальные приёмы «классиков», либо уже существующие коллективы стилистически двигались в

сторону «утяжеления». Среди них «Назарет», «Квин», «Эйси Дисси» и многие другие.

Хард-рок 1970-х заложил основу для появления в дальнейшем стиля хэви-метал и металлической музыки в целом.

В 1980-х годах, на стыке хард-рока и хэви метала, возникло коммерчески успешное движение, которое иногда называют «хард-н-хэви». Тогда большой успех имели как новые тяжёлые рок-группы, так и представители классического хард-рока 1970-х годов со своими новыми работами (Оззи Осборн, Дэвид Кавердейл), и группы, дебютировавшие около середины 1970-х годов («Аэросмит», «Эйси Дисси», «Скорпионс» и др.).

Параллельно развивались более тяжёлые направления метала, берущие истоки в хард-роке (трэш-метал, спид-метал и другие).

В формировании хард-рока важнейшую роль сыграла психоделическая волна, захлестнувшая к концу 1960-х годов США и Европу, и обогатившая рок-музыку множеством новых приёмов. Музыканты искали новые средства выражения своих чувств, эмоций и мыслей. В середине 60-х, в ходе бесконечных экспериментов со звучанием, появился метод звукоизвлечения, при котором усилительное оборудование перегружалось, что давало в результате мощный рычащий звук - т.н. овердрайв. Этот эффект стали использовать многие исполнители, однако вывести на передний план его удалось именно группам тяжёлого рока, который стал ассоциироваться именно с перегруженным звучанием гитар.

В истоках хард-рока стояла не только «психоделия». Так, участники «Блэк Саббат» в самом начале существования группы предполагали играть джаз. Первый альбом «Лед Циппелин» можно отнести и к «чистому» блюз-року, а в записях «Дип Парпел» первого состава прослеживается увлечение классической музыкой (так, альбом «Концерт для группы с оркестром» - был записан как классическое симфоническое произведение, смешанное с рок-саундом самой группы).

Некоторые работы групп хард-рока можно отнести и к прогрессивному-року, так как «тяжесть» звучания иногда сопровождалась сложными музыкальными партиями, длительными виртуозными соло и импровизациями (особенно на концертах). В этом отношении показателен пример британской группы «Вишбон Эш», чьи продолжительные, многочастные композиции находятся на стилистической грани между прогрессивным и тяжёлым роком, а их «фирменная» гитарная техника «двойного солирования» вдохновила множество других групп хард-рока, а в дальнейшем и хэви-метала. Другим примером могут служить ранние работы «Дип Парпел», в которых стандартный набор музыкальных средств выразительности, таких как виртуозные импровизации и затяжные соло, расширен активным использованием симфонического оркестра и сложными аранжировками. В

концертных выступлениях некоторых групп встречаются длительные (более 10 минут) инструментальные фрагменты с обилием соло и импровизаций. Так же как и в психоделии, главенствующим инструментом хард-рока является электрогитара, но наряду с ней часто используются и клавишные. Длинные сольные партии инструментов хард-рок так же перенял от психоделии, однако теперь их могут исполнять не только лидирующие инструменты, но и ритм секция - бас-гитара и ударные. Общее увеличение значения ритм-секции становится характерной чертой стиля. Слаженная работа ударника и бас-гитариста стала играть намного большую роль, так как теперь они наравне с соло-гитаристом и клавишником участвовали в процессе импровизации и должны были поддерживать плотное, «драйвовое» звучание.

Лекция №11 Тема: Металл рок и Психоделик рок (Творчество группы "Пинк Фройд" и "Дрим театр").

Металл-рок

Металл - стиль рок-музыки, появившийся из хард-рока в начале и середине 1970-х гг.

Относительно происхождения названия существует несколько версий и несколько источников. Писатель Уильям Берроуз использовал слова «хеви метал» в своих произведениях, описывая инопланетян. Среди артиллеристов «хеви метал» означал громкую канонаду. По-видимому, этот эпитет использовался в хард-рок музыке как громкость и ритмичность.

Для метала характерны скоростные, агрессивные ритмы, гитарные партии, построенные на риффах, искажённый гитарный звук, достигаемый за счет использования особого гитарного эффекта под названием дисторшн (искажение), обязательно присутствие соло-гитарных партий.

Метал имеет достаточно большое число подстилей, от сравнительно «мягких» (таких, как, например, классический хеви-метал) до весьма «тяжёлых» и неприемлемых для большинства неподготовленных слушателей (дэт-метал, блэк-метал и т. п.). Поклонников метала называют «металистами» или «металхэдами».

Известно, что «Heavy metal» как музыкальный термин был впервые применен к альбому группы «Сэр Лорд Балтимор» музыкальным критиком Майком Сандерсом и популяризован критиком Лестером Бэнгсом в статьях о «Лед Циппелин» и «Блэк Саббат». Поначалу критики не делали никаких различий между «хард-роком» и «хеви-металом», которые сейчас считаются разными стилями.

В английском языке нет различия между «металом» как общим направлением и его изначальным, классическим видом «хэви-метал». Однако в других языках, в том числе в русском, понятия считаются отдельными.

Смысл и идейная направленность песен зачастую различается от направления к направлению, сохраняя при этом некоторую общность. Для всех видов метала характерны отвлечённость, обращение к аллегорическим, фантастическим темам, а также, для большинства подстилей, - воинственность и агрессия, культ сильной личности. Так, для дэт-метала типичны темы насилия и смерти, для дум-метала - темы печали, меланхолии и отчаяния, для блэк-метала - оккультные темы, пауэр-метал часто обращается к темам сказок и фантазии.

Трэш-метал имеет наименее отвлечённую тематику, обычно посвящённую проблемам общества, и в этом схож с панк-роком. Специалисты в этой области считают, что несмотря на внешнюю агрессивность, содержание песен многих метал-групп является скорее элементом стиля и имиджа, а не призывом к насилию. Тексты металлистов менее привязаны к личности и эмоциям автора и исполнителя, чем у других рок-групп. За счёт этого они зачастую более последовательны и связны, сюжетные песни по мотивам книг и концептуальные альбомы являются общим местом.

Психоделический рок

Психоделический рок - музыкальный стиль, возникший в середине 60-х годов в Западной Европе и в Калифорнии (Сан-Франциско и Лос-Анджелес).

Психоделический рок связан с понятиями «психоделия» (галлюциногены).

Психоделический рок - сложная, экспрессивная музыка, сильно воздействующая на слушателя. Изначально связанный непосредственно с употреблением психоделиков как слушателями, так и музыкантами, психоделический рок, со временем, стал имитировать (а может и ощущать) действие галлюциногенов. Для этого используется широкий арсенал средств музыкальной выразительности и специальные эффекты при исполнении музыки.

Характерной чертой психоделического рока стали продолжительные сольные партии ведущих инструментов. Живые выступления групп в этом стиле обычно сопровождаются ярким визуальным шоу с использованием света, дыма, видео-инсталляций и других эффектов.

Лекция №12 Тема:Рок опера.

Рок-опера

Рок-опера - музыкально-драматический жанр, стилистической основой которого является рок-музыка. Возникла в конце 1960-х гг. в США и

Великобритании. Уходит своими корнями в жанр мюзикла. Первыми рок-операми принято считать "Волосы" Г. Макдермота (1967), "Спасение" Т. Лина (1969), "Томми" (1970) и "Квардофению" (1972) П. Таушенда, "Госпел" С. Шуорца (1971). Высоким художеств. уровнем отличаются рок-опера "Иисус Христос - суперзвезда" (1971) и "Эвита" (1978) Э.Л. Уэббера.

Идейная направленность рок-оперы связана со стихийным бунтом молодежи против ценностей современного общества. Большую популярность приобрело осовременивание мифологических и библейских сюжетов (например, Христос трактуется как хиппи - бунтарь, бросивший вызов обществу). Музыкальной драматургии рок-оперы свойственны замкнутые номера (ария, монолог, хор) в сочетании с лейтмотивностью. Используются разговорные диалоги, танцевальные эпизоды со специфической пластикой, эксцентрические приемы звукоформления и светотехники. Рок-опера испытывает на себе влияние различных жанров современного искусства (в т.ч. драмы абсурда), бытует как на сценической площадке, так и в виде сольной пластинки исполнителя или группы (рок-альбома), где отдельные композиции объединяются единым сюжетом и сквозным интонационно-тематическим развитием. В этом случае каждая часть рок-оперы может восприниматься как самостоятельное произведение. Такова известная рок-опера "Стена" группы "Пинк Флойд" (1978).

Музыкальный язык рок-оперы связан с использованием, как классического оркестрового состава, так и рок-ансамбля, часто в их сочетании. Манера исполнения напориста и агрессивна, интонации порождены различными стилями рок-музыки. Применяются также элементы музыкального языка других культур от фольклорного до авангардистского, от стилизации музыки барокко до джаза и шлягера.

Среди российских авторов рок-оперы наиболее известны А.Б. Журбин ("Орфей и Эвридика", 1975), А.Л. Рыбников ("Звезда и смерть Хоакина Мурьеты", 1976; "Юнона и Авось", 1980), А.Б. Градский ("Стадион", 1982), Л. Квинт ("Джордано", 1988).

"

Иисус Христос – суперзвезда".

Сюжет рок-оперы основывается на евангельских повествованиях и охватывает период от въезда Иисуса в Иерусалим до его казни на Голгофе.

Иуда и Иисус

В своём либретто Тим Райс в общем и целом следует евангельским текстам, но при этом по-своему трактует многие ключевые моменты библейской истории. Можно утверждать, что роль ведущего персонажа здесь отдана Иуде [7]. в равной или даже большей мере, чем Иисусу: ему принадлежат первое («Heaven On Their Minds») и чуть ли не последнее слово («Superstar») (за исключением слов умирающего на кресте Иисуса). Он производит, по крайней мере вначале, впечатление рациональной и последовательной личности, в то время как Иисус

сильно эмоционален, чувствителен и, как оказывается, не вполне понимает цель собственной жертвы. «В Евангелии Иуда представлен карикатурной фигурой и каждое упоминание о нём сопровождается уничижительным замечанием. Я считаю, что он был самым мыслящим из апостолов, поэтому и попал в такую ситуацию», — говорил Тим Райс в интервью журналу «Лайф»[7][8].

Иуда неустанно критикует Иисуса (за то, что тот по его мнению позволил событиям выйти из-под контроля, пошёл на поводу у толпы, в буквальном смысле слова «бого-творящей» его, разрешил Магдалине тратить на него дорогостоящее миро и т. д. — последний эпизод имеется и в Евангелии). По словам Иуды, Иисус в начале своей деятельности считал себя просто человеком и не выдавал себя за бога (Мф.19:17), а затем перестал сопротивляться мнению толпы, что, по мнению Иуды, может кончиться плохо. На предательство он решается для того, чтобы предотвратить худшую катастрофу — бунт против римлян и последующее кровопролитие. При этом на Тайной вечере Иуда не скрывает своих намерений, более того, восклицает: «Ты сам хочешь, чтобы я сделал это» — и действительно, слышит в ответ: «Иди, что же ты медлишь!». Когда Иуда начинает понимать, что Иисусу грозит смерть, в которой история обвинит только его одного, он сам себя объявляет жертвой («Зачем ты избрал меня для своего кровавого преступления?»). Логика Иуды такова: если Иисус — действительно сын Бога, значит, он всё предвидел заранее, сам расписал сценарий событий и пригласил его, Иуду, на роль «проклятого на все времена».

Сам же Иисус неоднократно демонстрирует, что ему известно, что ожидает его лично, и при этом говорит об этом как о судьбе, не подлежащей изменению. В песне «В Гефсиманском саду» Иисус, как и в Евангелии, выражает своё страдание от этого знания и просит: «Забери от меня эту чашу, я не хочу вкушать её яду...» Однако, в отличие от Евангелия, здесь Иисус прямым текстом говорит, что он не понимает, зачем Бог-отец посылает его на смерть (лишь строит догадки: «Стану ли я более заметным, чем был ранее?», «Будет ли всё, что я говорил и делал, более значимым?»). Просит объяснить ему причину, по которой Бог-отец хочет, чтобы он умер, логику этого решения. («Яви мне хотя бы крупницу своего вездесущего мозга» — англ. *Show me just a little of your omnipresent brain*). Упрекает отца в том, что он слишком увлечён кровавыми деталями его казни («где и как») и мало заботится об обосновании её необходимости («зачем») — англ. *You're far too keen on where and how, but not so hot on why*. Наконец он всё же смиряется с предначертанием, добавляя, что устал от своей ноши («Тогда я был вдохновлён; сейчас я грустен и устал. В конце концов, я старался три года — кажется, что тридцать! Тогда почему боюсь закончить то, что начал?») и мотивируя решение сознанием того, что «все козыри у Бога» (англ. *God, thy will is hard, but you hold every card...*).

На суде Иисус, как и в Евангелии, не опровергает обвинений в свой адрес; обходясь аллегориями, он уходит от прямых ответов. «Это твои слова» — говорит он Пилату, когда тот спрашивает: «Но ты — царь? Царь иудейский?»

(англ. *But are you king? King of the Jews? - That's what you say*)[9]. Позже, на суде, Иисус не делает ничего, чтобы спасти себя от гибели и отталкивает помощь, предлагаемую сочувствующим Пилатом.

Лекция № 13 Тема: Сценические жанры.

Рок опера.

“Иисус Христос – суперзвезда”

(продолжение).

Апостолы и толпа

Можно утверждать, что в опере нет подлинных персонажей-злодеев: здесь каждый действует сообразно собственной логике, которая в общем выглядит более или менее убедительно (правда, эта тенденция в какой-то мере вообще присуща данному жанру). Единственный вполне «отрицательный герой» здесь — толпа, которая сначала возносит своего избранника до небес («Носанна»), а потом с той же экзальтированностью требует от властей: «Распят его!» При этом мотивы «фанатов» Иисуса порой низменны («Прикоснись, прикоснись ко мне! Исцели, исцели меня, Иисус!...» или — «Скажи мне, что теперь я спасён!»), и сам он в какой-то момент уже не в состоянии их выносить («Не толкайте меня, оставьте меня!.. Слишком много вас, слишком мало меня!...»)

Частью толпы являются в какой-то мере и апостолы, своими коллективными песнопениями выражающие лишь самые банальные мысли и чувства. «Всегда знал, что стану апостолом. Верил, что добьюсь этого, если буду стараться. Потом, когда мы уйдём на пенсию, напишем Евангелие, чтобы люди говорили о нас и после нашей смерти», — под безмятежно-сладостную мелодию распевают они хором, оставляя обречённого Иисуса в Гефсиманском саду («The Last Supper»).

В заключительном треке «Superstar» (выпущенном синглом и ставшем в 1971 году единственным сольным хитом Мюррея Хэда), голос Иуды вместе с хором обращаются к Иисусу, теперь уже с точки зрения времени две тысячи лет спустя, спрашивая его: «...Кто ты? Чем ты пожертвовал?... Ты думаешь, ты таков, каким они тебя считают?..». Точно так же как и подобные вопросы Иуды, Пилата и апостолов на протяжении всей остальной оперы, эти вопросы остаются без ответов.

Власть и мушкетеры

Либретто Тима Райса насыщено сатирическими эпизодами и репликами, высмеивающими поп-звёздность и нравы музыкального бизнеса. Царь Ирод беседует с Иисусом совершенно как потенциальный антрепренёр, называя его популярность в народе «хитом», а его самого — «чудом года». Церковные лидеры (первосвященник Кайафа, его тесть Анна и др.), обсуждая Иисуса как политически опасного гастроллирующего популиста-факира, пользуются жаргоном, характерным для современных средств массовой информации. («Что же нам делать с этой Иисусоманией?... С тем, кто популярнее даже Иоанна, гастроллировавшего с этим своим крещением?...») Убеждая Иуду в том, что тот

принял верное решение («Ты сделал верную ставку!» — англ. *You've backed the right horse*), Анна советует ему заняться благотворительностью.

Иначе обрисован Пилат, подобно Иуде чувствующий, что история не простит ему гибель Иисуса. В этом опера большей частью следует Библии. Поначалу Пилат пытается спихнуть дело местным властям, но понимая, что те вознамерились руками чужестранца устранить мешающего им героя толпы, даже открыто становится на сторону последнего («Я не вижу на нём вины: он просто возомнил себя важной персоной...»). Пилат указывает Иисусу на иронию судьбы: смерти ему, «царю иудейскому», желают именно иудеи; он же, римлянин, — единственный, кто пытается его защитить (англ. *Look at me, am I a Jew?*). Затем — на мгновение вступает с Кайафой в политический спор, называя первосвященников-иудеев лицемерами («Вы нас ненавидите больше, чем его!»), а жаждущую крови толпу называя стервятниками (англ. *...But to keep you vultures happy I shall flog him...*)

В последний момент Пилат, оставшийся перед разъярённой толпой в одиночестве, сам обращается к Иисусу за помощью, но тот в очередной раз выражает своё убеждение, что ход событий нельзя изменить, но всё в руках Господних. Понимая, что Иисус сознательно идёт на смерть, Пилат «умывает руки» (от преступления), бросая напоследок: «Что ж, не мне суждено предотвратить это великое самозаклание. Умри, если сам жаждешь того, ты, невинная марионетка» (англ. *Don't let me stop your great self-destruction. Die if you want to, you innocent puppet...*).

В связи между смертью Иисуса и его вечной славой можно усмотреть ещё одну прямую аналогию с музыкальным бизнесом, для интересов которого иногда хорошо, если звезда «своевременно» умирает и таким образом остаётся коммерчески плодоносящей «иконой на все времена».

Позиция авторов и реакция церкви

«Мы рассматриваем Иисуса не как Бога, но как человека, оказавшегося в нужное время в нужном месте — говорил Тим Райс в интервью *Time*. Наша задача — рассказать историю Иисуса-человека. Думаю, под таким углом зрения величие его лишь возрастает.»

Позже автор либретто говорил, что считает текст в религиозном отношении совершенно нейтральным. «Наше отношение нельзя назвать ни положительным, ни отрицательным. В жизни этого человека произошли события, которые превратили его в легенду; то, что он был лишь человеком, ни в коей мере не принижает величие этой легенды. С другой стороны, время течёт, приближается XXI век и, думаю, всё больше людей воспринимают его не как Бога, но как символ добра, в самом общем смысле этого слова. Лично я не считаю Иисуса Богом. В опере его божественность не опровергается категорически, но полагаю, оставляет этот вопрос открытым».

Аналогичные взгляды высказывал в своих интервью Эндрю Ллойд-Уэббер. Это вызвало негативную реакцию многих религиозных деятелей. «Такие авторы не способны создать ничего, что бы возвеличило Господа, пишет преп. Э. Л. Бинум (*Tabernacle Baptist Church*). Они не подлежат спасению, поскольку остаются

глухи к голосу Бога. Христианину должно держаться подальше от их антихристианского произведения».

Версии рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда»

«Иисус Христос — суперзвезда» был переведён на разные языки, были сделаны постановки в разных странах.

В Москве спектакль идёт на русском языке в постановке театра имени Моссовета (премьера состоялась 12 июля 1990 года), а также на английском языке в постановке Московского театра музыки и драмы Стаса Намина (премьера состоялась в 2000 году).

В Санкт-Петербургском театре «Рок-опера» спектакль [11] на русском языке (перевод Григория Кружкова и Марины Бородинской) идёт с февраля 1990 года. Заглавную роль исполняют заслуженный артист РФ Владимир Дяденистов и Вячеслав Ногин.

Спектакль «Иисус Христос — суперзвезда» также идет с неизменным успехом в Иркутском музыкальном театре им. Н. М. Загурского (премьера состоялась 3 августа 1997 года). Русский текст — Г. Кружкова, М. Бородинской. Музыкальная редакция — Н. Сильвестрова. Аранжировка рок-группы «EXTROVERT». Труппа театра гастролировала в Ташкенте летом 2005 году. Спектакль прошел с полным аншлагом на сцене ГАБТ им. А.Наваи.

Кроме того, в театре «Свободное пространство» (г. Орёл) с 2003 года идёт спектакль «Иисус» по этой же рок-опере (авторизированный перевод с английского Валерия Лагоши).

В 1989 году Андреем Воскресенским был выполнен вольный эквилибристичный перевод либретто Тима Райса и опубликован в Интернете в 2003 году.

Лекция №14 Тема:Сценические жанры. Мюзикл. “Унесенные ветром”.

Мюзикл

Мюзикл это музыкально-сценическое произведение, в котором переплетаются диалоги, песни, музыка, танцы. От рок-оперы отличается более легким, незамысловатым сюжетом (как отличаются опера от оперетты). Мюзикл иногда называют музыкальной комедией. Большое влияние на мюзикл оказали многие жанры: оперетта, комическая опера, водевиль. Как отдельный жанр театрального искусства долгое время не признавался и до сих пор признается не всеми.

Мюзикл - один из наиболее коммерческих жанров театра. Это обусловлено его зрелищностью, разнообразием тем для постановки, неограниченностью в выборе средств выражения для актеров.

При постановке мюзиклов часто используются массовые сцены с пением и танцами, нередко применяются различные спецэффекты.

По форме мюзикл чаще всего представляет собой двух актовый спектакль.

Предшественниками мюзикла были множество легких жанров, где смешались шоу варьете, французский балет и драматические интерлюдии. Музыкальная комедия подразумевала легкое развлекательное представление, где важным

был не сюжет, а скорее популярные вокальные номера в исполнении кумиров публики.

В годы, предшествующие Первой мировой войне, талантливые эмигранты Херберт, Фримл, Ромберг и другие дали импульс активному развитию мюзикла в Америке. В период 20-х и 30-х годов, с приходом новых американских композиторов Джерома Керна, Джорджа Гершвина, Кола Портера и других, мюзикл приобретает истинную американскую окраску. Усложнилось либретто, в ритмах стало заметно влияние джаза, рэгтайма, в песнях появились типичные американские обороты. Многие песни из мюзиклов стали музыкальной классикой. Значительно возросло актёрское мастерство певцов. После второй мировой войны фабула мюзиклов стала более серьёзной, появилась «Вестсайдская история» (1957) Леонарда Бернстайна. За основу постановки взята шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», при этом действие происходит в современном Нью-Йорке. Экспрессивность танцев обозначило растущее значение хореографии.

В конце 60-х годов XX века под влиянием новых музыкальных стилей приходит новое понимание мюзикла как жанра. Творение Л.Уэббера «Кошки» (1981) по мотивам цикла стихотворения Т.Эллиота «Книга Старого Опоссума о практичных кошках», представляет яркие запоминающиеся образы, в музыке узнаются «кошачье» интонации, танцы гибки и пластичны. Другим популярным произведением Л.Уэббера стал мюзикл «Призрак оперы» сочетающий в себе элементы детектива и триллера.

Англо-американская монополия мюзиклов прекратилась в 1985 году, когда на лондонской сцене состоялась премьера французской постановки «Отверженные» по мотивам одноимённого романа Виктора Гюго. Авторами являются композитор Клод-Мишель Шонберг и либреттист Ален Бублиць. Высокий уровень мюзикла как жанра доказывает «Мисс Сайгон», осовремененная интерпретация оперы Пуччини "Мадам Баттерфляй".

На Российских сценах жанр мюзикла появился к концу XX века. Первый русский мюзикл мирового класса – «Норд-Ост», в постановке Георгия Васильева и Алексея Иващенко.

Лекция № 15 Тема: «Кошки»

(1981)

музыка: Эндрю Ллойд-Уэббер

либретто: Т. С. Элиот

Мюзикл Эндрю Ллойд-Уэббера "Cats" — еще одно доказательство того, что музыкальное шоу можно сделать из чего угодно. Основой для "Cats" послужил цикл детских стихов Т.С. Эллиота "Книга Старого Опоссума о практичных кошках", опубликованный в 1939 году в Англии.

На первый взгляд, сборник ироничных зарисовок кошачьих характеров и привычек, за которыми легко угадываются различные человеческие типажи, может показаться второстепенным произведением на фоне остального творчества писателя, награжденного в 1948 году Нобелевской премией за новаторство в литературе. Однако сам Элиот относился к "Опоссуму" со всей серьезностью, и тот факт, что мюзикл был написан с благословения вдовы писателя, Валери, свидетельствует о многом. Более того, Т. С. Элиот был посмертно удостоен Тони за лучшее либретто мюзикла. Таким образом, благодаря "Cats", "Старый Опоссум" получил свое второе рождение.

Эндрю Ллойд-Уэббер начал сочинять песни на стихи Элиота, чья книжка еще с детства числилась у него среди любимых, в начале 70-х. К 1980 году у композитора накопилось достаточно музыкального материала, который и было решено переработать в мюзикл.

Шоу о кошках, казалось, было обречено на успех: англичане, которым предстояло стать его первыми зрителями, известны своей любовью к этим животным. Кроме того, Ллойд-Уэббер еще в своих предыдущих работах ("Иосиф и его цветные одежды", "Иисус Христос Суперзвезда", "Эвита") зарекомендовал себя как хит-мейкер. Команда мюзикла состояла из людей не менее талантливых и амбициозных — продюсера Камерона Макинтоша, режиссера Тревора Нанна, театрального художника Джона Напьера и хореографа Джиллиан Линн.

Когда дело дошло до сценического воплощения уэбберовских песен, основной (но далеко не последней) проблемой, с которой столкнулись создатели мюзикла, стало отсутствие сюжета, который объединил бы разрозненные стихотворения в единое целое. К счастью, благодаря вдове Т. С. Элиота, Валери, в распоряжении авторов были письма и черновики поэта, откуда они по крупицам выуживали идеи для сюжетной канвы спектакля.

В итоге у них родился следующий сюжет:

Каждый год особое племя кошек Jellicle ("dear little cat", произнесенное маленьким ребенком) собирается на огромной помойке чтобы заняться двумя вещами — всласть потанцевать в лунном свете и узнать от своего старейшины, кота по имени Второзаконие (Old Deuteronomy), кто же из них отправится в кошачий рай и возродится к новой жизни. Кошки и коты рассказывают о себе (или о своих соплеменниках), и мы узнаем массу любопытных подробностей о жизни братьев наших меньших. По ходу дела они разыгрывают два небольших спектакля (об ужасной битве дворняжек и пекинесов и историю кровожадного кота-пирата Гроултагера) и дают отпор злу, которое в пьесе олицетворяет Макавити, "Наполеон преступного мира". Макавити похищает кошачьего лидера, и только благодаря вмешательству кота-чародея Мистера Мистофелиса кошки получают своего предводителя обратно. Другая сюжетная линия — это история старой кошки Гризабеллы. Много лет назад она покинула свое племя, чтобы увидеть мир, и теперь, усталая и разочарованная, пытается вернуться в свою семью. Соплеменники с трудом узнают в потрепанной кошке красавицу и модницу Гризабеллу.

Поначалу они относятся к ней с недоверием и даже брезгливостью, но затем проявляют к ней сострадание и принимают обратно в племя. Гризабелла и оказывается избранной.

В сопровождении Второзакония, в клубах дыма и свете прожекторов, она возносится в кошачий рай, после чего предводитель Jellicle обращается к зрителю с речью, смысл которой: кошки — это не собаки, они очень похожи на людей, не терпят фамильярности, а обращаться к ним надо просто — "О, Кот". К актерам, которым предстояло разыграть эту незамысловатую историю, предъявлялись особые требования — они должны были не только хорошо петь и обладать идеальной дикцией, но и быть чрезвычайно пластичными. И если в США подобные синтетические актеры не были редкостью, то в Великобритании набрать труппу из 20 человек оказалось непросто, поэтому в состав исполнителей вошли и премьер Королевской балета Уэйн Слип, и поп-певец Пол Николас. Звезда мюзикла "Эвита" Элейн Пейдж присоединилась к творческой группе шоу после того, как ведущая актриса Королевский Шекспировской Труппы Джуди Денч, которая должна была исполнять роль Гризабеллы, была вынуждена сойти с дистанции из-за травмы ноги. Роль Джемимы досталась молодой певице и танцовщице Саре Брайтман.

Красочность и фееричность — основные признаки поп-мюзиклов, и здесь Cats превзошли все ожидания. В театре "Cats", созданном дизайнером Джоном Нэйпьером, нет занавеса, зал и сцена представляют собой единое пространство, причем действие разворачивается не фронтально, а по всей глубине. Сцена оформлена как свалка и представляет собой горы живописного хлама, выполненного в масштабе кошки и потому имеющего несуразные размеры: здесь и жестяные банки в половину человеческого роста, и обрывки газет с аршинными буквами, и огромная кухонная плита... Однако это не просто нагромождение артефактов — декорация оснащена сложнейшей электроникой.

Многослойный грим и трико, расписанные вручную во все возможные цвета, дополненные париками из шести яка, меховыми воротниками, хвостами, блестящими ошейниками и прочими кошачьими аксессуарами — все это помогает актерам перевоплотиться в грациозных и эксцентричных Jellicle. Премьера мюзикла состоялась 11 мая 1981 года в Лондоне, а через год спектакль открылся на Бродвее.

Мюзикл "Cats" стал одной из самых успешных театральных постановок в истории шоу-бизнеса. Более того, по мнению газеты The New York Post, "Кошки" спасли музыкальные театры Бродвея, находившиеся в начале 80-х в состоянии кризиса. Этому спектаклю суждено было побить все рекорды долголетия — он шел на Бродвее в течение 18 лет, и по лицензии ставился в более чем в 30 странах мира независимыми продюсерскими фирмами. По официальным данным, к настоящему времени сборы Cats составили 2 миллиарда долларов, а посетило их 50 миллионов человек. Либретто мюзикла было переведено на 14 языков.

Казалось, что "Cats" прописались на Бродвее и в Уэст-Энде навсегда, однако даже волшебство когда-нибудь заканчивается. На Бродвее "Кошки" закрылись в 2000 году. 11 мая 2002 года состоялось последнее представление мюзикла в Лондоне. За 21 год лондонскую постановку посмотрело более 8 миллионов человек, а ее создатели заработали 136 миллионов фунтов-стерлингов.

В 1998 году вышел видеофильм с участием актеров из Лондона, Нью-Йорка и Амстердама. Съёмки проходили в Лондоне. Роль Гризабеллы блистательно исполнила Элейн Пейдж, Второзакония — Кен Пейдж, оба — ветераны мюзикла, на роль Гуса был приглашен патриарх британского театра 90-летний Джон Миллз. Несмотря на то, что по разным причинам создатели видеоверсии пожертвовали некоторыми фрагментами мюзикла, этот фильм дает прекрасное представление о том, насколько фантастично и уникально это шоу. 2004 год стали для мюзикла временем прорыва в Восточную Европу. "Кошки" были поставлены в Польше и Чехии. Обе постановки используют только партитуру мюзикла; режиссура, хореография, костюмы и декорации были созданы заново.

18 марта 2005 года на сцене Московского дворца молодежи прошла премьера российской версии легендарного мюзикла. Это был не первый визит "Cats" в Москву — в 1988 году в Московском театре Оперетты москвичи имели возможность познакомиться с передвижной версией "Кошек" в постановке венского театра "Theater an der Wien". Через 17 лет голландская продюсерская компания "Stage Entertainment" решила начать свою деятельность на российском рынке именно с мюзикла "Cats". Отбор актеров, по признанию создателей русской версии, проходил очень тяжело, однако в результате многомесячного кастинга удалось создать труппу европейского уровня. Спектакль был поставлен в небывалые для нашей страны сроки — около полутора месяцев, предварительные продажи билетов также побили все рекорды. Москву посетили Джиллиан Линн и создательница грима "Cats" Карен Досон-Хардинг (Karen Dowson Harding), а на премьере присутствовал Эндрю Ллойд-Уэббер. Мюзикл шел больше года в режиме ежедневного показа и закрылся 31 марта 2006 г.

В основе мюзикла "Кошки" Эндрю Ллойда Уэббера лежит "Книга старого опоссума о практичных кошках" (Old Possum's Book of Practical Cats) Томаса Стернза Элиота.

Большая часть стихов была написана в период с 1936-го по 1938-ой год. "Мой новый кот сделан по образу и подобию профессора Мориарти, но мальчику он не очень понравился", - жаловался Элиот своему другу о "Дырявом Зубе". А 8-го марта 1938-го года он писал, что "железнодорожный кот что-то не идёт". "Тамасям" был закончен через неделю. Элиот не стал включать в книгу стихи о Гризабелле, опасаясь, что они произведут на детей тяжёлое впечатление.

Либретто мюзикла включает в себя текст "Книги старого опоссума" с небольшими купюрами (и с изменением третьего лица повествования на первое) и ещё несколько стихотворений Элиота в обработке Треворы Нанна и

Ричарда Стилгоу. К последним относятся "Лапушка песнь для лапушек кис", "Приглашение на лапушкин бал", "Гризабелла", "Счастья мгновения" (из "Четырёх четвертей"), "Вилли Макко", "Память" и "Путешествие в ионовый слой".

Премьера мюзикла "Кошки" состоялась в Лондоне 11-го мая 1981-го года. "Кошки" получили приз "Тони" в номинации "Лучший мюзикл".