РЕФЕРАТ

по дисциплине «Эстрадно-джазовый вокал»

ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ 1960–1970-Х ГОДОВ АНАТОЛИЕМ МОИСЕЕВИЧЕМ ЦУКЕРОМ

Студформа
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

Выполнил(а): обучающийся(аяся) группы _____

Ф.И.О. _____

Проверил: _____

Город, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Оглавление формируется автоматически при открытии документа в Microsoft Word.

Введение

1 Научная концепция А. М. Цукера и становление исследований массовой музыки

1.1 Научная биография и формирование исследовательской проблематики

1.2 Методология «единого мира музыки»: академическое и массовое

2 Музыка 1960-х годов в исследованиях А. М. Цукера

2.1 От советской массовой песни к новым моделям музыкального быта

2.2 Зарубежный рок, бит-культура и формирование отечественных ансамблей

3 Музыка 1970-х годов в исследованиях А. М. Цукера

3.1 Вокально-инструментальные ансамбли и профессионализация массовой сцены

3.2 Рок-опера, концептуальный альбом и сближение рока с академической музыкой

3.3 Значение идей Цукера для эстрадно-джазового вокала

Заключение

Список использованных источников

Студформа
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная культура 1960–1970-х годов относится к числу наиболее динамичных периодов второй половины XX века. В 1960 году мировая популярная сцена еще сохраняла прямую связь с рок-н-роллом 1950-х, эстрадной песней, свингом и традиционным джазом, однако уже к 1963–1964 годам британская бит-музыка изменила структуру молодежного слушания. В 1967 году альбом The Beatles «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band» продемонстрировал возможность художественной целостности студийной пластинки, в 1969 году фестиваль в Вудстоке закрепил статус рока как массового культурного движения, а в первой половине 1970-х годов творчество Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, Yes и Genesis расширило представления о тембре, форме и сценической драматургии. В Советском Союзе те же процессы проходили в условиях идеологического контроля, ограниченного доступа к звукозаписям и особой системы филармонической эстрады. Именно поэтому отечественная музыка данного периода требует анализа не только по стилевым признакам, но и по способам бытования, распространения и общественного функционирования.

Научное значение трудов Анатолия Моисеевича Цукера состоит в том, что массовая музыка рассматривается в них как полноценная область музыкальной культуры. Исследователь родился 12 июля 1944 года, в 1968 году окончил Ростовский музыкально-педагогический институт, в 1973 году защитил кандидатскую диссертацию, а в 1991 году – докторскую диссертацию «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке». В дальнейшем эта проблематика получила развитие в книгах «И рок, и симфония…» (1993), «Единый мир музыки» (2003), «Отечественная массовая музыка: 1960–1990» (2012; последующие переиздания), а также в статьях о рок-опере, авторской песне, ВИА, рок-андеграунде, жанровом синтезе и музыкальной критике [1–8].

Актуальность темы определяется тем, что система понятий Цукера позволяет глубоко осмыслить процессы 1960–1970-х годов, не сводя их к

противопоставлению «официальной эстрады» и «неофициального рока». Исследователь показывает подвижность границ между профессионализмом и любительством, авторским и коллективным творчеством, письменной фиксацией и устной вариативностью, концертной формой и бытовым музицированием. В статье 2020 года эта мысль выражена особенно точно: массовая музыка занимает промежуточное положение между индивидуальным профессиональным и коллективным творчеством фольклорного типа [4, с. 12–14]. Такой подход позволяет анализировать советскую песню, авторскую песню, ВИА и ранний рок как элементы единого исторического процесса.

Цель реферата – раскрыть содержание и значение исследований А. М. Цукера, посвященных музыке 1960–1970-х годов, и показать продуктивность его концепции для изучения эстрадно-джазового вокала. Для достижения цели рассматриваются научная биография музыковеда, его методология взаимодействия массовых и академических жанров, трактовка советской массовой песни, авторской песни, вокально-инструментальных ансамблей, рок-музыки и рок-оперы, а также конкретные музыкально-исторические примеры 1960–1970-х годов.

Объектом исследования является отечественная массовая музыкальная культура 1960–1970-х годов. Предмет исследования – научные положения А. М. Цукера о жанровой системе, формах авторства, профессионализации, фольклоризации и взаимодействии массовой и академической музыки. Использованы историко-культурный, сравнительно-стилистический, жанровый и музыкально-драматургический методы. Источниковую основу составляют монографии и статьи Цукера, официальные биографические материалы Ростовской государственной консерватории, исследования В. В. Бокарева, И. В. Кондакова, О. В. Синеокого, Е. А. Савицкой, Д. А. Журковой, Е. Б. Костюк и других авторов.

СтудФорма
studiorma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

1 НАУЧНАЯ КОНЦЕПЦИЯ А. М. ЦУКЕРА И СТАНОВЛЕНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ МАССОВОЙ МУЗЫКИ

1.1 Научная биография и формирование исследовательской проблематики

Научная траектория А. М. Цукера показывает постепенное расширение исследовательского поля от отечественной классики к массовой культуре XX века. Его первые публикации конца 1960-х и 1970-х годов были посвящены музыкальному гротеску, традициям М. П. Мусоргского и драматургии произведений Д. Д. Шостаковича. Статья «Особенности музыкального гротеска» появилась в 1969 году; в 1971 году опубликована работа «Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского»; в 1975 году – исследование драматургии народных образов и сцен. Уже в этих трудах формировался интерес к исторической памяти жанра, к преобразованию устойчивых моделей и к связи музыкального языка с общественным содержанием.

В 1968 году Цукер стал первым выпускником Ростовского музыкально-педагогического института, получив диплом № 1. С этого же года началась его преподавательская деятельность в Ростовской консерватории. В 1973 году была защищена кандидатская диссертация о традициях Мусоргского в творчестве Шостаковича, а в 1977 году начал работу Ростовский музыкальный клуб, которым исследователь руководил до 2012 года. Практика клуба имела методологическое значение: обсуждение академической, джазовой, эстрадной и современной музыки в одной аудитории подтверждало идею культурной целостности музыкального процесса. В программах клуба участвовали Микаэл Таривердиев, Эдисон Денисов, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Игорь Бриль, Дмитрий Покровский и другие музыканты.

Поворот к систематическому изучению массовых жанров особенно отчетливо обозначился в 1980-е годы. В 1986 году была опубликована статья «От диалога к синтезу», в 1988 году – «В контакте с массовыми жанрами», в 1990 году – «У истоков рок-оперы», в 1991 году – «Рок в контексте

современной музыки». Докторская диссертация 1991 года закрепила эту линию в качестве самостоятельной научной программы. Монография «И рок, и симфония…» 1993 года стала одним из ранних отечественных исследований, где рок рассматривался не как периферийное молодежное увлечение, а как часть общего жанрово-стилевого пространства.

Новаторство позиции заключалось в преодолении иерархической модели, согласно которой академическая музыка является единственным полноправным предметом музыковедения. В одном из высказываний середины 1990-х годов Цукер отмечал, что сфера массовой и бытовой музыки «весьма редко становилась объектом серьезного музыковедческого изучения» [19]. Формулировка отражает не стремление повысить статус любого популярного продукта, а требование применять профессиональные аналитические методы к реально существующей культуре массового слушания.

К началу XXI века исследования Цукера образовали разветвленную систему. В 2001 году была опубликована глава «Массовые музыкальные жанры в контексте культуры», в 2002 году – работа «От советской массовой песни к советской рок-музыке. Годы 60-е – 80-е», в 2003 году – книга «Единый мир музыки», в 2012 году – учебное пособие «Отечественная массовая музыка: 1960–1990». Последующие статьи уточняли отдельные категории: жанровую мутацию, фольклоризацию, авторство, музыкальную критику, рок-абсурдизм и роль технологий. Тем самым период 1960–1970-х годов осмыслялся не ретроспективно как набор имен и песен, а как фаза структурного преобразования всей системы массовой музыки.

Официальная библиография ученого включает более двухсот работ. Для темы реферата наиболее существенны публикации, в которых анализируются массовая песня, авторская песня, ВИА, рок, рок-опера и взаимодействие с академической традицией. Цукер объединяет исторический обзор, жанровую типологию и внимание к социальным механизмам. Поэтому даты создания произведений и коллективов приобретают у него

аналитический смысл: они отмечают не только хронологию, но и смену способов производства, исполнения и восприятия музыки.

1.2 Методология «единого мира музыки»: академическое и массовое

Ключевой принцип научной концепции Цукера может быть обозначен формулой «единый мир музыки». Массовые и академические жанры не существуют изолированно: они постоянно обмениваются интонациями, формами, тембрами, исполнительскими приемами и моделями коммуникации. В 1960–1970-е годы это взаимодействие стало особенно интенсивным. Рок обращался к барочной моторике, симфоническому развитию, крупной циклической форме; композиторы академической традиции использовали джазовые и эстрадные модели; эстрадная песня воспринимала электрическое звучание и новые типы микрофонной подачи.

В методологии Цукера важны две взаимодополняющие перспективы – социокультурная и музыкально-драматургическая. Первая отвечает на вопросы о том, где и для кого звучит музыка, каким образом она распространяется, кто контролирует репертуар, как формируется аудитория. Вторая выявляет внутреннюю организацию произведения: тип формы, логику кульминаций, соотношение текста и музыки, тембровую драматургию, роль исполнителя. Соединение двух перспектив предохраняет анализ от упрощения. Например, песня ВИА не может быть понята только через гармонию и мелодию: необходимо учитывать систему художественных советов, фирму «Мелодия», телевидение, концертные организации и молодежную моду.

Особое место занимает проблема авторства. В академической традиции произведение обычно связывается с устойчивым нотным текстом и индивидуальным замыслом композитора. В массовой музыке, по наблюдению Цукера, исполнитель получает «право вторгаться в авторский текст» [4, с. 12]. Аранжировка, тембр конкретного голоса, инструментальный состав, студийный монтаж и сценическая пластика становятся частью произведения. Для песен 1960–1970-х годов это принципиально: одна и та же

мелодия могла существовать в нотной публикации, радиоверсии, концертном исполнении и любительской магнитофонной записи, причем каждый вариант менял восприятие материала.

Вторая фундаментальная оппозиция – профессионализм и любительство. Цукер не трактует их как простое противопоставление высокого и низкого качества. В 1960-е годы авторская песня и ранний рок во многом развивались в любительской среде, однако именно там возникали новые формы авторского высказывания. Одновременно профессиональная эстрада осваивала ритмы твиста, бит-групповую фактуру и молодежную сценическую манеру. В 1970-е годы происходила профессионализация: самодеятельные коллективы переходили в филармонии, исполнители получали штатный статус, а рок-элементы включались в аранжировки профессиональных композиторов.

Третья оппозиция – стабильность и мобильность текста. В статье 2020 года Цукер пишет о диапазоне от подробной фиксации до полного отсутствия нотной записи, обеспечивающего «мобильность и многовариантность» произведения [4, с. 13]. Эта идея особенно полезна при анализе вокала. Нотная строка не передает микрофонную атаку, степень речевого начала, характер придыхания, тембровую шероховатость, импровизационные мелизмы и взаимодействие с ритм-секцией. Поэтому исполнительская версия в эстрадно-джазовой и рок-музыке является не вторичной реализацией, а одним из уровней авторства.

Наконец, исследователь вводит массовую музыку в историческую панораму как «образ времени». В 1960-е годы таким образом времени становятся энергия оттепели, международный культурный обмен, молодежная автономия и расширение медиа. В 1970-е годы – усложнение жанров, профессионализация ВИА, расслоение официальной и неофициальной сцен, развитие концептуальных программ. Музыкальная форма оказывается связанной с историческим опытом: трехминутная песня,

СтудФорма
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР
studiorma.ru

магнитофонный альбом, рок-опера или телевизионный концерт представляют разные модели культурного времени.

Основные категории исследовательской системы А. М. Цукера представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Основные категории анализа массовой музыки в трудах А. М. Цукера

Категория	**Содержание**	**Применение к музыке 1960–1970-х годов**
Академическое – массовое	Обмен жанрами, формами и языковыми моделями	Рок обращается к симфонизму; эстрада осваивает рок-тембры; композиторы используют массовые жанры
Профессионализм – любительство	Подвижная граница между институциональной подготовкой и самообразованием	Самодеятельные группы копируют The Beatles и Deep Purple, затем переходят на профессиональную сцену
Авторское – коллективное	Распределение функций между композитором, поэтом, исполнителем и аранжировщиком	ВИА формирует коллективный саунд; вокалист преобразует авторский текст в исполнительской версии
Стабильное – мобильное	Соотношение нотной фиксации и вариантности звучания	Песня существует в нотной, студийной, концертной и магнитофонной версиях
Социокультурное – драматургическое	Единство условий бытования и внутренней организации музыки	Анализ художественного совета сочетается с анализом формы, тембра и кульминации

Таблица показывает, что метод Цукера ориентирован на переход от перечисления жанров к выявлению процессов. Для исследователя важна не только принадлежность произведения к песне, року или джазу, но и направление движения: от монополии профессионального композитора к коллективному творчеству, от нотной стабильности к аранжировочной вариативности, от бытовой функции к концертной и обратно. Именно динамический характер категорий делает концепцию продуктивной для анализа переходной эпохи 1960–1970-х годов.

2 МУЗЫКА 1960-Х ГОДОВ В ИССЛЕДОВАНИЯХ А. М. ЦУКЕРА

2.1 От советской массовой песни к новым моделям музыкального быта

В трактовке Цукера 1960-е годы имеют рубежное значение. До этого советская массовая музыка в значительной степени развивалась по модели профессиональной композиторской песни: автор музыки, поэт, утвержденный исполнитель и государственные институции образовывали регулируемую систему. В статье об авторстве исследователь подчеркивает, что вплоть до 1960-х годов отношения «композитор – исполнитель» регулировались сверху и во многом напоминали академическую традицию [4, с. 14]. Ослабление контроля в годы оттепели позволило проявиться естественной многовариантности массового музыкального творчества.

Историческим фоном стали события 1956–1964 годов: XX съезд КПСС, Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве 1957 года, расширение международных контактов, рост бытовой звукозаписи. Фестиваль 1957 года познакомил советскую аудиторию с новыми танцевальными и джазовыми практиками. В начале 1960-х распространились твист и шейк; в 1962 году песня «Лучший город земли» А. Бабаджаняна и Л. Дербенева продемонстрировала возможность более легкой, ритмически активной городской интонации. Одновременно сохранялась линия большой лирико-патриотической песни – «Нежность» А. Пахмутовой (1965), «Журавли» Я. Френкеля (1969), «Как молоды мы были» А. Пахмутовой (создана в 1975 году, но продолжила интонационную традицию 1960-х).

Цукер не противопоставляет массовую песню новым жанрам механически. Для него важна постепенная смена культурной монополии. Авторская песня Булата Окуджавы, Александра Галича, Юрия Визбора и Владимира Высоцкого создала новую модель, в которой автор текста, музыки и исполнитель часто совпадали. Песня могла возникать без нотной публикации и распространяться через устное исполнение и магнитофон. Это соответствует описанной Цукером тенденции к «фольклоризации» – не к

возвращению в традиционный фольклор, а к коллективному обращению с авторским материалом и множественности вариантов.

В 1961 году состоялся первый полет человека в космос, и тема космоса стала одним из символов массовой песни десятилетия. «Он сказал: “Поехали!”» А. Пахмутовой и Н. Добронравова (1961), «Я – Земля» В. Мурадели и Е. Долматовского (1963), «Четырнадцать минут до старта» О. Фельцмана и В. Войновича (1960) формировали образ времени через сочетание государственного пафоса и личной эмоции. В терминах Цукера массовая песня здесь выполняет социальную функцию, но художественный результат зависит от жанровой драматургии, тембра исполнителя и способности интонации стать коллективно узнаваемой.

Кино и телевидение существенно изменили механизм популярности. Песни из фильмов «Я шагаю по Москве» (1963), «Берегись автомобиля» (1966), «Бриллиантовая рука» (1968) существовали одновременно как элементы экранной драматургии и самостоятельные эстрадные номера. В 1966 году песня А. Петрова «Я шагаю по Москве» уже воспринималась как музыкальная эмблема городского оптимизма оттепели. Цукеровский подход требует учитывать двойную функцию таких произведений: внутри фильма они связаны с персонажем и сюжетом, вне фильма – включаются в массовый быт и приобретают новые исполнительские варианты.

С точки зрения эстрадно-джазового вокала 1960-е годы означали усиление микрофонной камерности. Марк Бернес, Майя Кристалинская, Эдуард Хиль, Муслим Магомаев, Лариса Мондрус и Эдита Пьеха демонстрировали различные модели современного голоса. Бернес строил исполнение на речевой интонации, Кристалинская – на мягкой лирической фразировке, Магомаев соединял академическую опору с эстрадным тембром, Пьеха активно использовала ритмическую артикуляцию и сценическое движение. В логике Цукера индивидуальность исполнителя становится частью содержания произведения, поэтому анализ вокальной манеры не может быть заменен анализом нотного текста.

2.2 Зарубежный рок, бит-культура и формирование отечественных ансамблей

Одним из важнейших внешних импульсов 1960-х годов стала британская и американская рок-музыка. В 1963 году The Beatles выпустили альбом «Please Please Me», 9 февраля 1964 года выступили в телешоу Эда Салливана, а к 1965–1966 годам стали глобальным явлением. В 1965 году появились «(I Can’t Get No) Satisfaction» The Rolling Stones и альбом «Rubber Soul» The Beatles, в 1966 году – «Revolver», в 1967 году – «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band». Эти даты отмечают переход от танцевального бита к студийному эксперименту, психоделии и концептуализации альбома.

В советской культуре проникновение западного рока осуществлялось через радио, гибкие пластинки, магнитофонные копии, «пластинки на костях», дипломатические и туристические каналы. В. В. Бокарев показывает, что официальные оценки The Beatles менялись «от негативных к положительным» [9, с. 193]. В 1966–1970 годах отдельные песни, ноты и информационные материалы уже появлялись в легальном пространстве. Следовательно, влияние было не только подпольным: оно распределялось между контролируемыми публикациями, бытовым обменом и самодеятельным музицированием.

Цукер рассматривает обучение ранних рок-музыкантов как особый тип самообразования. Молодые исполнители часами снимали с записи партии The Beatles, позднее Deep Purple и Led Zeppelin, фактически осваивая слуховой диктант, гармонию, ансамбль и инструментовку [4, с. 16]. Эта мысль важна для понимания профессионализации. Отсутствие академического диплома не означало отсутствия дисциплины: копирование сложной фонограммы требовало точного слуха, чувства формы, координации и технического владения инструментом.

В 1966 году в Ленинграде возник ансамбль «Поющие гитары», в Москве – «Веселые ребята»; в 1968 году сформировался «Ариэль», в 1969 году – «Песняры», «Цветы» и «Машина времени». Название «вокально-

инструментальный ансамбль» стало институциональным компромиссом: по составу и звучанию коллективы приближались к западным группам, но включались в систему филармоний и исполняли утвержденный репертуар. В этом проявилась характерная для концепции Цукера двойственность: ансамбль мог быть одновременно носителем молодежной новизны и частью профессиональной государственной сцены.

Ранние ВИА заимствовали не только электрогитары и ударную установку, но и новую вокальную организацию. Распространились унисонные и многоголосные припевы, чередование солиста и группы, ритмически подчеркнутая артикуляция, короткие мотивы-риффы. The Beatles дали образец ансамблевого вокала, где индивидуальные тембры Джона Леннона, Пола Маккартни и Джорджа Харрисона складывались в узнаваемое коллективное звучание. В советской практике этот принцип был переосмыслен: многоголосие соединялось с традицией хоровой песни, а роковая ритмика – с ясной дикцией и нормативной тематикой.

Особую роль сыграла фирма «Мелодия», созданная в 1964 году. Она контролировала массовый тираж грампластинок, но одновременно формировала единый звуковой архив эпохи. О. В. Синеокий определяет звукозапись как систему коммуникаций, где отбор и технология влияют на художественный результат [11, с. 83–88]. Для вокалиста студия означала возможность более камерной подачи, многократной записи, тембрового баланса и реверберации. Запись переставала быть простой фиксацией концерта и становилась самостоятельной формой творчества – процесс, который Цукер связывает с перераспределением авторских функций.

К концу десятилетия рок-культура приобрела глобальный масштаб: в 1967 году прошел фестиваль в Монтерее, в августе 1969 года – Вудсток; в том же 1969 году вышли «Abbey Road» The Beatles, дебютный альбом Led Zeppelin и рок-опера The Who «Tommy». Для советского слушателя эти события были доступны фрагментарно, однако сама идея группы как авторского коллектива, альбома как целого и сцены как пространства личной

свободы оказала длительное воздействие. В исследованиях Цукера данное воздействие рассматривается не как односторонняя вестернизация, а как катализатор внутренних преобразований отечественной массовой музыки.

Хронология наиболее значимых событий 1960–1970-х годов и их интерпретация в рамках концепции Цукера представлены в таблице 2.

Таблица 2 – Хронология музыкальных процессов 1960–1970-х годов

Год	Событие или пример	Аналитическое значение
1960	«Четырнадцать минут до старта» О. Фельцмана	Массовая песня как образ научно-технического оптимизма
1963	Альбом The Beatles «Please Please Me»; фильм «Я шагаю по Москве»	Одновременное обновление западной бит-музыки и советской городской песенности
1964	Создание фирмы «Мелодия»; мировой успех The Beatles	Звукозапись становится главным каналом массовой музыкальной коммуникации
1966	«Revolver» The Beatles; создание «Поющих гитар» и «Веселых ребят»	Переход от копирования бита к институционализации ансамблевого формата
1967	«Sgt. Pepper’s…»; фестиваль в Монтерее	Концептуализация альбома, студийная драматургия, психоделическая эстетика
1969	Вудсток; создание «Песняров», «Цветов», «Машины времени»	Рок становится глобальным движением и одновременно укореняется в отечественной среде
1971	Led Zeppelin IV; первые крупные успехи советских ВИА	Укрепление риффовой фактуры, сценической экспрессии и ансамблевого вокала
1973	Pink Floyd «The Dark Side of the Moon»; телефильм «Семнадцать мгновений весны»	Сосуществование концептуального рока и развитой советской экранной песни
1975	Рок-опера «Орфей и Эвридика» А. Журбина	Легитимация синтетического жанра на профессиональной советской сцене
1976	Альбом Д. Тухманова «По волне моей памяти»; рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»	Соединение студийного альбома, поэтического цикла, рока и театральной драматургии
1979	Программа «Гусляр» ансамбля «Песняры»	Сближение ВИА, фольклора, крупной формы и концептуальной

композиции

Хронология подтверждает центральный тезис Цукера: изменения происходили одновременно на нескольких уровнях. Международные стилевые импульсы совпадали с развитием советской звукозаписи, телевидения и филармонической системы; новые формы авторства возникали параллельно с профессионализацией ансамблей. Поэтому граница между 1960-ми и 1970-ми не является жесткой: процессы, начавшиеся в бит-культуре, в следующем десятилетии привели к крупной форме, жанровому синтезу и усложнению исполнительского языка.

СТУДФОРМА
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР
SF

3 МУЗЫКА 1970-Х ГОДОВ В ИССЛЕДОВАНИЯХ А. М. ЦУКЕРА

3.1 Вокально-инструментальные ансамбли и профессионализация массовой сцены

В 1970-е годы вокально-инструментальный ансамбль стал одной из центральных форм советской массовой музыки. Коллективы работали при филармониях, концертных объединениях и домах культуры, проходили репертуарное утверждение, записывались на фирме «Мелодия» и участвовали в телевизионных программах. Такая институционализация отличала ВИА от западной рок-группы, но не отменяла стилевого родства. Электрогитары, бас-гитара, ударная установка, клавишные инструменты, многоголосный вокал и сценическая пластика формировали новый звуковой стандарт.

Цукер рассматривает ВИА как показательный пример сотворчества профессионального композитора и ансамбля. Композитор мог предоставить мелодию и нотный текст, однако окончательный облик определяли аранжировка, тембры солистов, распределение партий и студийная работа. Именно поэтому песня «Люди встречаются» в исполнении «Веселых ребят» (начало 1970-х), «Беловежская пуща» в исполнении «Песняров» (1975), «Мой адрес – Советский Союз» в исполнении «Самоцветов» (1972) или «Клен» в исполнении «Синей птицы» (1975) существуют в культурной памяти прежде всего как конкретные фонограммы и исполнительские образы.

Наиболее последовательно жанровый синтез реализовал ансамбль «Песняры». Коллектив был создан в 1969 году, в 1970 году получил современное название, а в 1971 году вышла первая большая пластинка. В его стиле белорусская народная песенность соединялась с электрическим звучанием, сложным многоголосием и элементами арт-рока. Программы «Песня о доле» (1976) и «Гусляр» (1979) выходили за рамки набора эстрадных номеров и тяготели к крупной драматургической форме. Е. А.

СТУДФОРМА
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР
studforma.ru

Савицкая отмечает, что крупные программы «Песняров» сближали ВИА с концептуальным альбомом и рок-композицией [12, с. 196–223].

Другую модель представлял Давид Тухманов. Альбом «По волне моей памяти» был записан в 1975 году и издан в 1976 году. В его основу вошли стихи Сапфо, Ваганта, Шекспира, Гёте, Верлена, Ахматовой и других поэтов. Разные вокалисты и стилистические решения объединены общей композиторской концепцией. В терминах Цукера это пример продуктивного взаимодействия академического авторского мышления и массовой альбомной формы. Композитор сохраняет ведущую роль, но результат зависит от ансамбля исполнителей, студии и тембровой режиссуры.

Для вокала ВИА характерно сочетание нормативной дикции и новых тембровых моделей. В 1970-е годы усиливается речевая атака, расширяется динамический диапазон, возрастает значение грудного регистра и ритмической акцентировки. Однако крайние формы рок-вокала – крик, продолжительный драйв, намеренная тембровая деформация – редко допускались на официальной сцене. Возник компромиссный тип: энергичное, близкое к роковому фразирование при сохранении чистоты интонации, ясности текста и контролируемой подачи.

Профессионализация имела двойственный результат. С одной стороны, она повышала качество аранжировок, ансамблевую точность и культуру записи; с другой – ограничивала авторскую свободу и унифицировала репертуар. Цукер подчеркивает подвижность границы между любительством и профессионализмом: бывшие самодеятельные музыканты становились штатными артистами, но сохраняли слуховой способ обучения, коллективную аранжировку и зависимость от конкретного исполнения. Следовательно, ВИА нельзя определить ни как полностью академизированную эстраду, ни как прямой аналог западного рока.

Особым каналом развития стала телевизионная сцена. Фестивали «Песня года», начавшиеся в 1971 году, закрепили визуальный образ эстрадного исполнителя и стандартизировали телевизионный звук. Вокалист

должен был работать одновременно для микрофона, камеры и большого зала. В этой ситуации артистический имидж, о значении которого пишет Цукер, становился частью художественного содержания. Костюм, жест, мимика, манера держать микрофон и взаимодействовать с ансамблем влияли на восприятие не меньше, чем нотный текст.

3.2 Рок-опера, концептуальный альбом и сближение рока с академической музыкой

Одним из главных направлений 1970-х годов стало стремление массовой музыки к крупной форме. На Западе этот процесс был подготовлен альбомами второй половины 1960-х и получил развитие в прогрессив-роке. В 1970 году вышел альбом Deep Purple «In Rock», в 1971 году – Led Zeppelin IV и «Who’s Next» группы The Who, в 1972 году – «Close to the Edge» группы Yes, в 1973 году – «The Dark Side of the Moon» Pink Floyd, в 1975 году – «A Night at the Opera» Queen. Рок-композиция осваивала сквозное развитие, лейтмотивность, контрастные разделы, оркестровые тембры и философскую концепцию.

Книга Цукера «И рок, и симфония…» посвящена именно подобным контактам. Название фиксирует отказ от выбора между двумя сферами: рок и симфония рассматриваются как взаимодействующие способы организации музыкального времени. Симфонизм проявляется не только в использовании оркестра, но и в развитии тематизма, конфликтной драматургии и целостности цикла. Рок, в свою очередь, привносит тембровую телесность, ритмическую энергию, студийную технологию и особую роль исполнителя.

Рок-опера стала наиболее наглядной формой синтеза. Международными ориентирами были «Tommy» The Who (1969), «Jesus Christ Superstar» Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса (концептуальный альбом 1970 года, сценическая версия 1971 года), «The Rocky Horror Show» Ричарда О’Брайена (1973). В Советском Союзе важными этапами стали «Орфей и Эвридика» Александра Журбина и Юрия Димитрина, поставленная в 1975

Студформа
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

году, и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Алексея Рыбникова и Павла Грушко, премьера которой состоялась в 1976 году.

Цукер обращает внимание на жанровую природу рок-оперы: она не является простой оперой с электрогитарами. Ее драматургия зависит от массовой песни, рок-композиции, театрального действия, микрофонного вокала и тиражируемой записи. Номерная структура может сочетаться со сквозными связями; ария сближается с песней, ансамбль – с роковым диалогом голосов, оркестр – с усиленной ритм-секцией. Вокальная техника также синтетична: академическая устойчивость дыхания соединяется с речевой артикуляцией, эстрадной атакой и тембровой персонализацией.

«Орфей и Эвридика» важна тем, что античный миф был переосмыслен средствами молодежной музыкальной сцены. Партия Орфея требует лирической кантилены и высокой тесситуры, но драматическое напряжение создается через рок-ритм, усиление и контраст массовых сцен. «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» использует остинатные формулы, резкие тембровые противопоставления, балладность и театральную экспрессию. Оба произведения подтверждают тезис Цукера о том, что массовый жанр способен включать сложную драматургию, не теряя коммуникативной непосредственности.

Параллельно развивалась концепция альбома. В советской системе долго доминировала пластинка-сборник, однако «По волне моей памяти» и программы «Песняров» показали возможность авторского цикла. Альбом стал формой, в которой порядок номеров, тембровые связи и общая тема создают дополнительный смысл. Цукер связывает этот процесс с академизацией рока, но подчеркивает обратное движение: академическая музыка также перенимает массовые способы подачи, тиражирования и сценической коммуникации.

В 1970-е годы формируется и отечественный рок-андеграунд. «Машина времени», «Аквариум» (создан в 1972 году), «Високосное лето», «Автограф» (1979) существовали в разных условиях, но общим было стремление к

авторской композиции и самостоятельному тексту. Эти коллективы продолжали линию любительского самообразования, о которой пишет Цукер, и одновременно двигались к профессиональному мастерству. Граница между официальной и неофициальной сценой оставалась проницаемой: музыканты участвовали в театральных проектах, студийных записях, филармонических коллективах и домашних концертах.

3.3 Значение идей Цукера для эстрадно-джазового вокала

Для эстрадно-джазового вокалиста труды Цукера имеют прикладное значение, поскольку объясняют историческое происхождение современных исполнительских приемов. Вокальная практика 1960–1970-х годов развивалась на пересечении академического пения, джаза, эстрадной песни, авторской песни и рока. Понимание этой многослойности позволяет избегать стилистической неопределенности: прием должен соотноситься с жанром, эпохой, типом текста и сценической функцией.

Первый вывод связан с ролью тембра. В массовой музыке индивидуальный голос становится одним из главных носителей авторства. Исполнение Владимира Высоцкого невозможно отделить от напряженной речевой атаки и характерной хрипотцы; песни Муслима Магомаева – от соединения академической опоры и эстрадной свободы; вокал Леонида Борткевича в «Песнярах» – от светлого тенорового тембра и ансамблевой пластичности. Следовательно, копирование высоты нот без воспроизведения тембровой драматургии не дает стилистически полноценного результата.

Второй вывод касается ритма. Рок и бит-культура усилили значение внутреннего пульса, синкопы, акцентированной согласной и взаимодействия с ритм-секцией. В песне 1960-х вокалист чаще располагается над сопровождением, тогда как в рок-ориентированной композиции голос включается в общий грув. Это требует точного ощущения восьмых долей, контролируемого опережения или запаздывания, умения сохранять дикцию при плотной фактуре. Е. Б. Костюк связывает массовую музыку с телесным

Студформа
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

переживанием ритма [15, с. 77–81], что согласуется с цукеровским вниманием к функции и среде исполнения.

Третий вывод относится к форме. Концептуальный альбом и рок-опера требуют от певца не только исполнения отдельного номера, но и удержания драматургической линии. Тембр, динамика и артикуляция должны изменяться в соответствии с развитием персонажа или общей идеи цикла. В «Орфее и Эвридике» лирическая подача не может оставаться неизменной на протяжении всего действия; в программах «Песняров» сольная партия подчинена ансамблевой и фольклорно-эпической логике.

Четвертый вывод связан с вариантностью. По Цукеру, массовое произведение допускает творческое вторжение исполнителя. Однако свобода не означает произвольность. Изменение мелодии, ритма, тесситуры или тембра должно сохранять жанровый код. Джазовая мелизматика может органично работать в соул-балладе, но разрушить строгую интонацию авторской песни; роковая атака усиливает кульминацию, но при постоянном применении лишает форму контраста. Исторический анализ помогает выбирать прием осознанно.

Пятый вывод касается работы с микрофоном и записью. В 1960–1970-е годы микрофон окончательно превратился из средства усиления в инструмент тембрового конструирования. Приближение к микрофону позволяет использовать мягкую атаку и дыхательную окраску; удаление – расширить динамику; студийная многодорожечная запись – создать ансамбль из нескольких вокальных слоев. Цукеровская проблема коллективного авторства здесь проявляется буквально: финальный образ голоса создается певцом, звукорежиссером, аранжировщиком и продюсером.

Наконец, концепция «единого мира музыки» формирует профессиональную этику исполнителя. Эстрадно-джазовый вокал не должен оцениваться как упрощенная академическая практика, а рок-вокал – как отсутствие техники. Каждая сфера имеет собственные критерии качества. Для 1960–1970-х годов такими критериями были стилевое соответствие,

ритмическая убедительность, тембровая индивидуальность, ясность текста, сценическая коммуникация и способность соединять личное высказывание с коллективным опытом аудитории.

СТУДФОРМА
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследования Анатолия Моисеевича Цукера позволяют рассматривать музыку 1960–1970-х годов как целостный историко-культурный процесс. Основное научное достижение музыковеда состоит в преодолении жесткого разделения академической и массовой сфер. Советская песня, авторская песня, ВИА, рок-композиция, концептуальный альбом и рок-опера образуют не изолированные жанровые зоны, а взаимодействующую систему, в которой меняются формы авторства, профессионализма, фиксации и сценического бытования.

В 1960-е годы произошел переход от монополии профессиональной композиторской песни к множественности моделей. Авторская песня утвердила единство автора и исполнителя, бит-культура стимулировала ансамблевое самообразование, звукозапись и телевидение изменили механизм популярности. В 1966–1969 годах возникли коллективы, определившие дальнейшее развитие отечественной сцены: «Поющие гитары», «Веселые ребята», «Ариэль», «Песняры», «Цветы», «Машина времени». В терминах Цукера это был процесс возвращения массовой музыки к мобильности, вариантности и коллективному творчеству.

В 1970-е годы новые практики получили профессиональное и жанровое оформление. ВИА вошли в филармоническую систему, сформировали устойчивый стандарт электрического ансамбля и многоголосного вокала. Появились концептуальные программы и рок-оперы: «Орфей и Эвридика» (1975), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976), альбом «По волне моей памяти» (1976), программы «Песняров» «Песня о доле» (1976) и «Гусляр» (1979). Эти примеры подтверждают тезис о сближении массовой и академической музыки через крупную форму, драматургию и сложный тембровый синтез.

Значение трудов Цукера для эстрадно-джазового вокала проявляется в понимании исполнителя как соавтора. Тембр, артикуляция, микрофонная техника, ритмическое положение фразы, сценический образ и студийная

обработка включаются в художественную структуру произведения. Поэтому профессиональная подготовка вокалиста должна сочетать техническую работу с историко-стилевым анализом. Знание контекста 1960–1970-х годов дает возможность осознанно различать эстрадную кантилену, авторско-песенную декламацию, ансамблевый бит-вокал, роковую экспрессию и театрализованную подачу рок-оперы.

Научная концепция Цукера сохраняет актуальность, поскольку современная массовая музыка продолжает развиваться через коллективное авторство, технологическую переработку и жанровый синтез. Исследовательский подход, объединяющий социокультурный и музыкально-драматургический анализ, позволяет оценивать не только популярность произведения, но и его структуру, функцию, способ существования и историческое значение. Тем самым музыка 1960–1970-х годов предстает не как набор ретрообразцов, а как период формирования важнейших механизмов современной эстрадной и рок-культуры.

СТУДФОРМА
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг. : учебное пособие / А. М. Цукер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 256 с.

2. Цукер, А. М. И рок, и симфония… / А. М. Цукер. – Москва : Композитор, 1993. – 303 с.

3. Цукер, А. М. Единый мир музыки / А. М. Цукер. – Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003.

4. Цукер, А. М. К проблеме авторства в массовой музыке / А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 4. – С. 11–18. – DOI 10.24411/2076-4766-2020-14002.

5. Цукер, А. М. Массовая музыка и музыкальная критика / А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 4. – С. 25–33.

6. Цукер, А. М. От советской массовой песни к советской рок-музыке. Годы 60-е – 80-е / А. М. Цукер // Музыкальная культура: век XIX – век XX. – Вып. 2. – Москва, 2002.

7. Цукер, А. М. Массовая музыка как образ времени / А. М. Цукер // Город и время. – Т. 2. – Самара, 2012.

8. Цукер, А. М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры / А. М. Цукер // История современной отечественной музыки. – Вып. 3. – Москва, 2001.

9. Бокарев, В. В. Феномен «Битлз» в информационно-пропагандистской политике советского государства (1964–1970 гг.) / В. В. Бокарев // Власть. – 2014. – № 2. – С. 193–199.

10. Кондаков, И. В. Феномен эстрадности в культуре оттепели / И. В. Кондаков // Художественная культура. – 2018. – № 4. – С. 162–195.

11. Синеокий, О. В. Рок-музыка в системе звукозаписи СССР и стран Восточной Европы: 1960–1980-е годы / О. В. Синеокий // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4. – С. 83–88.

СтудФорма
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР

12. Савицкая, Е. А. Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов / Е. А. Савицкая // Художественная культура. – 2018. – № 4. – С. 196–223.

13. Савицкая, Е. А. «Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов: на примере творчества ВИА «Песняры» / Е. А. Савицкая // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 167–178.

14. Маевская, И. В. Жанровая модуляция и жанровый синтез в интерпретации эстрадной песни / И. В. Маевская // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 3. – С. 127–130.

15. Костюк, Е. Б. Массовая музыка XX века в контексте диалога Востока и Запада / Е. Б. Костюк // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2022. – № 2 (51). – С. 77–81.

16. Журкова, Д. А. Сложная судьба «простых» форм: отечественная традиция изучения популярной музыки / Д. А. Журкова // Художественная культура. – 2019. – № 1. – С. 192–213.

17. Дуков, Е. В. Роль виолончели в рок-музыке XX века / Е. В. Дуков // Художественная культура. – 2024. – № 3. – С. 508–521.

18. Mauch, M. The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010 / M. Mauch, R. M. MacCallum, M. Levy, A. M. Leroi // Royal Society Open Science. – 2015. – Vol. 2. – Article 150081.

19. Цукер Анатолий Моисеевич : биография и основные публикации // Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова : официальный сайт. – URL: https://rostcons.ru/personpages/zucker.html (дата обращения: 05.08.2026).

20. Цукер Анатолий Моисеевич // Союз композиторов России : официальный сайт. – URL: https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=215 (дата обращения: 05.08.2026).

СтудФорма
studforma.ru
ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ПРИМЕР