**ПУТИ АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ**

**Музыка, не имеющая аналогий**. Развитие музыки США не имеет аналогий и параллелей ни в композиторских школах Европы, ни в других областях искусства и культуры самой Америки. До конца XIX века в Северной Америке не возникло ни одного музыкального явления, которое хотя бы отдалённо соответствовало уровню и облику европейских школ XVII, XVIII и XIX столетий. В этот период музыкальная жизнь Нового Света (так поначалу называли Америку), по существу являла собой вакуум.

Почти весь процесс становления американской цивилизации, берущий начало с первого десятилетия XVII века, прошёл мимо открытий музыкального искусства Европы от эпохи Возрождения и далее. Влияние США на мировое композиторское искусство начинается лишь в конце XIX столетия, когда в 70-х годах музыкальная Европа была ошеломлена своеобразием негритянских спиричуэлс.

Для европейской музыки Средневековья и Возрождения центральной стала тема «человек и вселенная», «земное и небесное». Композиторское творчество Европы XVII, XVIII и XIX столетий посвятило себя раскрытию лирической и драматической сущности внутреннего мира человека. Классико-романтическая музыка воспевала красоту, глубину, в общем – всю многогранность земных переживаний. Высокая духовная личность, поэт, мыслитель, герой – таким представал человек – и каждый его аспект, каждый нюанс его внутренней жизни приобретал неисчерпаемый интерес.

Эта «идеализация» человеческой сущности находила соответствующее выражение в звуковой системе. Речь идёт о классической гармонии, основывающейся на логике внутренних тяготений и отмеченной редкой законченностью. Удивительное единство всех элементов музыкальной речи, подчинённых ведущему началу гармонии, характеризуют европейскую музыку упомянутых трёх столетий.

В более раннем европейском композиторском творчестве, и во внеевропейских культурах не встречалась столь соподчинённая музыкальная система, отмеченная строгим отбором выразительных элементов и их предельной упорядоченностью. Развитая мелодика определённого склада, сконцентрированная обобщенная ритмика, строго типизированное тембровое звучание – всё в классико-романтической школе было предопределено логикой функциональных гармонических тяготений.

В рамках этой музыкальной системы и проявляли себя все выдающиеся европейские композиторы «лирико-драматической эпохи». При всей своей формальной замкнутости и кажущейся ограниченности тонально-гармоническое письмо обладало почти беспредельными возможностями художественной экспрессии. Но в Северной Америке, где вокально-инструментальная культура оставалась неведомой до второй четверти XIX века, музыкальный климат был иным, в отличие от стран Европы.

Во-первых, изолированность от современной европейской музыки привела к «странной» архаичности американского слуха. Многие черты ренессансной полифонии оставались в США выразителями современности ещё тогда, когда в Европе они уже давно стали забытыми реликвиями. Более столетия не ослабевало тяготение пуританского и вообще американского, духовного гимна (который был одинаково актуален как в церкви, так и за её пределами) к старинным, изжившим себя формам многоголосия, к средневековым ладам, к горизонтальной, внеаккордовой гармонии, диатонической мелодике и даже к сольмизационной нотации.

Во-вторых, американский слух был в огромной степени предопределён и афроамериканской музыкой. Её хаотическая (с точки зрения классической гармонии) общая структура сыграла свою негативную роль. Всё здесь шло в разрез со строгой упорядоченностью языка европейской классики, с абсолютным господством в нём законов тонального мажоро-минорного мышления. Это беспорядочность и вольность формирующих афроамерикан-скую музыку выразительных элементов; усложнённый ритм и его ведущая роль в форме; фрагментарная мелодика. В пении можно отметить свободную темперацию, отклоняющуюся от строгой полутоновой основы; переход музыкальных интонаций в разговорные; «странные» тембровые краски, резко непохожие по звучанию тембр голоса академического вокалиста; наконец, огромное значение импровизационного начала.

В-третьих, громадное разнообразие фольклора в США, было представлено не только европейскими, но и внеевропейскими культурами. Характерно, что даже среди видов народной музыки, вывезенной из самой Европы, в Америке преобладают такие, которые меньше всего поддались воздействию классической мелодики и мажоро-минорного строя. Не итальянские или немецкие академически «правильные» песни, но английские, ирландские и шотландские, с их тяготением к пентатонике и гексатонике и синкопированным ритмическим оборотам звучали преимущественно на североамериканском континенте.

**Пестрота афроамериканской музыки**. Афроамериканская музыка формировалась достаточно необычно. Пожалуй, ни в одном другом районе мира нет подобного разнообразия народной музыки, как в Америке. На протяжении трёх столетий выходцы из Европы и Африки привозили с собой песни своих стран, которые сохранились на территории Нового Света вплоть до ХХ века. В этой пёстрой картине безоговорочно господствует англокельтский фольклор Британских островов, завезённый ещё первыми переселенцами, и существенно обогатившийся в XIX веке в результате широкой эмиграции из Ирландии.

Наиболее древняя музыка коренных американских индейцев, сохранившаяся отчасти в резервациях, отличалась одноголосием, пентатоническим складом, звукоподражанием голосам в природе. Использовавшиеся инструменты – флейты, свистки, барабаны, трещотки.

 Также, огромное место занимает в музыкальной культуре США фольклор народов Западной Африки, появившийся вместе с началом работорговли в XVII веке. Менее заметное, но всё-таки очевидное значение оказала латинская музыка Южной и Центральной Америки, где осели испанские и французские колонизаторы.

В результате скрещивания фольклорной культуры Британских островов и Западной Африки на территории Америки родился необычный художественный организм, получивший название ***афроамериканской******музыки***.

В фольклоре Латинской Америки происходили ещё более сложные процессы скрещивания далёких культур. Здесь взаимодействовали французская и испанская музыка (первые покорители Нового Света – испанские конкистадоры в XVI столетии), африканский и афро-американский фольклор, англокельтские элементы и даже музыка индейцев.

В итоге – музыка легкожанровой эстрады (которая стала синтезом различных более ранних афроамериканских жанров), популярные церковные гимны, марши для духовых оркестров – преимущественно этим сугубо провинциальным искусством исчерпывается всё, что возникло на американской почве. Однако проследим процесс развития каждого из музыкальных направлений, возникших здесь, более подробно.

**Хоровой гимн Новой Англии**.Колыбелью духовной культуры США является пуританская Новая Англия (район на северо-восточном побережье США, который с 1620 года заселялся английскими пуританами). Здесь нашли приют пуритане, бежавшие от религиозных преследований на родине. Именно они заложили основы будущей национальной культуры США.

Из разнообразных видов английской музыкальной культуры XVII века только два привились в Новой Англии. Одним из них был деревенский фольклор, представленный балладой. В течение века баллада влияла на вторую разновидность музыкального искусства – хоралы. Примечательно, что первой книгой, изданной на территории Нового Света, был сборник протестантских псалмов.

Более ста лет пуританский хорал монополизировал музыкальную жизнь Новой Англии. Перед нами уникальный случай длительного изолированного существования одного вида музыкального искусства, вырванного из европейского художественного окружения. Если в европейской музыке пуританский хорал оказал огромное влияние лишь на небольшом промежутке эпохи Реформации (XVI век), то в музыкальной жизни переселенцев этот жанр в течение следующих ста лет был практически единственным. Мелодии и тексты гимнов передавались в устной форме. Таким образом, пуританский хорал, истоки которого берут начало от английского протестантского гимна, в США возвысился до всенародной устной традиции.

Полностью преобразовали протестантский гимн африканские невольники, которые завозились английскими колонистами с первой половины XVII века. Новая культура рождалась постепенно. Первое время негры в Америке продолжали исполнять понятную им африканскую музыку. В северных штатах невольникам позволяли устраивать фестивали музыки и танца, которые во многом приближалась к их африканским прообразам. Всё это позволяло рабам сохранять старые языческие традиции, где единственное назначение музыки – способствовать контакту с духами. Для белых такая музыка была дикой и совершенно неприемлемой.

Основной формой музыки рабов была трудовая песня, так как именно труд занимал большую часть времени их жизни. Пение негров, где ритмичные выкрики сопровождали работу в поле, помогало им выдержать изнурительную, каторжную нагрузку. Но помимо труда, на протяжении колониального периода многие рабы посещали церковь для белых. На Севере им нередко позволяли принимать участие в пении общины. Негры, посещавшие церковь, постепенно усваивали европейскую манеру пения и игры на самодельных инструментах. С течением времени европейская музыкальная практика существенно влияла на старую африканскую традицию; начался процесс синтеза двух культур. Первый шаг сделали негры, перенявшие не только музыку, но и религию белых.

**Спиричуэлс и госпел**. На протяжении XVIII-XIX столетий уверовало более пяти миллионов рабов; баптизм в их рядах принял характер массового движения. В среде негров, влачивших нечеловеческое существование на плантациях Юга, проповедь христианства воспринималась с особой эмоциональной страстностью, где-то даже с экзальтированностью. Приблизительно с начала XIX века стали появляться самостоятельные негритянские церкви.

Чёрные прихожане, естественно, не могли обойтись без музыки. Сначала они без изменений приняли церковные гимны белых, особенно методистские гимны Джона Уэсли. Одаренные негры, отталкиваясь от баптистских гимнов, создавали свои духовные хоровые гимны – ***спиричуэлс***, первоначально связанные с каким-либо библейским сюжетом или с эпизодом из жизни чернокожих рабов. Существенное отличие этого жанра от благоговейной церковной музыки, вывезенной переселенцами из Европы, выражалось в том, что новые языческие ритмы, гармония, и, особенно манера исполнения придавали гимнам совершенно другой облик.

Но с течением времени влияние культуры белых уменьшалось, и религиозная музыка рабов стала всё больше приобретать черты языческого африканского фольклора, особенно традицию их трудовых песен. В результате полуязыческого восприятия христианской религии, в музыке негров Юга усиливались черты, выражающие земную чувственную радость, а возвышенно-одухотворённое начало отступило на задний план. Таким образом, процесс разложения церковных гимнов, попавших в негритянскую среду, к середине XIX века уже закончился – по сути, они уже перестали быть религиозными, даже сохранив свой первоначальный текст и мелодизм.

В XIX веке, спустя два столетия от начала становления американской культуры, обратный процесс возник в среде европейских некогда переселенцев. В это время в религии белых набирало силу движение, известное под названием «второе пробуждение». Его целью стало стремление к более эмоциональной религиозной практике. Вскоре собрания «пробуждения» во многом походили на африканские культовые обряды, поэтому неудивительно, что негры местами стали в них участвовать.

Так началось смешивание «чёрной» африканской и «белой» европейской музыки, синтез язычества и христианства, который в будущем станет называться «афроамериканской культурой». Нередко на мероприятиях новых церквей исполнялись спиричуэлс, сопровождаемые элементом завезённого культа рабов – особым родом танца. Всего лишь два столетия назад такая форма богослужения для переселенцев была совершенно немыслимой.

К концу XIX века в среде религиозных белых утверждается жанр христианской духовной музыки, известный как ***госпел***. В основе его стояли мелодии христианских пений. Существенное отличие его от хоровых спиричуэлс заключается в том, что он исполнялся одноголосно, и выражал, как правило, молитвенный настрой, будучи написан на текст молитвенного содержания. Однако манера пения музыки госпел была практически идентична негритянской манере, страстной, грубой и разнузданной. Таким образом, на пуританский хорал невольники отреагировали спиричуэлом, а в американских приходах, под воздействием спиричуэл появились песни госпел. Так завершился первый этап примирения американцев с негритянской музыкой, которую она недавно воспринимали с презрением и неприятием, как часть дикой языческой культуры.

**Блюз**. Ранний фольклор рабов – «чёрный» во всех смыслах блюз, уводит к музыке, рождавшейся в той широкой невольнической среде, где негров разводили и держали, как скот, где они были оторваны от семьи и пока ещё непричастны к церкви. Единственной отдушиной для них служили моменты чувственного наслаждения, выраженные пением. Но более всего блюзы выражали отчаянье и тоску.

 К концу XIX века музыкальная деятельность уже свободных негров была достаточно разнообразной: они писали музыку в европейских классических традициях, пели в церквах, играли в развлекательных оркестрах. Синтез двух культур породил новую музыкальную форму – блюз, которая до сих пор продолжает оказывать глубочайшее влияние на музыку всего мира. Блюзами назывались все светские и бытовые лирические песни негров. Предположительно термин возник из словосочетания *the* ***blue*** devil***s*** – «уныние, меланхолия, грустное настроение». Блюз сложился из нескольких элементов: спиричуэлс; трудовой песни американских негров; и остаточных явлениях африканских религиозных культов (как, например, выкрики в ритуалах).

В отличие от хоровых спиричуэлс, блюзы являлись сольными песнями в сопровождении банджо или гитары. Если содержание спиричуэлс выражало народную веру и протест, то блюзы сложились как выражение безнадёжности, одиночества и безверия. Это объясняется месторождением блюзов, которые звучали в рабочих лагерях и тюрьмах, на плантациях и болотах, – местах, где процветали болезнь, насилие и безработица; состояние заброшенности и несчастной любви. Неотъемлемая черта искусства блюзов – настроение глубокой и мрачной тоски, выраженное циничными и чувственными интонациями.

Подобно тому, как духовные сюжеты типичны для спиричуэлс, так эротическая тема неразрывно связывалась с эстрадными блюзами. Уже из первой книги Ветхого Завета *(****Бытие 4:23,24****)*, где описывается песнь Ламеха женам, можно сделать вывод, что люди со времён падения воспевают свою греховную жизнь, вплоть до мести и ненависти.

**Джаз**. Одновременно с блюзами в мировую культуру вошёл ранний джаз. В XIX веке джазовая музыкальная культура южных штатов стала существенно влиять на мораль и нравы северных американцев. Особенно интенсивно этот процесс протекал в Новом Орлеане. Здесь музыка была основной профессией среди чернокожих. Но ввиду того, что она была оскорбительно вольной и развязной для белых, в конце XIX века власти издали закон, запрещающий музыкантам-неграм реализовать себя где-либо, помимо притонов и публичных домов.

В итоге основным центром негритянской музыки Нового Орлеана стал район Сторивилль, пользующийся дурной славой. Притоны Сторвиля привлекали авантюристов и преступников со всех концов страны. На развлечение такого «общества» были обречены негритянские музыканты, спасавшиеся от безработицы и голода. Ранний джаз конца XIX столетия считался недопустимым не только в среде белых американцев, но и во многих негритянских кругах Нового Орлеана. Даже само слово «джаз» старались не произносить в приличном обществе, по причине непристойной обстановки, где зародилось его название.

В 1917 году правительство США приняло решение покончить с новоорлеанскими притонами, обитатели которых было разогнаны. Негры-музыканты, оказавшись без средств к существованию, и без перспектив устройства в местах проживания, рассеялись по всей территории страны. В поисках работы они потекли на север, организуя небольшие ансамбли, которые стали называть «джаз-банды».

Позже молодое поколение способствовало выходу джаза на большую эстраду Бродвея, который фактически узаконил джаз. Со второй четверти ХХ века джаз развивается в крупных североамериканских городах и достаточно быстро становится всеобщим достоянием. Так джаз прошёл путь от запретной африканской субкультуры к общеевропейскому культурному жанру. На примере блюза и джаза было совершенно очевидно, что даже спустя три века обитания в Америке неграм удалось сохранить чрезвычайно много от африканской культуры.

Из-за джаза американцы обладают иным ритмическим мышлением, чем европейцы – более усложнённым, асимметричным, и динамичным.

**Кантри** объединяет две разновидности американского фольклора – это музыка белых поселенцев, обосновавшихся в [Новом Свете](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82_%28%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%29) в XVII –XVIII веках и [ковбойские](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B1%D0%BE%D0%B9) баллады Дикого Запада. В этой музыке сильно наследие елизаветинских [мадригалов](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BB), ирландской и шотландской народной музыки. Основные музыкальные инструменты этого стиля – гитара, банджо и скрипка.

**Влияние Европы XIX-ХХ веков** через эмигрантов «второго потока». В начале XIX века в музыкальной жизни Америки по-прежнему ведущее место занимали профессиональные музыканты, иммигрировавшие из Европы – руководители театральных трупп, церковные органисты, учителя музыки. Постепенно музыка прочно входит в повседневную жизнь – приобретают популярность домашнее музицирование, концерты салонного характера, танцы.

 Происходит формирование американской профессиональной музыки. Среди исполнителей долгое время преобладали первоклассные европейские мастера, а потребителем выступала состоятельная публика больших городов. В XIX веке появляется ряд симфонических оркестров. В [1883](http://ru.wikipedia.org/wiki/1883) открывается «[Метрополитен-опера](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BD-%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0)» в [Нью-Йорке](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8C%D1%8E-%D0%99%D0%BE%D1%80%D0%BA), затем появляются свои оперные театры в Чикаго, Новом Орлеане, Бостоне и др.

 В начале ХХ века музыка оставалась эклектичной, характерной особенностью оставалось смешение различных стилей, использование народных мотивов. В это время музыка начинает активно развиваться в городах Среднего Запада и Калифорнии. Центром же коммерческой музыкальной индустрии становится Нью-Йорк.

 Развитие техники привело к распространению звукозаписи и радиовещания и др. В программах радиостанций значимое место занимает музыка. В [1926](http://ru.wikipedia.org/wiki/1926) году в Америке снят первый звуковой кинофильм с музыкой. Развивается система музыкального образования и музыкального издательского дела.

 К 30-м годам закончилось формирование национальной американской композиторской школы, основными чертами которой являются вольное обращение с традиционными музыкальными формами, преобладание импульсивного начала и динамичности развития в мелодии.

 В джазе 40-х преобладает джазовый стиль *боп* («би-боп»), более утонченный, рассчитанный на небольшие ансамбли. Однако с окончанием Второй мировой войны закончилась и эпоха джаза.

 50-е годы ознаменовались появлением нового направления – рок-н-ролла (*rock and roll*), в основе которого лежали [блюз](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BB%D1%8E%D0%B7), [кантри](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B8), [фолк](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D0%BA), [свинг](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B3) и др. Наиболее видные представители – Чак Берри и Элвис Пресли.

 В 60-70-е годы размах получает [поп-музыка](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BF-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0), что выражала протест против [общества потребления](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%BF%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F) и проповедовала анархический [индивидуализм](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D1%83%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC) и «философию наркотиков». Она повлияла на работы авторов серьёзной музыки и авангардистов, на некоторые формы церковной музыки, «новый джаз» и джаз-рок. В 1970-е годы поп-музыка превратилась в коммерческое искусство, рекламируемое через всевозможные средства массовой коммуникации. Немаловажную роль в этом сыграл и один из культовых американский артистов [Майкл Джексон](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BE%D0%BD%2C_%D0%9C%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%BB). Среди отдельных стилей этого времени следует отметить [рок](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BA) и [ритм-н-блюз](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC-%D0%BD-%D0%B1%D0%BB%D1%8E%D0%B7).

В 80-е родился новый «черный» жанр, [хип-хоп](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BF-%D1%85%D0%BE%D0%BF) – музыка улиц, бедных [гетто](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE), черных кварталов Нью-Йорка, имеющая узкую социальную направленность. По-настоящему популярным жанр становился десятилетие спустя.

 90-е можно охарактеризовать как расцвет целого ряда направлений без доминирования какого-либо из них. Продолжается развитие рока рэпа или пограничных жанров.

 Нулевые ([2000-е](http://ru.wikipedia.org/wiki/2000-%D0%B5)) годы отметились окончательным стиранием границ между афроамериканскими жанрами. В целом десятилетие характеризуется некоторым ослаблением позиций рока и наибольшим влиянием хип-хоп музыки на соседние жанры. Под хип-хопом подразумевается танцевальная разновидность современного ритмичного блюза – R&B (Рианна, Бейонсе, Бруно Марс, Крис Браун), поп (Джастин Тимберлейк, Тэйлор Свифт, Бритни Спирс, Кристина Агилера).

**Особенности афроамериканской музыки**. Начало ХХ века отмечено усиленным интересом белых музыкантов к фольклору американских негров. Начинается изучение их музыки, издаются сборники негритянских песен. Исследователям было чрезвычайно трудно записать негритянскую музыку с помощью европейской нотации.

Трудности объяснялись тем, что в пении черных американцев сохранялось много африканских традиций. Например, высота звука в пении негров была достаточно неопределенной и неустойчивой, при переходе от одного тона к другому часто использовалось скольжение. Как правило, первый звук фразы исполнялся со скольжением интонации вверх, а последний – с резким понижение высоты звука. Белые, воспитанные в рамках европейской школы, которая учит идеально чистому, точному пению, воспринимали стандарты чернокожих как фальшь.

Другая важная особенность африканской музыки – тяготение к грубоватому тембру (окраске) звучания голоса; в джазе этот тембр получил название «нечистый» тон. Только творчеству американских негров свойственна практика «расцвечивания» мелодии за счет применения гортанных и вибрирующих звуков, шумовых призвуков, фальцета и мелизмов; иногда пение перемежается восклицаниями и выкриками. Эти приёмы были заимствованы непосредственно из африканской музыкальной традиции почти без изменений. Приём изменения тембра позже был перенесён и в инструментальную музыку.

Также культовая музыка африканцев отличалась сложной системой ритмов африканских барабанов, где несколько ритмических линий наслаивались друг на друга с целью ввести участвующих в транс. Пытаясь воссоздать привычную им музыку, негры, в отсутствии самих барабанов, нашли новый способ достижения такого эффекта. Они смещали мелодию относительно пульса (метра), который был в ней заложен (таким образом, метроритм подразумевал рисунок одного барабана, а мелодия – рисунок другого). Развитие мелодии основывалось на постоянных отклонениях от опорных долей, – мелодия то опережала пульс, то запаздывала*.* В результате создавалось впечатление большой внутренней энергии, находящейся в неустойчивом состоянии, эффект «раскачивания» звуков, расшатывания метрической основы.

Такой приём получил название свинг(*от* *англ.* качание), и вскоре стал основным выразительным средством в джазе. «Сдвиг» мелодической линии стал производиться и по отношению к линии аккомпанемента в целом, что нарушало синхронность музыкальных пластов. И хотя смещение опорных точек мелодии происходило с небольшим запозданием, полученный эффект было крайне сложно зафиксировать при помощи современной нотации. Также в джазе применяется непрерывное смещение акцента с сильной первой доли на слабую вторую. В исполнении ударного инструмента каждая доля становится равноправной и «ударной», и ритм часто преобладает над мелодией.

**Лёгкая музыка. Рок и поп**. Джаз первой половины ХХ века дал первый толчок к появлению всей лёгкой музыки США, оказав особенно глубокое влияние на её основной жанр – «популярную песню». Вначале сами джазмены пренебрежительно называли «поп-музыкой» всё, что создавалось под влиянием джаза для массового употребления, всё, что было упрощённой его версий. Однако в середине 60-х годов термин «поп» стал общепринятым для обозначения нового направления молодёжной музыки.

В эти годы появляется новое молодёжное движение «хиппи», которые выступили под знаменем совсем иной музыки, именуемой «рок». С молниеносной быстротой рок оттеснил на задний план всю остальную продукцию, и, утвердившись в качестве ведущего жанра американской поп-музыки, радикально преобразовал сам её тип и характер. Рок соединил в себе традиции негритянского блюза и вокально-инструментальные жанры, сложившиеся в первой половине ХХ века среди белого населения и объединённые под названием «кантри» (*от* *англ*. сельский). Третий этап синтеза афроамериканских и «белых» жанров происходил следующим образом:

Блюз в 50-е годы был представлен современной городской его разновидностью, именуемой «ритм-энд-блюз». Теперь он был представлен ансамблем. Состав такого ансамбля наряду с солирующими инструментами (как саксофон или гитара; реже певец) обязательно включал ритм-секцию, где в качестве ударных помимо барабана использовалось фортепиано и контрабас. В исключительно энергичной линии барабанщика чередовались низкий и гулкий удар на первых и третьей долях такта и отрывистый, со взрывным акцентом на второй и четвёртой.

Через десятилетие от «ритм-энд-блюза» отделился следующий производный жанр популярной музыки – «рок-н-ролл» (*от англ*. качайся), отличительными чертами которого были чёткий ритм, быстрый темп и раскованность исполнения. В начале 1960-х годов границы рок-н-ролла расширились, и эпидемия рок-н-ролла перекинулась в Западную Европу. Английская вокально-инструментальная группа «Битлз» вывела рок-н-ролл на международный уровень. Несколько лет спустя термин, обозначавший новое направление в музыке, был сокращён до одного слова «рок». Новый жанр со временем стал феноменом второй половины ХХ века. С тех пор рок процветает повсеместно, вплоть до наших дней параллельно с поп-музыкой и нередко переплетаясь с ней.

За время своего существования рок-музыка соединялась практически со всеми возможными видами музыки – с классической музыкой, джазом, этнической (латинской, индийской, тибетской и т.п.). Современная рок-музыка имеет большое количество направлений: от достаточно «лёгких» танцевальных жанров, до депрессивных и агрессивных жанров. Содержание песен варьируется от лёгкого и непринуждённого до мрачного, глубокого и философского. Объединяет различные рок направления особая «музыкальная экспрессия», выраженная повышенной, в сравнении с иными видами музыки, громкости исполнения и в сильной эмоциональной отдаче.

Истоки рок-музыки, как уже было отмечено, лежат в блюзе со всеми его производными; имеют место элементы джаза и народной музыки европейских народов. Теми же корнями обладает популярная музыка, с той только разницей, что здесь, помимо прочего, присутствуют элементы классической музыки и преобладает опора на европейские народные традиции.

Таким образом, с середины ХХ века параллельно с рок-музыкой развивается новое молодёжное направление **поп-музыка** (от англ. *popular music*), которая является видом современной массовой культуры. Доступной широким массам она стала благодаря радиовещанию, которое появилось в первой половине века. Новое направление появилось одновременно в Великобритании и США, и было связано с появлением первой рок-группы *Битлз*. Как уже было отмечено выше, корни поп-музыки уходят в джаз и рок-н-ролл. Первой основой поп-музыки был джаз (в США), затем она была представлена роком (в Европе, затем США), который через несколько десятилетий стал «тяжелым» и агрессивным.

В наши дни термином «поп» в западных странах обозначают весь спектр эстрадной развлекательной музыки. Поп-музыка сегодня является интернациональным музыкальным жанром, который непрерывно вбирает в себя всевозможные веяния неевропейских языческих народов. В настоящее время каждое новое музыкальное течение сменяет друг друга практически через 2-3 года, всё больше переходя в сферу студийной музыки, созданной с помощью компьютера.

Основные черты поп-музыки как массовой культуры  – простота, обязательное применение электронных ресурсов с использованием заданных ритмов. Ритмическая структура в поп-музыке играет важную роль: многие песни сопровождаются чёткой ритмической линией, которая часто выносится на первый план. В том случае, когда отсутствует ударная группа, игра ударных имитируется с помощью электронных средств. Тексты поп-музыки обычно незамысловаты, часто малосодержательны и посвящены личным чувствам. Для подачи таких текстов требуются незамысловатые, легкие для восприятия мелодии. Песни строятся по заданному шаблону, который включает куплет и припев. Поп-культура существует в рамках шоу-бизнеса.

Существенный вред поп-музыки как глобальной международной культуры заключается в том, что она воспитывает молодое поколение, разрушая все нравственные и моральные устои наряду с киноиндустрией (а где-то и более).

**Борьба европейской классики с афроамериканской культурой**. В середине XIX века (в Европе – расцвет Романтизма), когда широкие буржуазные круги громко заявили о своих собственных вкусах, а профессиональная оперно-симфоническая музыка углубилась в философские проблемы и приобрела очень сложные для восприятия внешние формы выражения, в США зародилась разновидность облегчённой, чисто развлекательной музыки. Она не была рассчитана на то, чтобы потрясти души, вызвать глубокую интеллектуальную сосредоточенность. Наоборот, её целью было развлечение, веселье, смех и, как замена глубокому чувству, – характерная «мещанская сентиментальность».

В наше время так называемая «популярная» (то есть массовая) музыка приняла грандиозные масштабы, немыслимые ранее. В Америке – классической стране капитализма, где на протяжении веков господствовали буржуазные вкусы, определявшие облик театрального и музыкального творчества страны, легкожанровое искусство процветало в полной мере уже в век европейского романтизма. В ХХ столетии с Америкой стали соперничать европейские страны. Образы и интонации блюзов и танцевального джаза наложили свой отпечаток и на академическое творчество.

После Чайковского и Дворжака (которые воспринимаются как вершины европейского симфонизма после более чем столетней эволюции на протяжении XIX века) уже наблюдается уход от традиций. Композиторы уже находятся в сфере настроений, мыслей, чувствований грядущего века. И выражены эти образы при помощи звучаний, настолько непривычных для европейского слуха того времени, что прошли десятилетия, прежде чем они были «узаконены» широкой слушательской средой.

Есть много оснований для точки зрения, что в музыке ХХ век ведёт начало с периода Первой мировой войны; только тогда окончательно сформировались новые тенденции и настроения.

Можно ли представить языческое варварское начало как основу музыкальных стилей Баха или Бетховена? Мыслимы ли при жизни Генделя, Бетховена и Мендельсона оперные либретто, опирающиеся на сюжетный материал типа «растленных» драм? Трактовали ли когда-нибудь музыкальные драмы прошлого образ любовного томления в том сексуальном преломлении, которое слышится в танце Саломеи у Штрауса? В музыкальном творчестве XIX века нигде не обнаруживается и то стремление к примитиву, к нарочитой упрощённости, которые стали ассоциироваться в новое время с определёнными тенденциями в авангардной музыке.

Можно было бы привести множество других примеров, говорящих о серьёзной «переориентации» музыкального мышления на рубеже XIX и ХХ столетий. Именно в это период всплыли на поверхность негритянские блюзы.

Тогда как до этого музыкальная психология европейца оставалась полностью замкнутой и совершенно невосприимчивой к музыке неевропейских народов. Всё изменилось в ХХ веке. Представители новейших авангардных течений в музыке – от Штокхаузена до Кейджа – черпают основы своего мировоззрения в восточной философии. «Освобождение» от европейской концепции тематизма и взамен – утверждение нового «фонового» тематизма; господство красочных гармонических «пятен» в противовес функциональным тяготениям; преобладание свободно-прелюдийных, условно «импровизационных» приёмов формообразования в отличие от чётких конструкций предшественников и т.д. Всё это было реализовано композиторами на основе знакомства с внеевропейскими художественными видами: с индонезийской музыкой «гамелан», балканскими ритмами, фольклором Андалусии, впитавшим сильнейшие мавританские влияния и т.п.

Творчество одного из самых выдающихся западных композиторов середины ХХ века – Мессиана – всецело основывается на синтезе восточной (индусской) и европейской мысли о музыке. Характерно, что на одном из симпозиумов, посвященных профессиональной музыке США, Дэйн Ридьяр характеризует американскую музыку как «ворота между Западом и Востоком».

А как много в музыкально-выразительной системе блюзов соответствует процессам, происходившим в мировом музыкальном творчестве ХХ века! Утеря ведущей роли функциональной гармонии; выступление на первый план «фонового тематизма», а вследствие этого распад единства между гармонией, мелодией, ритмом; отказ от мягкой, приятной гармонии, построенной на трезвучиях; отсутствие европейской темперации; тяготение к атональности и политональности, к «кластерам», к сложным ритмам, пренебрегающим упорядоченностью и единообразием классических периодических систем и т.д. Эти признаки находят отражение в музыке как развитого просвещённого общества, так и кругов, тяготеющих к более упрощённой массовой культуре.

Высокая духовная личность – творец, мыслитель, герой – таким он «слышится» в XVII, XVIII и XIX столетиях в европейском академическом творчестве. Он благороден и действен, в нём всегда живёт вера, и даже мрачные моменты жизни преломляются у него через возвышенный строй чувств.

В западноевропейском же искусстве ХХ века – особенно в направлениях, связанных с эстетикой экспрессионизма, – преемственность с этой традицией оказалась прерванной. Композиторы-модернисты увидели человека в новом аспекте. Духовно измельчавший, забитый равнодушным и жестоким окружением, остроневротичный, их «маленький человек» мало походит на высокую личность, рождённую идеалами Возрождения; зато как он близок к блюзовому герою, утопающему в отчаянии.

Этот разрыв с прошлым ярко дал о себе знать и в гротескном осмеянии «устаревших» идеалов прошлого. Нарочитое снижение образов, преломление их во фривольном, всё отрицающем духе безверия, в эротически-чувственных мотивах, вытеснивших образы одухотворённой любви – всё это столь же характерно для произведений эпохи Первой мировой войны, как и экспрессионистское «тёмное царство» без «единого луча света».

Сферой бытования блюзов оказалась та область «легкожанровой» массовой культуры, которая стала одним из типических явлений нашей эпохи. Современная «легкожанровая» музыка в целом находится в глубокой зависимости от коммерческой эстрады (понятие, которое охватывает и телевидение, и радио, и кино, и издательства).

Характерно, что создатели новейшей поп-музыки «Битлз» подчёркивали, что в основе их творчества, выросшего почти буквально из звуков улицы, лежало намерение отвергнуть все стереотипы музыки прошлого, и найти современные образы и звучания. При этом в качестве одного из главных, оплодотворяющих образцов для своих исканий они избрали разновидность афроамериканской музыки, известную в те годы под названием «ритм-энд-блюз». Это означало возрождение характерной выразительности блюзов и тесно связанного с ними танцевального джаза.

Таким образом, мы видим разрушительное действие афроамериканской культуры во всех сферах искусства, и европейской музыкальной классики в том числе. Джаз исказил соотношение музыкальных средств, выведя ритм на первый план. Блюз исказил строгую европейскую мелодику и манеру пения, расшатывая благородное звучание вульгарно-эротическими и депрессивными интонациями. Ну и наконец, рок закрепил раскачивание (свинг), впервые предложенное джазом, и довел до предельно жёсткого и агрессивного звучания джазовые ритмы, облекая их, в том числе, в электронные тембры.

Афроамериканская культура также изменила процесс восприятия и вкусов, которые теперь направлены на крайности. Чрезмерно «весёлый» джаз, крайне пессимистичный блюз, слишком «сладкий» соул, весьма агрессивный рок, слишком искусственный техно. Современного слушателя уже мало трогает сдержанное и уравновешенное академическое звучание.