

**Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение  
Калининградский областной музыкальный колледж С.В. Рахманинова**

**Преподаватель Климова Л.Г.**

**Конспекты лекций по курсу**

**учебной дисциплины**

**История стилей музыкальной эстрады.**

**Тема: «Стиль свинг»**

**Калининград, 2016 г.**

Стиль свинг сформировался в начале тридцатых годов XX века и занимает промежуточное место между традиционным и современным джазом, по художественным качествам – между хот- и свит-джазом. Свинг явно отличается от более ранних стилей, которые имеют африканские корни с привнесением в них европейских элементов. Что же касается свинга, то его корни имеют европейскую природу с включением в этот стиль целого ряда качеств, типичных для негритянской музыки. Благодаря этому свинг приобретает свою самобытность и именно в этом стиле, стиле свинг, складывается необходимая база для современных стилей.

*Swing* (“свинг”) - в переводе с английского означает взмах, балансировка, качание. До того, как этим словом стали обозначать стиль джаза, оно использовалось для определения характерного элемента исполнительской техники джаза, который выражается в не совмещении акцентов мелодической и ритмической линий. По этой причине возникает ощущение неуклонного возрастания темпа. Умение музыканта балансировать между этими не совмещениями и определяет термин «свинг». Иногда в значении «свинг» употребляется термин «джайв». Почему же так называли стиль джаза тридцатых годов? Есть только предположение. Слово «свинг» привилось с появлением композиции Дюка Эллингтона «*It Don't Mean A Thing, If It Ain't Got That Swing*» («Все, что не имеет свинга — не имеет смысла» или «Без свинга это ничто!»),

созданной в 1932 году. А такое название стилю /тоже предположительно/ было дано частной английской радиовещательной фирмой, популяризирующей коммерческую танцевальную музыку. Её не устроило слово «джаз», поскольку по тем временам оно обозначало сугубо негритянскую музыку, предназначенную для слушания неграми и цветными, но не приемлемую для ушей белых людей. Таким образом, как бы была найдена замена слову «джаз». Но поскольку слово «свинг» уже давно использовалось в джазовой терминологии, постольку к нему как к названию нового стиля скоро привыкли и на родине джаза.

Но свинг биг-бендов стал другой музыкой, нежели классический новоорлеанский джаз. Прежде всего потому, что у этой музыки, как говорят психологи, была другая установка, свинг рождался в другие времена.

**История возникновения.** В октябре 1929 года в США разразился сильнейший экономический кризис. Полоса депрессии длилась 5 лет. Предприятия закрывались. Резко выросло количество самоубийств. Большое количество людей, в том числе и музыкантов, потеряли работу. Остались на плаву только коммерческие свит-бенды и оркестры в богатых клубах. В этой лихорадке выживания люди искали в музыке отдыха, забвения, красивых иллюзий. Новоорлеанский джаз, необузданный в своей стихийной силе и мощи выражения, теперь казался слишком резким и грубым. Его популярность падает примерно до середины 30-х годов. Тем, кто искал отдыха и развлечений /»усталым бизнесменам»/, хотелось другой музыки: красивой, успокаивающей, мелодичной. Массовая потребность породила быстрый ответ. Появились «засахаренные» саксофоны и голоса, источавшие сахариновый елей. Возникли «крунеры» - певцы-мурлыки, от английского "croon"- тихо, еле слышно напевать, мурлыкать – специфическая интимная манера

пения, появившаяся в связи с развитием микрофонно-усилительной техники. Появились «свунеры» - млеющие, замирающие голоса. Казалось, что джаз захлебнётся в этой патоке. Но массовая потребность может вызвать к жизни и настоящее искусство. В конце концов, в желании услышать мелодичную красивую музыку нет ничего противоестественного. И такую музыку публика обнаружила в новых стилях. Один из них – свит-музыка.

“*Sweet music*” – сладкая, приятная музыка – коммерческая танцевальная и развлекательная музыка с элементами джаза. Свит-оркестры выступали в дансингах и отелях с репертуаром, состоящим из песен и танцев романтического, элегического и чувственно-сентиментального характера. Эти оркестры участвовали в эстрадно-развлекательных постановках, съёмках музыкальных фильмов. Несмотря на подражание джазу, эту музыку джазовой не назовёшь. Её создавали либо путём оджазирования академической музыки, либо путём симфонизации джаза. Начало такого рода музыке положил Пол Уайтмен, скрипач и дирижёр. В двадцатые годы в репертуар его большого оркестра помимо обычной развлекательной музыки входили произведения симфонизированного типа. Музыку такого рода Пол Уайтмен назвал «симфоджазом». Это концертный стиль, развиваемый преимущественно белыми музыкантами. Наиболее удачный образец синтеза джаза и симфонической музыки - “*Rhapsody in Blue*” /Рапсодия в блюзовых тонах/, созданная Джорджем Гершвиным в 1924 году специально для оркестра Пола Уайтмена. Подобного рода произведения основаны на европейской композиторской технике, их отличает утончённая инструментовка, развитая композиция, усложнённая тематическая разработка.

В период свинга сформировалось ответвление «свит-свинг», наиболее ярко представленное в репертуаре больших оркестров Бенни Гудмена и Гленна Миллера. Его истоки – джаз чикагского стиля двадцатых годов, как его ещё называют “*straight*” – прямой, правильный – стрейт-джаз – эстрадно-концертный джазовый стиль двадцатых годов. И второй исток – лирический «стиль настроения» Дюка Эллингтона. Ведущие вокалисты свит-музыки и свит-джаза: Бинг Кросби, Этели Уотерс, Нат Кинг Коул, Билли Холидей, Сара Воон, Пегги Ли и другие. Так или иначе элементы свит-музыки проявляются почти во всех джаз- и рок-стилях и в современной поп-музыке.

Истоки свинга как джазового стиля лежат в музыке биг-бендов конца двадцатых - начала тридцатых годов XX века, возникших в Чикаго, Нью-Йорке, Канзас-Сити. Параллельно «белому свингу», основоположником которого считается Бенни Гудмен, развивался и негритянский импровизационный джаз, исполнявшийся в свинговой манере, так называемый «хот-свинг». Крупнейшие представители хот-свинга – Бенни Картер, Флетчер Хендерсон, Дюк Эллингтон, Каунт Бейси. Негритянские музыканты быстро освоились в новом стиле и многие руководители коммерческих оркестров, начиная с Б.Гудмена, стали приглашать их в качестве импровизаторов и аранжировщиков. Но, несмотря на такое обилие имён музыкантов, игравших в этом стиле, «королём свинга» был назван Бенни Гудмен.

В 1934 году в Чикаго кларнетист Б. Гудмен создал свой первый биг-бенд, с которым через год выехал на гастроли в Калифорнию. Конечным пунктом гастролей значился отель «Паломар» /Лос-Анджелес/. Турне с треском проваливалось, слушателям не нравилась музыка, которую играл оркестр Б. Гудмена. Музыканты уже не

надеялись на успех. Выступление в отеле «Паломар» они начали с лирических мелодий, но их приняли холодно. Тогда, согласно легенде, Б. Гудмен сказал: «Будь что будет!» и они стали играть свою хот-музыку, которая им самим очень нравилась. Это были аранжировки оркестра Флетчера Хендерсона, перекупленные Бенни Гудменом. Вот тут аудитория пришла в восторг. Видимо, молодёжи всегда требуется подчёркнуто ритмичная музыка, а крушение джаза во времена депрессии оставило новое поколение без собственной музыки. И Бенни Гудмен заполнил этот вакуум. То же самое повторилось через 10 лет: после ухода свинга молодёжь обратилась к музыке ритм-энд-блюза, хотя она первоначально предназначалась для «чёрных» слушателей. Музыка «белого» свинга имела огромное влияние на всю современную популярную музыку.

После такого успеха оркестра Бенни Гудмена весной 1935 года стали возникать десятки «свинговых» оркестров, игравших для молодёжи. Так началась эра свинга, продолжавшаяся примерно 10 лет. Через пять лет в стране уже были сотни таких оркестров. Примерно полсотни их приобрели известность. 10-15 их руководителей, среди них Б. Гудмен, Г. Миллер, братья Дорси, В. Герман, вошли в разряд состоятельных людей. Но завоевать концертные филармонические залы джазу оказалось совсем нелегко. Лишь 16 января 1938 года критику и музыкально-общественному деятелю Дж. Хаммонду удалось организовать джазовый концерт ставшего уже знаменитым оркестра Б. Гудмена в престижном концертном зале Карнеги-холл. Затем такие мероприятия становятся традицией. Так появился «филармонический джаз», композиции которого исполняются в специальных концертных залах для подготовленной публики. В 1942 году известный в джазовом мире импресарио Н. Гранц создаёт организацию «джаз в филармонии»,

которая занимается вопросами организации концертов, в том числе и гастрольных, джазовых музыкантов, а также вопросами грамзаписи. После знаменитой музыкальной битвы века между биг-бендами Б.Гудмена и Чика Уэбба 11 мая 1937 года в Гарлеме Гудмена называли «королём свинга». Он оправдал это звание и благодаря широкой популяризации свинга, и благодаря ломке расовых барьеров, которую он начал первым, приглашая в свой оркестр афроамериканцев.

**Бенджамен Дэвид Гудмен (30.05.1909г. – 13.06.1986г.).** Отец будущего «короля», бедный эмигрант из России поселился в Чикаго и продолжил там заниматься портновским ремеслом. Работал он и на швейной фабрике, и на дому. Он вечно гнул спину, сидя то на стуле, то на столе с ножницами и иголкой, бормоча молитвы – он был очень религиозным человеком, строго соблюдающим все посты, религиозные праздники. Единственной стоящей книгой он считал «Ветхий завет». Ему приходилось много работать, чтобы прокормить большую семью, у них было 11 детей. Бенни, девятый по счёту ребёнок, рос в такой бедности, что у него не было даже игрушек. Друг отца, Франц Шепп, предложил ему учить мальчика музыке. Бенни был слаб и тщедушен, поэтому решили: «Пусть попробует играть на кларнете». Ныне знатоки называют Гудмена самым виртуозным кларнетистом не только в джазе, но и в академическом репертуаре. Учитель заставлял мальчика подолгу разучивать гаммы и упражнения и обещал через месяц-два позволить сыграть ему Моцарта и Брамса. Любовь к Моцарту на всю жизнь осталась главной соперницей любви Гудмена к джазу.

В старом Чикаго в клубах и просто на улицах очень часто можно было услышать негритянские джаз-оркестры. Их музыка очень нравилась мальчику и, несмотря на отрицательное отношение к этому учителя, Бенни всё чаще сбегал на эти джазовые игрища. Скоро он сам

стал играть в них и сравнился в мастерстве с негритянскими музыкантами. Он играл в составе многих оркестров. У Бенни Поллака он играл со своим братом Гарри и записал с этим коллективом свои первые пластинки в 1926 году. Время от времени Б. Гудмен играл не только на кларнете, но и на саксофоне /альт и баритон/, корнете.

В 1934 году в Чикаго он основал с помощью своего друга Дж. Хаммонда собственный биг-бенд из 13 музыкантов и в декабре 1934 года начал еженедельно выступать в новой радиопередаче «Давайте танцевать!» радиостанции National Biscuit Company. В этом радио-шоу по очереди выступали оркестры с разного рода танцевальной музыкой: сначала оркестр с лирической музыкой, затем с латиноамериканской, а в конце – с хот-музыкой. Хот-музыку как раз исполнял ансамбль Б. Гудмена. Он звучал в передачах последним, когда более степенные слушатели старшего возраста по представлениям организаторов отправлялись спать. Эти концерты были достаточно удачными. Мелодия «Let's Dance» /Давайте танцевать/ стала звучать в начале концертов Гудмена и ассоциироваться с понятием «стиль свинг». Гудмен привлек в свой оркестр первоклассных джазовых исполнителей. Аранжировки для него делал один из лучших негритянских мастеров, сам руководивший биг-бендом, Флетчер Хендерсон.

Первым в истории джаза Б. Гудмен опрокинул расовые барьеры, пригласив в свой оркестр «чёрных» музыкантов: Т. Вильсона и Л. Хемптона. Впоследствии состав оркестра неоднократно менялся: музыканты один за другим покидали его, причины были разные, но большинство для того, чтобы создать свои оркестры. С 1935 года он начал концерттировать с малыми ансамблями из музыкантов своего же биг-бенда. За ошеломляющим успехом в отеле «Паломар» в Лос-Анджелесе последовали новые триумфы в городах Америки. Вместе со



своим оркестром участвовал в создании нескольких кинофильмов, гастролировал несколько раз в Европе, в СССР был в 1962 году. С 1938 года выступал и как исполнитель академической музыки. Записался на пластинки с Будапештским квинтетом, со скрипачом Йожефом Сигети. Специально для Гудмена сочинены: «Контрасты» /Трио для скрипки, кларнета и фортепиано/ Белла Бартока, концерты для кларнета с оркестром А. Копленда и П. Хиндемита. В сороковые годы Б. Гудмена пригласили в Институт Джульярда в качестве преподавателя по классу кларнета.

**Джаз и академическая музыка.** Понимание композиторами академической школы основных свойств джаза далеко не однозначно.

Крайние случаи:

- типично джазовые элементы как бы цитируются, хорошо прослушиваются
- эти элементы, наоборот, словно растворяются в фактуре или вообще рассматриваются как некий условный символ.

Между этими крайностями много промежуточных вариантов.

Сами джазовые музыканты стремятся к превращению джаза в высокое серьёзное искусство. В процессе профессионализации джаза он движется от простейших фольклорных форм с прикладными функциями к концертности с использованием различных композиторских техник. В качестве примеров можно указать такие разные явления как опыт Скотта Джоплина по созданию рег-оперы, освоение джазом романтической и импрессионистской гармонии, современных средств выразительности вплоть до сериализма, сонористики, алеаторики, попытки симфонизации оркестрового состава, поиски новых композиционных приёмов Джорджем Гершвином и Дюком Эллингтоном. В связи с проблемой концертизации джаза очень большое значение имел концерт в Нью-

Йоркском «Эолиен-холле» в 1924 году. Он был обозначен как Эксперимент в современной музыке. На него в числе прочих были приглашены С. Рахманинов, Ф. Крейслер, И. Стравинский, Л. Стоковский. Инициатор концерта Пол Уайтмен хотел продемонстрировать широкой публике сдвиг в американском джазе от «грубой» музыки в сторону мелодизации и симфонизации, приближая этим джаз к академической традиции. Для этого он противопоставил пьесы раннего джаза с его «варваризмами» в начале концерта и «Рапсодию в блюзовых тонах» Дж. Гершвина в конце. В целом концерт прошёл успешно. Относиться к джазу стали более серьёзно.

Идеи интеграции джаза и академической музыки воплощались по-разному. Были интересные, а порой и вульгарные попытки оджазирования классики. В самом джазе также продолжается поиск новых средств выразительности, новых решений. Эдвард «Дюк» Эллингтон, первый американский джазовый композитор, яркий мелодист и гениальный аранжировщик, первым стремится вырваться за пределы рамок трёхминутной композиции, единственно возможной при технике звукозаписи тридцатых годов. Он использует форму сюиты, создаёт сложные многочастные произведения. Экспериментирует он и в области гармонии. В двадцатых годах композитор по-своему трансформирует в джазе некоторые особенности гармонии импрессионистов (нонааккорды, параллелизмы и так далее). Десятилетием позже он свободно оперирует гармоническими заменами и сложными аккордовыми секвенциями. Его музыка наполнена хроматизмами и необычными для того времени тональными сдвигами. Яркая красочность композиций Эдварда несомненно восходит к его увлечению в юношеские годы художественным творчеством.

Важный фактор эволюции джаза – рост техники, виртуозности музыкантов (Б. Гудмен и другие).

**Особенности стилистики биг-бендов тридцатых годов.** Выявляя наиболее характерные признаки стилистики биг-бендов тридцатых годов, следует сразу уточнить, что в названии «биг-бенд» определение биг /*big*/ - большой – не следует всегда понимать буквально. В сравнении с симфоническими оркестрами ранние биг-бенды были невелики. А самый маленький, минимальный биг-бенд не очень чётко отделяется от расширенного состава комбо. Отличие вовсе не в количестве музыкантов, а совсем в другом. Прежде всего, в биг-бенде существует подразделение на две крупные группы – мелодическую и ритмическую. Мелодическая группа, в свою очередь, делится на группу саксофонов, которые иногда заменяются кларнетами, и группу медных духовых: труб и тромбонов. В ритмическую группу входят фортепиано, гитара, контрабас и ударные. Порой добавляются секции деревянных духовых и струнных инструментов. Варианты возможны самые разные. Из саксофонов широко используются альт, тенор, баритон, реже – сопрано, бас. Иной раз всю секцию саксофонов заменяют кларнетами. Группу медных также могут разделять на секции труб и тромбонов. Число музыкантов в биг-бенде колеблется от 10 до 20 человек. Наиболее распространённый состав: 3-4 трубы, 3-4 тромбона, 5 саксов, ритм-группа. Такое количество инструментов требовало от аранжировщиков большого мастерства. Наиболее известные мастера аранжировок: Дюк Эллингтон, Флетчер Хендерсон, Билли Стрейхорн, Сай Оливер, Каунт Бейси и так далее. В основе техники исполнения биг-бендов лежит принцип сопоставления не отдельных инструментов, а целых групп или секций. На смену полифонизированной фактуре в ранних джазовых ансамблях приходит опора на гармоническую вертикаль, которая в свинге приобретает

многозвучность и многочисленные альтерации. Трезвучие встречается всё реже, его явно вытесняют более или менее мягкие джазовые диссонансы. Увеличивается частота гармонической пульсации. Аккордовые последовательности обычно движутся по кварто-квинтовому кругу. В джазе редко используется четырёхголосный тип изложения гармонии в чистом виде, характерный для традиционной европейской академической музыки. Для негритянской музыки не было характерно наличие развитых средних голосов и сложного баса. Фактура этой музыки складывалась из непрерывно развивающейся мелодии и пульсирующего ритмического фона, к которым добавлены простые аккордовые последовательности.

Для биг-бенда характерна и специфическая ансамблевая техника, при которой музыкальное целое опирается на сочетание заранее аранжированных разделов, выписанных в партитуре и импровизационных эпизодах, исполняемых солистами. Естественно, речь идёт о профессиональных оркестрах, располагающих импровизирующими музыкантами. В противном случае вся композиция была выписана нотами, включая и сольные эпизоды. Обычно при этом копировалась аранжировка какого-либо известного оркестра. Порой наряду с письменной использовалась и устная аранжировка, когда музыканты заранее, в процессе репетиции находили оптимальное решение творческой задачи. По этой договорённости складывалась и общая схема и детали композиции.

При разделе фактуры на мелодический и аккомпанирующий пласты, в биг-бенде создаётся своеобразный способ сопровождения, получивший название «бэкграунд» (с англ. – фон, второй план). Это не просто элементарный аккомпанемент или тип сопровождения ведущего мелодического голоса. Бэкграунд способствует росту напряжения,

динамизирует и оттеняет эпизоды солистов, усиливает их яркость. Основные разновидности бэкграунда: аккордовый (гармоническое сопровождение), мелодический (контрапунктирующие голоса), ритмический (устойчивая равномерная долевая пульсация) и риффовый. Рифф – остигато повторяемая мелодическая модель. Считается, что мелодический и риффовый типы бэкграунда особенно распространены в негритянском джазе.

Рифф связан с понятием паттерн (в переводе с англ. – модель). Паттерн употребляется в области модальной техники джаза для обозначения остигато повторяемых формул-моделей, допускающих разнообразное варьирование. Чаще всего паттерн не совпадает по масштабу и акцентам с базисной метрической пульсацией. Отсюда эффект «сбивки», расшатывания метрической основы. Главной целью использования паттернов является усиление напряжённости музыкального движения.

Техника остигато, связанная с использованием паттернов для динамического и прочего нагнетания, называется в джазе стомпингом (в переводе с англ. – топтание на месте). Типичная для стиля свинг разновидность стоппа – рифф. Несмотря на то, что риффы в негритянской музыке известны давно, наибольшее и разнообразное применение они получили в свинге. Обычно при опоре на риффы идёт постепенное нарастание громкости, подключение к исполнению новых инструментов. Рифф может использоваться в качестве сопровождения для солиста и как средство самостоятельного развития, при этом в фактуре нередко образуется два и более самостоятельных пласта со своими риффами. Этот приём очень показателен для техники биг-бендов.

Однако ещё более важное значение в стиле свинг приобретает характер метроритмической пульсации, приводящей к возникновению

свинга как качества исполнения. Ещё раз возвратимся к его определению – характерный тип метроритмической пульсации, основанный на постоянных микроотклонениях, опережающих или запаздывающих, ритма от опорных долей такта. В результате музыкальное движение приобретает импульсивность, упругость. Тем, что освинговываются прежде всего основные доли такта, свинг отличается от офф-бита, допускающего смещения любого отдельного звука, мелодической фразы, ритмической формулы.

Специфическая разновидность стиля свинг – **джамп** (в переводе с англ. - прыжок). Он был распространён в гарлемском направлении джаза, в упрощённом виде встречается в рок-н-ролле, хард-роке, хэви-роке. Особенности джампа: активная атака звука, довольно быстрый темп, строгая равномерная пульсация, фразировка офф-бит, сильная динамика, извилистый мелодический рисунок, всё это создаёт впечатление упругих прыжков.

### **Свинг и дальнейшая театрализация джаза.**

Любое живое исполнение театрально в своей основе вне зависимости от того, задумано ли оно заранее или возникает импровизационно, как это бывает в джазе. Настоящих джазовых исполнителей надо не только слышать, но и видеть. Они пластичны, они «показывают» музыку, реагируют друг на друга, сценически обыгрывают вступление партнёра. Публика также реагирует на музыку и поведение исполнителей. Контакт с аудиторией влияет на настроение выступающих, на само качество исполнения.

С первых шагов своей истории джаз был участником театральных шоу. С выходом джаз-оркестров на концертную эстраду возникают новые требования к выступлениям для достижения эффекта театрализации: все

музыканты одеты в униформу, все движения на сцене отрепетированы, продумано оформление сцены, подача света, оформление внешнего вида инструментов и так далее. В целом представление превращались концерты Л. Хемптона, музыканты в процессе игры выходили в зал, затем на улицу, сам Лайонел изображал игру палочками на чьей-нибудь лысине, танцевал со зрительницей и так далее. В ряде элитарных джазовых стилей демонстрируется индифферентность отношений между музыкантами, между музыкантами и слушателями. Например, в бибопе. Но это своего рода маска, театральная условность.

### **Вестерн свинг.**

Слушая по радио выступления различных исполнителей свинга, южане перенимали их манеру и отчасти технику исполнения. Таким образом, в южных штатах стали появляться оркестры, игравшие свинг. Но это был другой свинг, его стали называть западным свингом. Это была музыка сельских танцзалов, придорожных салунов, сельских вечеринок. Он изначально был создан для танцев. Первые коллективы, исполнявшие что-то подобное, появились в начале 20-х годов. Эту музыку долго никак не могли назвать. Название «вестерн свинг» впервые применил С. Кули в начале сороковых годов. Этот стиль представлял собой смесь элементов фокстрота, ковбойских или мексиканских вальсов. У каждого коллектива было своё особое звучание, связанное со страной происхождения музыкантов. Концерты состояли из песен, понятных слушателям: про соседа-алкоголика, обманутую жену и так далее и шлягеров того времени. Музыканты этих оркестров не использовали духовых инструментов, предпочитая струнные. Из-за отсутствия электроаппаратуры многие песни исполнялись всеми музыкантами. Коллективы гастролировали по ближайшим к дому городкам и слушали

их, в основном, местные жители. Первые коллективы тогда называли струнными группами. Большинство музыкантов были из Техаса и Оклахомы. Обычный состав таких групп: мандолина, банджо, шестиструнная гитара и четырёхструнная тенор-гитара – народный мексиканский инструмент. Южане в основном были потомками эмигрантов из Германии, Ирландии, Англии и Франции. В середине тридцатых годов по радио стали звучать концерты этих коллективов. Так музыканты могли услышать коллег и обменяться идеями. Но весь Север США был заполонён свинговыми биг-бендами и «чёрными» блюзовыми оркестрами, западному свингу туда было не пробиться. Зато он был безумно популярен на Юге, Юго-западе и западном побережье США. Постепенно музыкальные идеи Севера проникали на Запад и начинали там развиваться. Таким образом в середине тридцатых годов «вестерн-свинг» стал стилем, имевшим в себе все элементы таких стилей будущего как рок-н-ролл, бибоп, вестерн-боп, рокабилли.

### **Свинг как танец.**

Свинг – общее название танцев, стиля одежды, интерьера, жизни и поведения, возникших с рождением свинга как джазового стиля.

Свинг как качество исполнения становится необходимым для пластики. Его здесь можно не только слышать, но и видеть. В простейшей форме эта пластика выражается в бессознательном раскачивании и притопывании в такт музыке. В движении участвуют не только ноги, но и руки, бёдра, все части тела. Движения исполнителей джазовых танцев образуют полиритмическое целое, подчиняясь общему пульсу, но при этом сохраняя собственную автономию. Свинг это не чисто музыкальный, а ритмико-моторный феномен, который в танце образуется характером телодвижений.



Пока «белые» танцевали фокстрот, афроамериканцы в Гарлеме исполняли более эксцентричный танец: пара кружится как на карусели, а ноги выделывают в быстром темпе что-то невероятное, среднее между чарльстоном, твистом и рок-н-роллом. Прыжки друг через друга и шпагаты они позаимствовали у исполнителей степа. А собственно акробатика в танцах появляется в середине тридцатых годов. Этот танец показали в фильме, где он был исполнен в очень быстром темпе и после этого он стал самым массовым и модным. Свинговала вся Америка. В Европе, в несколько изменённом виде, он получил название буги-вуги.

В сороковые годы свинг как джазовый стиль постепенно выходит из моды, так как к этому времени в нём образовалось много штампов, тормозящих творчество музыкантов и ограничивающих свободу импровизации. Для самореализации таким джазовым музыкантам, как например, Арт Тейтум, Чарли Паркер, Телониус Монк, Майлс Девис, Джон Колтрейн нужны были новые условия.

### Список использованной литературы:

1. Барбан Е. «Джазовые портреты», сто очерков о музыкантах джаза. «Композитор», СПб. 2006г., 304стр.
2. Казурова А. «Джаз в творчестве зарубежных композиторов первой половины XX века». Москва, 1998г., 72стр.
3. Кинус Ю. Г. «Джаз : истоки и развитие». «Феникс», Ростов н/Д. 2011г., 491стр.
4. Кинус Ю.Г. «Из истории джазового исполнительства». «Феникс», Ростов н/Д. 2009г., 157стр.
5. Костюк Е.Б. «Популярные музыкальные направления и жанры XX века». СПбГУП, СПб 2008г., 192стр.
6. Овчинников В. «История джаза». Москва. 1994г.

