**Музыка ХХ века**

Реферат А. Ракитина

**Введение**

Развитие мировой музыки в ХХ столетии шло столь быстрыми темпами, описать все направления, течения и ответвления в одном реферате не представляется возможным. В астоящем реферате я решил осветить развитие и течение тех жанров, которые я считаю наиболее характерными для этого временного периода либо наиболее близкими для меня лично. К последним относится в первую очередь советская музыка, потому как она является в большой степени отражением истории моего народа.

**Советская музыка первой половины ХХ века**

Мне кажется будет объективным показать историю развития советской музыки на примере творчества нескольких ярчайших композиторов. Для себя я выбрал лишь троих: С.С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и Арам Хачатурян. Разумеется, ими не исчерпывается список выдающихся композиторов советской эпохи. Но, мне кажется, работы трёх очень разных, самобытных творцов достаточно полно характеризуют музыкальную картину того времени.

**С. С. Прокофьев**

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в Сонцовке Екатеринославской губернии. Музыку он слышал в доме с самого рождения. Мать Мария Григорьевна играла сонаты Бетховена, мазурки и ноктюрны Шопена, пьесы Чайковского. В пять с лишним лет Серёжа уже сочинил фортепианную пьеску под названием "Индийский галоп". Вскоре появились и другие сочинения. Мария Григорьевна была и его первой учительницей музыки.

Окончив в 1904 году консерваторию, Прокофьев много лет выступал как пианист во Франции, Испании, Англии, Америке, Японии, на Кубе и во многих европейских странах. Повсюду композитор играл свои сочинения, а его новые оперы и балеты исполнялись в разных городах мира. Так, в 1921 году в Чикаго состоялась премьера весёлой, блестящей оперы Прокофьева "Любовь к трём апельсинам" (по сказке итальянского писателя Карло Гоцци). В том же году композитор закончил третий концерт для фортепиано. Самые лучшие сочинения Прокофьева тех лет были посвящены Родине.

Сюжет балета о строительстве новой жизни в России, названного "Стальной скок", оказался наивным, "индустриальным". "Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему", писали зарубежные газеты о премьере балета, поставленного в Париже и Лондоне в 1927 году. За границей Прокофьев встречался со многими выдающимися деятелями искусства (композиторами Равелем, Стравинским, Рахманиновым, дирижёрами Стоковским и Тосканини, киноартистом Чарли Чаплином и многими другими). Но атмосфера лихорадочной художественной жизни Парижа 20-х годов не удовлетворяла его.

Возвратившись в Россию, Прокофьев вновь встречается со своими друзьями Мясковским и Асафьевым. В 1935 году создан балет "Ромео и Джульетта" (по трагедии Шекспира). Нужно отметить, что до Прокофьева крупные музыканты, писавшие балетную музыку, не решались обращаться к шекспировским трагедиям, считая, что они слишком сложны для балета. Прокофьев пишет музыку не только для театра, но и для кино. Например, "Александр Невский"(1938г), "Иван Грозный"(1945г). В произведениях советского периода композитор особенно стремился к ясности, доступности, простоте. В эти годы написана опера "Семён Котко" (по повести В. Катаева "Я сын трудового народа"), а также симфоническая сказка "Петя и Волк".

Главной работой композитора в годы Великой Отечественной войны была грандиозная патриотическая опера "Война и мир". Прокофьев и раньше задумывался над тем, чтобы воплотить в музыке образы великого произведения Льва Толстого. Интересно, что опера "Война и мир" написана не на условный стихотворный текст либретто, а подлинный текст романа. Прокофьеву важна была сама интонация толстовской речи, которую он сумел передать в музыке.

В послевоенные годы увидели свет следующие значительные произведения композитора: пятая симфония, посвящённая "величию человеческого духа"; первая серия кинофильма "Иван Грозный" - новая совместная работа с Сергеем Эйзенштейном; светлый сказочный балет "Золушка"; опера "Повесть о настоящем человеке"; балет "Сказ о каменном цветке"; сюита для детей "Зимний костёр".

Последнее законченное произведение Прокофьева - Седьмая симфония - было задумано вначале как симфония специально для детей, но в процессе работы приобрело более широкое значение - мудрой симфонической сказки, утверждающей красоту и радость жизни.

Умер С. С. Прокофьев в Москве 5 марта 1953 года.

**Арам Хачатурян**

При первых же звуках поэтического "Вальса" по "Маскараду" Лермонтова, или танца с саблями из балета "Гаяна" сразу чувтвуется - это музыка Хачатуряна. Чувствуется особый колорит восточных мелодий, стремительность танцевальных ритмов и особая красочность оркестра.

В музыке Хачатуряна есть одна отличительная черта - импровизационность. "Импровизация помогает взлёту моей фантазии, но я всегда помню, что фантазию нужно обуздывать строгой формой. В произведении должен быть замысел, идея."

Хачатурян начал серьёзно заниматься музыкой, когда ему исполнилось 19 лет. Он приезжает в Москву и поступает в техникум им. Гнесиных, в класс виолончельной игры. Там он приступает к серьёзным музыкальным сочинениям. Индивидуальный почерк проявился в его музыке с первых шагов. Обучение он продолжил в Московской консерватории. Там же создал несколько симфонических и камерных произведений.

Первая симфония Хачатуряна - дипломная работа после окончания консерватории - признана выдающимся произведением. Она состоит из трёх частей, лирические темы в ней противопоставлены танцевальным. Очень быстрая третья часть походит на национальный грузинский танец "лезгинку".

Вслед за Первой симфонией появляется блестящий по виртуозности фортепьянный концерт с оркестром. Яркий по национальному характеру музыки и в то же время близкий классическим фортепьянным концертам Чайковского, концерт Хачатуряна широко известен. Кроме камерных и симфонических произведений, композитор ещё в 30-х годах пишет музыку к кинофильмам. В сочной по краскам оркестровке Хачатуряна слышимы звучания, близкие национальным народным инструментам. Своеобразность танцевальных ритмов придаёт музыке стремительность, напряжённость.

Концерт для скрипки с оркестром (1940) по характеру музыки близок к фортепьянному концерту композитору. Он посвящён одному из лучших скрипачей того времени - Д. Ф. Ойстраху. В последствии Хачатуряном были созданы балеты "Гаяна" и "Спартак", "Ода памяти Ленина" и другие произведения. Арам Хачатурян умер в 1978 году.

**Д. Д. Шостакович**

Первое опубликованное сочинение Шостаковича было написано в 1922 году, в возрасте 16-и лет. Это известные в наше время "Три фантастических танца". В то время Шостакович вынужден был подрабатывать игрой на сеансах немого кино, несмотря на то, что получал стипендию в консерватории. Его дипломная работа - Первая симфония - сразу привлекла к себе внимание зрителей. С неё началась широкая известность Шостаковича. В последующие годы созданы симфонии, оперы "Нос" и "Леди Макбет Мценского уезда", балеты "Золотой век", "Болт", "Светлый ручей", написана музыка к спектаклям и кинофильмам.

Живая мысль композитора упрямо пробивалась сквозь наносное, чуждое духу русского искусства. Молодой Шостакович с успехом выступает и как пианист: исполняет не только свою музыку, но и классику.

В 1937 году Шостаковичем создана Пятая симфония - это итог длительных поисков своего выразительного языка, своей темы в музыке. Открывается период зрелости композитора.

Успех приносят Шостаковичу и произведения последних лет: Шестая симфония, квинтет, музыка к фильмам "Выборгская сторона", "Великий гражданин", "Человек с ружьём".

Во время войны Шостакович не хочет уезжать из блокадного Ленинграда. Он создаёт Седьмую симфонию - "о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества над врагом... о величии нашего народа... о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте..." Седьмая симфония впервые была исполнена в марте 1942 года. Лучшие дирижёры- Тосканини, Стоковский и др - добивались права первыми её исполнить.

Тема суровых военных испытаний звучит и в других сочинениях Шостаковича тех лет - в трио и Восьмой симфонии. Борьбе за мир посвятил Шостакович свою Десятую симфонию. В 1954 году композитор был удостоен Международной премии Мира.

Послевоенное творчество особенно многообразно. Он очень много и продуктивно работает. Им созданы Второй фортепьянный, скрипичный и виолончельный концерты, оратория "Песнь о лесах", хоровые поэмы, 24 прелюдии и фуги для фортепьяно, романсы, музыка к кинофильмам.

Дальнейшее творческое продвижение показала Оденнадцатая симфония Шостаковича "1905-й год", прозвучавшая в 1957 году. Это первая программная симфония композитора. Всего Шостаковичем было создано 15 симфоний.

Всемирно известный композитор, пианист, общественный деятель, педагог, воспитавший немало замечательных музыкантов, Д. Д. Шостакович - один из выдающихся творцов музыки ХХ столетия.

**Становление классического джаза.**

В наше время, когда человек, вооруженный достижениями науки и техники, научился распространять информацию по всему земному шару с легкостью ветра, гоняющего листья по лужайке, трудно кого-либо удивить тем, что идеи той или иной культуры неожиданно обнаруживаются в другом, далеком от нее районе мира. И повсеместное распространение за какие-нибудь шестьдесят - семьдесят лет такого уникального явления, как джаз, едва ли не самый поразительный факт нового времени. В период первой мировой войны, когда джаз Нового Орлеана и прилегающего к нему районов еще был народной музыкой, количество джазовых музыкантов не превышало несколько сотен, а число слушателей, в основном представителей негритянской бедноты из дельты Миссисипи, не достигало и пятидесяти тысяч. К 1920 году джаз стал известен, иногда в виде довольно неумелых имитаций, всюду в Соединенных Штатах Америки. Через десять лет его стали исполнять и слушать в большинстве крупных городов Европы. К 1940 году его уже знали во всем мире, а к 1960 году он был повсеместно признан как самостоятельный музыкальный жанр, даже как особый вид искусства.

Джаз никогда не был популярной музыкой. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными: так было с “джазовой” музыкой 20-х, со “свингом” 1935 - 1945 гг., так обстоит дело со стилем “ритм-энт-блюз” сегодня (конечно, популярность в бывшем СССР эти стили не имели). В данном случае будет уместно говорить о так называемом “псевдоджазе” - все вышеперечисленные направления имели какие-то небольшие элементы джаза и “выдавались” за настоящий джаз, и слушатели, покупавшие такие пластинки, как правило не разбирались в джазе. Но подлинный джаз - тот, который сами джазмены считают своей музыкой, - редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность.

Джаз оказывал и продолжает оказывать влияние на всю современную музыку. “Рок”, “фанк” и “соул”, эстрадная музыка, музыка кино и телевидения, значительная часть симфонической и камерной музыки заимствовали многие элементы джаза. Без преувеличения можно сказать, что именно на фундаменте джаза выросло здание современной поп-музыки.

Понять сущность джаза было всегда нелегко. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, он ответил так: “Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять”. Утверждают, что Фэтс Уоллер в подобной же ситуации сказал: “Раз вы сами не знаете, то лучше не путайтесь под ногами”. Раз уж такие великие музыканты не смогли объяснить, что такое джаз, то и простому смертному это не под силу, и именно поэтому я не пытаюсь в этой работе раскрыть сущность джаза, а ставлю целью раскрыть истоки этого феномена в музыке и его развитие.

В становлении джаза выделяют три периода:

1) зарождение классического джаза;

2) зрелый период (эра свинга);

3) совремеменный джаз: стили боп и кул-джаз.

Мне кажется, что наибольший интерес представляет собой первый период, т.е. зарождение классического джаза. Поэтому только его я постараюсь осветить в этой работе.

**Африканские корни**

То, что джаз является детищем американских негров, несомненно. Ясно, что негры, попадая из Африки в Америку, привозили оттуда свои обычаи, традиции. Особенность коренных африканцев в том, что они постоянно ощущают свою связь с общиной, поэтому обычаи и традиции негра в основном показывают, выражают его связь с общиной: он отождествляет себя со своим племенем точно так же, как мальчишка - с любимой спортивной командой: ее победы и поражения переживаются им как личные. Все, что касается племени, касается и самого африканца.

Что же представляет собой эта музыка? Наиболее общая характеристика ее состоит в том, что она неотделима от движений человеческого тела. Она неразрывно связана с хлопками в ладоши, притоптыванием и, что особенно важно, с пением. Африканская музыка - это прежде всего музыка вокальная. Далеко не все африканцы играют на барабане или на других инструментах, но любой африканец поет и как солист, и в группе, например во время коллективного труда, или участвует в респонсорном пении. Африканцы чаще всего поют в унисон, настоящее гармоническое пение у них встречается редко.

Понять, насколько сложен и труден - по крайней мере для нас - ритм африканской музыки, немузыканту совсем непросто. Возможно, лучший способ получить представление о нем - это попытаться равномерно отбить ногой два удара, а руками за то же время сделать три хлопка. Опытный музыкант легко справится с такой задачей; студент музыкального учебного заведения тоже должен суметь сделать это. А теперь, сохраняя постоянный ритм ударов ногой, постарайтесь удвоить или утроить каждый хлопок руками, или чередовать тройной и двойной хлопки, или синкопировать. Такая задача может оказаться трудновыполнимой даже для опытного профессионала. А африканец делает это с необычайной легкостью, причем на фоне не единичного метрического пульса, а сразу нескольких, часть которых нам покажется совершенно не связанной с остальными. Такая игра с использованием “перекрестных ритмов” - основа африканской музыки.

Какие же музыкальные течения и стили повлияли на становление джаза? Кроме африканской культовой музыки, которую негры привезли с собой на американскую землю (спиричуэлы, которые были неотъемлемой частью негритянских религиозных церемоний, стрит-край - песни уличных торговцев, уорк-сонг - песни, которые исполнялись неграми при совершении какой-либо монотонной работы) свое влияние оказали блюз и рэг-тайм - стили, которые появились в начале 20-х годов.

**Первые звуки джаза: “Original Dixieland Jazz Band”**

Широкоизвестная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда на старых колесных пороходах добрался по Миссисипи до Мемфиса, Сент-Луиса и наконец до Чикаго. Обоснованность этой легенды в последнее время ставилась под сомнение рядом историков джаза, и в наши дни бытует мнение, что джаз возник в негритянской субкультуре одновременно в разных местах Америки, в первую очередь в Нью-Йорке, Канзас-Сити, Чикаго и Сент-Луисе.

Но, возможно, самое убедительное свидетельство в пользу того, что родина джаза - Новый Орлеан, заключается в характере самого города. Новый Орлеан не похож ни на один город США. Этот город буквально пронизан музыкой и танцами. Веселый, шумный, пестрый, он выделялся среди других городов своей музыкальностью и поэтому давал негру больше возможностей для самовыражения, чем любой другой город на Юге США. С точки зрения джаза особенно важен тот факт, что в Новом Орлеане сушествовала уникальная субкультура темнокожих креолов.

В период между 1895 и 1910 годами в Новом Орлеане складывается большая группа музыкантов, игравших самую различную музыку - блюзы, регтаймы, марши, популярные в быту песни, попурри на темы из оперных увертюр и арий, собственные оригинальные пьесы. Армстронг впоследствии часто включал в свои импровизации фрагменты популярных оперных мелодий. Как правило, цветные креолы не играли блюзы, предпочитая им классическую музыку, а негров, напротив, влекла музыка “грубая”, насыщенная рег-ритмами и синкопами, близкими их родному фольклору. Эти два направления постепенно сливались: марш, регтайм, уорк-сонг, блюз - европеизированная африканская музыка и африканизированная европейская музыка - все варилось в одном котле. И вот однажды из этой мешанины возникла музыка, доселе неведомая, ни на что не похожая, - музыка, которой за три последующих десятилетия предстояло покинуть улицы Нового Орлеана, увеселительные заведения и танцзалы и завоевать весь мир.

26 февраля 1917 года в Нью-Йоркской студии фирмы “Victor” записали первую джазовую грампластинку. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно. До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным ответвлением музыкального фольклора, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями негров и горсткой белых новоорлеанцев, за пределами этого города его слышали крайне редко. После выхода пластинки “джаз” в течение нескольких недель ошеломил Америку, а пятеро белых музыкантов стали знаменитостями. Они назвали свой оркестр “Original Dixieland Jazz Band”.

Многие десятилетия исследователи джаза не могут скрыть недовольства и раздражения по поводу того, что запись первой джазовой пластинки принадлежит группе белых музыкантов, а не негритянскому оркестру.

“Original Dixieland Jazz Band” считался ансамблем без руководителя, но на самом деле центральной фигурой в нем был корнетист Ник де Ла Рокка, который не только задавал тон как исполнитель, но и руководитель всеми делами группы. В последующие годы ансамбль записал около дюжины пластинок и совершил гастрольную поездку по Англии. Со временем он приобретал все более коммерческий характер и в середине 20-х годов распался. В 1936 году ансамбль вновь попытались возродить, но, поскольку он не имел успеха у публики, из этой затеи ничего не вышло.

Появление фонографа и механического пианино вызвало повальное увлечение музыкой, которую широкая публика называла джазом. В действительности большая часть того, что она слушала, была или обычной танцевальной музыкой, или обработками популярных мелодий с минимальными элементами джаза. Такую коммерческую музыку играли как негры, так и белые музыканты. Самым известным из них был Пол Уайтмен.

Уайтмен родился в 1890 году, музыкальное образование получил по классу скрипки; играл в симфонических оркестрах Денвера и Сан-Франциско. В 1919 году он возглавил танцевальный оркестр и за два-три года сделал его самым популярным коллективом в США. Когда джазовый бум достиг апогея, он присвоил себе титул “короля джаза”. Сам Уайтмен был джазменом, но хорошо разбирался в этой музыке, и в разное время в его оркестре играли все лучшие белые музыканты джаза тех лет. Исполняемая оркестром музыка была импозантной и полнозвучной” сверхдетализированная в нотной записи, она претендовала на “серьезность” и при этом была почти полностью лишена духа джаза. Правда, некоторым музыкантам оркестра, особенно Бейдербеку, иногда дозволялось играть короткие джазовые соло.

Именно эту музыку широкая белая публика принимала за джаз. Она, однако, была не очень разборчива, и поэтому на эстраду проникало много истинного джаза. Такая ситуация позволила пионерам джаза иметь постоянную работу, совершенствовать свое мастерство, участвовать в записях на пластинки. Именно благодаря тысячам грампластинок с записями первоклассных музыкантов неуклонно возрастал интерес к новоорлеанской музыке.

**Сидней Беше и Джозеф “Кинг” Оливер**

Первые джазмены стали уезжать из Нового Орлеана еще в начале 10-х годов, но массовый их отъезд начался в 1917 году, после закрытия Сторивилля (район в Новом Орлеане, где были сосредоточены проституция, торговля алкоголем и наркотиками и тд). Занятость музыкантов в связи с закрытием Сторивилля (музыка в котором являлась неотъемлемой частью) отнюдь не уменьшилась, так как большинство оркестров работали вне Сторивилля. Таким образом, этот факт был чисто символический. Музыкантов влекли на Север прежде всего экономические соображения, связанные с ростом негритянских гетто в крупных городах северных штатов. Так или иначе, большинство ведущих новоорлеанских джазменов покинуло свой родной город. Двое из них позднее оставили заметный след в истории джаза. Речь идет о Джозефе “Кинге” Оливере и Сиднее Беше.

Сидней Беше был для джаза фигурой нетипичной. Как правило, настоящий джазовый музыкант - это “коллективист”, такова специфика джазового искусства. А Беше был одиноким странником. Он с легкостью переезжал из Нового Орлеана в Чикаго, из Чикаго в Нью-Йорк, из Нью-Йорка в Лондон, из Лондона в Париж, а потом вновь возвращался в Новый Орлеан. Ему было все равно, где играть.

Сиднея Беше отличало вечное стремление быть первым; в любой музыкальной ситуации он всегда хотел быть в центре внимания, и как правило, ему это удавалось. Едва ли это могло расположить к нему коллег-музыкантов. Придирчивый и требовательный, неистовый и жизни, и в исскустве, он был одним из самых ярких исполнителей в истории джаза. Дюк Эллингтон, горячо любивший Беше, считал его “самым уникальным человеком в джазе”. В своей оценке Эллингтон не одинок: влияние Беше на музыкантов раннего джаза было огромным.

Однажды в Лондоне он случайно увидел инструмент, на котором ему еще не приходилось играть, - сопрано-саксофон. В 20-х годах саксофон все еще был новинкой и джазмены только начинали его осваивать. Быстро освоив его, Беше стал первым известным саксофонистом джаза. Он играл на саксофоне все чаще и чаще (периодически возвращаясь к игре на кларнете), а затем полностью перешел на этот полюбившийся ему инструмент.

Беше вернулся в США в начале 20-х годов, и два последующих десятилетия он работал в основном здесь. В 1929 году он, правда, гастролировал в Париже , а в 30-х годах - в Германии и России, но это были непродолжительные поездки. В 1949 году он окончательно поселился в Париже. Французы, хорошо знавшие музыканта, приняли его с распростертыми объятиями - ведь в жилах Беше текла французская кровь. Умер Беше во Франции в 1959 году, окруженный почетом и славой.

Трудно переоценить влияние Беше на джаз. Никто не мог сравниться с ним в игре на сопрано-саксофоне, да и редко кто пытался копировать его стиль. В течение 20-х, 30-х и даже в начале 40-х многие джазмены испытывали на себе его влияние. Джонни Ходжес - великий альт-саксофонист оркестра Дюка Эллингтона и один из ведущих саксофонистов мира - сформировался как музыкант, изучая Беше; судя по тому, как быстро росло мастерство Армстронга (1923-1926), он, видимо, тоже перенял некоторые приемы джазовой фразировки у своего новоорлеанского коллеги. Будучи одним из родоначальников джаза, Беше оставил замечательные образцы этой музыки.

Примерно в то же время, что и Беше, покинул Новый Орлеан другой музыкант, который по силе влияния на джаз мог сравниться только с Беше. Это был один из плеяды новоорлеанских королей корнета, звали его Джозеф Оливер. Он был прирожденным лидером, полной противоположностью Беше.

Оливер был из тех, кто быстро входил в контакт со своим профессиональным окружением.Он хорошо знал, что и как должен играть оркестр, умел найти подход к каждому музыканту и заставить его выполнить намеченное.

В 1922 году Оливер собрал группу под названием “King Oliver’s Creole Jazz Band”. Кроме Оливера, в состав группы входили кларнетист Джонни Доддс, его брат, барабанщик Уоррен “Беби” Додс, тромбонист Оноре Дютре, пианистка Лил Хардин и контрабасист Билл Джонсон. По неясным причинам Оливер решил ввести в оркестр второй корнет. То ли ему не хотелось играть самому, то ли он уставал к концу вечера, а может быть, ему просто нравилось сочетание двух корнетов - как бы то ни было, но он пригласил в свою группу двадцатидвухлетнего Луи Армстронга. Сначала группа выступала в кабаре “Линкольн Гарденс”, а в 1923 году оркестр приступил к записи серии грампластинок, которым суждено было оставить значительный след в истории джаза.

Джазовые музыканты многим обязаны Оливеру, но его слава была недолгой. В 1928 году у него разладились отношения с музыкантами оркестра, а в 1930 году он потерял работу и остался без средств к существованию. Джозеф “Кинг” Оливер умер в нищете 8 апреля 1938 года.

Но в конце концов жизнь воздала должное Оливеру. Сегодня его пластинки известны во всем мире, особенно в Европе, где его помнят лучше, чем в США. Новоорлеанский стиль, виднейшим представителем которого был Оливер, лег в основу так называемого традиционного (traditional) джаза, одного из самых популярных джазовых течений. “King Oliver’s Creole Jazz Band” была первой джазовой группой, которая систематически записывалась на пластинки. Когда прошла мода на “Original Dixieland Jazz Band”, те, кто всерьез интересовались этой музыкой, поняли, что подлинное искусство связано именно с оркестром Оливера.

**Джелли Ролл Мортон**

В мире джаза, где эксцентричность характера является нормой, а яркая индивидуальность - непременное условие, Фердинанд “Джелли Ролл” Мортон все же фигура исключительная. Энергичный делец, владелец ночных клубов, антрепренер, прожигатель жизни - Джелли заслуживал бы внимания, даже если бы не сыграл за всю свою жизнь ни одного такта музыки. Он был самолюбив, тщеславен, заносчив, хвастлив, подозрителен, суеверен - но прежде всего он был талантлив. Мортон доказывал, что именно он придумал “настоящий джаз”, и не переставал метать громы и молнии в подражателей и тех, кого он считал ниже себя по музыкальному дарованию.

Около 1923 года, когда Мортон переехал в Чикаго (где сильно возрос спрос на исполнителей горячей музыки и в негритянском гетто, и в клубах для белых), он был уже профессиональным музыкантом высокого класса. К этому времени относится первая публикация его песен и оркестровых аранжировок, чуть позже он начал записываться на пластинки как соло, так и с различными ансамблями, возглавляемыми им. С 1923 по 1939 год он записал около 175 пластинок и массу роликов для механического фортепиано. Если не считать фортепианных соло, почти всегда отличающихся очень высоким уровнем игры, славу Мортону принесли записи 1926-1930 годов, сделанные главным образом с группой “Jelly Roll Morton and His Red Hot Peppers”. Таким образом, Джелли стал одним из самых известных джазовых музыкантов тех лет; и произошло это благодаря записям, поскольку в первую очередь они принесли ему успех у публики и уважение коллег, на которое он так рассчитывал. Итак, в 1923 году Мортон вместе с Беше и Оливером был в авангарде джаза.

Джелли отличало на редкость серьезное отношение к тому, что он записывал со своими оркестрами. Аранжировки тщательно продумывались и усердно репетировались. Оркестранты играли точно, их интонирование было лучше, чем у большинства других джазовых исполнителей, чьи записи сохранились. Записи Мортона превосходны и в техническом отношении: они без помех и с хорошим балансом звука. Музыканты, с которыми предпочитал работать Джелли, были не самыми изобретательными импровизаторами, но зато отличались добротной профессиональной подготовкой; они играли чисто, всегда строго выдерживали мелодическую линию. Поэтому пластинки имели успех и у самых строгих ценителей музыки, и у широкой публики.

Но, к сожалению, в 1928 году начинается Великая депрессия, и грамофонную индустрию поражает кризис: в 1932 году общее число проданных пластинок упало до 5 миллионов, что составляло лишь 6% аналогичного показателя 1927 года. Мортон, как и Оливер, неожиданно оказался старомодным, и, начиная с 1929 года, его звезда неуклонно стала катиться вниз.

Как бы то ни было, в начале 30-х годов Мортон остался не у дел, да и здоровье оставляло желать лучшего. Он умер 10 июля 1941 года в Лос-Анджелесе, и в последний путь его, как и Кинга Оливера, провожала лишь горстка музыкантов и поклонников.

**Луи Армстронг - первый гений**

Конечно же, характеризуя этот период джаза, нельзя не сказать о Луи Армстронге, первом гении в джазе. Если слово “гений” и означает что-то в джазе, то оно означает Армстронг, его творчество выше всякого анализа. Рядовой художник лишь выявляет существующие связи; великий же художник создает новые, удивительные комбинации, показывая нам возможности гармоничного соединения, казалось бы, разнородных элементов. В жизни и в характере рядового художника всегда можно обнаружить, откуда он черпал свои идеи; встречаясь с гением, мы зачастую не в состоянии понять, как он пришел к столь поразительным открытиям. Чувство мелодии у Армстронга было исключительным, и вряд ли кто может объяснить, как зародился у него этот дар и в чем заключалось его магическое воздействие.

Армстронг начал играть на корнете довольно поздно - в четырнадцать лет. Не зная нот, за какие-нибудь несколько месяцев он так овладел инструментм, что смог возглавить группу школьных музыкантов. Четыре года спустя он уже был корнетистом в ведущем джаз-бэнде Нового Орлеана. Еще через четыре года был признан лучшим джазменом своего времени, а ведь ему тогда еще не было и двадцати трех лет. К двадцати восьми годам он уже сделал серию записей, которые не только решительным образом повлияли на развитие джаза, но и вошли в историю американской музыки. Конечно, джаз - это искусство молодых. Бейдербека не стало в двадцать восемь лет; Чарли Паркер ушел из жизни в тридцать четыре. Все лучшее было создано Лестером Янгом до тридцати лет, а Билли Холидей - до двадцати пяти. И все же тот факт, что Армстронг в двадцать с небольшим лет превзошел джазовых музыкантов своего поколения, говорит о способностях больших, нежели обычный талант.

Детство Армстронга, как и других пионеров джаза, прошло в атмосфере музыки - регтаймов, танцев, маршей и т.д. Конечно, у Луи не было настоящего музыкального инструмента, но в квартете подобных ему мальчишек он пел за гроши на улицах. Постоянная смена состава квартета вынуждала мальчишек петь партии различных голосов, что, несомненно, повлияло на дальнейшее становление Армстронга как музыканта.

В 14 лет Армстронг попал в колонию для цветных за то, что под Новый год выстрелил в воздух из пистолета. Там он попал в местный оркестр. Неизвестно, какую музыку играл тот оркестр и знали ли его маленькие музыканты ноты. Считается, что Армстронг не умел читать с листа. И когда он говорил, что партия альтгорна ему “удавалась очень хорошо”, он имел в виду свою способность вести на слух гармоническую линию исполняемой мелодии. Важной особенностью гения Армстронга было тонкое ощущение гармонии, в то время как многие джазмены слабо ориентировались в теории музыки. Любой профессиональный музыкант наверняка смог бы сыграть все то, что сыграл Армстронг в оркестре “Уэйфс Хоум”, вся разница лишь в том, что в то время ему было всего четырнадцать лет и он не имел никакого музыкального образования.

Через 3 года отец забрал Луи из колонии. Его мастерство музыканта стремительно росло. Он организовал с друзьями маленький оркестр, который играл в дешевых барах и на вечеринках. В это же время Армстронг начал появляться в кабаре, где выступал оркестр под управлением Кида Ори, в составе которого играл корнетист Джо Оливер. Подобно другим музыкантам старшего поколения, Оливер проникся расположением к Армстронгу и обучил его некоторым профессиональным приемам. Реальным результатом их общения было то, что время от времени Оливер посылал Армстронга играть вместо себя в оркестре Ори. Когда же Оливер в 1918 году уехал на север, в Чикаго, Ори взял Армстронга на его место. Джаз-оркестр Ори считался одним из лучших в Новом Орлеане, и в свои восемнадцать лет Армстронг стал в нем ведущим корнетистом.

В начале 1924 года Армстронг женился на Лилиан Хардин, пианистке из оркестра Оливера. У нее было классическое музыкальное образование, но в джазе она не преуспела, хотя и разбиралась в нем довольно хорошо. Лилиан решила сделать из своего мужа звезду джаза. Она помогла ему освоить чтение нот с листа, убедила оставить оркестр Оливера и перейти работать в кафе “дримленд”. Примерно в то же время Флетчер Хендерсон предложил Армстронгу работу в своем оркестре. В 1924 году оркестр Хендерсона не был джазовым в полном смысле этого слова, скорее он был коммерческим: играл во время танцев и шоу, аккомпанировал певцам во время записи. Хендерсон, величайший в истории джаза первооткрыватель талантов, хотел иметь в своем оркестре солиста, который мог бы сыграть ярко и эффектно - что очень нравилось слушателям того времени. Армстронг принял приглашение и работал с оркестром в течение года. Он записал с ним ряд сольных партий, среди которых приобрела запись “Sugar Foot Stomp”. Будучи с Хендерсоном в Нью-Йорке, Армстронг сделал ряд грамзаписей на свой страх и риск: аккомпанировал певцам блюзов, записывался с группами Кларенса Уильямса, в том числе с группой “Red Onion Jazz Babies”, где играл Сидней Беше.

12 ноября 1925 года в студии “Okeh” Армстронг сделал первую запись из серии грампластинок, известной под названием “Hot Five” и “Hot Seven”. Эти записи, ставшие важными вехами в истории джаза, вызвали неописуемый восторг музыкантов и любителей в Соединенных Штатах и в Европе и изменили само направление развития этого вида искусства. В 1925-1928 годах пластинки “Hot Five” и “Hot Seven” были записаны со случайными составами. В те же годы Армстронг решил расстаться с корнетом и перейти на трубу. Разница между этими инструментами незначительна; по сравнению с трубой корнет дает более мягкий, но недостаточно яркий тон.

В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. В последующие семнадцать лет ему предстояло быть главным солистом большого оркестра. Теперь он уже был не просто джазменом из Нового Орлеана, а ведущим представителем нового вида искусства, хорошо известным и почитаемым во всем мире. Отныне его жизнь была полностью отдана джазу. Как всякий популярный музыкант, он много гастролирует. Его энергия поражала всех, кто его знал. Во время депрессии, когда многим музыкантам было трудно найти хоть какую-нибудь работу, Армстронг мог иметь - и имел - контракты на выступления 365 раз в году.

За двадцать лет (после первой записи серии “Hot Five”) он сыграл невероятно много джазовых пьес. Большая часть оркестров, с которыми он выступал, составляла лишь фон для его игры и пения, и часто, кроме него, в оркестре не было другого сколько-нибудь заметного солиста. Обычно трубач может исполнить за вечер одно-два больших соло, Армстронг же выступал практически в каждом номере. Его челюсти, выражаясь музыкальным языком, стали “железными”. Помимо чисто физической выносливости, столь частое сольное исполнение на публике позволяло ему расти в профессиональном отношении: он мог экспериментировать, мог рисковать. Впрочем, неудачи не имели значения, так как в следующем номере он мог сыграть иначе. Исполнение сложных технических приемов, овладеть которыми так стремились другие музыканты, стало для Армстронга естественным, поскольку он многократно повторял их перед публикой.

В 1933 году, разочарованный и усталый, Армстронг отправился в длительную гастрольную поездку по Европе. Восторженный прием, оказанный ему в различных европейских странах, оказал на него благотворное воздействие. Это видно и по записям, которые он возобновил в 1935 году. Примерно в то же время он поручил вести свои дела Джо Глейзеру, в прошлом антепренеру и владельцу ночного клуба. Армстронг прежде работал с ним в Чикаго. На сей раз выбор оказался удачным. Глейзер оставил собственные дела и вплотную занялся карьерой Армстронга, самостоятельно принимая решения по крупным и мелким вопросам. Луи был рад перепоручить ему это - теперь все свое время он мог отдавать музыке. Период с 1935 года до начала войны был весьма плодотворным для Армстронга: он сделал много записей, снялся в десятках фильмов, разбогател.

Эпоха биг-бэндов длилась до 1946 года, когда вдруг эра свинга стремительно оборвалась. Армстронг вернулся к небольшим пьесам типа диксиленд, стал значительно больше петь. Теперь он был более популярен как певец. После 1950 года Армстронг-трубач вряд ли мог сказать миру что-нибудь новое: он уже сказал все. До конца дней своих (он умер 6 июля 1971 года) Армстронг продолжал выступать перед публикой.

Несомненно, Армстронг был одним из величайших джазовых музыкантов, которых знал свет. Но не надо забывать, что он вырос в среде, где умение строить отношения с белыми было не просто вопросом дипломатии. От этого зависело, был ли он сыт, имел ли он кров над головой, наконец, это был вопрос жизни и смерти. Армстронг любил вспоминать слова знакомого новоорлеанского вышибалы, сказанные ему, когда он уезжал на Север, к Оливеру: “Всегда имей за собой белого человека, который сможет положить руку тебе на плечо и сказать: это мой черномазый”. Этим и объясняется тот факт, что Армстронг почти полностью передал свои дела в руки Джо Глейзера. Неудивительно, что большую часть своей жизни он стремился нравиться другим. Также неудивительно, что он не раз выдумывал себе “отцов”: Питера Дэвиса в детской колонии для цветных, Кинга Оливера и, наконец, Джо Глейзера. Если бы Армстронгу не удалось расположить к себе этих людей, то ему, возможно, всю жизнь пришлось бы развозить уголь по улицам Нового Орлеана, а джаз развивался бы в совершенно другом русле. Заслуга Армстронга состоит в том, что он превратил джаз из коллективной музыки в искусство сольной игры. Известные солисты появлялись и до него - кларнетисты Лоренцо Тио и Альфонс Пику, корнетисты Болден, Кеппард и другие, - но тогда соло было лишь случайным элементом в исполнении ансамбля. Феномен Армстронга совершил переворот. Молодые музыканты ясно видели, что только главный солист, а не просто рядовой участник ансамбля имел шанс стать знаменитым, прославиться и, если повезет, разбогатеть. Как бы там ни было, именно благодаря Армстронгу джаз стал прежде всего искусством солистов.

Итак, взаимодействие негритянской и европейской традиций, в результате которого возник джаз, было настолько сложным и многообразным, что имеет смысл повторить вышесказанное. К 1890 году в США существовало три самостоятельных и непохожих друг на друга сплава африканской и европейской музыки: регтайм, афроамериканский фольклор (представленный в виде блюзов) и популяризированный вариант музыкального фольклора, созданный главным образом белыми американцами (менестрельные песни, всякого рода водевильные песенные формы). В 1890-1910 годах три вышеназванных направления слились воедино. В результате возник джаз - новый вид музыки, которая стала распространяться по всей стране сначала среди негров, а затем и среди белых американцев. В 20-х годах джаз прочно вошел в сознание американской пудлики и дал название целому десятилетию в жизни нации. В развитии джаза большую роль сыграли: ансамбль “Original Dixieland Jazz Band”, который первый выпустил джазовую грампластинку, имевшую большую популярность; Сидней Беше, Джозеф “Кинг” Оливер, Джелли Ролл Мортон, Бикс Бейдербек, Френк Тешемахер, Пи Ви Рассел, Бенни Гудман, и, конечно же, Луи Армстронг, внесший, по моему мнению, самый большой вклад.

**Развитие рок-музыки**

Рок это не просто музыкальное направление, это молодежная культура, средство общения молодежи, зеркало общества. Он изначально создавался как способ самовыражения молодежи, бунт и протест, отрицание и пересмотр моральных и материальных ценностей мира.

На протяжении всей своей истории, рок показывает неразрешимую вечную диллему отцов и детей. Как средство самовыражения молодого поколения, рок в глазах старшего поколения выглядит лишь как детское развлечение, подчас опасное и пагубное. Хотя рок существует довольно давно, на нем выросло сегоднешнее взрослое поколение, но все же перед ним сегодня встают такие же проблемы, как и вначале его пути: непонимание и отвержение. Это обстоятельство хорошо показывает спиралевидность развития: как бы мы не развивались, мы проходим этапы, которые уже остались в истории.

Безусловно, развитие рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием. Не по воле случая законодателями рока стали наиболее развитые страны. Именно техническое развитие дает толчки развития рока, аппаратура постоянно изменяется и усложняется, гитара 40-х годов похожа на сегодняшнюю гитару лишь пожалуй только формой, а звучание вообще изменилось в корне (каких только эффектов не подсоединяется сегодня к гитаре, совершенно изменяя ее звук; ко всему еще появилась музыка, полностью исполняющаяся электронной аппаратурой). Развитие техники привело и к тому, что сейчас почти в каждой семье есть радиоприемник и магнитофон, что увеличивает влияние музыки на общество. Экономическое развитие поднимает уровень развития граждан, а следовательно поднимает их образованность и у них появляется больше свободного времени, которое можно посвятить музыке, также это улучшает и условия труда и обеспечение работой музыкантов. Яркий пример тому - бразильская группа «Sepultura», будучи на родине и не имея хорошей аппаратуры, их музыка была малоинтересна, но как только они переехали в США они сразу же приобрели статус супергруппы.

Рок - пладотворная почва для рассмотрения с точки зрения философии, в нем проявляются все законы философии. В том что рок это протест молодежи и появление новой музыки, путем отрицания старой, проявляется закон отрицания отрицания, показывающий развитие рок-музыки. В появлении нового стиля путем слияния других стилей - закон отрадения, лежащий в основе развития сознания. В противоречивости рока (противостояние поп-рока и тяжелой музыки) проявляется закон единства и борьбы противоположностей.

Корни рока можно искать в далекой древнисти: и в народной музыке, и в джазе, и в блюзе, но поистинне рок стал тем самым, что мы понимаем сейчас, лишь в 50-х годах.

**Рок 50-х**

Рок-н-ролл оказался тем самым средством, которое объеденило черных и белых подростков, одним мощным залпом смело расовые и социальные предрассудки. Два чернокожих идола молодежи 50-х - Литтл Ричард и Чак Берри - каждым сценическим жестом, каждым звуком своих песен выражали откаэ повиноваться традиционно расистскому: «Поди-ка сюда, бой». Этот отказ безусловно принимали слушавшие их белые мальчики - они уже были подготовлены к такой музыке, они уже впитывали в себя чёрный ритм-энд-блюз, который крутили на местных радиостанциях. Эта музыка была их общей тайной, их заговором против родителей, не признававших цветных.

Рок-н-ролл оказался первой музыкальной формой, предложенной подростку и специально по нему скроенной: до этого были взрослые пластинки, детские пластинки, но не было ничего, что выражало бы сугубо подростковые надежды и мечты, сугубо подростковое отношение к действительности. Эту тягу подростков к «другой» музыке первыми заметили владельцы небольших студий грамзаписи, более мобильные в выборе и склонные к риску, нежели фирмы-гиганты. А поскольку многие из небольших кампаний, где записывались чёрные исполнители ритм-энд-блюза, пробавлялись ещё и белым кантри-энд-ветерном (и наоборот), то эти направления стали сближаться. Новое поколение охотно приняло это сближение. «Растление вкусов», «музыкальный ширпотреб», «потакание самым низменным инстинктам», - сетовали музыкальные критики (и в чем-то, безусловно, были правы, поскольку, помимо истинных звезд, тогдашней волной было вынесено на поверхность и много мусора).

В начале того десятилетия черная и белая музыка были разделены так же, как белая и черная общины. Но шло время, и радио, по которому - тоже на разных волнах - передавали эту музыку, позволяло черным слушать белую музыку и наоборот. Радиоволны приносили совершенно новую стилистику, и бескорыстные пионеры этой стилистики начали понемногу скрещивать две эти культуры. В лабораториях жизни рождалась новая, дикая, заразная музыка по имени рок-н-ролл.

**Рок 60-х**

Рок-н-ролл разорвал мирное течение 50-х, с гиканьем и свистом пронесся по мирной глади эйзенхауэрской эры. Но уже к началу 60-х дух его был укращен, и по волнам радиоэфира поплыли сладкие голоса Фрэнки Авалона и Пола Анки, Конни Фрэнсис и Митча Миллера (последний не раз заявлял о своей ненависти к рок-н-роллу); музыкальные обозреватели начали успокаиваться: похоже в музыку возвращались закон и порядок. И все же через несколько лет рок ожил, а к концу десятилетия превратился в мощную политическую и культурную силу.

К началу 60-х к совершеннолетию приблизилось очередное поколение. Родители этих детей активно боролись за мир, спокойствие и изобилие, надеясь, что потомки не только оценят их старания, но и раздвинут горизонты этого нового мира. Родители, однако, вошли в него с грузом невыплаченных долгов - они принесли с собой страх перед атомной войной и грех расовой ненависти, а идеалы равенства и справедливости просто растоптали в погоне за стабильностью и успехом. Неудивительно, что дети подвергли сомнению моральные и политические устои послевоенного мира; эти новые настроения нашли отражение в их музыкальных пристрастиях.

Загнанный было в подполье, снова бурно расцвел фолк и тут же включился в антивоенное движение и в социальную борьбу. Очень скоро фолк обрел и новую свою надежду - в худеньком, слегка гнусавом пареньке по имени Боб Дилан. Именно его голос впервые выразил сомнения и надежды поднимающего голову беспокойного поколения.

Песни Дилана о расовом угнетении и угрозе ядерного уничтожения сразу же превратились в гимны, а песня «Времена - они меняются» прозвучала первым предупреждение о растущей общественной напряженности. Однако при всей приверженности самым светлым идеалам фолк оставался все-таки музыкой прошлого, средством общения политизированной интеллигенции, с нескрываемой иронией взиравшей на детское развлечение - рок-н-ролл. Новое поколение не имело еще своего собственного, уникального голоса.

Возрождение рок-н-ролла началось, к удивлению многих, в городе, далеком от США и достаточно захолустном - Ливерпуле. Когда Брайн Эпстайн, управляющий местным музыкальным магазином, зашел однажды в подвальчик под названием «Каверна», он услышал в музыке игравшего там ансамбля не только отзвуки здешнего увлечения заводным жизненным ритмом Америки. В «Битлз» бурлила лихая отвага британца-аутсайдера, жаждующего ухватить таки все то, чего он до сих пор был лишен.

Подчистив раннюю битловскую неряшливость, Эпстайн-менеджер оставил в питомцах этот боевой дух. 9 февраля 1964 года «Битлз» предстали перед 70 миллионами американских телезрителей. Это было историческое событие. Оно навело мосты между странами и стилями, оно же создало новые границы - между эпохами и поколениями.

Боб Дилан все острее чувствовал ограниченность своей аудитории, узость стилистических рамок жанра. И Боб Дилан предложил своей старой пастве короткую программу совершенно новой, «электрической» музыки. Услышав гитарные завывания, фолк-пуристы взвыли в ответ, а новая музыка Дилана уже вливалась живительной струей в рок. «Битлз» и Дилан сотрясли все основание молодежной культуры, изменили звучание рока и направление его развития, открыли принципы, которые являются основополагающими и сегодня.

Дилан политизировал «Битлз»: именно он заставил их увидеть в популярности повод для уточнения гражданских позиций, а также идеальную возможность обнародовать собственное мнение о событиях, которые волнуют всех. Связка «Битлз»-Дилан стала движущей силой рока 60-х. И все-таки даже она не исчерпывала собой весь размах молодежного движения.

Навстречу им из Мемфиса выплеснулся поток резкого, «грязного» соула. Десятилетие двигалось к своей кульминации, нарастал накал расовых столкновений, и музыка соул - вместе с такими гигантами джаза, как Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Чарльз Мингус или Эрик Дольфи, - вышла в авангард этой борьбы; гордая мощь негритяесного самосознания воплотилась в ней в полной мере. Черная поп-музыка сделала такие заявления о расовом освобождении, о которых еще лет десять назад страшно было и подумать. Но, может быть, главной победой того времени стало слияние двух культур: белой и черной. Это был яркий, праздничный, слегка сумасбродный союз, для которого, казалось, ничего не осталось невозможного. В новой музыке воплотилась мечта о единении и равенстве, гармонии и терпимости.

Во второй половине десятилетия на рок обрушились беды: «Битлз» объявили об окончательном прекращении концертной деятельности, в 1966 году Боб Дилан попал в автокатастрофу и на целый год был выключен из творческого процесса, в 1967 году за хранение наркотиков были арестованы Мик Джаггер, Кейт Ричардс, Брайн Джонс - члены группы «Роллинг Стоунз».

Но зато в сан-францисском районе Хейт-Эшбери начало оживать нечто утопическое: здесь, на фундаменте религиозной эклектики, вырастала своеобразная рок-коммуна. Расцветавшую идею Всемирной Любви провозгласили опять-таки «Битлз», после почти годового молчания выпустившие «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера». Психоделическую и авангардную эстетику, которой был проникнут альбом, изобрели, разумеется не они - они лишь выделили в чистом виде квинтэссенцию всего, к чему стремились другие, а врезультате - вновь безошибочно выразили овладевшее молодым миром стремление к независимости, к собственным ценностям и идеалам. «Сержант Пеппер» определил суть новой музыкальной эры, он доказал, что рок стал искусством, а искусство, в свою очередь, - основной формой общения масс; он наконец внедрил в бесконечно бунтующий, беспокойный рок мечту о любви и духовном единстве.

Но рок не в силах был удержаться на этой высшей своей точке. К моменту, когда идеи «Битлз» выплеснулись на улицы, Хейт-Эшбери уже превратился в гигантский притон, в котором правили бродяги, воры и лжепророки да кокаин с героином. В обществе назревало противодействие рок-культуре. Наступило время газетной паники и возрастной дискриминации.

В январе 1968 года Дилан выпустил «Джон Уэсли Хардинг» - альбом, вроде бы все еще исследующий здоровье нации, распадающейся изнутри, но уже совершенно лишенный красок и вызывающе-дерзкий в своей акустичкской простоте. Этот альбом привел к полному пересмотру рок-н-ролльных ценностей. Вновь вспыхнул интерес к блюзовым гитаристам, в хит-парадах зазвучали госпелз, получили признание группы акустического звучания, как-то по-новому стали относиться даже к исполнителям кантри-энд-вестерна.

**Рок 70-х**

Рок-н-ролл, а позднее так называемый «авангард» соответствовали по времени бунтам, потрясающим основы общества. Ален Дистер, автор книги «Английский рок»: «Рок, вторгшийся в жизнь общества, действует глубинно. О нем судят по его поверхностным, внешним проявлениям, по одежде, и охотно не замечают, что скрыто за этим раскрашенным фасадом: поставлены под сомнение традиционные ценности, такие как армия, политика, религия, и возник новый взгляд на взаимоотношения между людьми ... Рок- это общение. Он - звуковой фон целого поколения, отождествляющего себя с ним».

В начале 70-х наблюдается кризис рок-сцены. Рок превратился в лавку в лавку экзотических товаров с витриной во всю стену. Рок становится все более коммерческой музыкой, происходит полный отход от духовных корней рока, рожденного и созданного для бунта.

Новое поколение, пришедшее на смену поколению 60-х, требовало своего, собственного самовыражения, отрицающего современного положения вещей.

К середине 70-х назрела необходимость в появлении чего-то нового - бунтующего и протестующего. Этим чем-то стал панк.

Первые панк-рокеры с криками «эту музыку может играть каждый!» повыскакивали в Англии в 1975 году. Начинали они не на пустом месте: основы жанра были разработаны американцами, стиль жизни - группой «Нью-Йорк доллз», манеры игры - группой «Рамонес», общий настрой - Игги Попом, а поведение на сцене - Лу Ридом (тот всю первую половину 70-х занимался тем, что орал на публику, оскорблял ее и поминутно уходил со сцены). Панк-рок мужал, но вылезти из подвалов и маленьких клубов ему не удавалось - вождя недостовало.

Историческое событие произошло 10 октября 1976 года: Терри Слейтер из фирмы EMI зашел в лондонский бар «Клуб 100». В баре выступала группа «Sex Pistols», Терри Слейтер представил, как она может выглядеть перед большой аудиторией, и предложил контракт. К тому времени группа существовала уже год, и начало ее карьеры было многообещающим: во время выступления в лондонском колледже Св. Мартина директор благородного учебного заведения попросту вырубил электричество. К моменту заключения контракта «Sex Pistols» были широко известны в узких кругах.

Уже через 2 месяца представители EMI заявили, что контракт был ужасной ошибкой: «Sex Pistols» в первом же, моментально ставшим классикой жанра, сингле «Анархия в Соединенном Королевстве» ухитрились оскорбить религиозные чувства граждан. Позже в телешоу «Today» вокалист Джонни Роттен выдал съязвившему на его счет ведущему такой набор ругательств, что, как писала газета «Daily Mirror», в доме одного из зрителей взорвался телевизор. Контракт был расторгнут.

Следующей компанией, согласившейся работать с «Sex Pistols», была A-and-M. Музыканты записали второй сингл «Боже, храни королеву», и на восьмой день сотруднечества коммерческий директор компании смог выдавить из себя только два слова: «Я передумал». Сингл удалось пристроить только к маю 77-го, и он сразу же стал хитом N1. Молодняк стонал от восторга - панк-рок стал модой.

Скандалы, связанные с панками, можно было найти в любой газете. То группа граждан избила на улице Кида Рида из группы «Boys», то басист «Sex Pistols» Сид Вишез разбил гитарой голову музыкальному критику, то через несколько дней на улице избили уже вокалиста группы Джонни Роттена.

В Англии, похоже, не осталось ни одной команды, не устоявшей перед соблазнами панк-рока - все, от чисто коммерческих, до безусловно талантливых прилепили перед названием приставку «панк». О панках снимали фильмы, о них писали книги, они становились темой диссертаций. Критики соревновались в остроумии, и, надо сказать панки давали им для этого повод. Однако вдетая в нос английская булавка стала символом десятилетия.

Прежде всего привлекало то, что панк был диким, злобным, но все же свежим ветром. Казалось, все уже перепробовано, впереди у музыки только повторение пройденного, и панки восхищали как последний буйный, скандальный, но честный праздник уходящего рок-н-ролла.

По сути весь панк оказался стилем одной группы. «Sex Pistols» принесли ему популярность, они же исчерпали все его возможности. Вторая великая панк-группа «Клэш» - относится к данному стилю лишь по внешнему виду. Джо Страммер, лидер «Клэш», родился в семье дипломата, посещал частную школу и Королевский музыкальный колледж, так что гены взяли свое: песни «Клэш» очень хорошо аранжированы, в записях учавствуют студийные музыканты, совершенно отсутствует прославившая «Sex Pistols» издевка, и, наконец, «Клэш» обожают лезть в политику.

Третий «кит» панка - группа «Сиуз энд зэ Баншиз» - к панкам имеет еще меньше отношения, чем «Клэш». С самого начала она была своеобразным филиалом «Sex Pistols» по разработке наименее буйных проектов, но прославилась тем, что первой стала использовать то таинственное и мрачное - до зловешего - звучание, которое принесло славу очень многим - от «Кьюэ» до «Депеш Мод».Для многих же панк был вообще просто стилем жизни, а не музыкальным направлением.

С распадом «Sex Pistols» развалился и панк - каждый кроил из него что-то свое. Одни, как «Хоули Мозес», довели его резкость до предела - и получился трэш. Другие, наоборот, резкость убрали, как «U2», и вышел пост-панк, третьи просто постриглись по-модному и вставили в нос булавку - родилась «новая волна».

Конечно, 70-е примечательны не только панком, тем более, что рок начал так разветвляться в своем развитии, что уследить все его этапы довольно проблемно. Одним из достижений 70-х является появление хард-рока. Как самостоятельное направление хард-рок выделился в конце 60-х годов, и благодаря тому, что в законченном виде его донес до слушателя выдающийся гитарист Джимми Хендрикс, хард-рок с тех пор предполагает исполнение виртуозными инструменталистами, что пошло только на пользу и музыке, и ее поклонникам.

Хард-рок, так же как и в свое время рок-н-ролл, был резок и агрессивен, но в отличие от панка он предполагает хорошее владение инструментами, и в нем агрессивность присутвует не как тупая озлобленность на все и вся, а как выражения отвращения к темным сторонам человека. Естественно, хард-рок не был чем-то совершенно новым, он лишь вобрал в себя самые яркие и выразительные черты других направлений, в хард-роке можно увидеть и классическую музыку, и черный блюз, и рок-н-ролл, одновременно с этим хард-рок привнес в музыку множество новшеств. Исполнители хард-рока в текстах песен стали изучать темные уголки человеческой души, поднимать философские тематики, отражать оккультные знания, рассматривать христианство и сатанизм. Хард-рок стал первым музыкальным направлением, использующим тяжелое звучание, которое достигается за счет подключения к гитаре такого эффекта, как Distortion, и за счет выделения ритм-секции.

У истоков хард-рока стояли такие всемирно известные группы, как «Deep Purple», «Black Sabbath» и «Led Zeppelin».

Группа «Led Zeppelin» образовалась в 1968 г. в Великобритании. После распада известной английской группы "Yardbirds" ее гитарист Дж. Пейдж собирает новую группу, чтобы провести гастроли, запланированные по контракту "Yardbirds". В состав группы вошел Пол Джонс, игравший с Пейджем до этого, а также работавший с "Роллинг Стоунз" и, вообще, имевший солидное прошлое. Под названием "New Yardbirds" музыканты провели гастроли по Швеции и Финляндии. Позже менеджер группы Питер Грант предложил название "Led Zeppelin" (искаженное от "lead", т.е. "покрытый свинцом"). Грант сумел получить выгодный контракт, и в конце 1968 г. группа выпустила первый альбом, записанный за сутки с небольшим. В феврале 1969 г. "Led Zeppelin" провели гастроли по США, в это же время их диск попал в "Топ 10", затем стал "золотым". Второй альбом через два месяца после выхода достиг первого места и получил "платину" (с тех пор каждый диск группы становился "платиновым"). "Led Zeppelin" исповедовали блюзовую манеру игры. Однако Дж. Пейдж принес в классический блюз свое собственное понимание этой музыки, его чувство гитары было поистине уникальным (не говоря о технике игры), он тщательно вырисовывал каждый звук. Мощнейшая ритм-екция и уникальный для белого певца негритянский тембр голоса Р.Планта сделали подрожание "Led Zeppelin" невозможным. Импровизация, на которой основывалось творчество " Led Zeppelin" имела и свою обратную сторону: композиции были, как правило, длинными и радиостанции отказывались их транслировать. В 1975 г. группа выпустила двойной альбом "Physical Graffiti", композиции которого значительно опередили свое время, и стали своего рода ориентиром, для групп, пришедших на смену "Led Zeppelin".

Поистине гигантами хард-рока стали «Deep Purple». Их история началась в 1968 году, когда британская рок-сцена представляла собой очень интересную картину. Отходила в прошлое "власть цветов" - вершина движения хиппи. Разной музыки было очень много, в хит-парадах соседствовали инструментальные пьесы Х.Монтенегро, "Битлз", Луис Армстронг, Эстер и Аби Офарим. Сфера рок-музыки расширялась. Привлечение джазовых или симфонических элементов было еще в новинку, но уже не вызывало удивления. Рок еще не успел, как сегодня, рассечься по разным возрастным, социальным, культурным слоям, когда каждый занимается своим делом. Взаимовлияние было очень сильным. В феврале 1968 года три английских музыканта решили создать новую группу. Это были Джон Лорд, Ян Пейс и Ритчи Блэкмор. Все трое были довольно известны в мире английского рока. Барабанщик Ян Пейс, которому едва исполнилось 20 лет, уже с начала 60-х годов играл с различными коллективами. Джон Лорд, органист, долго и серьезно изучал классичечкую музыку, пробовал свои силы в театре, потом увлекся джазом, много играл с рок-ансамблями, стремясь найти пути и способы сочетания своих увлечений классикой и эстрадой. Лорд, Пейс и Блэкмор пригласили басиста Ника Семилера и гитариста Рода Инанса и записали свой первый сингл "Тише". Пластинка вошла летом того же года первую пятерку в США. Вскоре в американских хит-парадах появился и первый диск - гигант группы "Deep Purple" - "The shades of Deep Purple". Следующая пластинка "The Book of Taliesyn" привлекает экспериментами Лорда в области сближения рока и классики. Вскоре сложилась парадоксальная ситуация - пластинки "Deep Purple" поподали в американские хит -парады, а у себя на родине, в Англии, группа была практически неизвестна. "Deep Purple" решили сделать что-то у себя дома. Для начала они заменили Иванса и Симплера Яном Гилланом и Роджером Гловером. Гиллан был известен не только как вокалист, но и как поэт, автор песен, а за плечами Гловера был многолетний опыт игры в различных ансамблях. В таком составе "Deep Purple" и Королевский филармонический оркестр (дирижер - Малькольм Арнольд) исполнили концерт, написанный Джоном Лордом в 1969 году. "Концерт" Лорда стал тем редким случаем, когда попытка соединения рока и "академической" музыки была одинаково восторженно встречена поклонниками и той и другой музыки. "Живая" запись из Альберт-холла была выпущена на пластинке. Кстати, "Концерт" был не единственным таким опытом Лорда. Поворотным моментом в истории "Deep Purple" послужила пластинка "Deep Purple in Rock". Диск вышел летом 1970 года, почти одновременно с сорокопяткой "Black Night", ознаменовав новый этап в творчестве группы. Хэви метал тогда еще не появился. Для миллионов слушателей "крестным отцом" жанра - если не строго хронологически, то духовно - стал ансамбль "Deep Purple" В почерке коллектива появилось все, что потом использовали другие металлические группы - громкость, как эстетическая составная, простые риффы-гитары и бас-гитары, часто играемые в унисон, характерный вокал, мощный мотор ударных. Что отличает "Deep Purple" от своих последователей, так это готовность постоянно впитывать новое, что появляется в других жанрах, открытость другим музыкальным влияниям. Ни "Deep Purple", ни "Led Zeppelin", ни «Black Sabbath» также стоящие у идейных истоков хэви метал замкнутостью не отличались. Может быть, именно поэтому многое в их музыке интересно и сегодня.

В середине 70-х начинается зарождатся новый стиль рок-музыки - хэви метал. Логически он продолжает идеи хард-рока, выделив из музыки хард-роковых групп исключительно мощные гитарные риффы, доведенные до виртуозности соло и канонадные ударные. Толчком к появлению хэви-метал послужило творчество группы «Black Sabbath». «Black Sabbath», в отличие от других хард-роковых групп достигли более тяжелого звучания. Полностью были исключены клавишные, исчезли фольклорные напевы, никаких любовных песенок, никакой ориентации на шлягеры, способные войти в хит-парады. Ужасы и оккультная тематика песен стали визитной карточкой "Black Sabbath", которые стали неожиданно очень популярными среди студенческой молодежи. На самом деле сверхужасного в их песнях ничего не было - тексты песен больше напоминали сказки для взрослых. Но хэви-метал, как таковой они не играли, а играть его стали такие группы, как «Judas Priest», «Iron Maiden», «Magnum». Во второй половине 70-х годов вся молодежь была увлечена панком. Панки не давали прохода на сцену, нельзя было выступать, если ты не ругаешься на сцене и умеешь владеть инструментом. Поэтому во второй половине 70-х хэви-метал не обрел большой популярности, а расцвел он лишь в первой половине 80-х годов, движением хэви-метал была охвачена вся молодежь.

Группа «Judas Priest» образовалась во все той же неувядающей Великобритании в 1969 году. Два дебютных альбома, вышедшие в 1974 и 1976 годах, особым успехом у публики не пользовались, хотя в обеих работах был представлен интересный музыкальный материал. Несмотря на постоянную смену барабанщиков (это хроническое заболевание группы), к 1977 году "Judas Priest" приобрели популярность не только в Англии, но и за ее пределами. В апреле 1977 года группа выпустила свой первый коммерчески удачный альбом "Sin after Sin", продюсером которого был Роджер Гловер (экс-"Deep Purple"). 1978 год прошел в непрерывной борьбе с захлестнувшей британскую сцену "новой волной": два последующих альбома стали квинтэссенцией хэви-метала и впоследствии послужили моделью для таких групп, как "Деф Леппард" и "Уайт Лайон". Критики всячески издевались над группой (как правило предметом насмешек служили прямолинейные тексты без всякого намека на юмор), но в молодежной аудитории, увлеченной "новой волной английского металла", "Judas Priest" стали кумирами. Это подтвердилось в 1979 году, когда сингл "Take on the World" занял в английском хит-параде 14-ое место. С появлением нового барабанщика, группа записала диск "British Steel"(1980), ознаменовавший изменение стилистики группы. Только после выхода этого альбома критики наконец "признали" "Judas Priest", популярность которого распространилась и на США.

Группа "Iron Maiden", один из грандов хэви-метала, именно она сделала хэви-метал популярным среди молодежи движением. Группа образовалась в 1977 году в Великобритании. Наряду с некоторыми другими группами "Iron Maiden" представляла собой так называемую "новую волну английского хэви-метала". Взяв за модель звучание таких групп начала 70-х, как "Led Zeppelin" и "Black Sabbath", "Iron Maiden" в короткое время нашла свою музыкальную стилистику, ставшую, в свою очередь ориентиром для других групп. Известнасть на родине пришла в 1979 году, когда композиция "Running Free" попала в "горячую тридцатку". В то же время группа выступила с концертной программой в передаче "Top of the Pops", став второй после "The Who" группой, которая удостоилась этой чести в 1973 году. В марте 1980 года "Iron Maiden" отправилась на концерты по Англии, в качестве группы, сопровождающей выступления "Judas Priest". Альбом группы был на 4-ом месте в хит-парадах. Вскоре "Iron Maiden" начала гастролировать самостоятельно. Диск "Killers", выпущенный в 1981 году, принес группе между народную популярность; почти весь год группа интенсивно гастролиролировала по всему миру. В том же году в составе появился вокалист Брюс Диккенсон, вместе с которым "Iron Maiden" заработала статус "супергруппы". Великолепные рецензии получил альбом "Седьмой сын седьмого сына"(1988). По итогам 1989 года "Iron Maiden" признана личшей группой года (журнал "Metal Hammer"), а Диккенсон - лучшим вокалистом.

Также внимания заслуживает германская группа «Helloween», внесшая большой вклад в хэви метал. Ее отличительной чертой является, то что на протяжении всего своего творчества она пытается соединить два музыкальных направления - хэви метал и классику. Не зря многие музыкальные критики окрестили ее музыку как «вагнеровский метал». Позже «Helloween» производит еще одно слияние стилей, в ее музыке появляется народные славянские напевы.

Да, хэви метал стал поистине неким миксером, вобравшим в себя музыку различных направлений и классику, и народную музыку и рок-н-ролл, но в основе всего по прежнему лежит бессмертный негритянский блюз. Интересен тот факт, что когда вокалиста «Iron Maiden» Диккенсона спросили, как он пришел в метал он воскликнул:"А есть "металл" вообще? - Был блюз, блюз и остался, только он изменился. Для меня это не стиль и не жанр, это музыка, и ради этой музыки я пришел в рок."

**Рок 80-х**

Распад «Sex Pistols», а вслед за ними и упадок панк-рока обозначили конец длившейся больше двадцати лет эры Классического рок-н-ролла. Далее начиналась новая эра.

В разных концах Великобритании несколько молодых людей организовывали свои группы. В северном Ньюкасле Гордон Самнер, отыскав, наконец, единомышленников, объединился с ними в группу «Police». У небогатого Гордона был всего один свитер в черно-желтую полоску, из-за него-то он и получил кличку «Жало» - Стинг. В Дублине приступили к репитициям «U2». В Лондоне одновременно начинали две группы - «Кьюэ» и « Depeshe Mode ».

Все они были тогда молоды, жадны до работы, и все они были будущими - будущими звездами, героями будущих скандалов, авторами будущих пластинок. К 1978 году юные англичане устало опустили разноцветные головы, и вот тут-то на свет божий вышли все те, кто, сосуществуя с панк-роком, панками не являлись.

Музыку, пришедшую на смену, назвали пост-панком, хотя правильнее было бы пост-роком. Выросшая где-то внутри рока, она произошла не от негритянских ритм-энд-блюзов, а скорее от белой классики. Ослепленная роком аудитория не заметила подмены, и в 80-е пост-панк под псевдонимом «новая волна» триумфально прошагал по Европе. И почему-то только в Европе прижился.

Одним из первых вполне пост-панковских коллективов стала группа «Паблик имидж лимитед». Группа была составлена из осколков двух величайших групп предыдущего поколения - «Sex Pistols» и «Клэш». Голос Лайдона, который в "пистолзовский" период вызывал ассоциации с расхулиганившимся паровозным гудком, неожиданно оказался довольно приятным и коктейль, замешанный «П.И.Л.» понравился. Шумной славы «П.И.Л.» не снискала, но именно эта группа стала толчком, который заставил развиваться музыку всего последующего поколения.

В середине восьмидесятых в фазу расцвета вступили «Кьюэ». Переболев шлягерами, они теперь отдавали предпочтение инструментальным пьесам с минимумом текста и детально проработанной аранжировкой.

Возможности чисто электронного творчества, которое для себя избрали соперники и соратники «Кьюэ», «Depeshe Mode», привлекали к себе музыкантов еще 60-х. После панков, ненавидевших синтезатор, заново его открыли «Хьюмэн лиг», благодаря чему уже к 80-му году они сделались очень популярной группой. Но вся сложность состояла в написании запоминающихся мелодий. И «Депеш Мод» это удалось. Журнал «Рекорд миррор» в 1984 году назвал группу «супергруппой международного состава». В этот период группа, кроме музыкальной, развила и необычайную политическую активность и даже примкнула к возглавляемому Биллом Брэггом течению «Красный клин». Тогда же была доведена до совершенства организация концертов. Потрясенная декорациями и световыми эффектами критика, единодушно признала, что из всех электронных групп у « Depeshe Mode» самое мощное концертное шоу.

Дублинские группы, заявившие о себе в середине 80-х, на рок-н-ролльную гитарную основу наложили отпечаток ирландских народных баллад. Успех так впечатлил, что уже стали говорить о ирландском вторжении. Первыми и громче всех заявили о себе «U2». Начинали они с исполнения простеньких рок-н-ролльчиков, постепенно совершенствуя технику игры, они записали три альбома и стали довольно известными на родине. В 1982 году они встречаются с продюсером Брайном Иноу. Пройдя его школу, «U2» выпустила в 1984 году свой знаменитый альбом «Незабываемый огонь», который тоько в Штатах разошелся тиражом в 9 миллионов. Для группы, практически неизвестной, это был триумф. Следующий диск вышел только в марте 1987 года и уже в апреле стал золотым и занял первую строчку во всех хит-парадах, а все 10 его композиций возглавляли 10 таблиц популярности журнала «Мелоди мэйкер» - случай неслыханный со времен «Битлз».

Пост-панк достиг своей вершины, потрясенная Америка наградила «U2» титулом лучшей группы 80-х. Это была победа, но она что-то надломила в пост-панке, и он стал на глазах разваливаться.

Но к счастью на поп-роке весь рок не основывается, еще со времен хард-рока рок раздваивается на два направления: собственно рок и тяжелый рок, впоследствии породивший некую своеобразную металическую культуру.

Так вот, в тяжелой музыке дела складывались как нельзя лучше и она завоевывала все новые рубежы. Но к сожалению с момента появления хэви-метал она стала так называемым «андеграундом», т.е. подпольной музыкой, предназначенной не для всех.

Начало 80-х прошло под победное шествие хэви-метала, но он становился все менее тяжелым и более коммерческим, что конечно большинству молодежи, желавшей все также буйствовать, не нравилось. И вот в начале 80-х начинает зарождаться новая музыка - трэш метал. Трэш вобрал в себя панк-рок и хэви метал, вобравши в себя жесткость, скорость первого и мелодичность второго. Трэш стал самым тяжелым направлением музыки, в основном это было достигнуто за счет доведения скорости игры до физического предела, максимальным искажением звука гитары (благодаря все тому же эффекту Distortion) и максимальным убыстрением ритм-секции, которая стала походить на кононаду, за счет введения второй басовой бочки. Но трэш не состоял только из одной скорости, он был замечателен тем, что вместе со скоростью существовала мелодия, а частые резкие смены ритма сделали его неподражаемым. Трэш возник в Америке, и восновном как альтернатива начинающему становиться помпезным хэви-металу. Родителями трэша принято считать такие группы, как «Metallica», «Slayer», «Celtic Frost». В своем младенчестве трэш в основном воспевал агрессивность и воинственность, но очень скоро его уровень резко возрос и одновременно с усложнением музыки, трэш группы запели о насущных проблемых - о ядерной угрозе, политической нестабильности, протест наркотикам, абортам, самоубийствам, исторических ошибках человечества и вообще что же есть такое человек.

Как я уже отмечал одним из первопроходцев этого стиля по праву считается "Metallica". Ее феномен заключается в том, что без "сорокапяток" и эффектных видеосюжетов, выходя на сцену без грима, без трансляции композиций по радио и телевидению, под аккомпанемент насмешек солидной музыкальной прессы, группа не только встала во главе нового тяжелого андерграунда, но и приобрела репутацию супергруппы вне его. "Metallica" играет "рафинированный металл", свободный даже от "наследственных примесей" - ритмическое богатство композиций, предельная лаконичность музыкальных тем, скрытая динамика аранжировок мгновенно выделяют группу среди множества подобных, взявших за основу внешние признаки "металликовского" "металла". В своих работах музыканты настолько честны и искренны, что создается впечатление, будто 70-х - с их компромиссами, усталостью, лицемерием, прагматизмом, комплексами неполноценности и животным страхом перед будущим - никогда не было. Группа, способная гитарным риффом перечеркнуть наследие "постреформистского десятилетия", может с полным основанием претендовать на звание наследницы 60-х, эры Вудстока и наивных "детей цветов". Только "Metallica" не наивна, а предельно ожесточена - утратой разноцветных иллюзий, своим временем и его жестокостью, и тем не менее она - второе поколение Вудстока. Но история "Металлики" - это не только искренность 60-х, с их вызовом ханжеской морали; это и конец 70-х, когда "новая волна" английского хэви-метала снова поставила вопрос: как жить дальше? Бешеная динамика музыки "Моторхэд", "Саксон" и "Даймонд Хэд" давала на него свой ответ: спасение в движении, в скорости - под лежачий камень вода не течет. Хватит болтать, пора заняться делом, человек сам хозяин своей судьбы!

История группы начинается с датчанина Ларса Ульриха, серьезно занимавшегося теннисом. Настолько серьезно, что стал чемпионом Копенгагена среди юниоров. В 1980 году его родители перебрались в Лос-Анджелес. Спортивная карьера прервалась сама собой и Ларс также серьезно занялся ударными.Спустя год ему попалось объявление в газете: некий Джеймс Хэтфилд ищет музыкантов для группы. Они быстро сошлись, обоюдная симпатия переросла в дружбу. Приятель и сосед Хэтфилда, Рон Макговни, стал бас-гитаристом, для соло пригласили черного гитариста Ллойда Гранта. Вокал Хэтфилда по силе и тембру оказался очень похожим на голос Оззи Осборна (это впоследствии отмечал и сам Оззи). Грант выбыл из состава через неделю репетиций: ритмические эксперименты Хэтфилда оказались не под силу этому, в общем-то, преспективному гитаристу. На его место пришел Дэйв Мастейн, и летом 1982 года "Metallica" записала свою первую композицию. Лента с записью попала на фирму "Мегафорс" и через две недели "Metallica" подписала контракт на первую пластинку. Однако в самом разгаре работы бас-гитарист Макговни тоже объявил, что играть с Хэтфилдом больше не может: "От его ритмических сбивок у меня мозги вставали дыбом, он же чокнутый - мы играем рок или Стравинского?" Хэтфилд и Ульрих срочно вылетели в Сан-Франциско, где они нашли великолепного басиста Клиффа Бертона, в то время игравщего в группе "Травма". Клифф Бертон был профессиональным музыкантом с большим стажем работы. Как любой хороший бас-гитарист, Бертон прекрасно играл на рояле, владел музыкальной теорией - шаг за шагом он, словно педагог, вел своих менее опытных коллег к постижению основ музыки, закладывал фундамент для дальнейшей работы, высвобождал из оков невежества творческкий потенциал Хэтфилда. Клифф научил Хэтфилда работать, и ему это понравилось. В марте 1983 года группа приступила к записи прерванного альбома. Музыканты работали по двадцать часов в день, но... Появление Бертона, его "школа хороших манер" не прошли бесследно, Ульрих и Хэтфилд почувсвовали дискомфорт, хотя ничего вроде бы не изменилось. Однако изменилось. Изменилось их восприятие музыки, критерии, требования, предьявляемые к материалу. "Дэйв Мастейн - отличный гитарист, наверное, он самый быстрый гитарист в "металле",- говорит Хэтфилд, - но мы уже стали другими, а Дэйв продолжал лупить по струнам, как будто ничего не произошло. Нам нужен был другой, кто смог бы управляться и с мелодиями." Этим "другим" оказался Кирк Хэммет из сан-франциской группы "Экседес", поклонник Джими Хэндрикса и Майкла Шенкера, способный воплотить любую чужую идею с точностью компьютера. К счастью "рокировка" гитаристов прошла безболезненно (Мастейн с тех пор играет в "MegaDeath", группе, которую называют "скоростной и прямолинейной копией "Металлики""). Перед любителями жесткого рока появилась новая группа. Но не совсем такая, какой, предполагалось, она может быть. Несмотря на некоторые стилические тяготения к "Black Sabbath" и "Led Zeppelin", композиции "Meталлики" выглядят более "сухими", резкими, а ритмические чудеса Хэтфилда вообще ставят под сомнение принадлежность группы к року в традиционном смысле этого слова. В целом музыка группы "Metallica" гораздо более сложная, чем что-либо когда-то бывшее в роке.

Однако тексты первого альбома "Kill’em All" практически не отличались от стандартных разработок, например, "Judas Priest": рок, да здравствует рок и только рок! Принципиально иным стал второй альбом "Ride the Lighting"(1984). В музыкальном отношении он углубляет и развивает находки, которыми отмечен дебют группы, но стихи здесь вышли на первый план и несут такую же эмоциональную нагрузку, как и музыка. "Metallica" взялась за очень трудные темы: война, смертная казнь, наркомания, насилие психозы, подавление инакомыслия - темы, которые с тех пор всегда присутствуют в творчестве этой группы. Записав третий альбом, "Metallica" практически сразу же приобретает статус супергруппы - триумфальные гастроли с Оззи Осборном, беспрецендентная реализация диска, практически мгновенно ставшего "золотым". В начале осени 1986 года, а точнее - в сентябре, "Metallica" отправилась на гастроли по Скандинавии. По дороге из Стокгольма в Копенгаген автобус с музыкантами и персоналом не удержался на скользком повороте и первернулся. Погиб один человек, Клифф Бертон. Ему было 24 года. Оправившись от шока, "Metallica" объявила конкурс бас-гитаристов. Они получили 340 демонстрационных записей, из которых отобрали одну. Ее автором был Джесон Ньюстед.

"...And justice for all" - так назвали "Metallica" свой двойной альбом, вышедший в 1988 году. Впервые после записи "Kill’em all" группа пришла в студию с готовым материалом. Работа двигалась очень тяжело: давила мысль, что это первые самостоятельные композиции, сквозь ноты которых не пробегал взгляд Бертона. Пожалуй, этот альбом получился самым интересным в истории "Металлики". В рекордный срок он стал "платиновым". Новый альбом группы появился на прилавках 4 августа 1991 года и к 6 августа он уже был дважды "золотым". Эту работу можно рассматривать, как не характерную для направления "спид-трэш-метал" и одновременно вполне логичную, применительно к концепции творчества "Металлики": скорость исполнения, одно время ставшая самоцелью, уступила место мелодичности (правда, группа и прежде не страдала ее отсутствием), жесткость звучания сохранилась, но теперь она достигается за счет акустических инструментов. В целом же этот диск полон реминисценций хард-рока 70-х, в нем явственно прослушиваются стилистические комбинации в духе "Black Sabbath" и "Deep Purple".

**Рок 90-х**

Рок 90-х можно охарактиризовать одним направлением и одной группой - гранж и «Nirvana». Устав от долгого засилия поп-рока, молодежь обратилась к буйному, вызывающему гранжу, который представляет собой слияние таких стилей как панк, хэви метал и поп-рок. Гранж отличает вызывающее поведение и скорость игры панк-рока и присутствие несложных мелодий поп-рока. Формироваться гранж начал в конце 80-х ( хотя еше в конце 70-х группа «The Go-Go’s» преподносила публике нечто похожее), его родителями были «Nirvana», «Pearl Jam», «Soundgarden». Хотя «Pearl Jam» и «Soundgarden» играли намного лучше чем «Nirvana», молодежь приняла именно последнюю за их вызывающую зажигательность. Практически «Nirvana» держалась за счет своего лидера Курта Кобейна. Несмотря на то, что мастерство исполнителей оставляло желать лучшего, в песнях Кобейна было нечто, что просто не могло не притягиваиь людец к этой музыке. После трагической гибели Курта Кобейна группа распалась, но их музыка звучит до сих пор. После распада группы «Nirvana», возрос интерес к техничному и профессиональному гранжу, получили известность такие группы «Pearl Jam» и «Soundgarden», которые в корне отличаются от «Nirvana». Эти группы владеют инструментами и их творческий потенциал не исчерпывается простенькими мелодиями, к тому же в их тектсах поднимается серьезная проблематика окружающего мира.

Что же ждет рок в будущем ? Если посмотреть на его повторяющуюся историю, то можно с уверенностью сказать, что впереди у рока новые буйства и протесты, новые взлеты творчества и эксперименты по скрещиванию музыки разных направлений, подчас противоположных. Рок не стоит на месте, он постоянно развивается. Отвергая прошлое и одновременно вбирая в себя самое интересное и выразительное прошлого будут появляться новые направления, новые группы, новые движения. И так же постоянно будет конфликт детей и отцов, отцы будут запрещать детям слушать эту «бесовскую», «грязную» музыку, а дети назло родителям будут ее слушать.

**Заключение**

Конечно, в объёме одного реферата невозможно полностью описать картину музыкального мира ХХ века. Я вынужден был опустить полностью европейскую и американскую симфоническую музыку, лишь мельком упомянул таких известнейших дирижёров, как Тосканини, почти не затронул развитие блюза и многих других жанров, в том числе и поп-музыки. Даже в истории рок-музыки, достаточно детально здесь описанной, остались пробелы: обойдёнными вниманием остались такие интересные команды, как "AC/DC", "Van Halen", "Uriah Heep", "Guns'n'Roses", "Doors", "Aerosmith". Кроме того, совершенно особое явление представляет из себя российский и советский рок. Исходя из этого, позволю себе на этом закончить мой реферат.