

ТЕРЕНТЬЕВ Д. ПОП И РОК-МУЗЫКА 1980-Х: ПОЛЯРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ, СХОДНЫЕ ПРИЁМЫ. В статье исследуется специфика некоторых особенностей аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов. Статья прослеживает возникновение аккордового созвучия, которое стало популярным, и определило характер звучания массовой музыки этого десятилетия. Это позволило абсолютно разным и даже, полярным стилям поп- и рок-музыки приобрести схожие музыкальные качества.

Ключевые слова: поп-музыка, рок-музыка, аккорд, гармонический анализ.

ТЕРЕНТЬЄВ Д. ПОП І РОК-МУЗИКА 1980-Х: ПОЛЯРНІ НАПРЯМКИ, СХОЖІ ПРИЙОМИ. В статті досліджується специфіка деяких особливостей акордики в поп- і рок-музиці 1980-х років. Стаття простежує виникнення акордового співзвуччя, котре стало популярним, і визначило характер звучання масової музики цієї декади. Це дало змогу зовсім різним і навіть, полярним стилям поп- і рок-музики здобути спільні музичні риси.

Ключові слова: поп-музика, рок-музика, акорд, гармонічний аналіз.

TERENTIEV D. 1980S POP AND ROCK-MUSIC: OPPOSITE STYLES, SIMILAR METHODS. This article talks about specific features of harmony in 1980s pop- and rock-music. Article examines the appearance of the chord, which has become very popular. This chord globally defined the character of the sound in this decade. Because of this chord, many different styles of pop- and rock-music have found similar musical quality.

Key words: pop music, rock music, chord, harmonic analysis.

УДК 78.03 : 785.161

Александр Федорченко

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗА

Актуальность темы статьи обусловлена как дискуссиями, которые вызывает искусство джаза, так и несоординированностью научных поисков, ведущихся вокруг этого яркого феномена. **Объектом** данной статьи является – стилевая эволюция джаза, **предметом** же – специфические проявления этих тенденций в сфере джазового вокала. **Цель** работы – показать историческую эволюцию искусства джаза, различие и преемственность в становлении его направлений.

Джаз как род музыки сложился на рубеже XIX–XX веков в результате синтеза элементов двух музыкальных культур – европейской

и африканской. Из африканских элементов, которые вобрал в себя джаз, можно отметить полиритмичность, многократную повторяемость основного мотива, вокальную экспрессивность, импровизационность, которые проникли в джаз вместе с распространенными формами негритянского музыкального фольклора: обрядовыми плясками, рабочими песнями, спиричуэлс и блюзами. Слово «джаз», первоначально «джаз бэнд», стало применяться в середине 1-го десятилетия XX в. в южных штатах для обозначения музыки, создаваемой небольшими ньюорлеанскими ансамблями (в составе трубы, кларнета, тромбона, банджо, тубы или контрабаса, ударных и фортепиано) в процессе коллективной импровизации на темы блюзов, регтаймов и популярных европейских песен и танцев. В настоящее время под словом джаз подразумевают целый комплекс стилевых направлений, принадлежность которых условно можно отнести к одному из *трех периодов*: 1) *предджазовый период*, 2) *период от традиционного джаза до свинга*, 3) *период современного джаза*.

Краткий исторический обзор становления джазовых стилей в данной статье, конечно, не может охватить всего разнообразия талантливых исполнителей, осветить все множество джазовых направлений. Поэтому обратимся к наиболее известным и значимым явлениям джазовой музыки.

Предджазовый период представлен такими жанрами как спиричуэлс, рабочие песни негров, регтайм, буги-вуги.

Спиричуэлс (spirituals) представляли собой песни, исполнявшиеся обычно одним певцом в сопровождении хора, здесь негры, знавшие ранее только одноголосие, приобщились к европейской гармонии. Содержание спиричуэлс было религиозным, и в нем скрывалось глубокое чувство тоски. Негритянские народные хоры, исполнявшие эти песни, с огромным успехом гастролировали по городам Америки и Европы в конце XIX века. В XX веке этот жанр влиял на концертную эстраду благодаря таким исполнителям как Марианн Андерсон и Поль Робсон. Слушатели познакомились со знаменитыми спиричуэлс – «Небо», «С неба слети, карета». «Благодаря сопровождению пения спиричуэлс топанием ног и хлопками в ладоши установилось разделение ансамбля на мелодическую и ритмическую группы» [5, с. 97]. Наряду с негритянскими спиричуэлс существовали и «белые» спиричуэлс, так же, как в дальнейшем развивались негритянский и белый джаз.

Существует легенда, по которой скэт изобрел Луи Армстронг. Во время записи композиции Heebie Jeebies (1926 год) он выронил листок с текстом, но не растерялся и допел до конца, имитируя звуки собственной игры на трубе, используя вместо слов первые попавшиеся комбинации слогов. Какой-то остроумец назвал это Scat – возможно, сократив фразу «Scat-a-lee-dat». Армстронг наверняка не был первым музыкантом, заменившим текст песни слогами, но он первым записал Scat в студии, привнеся в импровизационный джаз еще один несравненный инструмент - человеческий голос. Пение скэтом было популярно среди вокалистов стиля **регтайм** (Rag Time) – рваный ритм (см. об этом [3, с. 48–56; 2, 130–153]), среди них можно назвать Бена Харни, Тони Джексона, Джина Грина, которые ещё в первые два десятилетия XX в. активно пользовались техникой скэт-пения.

Буги-вуги в своих «некоммерциализированных» формах – это инструментальное соло фортепиано, сочетающее элементы блюза и джаза. От блюза в буги-вуги – 12-тактовая прогрессия и своеобразное «блюзовое» звучание со слайдами (так называется скольжение с черной клавиши на белую, исполняемое одним пальцем), всевозможными мелизмами, трелями, невнятными «проскальзывающими» переборами соседних нот. От джаза – важность импровизированного соло, в связи с чем пианисты часто обращались к джазовым стандартам в поисках импровизационных идей. Широкое распространение буги-вуги в крупных городах Севера США и в первую очередь в Чикаго датируется второй половиной 20-х и началом 30-х годов XX в. [1, с. 59.] Самой яркой личностью который пел в этом стиле является джазовый вокалист Рэй Чарльз.

В предджазовый период получают развитие как вокальные, так и инструментальные жанры, в которых зарождалась живая, основанная на импровизации музыка джаза, повлиявшая на дальнейшее развитие джазовых стилей.

Следующий период от традиционного джаза до свинга – начинается с классического джаза.

Общепринятое итоговое обозначение ранних джазовых стилей, существование которых обычно датируют с конца XIX в. до второго десятилетия XX в., то есть до момента появления «белых» оркестров, игравших в манере диксиленд.

Традиционный джаз, как стали впоследствии называть все разновидности новоорлеанского стиля, диксиленда и даже свинга,

получил широкое распространение в Европе и почти слился с городской бытовой музыкой Старого Света – знаменитые три «Б» в Великобритании – Акер Билк, Крис Барбер и Кенни Болл (последний прославился диксилендовой версией Подмосковных вечеров в самом начале 1960-х гг.). На волне диксилендового возрождения в Великобритании возникла также мода на архаичные ансамбли самодельных инструментов – скиффл, с игры на которых начинали свою карьеру участники квартета «Битлз». Ярчайшие представители этого стиля: Луи Армстронг, Элла Фитцджеральд.

Вторая волна этого периода представлена горячим джазом – музыкой новоорлеанских пионеров, чья наивысшая творческая активность совпала с массовым эмигрированием новоорлеанских джазовых музыкантов на Север, преимущественно в Чикаго. Главным представителем этой школы был Луи Армстронг. Ещё выступая в ансамбле Кинга Оливера, он внёс революционные по тем временам изменения в концепцию джазовой импровизации, перейдя от традиционных схем коллективной импровизации к исполнению индивидуальных сольных партий.

С эмоциональным накалом, характерным для манеры исполнения этих сольных партий и связано само название этого вида джаза. Термин «Hot» первоначально был синонимом джазовой сольной импровизации для подчёркивания отличий в подходе к солированию, произошедших в начале 1920-х годов. В дальнейшем, с исчезновением коллективной импровизации, это понятие стали связывать со специфическим способом исполнения джазового материала, в частности с особенным звучанием, определяющим инструментальный и вокальный стиль исполнения, так-называемым хотированием или хот-интонацией, то есть совокупностью особых приемов ритмизации и оригинальными интонационными особенностями. Наиболее известные исполнители: Джо Кинг Оливер, Луи Армстронг, Бенни Гудман, «Фетс» Уоллер и др.

Диксиленд – наиболее широкое обозначение музыкального стиля самых ранних нью-орлеанских и чикагских джазовых музыкантов, записавших пластинки с 1917 до 1923 года. Так же это понятие распространяется на период последующего развития и возрождения новоорлеанского джаза, продолжавшегося после 1930-х годов. Некоторые историки относят Диксиленд только к музыке белых групп, играющих в новоорлеанском джазовом стиле. В отличие от других форм

джаза, репертуар пьес у музыкантов Диксиленда оставался весьма ограниченным, предлагая бесконечные изменения (варьирование) одних и тех же мелодий, сочинённых на протяжении первого десятилетия 20 века и включал в себя рэгтаймы, блюзы, уанстепы, тустепы, марши и популярные мелодии. Для этого исполнительского стиля было характерным сложное переплетение отдельных голосов в процессе коллективной импровизации всего ансамбля. Открывающий соло исполнитель и продолжавшие его игру другие солисты как бы противостояли «риффингу» остальных духовых, вплоть до заключительных фраз. Музыканты диксиленда в сущности искали пути возрождения классического новоорлеанского джаза прошлых лет. Эти попытки оказались весьма успешными и благодаря последующим поколениям продолжают по сей день. Можно указать на первую попытку возрождения традиций диксилендов в 1940-е годы. В данном стиле работали преимущественно музыканты инструменталисты.

Термин «**swing**» имеет два значения. Во-первых, это выразительное средство в джазе: характерный тип пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма от опорных долей. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия. Во вторых, это стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 1920–30-х годов в результате синтеза негритянских и европейских стилевых форм джазовой музыки. Появление нового стиля в джазе (в 1933–1935 гг.) было связано с процессом распада маленьких оркестров после кризиса 1929 г. В отличие от новоорлеанского джаза, ставшего традиционным, свинг не основывается на одновременной коллективной импровизации. Все музыканты исполняют обычно аккомпанемент к импровизации солиста, отличающийся большей или меньшей степенью сложности. Солист же (один из участников оркестра) играет обычно без нотной записи. Таким образом, особенность свинга состоит в умении солистов свободно импровизировать на фоне интересно аранжированного аккомпанемента. В художественно-исполнительском плане свинг развивал отточённую технику, чувство гармонии и формы. Специфическим приемом свинга стал рифф. Техника свинга заключается в способности музыканта с помощью ряда приемов превращать исполняемую тему в джазовую, то есть, по выражению музыкантов «освинговывать» ее. Это своеобразный прием роскачивания (англ. swing – качание). Популярной мелодии предается упругая пульсация, синкопирование; характерно

и изменение ритмической структуры напева. Хороший свинг – это умение исполнителя придать легкость музыкальному движению, наполнить звучание личным обаянием и интузиазмом. Джазовые вокалисты которые работали в этом стиле: Фрэнк Синатра, Майкл Бабл, Нора Джонс, Мишель Легран и др.

Период начала современного джаза принято связывать с би-бопом (**Bebop**) [5, с. 100]. Джазовый стиль, сложившийся в начале – середине 40-х годов XX века и открывший собой эпоху модерн-джаза. Характеризуется быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на изменении гармонии, а не мелодии.

Сверхбыстрый темп исполнения был введён Паркером и Гиллеспи, дабы не подпустить к их новым импровизациям непрофессионалов. Кроме всего прочего, отличительной чертой всех бибоповцев стала эпатажная манера поведения. Изогнутая труба «Диззи» Гиллеспи, эксцентричное поведение Паркера и Гиллеспи, нелепые шляпы Монка и т. д. Возникнув как реакция на повсеместное распространение свинга, бибоп продолжил развивать его принципы в использовании выразительных средств, но вместе с тем обнаружил ряд противоположных тенденций. В отличие от свинга, большей частью представляющего собой музыку больших коммерческих танцевальных оркестров, бибоп – это экспериментальное творческое направление в джазе, связанное главным образом с практикой малых ансамблей (комбо) и антикоммерческое по своей направленности. Этап бибоба стал значительным смещением акцента в джазе от популярной танцевальной музыки к более высокохудожественной, интеллектуальной, но менее массовой «музыке для музыкантов». Боп-музыканты предпочитали сложные импровизации, основанные на сочетаниях сложных аккордов, гармонических оборотов. В этом стиле ярко проявили себя такие вокалисты, как Элла Фитцджеральд, Сара Вон, Эл Джеро, Кэвин Махогани, Даяна Кролл и др.

После окончания господствующей моды больших оркестров в эпоху биг-бендов, когда музыку больших оркестров на сцене стали теснить маленькие джазовые ансамбли, свинговая музыка продолжала звучать. Многие знаменитые свинговые солисты после концертных выступлений в болл-румах, любили поиграть в своё удовольствие на спонтанно устраиваемых джемах в небольших клубах на 52-ой улице в Нью-Йорке. Причем это были не только те, кто работал в качестве «сайдменов» в больших оркестрах, такие как Бэн Уэбстер, Коул-

мен Хокинс, Лестер Янг, Рой Элдридж, Джонни Ходжес, Бак Клэйтон но и сами руководители биг-бэндов - Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Джек Тигарден, Гарри Джеймс, Джин Крупа, будучи изначально солистами, а не только дирижерами, тоже искали возможности поиграть отдельно от своего большого коллектива, в малом составе.

Не принимая новаторские приёмы наступающего бибоба, эти музыканты придерживались традиционной для свинга манеры, демонстрируя при этом неиссякаемую фантазию при исполнении импровизационных партий, такой стиль игры в последствии стали называть **мейнстрим**.

Термин «современный мейнстрим» или постбибоб используется сегодня почти для любого стиля, который не имеет близкой связи с историческими стилями джазовой музыки.

Один из стилей современного джаза – **кул-джаз**, сформировавшийся на рубеже 40-х – 50-х годов XX века на основе развития достижений свинга и боба. Происхождение этого стиля прежде всего связано с именем свингового негритянского саксофониста Л. Янга, разработавшего противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения; он же ввел впервые в обиход сам термин «кул». Кроме того, предпосылки кул-джаза обнаруживаются в творчестве многих музыкантов бибоба — таких, например, как Ч. Паркер, Т. Монк, М. Дэвис и других.

Вместе с тем кул-джаз имеет существенные отличия от боба. Это проявилось в отходе от тех традиций хот-джаза, которым следовал боп, в отказе от чрезмерной ритмической экспрессивности и интонационной неустойчивости, от нарочитого подчеркивания специфически негритянского колорита. В этом стиле играли преимущественно инструменталисты: Майлз Дэвис, Стэн Гетц, Гэри Маллигэн, Дэйв Брубэк, Пол Дэзмонд.

В противовес прохладности стиля кул, на Восточном побережье США молодые музыканты в начале 50-х годов продолжили развитие, казалось бы, уже исчерпавшего себя стиля бибоп. Вновь было обращено внимание на сохранение верности афроамериканским импровизационным традициям. При этом все достижения бибоба были сохранены, но к ним прибавились и многие наработки кула как в области гармонии, так и в сфере ритмических структур. Музыканты нового поколения, как правило, имели хорошее музыкальное образование.

Это течение, получившее название «хардбоп», оказалось весьма многочисленным. В него включились трубачи Майлс Дэйвис, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун, пианисты Телониус Монк, Хорас Силвер, барабанщик Арт Блэйк, саксофонисты Сонни Роллинс, Кэннонболл Эддерли, контрабасист Пол Чембэрс и многие другие.

Происхождение стиля **хард-боп** было связано с возросшим самосознанием негров. Заметно использование гармоний, входящих в состав хроматической тональности, а также сам процесс расширения тональности, усложнение гармонической вертикали, насыщенность горизонтали. Это воздвигало и более сложные задачи перед исполнителями, которым необходимо было удерживать в памяти большое количество сложных гармонических структур, включая и полиаккорды. Возрастает роль быстрых темпов, требующих технического совершенствования. Импровизация требовала предварительного планирования и подготовки. В данном стиле работали преимущественно музыканты инструменталисты.

В ритмическом отношении южная часть Нового Света заметно повлияла в нашем веке на всю популярную (и джазовую) мировую музыку и многое дала ей в смысле ритмики. На протяжении столетия отсюда вышли танго, румба, бегин, ча-ча-ча, калипсо, сон, меренге, мамбо и, конечно же, самба, а кроме того – на эстрадных сценах мира появилось множество разных, новых для нас латиноамериканских ударных инструментов (перкуссия). Огромную популярность в Америке и Европе 50-х приобрел стиль и танец мамбо – как в джазе, так и в популярной музыке. Это был танец латиноамериканского происхождения, который представлял собой разновидность быстрой румбы в музыкальном размере 4/4.

Самой выдающейся личностью среди композиторов **босса-новы** был, конечно же, Антонио Карлос Жобим (1927–1994), а среди американских исполнителей – саксофонист Стэн Гетц, гитарист Чарли Берд, певица Аструд Жильберто [5, с.191]. В феврале 1962 г. Гетц и Берд записали свой первый диск, который так и назывался «Джаз-самба», и в том же году они получили за него премию «Грэмми», а в марте 1963 г. Стэн Гетц записал в Нью-Йорке очередной удачный альбом босса-новы с бразильской певицей Аструд Жильберто и самим А. К. Жобимом за роялем. В дальнейшем трудно было бы назвать такого джазового или популярного артиста, который не записывал бы темы в духе босса-новы.

Латин-джаз – общий термин, который относится к музыке, сочетающей африканские и латиноамериканские ритмы с джазовыми мотивами Латинской Америки, стран островов Карибского бассейна, Европы и США.

Две основных ветви *Latin Jazz* – это бразильский и афро-кубинский. В бразильский *Latin Jazz* входит босса-нова и самба. В афро-кубинский входят сальса, маренго, сонго, мамбо, болеро, сон, чаранга, ча-ча-ча. Соединение латинских ритмических элементов присутствовало в джазе почти с самого начала смешения культур, зародившегося в Новом Орлеане. Джелли Ролл Мортон говорил об «испанских оттенках» в своих записях середины и конца 1920-х. Дюк Эллингтон и другие руководители джазовых оркестров так же использовали латинские формы. Развитый бразильцами Жоао Жильберто и Антонио Карлосом Жобимом, этот стиль в 1960-е годы стал танцевальной альтернативой хардбопу и свободному джазу, значительно расширив свою популярность благодаря записям и выступлениям музыкантов с западного побережья, в частности гитариста Чарли Берда и саксофониста Стэна Гетца.

Возможно самое спорное движение в истории джаза возникло с появлением «свободного джаза». Хотя элементы «**Free Jazz**» существовали задолго до появления самого термина, в «экспериментах» Коулмена Хокинса, Пи Ви Расселла и Ленни Тристано, но только к концу 1950-х усилиями таких пионеров, как саксофонист Орнетт Коулмен и пианист Сесил Тэйлор это направление оформилось как самостоятельный стиль.

Среди новшеств, которые вводились с воображением и большой музыкальностью, был отказ от последовательности аккордов гармонической схемы, что позволяло музыке двигаться в любом направлении. Другое фундаментальное изменение было найдено в области ритмики, где «свинг» был или пересмотрен, или же игнорировался в целом. Другими словами, пульсация, метр и грув больше не являлись существенным элементом в этом понимании джаза. Ещё один ключевой компонент был связан с атональностью. Теперь музыкальное развитие больше не основывалось на обычной тональной системе.

Первоначальное определение **джаз-рока** было наиболее ясным: сочетание джазовой импровизационности с энергетикой и ритмами рок-музыки. Вплоть до 67 года миры джаза и рока существовали практически раздельно. Но к этому времени рок становится

более творческим и усложняется, возникает психоделический рок, соул-музыка. В то же время некоторым джазовым музыкантам стал надоедать чистый хардбоп, но они не хотели играть и трудную для восприятия авангардистскую музыку. В результате две различных идиомы начали обмениваться идеями и объединять свои силы. Начиная с 1967 г., гитарист Ларри Кориелл, вибрафонист Гэри Бертон (а в 1969 г. и барабанщик Билли Кобэм с группой «Dreams», в которой играли братья Брекер) начали осваивать новые просторы стиля. К концу 60-х Майлс Дэйвис обладал необходимым потенциалом для перехода к джаз-року. Он был одним из создателей модального джаза, на основе которого, используя ритмику 8/8 и электронные инструменты, делает новый шаг, записав альбомы «Witches Brew» и «In a Silent Way». Вместе с ним в это время оказывается блестящая плеяда музыкантов, многие из которых позже становятся основополагающими фигурами этого направления – Джон Маклафлин, Джо Завинул, Хэрби Хэнкок. К началу 1970-х джаз-рок сформировал собственный джазовый стиль, хотя и высмеивался многими пуристами от джаза. Представители данного стиля играли высококачественный джаз-рок, который объединял огромный арсенал приемов джаза и рока. Вокалисты, поющие в этом стиле – это Джерли Бэрнхофт, Джо Бэйгел, Джос Стоун, Эл Джерро.

Для наиболее интересных составов джаз-рока характерна импровизационность, сочетающаяся с композиционными решениями, использование гармонических и ритмических принципов рок-музыки, активное воплощение мелодики и ритмики Востока, внедрение в музыку электронных средств обработки и синтеза звука.

В этом стиле расширился диапазон применения ладовых принципов, сам набор различных, в том числе и экзотических ладов. В 70-е годы джаз-рок становится неимоверно популярным, в него идут наиболее активные музыкантские силы. Более развитый в отношении синтеза различных музыкальных средств джаз-рок получил название **фьюжн** (сплав, слияние). Дополнительным импульсом для фьюжн послужил очередной поклон в сторону европейской академической музыки. Вокалисты, поющие в этом стиле – Нино Катамадзе, Рэйчел Ферел, Даяна Ривз, а также такие джазовые вокальные группы как «Manhattan Transfer», «Take 6», «New York Voices» и др.

Современный **фанк** относится к популярным направлениям джаза 70-х и 80-х, в которых аккомпаниаторы играют в стиле черного поп-соул, в то время как сольные импровизации имеют более твор-

ческий и джазовый характер. Большинство саксофонистов этого стиля используют собственный набор простых фраз, которые состоят из блюзовых выкриков и стонов. Они основываются на традиции, освоенной из саксофоновых соло в ритм-н-блюзовых вокальных записях, подобных Кингу Кертису в записях с «Coasters», Джуниору Уолкеру с вокальными группами лейбла «Мотаун», Дэйвиду Сэнборну с «Blues Band» Пола Баттерфилда. Видная фигура в этом жанре – Гровер Вашингтон-младший, который часто играл соло в стиле Хэнка Кроуфорда с использованием фанкоподобного аккомпанемента. Значительная часть музыки Майкла Бреккера, Тома Скотта и их учеников использует этот подход. Среди вокалистов поющих в этом стиле необходимо выделить: Кэвина Махогини, Эл Джеро, Джеми Каллума, Даяну Ривз, Рэйчел Ферел, Джейсон Рэбелло, вокальная группа «Mand Sound» и др.

ВЫВОДЫ. Предложенный обзор основных джазовых стилей, в которых, как правило, играют и поют джазовые музыканты-исполнители, позволил выстроить изучаемые стили в порядке их возникновения. Для удобства усвоения и ознакомления они распределены по следующим периодам: 1) предджазовый период; 2) период от традиционного джаза до свинга; 3) период современного джаза.

Стилевые особенности вокальных композиций различных джазовых направлений связаны, прежде всего, с особенностями музыкального языка; синкопированного ритма-остинато на фоне четкой метрической пульсации; своеобразие мелодии импровизационного характера; гармонии с преобладанием септаккордов всех ступеней.

В эволюции джаза (фри-джаз, фьюжн, джаз-рок) заметна тенденция к развитию модальных элементов (модальный джаз). Многие музыканты ведут поиск нового языка на Востоке: например, увлечение индийской музыкой (Дж. Колтрэйн), индонезийской и китайской (Д. Черри), арабской и японской (Ф. Сандерс). Интерес к востоку не ограничивается ориенталистикой, музыканты проявляют желание углубиться в эстетический и духовный мир восточных культур, найти точки соприкосновения с джазом. Интеграция характерна для современного джаза так же, как и для всей мировой культуры, диалог Востока и Запада – одна из сторон этого процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кинус Ю. Г. *Из истории джазового исполнительства* / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на/Д. : Феникс, 2009. – 157 с.

2. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 310 с.
3. Коллиер Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер. – М. : Искусство, 1980. – 269 с.
4. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология / В. Симоненко. – К. : Муз. Україна, 1984. – 318 с.
5. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учебное пособие / Ю. Чугунов. – М. : Сов. композитор, 1985. – 144 с.

ФЕДОРЧЕНКО А. СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗА. Предложен исторический обзор становления джазовых стилей, начиная от предджазового периода до новейших направлений последнего времени.

Ключевые слова: джаз, свинг, стиль, импровизация, скэт, джазовый вокал.

ФЕДОРЧЕНКО О. СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗУ. Запропоновано історичний огляд становлення джазових стилів, починаючи від предджазового періоду і до новітніх напрямків останнього часу.

Ключові слова: джаз, свінг, стиль, імпровізація, скет, джазовий вокал.

FEDORCHENCO A. STYLISH TENDENCIES OF DEVELOPMENT OF A JAZZ. In article the historical review of formation of jazz styles is presented, beginning from period before jazz and up to the newest directions of last time.

Key words: jazz, swing, style, improvisation, the scat, the vocal jazz.

УДК 784.66 : 7.012.185 (430)

Анна Шехтман

ПОПУЛЯРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Актуальность темы. Музыкальное искусство современности представляет собой сложный, многообразный процесс, протекающий под влиянием социально-экономического прогресса и изменений в духовной жизни общества. Эстрадное вокально-исполнительское искусство является одной из специфических форм музыкальной культуры, интегрирующей в своём содержании всю систему общественного сознания. Эта интеграция на современном этапе социокультурного развития преодолевает национальные барьеры, глобализируя мировое эстрадно-во-