

Е. Овчинников

ИСТОРИЯ ДЖАЗА

Выпуск 1

Ноты: Ale07.ru



Москва «Музыка»

1994

Рецензенты:
доктор искусствоведения
А. В. КОНОТОП
доктор педагогических наук
В. Г. КУЗНЕЦОВ

Овчинников Е.
О 35 История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып. 1. — М.:
1994. — 240 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0139-7 (Вып. 1)
ISBN 5-7140-0174-5

Учебник состоит из двух выпусков. В первом освещаются основные этапы становления и развития джаза от его зарождения до начала 40-х годов. Рассматриваются отдельные жанры афроамериканского фольклора, анализируются социальные функции, художественные особенности, выразительные средства традиционного джаза, стиля свинг и других, а также творческая деятельность отдельных музыкантов, представляющих тот или иной стиль.

Для учащихся музыкальных училищ, студентов музыкальных вузов, музыкантов-профессионалов, широкого круга любителей музыки.

О $\frac{4905000000 - 332}{026(01) - 94}$ Без объявления

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0139-7 (Вып. 1)
ISBN 5-7140-0174-5

© Е. В. Овчинников, 1994 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эстрадно-джазовое образование в нашей стране охватывает в настоящее время все звенья обучения: начальное, среднее и высшее. В каждом из них среди предметов теоретического цикла особое место занимает курс, посвященный изучению истории джаза. И это закономерно: джаз — это живое современное искусство, в процессе развития сложившееся в сложную систему с различными направлениями, течениями, стилями, с комплексом оригинальных выразительных средств. Выйдя из недр фольклора, за свою более чем столетнюю историю джаз превратился в высокопрофессиональное искусство с ярко художественными, развитыми концертными формами. Не менее важно, что без влияния самого джаза или же родственных ему видов было бы попросту невозможно появление целого ряда разновидностей и жанров современной эстрады, рок-музыки с ее различными стилями и направлениями. Именно от джаза идут многие приемы, инструментальная и вокальная техника, манера звукоизвлечения, способы интонирования, оркестровые средства, встречающиеся в различных актуальных в художественном отношении жанрах музыки наших дней, не только легкой, но и академической. Более того, джаз неоднократно вступал и вступает в интересные творческие контакты с иными областями культуры и искусства — с литературой, театром, кино, живописью и т. д.

Развитие джаза объективно включает две фазы: 1) традиционный джаз и свинг и 2) современный (модерн) джаз. Соответственно на два выпуска делится и предлагаемый учебник. Каждый из этих исторических периодов чрезвычайно богат событиями, фактами, включает массу ансамблей, оркестров, имен, относящихся порой к самым различным стилям, направлениям или к их ответвлениям, разновидностям.

Однако при таком обилии материала цель изложения видится все же не во всеохватном раскрытии сложной и многоплановой эволюции джаза со всеми подробностями этого процесса, а прежде всего — в целенаправленном, строгом, хронологически выстроенном анализе, в раскрытии наиболее существенных, важнейших сторон развития джаза, основных движущих сил и тенденций в его истории. Такие тенденции порой сосуществовали, действовали параллельно, иногда перекрещивались, но, как правило, при опре-

деляющей, главенствующей роли в каждый данный исторический период какой-то (или каких-то) из них.

Оценить многие, чисто музыкальные стороны джаза порой невозможно без учета окружающих его явлений — социально-экономических, художественно-эстетических и т. п. Здесь проявляются те же закономерности, с которыми приходится иметь дело при изучении тех или иных аспектов культуры и искусства. При этом курс истории джаза должен в целом органично вписываться в общую картину развития музыки, хотя и с постановкой во главу угла именно вопросов собственно джаза, его специфики. Проявление в джазе общих для искусства закономерностей следует подчеркнуть особо, тем более, что среди определенной части и музыкантов и слушателей нередко встречается мнение о якобы полной уникальности, исключительности как самого джаза в ряду других музыкальных явлений, так и об особой роли в нем исполнителей, чья творческая деятельность будто бы принципиально отличается от функций их коллег, занимающихся академической и народной музыкой. При этом часто преувеличивается роль чисто природного дарования музыканта, которого, при всем его огромном значении, все же мало для того, чтобы найти убедительную трактовку художественного решения. В современном джазе исполнителю необходим определенный запас разносторонних знаний, в том числе теоретических, историко-стилистических. Широкие знания в области истории джаза нужны, разумеется, и педагогу.

Изучение джаза осложняется недостатком работ о нем на русском языке. В то же время за рубежом есть немалый опыт в данной области знаний: это и глубокие фундаментальные исследования, и обилие популярных изданий, и обширнейшая периодика. Вот лишь имена некоторых известных авторов: У. Сарджент, Л. Фезер, М. Стернс, Б. Уланов, А. Ломакс, Дж. Л. Коллиер, М. Уильямс, Й. Э. Берендт, А. Дауэр, А. Азриль, Я. Славе, Дж. Виеру, Ш. Делоне, А. Одер и другие. Из советских авторов упомянем В. Конен, А. Баташева, В. Симоненко, Л. Переверзева, В. Фейертага, А. Медведева, В. Озерова, А. Петрова, А. Волынцева, И. Бриля, Ю. Чугунова, С. Ариевича, Т. Айзикович и др.

Обилие работ о джазе (особенно зарубежных) вовсе не означает наличия полной ясности в целом ряде вопросов, касающихся его теории и истории. Напротив, по многим, даже кардинальным проблемам мнения и оценки разных специалистов нередко оказываются диаметрально противоположными, принимают характер альтернативы. Отсюда — необходимость корректировки, уточнений, тщательной проверки фактов. (Кроме того, литература о джазе, в том числе и отечественная, как правило, не предназначена для процесса обучения, не имеет методической направленности.) Так, разночтения имеются в джазовых словарях при объяснении одних и тех же терминов. Единая методология исследования джаза пока что не разработана, у авторов нет единообразия в подходе к изучаемым проблемам, в оценке того, что наиболее важно, а что второстепенно; нет даже четкого определения, дефиниции джаза; расходятся взгля-

ды на роль художественных факторов, послуживших базой для его зарождения и развития; отсутствует исчерпывающая теория джазовой импровизации, как и вообще единая точка зрения на ее природу и значение в этом виде искусства. Отсюда и различия в оценке роли аранжировки, композиционного начала, подготовленности исполнителя к выступлению и пр. При анализе выразительных средств делается акцент то на одних, то на других элементах. Это относится и к тем или иным стилям: не всегда и не все они оцениваются одинаково объективно: значение одних переоценивается, других — явно занижается. По-разному рассматривается и роль негритянского и европейского факторов в формировании джаза. Подобных расхождений можно назвать еще немало.

Есть и другие трудности, мешающие достижению оптимальных результатов в работе с учащимися. Среди них — пока что явный дефицит нотного материала, что приводит к вынужденной необходимости только одного слухового анализа, нехватка грампластинок, магнитофонных записей и вообще порой слабая техническая оснащенность учебного процесса. Джаз — искусство музыкальное, но к тому же еще и ярко зрелищное, нередко проникнутое духом театрализации. Его нужно не только слышать, но и видеть. Поэтому целесообразны не только посещения концертов, но и использование иллюстративного материала — слайдов, кинофильмов, современной видеотехники.

Материал изложен в учебнике в исторической последовательности. Наличие в литературе уже упомянутых выше разночтений вызывает необходимость довольно частых ссылок на конкретные источники. Некоторые из них труднодоступны, но содержат ценную информацию. Опираясь на нее, мы стараемся поэтому сохранить не только общий смысл приводимого высказывания, но и ход рассуждений, хотя стремимся при этом избегать прямых цитат. Многие нотные примеры также приводятся с пояснениями, почерпнутыми из оригинала. Список использованной литературы приводится в конце каждого выпуска. Думается, что при тщательном отборе материала данный учебник может быть использован как в вузе (во всем его объеме), так и в музыкальном училище (с известными сокращениями).

Автор приносит глубокую благодарность всем музыкантам, принимавшим участие в подготовке и обсуждении этого пособия: В. Конен, В. Медушевскому, А. Конотопу, В. Кузнецову, а также педагогам кафедры полифонии и анализа Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, на которой готовилась данная книга. В нее отчасти вошел и материал из некоторых ранее опубликованных автором работ учебно-методического плана.

АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА И ДЖАЗ

Джаз родился в результате ассимиляции и синтеза многих элементов, в том числе этнических. Первоначально важную роль в зарождении джаза сыграл ряд жанров, принадлежащих музыкальному фольклору американских негров. Г. Э. Кребил в 1914 году назвал его афроамериканской музыкой (69). К ней относят и наиболее ранние формы джаза («фольклорный», «аутентичный»).

Термин «афроамериканская музыка» порой критикуют за известную неточность, условность, чрезмерную обобщенность: вряд ли можно говорить о единообразии африканской и американской музыкальной культуры. И та и другая представлены разнообразными национальными, этническими формами, имеющими свою специфику. Были попытки внести уточнение: слово «афро» означает только «западноафриканская» культура (и музыка), так как установлено, что рабов вывозили именно с Западного побережья «черного» континента. Но и эта территория огромна и населена различными племенами и народностями, со своими культурными признаками. К тому же известно, что в данный регион порой доставлялись и рабы из глубинных и других областей Африки. Стало быть, неточен и термин «западноафриканская музыка».

По-разному сложилась и судьба рабов, их культура в зависимости от географии расселения в Новом Свете, социально-экономических условий, в которые они попали, от того, с какими конкретно иными национальными влияниями (например, европейскими) столкнулась музыка того или иного африканского народа в Америке — английскими, испанскими, португальскими, французскими и т. д. А последние, в свою очередь, могли принадлежать к фольклору или профессиональному композиторскому творчеству, к сфере религии или светскому искусству. Очевидно, что и понятие «американская» (то есть европейского происхождения) музыка тоже слишком обобщенно, условно, а сам сплав в Америке европейских элементов с африканскими признаками приводит или к афроевропейскому, или же к евроафриканскому типу синтеза. Причем и в этих терминах вновь не учитываются конкретные национальные признаки, нет расшифровки — указания на ту или иную этническую группу, нацию, народ и т. п.

Однако даже при всем своеобразии культур разных африканских племен и народностей, для многих из них типичны и общие черты.

Так, музыкальный фольклор африканцев имел важные прикладные функции. Отражение индивидуального начала в нем отсутствовало. В искусстве господствовала идея полного подчинения человека, личности каким-либо высшим силам (18, 77)¹.

Факт музыкальной одаренности негров широко известен. Но, как отмечается учеными, с точки зрения самооценности для африканского искусства важнее все же не музыка, а танцевальная пластика, ритуальные танцы. Эстетическая значимость музыки была намного ниже. «Африканца следовало бы охарактеризовать не столько как чернокожего... человека, сколько как человека, который выражает любое свое переживание посредством ритмических телодвижений» (18, 66).

Африканская музыка имеет вариационную природу, идущую от импровизации, нередко совместной, коллективной, но при сохранении известной автономности каждой отдельной партии. В ансамбле исполнители играли не столько вместе, сколько параллельно друг другу (57, 32), что порождало фактуру с ярко выраженной линейностью, полиритмией и полиметрией. Метроритмическое начало выполняло важнейшую функцию. Отсюда и роль барабанов, мембранофонов, других ударных инструментов, часто образующих своего рода оркестры со своими выразительными средствами: метром, ритмом, тембрами, но использовались и инструменты с фиксированной настройкой типа ксилофонов, маримбы, колокольчиков. Однако звуки разной высоты извлекались и из барабанов, входивших в «оркестр», путем использования при игре различных точек их поверхности, корпуса и тому подобных приемов. Подчеркнем, что интонационные возможности африканских ударных инструментов долго не учитывались европейцами, в том числе учеными (19, 246).

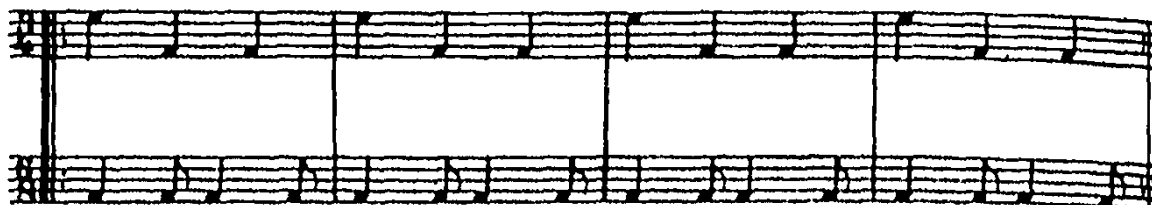
Перкуссивные свойства, особая ударность звукоизвлечения обычно присутствовали и в исполнении негров на струнных инструментах типа арфы, гитары, лютни (удар, зашипывание струны). Даже на имевшихся в Африке духовых, напоминавших горн, трубу, флейту, гобой или кларнет, как правило, использовали резкую атаку. (Много позднее эта перкуссивность проявится и в джазе.) Существовала у африканцев и гибридная форма — инструмент со струнами, но приводимыми в движение столбом воздуха. По конструкции сложнее всего калиф (калимба) — своего рода африканское фортепиано (18, 82). На нем играют двумя руками, при этом образуется многоголосная фактура. Развитая фактура возникает и при исполнении на маримбе (другие ее названия — лимба, бала, мбила). Функции ударных выполняют в музыкальной практике негров и обычные хлопки в ладони, удары рук по телу, топанье ногами.

Африканская музыка имеет тенденцию к двудольности, но из ритмических рисунков возникают комбинации, опирающиеся на трехдольность — 6/8, 12/8 и т. д. Одновременное звучание нескольких

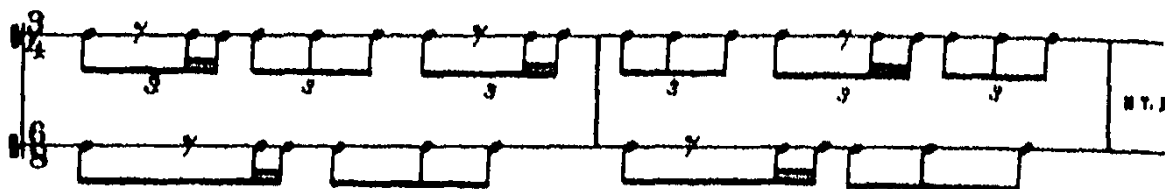
¹ Первая цифра в скобках указывает ссылку на соответствующий источник в «Списке использованной литературы», вторая (курсив) — страницу этого источника.

барабанов приводит к ритмическому многоголосию. К ним могут присоединиться голоса певцов, достаточно автономные в ритмическом отношении. В сумме образуется сочетание пластов. Между ними устанавливается своя координация, при которой возникает так называемая перекрестная ритмика — несовпадение долей (как сильных, так и слабых), акцентности в разных голосах фактуры. Возникают и однотипные ритмические фигуры-модели (паттернс) (18, 80):

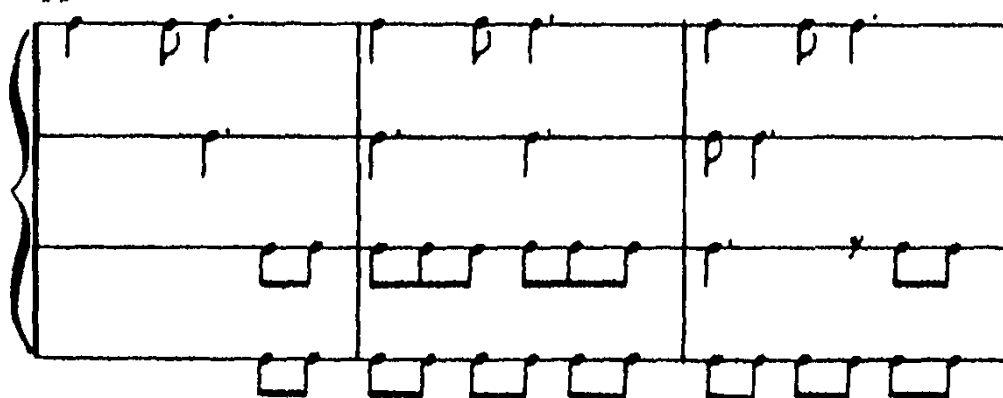
1а



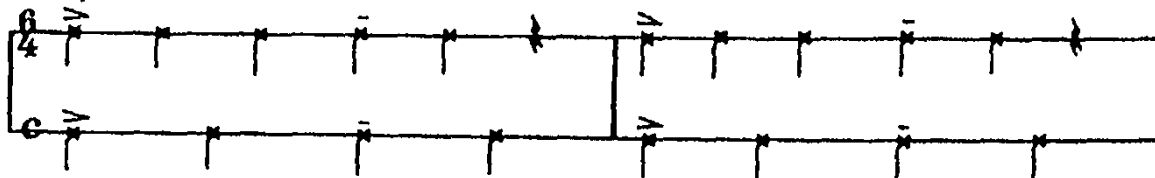
16



1в

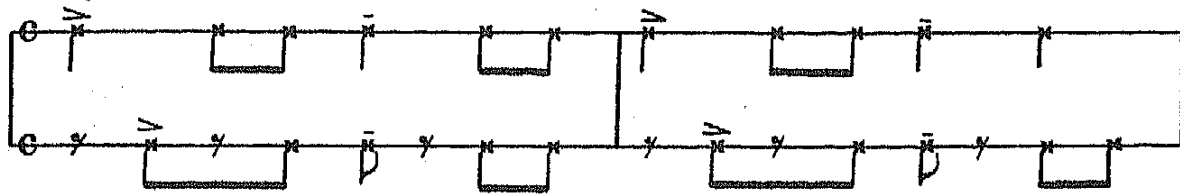


1г Трещотка

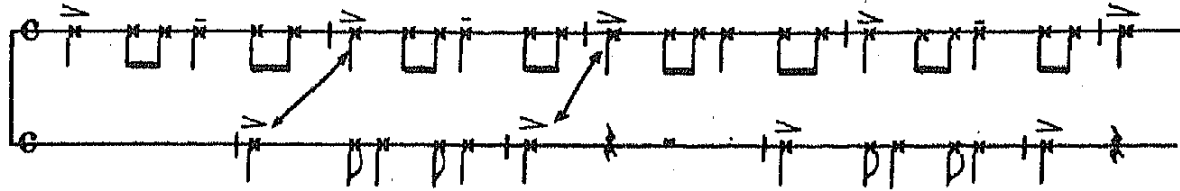


Здесь налицо полиметрия. Подобный эффект может возникнуть и при одном, общем для разных линий фактуры метре (57, 32):

2а Трещотка



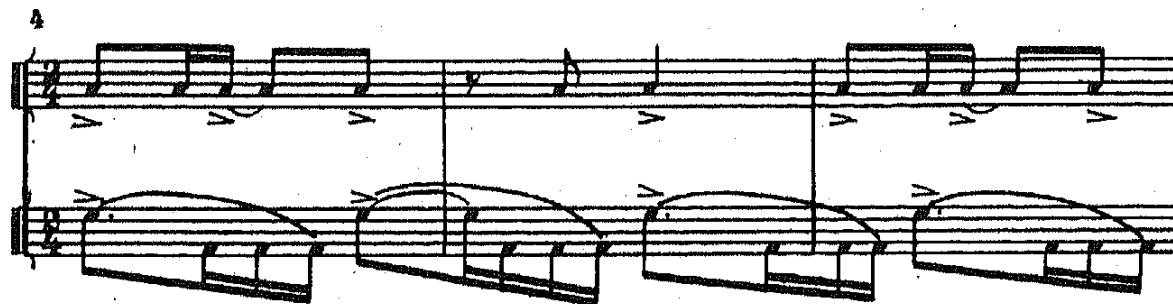
26



В обоих случаях есть и перекрестная ритмика (из-за смещения акцентов относительно друг друга), как и в следующем фрагменте. В нем слабые доли к тому же падают на кульминационные зоны развития в целом (57, 33):

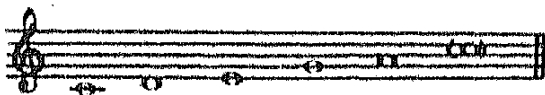


От перекрестной ритмики идут важные для джаза выразительные средства: стотпинг, паттерн, офф-бит. Для африканской ритмики типичны также синкопирование и акценты на слабых долях такта (18, 81):



Оба этих приема важны как для фольклора негров в США, так и для джаза.

Мелодическое начало в африканском музыкальном фольклоре не столь развито, как у многих европейских народов. Интонирование отличается известной свободой, что нередко связано с возбужденно-экстатическим состоянием исполнителя. При господстве пентатоники четко фиксированными по высоте оказываются лишь опорные звуки:



Другие (сверх пентатоники) ступени трактуются более свободно, могут повышаться, понижаться, возникают дёрти-тоунс (грязные тоны), гортанные, хрипящие (граул), глиссандирующие, фальцетные звучания, выкрики (шаут), вибрато, тремоло, сдавленные звуки, микширование, провалы, срывы звучания, речитация, громкая динамика и т. п. (57, 33):

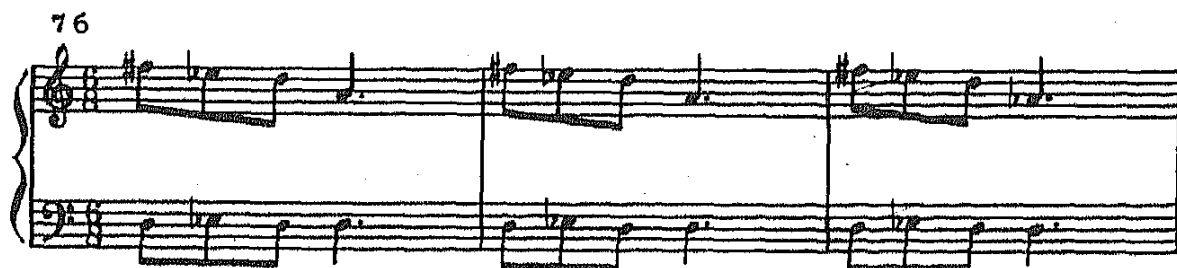


Мелодия обычно состоит из последовательности мотивов-ячеек, нередко с их варьированием. Важна оstinatность, идущая от танцевальности. Небольшие звенья располагаются вокруг звуковысотного центра. Направление движения мотивов нисходящее (18, 87):

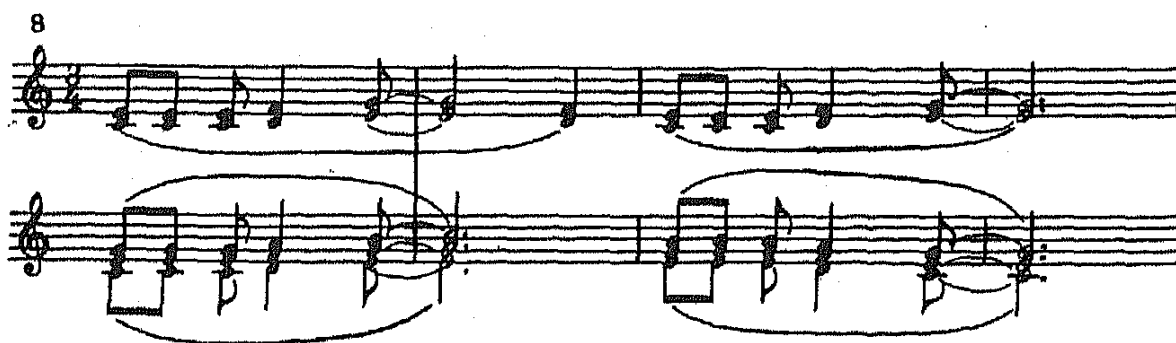


Оstinatность часто является результатом экстатического возбуждения. В целом она — важный формообразующий фактор.

Фактура проще метроритмической структуры. Основу развития составляет движение параллельно ведущему голосу в какой-либо интервал с незначительными ответвлениями гетерофонного типа:



Собственно полифонии здесь нет. Нет обычно и функциональных отношений. При большем числе голосов типичны параллелизмы, что напоминает «парикмахерские» (барбершоп) гармонии у негров США и в джазе (57, 34):



В африканской музыке широкое применение получил вопросно-ответный принцип (респонсорность): между группами поющих, запевалой и хором. Хоровые разделы становятся рефреном, а в сумме голосов возникает многоголосие, более сложное, чем ленточное. Отвечая хору, солист поет вариации на начальную попевку, используя импровизационный принцип. И респонсорность, и импровизационность, как известно, впоследствии стали важными качествами джаза. Исполнение у африканцев длится порой часами.

В Латинской Америке африканские традиции слились с португальскими и испанскими. Возникла креольская музыка, для которой типичны полиметрия, особая роль ударных инструментов, влияние религиозных африканских культов. На основе такого синтеза позднее появились новые жанры: хабанера, танго, болеро, румба, бегин, калипсо, конга, самба и другие (57, 35).

Условия жизни рабов в Северной Америке были крайне тяжелыми и унижительными. Однако хозяева разрешали им музицировать, так как это способствовало росту производительности труда. Кроме того,

считалось, что играющий и поющий раб не думает о побеге или о бунте. Попав в Новый Свет, музыка негров в целом становится более самостоятельной, чем в синкретическом африканском искусстве. Она приобретает яркий эмоциональный строй со всеми оттенками настроений. Отсюда — разнообразие жанров (трудовые, религиозные, отчасти лирические), богатство выразительных средств. Музыка была важным атрибутом праздников, со временем разрешенных рабам.

В новых условиях менялась психология негров, что отражалось и на характере, тематике их искусства. Некоторые коренные свойства его сохранялись, но в общем плане рабство способствовало потере неграми многих аутентичных признаков культуры. Рабовладельцы часто специально смешивали представителей разных племен, что лишало их возможности общения и приводило к постепенному исчезновению региональных традиций. То, что следы многих из них, пусть и в трансформированном виде, все же сохранились, говорит лишь об особой жизненной силе питавших их соков исконной африканской культуры. Но в основном выжили не столько сами традиции, сколько «богатая художественная наследственность», «высокая степень эстетической одаренности, восприимчивости к новой культуре, творческая потребность выражать свое мироощущение в художественных образах... великолепное ритмическое чутье», свободное владение своим мышечным аппаратом, особые тембральные качества голоса и т. д. (18, 90).

В сознании африканцев превалировало инстинктивное, интуитивное начало, рационализм вытеснялся фантазией. Наоборот, европейская культура в Америке выразилась и в рационализме, вообще необычайно развитом. Он пропитывает психологию, нравы, быт, даже нередко религию: протестантизм, например, запрещал все, что могло разбудить фантазию верующих (зрелищность, символику и т. п.). Но именно религия стала одной из первых сфер, где рабовладельцы пытались подчинить невольников, часто стремившихся сохранить черты языческих культов, организовывавших тайные общества. Но даже и сами христианские святые находили у негров параллель с языческими образами, что несколько облегчало и процесс усвоения рабами новых церковных догматов, которые они порой трактовали по-своему. Например, христианская идея избавления от страданий толковалась ими как освобождение от рабства. Сложности испытывали негры с абсолютно новым для них языком, на котором разговаривали их хозяева и шло богослужение. Возникали диалекты смешанного типа. В итоге, как считается, фонетика и смысловые моменты негритянской речи в США даже повлияли на общий характер американского языка, так же, впрочем, как и на психологию, художественное мышление, музыку. Здесь негритянское начало воздействовало на метроритмическую, гармоническую, интонационную стороны американского, в том числе белого фольклора, воспитало в американцах восприимчивость к сложным ритмам, привело к особой мышечной раскованности во время танцев, к новым типам пластики.

Показательно, что при наличии разного рода барьеров (языковых, культовых и др.), разъединявших, разобщавших попавших в рабство негров — представителей разных племен, музыка стала для них фактором сплочения, солидарности. И сами языки народов Африки имеют тональный характер: одно и то же слово, произнесенное на разной высоте, с той или иной интонацией, несет различный смысл. Звуковысотные соотношения наряду с метроритмическими играли важнейшую роль и в технике так называемых «говорящих» барабанов, передававших информацию подчас на большие расстояния.

Под влиянием культуры белых рабовладельцев постепенно менялись и психический склад, и эстетические идеалы бывших африканцев. Среди них стали котируются по возможности светлый цвет кожи, гладкие волосы. Рабы нередко стеснялись собственных традиций, старались подражать манере поведения белых господ. Испытывая постоянные унижения, негры даже выработали особую форму поведения, маску всем довольного, улыбчивого, веселого и добродушного человека, помогавшую им выжить и скрывающую протест огромной внутренней силы, что по-своему проявилось и в афроамериканском искусстве, и в джазе, само возникновение которого связано с восприятием неграми традиций белых. Отказ от ряда коренных африканских и приобретение некоторых европейских признаков внесли черты нового в негритянское музыкальное искусство. Исчезли из репертуара потерявшие актуальность жанры, в том числе ритуальные или связанные со свободным образом жизни, например охотничьи. В то же время могли остаться отдельные рудименты старых культов, праздничных церемоний. Тяжелый физический труд в Америке содействовал определенной консервации африканских трудовых песен. Сохранились некоторые лирические, детские песни. Ритуальные танцы негров, формы пения, идущие из Африки, под воздействием христианства скрещивались с фактурой европейского типа — хоровой или сольной.

Светские жанры многих народов Европы дали черным жителям Америки широкие возможности для трактовки. Они открывали для себя новые, непривычные их уху средства — мажоро-минор, функциональность в гармонии, аккордику, вертикаль, последовательности созвучий, организующую роль единого тактового размера, приоритет мелодии ведущего голоса, структурную оформленность целого, интонирование на основе равномерно-темперированного строя, отсутствие ударных инструментов и ударности как качества звучания. Но были и в европейской культуре моменты, напоминавшие неграм их собственную: дагомейский обряд славления бога реки и христианское крещение в реке у баптистов, пентатоника африканского типа и такая же ладовость англо-кельтских баллад, вопросно-ответная структура у африканцев и в европейской, в том числе — культовой музыке и т. д. (19, 251).

Европейское начало привело к исчезновению в негритянском ритме ударных полиметрии, подчинившейся общему тактовому размеру (57, 39):

Let Your Hammer Ring
офф-бит

9

Затевалка

Well' bout a - kil - lin' me ham - mer.

Мужской хор

Oh let your

Хлопки

офф-бит

Well' bout a - kil - lin' me ham - mer.

ham - mer ring!

Oh let your

офф-бит

I says, the

ham - mer ring!

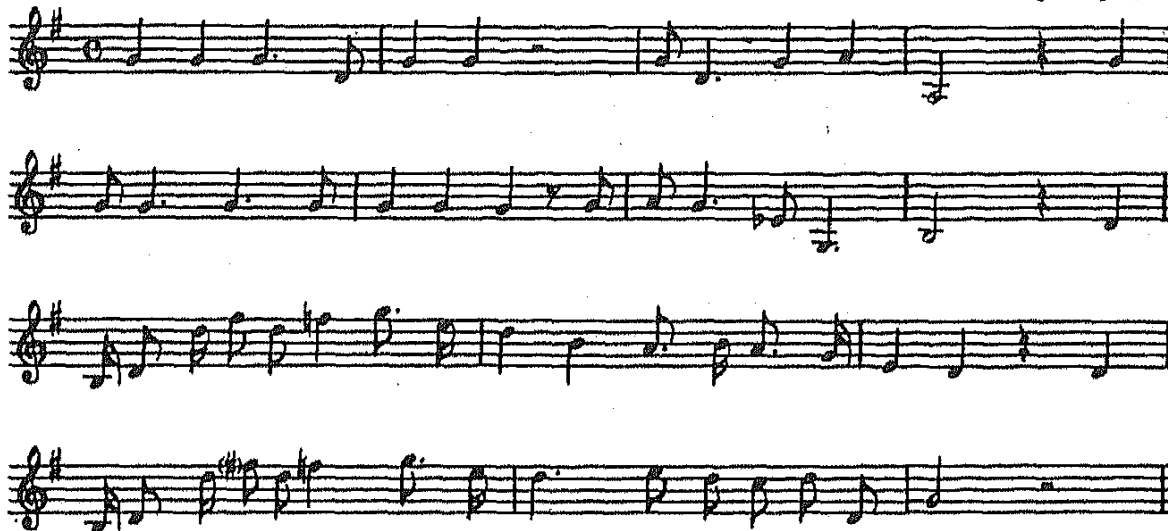
Здесь сольный «вопрос» и хоровой «ответ» с элементом имитации — прием, характерный (с точки зрения структуры) и для европейской, и для афроамериканской музыки, и для джаза. В многократной повторности сходных интонаций предугадываются контуры будущих приемов типа стомпинга или риффа. Попевка *до — ля* — соль пентатонична. Хлопки на слабых долях такта — простейший тип техники офф-бит, ее более сложный вид — в моменты синкопирования (залигованные ноты): возникает перемещение акцента с реально не существующей четвертой доли на восьмую триольной фигуры в третьей четверти. Триольность также характерна для афроамериканских жанров и для блюза.

Мелодическое начало в афроамериканской музыке постепенно усиливается, перкуссивные элементы уходят в сопровождение, но сохраняющаяся все же известная автономия дает четкое разделение мелодического и собственно ритмического пластов. При господстве европейского мажора (реже — минора) отдельные ступени лада, особенно при экстагическом состоянии исполнителей, воспро-

изводились как «блюзовые тоны». В первом из нижеследующих примеров это пониженная септима (наряду с обычной). Здесь же, кстати, очевидны и черты офф-бита в момент синкопирования. Во втором примере вариантными являются III и VII ступени (57, 40, 41):

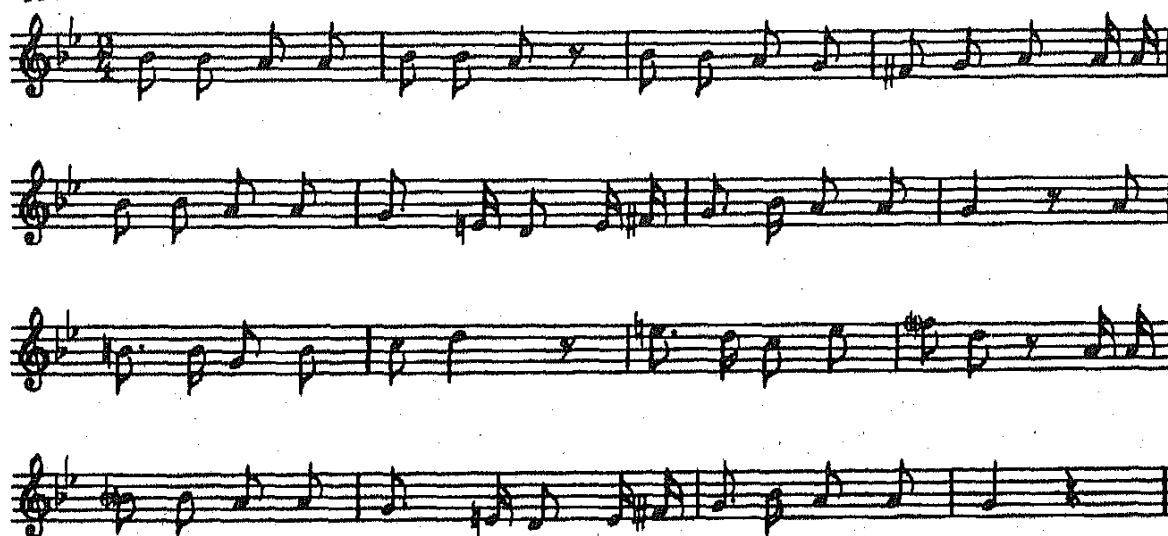
10

O'er the Crossing. Спиричуэл



10 a

Paul and Silas. Спиричуэл



Параллельное движение нескольких голосов — рудимент африканской «ленточной» гармонии и основа более поздней, «парикмахерской» гармонии (57, 42):

11

The New Burying Ground. Спиричуэл



Метроритм в негритянской музыке в США стал проще, чем когда-то в Африке. Усложнение его началось затем в ряде достаточно поздних джазовых стилей. Из африканских выразительных средств негры в Америке сохранили по-разному проявляющийся остигатный принцип, ударность в широком смысле слова, перекрестную акцентность, отклонения ритмики разных голосов от основной пульсации (типа офф-бит), импровизационность как важнейший метод развития, вариационность, свободу интонирования с целым комплексом специфических приемов в артикуляции, звукоизвлечении, тембрах, коллективность исполнения, вопросно-ответность структуры, параллелизмы в голосоведении, «горячую» (хот) манеру в трактовке материала и др.

Укажем лишь некоторые формы проявления африканских традиций, в трансформированном виде представших в жанрах афроамериканской музыки и джаза. Естественно, здесь то в большей, то в меньшей мере, но уже проявляется воздействие европейского начала.

В использовании инструментов заметно как сохранение традиций, так и новые тенденции. Довольно рано завезенные неграми барабаны, как упоминалось, были запрещены рабовладельцами. В некоторых регионах рабы заменили их палками, тоже со временем изъятыми, так как они становились оружием против угнетателей. Существовал барабан из кипариса, покрытый бараньей кожей. На нем играли маленькими палочками, костями, использовавшимися и как кастаньеты. Барабаном становилась и полая тыква, и бочка, обтянутая воловьей кожей (бамбула), и бочка из металла (из таких бочек состояли даже целые оркестры — стил-бэнды). Барабаны мастерились из ящиков, из куска дерева. Роль ударных инструментов выполняли разные погремушки, жестяные банки, стиральные доски, тазы, предметы, наполненные зерном (гурд), галькой, зубами животных (типа маракасов). Ударный эффект возникал и при помощи хлопков в ладони, притоптывания, ударов руками по телу и т. п. Постепенно, ко времени зарождения раннего джаза, начинают использоваться и европейские ударные инструменты — большой и малый барабаны, тарелки, треугольник и пр. Из более развитых типов ударных в негритянской музыке штата Луизиана встречалась маримба — отпрыск «африканского фортепиано».

Из струнных щипковых было популярно банджо, позднее — гитара. Свирели (квиллы) соседствовали с флейтами, губными и ручными гармониками. Использовались самодельные и примитивные духовые — казу (трубка), джаг (кувшин). В период архаического джаза негры начинают осваивать и европейские духовые — корнет, тромбон, кларнет и другие, по-своему трактуемые неграми инструменты. В практику фольклорного музицирования входят фортепиано, контрабас — также со своей спецификой исполнения (18; 57; 71).

Совместная игра — вокальная и инструментальная — приводила к возрастанию роли гармонии и к полифонизации фактуры, причем на пути к джазу мелодика и гармония в целом становятся все

более европеизированными, как и репертуар. Но при этом сохраняется исконно негритянская манера исполнения. Если во время праздников на Конго-сквер в Новом Орлеане или в некоторых жанрах культовых церемоний более яркими были черты, идущие из Африки, то в иных жанрах заметнее европейское начало. Между этими «точками» — множество своего рода смешанных, переходных форм.

Остановимся теперь на некоторых жанрах афроамериканской музыки, рассматриваемых обычно в качестве истоков зарождения и появления раннего джаза. Среди них: уорк-сонгс (трудовые песни негров), культовая негритянская музыка, рэгтайм, блюз. Важную роль сыграли также и другие жанры и виды музыкального искусства афроамериканского типа: театр американских менестрелей, с целым рядом типичных для него выразительных средств и приемов, практика музицирования в кабачках (хонки-тонк, баррел-хаус), деревенские народные ансамбли, традиция самодеятельного творчества в парикмахерских Юга США, вокальное и инструментальное исполнение бродячих музыкантов и другие формы. При этом степень приближения их к будущему джазу различна.

Уорк-сонгс

У о р к - с о н г с — обобщенное название трудовых песен, среди которых есть немало разновидностей, связанных с определенными историческими условиями их появления и функционирования: наиболее древние по происхождению сохранили некоторые исконно африканские черты, другие модифицировались, больше впитали европейских признаков. Возможна дифференциация трудовых песен по принадлежности их к той или иной конкретной форме деятельности, виду работы — в сельском хозяйстве, на строительстве дорог, в рудниках, на морских и речных судах и т. п. В свою очередь, внутри каждого такого типа песен нередко возникают как бы под-типы, что обусловлено уже более тонкими различиями жанров, относившихся к отдельным этапам трудового процесса с их конкретной задачей и особенностями. Так, полевые работы (а следовательно, и песни) могли быть связаны с обработкой почвы, посевом, со сбором урожая, его сортировкой и т. д. Аналогию можно найти и в животноводстве (например, труд пастухов, стрижка скота и т. п.) или в каком-то другом виде деятельности, что также вызывало к жизни соответствующие самобытные образцы народного музыкального искусства. Наконец, помимо чисто профессиональных отличий, отраженных в содержании и характере исполнения тех или иных песен, они различались также и по способу изложения — фактуре: коллективные, сольные, сочетающие то и другое, с сопровождением или без него.

Конкретный облик, музыкальный язык и содержание уорк-сонгс во многом зависели от степени их первозданности, от этнической чистоты, от меры воздействия на них элементов других культур. Важное значение имеет не только время возникновения того или

инного типа песен, но и среда их появления. Например, как и у многих других народов, более или менее стойкая консервация коренных аутентичных признаков жанра характерна прежде всего для негритянских песен, звучащих в сельской местности. В условиях рабства представители негритянского населения не могли участвовать в освоении городских профессий — угольщиков, разносчиков, старьевщиков, мелких уличных торговцев и т. п. Такого типа деятельность стала возможной только с обретением неграми свободы. Поэтому если одни жанры уорк-сонгс являлись образцами древнего фольклора, то другие были сравнительно молодыми и могли впитать в себя какие-то более поздние влияния.

Однако в целом уорк-сонгс — наиболее древняя (по сравнению, например, со спиричуэлс) форма афроамериканского фольклора. Трудовые процессы, испокон веков сопровождавшиеся пением, составляли важную часть деятельности когда-то свободного негра в Африке. Исследователи указывают на достаточно древнее происхождение уорк-сонгс, звучавших не только на плантациях Юга, но и складывавшихся в связи с другими видами тяжелой физической работы (например, песен гребцов). Описания очевидцев, слышавших такие песни в начале прошлого века, свидетельствуют о сильном впечатлении, оказываемом ими на белого человека, которому они представлялись весьма экзотическими.

Если одни ученые склонны считать упомянутые песни достаточно первозданными, то другие подчеркивают одновременно и имевший, по их мнению, факт влияния на них традиционного жанра европейского «морского» фольклора, прежде всего — песен английских матросов. Существует также точка зрения, что лучшие из дошедших до наших дней песен связаны все же не с работой на плантациях, а с трудом портовых грузчиков, железнодорожных рабочих, с так называемыми кандалными командами (73).

В любом случае, сохранению коренных африканских признаков и вообще дальнейшему развитию жанра уорк-сонгс в США способствовало более или менее нейтральное отношение к нему со стороны белых хозяев, прежде всего — католиков, терпимее относившихся к проявлению элементов африканской культуры в среде рабов, чем рабовладельцы-протестанты. Во-первых, эксплуататоры конечно же видели реальную материальную выгоду от исполнения неграми песен во время работы, так как труд становился производительнее. Во-вторых, само по себе пение и игра на инструментах, по мнению надсмотрщиков, должны были отвлечь внимание рабов от мыслей о побеге, лишали их возможности сговора, вызывали иллюзию, что у поющих негров все в полном порядке и они всем довольны. Напомним, что оба указанных фактора — влияние музыки и на физическое и на моральное состояние людей — прекрасно осознавалось еще работоторговцами, перевозившими «живой товар» из Африки в Новый Свет. Исходя из этих практических соображений, они обычно разрешали рабам брать с собой музыкальные инструменты, поощряли пение и танцы во время длительного и изнуряющего пути.

Основная функция уорк-сонгс — организация (прежде всего рит-

мическая) трудового процесса и некоторое его облегчение². Объединение под музыку совместных усилий многих и многих людей придает их работе необходимую слаженность, большую четкость и в то же время как бы отвлекает внимание (не мешая при этом самой работе) на собственно музыкальную или смысловую стороны песни. При этом возникает и игровой момент, повышающий производительность труда, помогающий на время забыть об усталости (что типично для такого рода песен разных народов мира).

Вопреки несколько упрощенному мнению хозяев тексты уорк-сонгс зачастую бывали вовсе не столь безобидными. Продолжая и развивая старую африканскую традицию, рабы в новых, унижительных для них условиях существования нередко вносили в исполнявшиеся ими трудовые песни определенный сатирический оттенок. Идущие от типичных для целого ряда народов Африки так называемых песен-насмешек (*derision songs*), эти элементы острой критики, иронии, конечно, в завуалированной форме, зачастую приобретали политический смысл, превращаясь в орудие социального протеста, направленного против ненавистных белых хозяев, надсмотрщиков, «капитанов», всех тех, кому негры вынуждены были повиноваться под страхом жестокого наказания, а часто — и смерти. Нередко в текстах отражалась скрытая мечта о побеге, о свободной жизни. Этот, до поры до времени пассивный протест, облеченный в художественную, музыкальную форму, по-своему преломляется также и в других жанрах и видах афроамериканской музыки — отчасти в спиричуэлс, особенно — в блюзе, позднее — в джазе. В частности, разного рода запретные темы, зашифрованные в символике того же блюза, нашли отражение в специальной терминологии, например, в понятии «джайв» (14; 15; 71).

Содержание уорк-сонгс было связано не только с производственной тематикой³, но и отражало безысходность бытия негра, его потерянные иллюзии и надежды. Рабочие, занятые на строительстве или ремонте дорог, часто сетовали в своих песнях на отрыв от дома, от которого их отделяло подчас огромное расстояние. Вот пример уорк-сонг «Sold Off to Georgy», в котором ее «герой» сетует на свою судьбу, так как он перепродан своим хозяином (14, 27—28):

С о л о. Прощайте, друзья по неволе.

Х о р. Охо, охо!

С о л о. Я скоро расстанусь с вами.

² Иногда песни не были напрямую связаны с ритмом работы и их функция заключалась просто в создании общего хорошего настроения у негров, принимавших участие в трудовом процессе (14, 27). Вообще конкретное предназначение, смысл и стилистика уорк-сонгс отличались большим разнообразием.

³ Встречались рассказы об обработке хлопка или кукурузы, о работе гребца, забивании шпал, борьбе с вредителями полей и т. п. Со временем в некоторых песнях отразилась мечта о городской жизни, с которой у негра связывалось представление о развлечениях, о сравнительно беззаботном существовании. Эта тема популяризировалась в 60—80-х годах прошлого века. Были и героические песни, например, о подвигах легендарного Джона Генри. Литературные, художественные средства исходили прямо из жизни, как позднее в текстах блюзов, также черпавших сравнения и метафоры из негритянского быта.

Хор. Охо, охо!
Соло. Я скоро покину родимый край!
Хор. Охо, охо!
Соло. Я продан в Джорджию.
Хор. Охо, охо!⁴

В жанре уорк-сонгс можно найти многие черты, типичные для афроамериканского фольклора, — не только в текстах, но и в самой музыке. Так, в групповом исполнении обычно возникает сопоставление солиста-запевалы и хора (как в только что приведенном случае) или группы хора, то есть осуществляется вопросно-ответный принцип, столь характерный и для культовой музыки негров, и для блюза, а впоследствии — для джаза, где он преломляется особенно многообразно. В манере исполнения вокальной партии налицо элементы стиля шаут, активный способ звукоизвлечения (хот-признаки), в ладогармоническом отношении обычно использование блюзового звукоряда и блюзовых тонов. В сфере метроритма можно отметить приверженность к более или менее частому синкопированию, к опоре на разного рода оstinatное движение, повторность мотивов и фраз, причем важное значение приобретает техника паттернс (моделей); в вертикали при многоголосии образуются элементы полиритмии. Не менее характерно использование дёрти-тонов, фразировки офф-бит.

Обнаруживая в уорк-сонгс все эти черты, необходимо еще раз подчеркнуть не только наличие общих, сходных средств, типичных для разных жанров афроамериканской музыки, но и разницу в их конкретном социальном предназначении. Особо следует выделить важную роль принципа импровизации, распространяющегося и на музыку и на текст песни. Негры обладали в этом смысле преимуществами по сравнению со своими белыми соотечественниками, так как импровизационность — неотъемлемое свойство их родного искусства, фольклора в целом. Даже в тех случаях, когда негры и белые оказывались участниками одного трудового процесса (как это случалось на судах, где представители двух рас размещались у противоположных бортов корабля), запевалой обычно всегда был именно негр (71). Таким образом, в данном отношении признавался приоритет черного над белым.

Конечно, с течением времени аутентичные уорк-сонгс постепенно утрачивали свою первозданность. Они привлекли внимание профессиональных музыкантов — возникли более сложные в музыкальном отношении обработки, варианты и образцы, в частности в области формы. Исследователи классифицируют уорк-сонгс по разным признакам. Например, А. Дауэр (60) предлагает руководствоваться определением конкретного способа изложения материала (фактуры) и использования или, наоборот, отсутствия при исполнении аккомпанирующих инструментов. Он выделяет: 1) песни, имеющие

⁴ Припев здесь напоминает типичный рефрен с повторением одних и тех же слов, в то время как развитие сюжета идет в партии солиста от куплета к куплету.

одноголосное изложение, с сопровождением и а саррелла; 2) многоголосие с участием хора и солистов — также с сопровождением или без него; 3) хоровое исполнение — чисто вокальное или же с сопровождением, которое в данном случае может быть как чисто перкуссивным, так и включать какие-либо иные инструменты.

Возможно подразделение уорк-сонгс по жанровому признаку (31, 238). В этом случае могут быть названы такие жанровые разновидности, как плантационная песня (plantation song), песни, исполняемые при работе в поле — холлер (holler) или особый тип филд-холлер (field holler), филд-край (field cry), уличные песни: стрит-край (street cry), распевавшиеся разносчиками, лудильщиками, паяльщиками, точильщиками, уличными торговцами, — своеобразные омузыкаленные выкрики; песни матросов и грузчиков в портах — си-чанты (see chanty; chanty), песни лоцманов на судах — саундинг-колл (sounding coll), наконец песни, исполнявшиеся в кандалных командах (каторжных артелях) — чейн-гэнг-сонг (chain-gang-song).

Остановимся на отдельных примерах. Так, среди уорк-сонгс одноголосного типа широко распространенными в негритянской среде являлись выкрики, получившие название холлерс (от Holloal). Они могли быть и просто сольными и переходить в своеобразную переключку двух или более исполнителей. В самом простом случае холлер представляет собой своеобразный крик, возглас, довольно продолжительный, как бы нарастав, с подъемами и спадами и переходящий на фальцет, несколько напоминающий известный европейцу прием типа «йодль» — традиция, уходящая корнями в африканскую культуру (60).

Холлер выполнял различные функции, например, лесорубы предупреждали таким образом о падении спиленного или срубленного дерева, пастухи аналогичным способом подавали сигнал своему стаду, тот же выкрик мог служить как бы просьбой об окончании работы и т. д. (60). Если в исполнении холлера принимали участие два или более человек, то между ними возникала связь по принципу вопрос-ответ. Однако холлер как прием своеобразного пения известен не только по трудовым процессам, но и по иным бытовым ситуациям. Например, негр таким криком возвещал о своем приближении к родному дому или просто пел для собственного удовольствия. Обычно в эмоциональной окраске холлера присутствовала известная доля меланхолии, напряженность звучания то нарастала, то падала. Интересно, что такого рода приемы встречаются и в других жанрах негритянской музыки, в частности в спиричуэлс и блюзе. Большое значение холлер имеет в технике исполнения джаза (71). Общность разных жанров афроамериканского фольклора проявляется и в опоре на блюзовый звукоряд, блюзовые тоны в мелодии.

Холлеры, звучавшие во время работы в поле, называются филд-холлерс или филд-крайс (полевые крики). К ним по типу исполнения в известной степени приближаются и другие «криковые жанры», в частности стрит-крайс (уличные крики) (57, 43—44):

Black.ber-ry, black! Get black - be'y black.ber-ry, black - ber!
 Black - ber', black - be'y, black - ber.
 - ry, black.ber - ry, black.ber-ry, black!

San' you' kit - chens, san' you' blowers,
 san' you' door.stops, san you' doors. Wan'a - ny san',
 Wan' san - dy.

Первый из приведенных примеров — реклама ежевики, которую торговец призывает покупать. Второй — предложение купить песок, причем перечисляются несколько возможностей его применения в хозяйстве. В этом смысле сам текст второго напева более развитой. Обращает внимание сходство общей структуры обоих напевов. И в том и в другом примерах налицо большая роль терцового хода, образуемого тоникой и третьей ступенью лада во втором случае и первой и шестой ступенями — в первом. Если сравнить развитие в этих стрит-кряис, то в «Blackberry» несколько активнее вариантность вокруг интервала терции — ее «чистое» звучание, заполнение поступенным движением (2-й такт). В другом примере очевидна почти точная периодичность (такты 1—2, 3—4), после чего образуется суммирование (такты 5—8). В обоих образцах прослеживается четкая логика мелодического развития от интервала терции к более широкому диапазону, как бы постепенная раскатка. В одном случае она приводит к охвату интервала октавы ($pe^1 — pe^2$), в другом — большой сексты ($фа — ре$). Развитие идет от начала к концу, а затем — завершение, причем с явной репризностью (в микромасштабе): вновь возвращение начальной терцовой интонации. Таким образом, оба примера — своего рода модель всех необходимых эта-

пов: экспонирования, развития и заключительного (тоже в миниатюре) разделов, а в результате — образец логической законченности.

Нельзя не остановиться и на метроритмических особенностях этих стрит-крайс. Как и в ряде других жанров афроамериканской музыки (в блюзе, позднее — в джазе), здесь использован довольно прихотливый триольный ритм, причем в первой песне специфично само начало — с отступлением от начала такта на одну восьмую долю (пауза), что в дальнейшем нередко встречается в джазовых темах. Неоднократно возникают синкопы, а также — что немало важно для негритянской манеры исполнения — своеобразные акценты на слабых долях. Этот эффект есть и во втором примере, гораздо более четком в целом по своей организации и по ритмическому оформлению. В «Blackberry» обнаруживаем тенденцию к образованию попевки, напоминающей о принципе паттернс (2-й такт). Во втором случае дважды используется прием глиссандо в пределах терции (1-й и 6-й такты). Таким образом, обладая известной закругленностью формы, данные две песни демонстрируют и целый ряд характерных для негритянской музыки выразительных приемов и средств, которые нетрудно найти и в некоторых других, родственных жанрах афроамериканского фольклора, а затем и джазе.

В приведенных примерах налицо своего рода сигнальность интонаций, фанфарность, что вполне естественно, если учесть их конкретный жанр — призыв, возглас, призванный обратить на себя внимание. В мелодике песен этого типа часто присутствуют элементы, связанные еще с более ранними по времени появления африканскими прообразами, но уже заметны и новые черты — наличие «блюзовых» зон, использование приема шаут и других.

Для структуры многоголосных уорк-сонгс характерно использование респонсорного принципа — переключки между группами хора, между солистом и всем хором, используются шаут-эффекты, «грязные» тоны, глиссандирование при переходах от звука к звуку, а в целом образуется полифонизированная фактура.

В трудовой песне «Возьми молот» (Take This Hammer) (44, 16) обратим внимание на решительность звучания трезвучных ходов и на дробление первых долей (восьмых) в тактах 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13. Здесь образуются характерные синкопы, придающие ритмике этой песни особое своеобразие:

13

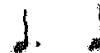
Moderato

Take This Hammer

Gm D Gm

D Gm D Gm

Cm D Gm

Песня «Начальник сказал» (Told My Captain), как и «Возьми молот», известна в исполнении Хадди Ледбеттера (по прозвищу Ледбелли). В ней также налицо использование синкопированного ритма трех типов:  (такты 1 и 7) и  (2-й такт), как вариант этого же рисунка —  (такт 4-й), шестой такт аналогичен второму. Наконец, в окончании темы возникает  — предъём, лига через тактовую черту. Если первый из приведенных рисунков часто встречается и в других жанрах, особенно — в кзкуке и рэгтайме, то второй тип — пример более тонкий, где фактически «пропадает» относительно сильная третья доля такта (и одновременно опережается, как в конце — первая доля). Все три типа синкопирования получают широкое применение и в джазовой музыке (44, 17).



Особое внимание следует обратить также и на гармоническую сторону данного примера, где во втором и третьем тактах возникает типично блюзовое обыгрывание терции лада (ми-бемоль — ми-бикар), после чего следуют довольно характерный ход на терцию вниз (ми — до) и нисходящее движение, заканчивающееся на звуке ми-бемоль при наличии блюзовой гармонии четвертой ступени.

Несомненно интересным примером уорк-сонгс является исполнение песни «Take This Hammer», записанной на пластинку группой Х. Ледбеттера. Этот образец резко отличается от рассмотренного выше. Необходимо выделить характерный штрих — как бы «кхаканье», образующееся из-за очень активного выдоха работающего в момент опускания молота, удара. С точки зрения афроамериканской специфики звучания мелодии важно, что акцент (в момент выдоха — «кха!») падает на третью, лишь относительно сильную долю такта. По мнению исследователей рабочих песен американских негров, в них вообще порой образуется как бы второй, дополнительный ритмический пласт за счет ударов, производимых молотом или киркой о грунт, камень, скалу. Причем, если такие удары постоянно, подчиняясь своей логике (то есть отступая от основного метра песни), возникают не на сильных долях такта, то имеет место эффект синкопирования «вразрез» с мелодической линией, а порой даже прием, напоминающий офф-бит.

Слово «кха!» произносят все вместе. Мелодическая линия не совсем точно воспроизводится всеми членами ансамбля. Получаются

как бы небольшие ответвления от нее, варианты основного напева, звучащие одновременно с ним и создающие подголосочность, вытекающую из импровизационности общего изложения. Кроме того, не все участники поют с одинаковой рельефностью, ясностью. Это также довольно типично для исполнения уорк-сонгс, особенно связанных с какой-либо тяжелой работой, когда человек просто не в состоянии действительно полноценно проинтонировать мелодию. Он пропевает ее как бы сквозь напряженно сжатые зубы, порой словно не поет, а скорее ворчит, что-то бормочет в такт музыке. Случалось, что песню исполняли специально выбранные лучшие певцы, а остальные лишь помогали им. Особого рода «ударная» атака звука, обычно присутствующая в уорк-сонгс, как известно, вообще свойственна не только вокальной, но и инструментальной обработке звука негритянскими музыкантами, в том числе и в джазе.

Наряду с этим активным воспроизведением звука (хот-интонированием) в рабочих песнях применяется прием как бы отхода, своего рода отклонения от точной высоты тона (*off pitch*), в том числе как в данном примере — хриплые, «грязные» звуки.

Заканчивая анализ песни «Возьми молот», отметим большую закругленность, завершенность ее структуры. Начинается она с двутактовой фразы, которая укладывается в интервальном отношении в квинтовый диапазон, а гармонически представляет собой чередование тоники и доминанты. Второе звено — периодическая (с варьированием) структура, где повторяется ритмический рисунок первого двутакта, но с обратным движением гармонии — D — T и с упором мелодии в верхнюю квинту (V ступень) лада, являющуюся высшей точкой всего первого четырехтакта. В суммирующем построении «цепляется» еще более высокий звук — VI ступень, после чего мелодия «откатывается» вниз, к исходной точке. Вся песня (куплет) получает волнообразное постепенное развитие с кульминацией и спадом.

В трудовых песнях справедливо отмечается их близость к другим жанрам афроамериканской музыки, их взаимодействие и взаимопроникновение. Отмечая значение для уорк-сонгс импровизационного начала, М. Стернс приводит примеры нередкого использования в качестве трудовой песни какого-то другого жанра — мелодий известных спиричуэлс, гимнов, тесного взаимодействия уорк-сонгс и музыки так называемых американских менестрелей. С другой стороны, шел и обратный процесс — некоторые менестрельные номера превращались в трудовые песни (71). Автор приводит случаи явной близости уорк-сонгс и английской баллады, что особенно характерно для морской трудовой песни, где вообще очевидны наиболее старые формы слияния африканских и европейских черт. Содержание трудовой песни могло быть даже религиозным, что напоминает спиричуэлс. Таковы межжанровые контакты, в которые вступали разные типы, виды афроамериканской музыки.

В заключение еще раз подчеркнем большое значение уорк-сонгс для последующего развития негритянской культуры в США и для появившегося позднее джаза. Этот факт общеизвестен, хотя иногда

можно встретиться и с более критической оценкой данного положения. Например, М. Стернс, отмечая все же известную локальность распространения песен, связанных с какой-либо конкретной профессией, делает вывод о незначительности той роли, которую уорк-сонгс могли сыграть в формировании американской популярной музыки и джаза (71). Однако эту роль нельзя недооценивать. В уорк-сонгс сложились те приемы и выразительные средства, которые впоследствии стали основой более поздних жанров⁵. К данному жанру относятся, в частности, функционировавшие уже в городской обстановке песни, посвященные борьбе рабочих за свои социальные и политические права. В русле этой творческой тенденции в 30-х годах нашего столетия в США возникает рабочее музыкальное движение, захватившее немало крупных деятелей культуры. Тогда же были организованы Рабочая музыкальная лига и Клуб имени П. Дегейтера.

Культовая музыка американских негров

Жанры религиозной музыки американских негров, характер проведения культовых обрядов, возникавшая в это время атмосфера, приемы исполнения — все это в исторической перспективе имело существенное значение для процесса зарождения, появления и развития джаза в США. Формирование различных видов к у л ь т о в о й м у з ы к и афроамериканского типа, как видно уже из самого этого термина, протекало при активном участии в нем двух обобщенно понимаемых факторов: бывшего африканского и европейского. Результатом ассимиляции идущих от них признаков явились новые жанры, в которых синтезированы черты, характерные как для негритянской, так и для белой культуры. Учитывая известную сложность всего этого процесса, его роль в судьбе джазовой музыки, а также известную неоднозначность в подходе к данному явлению в целом, к его внутренней классификации и оценке его отдельных сторон, следует хотя бы кратко рассмотреть историю появления и развития культовых разновидностей в музыкальном искусстве американских негров.

Как известно, христианская религия в Америке представлена прежде всего ее двумя основными разновидностями: католицизмом и протестантизмом (плюс всевозможные ответвления и секты). Протестантская церковь контролировала в основном северную часть страны, в то время как католики подчинили своему влиянию южные колонии. В целом негры не противились обращению их в новую веру, так как она давала им определенную, пусть иллюзорную, надежду на освобождение — именно так задавленные трудом, постоянно унижаемые негры трактовали доктрину о спасении души, об избавлении

⁵ Наряду с термином уорк-сонгс (трудовые песни) по прошествии некоторого времени появилось выражение уоркер-сонгс — собственно рабочая песня, песня рабочих.

от всех невзгод. Кроме того, лишь в церкви рабы могли получить хоть какую-то возможность для краткого, но все же ухода от реальной, полной неприятностей, страшной жизни. Церковь служила и средством объединения негров, страдающих от постоянных лишений и именно в ее стенах получивших возможность излить вслух свои мысли и чувства, не боясь наказания. «Заземленность» этих переживаний, их бытовой характер были связаны с отсутствием в жизни негров элементарных условий существования.

Приобщение бывших африканцев к христианству приводило к интересному совмещению, слиянию в их сознании черт, идущих от прежних — языческих культов с элементами новой для них религии. Однако такой дуализм в представлениях негров был в разной степени выражен в протестантской и католической среде. Дело в том, что протестанты, тем более — пуритане, подвергавшиеся обычно преследованиям еще у себя на родине, считали себя чуть ли не носителями культуры будущей Америки, хотя при этом их мировоззрение отличалось известной противоречивостью. С одной стороны, тяга к просвещению, открытие университетов, печатание новых книг, с другой — крестовый поход против всего, что могло восприниматься как проявление легкомыслия, отвлекать от основных догматов церкви. Отсюда — проклятья в адрес театра, музыки, особенно в храмах, где разрешалось лишь пение псалмов. Экстатическая, связанная с пением, танцами, с игрой на музыкальных инструментах обстановка культовых отправлений в Африке теперь, в новых условиях, не находила себе эквивалента в протестантской службе. Следует также учесть, что в силу самого характера протестантизма, а также в результате реально сложившихся условий рабовладения, при которых общее число невольников во владении каждого хозяина было сравнительно невелико, возникла возможность для более пристального внимания рабовладельца к образу жизни негра, к ее отдельным деталям (19; 71).

В южных областях страны проживала основная масса рабов, трудившихся на плантациях. Их хозяева — католики (испанцы или французы) уже не могли контролировать частную жизнь каждого невольника. Кроме того, католицизм в целом гораздо терпимее относился к разного рода пережиткам в представлениях негров, включая и чисто религиозные атавизмы африканских культов. Более того, некоторые рабы вообще оказывались порой некрещеными.

Склонные к изобразительной культовой символике, к костюмированной театрализации своих религиозных церемоний, идолопоклонничеству, негры именно в католической церкви, с ее богато украшенным ритуалом, иконами, статуями святых, различными торжественными шествиями с музыкой и пением, нашли и известные аналогии и параллели своим представлениям. Возник своеобразный дуализм святых, которые рассматривались неграми с точки зрения как африканской, так и христианской религии. Например, изображение святого Патрика, изгоняющего змей из Ирландии, легко ассоциировалось с образом африканского бога Дамбаллы — покровителя змей в Дагомее. Одетый в лохмотья святой Антоний вы-

зывает аналогию с дагомейским богом дорог и перекрестков Лербой архангел Михаил с мечом в руке напоминал Огуна — бога войны племени Йоруба и т. п. Вознося свои молитвы католическим святым, негры в результате такой двойственной оценки их роли и значения включали в церемониал соответствующие инструменты и имевшие африканские корни ритмы. Эти исконные традиции по-разному проявляются в различных жанрах культовой музыки американских негров.

В самом общем плане христианская церковь призывала рабов к покорности и смирению, стремясь любой ценой защитить устойчивость жестокой эксплуатации — основы социального строя США. Однако со временем, особенно в последних десятилетиях XVIII века, даже протестанты были вынуждены поддержать угнетенные массы невольников и выступить с осуждением рабства и работорговли. С такой платформы выступали баптисты, пресвитерианцы, методисты, особенно последовательно и резко — квакеры, которые стали ощутимой силой в русле движения аболиционистов — за отмену рабства негров. Со временем негры стали организовывать собственные общины, первые из которых появились в последней четверти XVIII века.

Ведущими направлениями негритянской церкви стали баптизм и методизм. Они содействовали борьбе негров за освобождение, а их церемониал отличался предельной скромностью атрибутов, что соответствовало социальному уровню неимущих рабов. Кроме того, экстатическое состояние, к которому стремятся верующие, например, во время баптистской службы, как нельзя лучше соответствовало аналогичному по смыслу и эмоциональному уровню церемониалу в языческих африканских культах. Данное обстоятельство способствовало органичному слиянию воедино христианских и негритянских элементов в церкви (71).

Однако стремясь по возможности избежать излишней опеки со стороны белых, обычно присутствовавших на негритянских службах, бывшие африканцы начинают организовывать тайные религиозные секты, общества, конгрегации. На своих собраниях члены всех таких организаций позволяли больше свободы как в идейном смысле, так и в форме выражения. Последние часто принимали характер обряда, тесно связанного с теми или иными элементами исконно африканских культовых церемоний, на которые белые хозяева-католики, как правило, смотрели сквозь пальцы. Синкретизм религиозных представлений в сознании негров привел к образованию новых типов культов, среди которых обычно отмечают культ «вуду» («воду», «водун»), получивший распространение в ряде мест Центральной Америки. Он отразился и в верованиях негров Юга США, в музыкальном оформлении празднеств на площади Конго-сквер в Новом Орлеане. Особая роль в церемонии здесь принадлежит музыкальному инструменту — барабану, который не только сопровождает священные танцы, но и является вместилищем духов, то есть обожествляется. Синкретизм в религии неразрывно связан с синтезом конкретных средств музыкальной выразительности, идущих, с

одной стороны, от европейской, а с другой — от африканской традиций, встретившихся на американской земле и давших в результате их ассимиляции принципиально новые художественные явления.

Жанры культовой музыки негров США

Для всех жанров характерны черты, которые присущи любому фольклору: коллективное творчество, анонимность авторства, изустный способ передачи, импровизационность процесса создания и исполнения.

До настоящего времени нет исчерпывающей классификации видов и жанров культовой музыки американских негров. У. Сарджент (42) упоминает различные ее типы, но при этом не дает их жанрового определения, хотя затронутые им случаи порой очень существенно отличаются друг от друга. Он указывает следующие виды духовного пения: «1) спонтанное импровизационное пение шаут-конгрегации во время богослужения; 2) более или менее традиционную мелодию, используемую негритянской религиозной общиной в качестве основы для повторного исполнения и создания новых ее вариантов; 3) мелодию аналогичного рода, включенную в репертуар более или менее профессионального негритянского хора, тщательно отрепетированную и исполненную в концертном зале; 4) духовную песню изначально импровизационного характера, обработанную и оформленную музыкально образованным автором в самостоятельное произведение для голоса с сопровождением фортепиано, а затем вошедшую в концертные программы какого-нибудь знаменитого негритянского баритона или тенора; 5) сочинение духовного жанра, написанное белым (или не обязательно белым) композитором-профессионалом в подражание негритянскому стилю; 6) мелодию христианского („белого“) гимна, вплетенную в ткань музыкального сопровождения негритянского религиозного обряда, сохраненную в чьей-то памяти и затем транскрибированную с помощью нотации, то есть вновь переведенную на язык „белой“ культуры. Этот перечень можно было бы продолжить» (42, 48).

В этом перечислении есть разновидности, отличные друг от друга по самому характеру их появления (первый и пятый пункты), по своей принадлежности (второй и четвертый), по профессиональному признаку (первый, третий, четвертый), по степени чистоты расового начала (первый, второй, пятый); возможны и другие типы классификации.

М. Стернс (71), подчеркивая множество реально существующих разновидностей культовой музыки американских негров, выделяет в то же время следующие виды религиозных жанров: ринг-шаут, сонг-сермон, джюбили, спиричуэл, госпел. Говоря о церковной музыке негров в целом, американский исследователь пользуется терминами «гимн» или «гимнодия». В этом случае спиричуэл оказывается одной из жанровых разновидностей духовной музыки вообще. Основой классификации в представлении М. Стернса становится степень от-

кристаллизованности, оформленности и самостоятельной значимости мелодии песнопения. В этом смысле важную роль приобретает ритмический фактор как необходимый компонент структурной завершенности и целостности изложения и развития.

А. Дауэр перечисляет следующие типы церковных песнопений негритянского направления: 1) религиозные песни евангелистов уличных проповедников; 2) построенные на антифонном принципе проповеди, исполняемые проповедником и его прихожанами; 3) однопольный или хоровой спиричуэл — зависит от характера пения в церкви; 4) ринг-шаутс — духовные танцы, имеющие разновидности (сольные, коллективные и другие.). По мнению А. Дауэра (60) образовались три главных направления в развитии и ассимилирующие признаки, идущих от разных культур, включая и более чистую форму: африканское, афроамериканское и евроафриканское.

Ритуальные церемонии африканских негров были неразрывно связаны с танцем и пением, образующими некое законченное целое. Подобного рода связь в Америке могла сохраниться там, где белы допускали африканские культы. Последние при этом смешивались с новыми представлениями, в результате чего и возникали черты религиозного синкретизма. Принципиально новые формы религиозной музыки должны были возникнуть в тех случаях, когда африканское начало полностью подавлялось, хотя негритянские истоки могли при этом иногда все же сохраниться. Здесь речь идет об афроамериканском направлении, в котором возникала органическая взаимозависимость между африканскими по происхождению и европейскими элементами. На пути развития данных признаков и возникает жанр спиричуэла. В евроафриканском направлении собственно европейское начало как бы обогащается за счет привнесения в него африканской специфики. Данный тип взаимодействия двух расовых пластов культуры можно обнаружить в жанре джюбили — в гимнах-прославлениях (60). Кратко остановимся на отдельных видах культовой музыки американских негров, имея в виду и историческую последовательность их появления в музыкальной практике.

К наиболее древним слоям культовой музыки американских негров относится жанр ринг-шаут (англ. ринг — кольцо, окружать кольцом, круг; шаут — крик, кричать). Он представляет собой групповой танец с пением, являвшийся кульминацией молитвенного собрания негров. Исполнители двигаются по кругу друг за другом против часовой стрелки, не отрывая ног от пола, как бы шаркая. При этом плечи их согнуты, а руки расставлены, продвижение танцующих вперед происходит за счет быстрых, резких движений корпуса, что придает развитию интенсивность, динамику. Некоторые из собравшихся на культовую церемонию устраиваются чуть в стороне, у стен помещения, и своими ритмичными хлопками в ладоши и топанием ног воспроизводят достаточно прихотливый узор. Проповедник издает те или иные возгласы, молящиеся отвечают ему, причем в таких вопросах и ответах возникает определенная периодичность, регулярность. В конце каждой строфы танцоры притопывают и делают остановку. Исполнение ринг-шаут требует

от прихожан значительного физического напряжения. К кульминации танец достигает большого эмоционального накала, пляска прерывается, раздаются крики, начинается кружение участников, впадающих в экстатическое состояние⁶ (14; 60; 71).

Исследователи подчеркивают африканские корни ринг-шаут, поскольку в нем наличествует сложная полиритмия телодвижений, при которой каждый мускул, голова, руки, ноги танцующих подчиняются общему характеру танца, но при этом сохраняют известную автономию. Передвижение танцующих по кругу и против часовой стрелки также говорит об африканском прототипе ринг-шаут, равно как использование в нем принципа вопрос — ответ, при котором возникают многократные повторы одних и тех же возгласов-мотивов (остинатность), причем явно преобладает ритмическая, а не мелодическая сторона фактуры. К традициям Черного континента восходит и продолжительность танца с пением, длящегося по многу часов подряд, с постепенным ускорением темпа, ростом активизации и с достижением своего рода гипнотического состояния участников церемонии. Приводим пример ринг-шаут, зафиксированный Дж. и А. Ломакс в Дженнингсе, штат Луизиана (60):

Run, Old Jeremiah. Ринг-шаут

15

Солист

Хор

Хлопки в ладоши

Барабан

(dirty tones)

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for a Soloist (Солист), Chorus (Хор), Clapping (Хлопки в ладоши), and Drum (Барабан). The Soloist part features a melodic line with a 'dirty tones' section indicated by a dashed line. The Chorus part provides a harmonic accompaniment. The Clapping and Drum parts show a complex, multi-layered rhythm. The second system continues the musical arrangement with similar parts for Soloist, Chorus, Clapping, and Drum.

⁶ Взрослые исполняют шаут только в конце религиозного собрания, причем только члены данного прихода. Однако детям, которые были лучшими интерпретаторами ринг-шаут, разрешалось танцевать когда угодно.



Обращает на себя внимание большая роль ритма, образуемого хлопками в ладоши и ударами в барабан и приводящего к полиритмическому эффекту. Антифон основан на мелодической оstinatности. К типично негритянскому типу респонсория относится и краткое расстояние между вступлениями вопроса и ответа. Хлопки в ладоши основаны на приеме офф-бит и падают на слабые доли такта (2-ю и 4-ю). В вокальных партиях (солист и хор) используется скольжение типа глиссандо, причем возникают и «грязные» ноты. Неоднократно появляется синкопированный ритм, значение которого усиливается к концу отрывка.

Заметим, что в качестве приема исполнения шаут может встретиться и в других жанрах культовой, да и не только религиозной музыки американских негров⁷. Однако сошлемся еще на один случай использования шаут в проповеди, где чередуются тонический звук и третья (блюзовая) ступень лада (60):

⁷ Например, В. Конен приводит образец хорового напева при упаковке хлопка, содержащий выкрики и вздохи (18, 127).

Возглас

Проповедник

Партия проповедника очень проста в мелодическом (чередование первой ступени и блюзовой терции лада), но зато постоянно варьируется в ритмическом отношении: фактически здесь нет ни одного в точности повторяющегося рисунка, а ровное движение длительностей чередуется с разного типа синкопированием. Обратим внимание на то, что пение священника неоднократно сопровождается возгласами, выкриками, появляющимися обычно у негров в возбужденном, экстазическом состоянии.

Данный пример может быть отнесен уже к жанру *сонг-сериа* — песням-проповедям, исполнявшимся во время службы. Танцевальные движения здесь необязательны, хотя ритм по-прежнему служит организующим началом. Такие песни возникали обычно спонтанно, непосредственно в процессе культовой церемонии. Проповедник в свою омузыкаленную и пылкую речь вводил оклик, «вопрос», а прихожане ему отвечали. Другими словами, священник провозглашает или вопрошает что-либо, а паства вторит или отвечает ему. Переключки с разной степенью рельефности и законченности оформляются чисто музыкально — в мотивы, фразы. Этот принцип отличается от лежащего в основе ринг-шаут, где развитие строится лишь на отдельных выкриках, репликах, где, как уже отме-

чалось выше, метроритмическое начало явно преобладает над мелодическим. Уменьшение значения ритма приводит к возрастанию роли гармонии и к усилению мелодического развития. Если принять во внимание импровизационный характер исполнения неграми церковной музыки, то становится очевидным незаметный переход от одного жанра к другому.

М. Стернс (71) так описывает процесс перехода от приемов, связанных с ринг-шаут, к особенностям сонг-сермон. В начале, когда проповедник «бросает» в толпу молящихся свои полные страсти слова, используя при этом манеру исполнения криком, а паства вторит его словам, достаточно четкой мелодической основы еще нет, но, с другой стороны, это уже и не танец, на котором целиком сконцентрировано все внимание верующих. В сонг-сермон текст несет в себе определенную информацию, усиливается удельный вес собственно мелоса. Ритмический рисунок довольно свободный, гармония включает элементы блюзового лада. Проповедник мог импровизировать мотивы, внося в них какие-то изменения до тех пор, пока не находил для себя наиболее подходящий вариант мелодии. Как только она получала четкие очертания, в ней прояснялась и гармоническая основа. Под воздействием европейских приемов окончательно выкристаллизовывалась форма в целом. Заметим, что импровизация, в процессе которой находится наиболее удачное мелодическое решение, — прием, развитый потом в джазе, где исполнитель часто отбирает «на будущее» самый яркий материал. Песни типа сонг-сермон особенно популярны в XX веке. Их исполняют даже по радио, исследователи подчеркивают их тесную связь с современным джазом.

Приводим оригинальный образец песни-проповеди (60):

17 Meet Me in Jerusalem. Религиозная уличная песня

Magig

Пение

Переступание ног

Губная гармоника

This image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and two lower staves with a common time signature 'C' and a key signature of one flat (F-flat). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first system features a complex melodic line in the top staff with many beamed sixteenth notes and a bass line with chords and single notes. The second system continues this melodic development. The third system shows a more active bass line with frequent chord changes. The fourth system has a relatively quiet top staff with long rests, while the bass line remains active. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the top staff and a sustained bass line.



Это сольный сонг-сермон, исполняемый бродячим проповедником, который аккомпанирует себе на губной гармонике и притопывает ногами в такт музыке. В партии гармонии обратим внимание на вариантность терции лада: *до-диез* = *ре-бемоль* (вместе с тем возникает и невольная вариантность второй ступени — *до-диез* — *до-бекар*). Важную роль играет пунктирный ритм, а также, начиная с самого первого такта, довольно прихотливое синкопирование, где оно приближается к джазовому офф-биту. Синкопированный ритм в пятом и одиннадцатом тактах напоминает типичную формулу кэ-уока и раннего рэгтайма. Соотношение партий инструмента и голоса напоминает о приеме вопрос — ответ, с развитием в ответе (вокал) восходящей интонации (*фа* — *соль* — *си-бемоль* — *ре*) по звукам трезвучия, играющего важную выразительную роль и в мелодии гармонии. Несомненно, ярким приемом развития начальной попевки, построенной на переходе от пониженной терции лада к натуральной, с возвратом (*ре* — *до* — *си-бемоль*) к первой ступени, является ритмическая вариантность: достаточно сравнить рисунок тактов 1—2, 5—6, 7—8. Хотя танец обычно не используется в жанре сонг-сермон, в данном примере дополнительный ударный (метрический) эффект достигается путем пританцовывания и притопывания исполнителя, выполняющего одновременно сразу несколько функций — солиста-певца, солиста-инструменталиста и ударника. Определенная оркестральность возникает благодаря эпизодическому применению аккордовой фактуры в партии гармонии, но ведущее значение в организации целого все же принадлежит ритму.

В сонг-сермон импровизация мелодической линии проповедником в отличие от ринг-шаут была все же ограничена определенными рамками и становилась более оформленной. Прихожане внимательнее прислушивались к мелодии, которая теперь была достаточно самостоятельной, а не сводилась к отдельным возгласам или выкрикам, пусть и омузыкаленным. Иногда, как и в ринг-шаут, при исполнении сонг-сермон некоторые прихожане начинали танцевать, но это было не только не обязательным, но даже и не общепринятым. Таким образом, превалирующее значение танцевальной основы с чертами вокализации уступило место песенному началу. Сохраняя импровизацию как основу изложения и развития материала, содержание религиозных песен было довольно свободным, подсказанным окружающей жизнью, событиями. Любая сторона быта негра моментально могла отразиться в словах песнопения. Так происходил процесс актуализации содержания церковных гимнов, возникала его прямая связь с реальным миром и одновременно стиралась грань между духовными и светскими жанрами, которые, впрочем, основывались на идентичных выразительных средствах музыкального языка.

Если ринг-шаутс отличались известным лаконизмом и скромностью в использовании мелодического интонирования, а сонг-сермон, напротив, явной тенденцией к возрастанию именно мелодического начала при снижении роли танцевальности и шаут-эффектов, то следующей ступенью к чисто вокальным формам афроамериканской музыки является жанр д ж ю б и л и — песни-прославления. Здесь ощущается уже евроафриканская основа, так как обычно на них влиял тот или иной христианский гимн. Как правило, для джюбили типичны жизнерадостный и энергичный характер, четкость ритма, оптимизм содержания. В качестве одного из ярких образцов жанра можно привести популярную (особенно в джазе) тему «When the Saints Go Marching In»:

When the Saints Go Marching In

18 Moderato

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature (C). The tempo marking 'Moderato' is placed above the first staff. The second staff continues the melody and includes a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The third staff continues the melody and includes a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The fourth staff continues the melody and includes a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The music is written in a simple, accessible style with a clear melody and harmonic support.

Подчеркнуто мажорная, отталкивающаяся от звуков тонического трезвучия в восходящем, а затем — в нисходящем движении, фанфарная мелодия второго периода четко оформлена, состоит из двух равных по величине предложений, с половинным кадансом на доминанте, отклонением в субдоминанту в начале второго предложения (что усиливает тональную завершенность целого) и с чертой репризности в общей структуре (последние два такта — повторение первого мотива темы). Строение в данном случае идеально и в отношении местоположения кульминации. Она падает на момент отклонения в четвертую ступень и находится в зоне «золотого сечения». Обращает на себя внимание и определенность, однозначность ладовой окраски: это чистый мажор, без каких-либо намеков на лабильное интонирование, дёрти-тоунс; есть блюзовый тон. В итоге еще раз подчеркнем явно европейскую природу данной темы.

Однако в масштабно-синтаксической структуре второго периода (суммирование — 1+1+2) есть возможность для использования приема вопрос — ответ: мотив первого такта (соло) может затем подхватить группа (второй такт). Именно так данная мелодия обычно и исполняется в живой практике, причем элементы ответа на первую реплику нередки и в чисто инструментальных джазовых версиях этой популярной мелодии, а в известной аранжировке Л. Армстронга, в целом более сдержанного характера, словно возрождается старая традиция вокального исполнения этой религиозной песни, так как почти каждая реплика знаменитого певца и трубача подхватывается другими голосами, повторяющими мотив и слова.

Возрастание роли мелодического начала в жанре джюбили и тенденция к структурной четкости и оформленности целого привели к исчезновению необходимости исполнять песни в духе вопроса и ответа, тем более, если то или иное песнопение исполнялось в сравнительно спокойной манере и темпе, отпадала необходимость в респонсорной технике, возникала цельная структура, что и стало типичным для формы спиричуэла — жанра, основанного на передаче углубленного, созерцательного, печального настроения (45).

19 Moderato Swing Low

Обратный процесс наблюдается в тех случаях, когда интонации популярных джюбили или спиричуэлс кладутся в основу экстатического импровизационного исполнения в духе ринг-шаутс, где исчезает мелодическая линия, ясная гармония и вновь преобладают ритм и шаут.

С п и р и ч у э л, существующий в ряде разновидностей и исторически сложившихся форм, также связан с живой народной практикой импровизации, хотя с течением времени все чаще появлялись и зафиксированные в записи образцы, очевидно — лучшие варианты и версии.

Являясь результатом смешения и синтеза негритянских и европейских элементов в музыкальной культуре США, спиричуэл имеет как более древние, аутентичные, так и современные формы. Важная черта жанра — его общественный характер, как правило, коллективное исполнение и — что самое главное — коллективный характер обращения к высшим силам. Поющие спиричуэл поверяли Богу свои общинные, а не личные помыслы и страдания и просили о помощи всем прихожанам, а не одному человеку.

Тексты спиричуэлс обычно связаны с сюжетами из Библии, которые трактовались неграми в соответствии с их мироощущением. Многие легендарные герои или события из Старого Завета для невольников становились не просто мифическими персонажами, а вполне осязаемыми людьми и обыденными действиями.

Наибольшее распространение спиричуэлс получают в XVIII веке на территории Новой Англии. Позднее появились его модификации благодаря ассимиляции его представителями негритянского населения, привнесшего в этот гимнический хоровой духовный жанр своеобразие и неповторимые элементы афроамериканского народного искусства. Если говорить о европейских влияниях при возникновении нового вида церковного пения, то к истокам спиричуэла следует отнести пуританский гимн, песнопения баптистов и методистов, лютеранский хорал, католическую псалмодию, англокельтскую балладу и некоторые иные танцевальные и вокальные жанры европейского происхождения. При анализе европейских истоков спиричуэлс обычно выделяют особенно заметную их связь с англокельтским светским и духовным фольклором (31, 235).

Важнейшее значение в процессе кристаллизации спиричуэлс как целостного явления имел литературный текст. Отмечавшаяся выше «приземленность» содержания взятых за основу этих гимнов библейских сюжетов приводила к исчезновению в их образном строе какого бы то ни было пиетета перед высшими силами. Напротив, даже в Боге невольник видел своего собрата по многочисленным несчастьям и лишениям и обращался к нему как к равному. Тексты спиричуэлс напоминают англокельтские баллады. Это заметно в их незамысловатости, даже порой наивной простоте, своеобразной диалогичности — распределении текста между рассказчиком и как бы речью различных персонажей, в нередкой повторности перечислений, для усиления эффекта: «Если мои друзья покинут меня, я не поверну назад; если моя сестра покинет меня, я не поверну назад; если мой брат покинет меня, я не поверну назад; если мой сосед покинет меня, я не поверну назад» и т. д. (18, 133—134). Но существенное отличие от баллады в спиричуэлс заключается в преобладании музыки над стихом, который играл гораздо меньшую роль и часто служил лишь для создания общего настроения песни. В тексте имели

значение формообразующие особенности, такие как тип рифмы, метроритмические факторы, специфика объединения слогов и слов в целые фразы, что также увязывалось в первую очередь с музыкальным началом.

И в музыке исследователи отмечают известное воздействие на негритянские вокальные формы англокельтской баллады. Общие моменты обнаруживаются в, казалось бы, совершенно разных по своей природе явлениях африканского и европейского типов. Так, уже сам слой балладного европейского искусства был достаточно древним, архаика его средств в известной мере соответствовала представлениям и уровню развития невольников (18, 135). Кроме того, даже интонации негритянских народных мелодий нередко напоминают англокельтские, причем не последнюю роль здесь играют пентатоника и гексатоника. Исследователи находят нечто общее даже между особенностями ладового мышления англокельтского типа и африканскими ладотональными структурами. Однако при всем том общем или родственном, что обнаруживается при сравнении этих разных культурных слоев, гораздо ярче бросаются в глаза резкие отличия.

Определяющим приемом становится импровизация, которая и приводит к возникновению новых интересных вариантов и прочтений первоначальной темы (18, 142)⁸:

20

Octava bassa

Тема гимна

Je - sus lo - ver of my soul. Let thy me to bo - som fly,

while the hear - er wa - ters roll, While the tem - pest still is high.

Вариационное развитие темы

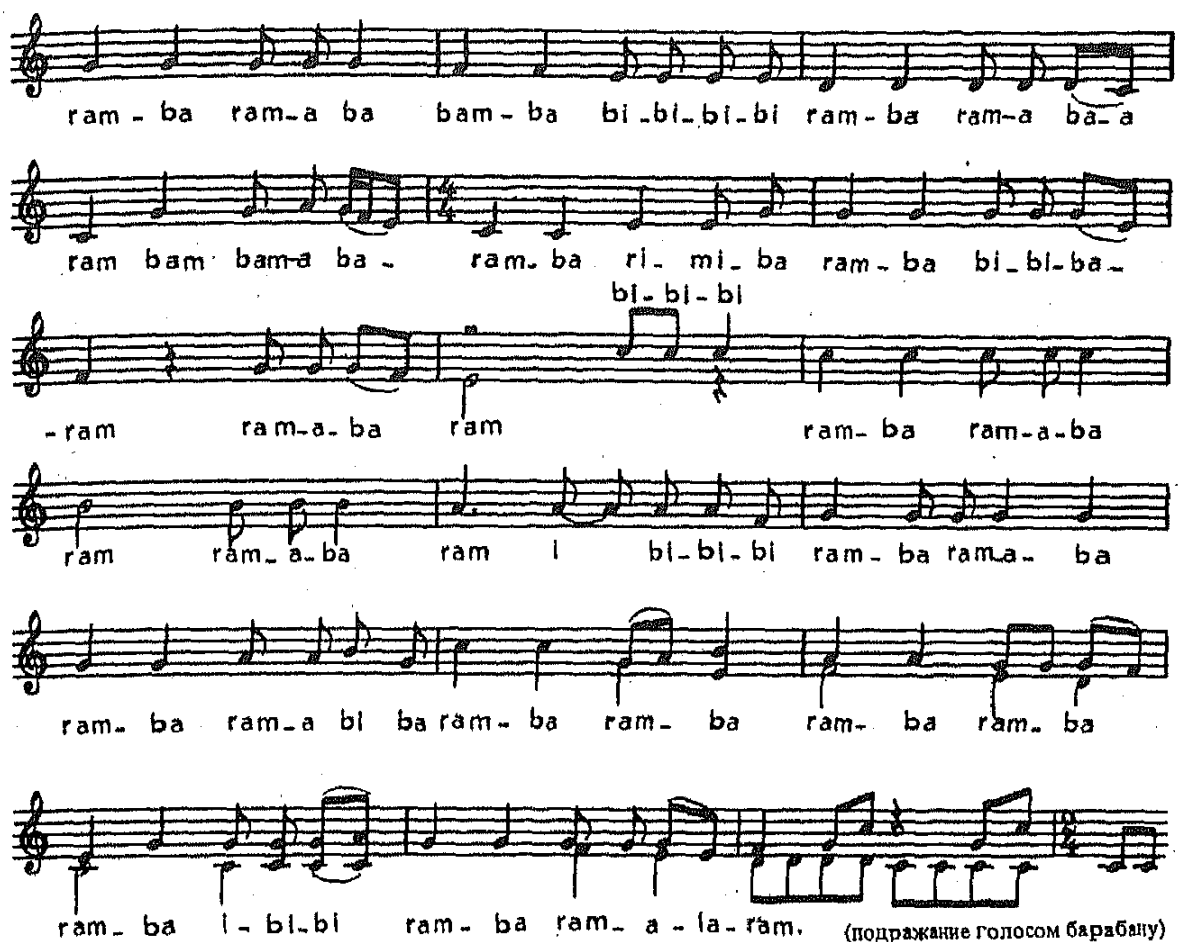
mbam ba - am bam ba bam bam ba bam - a ram bam ram - a bam

ram - a bim - a bam ram - a bam ram ba bim - a bim - a

Хлопки в ладоши (до конца)

bam a ram - a ba ram - a ram - a ba - a ram ba

⁸ Обратите внимание, что текст импровизационного раздела построен на слогосочетаниях, а не на словах. Не напоминает ли этот прием так называемое пение скэт, встречающееся и в других жанрах афроамериканского фольклора и получившее затем большое распространение в джазе?



ram - ba ram-a ba bam - ba bi-bi-bi-bi ram-ba ram-a ba-a

ram bam bam-a ba - ram. ba ri- mi- ba ram- ba bi-bi-ba- bi-bi-bi

- ram ram-a- ba ram ram- ba ram-a- ba

ram ram- a- ba ram l bi-bi-bi ram- ba ram-a- ba

ram- ba ram-a bi ba ram- ba ram- ba ram- ba ram- ba

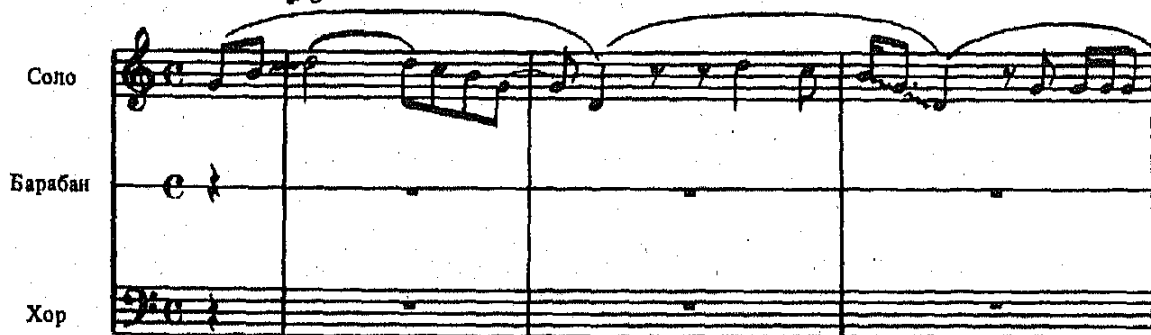
ram- ba l- bi-bi ram- ba ram- a - la- ram. (подражание голосом барабану)

К чертам, идущим из Африки, в спиричуэлс можно отнести пентатоничность лада, использование ленточного многоголосия и параллельных интервалов в гармонии, полиритмию, наконец типично негритянский способ интонирования с опорой на свободные лабильные зоны, не подчиняющиеся законам темперации, с возникновением в них так называемых блюзовых нот, глиссандированием, богатой мелизматикой, специфичностью тембров, с опорой на принцип вопрос — ответ. Но в спиричуэлс европейское начало во многом повлияло на исконно африканские признаки. Например, ведущим в гармонии становится принцип функциональности, кварто-квинтовых соотношений, приходящий на смену архаическим параллелизмам, в мелодике заметней становятся четкая оформленность построений, фраз и мотивов, роль каденций. Сравним образцы спиричуэлс, позволяющих проследить процесс преобразования мелодики из африканского в афроамериканский тип (60):

21a

Sehr mäßig

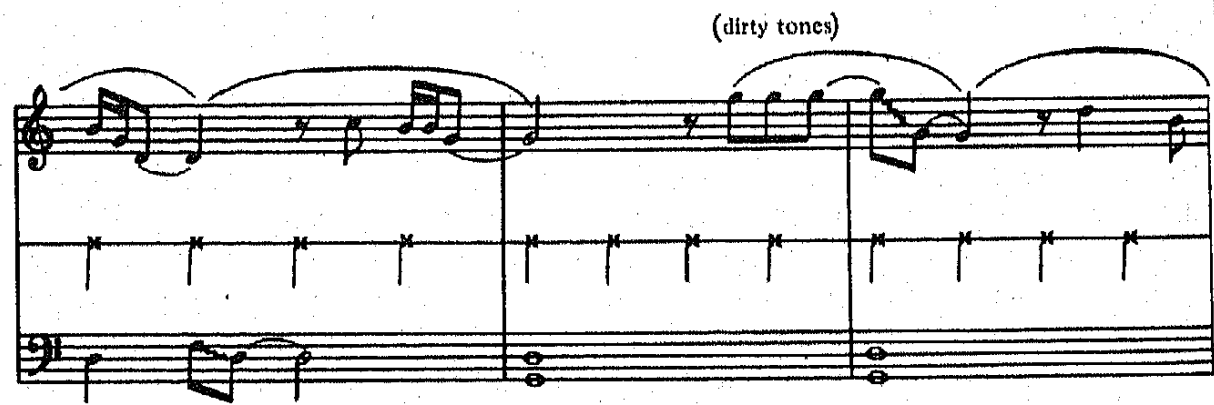
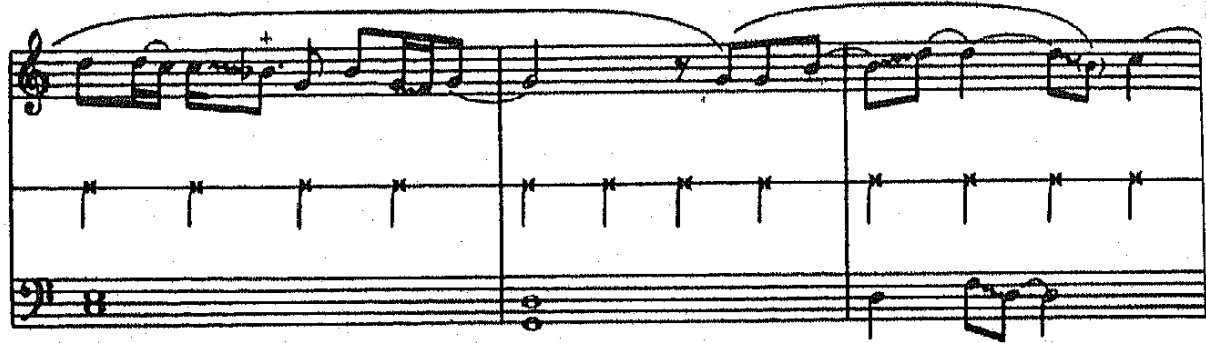
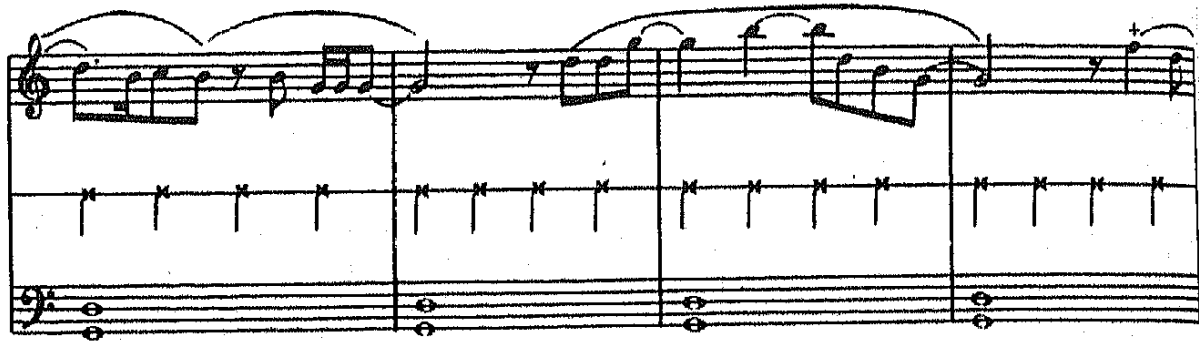
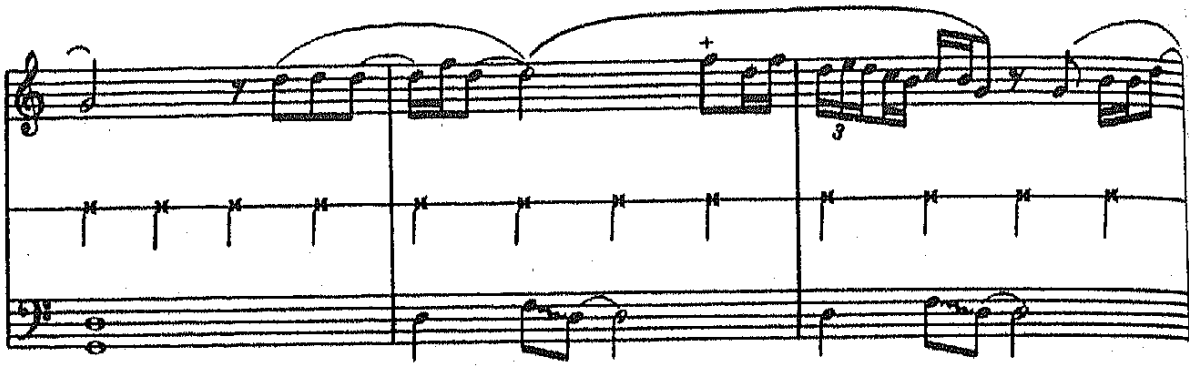
Ain't No Grave Can Hold My Body Down. Сольный спиричуэл



Соло

Барабан

Хор



(dirty tones)

A musical score system consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests, including a triplet. The middle staff is a single line with rhythmic markings (vertical stems with flags). The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

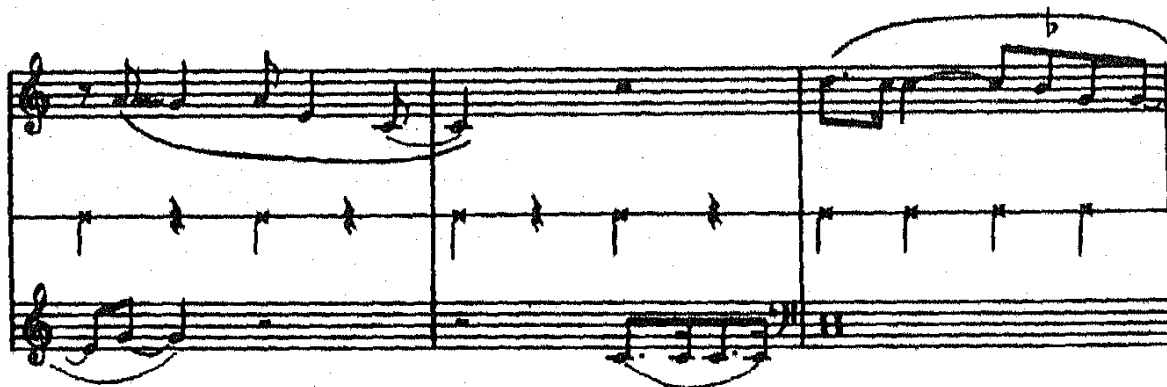
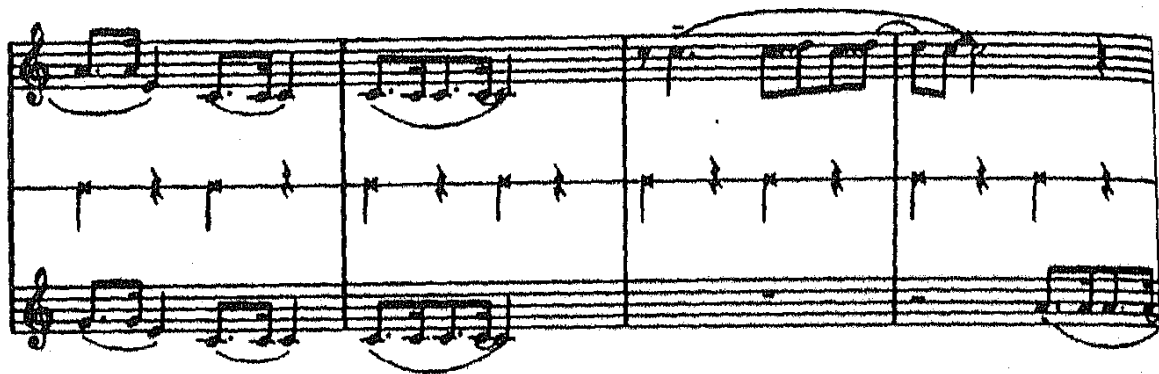
216

Certainly, Lord. Сольный спичаул

A musical score system with three staves. The top staff is labeled 'Женский голос' (Women's voice) and is in treble clef. The middle staff is labeled 'Барабан' (Drum) and contains rhythmic markings. The bottom staff is labeled 'Мужской голос' (Men's voice) and is in treble clef. The system contains musical notation for all three parts.

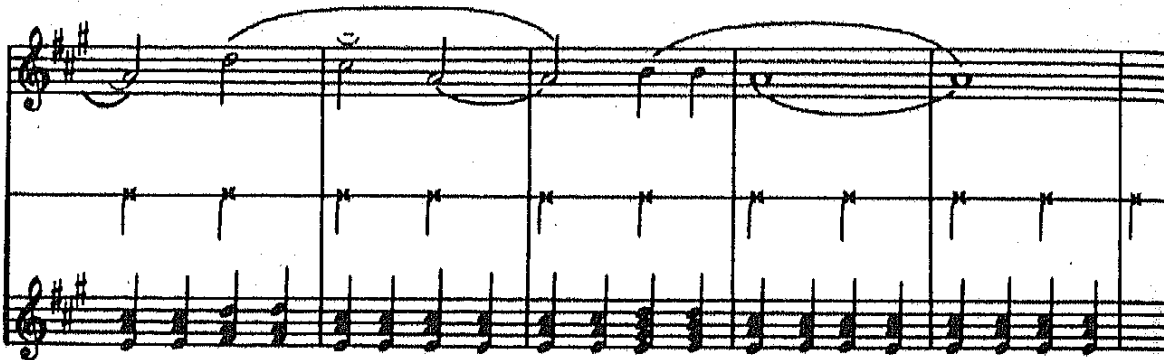
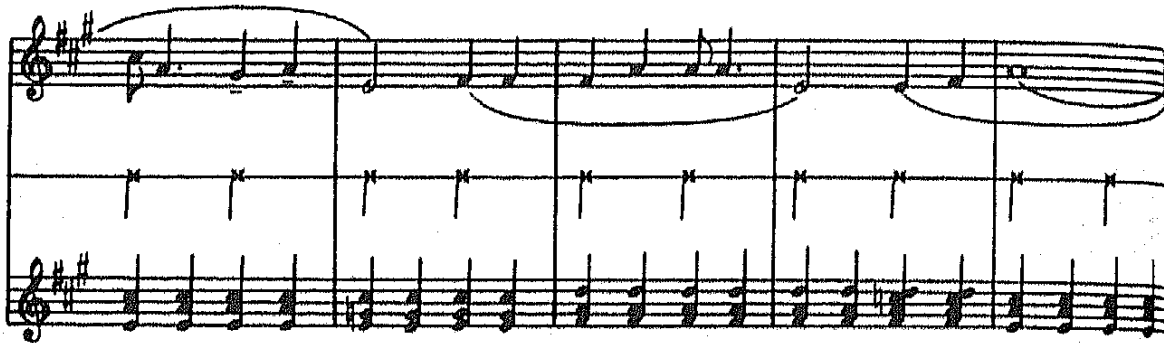
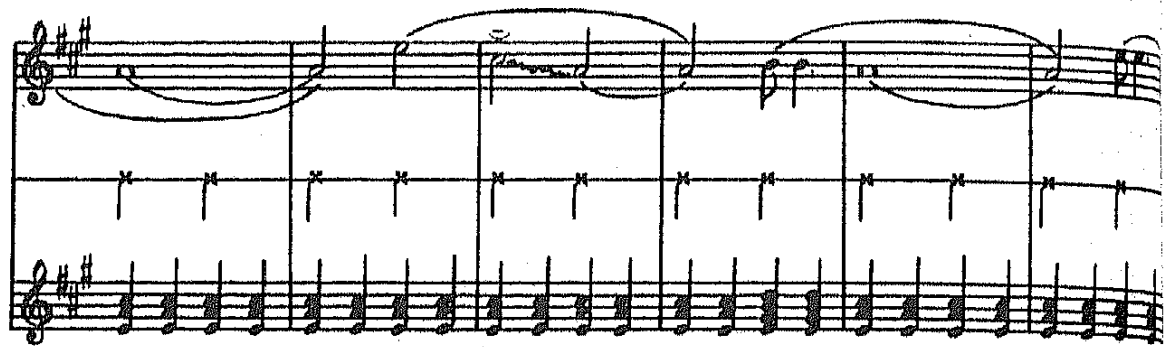
A musical score system with three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is a single line with rhythmic markings. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line. The system contains musical notation for all three parts.

A musical score system with three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is a single line with rhythmic markings. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line. The system contains musical notation for all three parts.



Сольный спиритуэл с сопровождением банджо

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with a long, sweeping line that spans across the first two staves. The middle staff is a single line with vertical tick marks, likely representing a bass line or a simplified accompaniment. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with a long, sweeping line that spans across the first two staves. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bottom staff.



Первый образец относится к африканскому типу мелодики, не имеющей еще связи с гармонической последовательностью. Во втором примере мелодия и гармония взаимообусловлены в гораздо большей степени. Наконец третий случай — образец европейского типа.

Примеры многоголосных спиричуэлс показывают путь развития самой гармонии (60):

Wasn't It a Mighty Storm.
Хоровой спиричуэл в шаут-стиле

22 а

Солист

Барабан

Хор

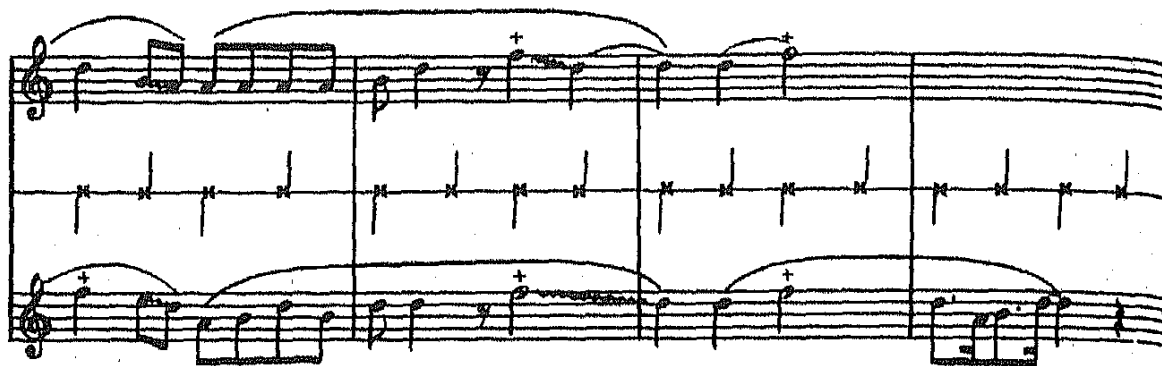
Handwritten musical notation on a system of three staves. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign and a circled 'h'. The middle staff contains a series of vertical strokes. The bottom staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign. The middle staff contains a series of vertical strokes. The bottom staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign. The middle staff contains a series of vertical strokes. The bottom staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign and a circled 'h'. The middle staff contains a series of vertical strokes. The bottom staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign.

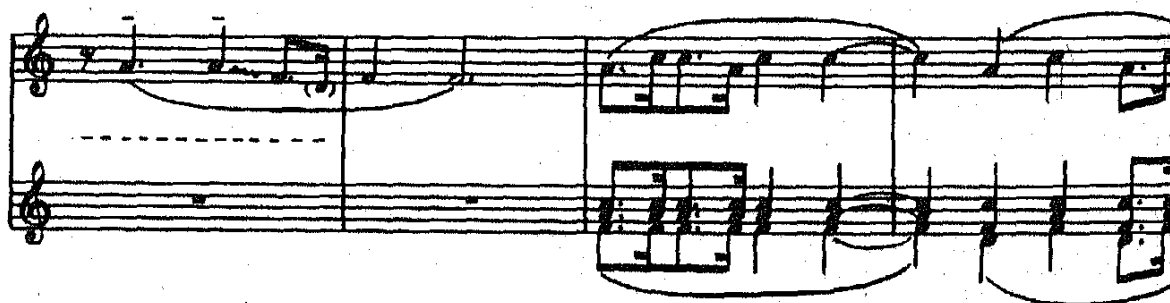
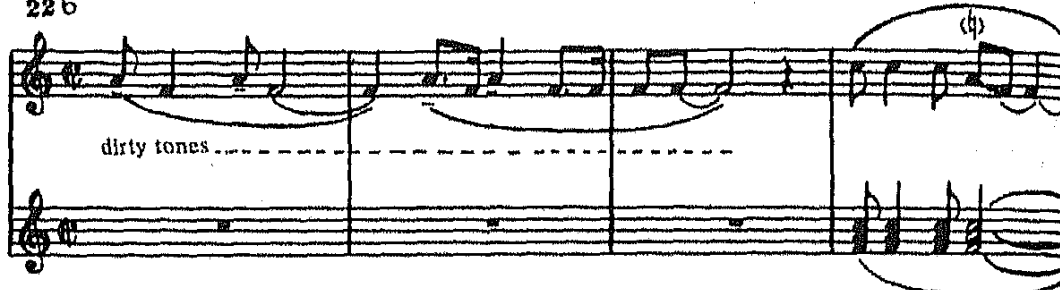
Handwritten musical notation on a system of three staves. The top staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign. The middle staff contains a series of vertical strokes. The bottom staff contains a melodic line with a slur and a fermata, marked with a plus sign.

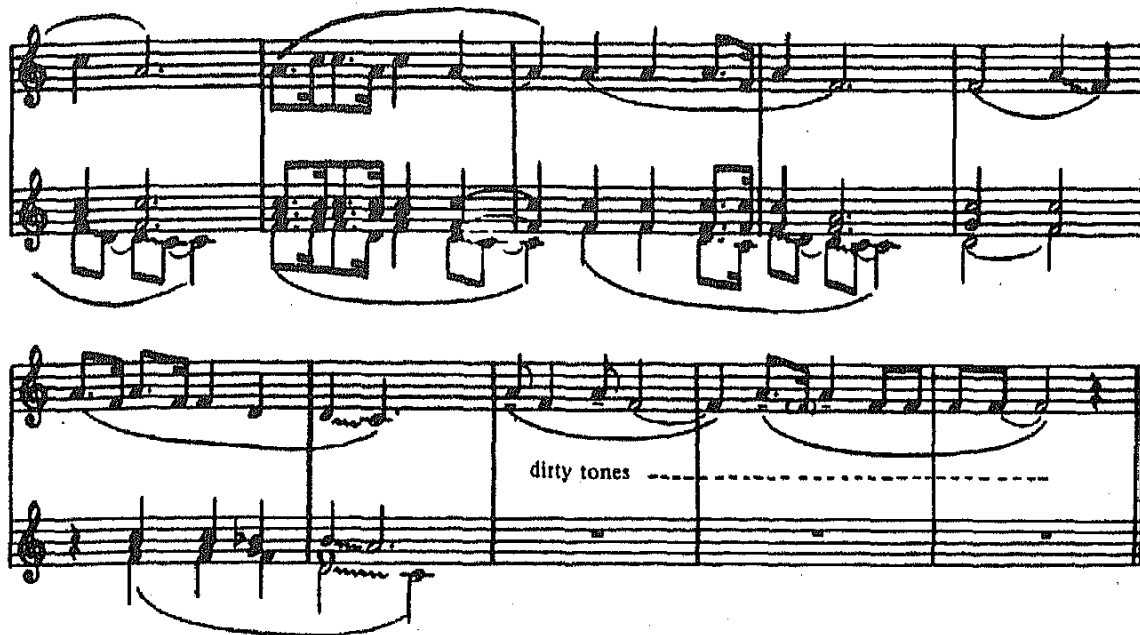


The New Burying Ground. Хоровой спичуи

226

Солист





Первый образец содержит элементы стиля шаут при наличии различных вариантов голосов. Они довольно свободно перекрещиваются, а в целом налицо линейность изложения, при которой ясно заметна подголосочность фактуры. Другой пример демонстрирует попытку гармонизации мелодии путем использования параллельных последований. В обоих случаях обращаем внимание на роль синкопирования разных типов. В первом примере интересно применение наряду с обычной внутритактовой синкопой ♪ ♪ ♪ более прихотливых видов: ♪ ♪. или ♪ ♪. . Обе напоминают типичные формулы, взятые на вооружение современной рок-музыкой. Во втором примере — междутактовые синкопы с возникающими элементами офф-бита. В обоих случаях важно учесть и характер интонирования, с включением глиссандирования при переходе от одного звука к другому, «грязных тонов» и т. п.

В спиричуэлс гораздо больше, чем в иных духовных жанрах афроамериканской музыки, внутренней цельности, органичности строения, «очищенности» от всякого рода грубых, «первобытных», «варварских» элементов. Однако в развитии спиричуэлс следует все же различать два типа — южный (более импровизационный и экспансивный) и северный — более спокойный (31, 236). Южному виду присущи опора на коренные африканские средства выразительности, весьма вольное обращение с европейскими приемами в гармоническом языке, в мелодике. Второй тип характерен ясной опорой на мелодию европейского религиозного песнопения, сравнительно скромное использование импровизации, проявляющейся в украшениях, образовании новых подголосков, распева, в преобладающем гетерофонном складе изложения.

Различают также и исторически сложившиеся типы спиричуэлс: например, спонтанно возникающий во время исполнения хот-спиричуэл. Он относится к числу наиболее ранних аутентичных жанров афроамериканской музыки. Затем появляется более изысканный тип «софистикейтед-спиричуэл», который обновляется путем

привнесения в него некоторых характерных приемов из блюзовой и джазовой сферы. Наконец, с возрастанием повышенного интереса к культовой музыке негров возникает концертный спиричуэл, создаваемый специалистами-профессионалами — аранжировщиками, композиторами, исполняющийся по нотам. В музыкальном языке таких обработок видны черты европейской академической музыки, например, романтической гармонии (31, 236).

Процесс развития ранних типов духовной музыки американских негров от аутентичных к более сложным и одновременно обладавшим новыми чертами, не свойственными архаическим видам, формам, связан с явлением, обычно обозначаемым термином *софистикация*. В переводе это означает утонченный, поддельный, сложный, искусственный и во всех этих смыслах его можно отнести к афроамериканской музыке и джазу. В наиболее широком плане софистикация связана с ассимиляцией элементов, идущих от афроамериканских традиций с чертами, свойственными европейским установкам. По сути, само появление джаза органически вытекает из этого длительного процесса, так как он стал результатом смешения разных в этническом отношении признаков на определенном этапе исторического развития предшествовавших ему форм и жанров (31, 232).

В то же время это движение к синтезу неразрывно связано с еще более общей тенденцией, заметной в социальной и художественно-эстетической областях американской жизни. Речь идет о результате той ситуации, в которой оказался негр в чуждом для него «белом» окружении, будучи вынужденным приспособливаться к новым требованиям не только в искусстве, но и в жизни вообще. Он был вынужден сознательно или интуитивно отказываться от своих коренных признаков и традиций, и порой это приспособление оказывалось для него и единственной возможностью физического выживания. Еще будучи рабом, негр невольно перенимал не только язык, религию, некоторые элементы культуры, но и привычки своего хозяина, подделывался под его эстетические установки. Недаром, например, в негритянской среде символом красоты считался как можно более светлый цвет кожи или прямые, а не вьющиеся, как у большинства, волосы (57, 36).

Следовательно, софистикация в целом в развитии афроамериканской музыки напрямую отражает гораздо более глобальные процессы, протекавшие в США на протяжении очень длительного времени и в области художественного творчества «выплеснувшие» на поверхность культурной жизни новые виды и жанры.

Формы софистичированного типа существуют во всех областях афроамериканского искусства, в его различных формах — в духовной музыке, блюзе, джазе. И в этом стремлении к созданию новых, более утонченных форм проявляется и известная доля фальсификации исконных признаков, изначально свойственных ранним типам фольклора. Отход от них и приближение к изменившимся установкам неизбежно влекут за собой и потерю тех или иных аутентичных характеристик и признаков, что, как считают некоторые

ученые, лишь отчасти компенсируется вновь приобретенными свойствами.

Однако не следует думать, что софистикация в целом имеет лишь негативные последствия, так как в ней отражен естественный процесс эволюции искусства от старых, архаических форм к новым, более современным. На почве признания только одних и отрицания других художественных явлений, относящихся к данному процессу, не раз возникали разного рода концепции, имевшие несколько ограниченный, однобокий характер, например, непримиримое отношение к стилевым разновидностям даже довольно раннего джаза со стороны своего рода «пуристов», признававших лишь наиболее архаические его типы, а все последующие оценивавших как отступление от нормативов, как искажение сущностных его признаков и свойств. Или безоговорочное утверждение о том, что художественно полноценным является лишь негритянский джаз, при этом вклад в развитие этого искусства белых музыкантов занижается. Или оценка джаза как чисто прикладного вида и пренебрежительное отношение к его более серьезным разновидностям, в частности, к ряду стилей современности, неприятие усложнения выразительных средств джаза, его интеллектуализации и т. п.

Софистикейтед-спиричуэлс стали известны еще в прошлом веке. Постепенно спиричуэл приобретал новое содержание, отрываясь от культовой среды. Концертный спиричуэл как один из этапов софистикации жанра неотделим от фиксации его образцов в нотной записи, от обработки, публикации. Даже при наличии в таких песнопениях тех или иных аутентичных признаков, сохранившихся от хот-разновидностей, к современному этапу спиричуэлс этого типа пришли во многом «фиксированными композициями» (42, 52). При этом в нотации исчезают некоторые самые характерные, но не поддающиеся точной передаче в тексте детали и приемы, хотя здесь могут быть свои внутренние градации: от попыток все же передать сущностные негритянские черты до почти полного их игнорирования и опоры на традиционные европейские нормы гармонии, мелодики, ритма, интонирования и т. д. В самом крайнем случае таких трансформаций спиричуэл превращается в пример «белого» искусства, полностью лишаясь своих связей с первоисточником. Например, У. Сарджент в качестве примера приводит практику исполнения в концертных залах «академического» назначения подобного рода обработок, оторванных от родной стихии, Роландом Хэйсом, Полем Робсоном, Мариан Андерсон (42, 52).

Первыми популяризаторами спиричуэлс, в том числе в образованной белой среде, были негритянские хоровые коллективы. Один из первых среди них — Fisk Jubilee Singers. Позднее была восстановлена и практика исполнения хот-спиричуэлс в профессиональной среде. Этот жанр используется в качестве отправного материала не только в джазе, но и в целом ряде сочинений академической музыки (А. Дворжак, Дж. Гершвин, Ч. Айвз, М. Типпет, Р. Голдмарк, Д. Мур и др.) (31, 237).

Одной из модификаций спиричуэла является жанр госпел сонг, или просто госпел (от *англ.* Gospel — Евангелие). Это евангелические песни, которые стали пользоваться особой популярностью начиная с 30-х годов XX века. Госпел отличаются импровизационностью, блюзовостью, чертами джазового вокала. Обычно госпел создаются композиторами на стихи, принадлежащие поетам. Поэтому несколько ограниченными оказываются здесь и сами возможности для импровизации. Она чаще связана с развитием и варьированием мелодической линии, обогащением ее различными орнаментальными приемами. Преобладают сольные образцы госпел, которые исполняются с аккомпанементом органа, фортепиано или какого-нибудь ансамбля. В отличие от спиричуэла, который несет в себе выражение коллективного, «общинного» чувства, госпел, наоборот, преобладает индивидуальное начало, что сближает его с блюзом и балладой.

Госпел-сонг испытал на себе сильное воздействие джаза, но, в свою очередь, оказал влияние на некоторые джазовые ансамбли, отдельных исполнителей. Появились госпел, несущие на себе отпечаток некоторых других жанров, например, связанные со стилистикой «ковбойских» напевов, с манерой, известной под названием «хилл-билли», с ритмикой вальса (как быстрого, так и медленного), со стилем буги-вуги. Значительное воздействие госпел ощущается в процессе формирования классического рок-н-ролла — жанра, во многом типичного для джаза, содержащего элементы блюза (58, 183).

Одно из важных качеств госпел — постоянное наличие в них джазового бита и свинга. Вообще взаимопроникновение элементов религии и джаза происходит довольно легко. Возможно, известную роль в этом процессе сыграло отношение негров к джазу не как к развлечению, но как к неизбежному порождению окружающей их действительности, которая полна несправедливости и страданий. Джаз являлся для негров как бы частицей их собственного «я», которое находило выход в музицировании. Таково же было и их отношение к духовным жанрам. «Изучать негритянское музыкальное искусство можно и в бытовой среде, и в обстановке церкви. С чисто эстетической точки зрения здесь нет различий» (42, 43).

В свете сказанного становится яснее та большая роль, которую сыграли жанры культовой музыки американских негров в процессе зарождения, появления и развития раннего джаза, в его последующей эволюции. Единство музыкально-выразительных средств, языка, лежащего в основе негритянской музыки, еще более усиливается благодаря определенной общности самой песенно-танцевальной стихии, обстановки, царящей обычно в дансингах, ресторанах, мюзик-холлах и в негритянской церковной службе. Различными (при значительном сходстве музыки) становятся в этих двух ситуациях лишь конкретные социальные функции искусства — то светского, то религиозного. Однако чаще всего оба они дают художественно идентичные результаты, а именно — композиции, содержащие больший или меньший налет «джазовости», изначально

но имевшейся в других афроамериканских жанрах еще задолго до появления собственно джаза как нового вида музыкального искусства.

Легендарный новоорлеанский корнетист и руководитель известного бэнда Бадди Болден именно в негритянской церкви черпал свои творческие идеи. Влияние жанра госпел чувствуется в некоторых композициях современных джазменов, таких как Х. Силвер, Милт Джексон. Дюк Эллингтон создает свои духовные концерты, Л. Армстронг участвует в проповедях, Э. Фитцджералд великолепно поет госпел, спиричуэлс становятся естественным материалом для джазовых импровизаций, духовное начало по-своему проявляется в блюзе, который для отдельных исполнителей (А. Хантер, Т. Бон Уолкер, Дж. Колтрейн) был проявлением духовного начала в музыке. Одни и те же исполнители и инструментальные составы участвовали и в джазовых программах, и в церковных службах. Возникли даже особые формы «духовного» джаза. «Если кто попадет в любую церковь в Гарлеме, в... Чикаго, не найдет большой разницы... по сравнению с экстатической атмосферой, которая господствует на джазовых концертах... Те же самые ритмы, тот же бит и тот же свинг в этой музыке; довольно часто встречаются и джазовые инструменты — саксофоны, тромбоны, ударные, типичные для буги-вуги басовые фигуры, блюзовые структуры и люди... которые начинали отбивать ритм руками, а зачастую начинали танцевать» (58, 182).

Некоторые современные священнослужители на Западе рассматривают джаз не иначе как культовую музыку, причем порой считают его явлением, в котором содержится намного больше элементов религиозного воздействия, чем в самой церковной службе. Теперь различные виды и жанры негритянской культовой музыки существуют одновременно, параллельно и как бы внутри друг друга, взаимодополняются и обогащаются. Следует отметить, что среди негров находятся противники подобного сближения двух сфер — духовной и светской. В американском музыкальном искусстве порой подвергаются критике, осуждаются имеющие место случаи использования традиционно культовых тем, мелодий спиричуэлс и близких им жанров в качестве исходного тематического материала в джазе. Среди противников подобного «богохульства» — и целый ряд музыкантов и сами церковники. Последние, в частности, видели в использовании джаза в культовой церемонии определенное святотатство. Они подчеркивали, что подобные опыты не только не вызывают в человеке каких-либо очищающих душу верующего чувств, но, напротив, способны лишь зародить в нем проявления низменных страстей, отвратить от религии.

Однако для подавляющего большинства негритянского населения джаз в целом нередко оказывается фактически одной из немногих возможностей для самовыражения, находящегося по степени своей глубины на уровне чистой религиозности. Усилилась очищающая роль джаза, усложнилось само понимание духовного начала, обогатились и сами жанры духовной музыки.

Под таким названием в истории американской музыки фигурирует достаточно широкий круг явлений, относящихся к области музыкального театра. Само слово в США обозначает особый тип музыканта, обычно странствующего, и в этом смысле в нем есть определенная близость к тому же значению в европейской культуре. Напомним, что приблизительно с XIV века во Франции вошло в обиход выражение *menestrier*, которое сменилось словом *menestrel*, а в Англии — *minstrel*. В любом из этих случаев речь идет о музыкантах-профессионалах, среди которых были представители разных сословий (57).

В США уже в XVIII веке не только появились такого рода бродячие артисты, но даже пользовались известностью специальные песенные сборники под названием «Менестрели». Из отдельных номеров или интермедийных вставок внутри какого-либо другого представления, исполнявшихся на заре этого жанра, со временем выросли самостоятельные спектакли с более или менее устойчивой структурой, типичным содержанием, кругом образов, персонажами, со своей системой театральных, сценических, музыкальных и танцевальных средств. Именно такого рода минстрел-шоу (англ. — *minstrel show*), в своем развитии давшие собственные разновидности и ответвления, стали своеобразной лабораторией, где откристиализовывались характерные выразительные средства, целостные жанры, которые, в свою очередь, оказали существенное влияние на процессы зарождения джаза и его развитие, особенно в начале его истории. Кроме того, менестрельный театр послужил отправной точкой для возникновения и эволюции национальных форм американского профессионального музыкального театра⁹.

Одной из важнейших для будущего джаза черт театра менестрелей было достаточно широко понимаемое объединение в его содержании и языке признаков, идущих от негритянского фольклора и европейских жанров. Другими словами, и здесь налицо свойства афроамериканского музыкального искусства, но преломленные в соответствии со специфическим характером этого театрального жанра. Эта специфика видна уже в том, что в отличие, например, от уорк-сонгс или спиричуэлс, в первоисточке несомненно негритянских жанров, представления менестрелей в течение многих лет культивировались в среде белых американцев. Более того, и артисты, участвовавшие в этих представлениях, были белыми. Они тщательно гримировались под негра и, надев на себя такого рода маску, изображали нравы, манеру поведения, танцы и пение негров с ярко выраженным элементом пародии, насмешки, гротеска. Образ обычного «нормального» негра выступал здесь таким, каким его хотелось

⁹ В частности, от менестрелей идет линия к водевилю, бурлеску и музыкальной комедии. В период своего расцвета шоу менестрелей порой включали выступления акробатов, великанов, пародии на театральную классику, изображение африканского быта и тому подобные вставные номера.

видеть белой публике — глуповатым, всегда и всем довольным, вечно ухмыляющимся, примитивным, влюбленным в своего угнетателя-хозяина и т. д. и т. п. Смысл, «соль» представления строилась на развитии этой идеи: нелепые ситуации, окарикатуренные танцевальные номера, смешные (до полной глупости) слова в песенках и куплетах, выдуманные шаржированные персонажи — все это, видимо, импонировало зрителям. Недаром негритянское население США в своей основной массе относилось к представлениям менестрелей явно с осуждением, что, правда, не помешало со временем, после освобождения от рабства, созданию как смешанных в расовом отношении, так и собственно негритянских трупп этого рода¹⁰.

История движения менестрелей вкратце такова. Исследователи данной проблемы единодушны во мнении, что исторически корни искусства американских менестрелей уходят еще в театральномызыкальную культуру Европы. Наибольшее значение в этом плане имели, в частности, художественно-эстетические особенности и выразительные средства, сложившиеся в рамках народно-демократического пласта в музыке Англии. Речь идет о так называемой елизаветинской балладе и о своеобразном жанре народной балладной оперы (такие спектакли носили имя *дроллс*; *англ.* «*droll*» означает «смешное»). В балладной опере сформировались свои более или менее устойчивые признаки, существенно отличавшие ее от традиционных установок европейского композиторского творчества и отвечавшие потребностям и эстетическим запросам именно англичан. Новый жанр был выразителем их национальной психологии, более того — интересов буржуазии и, кроме того, носил определенно коммерческий характер. Балладная опера откристаллизовалась фактически еще в первой четверти XVIII столетия.

В балладной опере не было места для воплощения глубокого содержания, отражения высоких гуманистических идеалов. Напротив, на первом плане здесь стояли моменты развлекательности, господствовал принцип как бы упрощения, снижения общего идейного уровня. Сюжеты были элементарными, хотя и связанными с реальной действительностью, в них отсутствовала какая бы то ни было отвлеченность. В основе развития лежали приемы сатиры, обличения, окарикатуривания, пародии, доходившие до откровенной буффонады. Со временем сюда влились также и отдельные элементы от сентиментальной драмы.

¹⁰ Объясняя успех искусства менестрелей (их называли «черными менестрелями» — «*blackface minstrelsy*»), М. Стернс подчеркивает, что популярность представлений во многом основывалась на том, что в них отражалась общая концепция жизни и мироощущения среднего «практичного» американца. Ему импонировало поведение менестрельного персонажа в духе преувеличенной важности, сатирической торжественности, но одновременно и мудрости, в которой ощущался элемент скрытого пренебрежения и даже протеста. Ученый отмечает, что не случайно расцвет искусства менестрелей совпал по времени с кульминацией в движении аболиционистов. В среде ранних переселенцев из Европы образ типичного американца обычно ассоциировался либо с корабейником-янки, либо с неким чело-
веком из глубинки, вызывающим у них сочувствие, либо с негром. Этим отчасти объясняется успех «менестрельного» негра (71).

Не музыка являлась основным выразительным средством в балладной опере. Важная роль отводилась в ней разговорным эпизодам, все действие как бы перемежалось музыкальными номерами. При этом композиторская профессиональная техника, знакомая европейскому искусству того времени, отошла на задний план. Фактически основой музыкального развития становится баллада с ее опорой на строй народной музыки. Позднее авторы все больше места отводят собственным мелодиям, чаще всего теряющим органичную связь с фольклором и становящимся все более искусственными. Известное влияние на жанр балладной оперы оказали также и отдельные выразительные средства европейской оперы, в том числе комической. На рубеже XVIII—XIX веков влияние английского музыкального театра начинает ощущаться и в аналогичном по жанру искусстве Нового Света. Как раз в это время и зарождается американский театр менестрелей (19, 56—58).

Образ негра, препарированный и в искаженном виде представлявший в спектаклях менестрелей, также имеет определенный европейский прототип. В английском театре ставились пьесы, в которых отразилась негативная оценка передовой части общества рабовладения и работорговли как социальных явлений. Например, в драме Томаса Сотерна «Оруноко», шедшей на сцене еще в конце XVII века, как и во многих подобного рода пьесах, сложился не существовавший в реальной жизни образ несчастного чернокожего. Он неизменно идеализировался, в нем подчеркивалась первозданность, органичная связь с окружающей его средой, из которой он был насильственным путем вырван, но не поддавался тлетворному влиянию европейской цивилизации, сохранил чистоту. В данной трактовке, конечно, отразилась и реальная картина отторжения африканца от родной стихии, и ужас его положения, но в целом образ все же нес на себе печать условности, слезливой сентиментальности, что нашло свое отражение и в чисто музыкальных жанрах, в частности, в песнях того времени. Известно, что к концу XVIII века «негритянская» тема приобрела особую популярность в Англии, причем несколько раньше наметилась еще одна линия в трактовке образа негра, которая несла в себе явно комедийный смысл. Обычно перед зрителем предстával персонаж негра-слуги, преподносившийся с элементами юмора, даже если речь шла о драматических или трагедийных ситуациях. Отсюда лишь один шаг к воплощению аналогичного образа в американском театре менестрелей, хотя в Новом Свете выработались свои принципиально иные традиции, приемы, музыкальные средства для характеристики героев менестрельной сцены.

Установлено, что еще в 1795 году некто Готлиб Граупнер, приехавший в США из Ганновера, выступал в Бостоне, зачернив себе лицо жженой пробкой и играя на банджо. С такими же номерами появлялись на сцене многие актеры или клоуны, чьи выступления поначалу просто заполняли паузы между действиями. Но постепенно они обретали все большую самостоятельность и превратились в целые спектакли со своей драматургией, типичными фабула-

ми, ситуациями и приемами воплощения сценических образов, причем чисто музыкальная сторона играла здесь особенно важную роль.

Все новые и новые менестрельные труппы колесили по стране, выступая обычно в плохих помещениях, ничем не отличавшихся от самых дешевых балаганов. Под стать этой обстановке была и атмосфера, царившая в залах, где собиралась весьма далекая от респектабельности и соблюдения элементарных правил и приличий публика. Путешествуя по районам Среднего Запада, менестрели неизбежно сталкивались с интересным явлением в американской религиозной жизни — с движением «Великого пробуждения», для которого были необычайно характерны так называемые «кэмп митингс» — культовые собрания, в которых порой до крайнего накала доводился духовный экстаз присутствующих и где использовались некоторые типично афроамериканские приемы (вопрос — ответ, нагнетающая напряжение роль метроритмических элементов и прочее). По-видимому, менестрельные артисты, стремившиеся к обогащению своего арсенала выразительных средств, восприняли известную долю негритянских особенностей музицирования.

Одним из первых выдающихся актеров менестрельного шоу был Томас Д. Райс, выступавший под псевдонимом Дэдди «Джим Кроу» Райс. Идея присвоить себе это сценическое имя пришла к артисту случайно, после того как он увидел человека, действительно называвшего себя именем своего хозяина. Этот старый негр был калек с больными ногами, кривой. Убирая конюшню, он постоянно что-то напевал, а в конце каждого куплета смешно подпрыгивал, называя свое «па» прыжком («джампинг») Джима Кроу. Позднее в трактовке Райса данный номер получил особенно широкую известность, достигнув не только Европы, но и Индии! Однако выступления, подобные тому, что показывал Райс, были еще предисторией настоящих шоу (71).

В 1843 году в Нью-Йорке, в театре «Bowery Amphitheatre» появилась маленькая труппа из четырех человек. Каждый из них был одновременно и актером и музыкантом. Именно они с необычным мастерством, продуманностью не только целого, но и мельчайших нюансов постановки, манеры поведения на сцене ознаменовали начало нового театрального жанра в его сложившемся виде, хотя, конечно, отдельные его черты в разрозненном виде уже не одно десятилетие существовали в практике бродячих актеров и театров (18).

Истинный смысл и расовая подоплека фарсов, разыгрывавшихся на подмостках менестрельных шоу, глубоко раскрыты в специальных разделах книги В. Конен «Рождение джаза» (19). Остановимся лишь на отдельных моментах спектакля и его музыкальной стороне, так как именно здесь появились некоторые элементы, впоследствии повлиявшие на возникновение ряда важных свойств раннего джаза.

Типичное шоу обычно состояло из трех более или менее самостоятельных частей: 1) собственно шоу, 2) «олио» (попурри), 3) корот-

кие пьески пародийного содержания и скетчи. Первая из них в трапезке «Вирджинских менестрелей» Д. Эммета была посвящена образу «негра-денди», третья — тоже негру, но оборванцу, выходя с плантации. Весь спектакль венчался общим пением своего рефрена.

Согласно одному из описаний (71) спектакля первая часть началась с различных шуток и острот, которыми обменивались актеры, выстраивавшиеся на сцене полукругом. Во время финального прохода по сцене они, модно одетые, двигались парами и изображали манеры белых господ: чинно переставляли ноги, постоянно раскланивались, приподнимая шляпы и поигрывая тростями. Вся эта процессия (Walk Around) являлась вариантом кэжуока — афроамериканского танца, известного еще на плантациях. В то же время возможно, что на круговой характер движения оказали известное влияние популярные среди негров ринг-шаутс. Здесь же могли звучать и различные негритянские танцевальные мелодии и песни, в том числе и в духе рэгтайма (71).

Черты афроамериканского фольклора исследователи видят и в характере второй части представления — «олио», где сольные номера завершались радостным танцем, во время которого актеры, демонстрируя свое мастерство, поочередно солировали в середине сцены; остальные участники окружали танцующего, подбадривая его дружными хлопками в ладоши. Данный обычай, как полагают, также связан с негритянской традицией и сохраняется по сей день во время танцев в Гарлеме. В этом заключительном «хоудаун» (или «брейкдаун») были и другие черты афроамериканских танцев — притопывание, движение по кругу, элементы шаутинг-спиричуэлс, сложные перекрестные ритмы, создаваемые игрой на банджо, тамбуринах и костяных кастаньетах, прием вопрос — ответ и др.

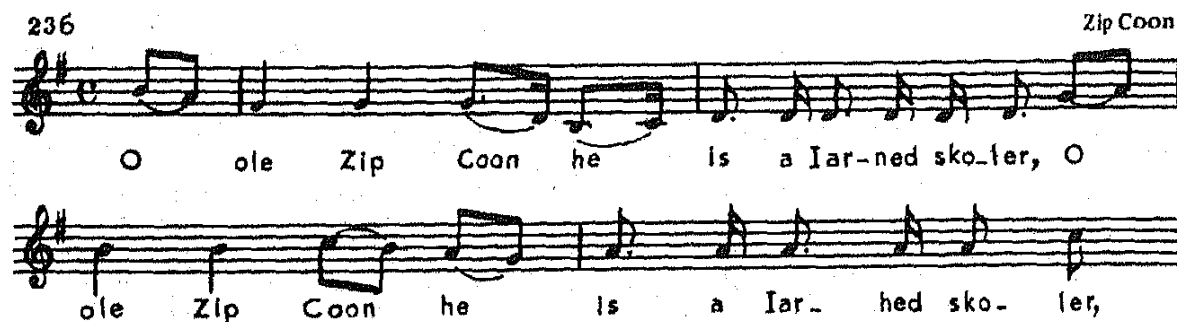
В последней части спектакля разыгрывались различные комические эпизоды. Сюда со временем проникли даже такие музыкальные номера, как исполнение религиозных джюбили, уорк-сонгс, филд-холлерс и другие, первоначально отнюдь не менестрельные жанры.

Важное значение имела в менестрельных представлениях старинная баллада, идущая от англокельтского фольклора. По настроению баллады были весьма разнообразны — и веселыми, и грустно-сентиментальными, причем в тексты все более проникали фривольный дух американской эстрады, элементы афроамериканского народного музицирования (71).

Еще один жанр, распространившийся во многом благодаря менестрельным шоу, к у н - с о н г с. Они пользовались популярностью еще в первой половине прошлого века и возникли как результат творчества прежде всего белых композиторов, которые пытались использовать некоторые традиции и приемы негритянских плантационных песен. (Кун-сонгс назывались также негритянскими мелодиями.) В них, в частности, передавался колорит особого диалекта, распространенного в среде негров. Кун-сонгс, ставшие модными приблизительно с середины прошлого века, использовали в текстах

тему, связанную с популярными в афроамериканском фольклоре рассказами о животных. В некоторых из них проявились черты спиричуэлс, характер которых тем не менее претерпевал изменения. Благодаря стремлению авторов песен для менестрельных шоу к созданию репертуара, понятного и близкого белой публике, первичные негритянские элементы при использовании фольклора специально изменялись. Кроме того, и сами образцы афроамериканского типа со временем нередко подвергались все большей европеизации и теряли некоторые свои коренные свойства.

В известной степени проходившая в рамках минстрел-шоу и кун-сонгс ассимиляция черт негритянского фольклора и признаков, имеющих явно европейскую природу, шла по той же линии, что процесс сближения разных в расовом отношении признаков в раннем джазе. В обоих случаях какие-то элементы словно сглаживались, хотя и сохраняли внутреннюю связь с породившими их свойствами, другие вовсе исчезали, возникали и принципиально новые типы их соотношений в ином контексте. Здесь можно представить себе множество различных вариантов такого рода соотношений. Например, помимо тенденции к передаче в отдельных случаях уже упоминавшихся особенностей диалекта (в шоу менестрелей они использовались для создания комического настроения) есть примеры проникновения в кун-сонгс отдельных средств, характерных, видимо, и для предшествующего менестрелям (или же параллельно с ними развивавшегося) негритянского фольклора, и для будущего джаза. Следующие образцы — это приводимая в разных работах о менестрелях песня «Zip Coon», широко известная под названием «Индюк в соломе». В. Конен трактует первую как собственно менестрельную песню, а «Индюк в соломе» — как мотив известного народного английского танца хорнпайпа. Их сравнение показывает и модификацию ритма в сторону его обострения в менестрельном шоу (19, 110):



Видимо, в промежуточной стадии видоизменения самого контура мелодии английской песни на пути к возникновению ее же менестрельной версии были какие-то другие варианты. Например, ее раньше на пароходах, курсировавших по Миссисипи, исполняли танец в стремительном движении на тот же напев. Приведем еще один случай видоизменения той же мелодии с текстом, где я представлен скэт на слогах «duden» (57, 48):

24 Zip Co

O- zip a du- den du- den du- den zip a du- den day, o.

zip a du- den du- den du- den du- den du- den day, o.

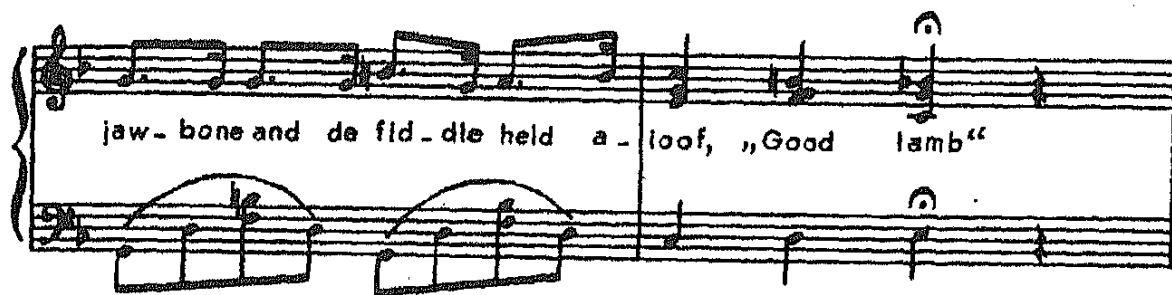
zip a du- den du- den du- den du- den du- den day.

Zip a du- den du- den du- den zip a du- den day

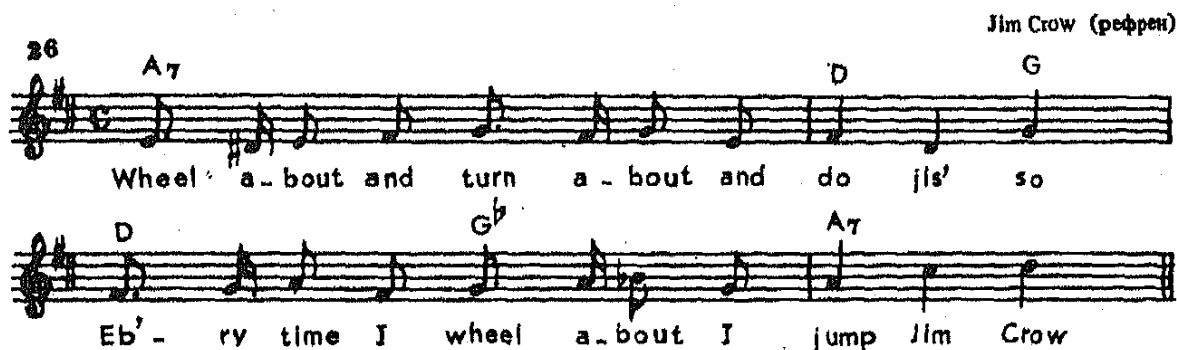
Кун-сонгс, по А. Азрилю, вошедшие в репертуар раннего джаза, писались «в основном в размере 2/4 или 4/4 (часто *alla breve*), которые, по-видимому, идут от польки. Мелодическая линия восходит к интонационному строю ирландских, шотландских и английских народных песен и танцев». В приведенном ниже отрывке налицо типичные отклонения с использованием побочной доминанты, в результате чего возникают полутоновые хроматические соотношения, а также чередование медиантовых гармоний (I—III). В двух последних тактах образуется чередование доминантовых аккордов типа микроэллипсиса. А. Азриль указывает, что такого рода сопровождение и в целом весь отрывок очень напоминает сентиментальные городские песенки. И позднее подобные мелодико-гармонические признаки стали использоваться в так называемых *Popular Tunes* негров в Новом Орлеане (57, 50).

25 Poor Old Uncle Rufe (poppen)

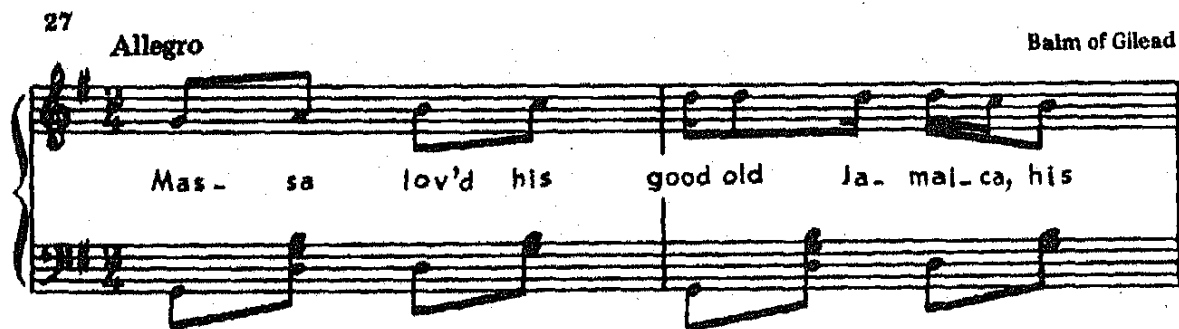
So muffle up de ban-jo, put a-way de bones, De



Анализ формы кун-сонгс показывает, что чаще всего она образовывалась по типу А — А', то есть на сходном материале. При всей удаленности сочиненных многими авторами в духе прежде всего европейских образцов кун-сонгс от афроамериканских жанров, порой можно обнаружить в них отдельные элементы из их негритянских прообразов. Так, в песне «Jim Crow» явно ощутима связь с негритянской балладой «Grey Goose» (57, 51):



Многие кун-сонгс близки к спиричуэлс, которые при этом в музыкальном отношении отталкиваются не от южного (более «негритянского»), а от северного их типа. В основе песен менестрелей вообще гораздо меньше выражено афроамериканское начало. Музыканты же при дальнейшей обработке еще более усиливали европейскую тенденцию. Можно сравнить ритмику спиричуэла «Joshua Fit the Battle of Jericho» с ее явной фразировкой офф-бит и кун-сонгс «Balm of Gilead», где на первый план выступает остро синкопированное движение. Тема звучит не в миноре, а в мажоре, благодаря чему исчезает ее первоначально серьезное настроение, углубленность. Она становится в обработке легкомысленной (чему способствует и комический текст) и явно в духе кэжуока. Аккомпанемент также выдержан в традициях этого жанра и рэгтайма (между ними порой бывали лишь очень тонкие различия) (57, 52):





Все лучшее, что было представлено в жанре баллады менестрельного представления, как бы сконцентрировано в музыке известного композитора Стивена Фостера (1826—1864), возвысившего данный жанр до подлинно художественного уровня. В одной из его баллад обнаруживается сходство и с народной шотландской песней «Annie Laurie» и со спиричуэлom «Deep River»:

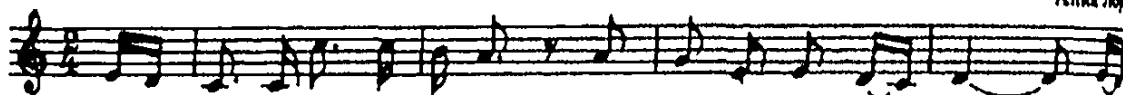
28

Moderato

C. Фостер. Old Folks at Home



Анна Лор



Lento



В данном случае очевидна не только тематическая природа баллады, но и «субстанция», сквозь призму которой материал чисто европейского происхождения проникает в совсем иной жанр. Композитор, опирающийся на старые традиции, отходит от некоторых черт первоисточника, в частности, от тенденции к внутренней свободе и несимметричности в строении мелодики, от имеющейся в ней мелизматике и переводит религиозное начало, содержащееся в спиричуэле, в плоскость более «земной» чувствительности в духе модной в то время романтической сентиментальности (57, 52).

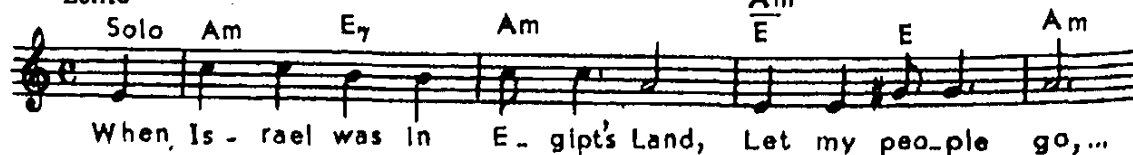
Еще один пример слияния черт спиричуэлс и уорк-сонгс (57):

29 Allegretto

Carve Dat Poem

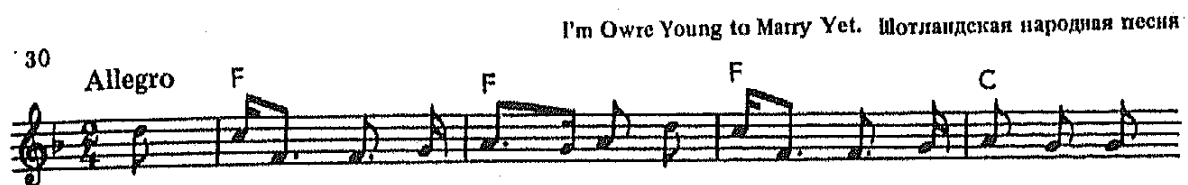


Lento



Здесь настроение духовного песнопения совершенно меняется благодаря внесению в тему элементов, идущих от бытовых жанров — польки или кадрили, причем первоначальный текст, связанный с религиозным содержанием, естественно заменен другим: рассказом о животных, часто становящихся героями негритянских жанров.

А. Азриль (57) допускает мысль о том, что в целом ряде случаев трудно доподлинно установить, к какому источнику — европейскому или негритянскому — относится тот или иной тип мелодики, особенно при наличии в последней пунктирного ритма. Он указывает на возможное сходство в подобных случаях с шотландскими народными песнями, как и при образовании употребительных в кун-сонгс синкоп. Они в одинаковой мере могут идти и от фразировки офф-бит, и от шотландских песен:



По мысли немецкого исследователя (57, 54), пентатоничность в ладовом строении кун-сонгс может иметь как негритянские, так и англосаксонские корни, где она также выражена порой достаточно ярко. На негритянские истоки указывает использование пентатонических оборотов в мелизматике, как в следующем примере:



Здесь в основе лежит английская фольклорная мелодия, которая, однако, в конце приведенного отрывка переходит на пентатонную попевку.

В. Конен выделяет в музыке менестрельного театра три основных момента. Это: «огромная роль танцевального начала и его оригинальное американское преломление;

— столь же важное значение банджо, тесно связанное с танцем;

— новый стиль инструментального ансамбля, не имевшего ни аналогий, ни ясно видимых истоков в инструментальной культуре Европы» (19, 164).

Среди разнообразных танцев, которые часто объединяли все шоу в единое целое, первоначально преобладали жанры негритянского типа. Правда, при этом менестрели обычно не придерживались народных традиций. Кроме того, в хореографии на первом месте стояло пародирование, что существенно отличало сценическое воплощение от оригинала. Однако все танцевальные номера

отличались виртуозностью и органично связывались с общей драматургией всего спектакля.

Среди прочих большое место занимал распространенный у негров танец джуба, а также упоминавшийся брейкдаун (под этим названием фигурировали различные групповые негритянские танцы). Из многообразных «па», использовавшихся менестрельными актерами, большое значение имели особые акценты, воспроизводившиеся пальцами и пятками ног, движение на одних пятках, эффект, достигавшийся путем использования деревянных подошв, носивший название «слог», как бы отдельное от всего корпуса шаркающее движение ног (шаффл), придающее танцу дополнительную силу раскачивание тела, использование рук как добавочного ударного инструмента и другие. Некоторые из этих приемов действительно имеют негритянскую природу и впоследствии были взяты на вооружение эстрадными танцорами более позднего времени, в том числе в так называемых джазовых танцах XX века.

Со временем известное влияние на возникавшие новые жанры оказала и специфическая техника игры на банджо, развитая в менестрельных шоу. Пьесы, исполнявшиеся на этом инструменте, независимо от их места в представлении назывались жигами (jig). Сохраняя значение главного инструмента в менестрельном представлении, банджо обладало рядом достоинств, так как на нем одинаково успешно исполнялась и мелодия, и аккорды, кроме того, специфически ударное звукоизвлечение позволяло воспроизводить на нем многочисленные изощренные ритмические узоры. Несмотря на большую роль в партии банджо четкого метра, «убыстренная, остро акцентированная, имеющая как бы „игрушечно-механический“ характер» игра на этом инструменте «переводила двухдольность в мелкие длительности танцевальной четырехдольности (то есть 2/4 в 4/8). В импровизациях же банджоистов постоянно возникали моменты, нарушающие эту „механическую“ регулярность и плавность» (19, 119). Среди приемов, придававших игре на банджо особое своеобразие:

«неожиданная краткая пауза, появляющаяся на месте одного из ожидаемых ударений, то есть выпадение одного из четырех звуков;

преждевременное начало музыкальной фразы, когда первый звук новой фразы вступает до того, как предшествующая фраза пришла к концу;

краткое эпизодическое появление новых метрических единиц, противостоящих равномерному течению всей музыки;

вторжение целой системы неожиданных ударений, выпадающих из господствующей системы;

неожиданное появление гармонизованного звука (то есть аккорда) в контексте выдержанного одноголосного письма;

непривычная модуляция в конце фразы вместо ожидаемого тонического звука;

тяжелые акценты, приходящиеся на заключительные звуки кратко построенных фраз, и другие» (19, 119):



6)



Образцы орнамента

в) запись



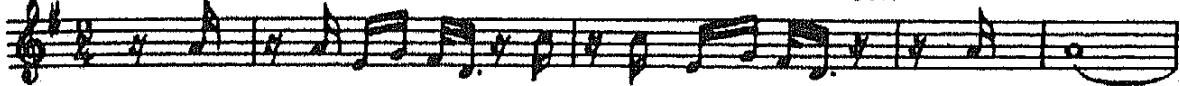
г)

Pea-Patch Jig

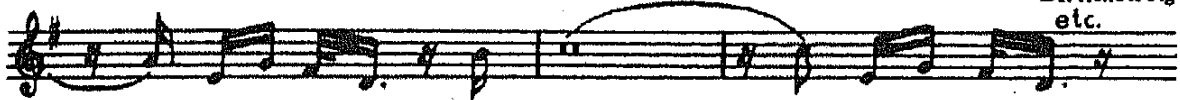


д) т. 30

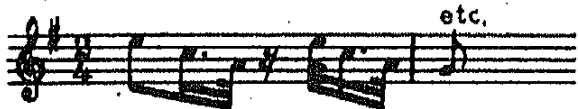
etc.



е)

Dr. Hekok Jig
etc.

ж)

Joe Sweeney's Jig
etc.

з)

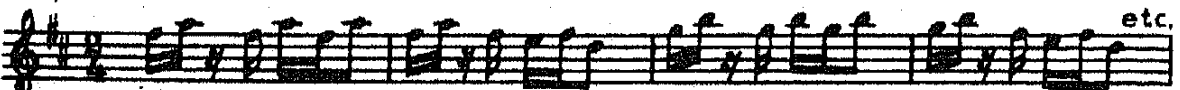
Sliding Jenny Jig
etc.

В партии банджо возникал и характерный ритмический рисунок, основанный на синкопировании, чем создавалась предпосылка для появления рэгтайма. В примере 33б появляется модель ля — фадиез — си; ее развитие слегка напоминает прием стемпинг в мелодике джазового типа (19, 120—121):

33 а).

Tom Brigg's Jig

etc.





Оркестр одной из наиболее показательных менестрельных трупп — «Вирджинских менестрелей» Д. Эммета обычно включал до шести инструментов, хотя в принципе и варьировался. Основой этого ансамбля являлись банджо, кости, тамбурин, к которым присоединялись скрипка, аккордеон, второе банджо. Между исполнителями установилось своеобразное распределение ролей. Так, актер-рассказчик, играющий и на скрипке, стоял в центре (он и назывался *middleman*). Рядом с ним располагался исполнитель на банджо. С краю оказывались *Tambo* и *Bones*, названные так по своим инструментам — тамбурину и костям. (Оба они были также *Endmens* — по их местоположению в группе.) (57, 45; 19, 123—128).

С течением времени появились и негритянские менестрельные труппы. Развивая стилистику, идущую от более ранних «белых» театров, они, естественно, вносили в нее специфику, связанную с негритянским народным искусством Юга страны. В частности, важное значение для создания совершенно специфического колорита имело включение в репертуар блюза и вообще опора на блюзовое интонирование. На базе кун-сонгс возникают и *Popular Tunes*. Расцвет шоу приходится на 1850—1870-е годы. Он сопровождался обновлением номеров, увеличением ансамбля. К концу прошлого века менестрельные театры стали очень часто принимать гипертрофированные размеры, превращаясь в «галопирующий слоновник», как их насмешливо называли. Есть сведения о том, что во время одного из спектаклей в Нью-Йорке в 90-х годах, только один хор состоял из 500 человек.

Типичный инструментальный состав, о котором уже упоминалось, заложил многие важные основы для появившегося позднее джаза. Недаром «менестрельный бэнд» иногда называют «джаз-оркестром XIX века» (19, 130). Но, кроме того, пути развития шоу менестрелей начали соприкасаться и пересекаться с собственно джазом, уже появившимся во второй половине прошлого века в его архаических формах. По словам М. Стернса, нередко менестрельные музыканты использовали рэгтайм и джазовые элементы. Например, хорошо известный как один из пионеров белого джаза в Новом Орлеане Джек «Папа» Лейн был одно время руководителем оркестра менестрелей. Год спустя, в 1896-м, Стейл Брэд (Эмиль Лакум) со своим так называемым спазм-бэндом также влился в менестрельную труппу. Эти примеры не единичны. Так, в менестрельном оркестре играл на корнете знаменитый композитор, автор бессмертных блюзов У. Хенди. Он вспоминал, что даже популярные в те годы марши Сузы оркестр менестрельного шоу мог исполнять уже в джазовой манере. М. Стернс добавляет, что именно с менестрельной труппы началась фортепианная карьер-

ера тринадцатилетнего Кларенса Уильямса. Знаменитая певица блюзов Гертруда «Ма» Рейни считалась звездой в одном из шоу, с менестрелями работал и известный пианист Джелли «Ролл» Мортон, и трубач Банк Джонсон, и саксофонист Лестер Янг и многие другие музыканты джаза.

Инструментальный состав первоначального типа в менестрельном театре со временем также испытал воздействие новых видов музыкального искусства, прежде всего — молодого джаза. По А. Азрилю, контакты двух этих явлений принимали разную конкретную форму. «На Всемирной выставке в Брюсселе (1910 год) демонстрировался Кэк-Уок-акт, который шел в сопровождении фортепиано, трубы и банджо» — модификация менестрельного «бэнда» в сторону джаза. Другой аналогичный по смыслу пример — выступление Луиса Митчелла в Нью-Йорке с фортепиано, банджо, басом, ударными и гармоникой. Оркестр «Sugar Johnny's Band» выступал с менестрелями, имея состав: корнет, тромбон, кларнет, скрипка, бас и гитара. Джо «Кинг» Оливер со своим «Creol Jazz Band» играл в Калифорнии в 1921 году, причем в костюмах! Оркестр состоял из корнета, тромбона, саксофона, кларнета, скрипки, баса и ударных. Уже упоминавшаяся выше именно в связи с ее причастностью к менестрельным представлениям, в которых и начинался ее творческий путь, блюзовая певица «Ма» Рейни даже в 20-х годах продолжала петь с ансамблями, которые включали только фортепиано и банджо, или казу, фортепиано, банджо, стиральную доску, или же скрипки и гитары (57, 55).

Представления менестрелей, породившие некоторые популярные в XX веке формы театральных постановок легкого жанра, постепенно шли к упадку. Они не могли выдержать конкуренции со стороны разного рода мюзиклов, водевилей, постановок в многочисленных кабаре и ресторанах, наконец, с первыми кинофильмами, сначала — немыми, а позднее — звуковыми. Важным соперником стал для менестрелей и собственно джаз, особенно ближе к 20-м годам нашего века. Отдельные приемы и средства, возникшие в недрах этого искусства, впоследствии повлияли на целый ряд известных актеров, среди которых можно назвать имена снявшегося в фильме «Певец джаза» Эла Джолсона, Джозефа Джефферсона, Бенни Филда, Эдди Кантора, танцоров Билла Робинсона, популяризаторов фокстрота В. и А. Касл, даже Чарли Чаплина. Представления менестрелей были фактически первыми собственно театральными постановками в Америке. В них впервые на сцене появился (пусть и в искаженной форме) образ негра. Постепенная, но явная деактуализация сюжетов и самих типажей, выставляемых в менестрельных шоу, значительная потеря, в том числе и в музыке, первоначально важных и стимулировавших развитие данного жанра негритянских элементов привела в конце концов к затуханию движения. Но на его основе возникли интересные новые типы и виды развлекательных спектаклей. Пластика, танцевальные движения, музыкальные находки менестрелей были подхвачены и развиты в дальнейшем, музыкальные темы этих представлений стали ис-

пользоваться в джазе. И сам общий дух, настрой, характерны для минстрел-шоу, подготовил почву для всего последующего пути развития многих жанров современной эстрады (19; 57; 76).

Рэгтайм

Ragtime и его синонимы: rag, ragging a tune, rag piano playing, rag music и другие — характеризует специфическую манеру музицирования и сложившийся в афроамериканской музыке целостный жанр.

Буквально рэгтайм означает «рваное» или «разорванное время». В музыке это связано с особенно ярким, сразу же хорошо ощутимым на слух использованием синкопированного ритма в мелодической линии, в то время как в сопровождении идет ровное, метрономически точное движение четвертями или восьмыми (от ragged rhythm — рваный ритм).

Развитие рэгтайма шло одновременно в нескольких плоскостях. Еще до его появления как самостоятельного жанра в афроамериканской фольклорной музыке был широко известен прием синкопирования, получивший название «ragging a tune», что приблизительно можно перевести как рэгтаймирование, рэггирование. Характерные синкопы встречались и в музыке менестрельного театра, в частности — в кэжуоке, который в некоторых случаях по манере исполнения ничем не отличается от раннего рэгтайма. Известна путаница в точном определении того, что же есть рэгтайм на самом деле, как раз и возникла из-за многозначности применения термина, причем применительно к разным по сути явлениям.

Черты рэгтайма присутствуют и в стиле наиболее раннего архаического джаза — и оркестрового, и ансамблевого, и клавирного (так называемая музыка хонки-тонк или баррел-хаус). В этих первых видах джаза еще отсутствовала упругая, пружинистая метроритмическая пульсация, возникающая при появлении свинга как качества, свойства исполнения. Но музыка эта сплошь была построена на синкопах, причем во всех пластах фактуры совпадали все сильные и слабые доли, что напоминало обычный характер четкого марша. Эта ранняя джазовая музыка именовалась рэгтаймом (рэгтайм-бэнд).

Однако при всем большом значении приема синкопирования в разных жанрах собственно рэгтаймом в узко стилистическом, жанровом значении слова стала называться фортепианная музыка определенного типа, появившаяся в американской провинции, но с молниеносной быстротой получившая неслыханную популярность. Со временем сложились основные школы рэгтайма. Он претерпел некоторые изменения в своем развитии, появились его собственные ответвления.

Для негритянских жанров в целом и для рэгтайма в частности, если он попадал в репертуар музыканта-непрофессионала, естественно, становились типичными импровизационность, вариацион-

ное развитие, опора на «блюзовые» ноты, «грязные» звучания и т. п. Но классический рэгтайм в его отточенной форме был музыкой не импровизационной, а напротив, четко зафиксированной в нотной записи. Сочиняли рэгтаймы композиторы, владевшие навыками европейской фортепианной техники, гармонии, фактуры, хотя при этом они создавали нечто отличное от академических жанров. Напомним, что к концу прошлого века, когда возник жанр рэгтайма, в полном расцвете был романтический фортепианный стиль, давший миру целую плеяду замечательных композиторов и исполнителей. Но в рэгтайме, несмотря на всю виртуозность и встречающиеся сложные технические приемы, есть и элементы как бы «антипианистичности» — с точки зрения сугубо европейских, классических канонов. Например, в исполнении рэгтаймов одним из самых известных композиторов и интерпретаторов С. Джоплином обращает на себя внимание полное отсутствие какой бы то ни было нюансировки, грубоватое, «ударного» типа, стучащее звукоизвлечение, близкое афроамериканским «идеалам», обилие стаккато, акцентов, придающих музыке одновременно «подпрыгивающий» и тяжеловесный характер. Впрочем, последнее качество вовсе не обязательно. Многие рэгтаймы звучат легко и необычайно виртуозно. В партии левой руки часто акцентировалась не сильная доля — бас, а слабая — аккорд, — типично негритянская черта, проявляющаяся в самых разных стилях и жанрах.

Одна из причин распространения рэгтайма, по-видимому, кроется в необычайной популярности фортепиано в США второй половины прошлого века. Оно было в каждом «порядочном» доме, со временем появились и особые механические пианино, по стране разъезжали многочисленные странствующие пианисты (*itinerant pianist*), исполнявшие мгновенно вошедший в моду рэгтайм. С появлением фонографа это новое техническое достижение сразу же было подключено к распространению рэгтайма. Вобрав характерные свойства афроамериканской музыки, достигнув чистоты стиля в своей классической разновидности, от которой пошли и другие концертные формы виртуозного рэгтайма, данный жанр в короткое время оказал и обратное воздействие на всю сферу бытовой народной, массовой музыки Америки, а затем и Европы, проник в джаз — как стиль и как часть репертуара. Его воздействие было настолько велико, что первые годы нашего столетия порой называют «веком рэгтайма», породившего даже особый тип мироощущения, психологии, поведения.

Впервые слово рэгтайм появилось в печати в 1893 году в названии пьесы «Ma Ragtime Baby» (F. Stone). По мнению исследователей (19), более или менее откristаллизовавшиеся рэгтаймы возникли где-то в середине 1880-х годов. Они явились продуктом осознания и претворения в творчестве композиторов характерных признаков американского фольклора, который теперь, в этой новой для него интерпретации поднялся на уровень «образованной», записанной и исполнявшейся грамотными музыкантами области искусства. К 20-м годам нашего столетия, когда рэгтайм фактически уже

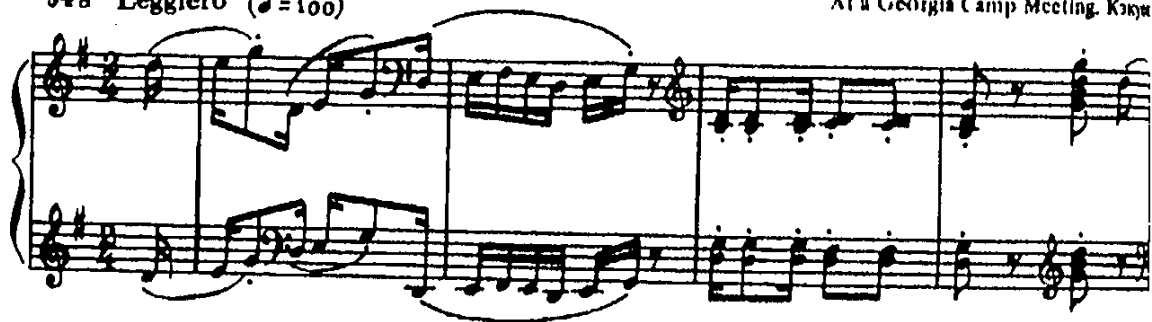
потерял свою популярность, возник так называемый страйд-стиль, или гарлемский стиль игры на фортепиано, вобравший в себя некоторые особенности своего предшественника. (В 70-х годах вновь входит в моду рэгтайм, переживший своего рода возрождение.)

Истоки стиля рэгтайма восходят к кун-сонгс и кэкуоку (57). Кроме того, на формирование жанра повлияла также европейская полька, от которой, в частности, идут двудольность метра, легкость общего движения, отдельные обороты в мелодии. На фортепиано переносились некоторые принципы исполнения на банджо (от фольклорного кэкуока), от марша шли метроритмическая основа и, по видимому, форма.

Помимо чисто танцевальных оборотов в мелодике рэгтайма встречаются интонации, идущие от жанров, типичных для шоу менестрелей, мотивного развития в марше. При явной жесткости, «колючести» ритмической основы рэгтайма (как и более раннего кэкуока), для мелодий характерна не только элементарная, хотя и распространенная, важная для выразительности ритмическая фигура типа , но и достаточно изощренные рисунки, демонстрирующие технику офф-бит. Возникновение этого приема зачастую связано также с серией синкопированных рисунков и перенесением акцентов с традиционно сильных долей на слабые. Это относится и к трактовке фактуры «бас — аккорд» в партии сопровождения (в левой руке) — основа офф-бит и ту-бит техники и в джазе (57, 56):

34a Leggiero (♩ = 100)

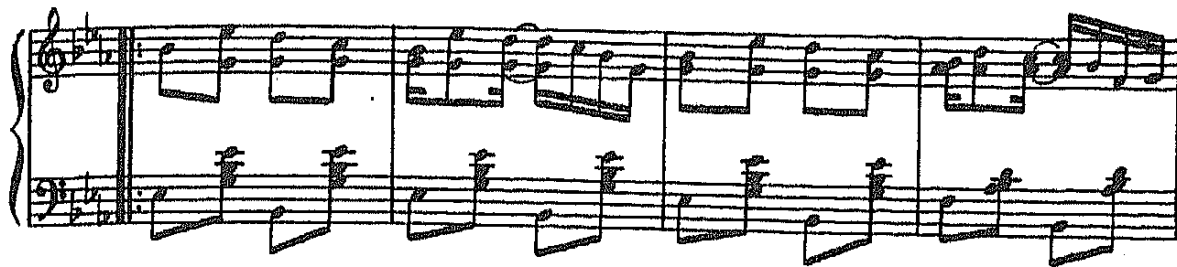
At a Georgia Camp Meeting. Кэку



34b Not too fast

С. Джоппин, Peacherine Рэ





34 в

Vivace (♩ = 92)

Дж. Скотт, Frogs Legs Rag



34 г

(Not fast)

С. Джоппин, The Entertainer (A Ragtime Two-Step)



34 д

(Not fast)

С. Джоппин. Weeping Willow (A Ragtime Two-Step)



Опора мелодики на перемещающуюся, основанную на сходстве ритмического строения мотивов линию представляет собой явно использование моделей и технику типа стомпинг:

35

С. Джоппин. The Chrysanthemum (An Afro-American Intermezzo)

Slow march tempo



При тенденции к европейским нормам интонирования, чем естественно, способствует темперированный строй фортепиано блюзовые ноты часто принимают завуалированный вид, но порой выступают на поверхность, как в известном «Wall Street Rag», где есть и типично негритянские кластеры, и стомпинг, отражающие программность пьесы: попытку передать средствами рэгтайма сначала панику на Уолл-стрит и отчаяние маклеров, затем — возвращение лучших времен. Используются ритмы настоящего негритянского рэгтайма, которые слышат все маклеры:

(Very slow march time)

С. Джоппин. Wall Street



Здесь сама «вращающегося» типа фигура в партии правой руки — модель, на которой строится риффообразное движение — стомпинг. При всей опоре в гармонии на «обычные», европейского звучания структуры, в верхнем пласте в каждом такте возникают «гроздь» из звуков, где ясно выражена функциональность, но в живом исполнении подчеркиваются секундовые соотношения. Хроматическая последовательность *ре — ре-диез — ми — ре*, встречающаяся в тексте, так же как и звуки *ми — ми-диез — фа-диез* при транспонировании данного отрывка, явно воспроизводят один из характерных оборотов с участием блюзовых нот (эффект уск

ливается благодаря тому, что вся последовательность проходит на фоне доминантовой гармонии).

В рэгтаймах нашли отражение черты и некоторых других жанров, например, встречаются обозначения типа мексиканской серенады, марша, есть даже рэгтайм-вальсы, где столь свойственное и другим рэгтам синкопирование обычно несколько смягчается благодаря трехдольности и большей плавности, вообще свойственной вальсу¹¹:

37а

(Valse tempo)

С. Джоппин. Bethena (A Concert Waltz)



37б

(Tempo di marcia)

С. Джоппин. Antoinette (March and Two-Step)



В других случаях очевидна попытка отразить характерные приемы, связанные не только с самим жанром рэгтайма, но вообще с афроамериканской музыкой и позднее — с джазом. Таков рэгтайм «Stoptime Rag», названный по одному из ярких выразительных средств. Собственно стоптайм и связанное с ним паузирование, когда все развитие временно как бы останавливается, возникают неоднократно, причем иногда в этот момент паузы заполняются отыгрышем в духе обычного брейка (такт 13). Но, пожалуй, самое примечательное: композитор рекомендует исполнителю, чтобы добиться желаемого воздействия от приема стоптайма, регулярно стучать пяткой по полу (на слово «stamp», выписанное прямо под нотной строкой партии левой руки). Можно предположить, что такое ударное дополнение к исполнению на рояле могло использоваться в практике пианистов стиля баррел-хаус:

¹¹ Хотя в подзаголовке порой определенно подразумевается двудольность: марш, тустеп (пример 37б).

f or p

Stamp Stamp Stamp Stamp³ Stamp Stamp Stamp Stamp

Stamp Stamp Stamp Stamp³ Stamp Stamp Stamp Stamp

Stamp Stamp etc.

Приведенные примеры показывают, что несмотря на явное предпочтение авторов рэгтаймов европейской фортепианной техники тенденцию к воспроизведению в нотах всех необходимых деталей исполнения, сами музыканты все же могли играть рэгтаймы в своей индивидуальной манере и, правда, в очень ограниченных пределах расцвечивать мелодическую линию какими-либо украшениями несколько разнообразить басовую и вообще аккомпанирующую партию левой руки. Таким образом, импровизационное начало все же проникало и в трактовку пьес, записанных в нотах, не говоря уже о том, что фольклорные музыканты могли, разумеется, обращаться с понравившимися им темами еще свободнее. В раннем джазе на смену механистичному и несколько «плоскому» ритму рэгтайма приходит характерная триольная пунктирность рисунка, подчеркнутая акцентуация слабых долей, что уже могло способствовать появлению свинга. Для сравнения приведем две версии одного произведения (57, 57—58):

39^a Vivace (♩ 108) С. Джоупли, Original Rags

Mech. Klavier

f

8

39⁶ Commodo (♩ = 180) Версия Дж. Ролл Мортон (стиль баррел-хаус), Original Rags

mf simile

Многотемная композиция рэгтайма, как правило, была сложнее, чем простая форма в жанрах, типичных для театра менестрелей. Схеме рэгтайма присуща известная калейдоскопичность. В качестве образца строения сочинений этого жанра В. Конен приводит следующую форму: «последование четырех (реже пяти) самостоятельных тем, каждая из которых обязательно укладывается в 16-тактовое построение. Темы непосредственно сопоставлены (переходные структуры, как правило, отсутствуют). Все вместе они организованы в два ясных раздела. Внутри первого господствует элементарная трехчастная репризность по схеме AA BB A; второй раздел, по ассоциации с формой военного марша, обычно называется „трио“ и звучит в субдоминантовой тональности по отношению к тонике первого раздела. Расположение материала в „трио“, как правило, следует схеме CC DD» (19, 167).

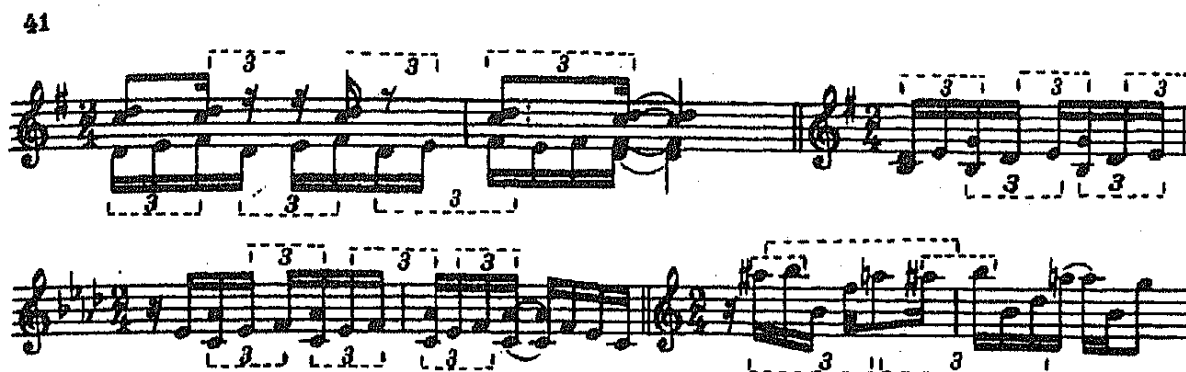
Для раннего рэгтайма типична простая схема, укладывавшаяся в форму A — B — C — D или A — B — A — C — D. Такая «сюитность», или структурная незамкнутость, из-за отсутствия репризных проведений в некоторых рэгтаймах С. Джоуплина развивается до подлинного рондо, как, например, в «Euphonic Sounds»: A — B — A — C — D — A. В «Magnetic Rag» схема еще проще: вступление — A — B — C — D — A, то есть с обрамлением, при классических тональных и ладовых соотношениях разделов B — g — B — b — B. Встречаются и другие схемы, например: AA BB A CC DD C (пьеса «Хризантема»), вступление — AA BB A CC связка DD (форма знаменитого рэгтайма «The Entertainer», в распространенном русском переводе — «Артист эстрады») (19, 169).

В форме рэгтайма не столь важно наличие или же отсутствие репризности, образование той или иной конкретной схемы, в том числе встречающейся и в классике, сколько направленность развития в сторону «утрированной упорядоченности и расчлененности» (19, 169). В связи с этим отмечается и мозаичность его строения и, что немаловажно, «сплошная» квадратность построений — от протяженных (16 или 8 тактов) до мелких ячеек в 2 или 4 такта. По-видимому, преобладание таких четко отграниченных и при этом именно квадратных структур обусловлено не только механистичностью характера музыки рэгтайма, но и его традиционными образами — маршем и танцем, в которых такие построения являются основой изложения и развития материала.

В результате эволюции рэгтайма со временем появились его усложненные, опирающиеся на виртуозные приемы, варианты — «Advanced» (пьесы повышенной степени трудности) и «Novelly» (новинка). Здесь разнообразнее гармония, наряду с диссонансами появляются уже и элементы распространившегося к этому времени блюза («эдвансд» относится к середине 10-х годов, а «новинка» — ко времени после первой мировой войны). В целом же возрастание сложности в поздних рэгтаймах объясняется тем, что как жанр они были предназначены не для широкого круга любителей, а для профессионалов. Рэгтайм стал виртуозным концертным видом музыки. Дальнейшее обогащение языка этих произведений ведет к использованию не только романтических, но и импрессионистских ладогармонических соотношений, острой хроматизации, к образованию в метроритмической сфере разновеликих и имеющих разную же структуру мотивов: обычно трехдольных на двух- или четырехдольное по строению сопровождение. Но и в более раннем рэгтайме присутствовал такой прием группировки и акцентуации длительностей, при котором движение «потока» часто сходных между собой мотивов осуществлялось как бы независимо от тактовой черты, образуя последовательность типа стомпинг (42, 116):



Одновременное совмещение двух типов внутренней группировки с возникающим полиритмическим эффектом можно встретить в целом ряде рэгтаймов (42, 120):



Простейшая фигура — формула «разорванного времени», встречавшаяся еще в самых ранних кэжуоках (), попадала как на первую, так и на вторую четверти такта ( или ). Модификации данного рисунка ( или ) возникли позже (42, 114).

Известные рэгтаймисты — негры Скотт Джоуплин, Томас Тарпен, Юби Блейк, Луи Шовен, Скотт Хейден, Джеймс Скотт, белые исполнители — Джозеф Лэм, Бран Кэмбелл, Чарлз Хантер и другие (19, 178).

Многие рэгтаймы повлияли на ранний джаз и сохранились в репертуаре джазменов до наших дней. В джазовую технику вошли различные приемы, найденные в рэгтайме, особенно связанные с метроритмическими его особенностями, принципами оформления мелодической линии, соотношением «пластов» — партий мелодического голоса и сопровождения и т. д. Развитие рэгтайма привело даже к попыткам создать на его основе крупное по форме оперное сочинение. С. Джоуплин написал две оперы — «Почетный гость» и «Тримониша». Последняя считается первой национальной американской оперой. Поздние разновидности рэгтайма неотделимы от стилистики страйд-пиано. Влияние рэгтайма ощущается в фортепианных джазовых стилях: баррел-хаус, гарлемский, свинг.

Другие формы музицирования и жанры, ведущие к раннему джазу

На Юге США еще в прошлом веке была широко распространена практика своеобразного бытового музицирования в парикмахерских — б а р б е р ш о п с. Отсюда укоренившиеся в музыковедении специальные термины: «б а р б е р ш о п - г р у п п а», «б а р б е р ш о п - г а р м о н и я». Для населения Юга США, в том числе для

негров, парикмахерские были не только заведением, выполнявшим узко прикладные функции. Чтение газет и журналов было недоступно неграм в силу их поголовной неграмотности. Поэтому парикмахерская, особенно в провинции, обычно превращалась в своего рода клуб, своеобразный культурный центр, где собирались местные жители. Здесь они отдыхали, делились новостями, сплетнями, при таких парикмахерских зачастую располагались небольшие лавочки, кабачки, где можно было купить необходимые мелочи. Перед существовало и специальное помещение для приезжих типа маленькой гостиницы (18, 150).

Обстановка в таких парикмахерских обычно была шумной, людной, посетители брились или стриглись, разговаривали, а те, кто дожидался своей очереди, играли на инструменте — на банджо или гитаре. Исполнение строилось на использовании фольклорных приемов, опиралось на импровизацию. В числе характерных элементов этого стиля — частое использование последовательности параллельных аккордов. Они получили название «парикмахерских гармоний», которые позднее стали одним из важных выразительных средств в джазе. Предположительно, возможность движения параллельными септаккордами идет от особенности аппликатуры банджо (отчасти — гитары), когда почти не меняя позиции, скользя пальцами по грифу, можно без особого труда получить целый ряд из идентичных по структуре созвучий, взятых обычно в тесном расположении. В дальнейшем в джазе стали характерными не трезвучия, а именно септаккорды и их усложненные формы — нон-, терцдецимаккорды, что придавало общему звучанию то обостренный характер, то роскошность, то создавало особую пряность и изысканность. «Парикмахерские гармонии» нередко принимали вид эллиптического типа. Приводим один из сложных образцов такого плана (42, 163—165):

42



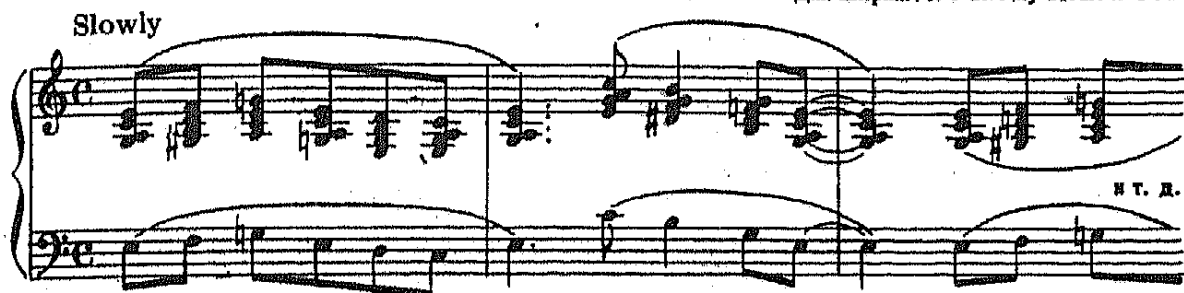
Чисто внешне прием «парикмахерских гармоний» напоминает аналогичные по звучанию последовательности из музыки поздних романтиков и импрессионистов, но природа этих явлений все же различна.

Характерно, что рассмотренный прием параллельного ведения аккордов стал типичен не только для инструментального исполнения, но и для пения ансамбля. В таких случаях обычно один голос вел основную мелодию — тему, а другие подстраивались к ней на разной высоте, в сумме образуя аккорды. Чисто вокальное и инструментальное исполнение объединились. Пение и игра на основе

столь специфического голосоведения встречались и в так называемых «ковбойских» песнях, в стиле хиллбилли (позднее в кантри-энд-вестерн), в эстрадных жанрах, в вокальных ансамблях — квартетах, квинтетах, в джазе. В спиричуэлс, правда, относящихся к довольно поздней разновидности, также обнаруживаются аналогичные параллельные ряды аккордов. Этот прием нашел широкое применение и в практике аранжировок для биг-бэндов, отразился в технике так называемых блок-аккордов — в оркестровом исполнении и в практике игры на фортепиано (locked hands — букв. «связанные руки»).

43

Дж. Ширинг. If I Give My Heart to You



Конечно, все указанные приемы имеют свою специфику, но общее для них всех — организация на базе параллельных проведений, что связано с линейными принципами в гармоническом мышлении американских негров.

Еще до появления первых городских образцов музыки, относящейся к области так называемого архаического джаза, в сельской местности встречались многочисленные импровизированные ансамбли и сольное исполнение — фольклорные в своей основе. Эти формы музицирования находились где-то посередине между самостоятельным и профессиональным типами художественного творчества. Четкую грань здесь чаще всего провести невозможно, и в этом проявляется известная специфичность развития народной музыки в Америке.

Особое место в практике народного исполнительства занимали своеобразные стили, известные как хонки-тонк и баррел-хаус — по названию увеселительных заведений, где они функционировали. Термин «баррел-хаус-пиано» (от «дом-бочка») означает наиболее раннюю, архаичную форму игры на инструменте, к которому, правда, вполне естественно присоединялись и другие, а также вокал. Как собственно фортепианный стиль, так и более широко — вообще вся такого рода практика сложилась в увеселительных заведениях довольно низкого пошиба, посещавшихся в основном бедными неграми, деклассированными элементами и тому подобной разношерстной публикой.

Принципиальных отличий между этими стилями, по-видимому, нет. Однако некоторые исследователи считают что хонки-тонк — это более раннее явление, но существует и другое мнение, что оба

стиля представляют собой одно и то же (44, 14, 99; 33, 358, 373). Часто их рассматривают и как ранние джазовые формы.

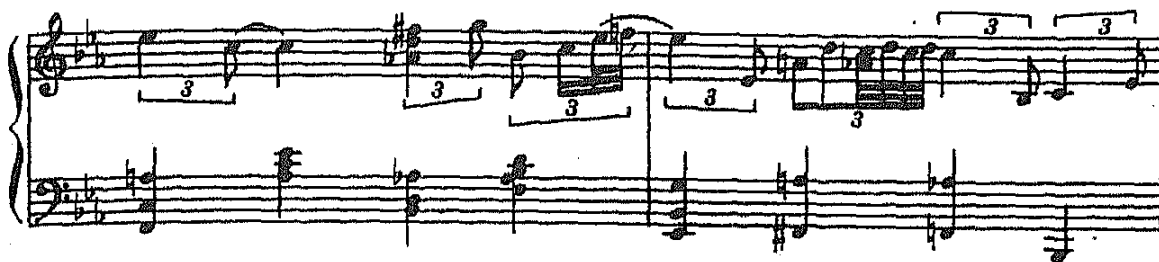
Исполнителями в хонки-тонкс и баррел-хаус были в первую очередь негры. Так как в этих заведениях царил очень шумная атмосфера, музыкантам волей-неволей пришлось выработать особую манеру игры, резко отличающуюся от традиционных европейских представлений о звуковом идеале. Чтобы быть услышанными в общем шуме, на инструменте играли только громко. Постоянно преобладала ударная манера звукоизвлечения, лишенная какой бы то ни было нюансов, динамических оттенков. Такая ударность соответствовала негритянским, даже африканским представлениям о звуковом идеале. Для искажения натурального звучания фортепиано или пианино и для приближения его к африканским «моделям» на струны часто клали разные предметы — картон, бумагу, даже пивные кружки (44, 14). Все это искажало звук, он становился дребезжащим, звенящим. Естественно возникавшая при этом фальшь, сопутствовавшая изменению тембра, «грязные» тоны — все это также сближало его с африканскими праинструментами. Не использовали пианисты по прямому назначению и педаль. Педаль, в лучшем случае, стучали ногой, чем создавался дополнительный метроритмический пласт в аккомпанементе. В способе звукоизвлечения совершенно явно присутствуют хот-признаки, типичные для негритянской стилистики в афроамериканских жанрах.

Оба стиля предположительно ведут свое происхождение от еще более раннего вида фортепианного музицирования негров — от так называемого д ж и г-п и а н о, известного еще в первой половине прошлого столетия и нередко рассматриваемого в качестве одного из первых прототипов будущего рэгтайма.

Репертуар пианистов состоял из различных танцев, например модных стомпов; позднее он обогатился за счет привнесения в него рэгтаймов и блюзов. Способы изложения, помимо отмеченных выше приемов, строились на сопоставлении верхнего голоса (он мог быть дан и в «уплотненной» аккордами фактуре) и сопровождения. В партии правой руки часто встречались тремоло, трели, репетиции отдельных звуков или целых аккордов, острые стаккатные звучания. В ритмике использовались синкопы, вообще свойственные афроамериканскому фольклору. Следующий пример — вступление к известному «Бадди Болден-блюзу» (Ф. Мортон) — показатель для фактуры и ряда элементов языка, использовавшихся в стиле баррел-хаус, хотя данный образец уже достаточно поздний (57, 107):

44

Дж. Ролл Мортон. Buddy Bolden's Blues



Ряд приемов характерен и для ранних образцов стиля баррел-хаус-пиано: параллельные, массивные по фактуре аккорды, напоминающие «парикмахерские гармонии», синкопирование, идущее от рэгтайма, но уже с явным влиянием типичной триольности блюза (нечто среднее между действительной триолью и пунктирным ритмом). Типичен для рэгтайма, а позднее — для его разновидности страйд и для гарлемского фортепианного стиля, тип аккомпанемента, построенный на чередовании низких и более высоко расположенных аккордов в левой руке (бас — аккорд).

Наряду с этим в примере есть и параллельное движение децимами (последний такт) в партии левой руки. Тенденция к плавности басового хода в такие моменты напоминает ходы «блуждающего» типа в буги-вуги. Обратим также внимание на короткие трелеобразные фигуры тридцатьвторыми длительностями в правой руке — типичной для джазовых фортепианных пьес мелизматикки. В целом такое исполнение приводит к возникновению фразировки офф-бит. Как более частный штрих отметим нередко встречающееся впоследствии в блюзах (во вступительных построениях и брейках) нисходящее движение по полутонам от квинты — к терции лада (первый и начало второго такта).

Трудно себе представить, что выступления пианистов в хонки-тонк или баррел-хаус всегда были сольными. К фортепиано могли присоединиться, например, вокалист или рассказчик, гитара или банджо, мандолина, контрабас, какие-то ударные, духовые, причем не обязательно «настоящие» — использовались и самодельные, типа казу, обернутой папиросной бумагой расчески, джаг, играющей (поющей) пилой, могла встретиться и обычная губная гармоника. Такое исполнение напоминает популярные среди негров спазм-бэнды.

К представителям баррел-хаус относятся Кау Кау Давенпорт, Спэклед Рэд, Юрил Мангомери, а из белых — Джордж Зак и Франк Мэллроуа.

В рассматриваемое время наиболее зрелым жанром и стилем был рэгтайм, который в своей первоначальной, но уже сложившейся форме функционировал в 80—90-х годах прошлого века. Однако появление рэгтайма хронологически совпадает с периодом, когда уже существовал и развивался архаический джаз.

Различные виды и жанры афроамериканского народного искусства обладали общностью музыкального языка, выразительных средств. В каждом из них те или иные конкретные элементы: гармонические, метроритмические, мелодические и другие — играли большую или меньшую роль, что зависело от самого жанра, его

предназначения, свойственных ему функций. Во всех случаях, разному шло и распределение внутри каждого явления негрских и европейских признаков, причем в разные моменты времени яркими становились черты или того или другого (в этническом смысле) начал. Но, главное, в каждом случае по-своему, как с разных сторон в недрах афроамериканского фольклора открывались те черты, которые спустя некоторое время стали новыми, а порой и определяющими в появившемся джазе. Однако жанры народной музыки не прекратили своего существования. Напротив, они продолжали развиваться и образовали самобытный внутренне разнообразный и интересный пласт американского искусства, часто соприкасаясь как друг с другом, так и с различными джазовыми стилями.

В основном все рассмотренные жанры и виды музыкального искусства оказались сплавом негритянских и белых элементов. И в процессе образования ранних форм джаза выявлялись и некоторые другие влияния. Так, помимо вокальных негритянских фольклорных истоков, менестрелей и рэгтайма, очевидно воздействие американской и европейской маршевой музыки прошлого века, европейских и центральноамериканских танцев, американских народных песен европейского происхождения, итальянской и французской оперы (57), то есть очевидны и европейские истоки джаза. Напомним, что в его характеристике обычно подчеркивается инструментальное начало, новое по сравнению с более ранними традиционными типами афроамериканского фольклора. Важно также, что в джазе использовались европейские инструменты.

Блюз

Слово «блюз» происходит от английского «blue» — «голубой», «унылый», «подавленный», «хандра». Все эти оттенки, в принципе одного — печального настроения, наиболее характерны для блюза как жанра, возникшего в недрах афроамериканского фольклора. Блюз впитал некоторые свойства более ранних разновидностей этого народного искусства, оказавшего сильное воздействие на другие виды и жанры современной музыки, прежде всего — на джаз. Последний неоднократно испытал влияние блюза, своеобразно проявившееся в различных его стилях и направлениях. Термин «блюз» применяется очень широко, а также в сочетании с иными словами, дополняющими или уточняющими значение данного слова (блюзовое интонирование, блюзовые ноты, блюзовый звукоряд или гамма, блюзовый характер, блюзовое звучание, саунд и т. п.). Ясно, что данный термин вообще имеет много разных (хотя и близких по сути) значений.

Отдельные выразительные признаки, свойственные позднее блюзу, были неотъемлемыми качествами более древних жанров негритянской музыки. В частности, они встречались в культовой музыке, трудовых песнях, в подготовивших появление блюза бал-

ладах, в их содержании, отдельных приемах изложения и развития материала, манере исполнения (60).

✓ Как и баллада, блюз является сольным вокальным жанром и в целом представляет собой форму, основанную на многократном повторении одной гармонической формулы-квадрата. В процессе развития, от куплета к куплету благодаря использованию вариационной техники в его первоначальный облик вносятся изменения. (Подробно об этом будет сказано ниже.) Здесь обратим внимание на ряд отличий блюза от баллады, в большей мере связанной с некоторыми типичными особенностями изложения и развития африканской музыки. Форма обусловлена содержанием, хотя и сохраняющим исконно африканские традиции, но уже трансформированным под сильным воздействием европейских влияний.

Тексты баллад американских негров разнообразны. Они отражают явления окружающей жизни, события истории, в них пересказываются известные легенды. В исполнении баллад нередко участвуют все присутствующие, активно сопереживающие рассказчику, при этом важное место отводится элементам театрализации. По мере развития жанра и под влиянием европейских традиций в музыке и тексте возникали новые черты. Заметней становится тенденция к закругленности построений, появляющаяся благодаря использованию кадансирования с применением субдоминантовых и доминантовых гармоний.

В самой манере преподнесения текста в балладе (а затем частично и в блюзе) отразились типично африканские свойства: постоянно присутствующее ощущение какой-то недосказанности, стремление облечь свои чувства и переживания в завуалированную, иносказательную форму, что позволяет одновременно почувствовать глубокие внутренние настроения, волнующие негра, но прорывающиеся наружу скорее в виде эмоционального состояния, чем в конкретной и буквально передающей его поэтической форме. В содержании заметна калейдоскопичность. При наличии отступлений от основной мысли рассказа на расстоянии вновь возникают как бы возвраты к стержневой идее, что позволяет слушателю проследивать общую канву повествования. (В блюзе эта сторона текста все же подвергается большей объективизации.)

От африканской традиции в музыке баллады идут опора на принцип остинатного повторения лежащей в ее основе мелодии или какой-нибудь ее части, постоянное вариационное изменение по методу парафразы, при котором особенно важное место занимает импровизация, как бы нанизывание мелодических отрезков. Порой образуются разделы, где есть связь с вопросно-ответным принципом. В результате возникает вариационно-строфическая форма с элементами гетерофонии в развитии материала. Все видоизменения позволяют в то же время ясно почувствовать основной контур первоначальной мелодии, ее опорные звуки. Прием вопрос — ответ связан со стремлением сохранить музыкальную сторону почти неизменной: в исполнении участвуют солист и отвечающий ему в остинатной манере хор (здесь есть общность с джазовым риффом).

Метод парафраза, то есть мелодического варьирования без использования орнаментики, фигурационности, переносится затем и в технику развития материала в раннем джазе. Более поздние стили опирались на приемы, идущие от все более интенсивного проникновения в джаз европейских традиций развития материала, в том числе и на фигурационное варьирование лежавшей в его основе определенной гармонической сетки, типа так называемых «стрех» вариаций. С течением времени усложняется и подход к форме темы. Дело доходит до полной свободы варьирования, как, например, во многих пьесах фри-джаза.

Будучи типично светским жанром негритянского фольклора блюз отразил индивидуально-личностное начало, то есть настроения и переживания одного человека, хотя в подобного рода лирическом высказывании нетрудно увидеть выражение мироощущения строя мыслей и чувств некоего «среднего» американского негра постоянно сталкивающегося с лишениями, невзгодами, страдающего и пытающегося выразить свое отношение ко всяким негативным сторонам жизни посредством пения — в блюзе. Однако в текстах многих блюзов присутствовала не только жалоба на свои бедствия, но нередко и усмешка, сарказм, иногда достаточно мрачный. Здесь можно усмотреть определенную долю самокритичности, даже без всякой попытки исправить в лучшую сторону сложившееся положение. В данном факте исследователи видят отражение до предела реалистического подхода темнокожего населения США к своему бесправному положению.

В одной из работ перечислены всевозможные сюжеты, которые встречаются в блюзах. Приведем этот перечень полностью: «Мы слышим о солнце и луне, о молнии, громе, дожде, урагане и наводнении, о ночных, низменных... животных: лягушках, пиявках, клопах, саранче, гадюках, совах, черных кошках, опоссумах, собаках и волках; о мужчине и женщине, гадальщицах-цыганках, о полиции и судьях, о любимом Господе и о черте; о вагонах и чемоданах, о деньгах, письмах, телефонах, брюках, шляпах и туфлях, о париках, драгоценностях, бритвенных лезвиях, вентиляторах и гробах; о водке и табаке; о домах и их комнатах, кухнях, дверях, окнах, полах, столах, кроватях и матрасах; о железных дорогах и тоннелях, улицах, магазинах и пивнушках, полицейских участках и полицейских машинах, тюрьмах, больницах, моргах и кладбищах; о туберкулезе и силикозе; о сексуальной силе и импотенции, ожирении, росте, красоте и уродстве, об оттенках цвета кожи; об отходе ко сну и пробуждении, о прическах и маникюрах, о стряпне, еде, питье, чтении, письме, покупках, ходьбе, работе, воровстве, убийстве, о смехе и о слезах, о любви и о смерти» (57, 88—89). Фактически содержанием блюза может стать любая жизненная ситуация или деталь, но, как правило, в любом случае рно приобретает предельно заостренное, натуралистическое, вплоть до цинизма образное звучание, в котором отсутствует всякая сентиментальность или жалобность в собственном смысле слова. Тексты блюзов часто связаны с использованием особого сленга — условного,

понятного только посвященным жаргонного языка. Он позволял, в частности, затрагивать в блюзе всевозможные «нежелательные» темы — относящиеся к области протеста, преступного мира, наркотикам, алкоголизму, сексу и т. п. Этот зашифрованный язык получил название д ж а й в. Позднее термин стал обозначать вообще условный язык, принятый в среде музыкантов и любителей джаза. И в самом наличии определенного скрытого смысла, и в содержащемся в блюзе элементе иронии есть историческая связь с африканской традицией — с аналогичными, хотя и обладающими своей спецификой, «песнями-насмешками», распространенными у ряда племен и народов (15; 19; 71).

Исторически сложилось несколько типов блюза. Их классификация обычно идет по нескольким параметрам. Если отбросить некоторые, по-видимому, все же «предблюзовые» типы пения (вроде холлерс, баллады, тоап — песни-плачи без текста), то первым в ряду других следует назвать к а н т р и - б л ю з (country blues), то есть сельский. Вероятно, он появился еще до начала гражданской войны в США и представлял собой пение текста с каким-то элементарным ритмическим фоном. Продолжительность каждой фразы текста определяла и длину музыкальной фразы, которая могла варьироваться. При непрекращающемся ритмическом сопровождении в вокальной партии возникали паузы, длительность которых зависела от того, сколько времени требовалось музыканту для придумывания словесного и вокального продолжения этой «песни». Естественно, что неодинаковыми обычно были и строки, и сопровождающие их музыкальные отрезки — мотивы, периоды. Другими словами, в данной «доклассической» форме блюза еще не устоялись какие бы то ни было нормы. Она, по существу, может быть отнесена к области фольклора. Блюзы исполнялись бродячими певцами, часто слепыми.

Свобода трактовки сельского блюза во многом объясняется не только архаичностью жанра, но и тем, что каждый исполнитель создавал свою версию в импровизационной манере как бы для себя, он не зависел от других участников, которые естественно требовали бы известной взаимной договоренности об отдельных моментах, об общей продолжительности, структуре, месте вступлений каждого и т. п. В качестве примера можно привести ссылки на особенности строения блюзов в исполнении известного певца Хадди Ледбеттера. В сольном блюзе он свободно обращается и с формой в целом, и со временем звучания каждого отдельного аккорда в аккомпанементе на гитаре (самые ранние образцы, видимо, вообще могли звучать без сопровождения). Такое вольное (*ad libitum*) соотношение разделов, их неравнозначность и асимметрия зависели от его фантазии и от той быстроты, с которой рождались слова и мелодия. Но в ансамбле Ледбелли уже координирует свои фразы с остальными членами группы, и таким образом возникает некий промежуточный тип исполнения между свободной манерой кантри-блюза и более зрелого классического.

Нерегламентированность общей продолжительности отдельных

фраз, их растяжение или, наоборот, сжатие, возникающая порой переменность тактового размера, простота мелодики, опирающейся в большей степени на речитатив, чем на песенное начало, относительная свобода в выборе гармонических средств — все это черты, характерные для архаического сельского блюза. В то же время в нем уже проявляются и типичные для данного жанра признаки: опора на так называемые блюзовые ноты (blue notes), или блюзовые тоны, использование наряду с речитативностью и связанной с ней особой манерой исполнения типа шаут более плавной вокализации. Отсюда — два типа интонирования: шаутед-блюз и мелодический блюз. Оба типа встречаются практически на всех основных этапах развития жанра. В раннем блюзе проявляется характерный и для других разновидностей афроамериканской музыки прием вопрос — ответ, также подхваченный и развитый в дальнейшем. Постепенно вырисовывается и специфичная для классического блюза общая форма-схема, по мнению некоторых исследователей, вообще являющаяся чуть ли не единственной особенностью, отличающей поиски и находки негров-музыкантов в области формообразования в целом (60).

Архаический блюз развивался приблизительно до 90-х годов прошлого века. Прежде чем перейти к анализу следующих исторически сложившихся видов данного жанра, остановимся на некоторых присущих ему средствах музыкальной выразительности.

Б л ю з о в ы е т о н ы, вообще очень типичные для афроамериканского фольклора, затем воспринятые и джазом, получили свое название ретроспективно, то есть после их фактического распространения и как результат наибольшего бытования именно в блюзе. С позиций европейских представлений о ладе, звукоряде блюзовые ноты обычно рассматриваются как понижение III и VII ступеней обычного натурального мажора. Отсюда названия — «блюзовая терция», «блюзовая септима». Однако на самом деле здесь возникает достаточно свободная (лабильная, то есть неустойчивая) зона интонирования, действительно имеющая тенденцию к понижению «обычных» третьей и седьмой ступеней, но при этом допускающая известные возможности для варьирования степени такого изменения высоты по сравнению с темперированным строем — от едва заметного до очень существенного.

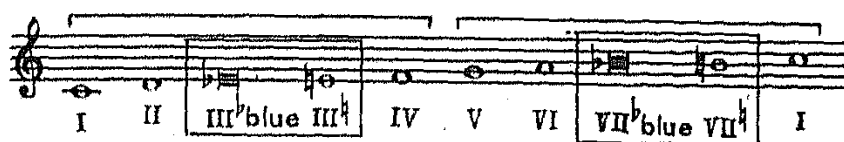
Эффект «оминоривания» указанных ступеней мажорного лада порой связан с тенденцией к уравниванию значения натуральных и пониженных III и VII ступеней. При перенесении блюзовых черт в практику игры на фортепиано это привело к тому, что пианисты стали брать одновременно и натуральную и пониженную (блюзовую) ступень, поскольку темперированный строй инструмента не позволял отразить данную особенность интонирования и все тонкие колебания между этими ступенями, воспроизводимые при вокальном исполнении.

Для восприятия европейца возникновение минорной окраски в блюзе невольно ассоциировалось с грустным, печальным настроением, в то время как на самом деле (при всем действительно неве-

селем характере текстов) блюзовые ноты изначально были вообще типичны для разных жанров афроамериканской музыки, в том числе и для уорк-сонгс, культовых песнопений, а затем использовались и во многих других жанрах: в популярных песнях, джазе, современной развлекательной музыке, роке и т. д. Для негритянского искусства употребление блюзовых элементов было обусловлено возникновением особого возбужденного состояния при исполнении, при котором, например, голос певца как бы «срывался» с обычных звуков и невольно переходил на блюзовые. Таким образом, постоянное присутствие в блюзе этих звуков в качестве яркого выразительного средства стало особенно органичным из-за их сочетания с печальным содержанием. (Заметим, что и в тех спиричуэлс, где говорится о страданиях, использование блюзовых нот также оказывается средством, усиливающим общее настроение. На преобладание блюза с культовыми жанрами указывают многие исследователи.)

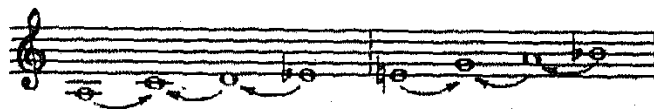
С точки зрения европейской традиционной теории блюзовый звукоряд выглядит следующим образом (42, 135):

45



Здесь образуются два тетра хорда, из которых обычно и складывается мелодика блюза, имеющая тенденцию к обыгрыванию нисходящих оборотов в каждом из тетра хордов. В то же время в строении мелодий блюзов важное значение приобретают пентатонические попевки. Строение мелодики в блюзе в целом зиждется даже не на целостном звукоряде, а на своего рода вращении вокруг возникающих в процессе исполнения довольно самостоятельных тетра хордов с выраженной внутри каждого из них тенденцией к движению в сторону устоев (15, 44)¹²:

46



Блюзовое интонирование подразумевает и специфику звукоизвлечения, и его тембровые особенности, возникающие в результате глиссандирования при переходе от одного звука к другому, хриплых,

¹² Иногда пентатоника в отдельных видах блюза, например, в шаут-блюзе, вообще ограничивается лишь частичным ее использованием в виде отрезка — тетра хорда, а внутри его — опорой на терцовую блюзовую попевку.

гортанных, фальцетных приемов пения¹³. Все это, как справедливо отмечают исследователи последнего времени, говорит о более пригодном для обозначения блюзовых тонов термине «блюзовая зона» (blue area).

Столь же характерной является и форма-схема каждого, отдельно взятого куплета («квадрата») в блюзе. Как уже указывалось, в наиболее ранних, архаического типа сельских блюзах структура куплета еще не устоялась и часто зависела от прихоти импровизирующего исполнителя. Характер раннего блюза приближался к медитации, размышлению, в ритмике обнаруживается значительная свобода, обусловленная аналогичной манерой произнесения слов, что приводит к образованию фразировки офф-бит, присутствующей затем и в более поздних образцах.

Форма в блюзе складывалась в зависимости и от текста, и от принципа исполнения, который строился на основе диалога вопросов и ответов. Ими «обменивались» вокалист и аккомпанирующий инструмент (к сольным блюзам на самой ранней стадии его развития затем прибавились формы с аккомпанементом губной гармоник, банджо или гитары). Использовались и самодельные аккомпанирующие инструменты: казу — трубка с мембраной, в которую «поют» или гудят, таб — нечто вроде мегафона, джаг — кувшин или бутылка, в которую тоже поют или дуют, уошбоард — стиральная доска, использовавшаяся как трещотка (ее роль мог играть и сундук, обтянутый бумагой наподобие барабана, по которому движутся так называемые щетки — тип инструмента, используемый уже в наши дни), поющая пила, деревянные бруски с определенной высотой тона и др. Обычно они комбинировались друг с другом. Применялось и фортепиано. Со временем появились и самостоятельные формы гитарного и фортепианного блюза, от которого идут и баррел-хаус стиль, и буги-вуги.

Для аккомпанемента было достаточно и одного инструмента. Как правило, его партия строилась не столько на ритмическом и гармоническом подчеркивании основного голоса певца, сколько на стремлении создать продолжение исполняемой им мелодии. Аккомпанемент служил метрической опорой для офф-бита в мелодии, давал гармоническую основу и отвечал «вопросам» вокалиста во время пауз.

¹³ Вместо пения со словами нередко исполняют отдельные слоги, спонтанно находящиеся певцом звуко сочетания. Этот прием, известный под названием «скэт», впоследствии использовался в джазовом вокале, независимо от конкретного жанра — блюза или «не блюза». Скэт вообще типичен и для афроамериканского фольклора в целом. В инструментальном негритянском джазе появились и указанные приемы, перенесенные в партии трубы, тромбона, кларнета: тремоло, вибрато, меняющие окраску и тембр, создающие зоны не вполне определенного в ладотональном отношении интонирования без точной фиксации высоты звука (офф-пitches), резкое звукоизвлечение (как в пении), а при использовании сурдин или заменяющих их самодельных приспособлений, наоборот, приглушенное звучание, эффекты типа «уа-уа», граул, дёрти-тоунс, которые являются важным выразительным элементом (60).

В раннем блюзе вопросно-ответная основа, перенятая им от других жанров афроамериканского фольклора, в известной мере потеряла свою респондирующую сущность, так как нередко и вопрос и ответ исполнялись одним голосом, то есть представляли собой фактически одну линию. Забегая несколько вперед, отметим, что в джазе классического типа блюзы сопровождались уже ансамблем инструментов (если вообще не были целиком инструментальными). В состав входили корнет или труба, кларнет, тромбон, выполнявшие функции мелодической группы, малый и большой барабаны, туба (позднее — контрабас), гитара или банджо, пианино (фортепиано) — все в качестве ритм-группы. При таком сопровождении монодическая партия вокалиста соотносится уже с полифоническим складом изложения в ансамбле. Последний не просто аккомпанирует, но и отвечает голосу певца. Если рассмотреть только одно ансамблевое сопровождение, то в нем ведущим инструментом является корнет или труба, исполняющая «оклик», тогда как кларнет или тромбон берут на себя функцию «ответа». Таким образом, роль аккомпанемента несколько сложнее, чем простое сопровождение для вокалиста. Он подчиняется вопросно-ответному принципу как бы двойного плана: вопросно-ответная структура ансамблевой фактуры и общая «отвечающая» роль всего оркестра по отношению к певцу-солисту.

Со временем сложились наиболее часто встречающиеся формы блюза — восьми- и двенадцатитактовая. Если принять за основу данных схем принцип респонсорности, то в восьмитактовом блюзе будет один вопрос и один ответ — соответственно, такты 1—4 и 5—8. Такое строение связано с наличием двух строк в куплете-строфе (57, 63):

47 Boo! Weevil Blues

First time I seen the boll weevils he's settin' on the square,

next time I seen him he had his family there.

Если учесть, что вопросно-ответная структура образовывалась несколькими путями, в том числе — когда вопрос и ответ вокальные по природе, то здесь налицо именно такая форма. Эффект «ответа» заметен при сравнении первого такта с пятым: мелодическая линия в обоих случаях начинается с do^2 , но в начале примера вслед за нисходящей терцией следует большой скачок на сексту вверх к звуку fa^2 . В пятом же такте все движение устремлено в обратном направлении — вниз, к do^1 . Окончание «вопроса» и «ответа» представляет собой один и тот же мотив, а общая структура с точки

зрения составляющих ее мотивов будет выглядеть как *ab cb*. Обратим внимание и на сплошную трезвучность в строении мелодической линии, и на столь характерную для блюза триольную ритмику, причем с тяготением к офф-бит фразировке, возникающей за счет синкопирования. Для раннего блюза типично, что гармония, словно «растянутая» по горизонтали (трезвучия), в обнаженном, даже без неаккордовых звуков виде становится базой мелодии.

Являясь в структурном отношении предшественником и своего рода основой двенадцатитактового блюза, восьмитактовый тип тем не менее встречается и в дальнейшем. К фольклорным образцам относятся, например, такие как «Hattie Belle», «Bollweevil», «Stagolee». Укажем написанный Р. Джонсом блюз «Trouble in My Mind» (известные его исполнители — Биг Билл Брунзи и Берта Чиппи Хилл), созданный пианистом Л. Карп «How Long Blues» (на пластинку записан также Б. Чиппи Хиллом) (45):

48 a Р. Джонс, Trouble in Mind

Moderato

48 б Л. Карп, How Long Blues

В первом из этих примеров чередуются аккорды: I—V₇—I₇—IV—IV₀—I—V₇—I. Во втором: I—I₇—IV—IV_m—I—V₉—I—I₇—I₀—I. В целом гармонии, конечно, сложнее, чем в других случаях. Из фортепианных образцов, основанных на схеме раннего блюза, назовем пьесу известного пианиста стиля буги-вуги Джимми Янси «East St. Louis Blues», основанную на более традиционном соотношении аккордов Т (два такта), S (два такта), Т (один такт), D (один такт) и снова Т (два такта) (57, 109):

49 (♩ = ca 48)

Самой распространенной является форма двенадцатитактового блюза, которая окончательно откristаллизовалась уже в его более поздней разновидности, в так называемом «классическом блюзе», развивавшемся в городе приблизительно в 1900—1930-х годах. Именно в нем сложились основной тип стихотворной формы, гармоническая схема, соотношение оклика и ответа и другие черты.

Являясь вокально-инструментальной формой, двенадцатитактовый блюз с точки зрения вопросно-ответной структуры обычно имеет следующий вид: два вокальных «оклика» по два такта: 1—2 и 5—6; вокальный ответ: такты 9—10. Инструментальные оклики занимают такты 3—4 и 7—8, а ответ такты 11—12. Но в то же время инструментальная партия в целом служит ответом вокальным фразам, так как на 1—2 такты инструменты откликаются в 3—4-м. То же происходит и дальше: вокальные оклик и ответ подчеркиваются, причем инструменты играют тише, когда на их фоне звучит голос и, напротив, усиливают динамику, когда голос паузирует. Указанная схема чередования вокальных и инструментальных элементов, а также окликов и ответов в строении блюза напрямую связана с особенностями текста, с его структурой (60).

Протяженность блюза зависит от прихоти импровизирующего исполнителя, то есть и от его настроения, и от фантазии, что в самом общем плане характерно и для джаза. Одной из главных тем блюза является любовная лирика — рассказы об измене, о покинутых женщинах и мужчинах, о радостях и бедах любви, физических утехах и т. п. Показательно отсутствие в повествовании элемен-

тов слезливой сентиментальности и излишней чувствительности. Преобладает реалистичность описания, открытая и искренняя

В классическом городском блюзе яснее определяется и тема отражения социальной несправедливости — расовая дискриминация, нищета, отсутствие элементарных условий для жизни, классовое неравенство. Но характерно, что при наличии определенной доли протеста, даже порой гнева, тексты блюзов не перерастают в своем содержании в призыв к борьбе, к сопротивлению. Как и в рассмотренных выше балладах, в блюзе содержание часто вообще не отличается какой-либо логикой повествования. Импровизационность изложения, сочинение слов по ходу исполнения нередко приводят к отражению в нем как бы своего рода потока сознания, в котором возникают ассоциации, сравнения, прямой смысл передается через иносказательность, символику, но единым остается настроение. Настоящие блюзовые певцы, знавшие много разных песен такого рода, порой невольно вкрапливали в исполняемый текст отрывочные фразы из других блюзов. В целом возникает некоторая мозаичность, калейдоскопичность в содержании, причем каждая отдельно взятая строфа обычно отражает собственное настроение, чувство.

В отличие от восьмитактового блюза, в котором в каждом куплете две строки, в двенадцатитактовом три строки. Первая и вторая повторяются, а третья — новая, например:

О, река Миссисипи так глубока и широка.
О, река Миссисипи так глубока и широка.
А моя девушка живет на том берегу.

Или:

Человек, которого я люблю, оставил этот город.
Человек, которого я люблю, оставил этот город.
И если он не вернется, я пойду к заливу.

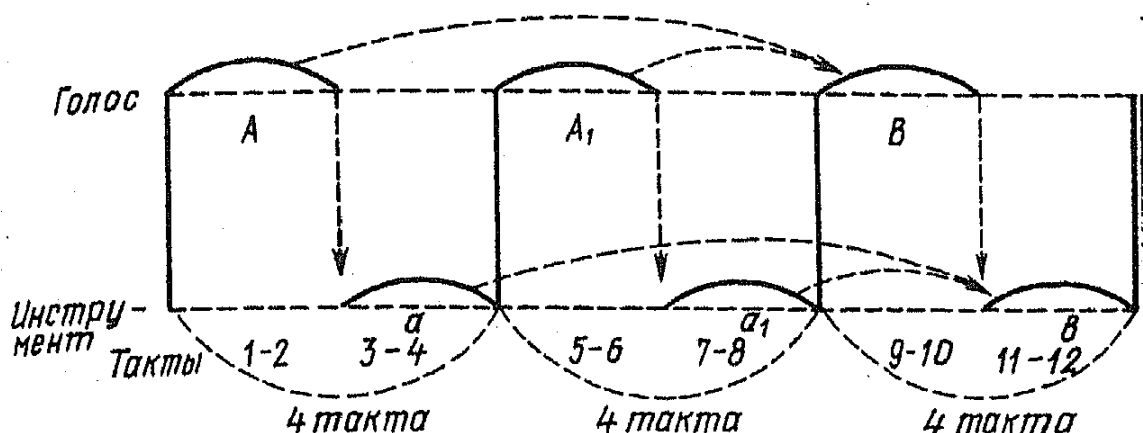
Или:

Нет у меня ни одного друга в этом городе.
Нет у меня ни одного друга в этом городе.
Мой товарищ из Нового Орлеана покинул меня.

Некоторые исследователи полагают, что повторение второй строки в каждой строфе связано с экспромтным, импровизационным сочинением исполнителем текста блюза. По данной версии, повтор первой мысли дает некоторый выигрыш во времени, в течение которого певец находит нужное продолжение в третьей строке (57, 70). Точное повторение слов во второй строке выдерживается не всегда, может возникнуть и ее вариант. Рифма в третьей строке также не выдерживается: в иных случаях присутствует не точная, а так называемая ассонантная рифма, при которой совпадают, рифмуются только гласные. Порой рифма вовсе отсутствует.

Трехстрочная структура блюзового текста, как полагают, не имеет аналогов в англокельтском стихосложении, она является, видимо, «изобретением» негритянского фольклора «северного» типа (42, 71). При музыкальном оформлении каждая из строк как бы

делится на части. Возникает следующая схема, где чередуются вокальная и инструментальная партии:



Каждая из трех частей — «квадратов» по четыре такта, соответствующих трем строкам куплета-строфы, делится на более мелкие — на два двутакта. Из них такты 1-2, 5-6, 9-10 падают на вокальную партию, а 3-4, 7-8 и 11-12 — на инструментальную. На схеме стрелки от A и A₁ к B указывают на связь первого и второго вокальных окликов с общим для них ответом. В нижнем ряду стрелки от a и a₁ к b — на связь инструментальных окликов со своим ответом. В целом же в партии вокала оклик A получает инструментальный ответ a, второй оклик A₁ — ответ a₁, раздел B — ответ b. Возникают, во-первых, две как бы самостоятельные линии окликов и ответов в вокальной и инструментальной партиях, а во-вторых — общая между ними линия в целом.

В моменты вокальной паузы, когда инструмент отвечает его предшествующему оклику, певец может произносить краткие, речитативного типа возгласы: «Oh, play it», «Yes, man» и т. п. Как эти, так и возникающие в инструментальной партии отыгрыши, являются примерами так называемого брейка — приема заполнения паузы в момент, когда образуется как бы остановка в развитии. В джазе такой брейк, как правило, появляется при наличии стоп-тайма.

Развитие в блюзовом квадрате идет по стандартной гармонической схеме — формуле блюза. Чередуются аккорды тоники (4 такта), субдоминанты (2 такта), тоники (2 такта), доминанты (2 такта) и вновь тоники (2 такта). Сокращенно это движение выглядит как оборот T — S — T — D — T¹⁴. Следует подчеркнуть, что в этой смене функций также проявляется вопросно-ответный принцип, так

¹⁴ После D в блюзе обычно берется S, что нарушает привычные европейские нормы и придает всему гармоническому обороту в блюзе оттенок плагальности в момент завершения квадрата: T — S — T — D — S — T. В этом случае доминанта и субдоминанта в 12-тактовом блюзе занимают по такту.

как вслед за довольно долго выдерживаемой плагальной последовательностью наконец появляется автентический оборот, придающий последнему ответу особую весомость. На практике благодаря активному использованию блюзовых нот, проникающих не только в мелодику, но и в аккордику сопровождения, Т, S и D выступают обычно не в виде простых трезвучий, а как септаккорды, в которые входят характерные ступени звукоряда. В результате тонический септаккорд включает в свой состав не натуральную а пониженную VII ступень (что напоминает миксолидийский лад), в аккорд IV ступени входит блюзовая терция — возникает малый мажорный септаккорд субдоминанты. На V ступени строится обычный доминантсептаккорд. Таким образом, схема в целом представляет собой последовательность из малых мажорных септаккордов, что создает ощущение пребывания в гармонической неустойчивости и усиливает напряженность звучания, характерную для образного строя блюза. Со временем в практику вошли довольно разнообразные по конкретному облику модификации и усложнения типичной, стандартной формулы-схемы.

Форма каждого блюза представляет собой многократное повторение гармонической формулы, на основе которой идет постоянное варьирование, и в этом смысле она напоминает обычную куплетно-вариационную структуру. Неизменность схемы компенсируется движением голосов фактуры, где при наличии нескольких инструментов возникают несколько полифонически сочетающихся линий.

Мелодия варьируется при повторениях в новых куплетах, в том числе за счет колебаний абсолютной высоты и тембра, а также и интонаций. Если диапазон интервалов в речитативном шаут-блюзе сравнительно узок, то в мелодическом его типе общий объем значителен и охватывает область начиная приблизительно от квинты до септимы, октавы и даже децимы, а порой и более. Общая линия развития мелодии приобретает волнообразный характер, но часто преобладает нисходящее движение фраз, иногда начинающееся с восходящего в затактовых мотивах. При этом сам процесс ниспадания мелодии осуществляется в несколько приемов (57, 72):

50

(♩ = 88)

Б. Смит. Empty Bed Blues

Голос

I woked up this mor. nin' with an aw.

Тромбон

Фортепиано

C7

- ful a - chin' head I woked

up this mor-nin' with an aw - ful a - chin' head.

My new man - had left me, just

a room and an emp - ty bed.

Здесь после восходящего квартового хода из затакта идет движение вниз, с «заходом» на звук *ми*, но с возвращением все же к лежащему терцией выше *соль*¹. Короткий мотив, следующий за первым, доходит до остановки на *ми-бекар*. Третий и четвертый мотивы (варианты друг друга) приводят развитие к тонике *до*¹.

В. Конен выделяет следующие особенности мелодики блюза: 1) наличие в ней неопределенных, как бы «детонирующих» звуков, выходящих за рамки строгой темперации; 2) опору на тетрахорды; 3) особенности тембров, применение вибрирующих, скользящих глиссандообразных звучаний, тремоло, граул, дёрти-тоунс, фальцет и т. п.; 4) незаметные переходы от вокализации к речитативу; 5) роль импровизационности (19, 229—231). Пример варьирования мелодии в блюзе (15, 46):



В ритмике блюза при размере 4/4 постоянно возникают тонкие, едва заметные отклонения от подразумеваемых долей такта, опорных точек. Это типичная фразировка офф-бит, достигающая порой значительной степени свободы. Равномерное движение длительностей заменяется частым синкопированием и особой, присущей афроамериканской музыке пунктирностью, приближающейся к триолям. Как и для ряда разновидностей этого рода жанров и более позднего джаза, ритмике блюза свойственны полиритмия при наложении друг на друга нескольких самостоятельных мелодических линий, избегание выделений ударных (по их местоположению в такте) долей, нередко с перенесением акцента на слабую долю, смазывание граней между соседними построениями, в том числе путем залигованности последней доли в такте с первой в последующем, постоянные отклонения от «полагающегося» (по европейским представлениям) местоположения акцентов на едва заметную единицу времени, использование оstinатного повторения мотивов, с вариационными изменениями или без (типа риффа) (19, 236).

Городской блюз исполнялся в сопровождении народного ансамбля, напоминающего ранний джазовый бэнд. Состав был самый разнообразный, встречались и самодельные инструменты. Специфика вокального интонирования при этом невольно переносилась и на характер инструментального звукоизвлечения, появились интересные, необычные эффекты.

Кроме восьми- и двенадцатитактового блюзов, встречаются также и другие его формы — с квадратом из десяти, шестнадцати, двадцати тактов. Рассмотрим особенности шестнадцатитактового блюза. В основе его формы лежит четырехстрочная строфа. Предположительно, ее прототипом были некоторые уорк-сонгс, где одна-единственная строка пелась еще три раза. В таких блюзах иногда повторяется также начальный текст в каждой строфе, но встречается и текст, основанный на сквозном развитии. Например, блюз «Make Me a Pallet on the Floor» (57, 73), написанный

легендарным корнетистом и лидером одного из самых первых джазовых бэндов Бадди Болденом. В данном случае приводим его в версии Мама Янси:

52 (♩=76) $A\sharp 7^9$ $A\sharp 7^9$ Б. Болден. Make Me a Pallet on the Floor

Make me a pal- let on yo' flo',

Make me a pal- let on yo' flo',

Just make me a, a pal-

-let, ba- by, down up- on yo' flo',

when yo' main girl comes, I sweat,

she_ will ne_ ver know. Just

К такого же рода блюзам относятся «If Makes a Long Time Man Feel Bad», «One Dime Blues» Блинда Лемона Джефферсона и другие.

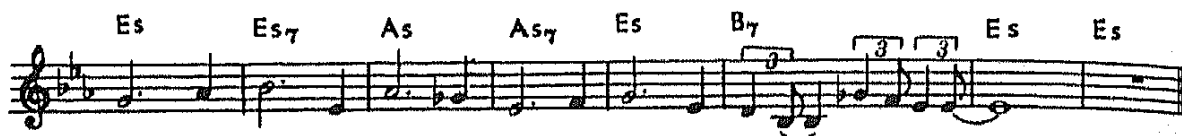
Существует еще один тип шестнадцатитактового блюза, основанный на четырехстрочной строфе с разными текстами в каждой из них. При этом благодаря возвращению начального мотива в конце первой фразы в музыкальной структуре возникает своего рода обрамление наподобие маленькой репризы (57, 75):

53 Careless Love, Народный блюз

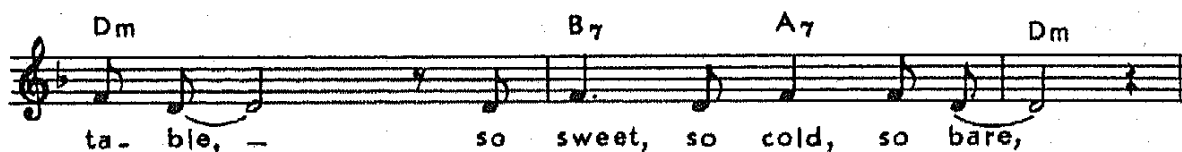
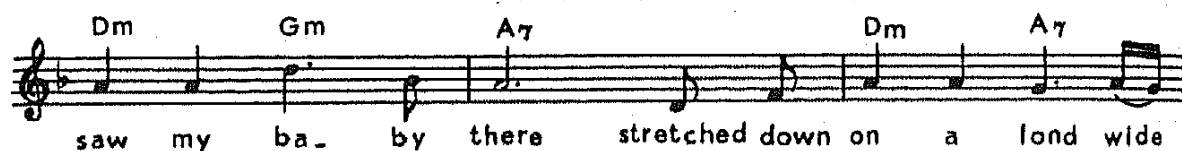
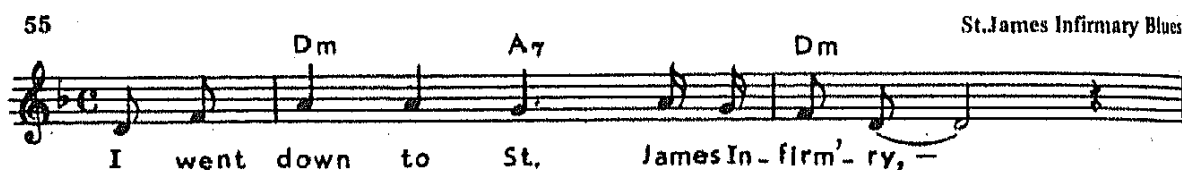
Careless Love, I've been here for a long time



Данная тема была опубликована (57, 75) под именем Хэнди, который подправил фактически известный народный вариант того же напева:



Достаточно редко встречались минорные блюзы, которые, возможно, возникли под влиянием англосаксонского, славянского или иудейского фольклора, например, известный «St. James Infirmary Blues». Данная тема основана на четырехстрочной строфе и состоит из восьми тактов, как ранние блюзы (57, 76):



Известно, что в некоторых минорных блюзах исполнители, видимо, поначалу не привыкшие к использованию этого лада, при повторениях квадрата порой переходили в мажор.

Наряду с обработками более ранних народных блюзов появились и композиторские, так называемые секундарные (вторичные) образцы этого жанра. Здесь следует упомянуть таких авторов, как Кларенс и Спенсер Уильямс, Ричард М. Джонс и наиболее известный — Кристофер Уильям Хэнди. Именно благодаря творчес-

кой деятельности последнего блюз приобрел особенно широкую известность. Хэнди был не только композитором, но и исполнителем (трубачом), руководил целым рядом оркестров, опубликовал многие народные песни американских негров и даже стал автором нескольких исследовательских работ и опубликовал «Антологию блюзов». Профессиональный музыкант, окончивший музыкальный колледж, Хэнди играл в ансамблях, записал грампластинки вместе с известными исполнителями: Джелли Ролл Мортон, Э. Холлом, Дж. Хиггинботом, К. Дэвисом и другими. Популярность Хэнди была столь велика, что о его жизни и творчестве в 1957 году (за год до его смерти) создан кинофильм «St. Louis Blues», а в Мемфисе, где он в начале века руководил оркестром, ему поставлен памятник.

В 1912 году впервые в истории Хэнди напечатал блюз, что значительно стимулировало интерес музыкальной общественности не только к этому жанру, но и к молодому тогда еще джазу. Это был знаменитый «Memphis Blues». Первоначально он создавался как рекламная песня для кандидата на пост мэра города Мемфиса, причем в тексте содержалась прозрачная ирония по поводу его предвыборных обещаний, что при желании можно рассматривать и как своеобразное воплощение характерного блюзового юмора. Шестнадцати- и двенадцатитактовое строение тем объединяет в себе признаки собственно блюза и популярной песни.

В 1914 году Хэнди написал ставший особенно знаменитым в США и далеко за их пределами «St. Louis Blues», который, как и другие, более ранние образцы этого жанра, представляет собой расширенную форму с вступительным разделом, средней частью и своего рода рефреном. Схема в целом выглядит так:

A — 12 тактов	соль мажор	} первые строфы
A ₁ — 12 тактов	соль мажор	
B — 16 тактов	соль минор	средняя часть
C — 12 тактов	соль мажор	} рефрен
C ₁ — 12 тактов	соль мажор	

Второй двенадцатитакт (A₁) — это небольшое варьирование раздела A. Средний раздел (B) в ритмическом отношении восходит к жанру танго или хабанеры и является одним из первых известных ярких примеров использования латиноамериканских элементов в джазе (более поздний, например, знаменитый «Караван» Х. Тизола). Здесь фактически отсутствуют самые типичные для блюза признаки — блюзовые ноты и гармоническая формула, так как развитие идет в миноре, чередуются тоника и доминанта, в конце подводящие к предыкту и рефрену, венчающему развитие темы. Структура — по двенадцатитактам, что, однако, по стилю напоминает скорее рэгтайм, а не блюз (57, 77—78).

Говоря о вкладе Хэнди в развитие и популяризацию блюза и джаза, некоторые исследователи, тем не менее, склонны отмечать и известную ограниченность его творчества рамками собирания, фиксации и последующей обработки фольклорного материала. Подчеркивается его склонность к перекомпоновке тем, взятых из

фольклорных первоисточников, к их смешению, очищению от подлинно природных признаков и обязательно — к расширению самой формы при аранжировке. В частности, указывается, что даже в «St. Louis Blues» содержатся черты более ранних фольклорных «Jogo Blues» и «Mamie's Blues». Сочинения Хэнди сохраняли и значительную близость к аутентичным блюзам: в них проявились смешанные признаки, идущие от традиций менестрелей. Именно это сочетание традиций с яркостью музыкального языка и сделало пьесы Хэнди популярными у слушателей и исполнителей (57, 69).

Разного рода отступления от «классической» двенадцатитактовой схемы встречаются и во многих других пьесах, имеющих склонность к расширению формы. Среди них, например, «See, See, Rider» Г. Рейни, записанный на пластинку Гертрудой «Ма» Рейни с Луи Армстронгом, «Down in the Basement» («Ма» Рейни), «Workhouse Blues», «Young Woman's Blues», «I'm Down in the Dumps» (Бесси Смит), «Black, Brown and White» (Биг Бил Брунзи), «Beale Street Blues», «Friendless Blues», «Yellow Dog Blues» (все три написаны У. Хэнди) и другие.

Помимо такого видоизменения традиционной блюзовой формы, существует еще один тип блюзов, которые либо содержат указание на принадлежность к данному жанру в самом названии, либо просто причисляются к нему и входят в репертуар разных исполнителей блюза. В действительности они относятся к тем называемым «Popular Tunes» (букв. — популярный мотив), распространенных в негритянской среде. Ни по тексту, ни по музыкальной структуре их нельзя отнести к блюзу. Среди таких шлягеров известные «Buddy Bolden's Blues», «Basin Street Blues» и другие (57, 79).

В исполнительской практике блюзов от архаического сельского до классического городского существует определенная закономерность. Так, ранний фольклорный блюз интерпретировали в основном вокалисты-мужчины. Среди наиболее старых певцов следует упомянуть «Блинд Лемон» Джефферсона и Хадди Ледбеттера (Ледбелли), Биг Билла Брунзи, которые родились еще в прошлом веке. Среди их последователей Лерой Карр, Мадди Уотерс, Кокомо Арнольд и целый ряд других.

Классический блюз исполнялся главным образом женщинами, обладавшими сильным, часто низким голосом. Это Гертуда «Ма» Рейни, Бесси Смит, Ида Кокс, Альберта Хантер, Сара Мартин и другие. В то же время определенный след в истории развития и интерпретации классического блюза оставили и некоторые вокалисты-мужчины — Джелли Ролл Мортон, Джимми Рашинг, Пайнтоп Смит, Джо Тернер, Джимми Янси. Некоторые исполнители, принадлежавшие к какой-либо иной ветви негритянского музыкального искусства, часто пели и блюзы. Среди них «Систер» Розетта Тарп — джазовая исполнительница, известная затем как интерпретатор госпел, одна из самых выдающихся представительниц этого жанра Махэлия Джексон, которая вносила яркий блюзовый колорит в свою трактовку госпел и т. п. Блюз естественно вошел и в репертуар джазовых вокалистов.

По существующей классификации жанровых разновидностей блюза в их исторической последовательности на смену классическому приходит с о в р е м е н н ы й блюз. Он, в свою очередь, включает следующие разновидности: 1) постклассический, 2) декадентский (или «софистикейтед блюз», 3) «эклектик-блюз» (или блюз в свинговом стиле). Помимо этого нельзя не отметить и более ранние, и позднейшие типы, развивающие стилистику блюза в области инструментального исполнительства — начиная с баррел-хаус и хонки-тонк и кончая буги-вуги (со своими подтипами) и некоторыми другими, более поздними коммерческими типами с их схемами, приемами интонирования, базирующимися на блюзах.

П о с л е к л а с с и ч е с к и й блюз возник как результат необычайно широкого и повсеместного распространения классического. Он приобрел известность благодаря средствам массовой информации, прежде всего грамзаписи и радио, а также благодаря популяризации многочисленными исполнителями, совершавшими концертные турне и выступавшими в различных залах, ресторанах и других увеселительных заведениях. Под влиянием более изысканных и совершенных по форме блюзов классического типа несколько модернизировались и наиболее ранние сельские блюзы, которые зачастую теряли свой первоначальный архаический облик. Развитие постклассического блюза началось приблизительно с начала 30-х годов нашего века.

К характерным для этого вида блюза признакам можно отнести определенную выразительную силу, естественность в передаче чувств и настроений при известном стирании некоторых резких граней, бывших неотъемлемой частью классического вида, где они создавали ощущение некой первозданности и самобытности. Другими словами, в этот период блюз становится утонченнее, даже изысканнее, что достигается общим смягчением музыкальных средств. В этом отношении линия развития блюза отражает черты, присущие и другим жанрам афроамериканской музыки, в частности спиричуэлу. В этом процессе играло роль и влияние «белых» эстетических установок, и уже начавшаяся интеграция негритянской и европейской ветвей в американском искусстве, что в своеобразной форме проявилось и в джазе. В рассматриваемой разновидности блюза порой заметна тенденция к опоре на художественные штампы, к некоторой стандартизации, подчеркнутой манерности исполнения. Это было следствием коммерциализации музыкального искусства в условиях капиталистической индустрии развлечений.

Таким образом, оставаясь еще во многом прочно связанным с исконно негритянской фольклорной традицией, блюз постепенно приобретает новые, ранее не свойственные ему качества. Некоторые из них проявились в последующем развитии данного жанра и в новых, возникших под его воздействием, на его основе.

Д е к а д е н т с к и й («софистифицированный») блюз развивался в основном в городской среде, где, естественно, были слабо выражены исконно негритянские традиции и все большим оказывалось «белое» влияние на негритянские жанры. В текстах песен, испол-

нявшихся в увеселительных заведениях, усиливаются сентиментальные настроения, получившие даже соответствующее определение — «блю». При этом собственно поэтические свойства остаются на достаточно высоком уровне. Музыкальная выразительность внешне также отличается яркостью, уравновешенностью формы. Но декадентскому блюзу все же недостает глубины и силы в выражении чувств и переживаний, подлинной искренности и непосредственности высказывания. Возрастание роли сентиментальности, излишняя детализация средств, расширение устоявшихся мелодико-гармонических элементов, например, путем частых альтераций и применения уменьшенных септаккордов (показатель софистики), игра на публику и связанные с ней внешняя манерность, нарочитое продумывание отчеканенных фраз, теряющих в то же время свою первозданность и спонтанность, — все это характеризует облик декадентского блюза (60).

Эклектик-блюз, называемый также искусственным, отличается превалированием не негритянских, а европейских элементов. Это следующий этап софистики жанра. Негритянские элементы становятся второстепенными, как бы привнесенными извне. Сентиментальный по окраске эклектик-блюз отмечен большей отточенностью материала и его подачи, всевозможными тонкостями и нюансами, отсутствующими в подлинном негритянском фольклоре. Фактически, лишь опора на типичную схему-формулу блюза — та главная нить, которая связывает его с более ранними разновидностями. В гармоническом языке все яснее проявляются черты, заимствованные из музыки импрессионистов, и в этом отношении эклектик-блюз находится в том же русле, что и классический свинг данного периода. Этот тип блюза определяется еще как разновидность современного или постклассического блюза иными названиями: «эклектический блюз», софистикейтед-блюз, модерн-блюз, *blues in swing* (42, 221). В другом источнике (15, 18) подчеркивается отличие классического городского блюза от его ответвления, которое приобрело известность под названием «урбанистических» или «изысканных» блюзов (*urban blues, sophisticated blues*). Эти блюзы вышли далеко за рамки своего первоначального негритянского бытования и стали общеамериканским искусством.

Известный вклад в дальнейшее развитие блюза внесли и белые исполнители. Речь идет прежде всего о свинговом стиле, в котором проявились евроафриканские тенденции. Частое использование блюзовой гармонической схемы и отдельных приемов интонирования, в частности — блюзовых нот, еще в 20-х годах привело к появлению целой области развлекательной музыки, в том числе и народной, также именовавшейся блюзом. Лабиальная зона блюзового интонирования, служащая сильным выразительным средством в подлинной негритянской музыке, зачастую сводилась к обычному использованию пониженной терции лада (например, в свинге), а в популярной музыке и она порой отсутствовала, хотя в названии многих пьес встречалось слово «блюз». Псевдоблюзовое начало при-

существует во многих песнях и инструментальных пьесах как своего рода особый изыск, «изюминка», хотя ничего общего с блюзом в них нет. Даже просто медленные лирико-танцевальные пьесы из модного репертуара нередко назывались блюзами.

В модификациях блюза современного типа отдельно следует рассмотреть так называемый ритм-энд-блюз. Он появился в 20 — 30-е годы в негритянской городской среде как развитие популярного блюза танцевального типа, впитав элементы фольклорного блюза, госпел-сонгс, соединенные с практикой и особенностями возникшего в это время оркестра свингового стиля. Важнейшее место в исполнительской технике ритм-энд-блюза занимает манера шаут, которая порой превращается в до предела взвинченное, на грани «срыва» вокализирование. Кроме того, применяется полупение-полуречитация, переходящие в разговор, речь на фоне музыки.

В целом ритм-энд-блюз, вырабатывая собственные стандарты и клише, тяготеет к области шоу-бизнеса. Здесь заметна и стандартизация музыки и текста, который в целом становится по сравнению с подлинными образцами более ранних разновидностей жанра менее острым и проблемным, хотя порой и встречаются глубокие по содержанию, даже отражающие социальные мотивы примеры. Слова в ритм-энд-блюзах чаще всего имеют малоиндивидуализированный характер и отличаются поверхностностью и следованием штампам.

В музыке ритм-энд-блюза обнаруживаются черты, идущие от стиля свинг с его подчеркнутым битом, в котором обычно подчеркиваются не сильные — первая и третья, а слабые — вторая и четвертая — доли такта, усиленные акцентами и хлопками слушателей. Многие из перечисленных качеств позднее перешли в рок-н-ролл, являющий собой образец предельной стандартизации, коммерциализации танцевальной музыки и пения (57).

К наиболее ярким исполнителям ритм-энд-блюза относятся следующие музыканты: Джо Тернер, привнесший в этот жанр черты, идущие еще от классического блюза; Кларенс «Гейтмаус» Браун, Ла-Верн Бейкер, Рут Браун, Бетти Картер, Этта Джонс, Элен Хьюмес, Эстер Филипс, Дайна Вашингтон, Ти-Боун Уолкер и др.

Блюзовое начало по-своему проявилось в явлении, получившем название соул (soul — душа¹⁵). Этим термином в достаточно широком смысле этого слова определяется вся музыка американских

¹⁵ Для негров слово «соул» имеет глубокий смысл. В процессе длительной, сложной борьбы за свои человеческие права им пришлось доказывать даже собственную одушевленность, так как белые, пытаясь хоть как-то оправдать свои зверства в отношении к неграм, подчас уравнивали их с животными, у которых души нет. Со временем в негритянской среде возникло движение, в основе которого — сообщества негров, объединявшие сестер и братьев «по душе» — «соул-братства». Выражения «соул-брат» или «соул-сестра» вошли в лексикон американских негров. Позднее слово «соул» стало синонимом слова «негр». Поэтому и для самих представителей «черного» населения Америки музыка данного типа имела совершенно особый оттенок.

негров, восходящая к традициям блюза. В более узком смысле соул — прежде всего стиль вокальной музыки афроамериканского типа, появившийся после второй мировой войны как реакция негров на ее последствия для их существования и осознания собственного «я». На образование музыки соул повлияли госпел и ритм-энд-блюз, элементы джаза и поп-музыки середины 50-х годов. В области джаза возник соул-джаз, развившийся под воздействием стиля исполнения фанки (букв. — уклончивый)¹⁶ как разновидность хард-бопа. В свою очередь, на фанки повлияли выразительные средства блюза, привнесенные в современный джаз. Его яркие представители — Хорэс Сильвер, Бобби Тиммонс и другие. В музыкальном отношении фанки представляют собой стремление к максимальному отходу от темперированного строя, от «чистых» гармоний. Особенно заметны его черты в практике музыкантов, интенсивно использующих в своей игре интервалы меньше полутона, например, четвертьтоны, что является типичным, например, для стиля исполнения саксофонистов Д. Ходжеса, К. Хоккинса, а из представителей авангарда в джазе — Э. Долфи и лидера фри-джаза О. Коулмена.

Что касается собственно соул-джаза, то считается, что его начало было положено группой «Джаз-Мессенджер» в 1958 году при исполнении новой версии известной пьесы Б. Тиммонса «Моунин». От нее отталкивались затем Б. Голсон, Н. Эддерли и др. Всех их интересовали глубинные корни, основы джаза в целом — принцип «вопрос-ответ», широкое использование блюзовых тонов, отчасти и сама форма квадрата. Один из ярких представителей соул-джаза Л. Мак-Кен и певец и органист Р. Чарлз, соединявший блюз и популярную музыку.

Завершая рассмотрение блюза, упомянем также и некоторые архаические формы фортепианного музицирования типа *баррелхаус* и *хонки-тонк*, в рамках которого складывался своеобразный стиль, в значительной мере связанный с блюзом. Нельзя не назвать и жанр *буги-вуги*, отразивший специфику блюзовой схемы в условиях пианистической техники. Однако подробная характеристика этих видов музицирования будет дана в соответствующих разделах учебника.

Таким образом, понятие блюз включает различные аспекты. В нем отразилось особое мироощущение негритянского населения, его протест против окружающей действительности. Блюзовым настроением проникнуты и некоторые немusикальные явления — в литературе, поэзии, изобразительном искусстве. Понятие «blue feeling» (блюзовое чувство) распространяется на область

¹⁶ Выражение «фанк» связано с негритянским сленгом, с «низми» социальной лестницы. Оно неоднозначно по смыслу и, в частности, имеет и сексуальное происхождение, одновременно выражает иронию, чувство горечи и т. д. Выделившись в отчасти самостоятельное русло из музыки типа соул, фанк оказал заметное влияние на джаз (хард-боп, джаз-рок, фьюжн и др.), рок-музыку; внутри его также возникли разновидности и ответвления. Более подробно весь этот круг явлений следует рассматривать в разделе, посвященном современному джазу.

особого психологического, эмоционального строя переживаний¹⁷. Блюзовость понимается и как стилистическое качество, далеко выходящее за рамки собственно блюза и относящееся к другим видам и жанрам музыки. В более узком смысле блюз означает самостоятельный жанр со всеми присущими ему особенностями, рассмотренными в данной главе. Под блюзом подразумевается также специфическая форма, встречающаяся в нескольких разновидностях (схемах). В связи с этой формой складывается и понятие гармонической модели — блюзового квадрата с типичными чередованиями функций. Неразрывно связаны с блюзом в целом или с какими-то его составляющими отдельными элементами такие выражения и термины, как блюзовый звукоряд (гамма) — blue scale, блюзовые ноты, или тоны — blue notes, блюзовая зона — blue area. Есть стремление передать особое «блюзовое звучание» (blue sound) и специфику игры с элементами блюза — blue blowing. Упоминаются в литературе и блюзовые инструменты, и настроение блюза. В некоторых случаях блюзовое начало проявляется в особой форме, как, например, в стиле фанки, в блюзе видится некое духовное начало, как в спиричуэлс (31, 219—221).

В зависимости от близости или, наоборот, удаленности от почвенных слоев афроамериканского фольклора блюзы подразделяются на аутентичные и приближающиеся к псевдоблюзовости. К ним относятся так называемые свит-блюзы, культивировавшиеся в развлекательной, популярной свит-мьюзик, бродвейский и «тин-пэн-элли»¹⁸ блюзы, явившиеся искусственным продуктом индустрии развлечений. В известной мере сюда же можно отнести и попытки передать собственное понимание и ощущение блюзового начала профессиональными композиторами академического направления — Д. Мийо, М. Равелем, А. Коплендом, И. Стравинским, Дж. Гершвином и другими. Блюз влияет на «третье течение» в джазе.

Блюз исполнялся в живой, импровизационной манере (первичный, примарный) или сочинялся (вторичный, секундарный). В манере самого интонирования различают два основных типа — близкий к речитативу, выкрикиванию слов текста или междометий шаут-блюз и более напевный, мелодический, отличающийся широтой дыхания, часто большим диапазоном. В связи с конкретным периодом функционирования и степенью совершенства блюзы подразделяются на ряд подвидов — сельский (архаический), городской (классический), послеклассический (постклассический) — софистицированный, эклектический (в стиле свинг), модерн-блюз и др.

По своим исполнительским признакам блюз подразделяется на собственно вокальный, вокально-инструментальный, чисто инструментальный (сольный и ансамблевый — комбо-блюз), ранние разновидности — гитарный и другие, оркестровый — биг-бэнд блюз. С

¹⁷ К термину «блюзовое чувство» близко выражение Gut besket, характеризующее особую манеру игры на инструментах неграми в Южных штатах.

¹⁸ Тин-Пэн-Элли (букв. Улица Луженых Кастрюль) — район в Нью-Йорке, где находились музыкальные издательства и студии звукозаписи.

ним связаны и ранние, переходные к джазу и уже принадлежащие к нему формы, такие как баррел-хаус-блюз, хонки-тонк, джит-пиано-блюз, блюз-пиано, буги-вуги, ритм-энд-блюз, стили фанк, соул, коммерческий рок-н-ролл, твист, халли-галли, рок-музыка, особенно на первом этапе ее развития и в направлениях, сохраняющих почвенную связь с блюзовым началом, в основном на синтезе черт джаза и рока — джаз-роке. Влияния блюза не избежали многие жанры и виды современной развлекательной музыки — стиль кантри-энд-вестерн, более широко — многие пьесы и песенные образцы эстрадной, поп-музыки. Блюз, наконец, стал одним из важнейших внутренних качеств и характеристик джаза в целом, где он предстает как целостный жанр или как тот или иной элемент его выразительной системы.

Завершить главу мы хотели бы следующим обобщающим высказыванием, принадлежащим известному советскому специалисту: «Блюзы — первый светский афроамериканский жанр, проникший в духовную жизнь мира в XX столетии и ставший органической частью его культуры. <...> Блюзы (и ранний джаз) оказались первыми явлениями, ответившими в рамках популярного искусства на запросы новой психологии XX века» (15, 13, 78).

ПОЯВЛЕНИЕ ДЖАЗА

Важным стимулом, способствовавшим появлению новых форм музицирования, в том числе и раннего джаза, стало освобождение негров от рабства и естественная миграция бывших рабов из сельской местности в ближайшие города. Обычно в городах Юга негры пополняли уже имевшиеся там отряды бедноты, пролетариата и по-прежнему продолжали занимать самое низкое положение на социальной лестнице. Очень скоро обнаружилось, что и само их освобождение носило формальный характер. Постепенно усиливалась расовая дискриминация, принимались законы, утверждавшие принципы сегрегации. Ни о какой престижной работе для негров — сплошь неграмотных и не имевших профессии, не могло быть и речи. Поэтому они устраивались мусорщиками, угольщиками, грузчиками, разнорабочими, то есть занимались неквалифицированным трудом. В несколько лучшем положении оказались те, кто попал в сферу обслуживания, в том числе — музыкального. Музыка в силу их природного таланта оказалась не только доступной им, но и уважаемой и более или менее выгодной «чистой» профессией (14, 62—63).

Обычно негры-музыканты поначалу такую работу сочетали с еще какой-нибудь, более надежной. В этом смысле они были еще полублюбителями-полупрофессионалами, для которых музыка не сразу стала единственным и главным источником существования. Музицирование носило характер случайного заработка и доставляло больше эстетическое удовольствие. Такое положение сохранялось до тех пор, пока на рубеже двух веков не сложились новые социальные условия, вызвавшие острую потребность в большом количестве развлекательной, в том числе и появившейся уже тогда джазовой музыки.

Свои особенности имело положение креолов, занимавших до поры до времени в расовом отношении промежуточное место между неграми и белыми. Креолы нередко получали свободу, порой почти полностью уравнивались с белыми в правах, часто обладали состоянием, владели собственными рабами-неграми. Дети креолов ездили учиться в Европу. В их образование входило и обучение классической музыке. Они играли в своих симфонических оркестрах, капеллах танцевальной и развлекательной музыки, участвовали в хорах и ансамблях. Были у креолов и свои театры. Преимущества их

положения видны из популярных в их среде профессий — ученые, литераторы, коммерсанты, торговцы, владельцы ресторанов, а те, кто были все же менее зажиточными, становились маклерами, парикмахерами, плотниками, сапожниками и портными. После принятия ряда законов об ужесточении расовой дискриминации креолы оказались фактически в том же положении, что и негры, к которым раньше они нередко относились свысока. Сближение представителей этих двух расовых групп имело важные последствия и для их художественной деятельности, в том числе и в рамках джазового искусства: креолы несли с собой элементы профессионализма, свойственного европейской культуре, негры — свои коренные признаки, идущие от африканского начала. Эти качества ассимилировались. Наличие в музыкальной культуре США по крайней мере трех важных направлений — европейского (белого), негритянского и до поры до времени самостоятельного креольского — отразилось и в джазе, где поначалу и возникли соответствующие им в расовом и стилистическом отношениях формы, обладавшие своей спецификой.

Некоторые из рассмотренных выше жанров афроамериканского искусства, в том числе фольклорного, уже содержали в себе характерные признаки, типичные для инструментальных типов джаза. К нему примыкали и отдельные способы народного или полупрофессионального музицирования, распространенные среди негритянского населения: искусство сельских музыкантов и деревенских ансамблей, стилистика хонки-тонк и баррел-хаус, спазм-бэнды, манера исполнения на всяких самодельных, часто примитивных народных инструментах, выступления банджоистов и гитаристов. Часто здесь уже содержались в большей или меньшей мере джазовые черты: в метроритме, особенностях интонирования, приемах звукоизвлечения. Однако ранние формы джаза в его оркестровой разновидности все же возникли именно в городской среде как результат коллективного творчества.

В литературе нередко отмечается повсеместное, более или менее одновременное возникновение инструментального джаза на довольно значительной территории Юга США приблизительно во второй половине прошлого века. Но наряду с этим до сих пор бытует точка зрения об исключительной роли в данном процессе одного города — Нового Орлеана. В качестве доказательства приводят тот факт, что около пятидесяти процентов самых выдающихся джазменов 30-х годов — выходцы из этого города.

После отмены рабства в Новый Орлеан и его окрестности прибыло много представителей самых различных племен и народностей — потомков африканцев. Сталкиваясь с новыми элементами, слагаемые их культуры вступали в сложные взаимоотношения, приводя к новым результатам процесса ассимиляции. Для него очень важным было отсутствие жестких расовых барьеров, относительная терпимость, хотя представители разных расовых групп — белые, креолы и негры — жили изолированно — каждая в отведенном для нее районе города. И негры и креолы не только

активно участвовали в культурной жизни Нового Орлеана, но и оказывали на нее значительное влияние.

Эта культурная жизнь отличалась интенсивностью и разнообразием. Благодаря интернациональному составу населения здесь звучали английские песни, испанские танцы, итальянские оперы и французские балеты, симфоническая музыка. Давались концерты, шли разнообразные спектакли и повсюду раздавались модные мелодии — вальсы, кадрили, польки, марши. Культовые церемонии включали песнопения католиков, протестантов, представителей различных религиозных сект, негритянские ритуальные жанры, в том числе как уже европеизированные, так и еще приближающиеся к первоначальным африканским истокам, сопровождаемые пением и танцами под аккомпанемент экзотических инструментов. Слышались трудовые песни, омузыкаленные выкрики уличных торговцев, разносчиков товаров, звучали рэгтаймы, а затем и быстро входившие в моду блюзы. Все это причудливо соседствовало друг с другом, но одновременно и подвергалось взаимообогащению, смешивалось, образовывало новые синтетические формы, среди которых — и ранний джаз. К появлению последнего привело, таким образом, сложное взаимодействие целого ряда художественных явлений, нередко совершенно различных по своей природе (14; 57).

Но своего рода проводником новых идей, материалом, на основе которого был осуществлен переход к джазу, стала практика музицирования очень популярных на Юге США еще, по-видимому, со времени наполеоновских войн духовых оркестров, участвовавших в исполнении разнообразной пленэрной музыки. В связи с ними появился и термин *м а р ч и н г-б э н д* (марширующий оркестр), или *с т р и т-б э н д* (уличный оркестр). В этой среде и произошло постепенное перерастание обычных форм данного рода музыки в стилистику раннего джаза, который нередко именуется не только «архаическим», но и «фольклорным», а также «марчинг-бэнд-джазом», «стрит-бэнд-джазом», «ранним джазом» (*archaic jazz, marching band jazz, street band jazz, early jazz*). Кроме того, для негритянских духовых оркестров джазовой ориентации существует еще и название «басс-бэнд» (*brass band*), в котором подчеркивается особая роль в таких составах медных духовых инструментов. Инструментальный состав традиционных духовых оркестров, принципы фактурной организации материала, репертуар оказали значительное влияние на формирование архаического джаза.

Духовые оркестры функционировали и в годы гражданской войны в США (1861—1865). Но и в мирное время духовые оркестры играли важную роль в городской жизни, сопровождая танцы, принимая участие в разного рода уличных шествиях, процессиях — от праздничных до похоронных. Среди музыкантов все больше появлялось негров, получивших свободу и доступ к дешевым инструментам. Наряду с белыми образовывались и креольские и негритянские бэнды. Стараясь подражать белым оркестрам, они в то же время вносили в исполняемый ими репертуар черты близкой им афроамериканской музыки, что в результате привело к возникнове-

нию самого первого в истории оркестрового джаза — а р х а и ч е с к о г о .

Изменения в манере исполнения вносились неграми в любой репертуар: выступления во время всевозможных собраний, политических митингов, многочисленные парады и шествия (например, по случаю красочного масленичного карнавала «Марди грас»), музыкальное сопровождение во время бейсбольных матчей, скачек, на балах. Большую роль сыграли особенности проведения ритуальных похоронных шествий, в которых порой одновременно принимали участие несколько оркестров. Например, по имеющимся сведениям, в 1881 году более тринадцати негритянских духовых капелл двигались в составе траурной процессии по случаю смерти президента Гарфильда, причем все они представляли различные благотворительные общества, религиозные братства и цеховые объединения (57). Такие похороны обычно обставлялись с особой пышностью и торжественностью, превращались в яркое, красочное зрелище. Присутствие сразу нескольких оркестров объяснялось обычно тем, что умерший еще при жизни являлся членом нескольких масонских лож или других организаций и братств. Специфика негритянских похорон, имеющих древние африканские традиции, заключалась в том, что на обратном пути с кладбища, после погребения, траурная музыка резко сменялась исполнением веселых, жизнерадостных композиций. В основе их нередко лежали те же темы похоронных молитв и гимнов, мелодии спиричуэлс. По поверьям негров, печальное поведение считалось недопустимым и во время поминок, где также звучали шутки, веселые рассказы о якобы имевших место в жизни покойного приключениях и похождениях, исполнялась и соответствующая музыка. Именно здесь особенно интенсивно смешивались в некое новое целое традиции, идущие как от европейских, так и от негритянских истоков.

Инструментальный состав «марширующих» оркестров джазовой ориентации поначалу сохранялся в традициях обычных, духовых. Он включал различные инструменты: флейты, кларнеты, корнеты, валторны, альты, теноры, баритоны, басы, тромбоны, большой и малый барабаны, тарелки. Лишь со временем, на пути к классическому джазу постепенно отпадали «лишние» инструменты, и состав становился все более компактным. Поначалу же состав марчинг-бэнда нередко оставался как минимум двойным.

В исполнении пьес негры старались копировать белый репертуар, но рассматривали — в духе африканских традиций — имевшиеся в их распоряжении европейские инструменты как естественное продолжение человеческого голоса, внося в трактовку черты, свойственные афроамериканскому фольклору. Например, отличалась от европейского идеала манера звукоизвлечения: для нее характерны особая резкость, «ударность» атаки, близкая африканскому интонированию, напористость, громкость. Такие качества в целом способствовали созданию общего «горячего» (хот) исполнения. Использование интенсивного вибрато в концах фраз, фрулато, глиссандирование, дёрти-тоунс, метроритмическая интенсивность и напор

(драйв) приводили к значительным качественным изменениям исполнявшейся неграми музыки по сравнению с белым первоисточником.

В области гармонии негры часто стремились к сохранению «белого» оригинала, насколько это было возможно при зачастую ограниченных возможностях их инструментальной техники и навыках исполнения европейского репертуара. Как результат импровизации (а она часто была следствием неумения полностью и точно скопировать по слуху строгое, правильное движение того или иного голоса, мелодии) в фактуре пьес возникает специфическая форма многоголосия: сочетание в одновременности нескольких вариантов мелодии, полифонизированная, гетерофонного типа фактура. И форма в целом оказывалась вариационной, строфической.

Уже в первых капеллах негритянского архаического джаза использовалась фразировка типа офф-бит, связанная с тенденцией к отходу от строгой метрической пульсации и к созданию полиритмии. Общая метроритмическая пульсация как основной фон создавалась ударными — прежде всего большим и малым барабанами, на которых играли два исполнителя (в традициях марширующих духовых оркестров). В пульсации, ведущей происхождение от марша, постепенно все более ярким становилось танцевальное начало. В четырехдольном такте большой барабан обычно выделял только первую и третью доли, как в размере 2/2. Этот тип расстановки акцентов, известный и по рэгтайму, получил название ту-б и т.

Ранняя джазовая музыка в метроритмическом отношении строилась на повсеместном синкопировании, что получило название «рэггирования» — по аналогии с рэгтаймом, но это явление, по видимому, связано с характером пульсации многих жанров афроамериканской музыки. Таким образом, с появлением архаического негритянского джаза традиционный для духовых оркестров репертуар — марши, польки, кадрили, галопы, вальсы — подвергся обработке в духе рэгтайма. Поэтому преобладающее значение, даже при наличии кое-где фразировки офф-бит, имел принцип исполнения «на бите» (on beat) — с тенденцией к строгому соответствию с метроритмически точным пульсом, совпадению долей во всех голосах фактуры. Отчасти этот тип пульсации сохранился и в более поздних разновидностях и стилях джаза.

Для всевозможных парадов по-прежнему использовались традиционные марши: «Bugle Boy March», «Get Over Dirty March», «Gettysburg March», «Mardi Gras March» (известный впоследствии как «If I Ever Cease to Love»), популярный марш «High Society», идущий, видимо, от креольских оркестров, патриотическая песня «Maryland, My Maryland», «Panama», «Salutation March» и другие (57, 228). Однако маршеобразно трактовались и пьесы других жанров, относящиеся к афроамериканскому фольклору, в том числе и религиозная музыка. Таковы маршевые версии «Nearer My God, To Thee», «Down By the Riverside», «Oh When the Saints», «Swing Low». Обработками народных песен являются «Didn't He Ramble», «Flee As a Bird» (57, 228).

По форме музыка маршей в исполнении оркестров архаического джаза соответствовала общепринятым европейским стандартам, с типичными для этого жанра разделами: начальное проведение основной темы в сложной трехчастной форме, середина типа трио, реприза. Форма тесно связана с тембровой драматургией: в первом периоде мелодия проводится верхними голосами; следующая за ним середина простой трехчастной формы или второй период двухчастной — партией басов; трио более напевное, нередко с солирующими инструментами, тема затем подхватывается tutti и т. д. Основной теме марша часто предшествовало вступление, разные разделы нередко соединялись модуляционными связками.

Промежуточное место между собственно маршами и танцевальными жанрами занимали «рэгтаймы» марши. Например, марш «High Society» возник именно как рэг того же названия, а пьеса «Whistling Rufus» имела даже специальный подзаголовок: «Характеристический марш, который может также использоваться как тустеп, полька или кэкуок» (57, 229). В репертуаре архаического джаза среди пьес, относящихся к области танцевальной и развлекательной музыки, встречаются и рэгтаймы, многие из которых являются просто оркестровыми версиями, переложениями популярных клавирных сочинений. В новом варианте обычно сохранялись последовательность разделов и форма. Среди них композиции С. Джоплина, Т. Джексона, К. Миллса и других. К ним примыкают и кэкуоки.

Обработке подвергались и народные песни, уорк-сонгс, европейская танцевальная музыка. В качестве примера можно привести ряд видоизменений, которые сопутствовали появлению известной джазовой темы «Tiger Rag». Ее истоки, по-видимому, ведут к французской кадрили под названием «Марсельеза». Из нее возник рэгтайм «Praliné», исполнявшийся, в частности, бэндом Джека Лейна. В то же время среди негров, игравших в Новом Орлеане и выступавших на пароходах, курсировавших по Миссисипи, эта тема фигурировала как «Get Out of Here», или «№ 2 Rag», и наконец, в 1918 году, в период расцвета классического джаза, эта пьеса появилась на грампластинке, записанной знаменитым белым ансамблем «Ориджинел Диксиленд Джасс Бэнд», причем автором значился его руководитель корнетист Ник Ла Рокка, а пьеса называлась «Тигровый Рэг» (57, 222).

В архаический джаз из репертуара театра менестрелей попадают кун-сонгс. В негритянско-креольской среде пользовались популярностью и поп-сонгс (популярные песни). Сами они являлись результатом соединения элементов, идущих от негритянского фольклора (в частности, от баллады и блюза), с характерными признаками «белого» типа уличных песен. От афроамериканского народного искусства здесь многое сохранялось в текстах.

К моменту появления архаического джаза еще не вполне сложились или же еще не вышли на «поверхность» музыкальной жизни городов основные формы исполнения блюза. В репертуаре ранних оркестров блюз отсутствовал, как и блюзовое интонирование. Музы-

канты опирались прежде всего на европейские нормы темперированного строя с характерной для него «чистой» тональностью. Одновременно с отсутствием блюзовой гармонии в архаическом джазе сколько-нибудь значительной роли не играли вертикальные комплексы. Гармонические сочетания оказывались нередко скорее случайностью, чем закономерностью, и возникали как результат сочетания нескольких мелодических линий — вариантов основной мелодии. Можно предположить, что и сами по себе гармонии, если учесть специфику исполнявшегося бэндами репертуара, также не отличались сложностью. Преобладание ритмики, идущей от рэгтайма, и, возможно, репертуар привели и к соответствующему названию многих оркестров, именовавших себя «рэгтайм-бэндами».

В архаическом джазовом стиле импровизация порой возникала и в сольном исполнении, хотя обычно преобладал коллективный характер трактовки пьес. Подобные эпизоды возникали во время отдыха других музыкантов либо на фоне оstinатных фигур, связанных с приемом стоп-тайма и с появлением брейка в партии какого-нибудь инструмента (60; 57, 235):

56 а

Дж. Ролл Мортон. Sidewalk Blues

Cl.

Piano
Banjo
Baß
Becken

Es

Es

формула стоп-тайма

566

Л. Армстронг. Potato Head Blues

Cl.

Piano
Banjo
Tuba
Drums

G7

G7

break

C7

F

Первый фрагмент «Sidewalk Blues» (Ф. Мортон) показывает одну из разновидностей техники стоп-тайм: все инструменты ритм-группы (фортепиано, банджо, бас и тарелки) исполняют вместе один ритмический рисунок с пропуском сильной и относительно сильной долей такта. Выделяется вторая и четвертая четверти (разновидность ритма ту-бит). На этом выдержанном фоне идет соло кларнета, основанное на типично блюзовом триольном рисунке, с подчеркиванием блюзовой третьей ступени (*соль-бемоль*). Вторым фрагментом из пьесы «Potato Head Blues»: брейк в партии кларнета возникает в третьем и четвертом тактах, где у остальных инструментов образуется пауза — стоп-тайм. Оба образца приведены для пояснения сущности стоп-тайма и его заполнения брейком, хотя они и относятся по времени к более позднему, чем архаический джаз, периоду.

Возвращаясь к возникавшим в архаическом джазе моментам импровизации, упомянем и третий возможный случай ее появления. Это уже более зрелый и художественно оправданный прием, когда движение всех аккомпанирующих голосов полностью не прекращается, но инструменты начинают звучать тише, чтобы дать возможность услышать солирующую партию.

Переход от обычной стилистики духовых оркестров к бэндам ранней джазовой ориентации представляет собой достаточно сложный процесс. Одни оркестры продолжали играть старый репертуар в традиционной манере. Другие включали в исполнение уже новые «джазовые» элементы (пусть это и было связано лишь с рэгтаймизацией и другими минимальными изменениями в трактовке пьес). К первым оркестрам, в стиле исполнения которых сочетались черты, характерные, с одной стороны, для духового состава, а с другой — для раннего джаза, относятся: «Teao Brass Band», «Charlie Dablay's Brass Band», «Diamond Stone Brass Band», «Allen's Brass Band». В состав последнего входили инструменты, употреблявшиеся в обычных духовых оркестрах: альтгорн, теноргорн, баритон. Альтгорн присутствовал также в составе «Eureka Brass Band». Смещение черт, идущих от духовых капелл, с новыми признаками пробивающего себе дорогу молодого джазового искусства характеризовало стиль исполнения «Indiana Brass Band», «Onward Brass Band», «Tuxedo Marching Band», «Algiers and Pacific Brass Band» и других. В перечисленных оркестрах выступали многие музыканты, в том числе известные по классическому джазу: Б. Джонсон, братья Лоренцо и Луис Тио, А. Пирон, А. Пику.

Следует учитывать расовые разновидности как духовых, так и раннеджазовых оркестров. Креолы имели свои «Society Orchestra», более европейские, чем негритянские. В их состав входили скрипки. В отличие от негров креолы часто отдавали предпочтение как лидирующему инструменту кларнету, а не корнету или трубе, что идет от французской традиции. Процесс перехода креолов в русло джазового музицирования был непростым. Помехи на пути освоения новой стилистики происходили из-за разной оценки многих важнейших джазовых приемов, органичных для негров. Владение нот-

ной грамотой, музыкальная образованность делали исполнение креолов более упорядоченным и утонченным, чем в негритянских оркестрах. Когда джаз стал входить в моду, многим из креолов пришлось переучиваться и постигать его стилистические особенности. В свою очередь креольский джаз повлиял на негритянский, особенно после того, как представители обеих групп музыкантов начали контактировать друг с другом, участвуя в смешанных ансамблях. Креольские оркестры выступали далеко за пределами Нового Орлеана. В 80-х годах прошлого века функционировали креольские оркестры под руководством К. Уильямса. Руководителем одновременно нескольких оркестров был Д. Робишо. Среди них и обычные марширующие бэнды, и инструментальные составы, специализировавшиеся в основном на исполнении композиций в стиле свит.

Взаимообмен творческими идеями между представителями разных в расовом отношении групп населения шел интенсивно благодаря тому, что как белые, так негры и креолы почти до конца прошлого века имели беспрепятственный доступ в кварталы, отведенные для проживания каждой группы. Естественно, что любая музыка, исполнявшаяся на открытом воздухе, становилась всеобщим достоянием. Но порой возникало и более тесное общение. Существовали и смешанные в расовом отношении оркестры.

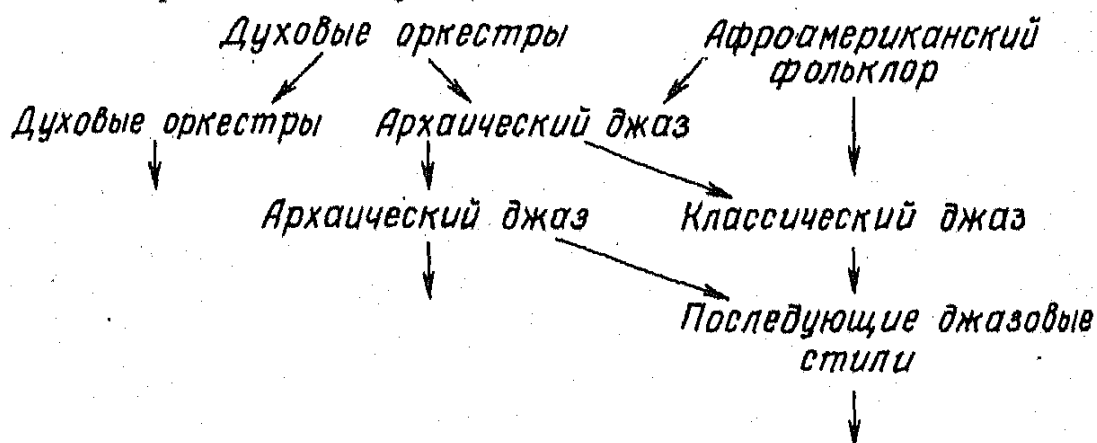
Если поначалу негры исполняли «белый» репертуар, внося в него новые элементы, одновременно и некоторые белые оркестры стали подражать манере исполнения негров. Но белые музыканты не сразу сумели оценить и передать самые характерные приемы негритянской трактовки, связанные с афроамериканской традицией. Исходя из своих критериев звукового идеала, они старательно приглаживали многие выразительные средства, являвшиеся сущностными для джаза, но резали слух музыкантов и слушателей, воспитанных на европейских традициях. Им были чужды всякие «варваризмы», которыми изобиловали пьесы в исполнении негров. Они старательно избегали «грязных» нот, играли только в чистом темперированном строе, соблюдали правила и нормы европейского голосоведения и гармонии. Однако, стремясь все же передать какие-то эффекты «черного» исполнения, белые нередко допускали и излишние «вольности», отсутствовавшие у их коллег-негров. Так, желание передать энергичность характера исполнения приводило к завышению темпа пьес, что в быстрых композициях создавало ощущение излишней суетливости, спешки и невольно вносило в трактовку комический оттенок. Это качество усиливалось неумеренным применением синкопирования. В иных случаях метроритмический пульс становился, наоборот, слишком вялым. Характерно, что и упор на синкопированный ритм, и отсутствие подлинного динамизма, драйва надолго стали отличительными чертами белой линии в джазе. Использование брейка, игравшего у негров важную смысловую и формообразующую роль, также не всегда оказывалось к месту. Он применялся порой вовсе не там, где ему полагалось быть по логике развития. Фразировка офф-бит, как правило, отсутствовала и исполнение шло на бите, было как бы «плоским» (57; 60).

Родоначальником белого джаза в его более или менее оформившемся виде обычно считают Джека «Папу» Лейна, чьи оркестры были известны уже с 1891 года и нередко даже «переигрывали» негритянские бэнды. Отсюда берет начало линия диксиленда — название оркестров, применявшееся белыми музыкантами в целях отгородиться по расовым соображениям от своих черных конкурентов.

Оркестры типа архаического джаза продолжали существовать и в то время, когда джаз перешел к новым, классическим формам. На их стилистику эти наиболее ранние бэнды оказали большое влияние. Архаический джаз вобрал в себя самые различные формы музицирования и жанровые признаки, основанные на синтезе афроамериканских и европейских (в Америке) традиций и пользовался популярностью далеко за пределами Юга США, что, безусловно, способствовало появлению других разновидностей как самого джаза, так и близкой ему по выразительным средствам легкой популярной музыки в других районах США.

Одни из духовых оркестров Нового Орлеана и его окрестностей оставались в рамках своей традиционной стилистики, другие были уже «почти» или «уже» джазом как таковым. Не обладая еще многими важными качествами более поздних и зрелых джазовых стилей, архаический джаз тем не менее внес радикальные изменения в трактовку традиционно европейских выразительных средств и способствовал значительной перестройке музыкально-эстетических и музыкально-психологических установок самых широких масс слушателей, воспитанных на европейских представлениях и идеалах. Подняться на поверхность музыкальной жизни, сложиться в целое самостоятельное явление современной культуры, стать видом музыкального искусства со своей разветвленной системой стилей, течений, направлений и характерных для них средств выразительности и сферой функционирования помог джазу прежде всего джаз архаический. Добавим, что и в наше время, когда джаз ушел далеко вперед, традиции духовых оркестров в США по-прежнему сохранились. Это такие известные коллективы, как «Eureka Brass Band», «Tuxedo Brass Band» и другие, в своем первоначальном составе существовавшие еще на заре появления джаза.

Процесс появления архаического джаза и дальнейшее развитие как этого, так и возникших на его основе новых стилей можно условно отразить в следующей схеме:



Развитие собственных джазовых признаков от духовых оркестров через классический джаз привело в дальнейшем к возникновению новых стилей, на которые оказали также влияние и некоторые элементы афроамериканского фольклора, еще не в полной мере используемые в наиболее ранних направлениях. Отдельные признаки этого фольклора оказались впоследствии важными для стилей, появившихся в современном джазе (например, блюзовое начало в стиле фанки), вновь усиливали свое значение в новых явлениях (рок-музыка). Показательно, что подобные влияния тех или иных качеств афроамериканского фольклора в их первоизданном виде, а не преломленных сквозь призму предшествующих джазовых стилей, возникали неоднократно, как и попытки возрождения в «чистом» виде некоторых стилей самого раннего джаза (движение «ривайвл» — возрождение). Эти же старые формы афроамериканской музыки продолжают существовать в практике народных исполнителей как бы независимо от дальнейшего развития джаза. Функционируют и обычные духовые оркестры, и «оджазированные» оркестры архаического типа.

Классический джаз

Выступления оркестров в Новом Орлеане, да и в других регионах США, часто были связаны не только с разного рода шествиями, но и с необходимостью сопровождать танцы во время выступления оркестра в парке, на карнавалах, паровой экскурсии, наконец в появившихся позднее специально отведенных для этого местах — в открывавшихся танцевальных залах. Таким образом, изменились конкретные социальные функции исполнявшейся оркестрами музыки, хотя многие из них еще продолжали выступать и на открытом воздухе, обычно рекламируя вечерние танцы.

Начало классического периода в истории джаза датируется приблизительно 1890 годом¹⁹. К классическому джазу относятся такие его стилистические разновидности, как нью-орлеанский стиль (в его негритянской и креольской форме) и белый диксиленд нью-орлеанского типа. Эти стили развивались параллельно. Позднее, с выходом раннего джаза за пределы Нового Орлеана и его широкого распространения по стране, своеобразной фокусирующей точкой джаза стал Чикаго. Здесь на базе негритянского-креольского направления сформировался нью-орлеанско-чикагский стиль, а на основе белого — чикагский диксиленд. Продолжалось и дальнейшее становление сольных форм фортепианного джаза — стили баррел-хаус, буги-вуги. Центр функционирования джаза постепенно перемещался в Нью-Йорк, где возникли свои модификации указанных стилистических форм. Несмотря на появление в тот же исторический период и принципиально новых стилей, по-своему развивавших традиции

¹⁹ Классический джаз вместе с некоторыми его архаическими разновидностями обозначают термином традиционный джаз (traditional jazz).

фортепианного джаза гарлемского, оркестрового свинга, классический джаз существовал приблизительно до конца 20-х годов, а в дальнейшем неоднократно возникали его реминисценции.

Переход от архаического к классическому джазу осуществлялся постепенно. В связи с изменением основных социальных функций танцевальных оркестров по сравнению с марширующими бэндами произошли важные перемены в составе инструментов, репертуаре и стиле. Еще в процессе превращения традиционных оркестров духовой музыки в первые составы архаического джаза отпала необходимость в ряде инструментов, хотя общее число исполнителей еще продолжало оставаться довольно значительным. Около 1900 года, с переходом пленэрных музыкальных празднеств негритянского населения Нового Орлеана в танцевальные залы Верхнего города, наряду с прежними оркестрами, состоявшими обычно из корнетов, флюгельгорнов, кларнетов, тромбонов и сузафона (игравшего бас и одновременно выполнявшего ритмическую функцию вместе с группой ударных), появились так называемые Pick Up Bands — более мобильные небольшие ансамбли, собранные из разных музыкантов на краткий срок (57, 96). Как правило, они включали корнет, кларнет, тромбон, сузафон и два барабана. Фактически это был уже состав раннего классического джазового ансамбля. По-видимому, танцевальные оркестры существовали приблизительно с 80-х годов прошлого века. В них еще не было фортепиано, но они уже напоминали джазовый ансамбль: мелодические инструменты — корнет, тромбон, кларнет; банджо, бас и ударные — ритмическая секция. Часто к ним присоединялась скрипка. Такой танцевальный бэнд выступал обычно в закрытых помещениях, а не на воздухе. С подобных групп начинается развитие классического джазового стиля, хотя в это же время архаический джаз продолжает пользоваться популярностью, а в самом классическом джазе порой остаются рудименты расширенного состава.

Распространению ансамблей нового типа с новой стилистикой в значительной степени способствовало открытие в 1897 году в Новом Орлеане особого района увеселительных заведений — Сторивилля²⁰. Во всех такого рода местах требовалась развлекательная танцевальная музыка, которую и стали исполнять многочисленные представители классического джаза. Наряду с ансамблями в небольших заведениях работали меньшие составы, а иногда даже один пианист-солист.

Функции инструментов распределялись следующим образом. Обычно роль главного инструмента, исполняющего основную мелодию пьесы — тему, играл корнет или труба (в креольских ансамблях — кларнет). Корнет, обладающий интенсивным, достаточно громким звуком, приобретал особую окраску благодаря использо-

²⁰ «В 1897 году отцы города... решили сосредоточить все публичные дома в одном районе, который горожане тут же нарекли Сторивиллем — по имени Джозефа Стори, члена муниципалитета, предложившего соответствующий законопроект (14, 65).

ванию активного звукоизвлечения (хот-интонирование). Мелодическая линия в партии корнета классического периода джаза чаще всего рельефна и основана на таких видоизменениях темы, при которых все же остается вполне ощутимым ее контур, хотя присутствуют и вариационные преобразования.

Приводим пример развития первоначальной темы пьесы, правда, относящийся уже к поздней фазе развития классического джаза. Это известная тема «Creole Trombone», принадлежащая Киду Ори. Здесь она дается в трактовке музыкантов знаменитого ансамбля «Hot Five», созданного Л. Армстронгом в 20-х годах (57, 239):

57 Кид Ори. Creole Trombone

Original (♩ = 208)

Lead

Solo

The musical score for 'Creole Trombone' is presented in three parts: Original, Lead, and Solo. The Original part is a single staff with a tempo marking of quarter note = 208. The Lead and Solo parts are each divided into three staves. The Solo part includes chord markings: C7, C9, F9, F7, Bb, and F7. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

В верхней строчке — оригинал мелодии Ори, на средней — ее версия в исполнении Армстронга. Нижняя строчка — его же соло из другого раздела той же грамзаписи (Amiga 850011), со значи-

тельными изменениями первоначальной мелодической линии темы.

Кларнет и тромбон обычно исполняют вполне самостоятельные мелодические партии, но координирующиеся с общей организацией материала.

По мере развития классического стиля от его истоков к более зрелым формам заметно видоизменяется роль кларнета, все интенсивнее использующего принцип респонсория — ответа на звуковые линии других голосов. Партия кларнета в целом отличается обычно большой виртуозностью, хотя часто встречающиеся в таких случаях мелкие длительности естественно чередуются с длительными pedalными звуками, особым образом акцентируемыми, несмотря на наличие легато. В быстрых пассажах используются острые акценты, местами придающие общему звучанию характер стаккато. Очень подвижный технически, кларнет опирается на широкий диапазон звучания. С одной стороны, для него типична громкая динамика, даже порой пронзительность звучания, особенно в верхнем регистре, а с другой — классический джаз тяготеет и к очень мягкому, лирическому по характеру исполнению, часто субтоном, сопровождавшимся красивым вибрато, что создавало особенно яркий эффект в среднем и низком регистрах инструмента. В сравнении с трубой или корнетом, а также с тромбоном, при игре на кларнете чаще использовалось «чистое» звучание, хотя порой возникали и дёрт-тоунс и прием граул. Несмотря на всю виртуозность, которая является отличительной чертой исполнения на кларнете, его партия — не простое орнаментирование мелодии, украшение путем введения фигуративного движения, а своеобразный ответ, соответствующий остальным партиям. Очень эффектно звучат у кларнета различные глиссандо.

Тромбон в трио классического джаза выполняет одновременно несколько функций. В основном от него требуется создание контрапунктирующей басовой линии по отношению к двум верхним голосам корнета и кларнета. Здесь используется прием ответа. Но партия тромбона должна также сочетаться с партиями собственно басовых инструментов — тубы, а позднее — контрабаса. Тромбонист использует довольно интенсивное, ритмически развитое мелодическое движение с интересными акцентами. Наряду с этим встречаются своеобразные выделения какого-то одного звука, превращающегося в подвижный органный пункт. Тромбонисты широко используют прием глиссандо. Эта техника, связанная еще со стилистикой марширующих оркестров, получила название тейл-гейт; во время исполнения оркестра «на ходу», сидя на двигающейся по городу повозке или фургоне, тромбонист обычно размещался позади всех, на открытом борту (тейл-гейт), чтобы не мешать другим музыкантам и свободно манипулировать кулисой инструмента. Эти глиссандо, в сочетании с фразировкой офф-бит, создают интересные звуковые эффекты. Офф-бит способствует созданию напора — драйва, интенсифицируя и уровень накала всего ансамбля (60).

Вариационные преобразования мелодики в партии тромбона обычно связаны с тенденцией к созданию лапидарных, плакатных

мотивов и фраз, хотя встречаются и более мелкие длительности, все же менее характерные. В целом можно говорить о возникновении новых вариантов мелодии типа парафразы, но могут быть и более радикальные ее изменения.

Переход многих оркестров в стационарные условия и превращение их из марширующих в дансинг-бэнды сопровождался постепенным изменением уже сокращенного состава. Если тромбон стал выполнять важную ритмическую роль, отчасти противопоставляя свою партию остальным инструментам ансамбля, то гармоническая и вместе с тем ритмическая функция перешла теперь к банджо или гитаре. Сухая, даже жесткая манера игры на банджо вполне соответствовала задаче создания четкого, с ударным эффектом ритмического пульса ансамбля.

Важные изменения произошли в группе ударных инструментов. Барабанщик теперь, как и другие исполнители, мог играть сидя, а не стоя или на ходу, как это было в архаическом стиле. Со временем была изобретена специальная система, известная под названием «ударная установка». Она основана на принципе совмещения в партии одного исполнителя игры не только на большом и малом барабанах, что стало возможным благодаря применению ножной педали, но и на дополнительной тарелке, а со временем на сдвоенных тарелках — чарльстоне (другое название — хай-хэт). Естественно, партия ударных в принципе строилась на элементарном отсчете — воспроизведении основных тактовых долей (бита), но при достаточной технике исполнителя она становилась сложной и виртуозной. Барабанщик использовал разного рода перекрестную ритмику, наложения нескольких самостоятельных линий и т. п.

Уже в период развития классического джаза вместо тубы в партии сопровождения все чаще встречается контрабас, на котором иногда играл и тубист. В манере звукоизвлечения на контрабасе отразилось столь характерное для негров тяготение к особой ударности звукоизвлечения. Способ исполнения внешне напоминает обычное пиццикато, но в отличие от него звучание оказывается гораздо более интенсивным, энергичным. Струна с силой ударяется сверху вниз, причем нередко задевается и гриф. Такой способ получил название «слэп-бейс», и аналогию ему находят в негритянской музыке некоторых районов Вест-Индии, где даже существовал похожий на контрабас четырехструнный инструмент банза.

Одним из новых по сравнению с архаическим джазом инструментов, постепенно вошедших в классический джаз, стал рояль. Появление фортепиано в джазе связывают с музицированием в Стори-вилле (71), хотя исследователи с сомнением относятся к идее полного отсутствия данного инструмента в эпоху архаического джаза. Ко времени формирования классического джазового стиля фортепиано уже много лет использовалось в практике домашнего музицирования, в «натуральном» виде и как механический инструмент получило широчайшее распространение в связи с популярностью рэгтайма, а также занимало важное место в стилистике типа баррел-хаус. Таким образом, введение фортепиано в джаз не

было чем-то принципиально новым для афроамериканской музыки. В марширующих оркестрах его отсутствие вполне объяснимо. Однако в связи с участием в ансамблевой игре функции его стали иными — он перестал быть сольным инструментом. Еще раньше фортепиано трактовалось неграми одновременно и как мелодический (с сопровождением) и как ударный инструмент. В партиях правой и левой рук обычно происходило распределение этих функций. Но при этом даже в мелодической линии негритянские музыканты обычно не использовали всех богатых возможностей фортепианной нюансировки. Напротив, зачастую они скорее «колотили» по клавишам, употребляя предельно перкуссивный способ звукоизвлечения. Звук создавался резкими, толчкообразными ударами, применялись тремолирующие эффекты, кластеры, диссонирующие аккорды, часто в параллельном движении; встречались пассажи в партии правой руки, звучащие остро, стаккато. Гармонический язык шел как от блюза, так и от рэгтайма, равно как и манера сопровождения, которая иногда напоминала более свободное движение типа блуждающего баса. Появлялись и параллельные проведения децим и целых аккордов.

Используемый прежде всего как ритмический инструмент, рояль все же постепенно начинает выполнять в джазе и мелодическую функцию. Это наиболее ярко проявляется в репертуаре ансамблей с появлением в нем блюза, в связи с чем возникает особый фортепианный стиль — *б л ю - п и а н о*. Большое развитие получают здесь мелодические вопросы и ответы. Мнения о первых опытах использования блюза в оркестровом джазе расходятся. Ясно, что он пришел в джаз позже рэгтайма, где-то на рубеже двух веков.

В раннем классическом джазе важное место по-прежнему занимает рэгтайм, как и близкая ему техника, что нашло отражение в манере исполнения на фортепиано. Со временем складывается стилистика *д ж а з - б э н д - п и а н о*. Среди первых пианистов можно назвать Тони Джексона, игравшего сначала в оркестре, затем участвовавшего в качестве пианиста в менестрельной труппе в Стори-вилле, с которой он гастролировал в Чикаго и Нью-Йорке. Одним из самых знаменитых пианистов Нового Орлеана и легендарным деятелем джаза был Фердинанд Желли «Ролл» Мортон. Он оставил немало красочных высказываний о своей музыке, гастролировал во многих городах, руководил многими составами.

Характерной чертой классического джаза (как и архаического) на первом этапе его развития была одновременная импровизация всех музыкантов ансамбля. Коллективное исполнение не исключало полностью возможности появления сольных эпизодов, обычно кратких и возникавших в момент стоп-тайма и заполняющего его брейка. Но продолжительные соло пока еще отсутствуют.

В метроритмической пульсации наблюдаются особые интересные приемы, например, пропуск предполагаемого акцента, как бы запаздывание или опережение по сравнению с метрономически точным «счетом», перекрестные акценты, техника стомпинг.

В метроритмическом отношении в самых простейших случаях

исполнитель мог играть «на бите», и тогда ритмические доли в его партии шли в строгом соответствии с основными долями такта (наподобие рэгтайма). Негры же обычно вносили в фразировку элементы техники офф-бит. В отличие от архаического, в классическом джазе преобладала полифонизированная фактура, возникающая как результат использования принципа вопрос — ответ. Как и в жанрах афроамериканского фольклора, расстояние между окончанием вопроса и началом ответа было минимальным, нередко не только из-за быстроты реакции отвечающего инструмента, но и из-за краткости самого вопроса. Иногда это расстояние сокращалось вплоть до полного наложения партий разных инструментов, участвующих в этом своеобразном музыкальном разговоре. Приведенный пример — коллективная импровизация в раннем джазе (фрагмент из пьесы Ф. Мортон «Dead Man Blues») (57, 245):

58 (♩ = 132) Дж. Ролл Мортон. Dead Man Blues

Cl.
Tromp.
Tromb.
Piano
Banjo
Bass
Drums

Вначале тромбон (с типичным глissандо) и труба по-своему обыгрывают звуки тоники и доминанты, выделяя квартовый ход (фа — си-бемоль). Вступающий тактом позже кларнет отталкивается от тонического звука и развивает гармонию первой сту-

пени по трезвучию в ладовом движении (элемент орнаментики). В ответ на хроматические ходы кларнета и тромбона на грани второго и третьего тактов труба тотчас откликается характерным ходом *ля-бекар — си-бемоль — ля-бемоль*. В начале четвертого такта кларнет завершает фразу скачком от блюзовой септимы *ля-бемоль* к терции лада — звуку *ре*. В этот же момент начинается хроматическое развитие «вспомогательного» типа в партии тромбона и ему — тоже моментально — вторит уже возникавшим тактом раньше «обращением» этой интонации труба (*ля-бекар — си-бемоль — ля-бемоль*). Последняя реплика кларнета является обыгрыванием нисходящей интонации начала такта у трубы.

Полифония в раннем джазе, строившаяся на своеобразном вопросно-ответном принципе, была одновременно очень свободной, а известная доля стреттности во вступлении голосов вовсе не связана с обязательной имитацией интонаций в разных голосах.

Приведем еще один небольшой фрагмент ансамблевой фактуры классического джаза из пьесы «West End Blues» в трактовке ансамбля Джо «Кинга» Оливера. Он относится к более позднему периоду развития, но в нем есть черты, характерные и для ранних форм нью-орлеанского джаза: постоянное глиссандирование у тромбона, лаконичный «ответ» в его партии на ход трубы. Параллельное движение двух верхних голосов могло возникнуть при изложении темы как заранее оговоренное, отрепетированное (57, 246):

59 West End Blues

(♩ = 84)

Cl.

Tromp.

Tromb.

Piano
Banjo
Drums

Es Es

Es Es₇ A^b

Возможно, от String Band, в которых играли образованные в музыкальном отношении креолы, или от Society Orchestra креолов, или от практики исполнения рэгтайма (фольклорного типа), от музыки менестрелей или вообще от народной музыки в целом, в джаз пришла скрипка. Известно, например, что она входила в состав легендарного оркестра «Бадди» Болдена. Тем не менее некоторые исследователи считают скрипку не джазовым инструментом, так как она не обладает хот-качествами. Однако на скрипке эффектно звучат разного рода глиссандо, блюзовые ноты, движение интервалами. В раннем джазе редко использовался и саксофон, ставший популярным уже в 20-е годы, особенно в стиле свинг. Считается, что в классическом джазе саксофон появился во втором десятилетии XX века, хотя есть свидетельства его более раннего применения.

Первым оркестром, исполнявшим джазовую музыку в нью-орлеанском стиле, исследователи называют бэнд легендарного корнетиста Чарльза «Бадди» Болдена, одного из самых ранних исполнителей, удостоенного еще и прозвища «Кинг». О Болдене сохранились лишь яркие рассказы, в том числе касающиеся необычной силы звука его инструмента. Достоверно сказать, какую музыку играл его бэнд, сейчас невозможно. Мнения исследователей о стиле его исполнения порою значительно расходятся. Например, Дж. Коллиер утверждает, что этому оркестру был свойствен свинг и что он чаще всего играл блюзы наряду с рэгтаймами, маршами и поп-сонгс (14, 69). Однако А. Дауэр (60) считает, что блюз входит в репертуар джаза значительно позднее и ни в коем случае не в период Болдена и его коллег. А. Азриль (57) указывает, что Болден, видимо, играл в стиле рэгтайма или просто исполнял рэгтаймы, а также народные песни и блюзы²¹.

К оркестрам, игравшим во времена Болдена, относят «Peerless Band», о стиле которого также известно мало. Вслед за бэндами Б. Огустата и Д. Робишо называют функционировавший около 1900 года «Olympia Band», где играли уже многие музыканты, известные по их вкладу в развитие джаза: Фредди Кеппард, Бадди Пти, Альфонс Пику, Джо «Кинг» Оливер и другие. В 1905 году группа из оркестра «Бадди» Болдена создала «Eagle Band», где также выступали известные музыканты: Оливер, Банк Джонсон, Сидней Бише, братья М. и Дж. Кэри, Лоренцо Тио. Далее можно назвать «Imperial Band», «Onward Brass Band». Они играли в джазовой манере, как и «Jack Carey's Crescent Band», «Kid Ory's Band» и «Original Creole Band» (57, 117—119).

Из белых оркестров, кроме уже упоминавшихся бэндов Джека «Папы» Лейна, значительный вклад в развитие стилистики диксиленда внес знаменитый «Original Dixieland Jazz Band», впервые записавший в 1917 году джазовую граммпластинку.

²¹ По имеющимся сведениям, музыканты, игравшие с Болденом, в основном исполняли пьесы по слуху. Но попадались и владевшие музыкальной грамотой. Они помогали другим, как, например, Уилли Корниш — исполнитель на вентильном тромбоне. И сам Болден, видимо, старался постоянно совершенствоваться в нотной грамоте (57, 97).

Однако на первых порах оркестр Дж. Лейна оставался по сути чуть ли не единственным в своем роде, исполнявшим помимо привычного европейского развлекательного репертуара также и пьесы в духе новой для тогдашней белой публики манере, близкой к рэгтайму. Можно добавить, что Лейн обладал коммерческой жилкой и свою музыкальную деятельность вел с размахом, контролируя одновременно не один, а сразу несколько оркестров Нового Орлеана. В этом смысле он предвосхитил многих будущих бизнесменов от джаза, включая и широко известного в 20-х годах Пола Уайтмена.

Росту популярности оркестрового джаза способствовало и своеобразное музицирование спазм-бэндов, имевшихся и в негритянско-креольской, и в белой среде. Их организовывали, как правило, дети и подростки, имитировавшие на различных самодельных инструментах стиль игры «настоящих» бэндов. Остались воспоминания об одном таком спазм-бэнде, собранном неким Э. Лакумом для выступлений в менестрельном представлении. Состав инструментов этого оригинального оркестра включал, кроме «нормальных» цитры и гармоники, также бас со струнами, сделанными из провода, предназначенного для развешивания белья, гитару, смастеренную из ящика, и банджо из такого же материала. «Оркестр» выступал в период между 1896—1902 годами, а через несколько лет уже с обычными инструментами — цитрой, контрабасом, роялем, банджо, гитарой, мандолиной, тамбурином и корнетом (составом довольно разношерстным, соединявшим, по-видимому, черты менестрельного и раннего джазового) — устроился играть на речных судах (57, 102).

Кроме упомянутого выше «Original Dixieland Jazz Band», значительный вклад в развитие диксиленда внесли группы «Tom Brown Band», «Louisiana Five» и «New Orleans Rhythm Kings», относящиеся уже к новому, второму поколению музыкантов диксиленда. Они достаточно глубоко проникли в сущность негритянского джаза и, освоив все его важнейшие выразительные средства и приемы исполнения, служили образцом для последующих ансамблей, появившихся за пределами Нового Орлеана.

Как и в период архаического джаза, поначалу ранние диксиленды еще не осознавали самых сущностных моментов, характерных для негритянского джаза. Они избегали фразировки офф-бит, без которой невозможно добиться ощущения свинга, копировали чисто рэгтаймовую манеру, с ее игрой точно «на бите». Синкопирование было неуклюжим, темп исполнения постоянно завышался, что приводило к излишней поспешности и суетливости. Комическое впечатление производило нарочито гротесковое воспроизведение негритянских интонационных и гармонических приемов, оказывавшихся то и дело не к месту, как и брейки. Уже применявшаяся неграми ритмика триольного свободного типа, фактически бывшая чем-то средним между строгой триолью и пунктирностью, как и блюзовые ноты, не входила в число выразительных средств раннего диксиленда. Его репертуар включал обычно марши и другие пьесы в основном в духе рэгтайма, а блюз как жанр появился значитель-

но позднее. В отличие от негров белые музыканты не владели навыками импровизации. Поэтому в диксиленде этого времени основное внимание уделялось репетиционной работе, во время которой, конечно, многие интересные творческие находки возникали экспромтом, затем все лучшее фиксировалось в памяти и в таком отшлифованном виде преподносилось публике.

Репертуар классического джаза по сравнению с архаическим обогащается и расширяется прежде всего за счет блюза, а также благодаря использованию новых танцев, афроамериканских по природе. Воздействие оказала французская, итальянская и испанская музыка, латиноамериканские элементы — на его креольскую ветвь, а также английский, шотландский и ирландский фольклор. Из танцев негритянского происхождения в репертуар джаза вошли «блэк-боттом», «брейкдаун», «шимми», «стомп» и другие. Эти новые жанры отражены и в названиях многих пьес. Блюз исполнялся теперь и при участии вокалиста, и как чисто инструментальная пьеса, причем наряду с традиционно медленными появляются и быстрые: «Dippermouth Blues», «Weary Blues», «Satanic Blues». Развитие блюза продолжалось и в рамках фортепианного стиля баррелхаус.

Импровизация, становившаяся все более интересной и художественно полноценной в классическом джазе, часто до неузнаваемости преображала первоначальную форму взятой за основу исполнения пьесы. Из нее часто вычленялся какой-либо один раздел, на основе которого и шла последующая импровизация.

Параллельно со сквозной, импровизируемой от начала и до конца формой в рассматриваемом стиле существовала и другая традиция: общий облик будущей композиции планировался заранее, в работе над аранжировкой, либо устной (head arrangement), что встречалось еще и в архаическом джазе, либо частично фиксировался в нотной записи. Этот принцип сохранился и в последующих стилях джаза и давал музыкантам возможность совмещать свободный полет фантазии с одновременным заключением ее все же в определенные рамки, направлять импровизацию в нужное русло, обусловленное замыслом пьесы. Как музыканты, так и теоретики джаза обычно отвергают полностью неконтролируемый экспромт, появление коллективного полноценного исполнения (да и сольного тоже) без всяких «рациональных» ограничений и правил. Конечно, такие спонтанные моменты возникали и в период раннего джаза (как и в наше время, например, во время так называемых джем-сешн — непринужденных творческих встреч исполнителей, когда нередко появляются интересные художественные идеи и решения). Но также характерно, что в процессе репетиционной работы отрабатывались общие контуры композиции, детали, способствовавшие последующей импровизации. Иногда в памяти закреплялись наиболее удачные, яркие фразы, мотивы, приемы развития, надолго остававшиеся более или менее неизменными во всех последующих проигрываниях пьесы.

Структура многих джазовых композиций, безусловно, определя-

лась взятым за основу европейским материалом — его формой, нередко многочастной: марши, танцы, композиторский рэгтайм и т. п. Эти пьесы еще в архаическом джазе служили основой для импровизации и по общей композиции нередко имели склонность к максимальному приближению к форме оригинала. Варьирование касалось мелодики, ритма.

Переход к классическому сокращенному составу инструментов давал бóльшие возможности для одновременного варьирования — импровизации и для достижения высокого художественного результата. Порой общая структура темы все же сохранялась, хотя и обрастала новыми «подробностями», изменялась ее фактура, отдельные партии инструментов становились свободнее и лишь отталкивались от формы и от организующей развитие гармонической схемы. Но совершенствовавшие свое мастерство в исполнительстве в целом и в сфере импровизации музыканты классического джаза все больше ощущали сковывающую их творческие возможности зависимость от многочастной формы, особенно при одновременной, коллективной манере исполнения. Поэтому структура постепенно начала подвергаться радикальным изменениям.

Приведем схемы исполнения знаменитого марша «High Society» в версии бэнда Кинга Оливера (57, 241—242). В данной трактовке импровизационность сочетается со стабильностью некоторых элементов формы оригинала: «После краткого четырехтактового вступления идет маршеобразная (32 такта) часть в тональности си-бемоль мажор со схемой А-А, за которой следует импровизация на ее гармонической основе (тоже 32 такта). Небольшая интермедия из четырех тактов (с модуляцией) подводит к трио, изложенному в ми-бемоль мажоре (32 такта), которое поначалу развивается как тема. После шестнадцатитактовой интерлюдии в до миноре трио проходит повторно, но на этот раз в виде импровизации Д. Додса (кларнет). Последние два такта трио повторены и имеют значение коды». Таким образом, здесь налицо пример совмещения и смещения заранее сочиненной формы с вариационной, основанной на импровизации. Для последней используется в качестве исходного тематического материала сначала часть А, затем — раздел трио. Реприза, типичная для марша, отсутствует.

Еще рельефнее такое смещение обнаруживается в версии кэкуока «At a Georgia Camp Meeting». Это более поздняя трактовка, относящаяся к периоду возрождения («ривайвл») нью-орлеанского стиля. Она принадлежит «Рэгтайм-Бэнду» Джорджа Льюиса.

Вот схема данного кэкуока:

«Вступление — 4 такта

А: 16 тактов (а-а), соль мажор.

А: Повторение.

В: 16 тактов (а-а₁), соль мажор.

В: Повторение.

А: Реприза начальной части, соль мажор.

С: Трио, 16 тактов (а-а₁), до мажор.

С: Повторение.

Интерлюдия — 4 такта.

В: Часть В, но транспонированная в до мажор.

В: Повторение, до мажор.

Здесь очевидна характерная для эры рэгтайма форма — не вполне закругленное рондо (завершение в другой по сравнению с началом тональности, отсутствие окончательной репризы первого раздела пьесы, обозначенного в схеме буквой А)» (57, 58). В трактовке Дж. Льюиса вслед за частью А, исполненной сразу в импровизационной манере, идет раздел В (16 тактов). Именно он и играет роль темы для семи музыкантов, импровизирующих в основном коллективно, в стиле раннего классического джаза. В результате их исполнения возникает следующая схема: А—А—В—В¹—В²—В³—В⁴—В⁵—В⁶—В⁷.

Из этой схемы совершенно очевидно, что по сравнению с формой кэкуока в данном случае преобладает вариационное, на основе импровизации развитие материала В, а материал А оказывается чем-то вроде вступления к нему. Форма, начавшись как двухчастная, по типу А — А — В — В затем словно «модулирует» в вариационную. Раздел С и реприза раздела А исчезают (57, 242).

Музыканты раннего джаза пропагандировали свое искусство в различных городах Америки. Сначала они совершали лишь отдельные турне по стране. Так, известно, что одним из первых, в 1891 году выезжал в Нью-Йорк креольский «Onward Brass Band». Однако распространение джаза шло и водным путем: на речных пароходах работали многие музыканты, исполнявшие и танцевальную музыку. Известный музыкант и предприниматель Фэт Мэрэбл участвовал в таком «речном пароходном» оркестре в 1907 году. Сидней Бише и Джелли «Ролл» Мортон покидали родные края в 1913-м. В 1914-м подписал контракт известный джазовый ансамбль «Sugar Johnny's Creol Band». Тогда же, и не впервые, за пределами Нового Орлеана оказался «Original Creol Band», еще в 1911 году побывавший в Техасе и в Калифорнии. Но это лишь единичные случаи появления джазовых музыкантов в других местах.

В первые два десятилетия XX века резко ухудшилось положение экономики в сельскохозяйственной южной части страны, и сотни тысяч людей, среди которых было огромное количество негров, стали покидать насиженные места и в поисках лучшей жизни и работы устремились на Средний Запад и Восточное побережье, где развивалась промышленность. Туда же потянулись и музыканты. Значительным побудительным стимулом к массовому уходу джазменов из Нового Орлеана послужило официальное закрытие властями в 1917 году в связи с военным временем известного района «красных фонарей» Сторивилля. Очень многие музыканты нанимались работать на пароходы, чтобы своими выступлениями оплатить проезд. Джаз «отправился» в другие города — в Сент-Луис, Канзас-Сити, Мемфис, Чикаго, Нью-Йорк. Но на значительный период главной ареной его функционирования стал Чикаго. Там начался новый этап в развитии классического джаза, характеризующийся прежде всего продолжением на новой почве традиций Нового Орлеана,

а также дальнейшей эволюцией стилистики и появлением новых форм. Но прежде следует сказать о еще одном — сольном фортепианном стиле, на ранней стадии своего развития функционировавшем параллельно с нью-орлеанским классическим джазом в других городах, главным образом в Канзас-Сити и Сент-Луисе. Но совершенства и зрелости он достиг уже в 20-х годах в Чикаго.

По некоторым сведениям стиль буги-вуги явился в своем первоначальном виде как бы модификацией на фортепиано народной манеры игры на гитаре, особенно в ее роли аккомпанирующего инструмента. В таких случаях, кроме обычных аккордов, исполнитель применял прием мелодизированного плавного развития в линии баса, двигавшегося довольно свободно и заполнявшего паузы в момент молчания певца (если это был блюз, то гитара создавала ответ вокальной партии) (57, 65):

60

Allegro (♩=138)

Shorty Georg

Голос

Well a Shor- ty Geor',

Гитара

ain' no frien' o' mine,

well

На основе такого движения постепенно выработался особый тип сопровождения и на фортепиано — бл у ж д а ю щ и й б а с. Впоследствии он стабилизировался и при опоре в целом буги-вуги на гармоническую схему блюза приобрел массу всевозможных модификаций. Первоначальная басовая фигура стала моделью, звучавшей на тонике, субдоминанте и доминанте, но при этом сохранявшей оstinatный характер. По-видимому, в самых ранних буги-вуги такая устойчивость еще не была обязательной, и бас мог двигаться все же более или менее свободно. Буги-вуги архаического типа, по свидетельствам отдельных очевидцев, встречались еще в начале века. Ранний сложившийся тип этого жанра существовал уже в середине 10-х годов. К известным исполнителям этого рода буги-вуги принадлежит Джимми Янси, еще в 1915 году пользовавшийся популярностью. Он выступал на так называемых

хаус-рент-партиз — вечеринках, которые обычно устраивались квартиросъемщиками, чтобы собрать с присутствующих какие-то средства на оплату своего жилья. Известно, что пианисты, игравшие в стиле буги-вуги, всегда были желанными гостями на таких сборищах, они-то и служили главной приманкой для приходившей послушать их публики. Более поздние пьесы этого жанра отличаются технической сложностью и ярко ударной манерой исполнения. В раннем же периоде, особенно у пианистов типа Янси, они нередко отличались лирическим характером и скромностью общего звучания. Партии правой и левой рук образовывали несложную фактуру двухголосного типа, с дублировкой линий, с триолями, идущими еще от блюза (см. пример 49).

Благодаря постоянному использованию синкопирования возникает фразировка офф-бит. Общее настроение типично и для некоторых других образцов жанра в творчестве Дж. Янси, что соответствует и духу самого блюза, лежащего в основе развития буги-вуги. В порядке предположения можно даже высказать мысль о пока более тесной зависимости раннего буги-вуги от блюза с его образным строем, чем в образцах, появившихся позднее — в 20 — 30-х годах. Приведенный пример не создает впечатления яркой перкуссивности, ударности звучания и некоторой механистичности, которые в дальнейшем станут важными выразительными средствами буги-вуги зрелого типа, так же как и значительная сложность, а нередко — виртуозность фортепианной партии.

Распространение и рост популярности джаза и близких ему жанров

Еще с прошлого века ряд жанров афроамериканской музыки начинает привлекать внимание широкой публики. Более старые уходили, сменяясь новыми, но в целом и джаз, и родственные ему виды все глубже проникали в сферу легкой, и не только легкой музыки. Вначале это были представления американских менестрелей, отпочковавшиеся от них кэжуок и рэгтайм, превратившийся в самостоятельную область творчества и исполнительства, повлиявший на стилистику раннего джаза и надолго определивший музыкальный и пластический облик целой серии модных танцев. На рубеже веков все большее значение приобретает блюз, также отражающийся в джазе, в его репертуаре, особенностях интонирования, форме. На первых порах новое искусство, связанное с негритянской традицией, довольно мирно уживалось с продолжавшими функционировать более старыми видами — опереттой, сентиментальной англокельтской балладой и другими жанрами (42, 26). Но постепенно многие из них теряли свою прежнюю актуальность, вытеснялись новыми, модными. Кроме названных, популярными стали танцы танго, максикс, «индюшачий шаг», «медведь-гризли», «объятия кролика», «хромая уточка», «верблюжий шаг», фокстрот, шимми, чарльстон и др.

В начале второго десятилетия нашего века стихия танца бук-

важно захлестнула США, перекинулась и в Европу, что стимулировало появление новых джазовых ансамблей и оркестров, заимствовавших у «подлинного» джаза некоторые, чаще внешние признаки, но в сущности остававшихся в рамках коммерческого искусства. На этой почве возникла и известная путаница в определении того, что относилось собственно к джазу, а что являлось лишь модной подделкой. Дансинги открывались повсеместно, танцы разрешались даже в ресторанах, и все это потребовало значительного увеличения числа музыкантов, среди которых находились и игравшие только по слуху (13, 73). «Вся страна... была буквально наводнена джаз-бэндами» (42, 183). Джаз и близкие ему жанры распространялись, таким образом, в живом звучании, хотя при этом и коммерциализировались.

Со временем мощным средством популяризации джаза стала звукозапись. Граммофоны, сменившие фонограф, и механическое фортепиано начали появляться в личном пользовании и в местах общественных развлечений. Выпуск грампластинок, в первую очередь с модными танцами, за 1914—1921 годы вырос с 27 миллионов до 100 (14, 75). В 1917 году вышла первая джазовая грампластинка с записью исполнения белых музыкантов, в начале 20-х годов появились записи цветных джазменов. Выпуск грампластинок джазовой музыки, блюзов, спиричуэлс и других родственных им жанров быстро увеличивался. Джаз пришел в кино. 1927 год отмечен выходом фильма «Певец джаза» с участием актера, вокалиста в стиле свит Эла Джолсона.

Джаз все чаще звучит по радио. Первая передача состоялась 14 сентября 1920 года. Если в то время существовала лишь одна крупная радиостанция в Питтсбурге, то через десять лет число их равнялось тысяче. Американцы владели к концу 20-х годов семью миллионами радиоприемников. Из каждых 357 часов передач 259 отводилось легкой музыке. К 1928 году до 30 миллионов американцев познакомились с «синкопированной» музыкой (73, 10), хотя далеко не все, что при этом считалось джазом, являлось им на самом деле. Однако распространение джаза и популярность близких ему форм музыкального искусства достигли столь внушительных масштабов, что 20-е годы с легкой руки писателя Ф. С. Фитцджералда вошли в историю как «джазовый век». Само слово «джаз» превратилось в некий символ, характеризовавший все «истинно американское» — независимо от того, был ли это театр, живопись, просто стиль жизни. Ему находили аналогии даже в областях отнюдь не музыкальных, например, в итальянском футуризме, некоторых литературных течениях (73, 10).

Широкому увлечению джазом помогло распространение философии представителей послевоенного «потерянного поколения». Она отразилась в ряде художественных концепций. Для нее типичны полное разочарование в идеалах, демократии, этических нормах, жизненных перспективах. Их сменили внутренняя опустошенность, безверие, глубокий и всепроникающий скептицизм, ставшие массовым явлением. Назовем литературные произведения Ш. Андерсо-

на, Гиббса, Ф. С. Фитцджералда, Ю. О'Нила, Г. Менкена. Пуританская мораль, романтика жизни отошли на задний план. Истинно ценным казалась лишь «свобода удовольствий» (14, 72).

Молодежь приветствовала в искусстве все необычное, экстравагантное, эпатазирующее. Джаз для нее стал эквивалентом духа бунтарства, раскрепощенности, новаторства. Чикагский стиль, в котором видится отражение беспокойства «шумных двадцатых» (58, 14), возник отчасти как вызов буржуазной среде. Обновляющее начало почувствовали в джазе и некоторые композиторы-академисты, пытавшиеся отразить его в своих сочинениях.

Особое значение в процессе популяризации и распространения джаза сыграла музыкальная жизнь, сложившаяся в нью-йоркском Гарлеме — негритянском районе, который после официального закрытия властями новоорлеанского Сторивилля стал местом сосредоточения новых жанров и форм афроамериканской музыки, хотя необходимо подчеркнуть и роль других мест США и прежде всего Чикаго — города, лежавшего на пути продвижения джазового искусства по стране.

В Чикаго джаз становится музыкой, предназначенной для широкого ее исполнения. Все ярче проявляется его значение не только как прикладного, но и как концертного искусства, в отличие от нью-орлеанского периода, где он бытовал преимущественно в рамках городского фольклора и сфера его влияния была ограничена определенной средой.

В Гарлеме джаз выходит за пределы ограниченного контингента слушателей и постепенно превращается в предмет увлечения самых различных в социальном и национальном отношении кругов.

Негритянское население Гарлема образовалось довольно рано, приблизительно с 1643 года, когда голландцы, основавшие когда-то Нью-Йорк, отвели эту территорию неграм для поселения. К 1910 году Гарлем значительно расширился. Здесь даже выпускалась своя газета, шла довольно интенсивная культурная жизнь.

По своему происхождению население Гарлема было разнообразно. Наряду с несколькими поколениями традиционно живших здесь людей оно состояло из выходцев из Южных штатов — обычно беглых рабов, а также из недавних жителей Африки, прибывавших в США и способствовавших притоку свежей «информации», в том числе — чисто культурного плана. Для сохранения и поддержания собственных традиций важное значение имела и вынужденная расовая и, соответственно, социальная и художественная изоляция негров этого гетто от жизни остальной части Нью-Йорка. Это был фактически «город внутри города». Здесь сложилась своя система взаимоотношений, имелись собственные представители зажиточных кругов, буржуазия и пролетариат. Довольно рано появились в Гарлеме и различные учреждения культуры, в том числе школы, консерватории, где негритянская молодежь обучалась музыке.

Еще в самом начале XX века в Гарлем стекались многочисленные исполнители модного тогда рэгтайма. Его развитие в этом

районе можно считать одной из последних ярких страниц в истории жанра, фактически последней кульминационной точкой. Здесь часто устраивались специальные состязания на лучшее исполнение рэгтайма, конкурсы танца, например, кэкуока с награждением победителей. Популярностью пользовались разного рода шоу и ревю, в которых важную роль играла музыка в духе рэгтайма, в том числе — и представления типа менестрельных спектаклей в их поздней разновидности. Таким образом, афроамериканские жанры были представлены в Гарлеме очень богато и разнообразно.

Гарлем не раз оказывался той фокусирующей точкой, из которой, как лучи, распространялись новые идеи, стили и направления джаза. Это относится и к блюзу, и к формам сольной, ансамблевой и оркестровой музыки, в том числе развившемуся на основе постепенно сходявшего со сцены рэгтайма, интенсивного и перспективного в стилистическом отношении клавирного *страйд-пиано*, называемому также *гарлемским фортепианным стилем*, и более позднему стилю *джамп*.

Косвенно популяризации джаза способствовало движение, известное под названием «негритянское возрождение» («негритянский ренессанс»). Оно связано с модернистскими тенденциями в негритянском искусстве, «столицей» которого вновь стал Гарлем. С ним ассоциируется представление о «негритянском небе» в одноименной книге известного писателя, критика К. ван Вехтена. Афроамериканская культура пропагандируется теперь в русле нового художественно-эстетического явления. Его представители — образованные негры-интеллектуалы, выходцы из простой среды, но хорошо знакомые с новейшими течениями в европейской литературе и искусстве. «Дикая, экзотическая, еще не тронутая цивилизацией, видевшаяся только в мечтах французских сюрреалистов жизнь казалась ожившей здесь, в Гарлеме» (65, 88). Процветал также и джаз, и связанные с ним танцы, а в 1926 году открылся специально предназначенный для них и для концертов зал «Савой». В белой среде стало признаком хорошего тона безмерно восхищаться необычайной талантливостью негров и даже просто проехаться по Гарлему в автомобиле! Появились первые известные негритянские комедии, в рамках которых возникли интересные музыкальные и танцевальные формы. Рождаются сценические танцы, например, степ. Легкую музыку пишет целая плеяда композиторов — Ю. Блейк и Н. Сиссл, Э. Берлин и В. Юманс, Дж. Мак-Хью и Дж. Керн, Дж. М. Коэн и другие.

В джазе развивалось одновременно несколько линий. В Чикаго наступает расцвет фортепианного буги-вуги, в Гарлеме — гарлемский страйд-стиль. Близок в своей кульминационной фазе жанр блюза. Пока еще «живет» рэгтайм в его поздней разновидности. В новых условиях функционируют, таким образом, несколько стилей джазовой музыки как в более ранних, так и в новых ее стилистических формах. Традиции «альма-матер» джаза продолжают развивать нью-орлеанско-чикагский и чикагский стили. Постепенно складываются предпосылки для появления первых образцов свинга

20-х годов, на который оказала известное влияние и практика исполнения так называемой свит-музыки.

Развитие джаза в Чикаго и других городах США после его выхода за пределы Юга в 20-е годы получило название переходного периода. Нью-орлеанско-чикагский стиль в иных социальных условиях продолжил традиции классического раннего джаза, сложившиеся еще на его «родине». Чикагский стиль возник как результат творческой деятельности исполнителей «белого» направления, использовавших достижения нью-орлеанского стиля и диксиленда. Важной можно считать тенденцию к обновлению и расширению численного состава ансамблей, но — и это главное — к образованию новых принципов коллективной игры, приведших к возникновению первых негритянских биг-бэндов. Прямая линия от них ведет к стилистике не только 30-х, но и 40-х годов. И в этом смысле 20-е годы стали для джаза переходными.

Несмотря на раннее употребление, в том числе — и в отношении музыки, термин джаз окончательно вошел в обиход лишь к 20-м годам. До этого времени он фигурировал под другими названиями, в том числе именовался «диксилендовой музыкой», рэгтаймом и т. п. Как существительное или в образованных от него глагольной и прилагательной формах слово джаз имело несколько разных смыслов или смысловых оттенков: возбуждение, экстаз, преувеличение, лицемерие, нелепость, ускорение, причудливость и т. д. (57, 9). Существуют и другие значения этого слова, часто не вполне пристойные, что послужило, очевидно, главной причиной резко отрицательного отношения к попыткам некоторых музыкантов применить этот термин к музыке со стороны представителей «респектабельных» кругов и печати. Так, М. Стернс отмечает, что в середине 1910-х годов выражение «джаз» имело хождение в Чикаго, но при этом обладало неприличным смыслом. Известен в связи с двусмысленностью данного слова факт «откровения», принадлежащего Джонни Сент-Сиру — известному музыканту классического периода, сообщившего, что Джелли Ролл Мортон «делал „хороший джаз“ с женщинами» (57, 9).

В целом ряде работ сообщается, что несмотря на невыясненность точного источника происхождения слова джаз, есть несколько версий и предположений, ни одно из которых, правда, не имеет явного преимущества перед другими: 1) от английского chase — преследовать, гнаться; 2) от французского jaser — сплетничать, болтать, произносить скороговоркой; 3) от африканского jaiza — далекий барабанный бой; 4) от арабского jazib — совратитель, соблазнитель; 5) от предполагаемых имен собственных, типа Джесс, Джазбо (Браун) и других; 6) от английского жаргонного jas или jass, что означало фривольное поведение; 7) от изображения своеобразного жужжания особых африканских медных тарелок (24; 31; 57).

По словам Дж. Коллиера, ранний джаз, кроме того, назывался «playing hot», то есть «горячее исполнение», и лишь в более позднее время появилось обозначение jazzing it up, обычно относившееся к энергичному, с подъемом, исполнению и при этом содержавшее

определенный элемент фривольности (14, 68). Можно добавить, что и само написание теперешнего слова jazz возникло не сразу, и ранее употреблялись другие варианты — jass, jaz, jas, jasm, gism (57, 14, 31, 24 и др.).

Джаз переходного периода

Негритянско-креольское направление в Чикаго продолжили музыканты Фредди Кеппард, «Кинг» Оливер, Джонни Додс, «Кид» Ори, Желли «Ролл» Мортон, Луи Армстронг и другие. Появляются первые грамзаписи цветных музыкантов, джаз приобретает все большую популярность. Не случайно 20-е годы были названы «джазовым веком». Получает широкое распространение стилистика, в первую очередь связанная с искусством белых оркестров, исполнявших развлекательную, танцевальную музыку типа свит и первые джазовые биг-бэнды. Другими словами, в это время параллельно развиваются несколько направлений и стилей. Благодаря средствам массовой информации джаз становится достоянием широкой публики.

Для представителей цветного населения условия жизни в Чикаго были гораздо более сложными, чем в ранний период развития джаза, в том числе — в Новом Орлеане. Они живут исключительно в гетто, покидать которые им не рекомендовалось. Обстановка в городе усугублялась резким ростом гангстеризма, особенно развивавшегося в годы «сухого закона».

Стиль исполнения цветных оркестров, прибывших в Чикаго и другие города, как и ансамблей, возникших в этих новых местах, был неоднородным. Еще в 1916 году в Чикаго появлялись оркестры тромбониста Дж. Филе и квинтет Э. Переза, в 1918-м прибыл «Ориджинел Креол Бэнд» басиста Б. Джонсона. Именно в этом составе вначале выступал широко известный новоорлеанский корнетист Джо «Кинг» Оливер. Он работал одновременно еще в одном кафе, где вместе с ним играли также другие представители классического новоорлеанского джаза — С. Беше, У. Броуд. В 1920 году Оливер организовал свой собственный оркестр, к которому через год присоединился Луи Армстронг, до этого момента некоторое время выступавший на речных пароходах, а еще раньше заменявший самого Оливера в новоорлеанском составе тромбониста Кида Ори.

«Ory's Sunchine Orchestra» (первый среди «цветных» ансамблей записавший грампластинку) ориентировался на манеру игры и общий эмоциональный тонус нью-орлеанского классического стиля. В композициях ощущаются оптимизм, бодрость, свобода самовыражения, порой юмор. Такова, в частности, известная пьеса «Ory's Creol Trombone», написанная руководителем ансамбля и исполняемая в составе: корнет, тромбон, кларнет, фортепиано, струнный бас, ударные. В основе композиции лежит принцип чередования очень броской, выразительной, нисходящей, фанфарного типа попевки у тромбона, причем каждая нота играется с глиссандо.

Этот мелодический сольный ход проводится в дальнейшем развитии как рефрен, чередуясь с коллективно исполняющимися разделами. В них преобладает синкопированный, как бы подпрыгивающий ритм, в фактуре порой происходит динамическое выделение какого-либо голоса, но при непрекращающейся игре остальных инструментов. Собственно «полноценные» соло отсутствуют.

Название пьесы «Society Blues» выдает ее креольское происхождение. В исполнении того же состава она записана в 1922 году. Партия трубы (Матт Кери) отличается элегантностью, легкостью звучания, тогда как тромбон Ори демонстрирует более напористую манеру. Хроматические нисходящие линии с небольшим «осаживанием» звука создают скерцозный оттенок. Преобладает либо ровное, либо подчеркнуто синкопированное движение. При достаточно подвижном темпе это придает всей пьесе рэгтаймовый характер. Самостоятельные сольные эпизоды отсутствуют, но все же неоднократно возникают брейки отдельных духовых инструментов в моменты стоп-таймов. В целом же стилистика соответствует нашим представлениям о нью-орлеанском джазе, причем достаточно очищенном (креольском) от грубостей негритянского. Блюзовые ноты и интонирование отличаются аккуратностью звукоизвлечения, перекрестная ритмика, идущая от несовпадения долей и акцентов в разных голосах во время синкопирования, порой сложна. Соблюдение фактуры вопросно-ответного принципа на разных «этажах» разными же инструментами приводит к тому, что моментальный ответ (восьмыми) на вопрос *tutti* создает подчас впечатление размера 8/8, а не 4/4 (что своеобразно преломится, как известно, в одном из типов ритмики буги-вуги). Синкопирование, выровненность пульсации плюс частая стаккатность придают всей пьесе легкий, несколько рэгтаймовый характер.

Приверженность к синкопированному ритму рэгтайма, но в то же время с более энергичной пульсацией восьмыми в партии ударных и использованием блюзовых нот в конце квадратов отличает пьесу «Stock Yards Strut», записанную в 1926 году музыкантами ансамбля «Freddie Keppard's Jazz Cardinals» в составе: Ф. Кеппард — корнет, Е. Винсент — тромбон, Дж. Доддс — кларнет, А. Кэмбелл — фортепиано, Дж. Тейлор — ударные. Интенсивное, напористое исполнение сочетает ансамблевые и сольные разделы. Соло корнета падают на короткие вставки-брейки, как и кларнета, у которого к тому же есть соло на фоне акцентированных остальными инструментами долей такта (стоп-тайм). Несколько возбужденно и, пожалуй, чуть сумбурно, со смещением долей проводит соло рояль. Кларнетовое соло достаточно изящно по мелодическому контуру, основано на фигурационности, корнет демонстрирует технику проведения трехдольного мотива в четырехдольном такте

те (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ и т. д.)

с перемещением акцентов на каждую следующую долю; фортепиано активно использует фразировку офф-бит (серия зализанных нот), благодаря чему возникает эффект пропусков акцентов

на ожидаемых долях такта. Иными словами, во всех рассмотренных пьесах по-своему проявляются черты и типично нью-орлеанского и более зрелого последующего стиля переходного периода.

В отличие от ансамбля Ори, в исполнении «Кинга» Оливера исследователи отмечают известную нервозность, внутреннее беспокойство, которые как бы передают общее душевное состояние послевоенного «потерянного» поколения. В ансамбле Оливера помимо Армстронга играли и другие известные музыканты: тромбонист О. Дютри, кларнетист Дж. Доддс, барабанщик У. «Бэби» Доддс, банджоист Б. Джонсон, пианистка Л. Хардин. В сравнении с игрой «белых» диксилендов здесь ощущается гораздо больше напористости и энергии.

На развитие стиля цветных ансамблей стиль Оливера и в особенности Армстронга оказал очень сильное влияние. Армстронг дебютировал со своим старшим патроном в «Линкольн-Гарден», а в 1925 году переехал в Нью-Йорк, став к тому времени уже легендарным музыкантом. Многие и многие трубачи старались подражать не только стилю его исполнения, но и специфическому голосу, походке, привычкам. Вплоть до 40-х годов почти все, а может быть, и все трубачи в какой-то мере «вышли» из стилистики Армстронга²².

В 20-х годах Армстронг создал ряд ансамблей, среди которых наиболее яркими и новаторскими были знаменитые «Hot Five» и «Hot Seven», состав которых варьировался. С ними Армстронг начиная с 1925 года записал несколько пластинок. В этих ансамблях участвовали, в частности, уже упомянутые нами известные музыканты — Дж. Доддс, «Кид» Ори, Э. Хайнс, сумевший создать свой самобытный стиль игры на фортепиано. Пьесы, записанные с участием Армстронга, сменившего корнет на трубу, свидетельствуют об отходе музыкантов от сложившихся в нью-орлеанском стиле принципов, об изменении функций инструментов.

Для исполнения Армстронга характерны особая мелодичность, яркий лиризм, рельефность, «плакатность» фразировки при большой метроритмической свободе и часто как бы растягивании мелодической линии относительно основного бита. Такая трактовка офф-бит сочетается с мастерским владением техникой игры на трубе, в том числе и сложных мелких пассажей. В кульминациях он достигал мощного, порой даже резкого звучания. Важные качества исполнения Армстронга — конкретность, тематичность и запоминаемость мотивов и фраз, на которые он сам обычно импровизировал как на первоначальную тему. Нередко, особенно позднее, Армстронг использовал в своих выступлениях одни и те же, наиболее яркие и интересные фрагменты, чем, правда, заслужил упреки со стороны поклонников чистой, спонтанной импровизации.

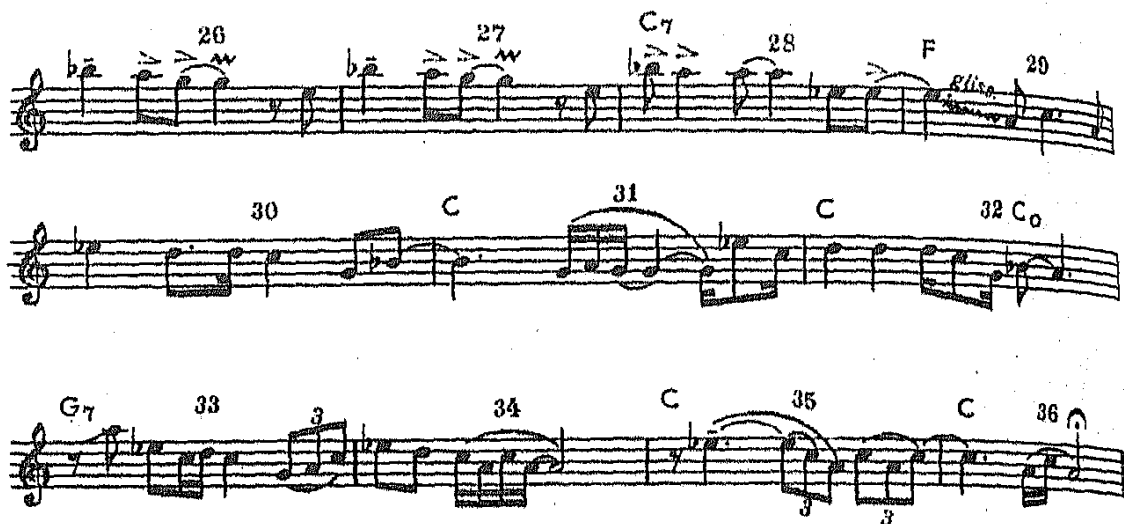
²² Как и многие музыканты до и после него, Армстронг имел прозвище, и не одно. Вначале за широкую ухмылку его прозвали «Dippermouth» (рот-ковш), а также «Gate mouth» (рот-ворота). Взрослые называли его «Little Louis». Позднее он стал «Сэчмо» (от переделанного слова «satchelmouth» — рот, похожий на сумку) (13, 46).

При большой эмоциональной насыщенности исполнение Армстронга обычно отличается предельной отточенностью, безукоризненностью как общего замысла, целого, так и мельчайших деталей. Несомненные исполнительские достоинства его игры послужили хорошим стимулом для развития профессионализма в джазе. Как в ансамблевой, так и в сольной партиях музыканты, выступавшие с Армстронгом, часто использовали прием видоизменения мелодического рисунка при сохранении ритмического — стоппинг; порой солирующий инструмент вел свою партию на фоне всего ансамбля, что несколько напоминало прием секционной игры в биг-бэнде. В изобилии применялись разнообразные хот-приемы, придававшие музыке, особенно в подвижном или быстром темпе, особый темперамент. В качестве образца исполнения партии Армстронгом приведем пример из пьесы «Muggles» (в записи Ли Кэсл) (64):

61 Foit moderato ($\text{♩} = 104$)

Л. Армстронг. Muggles (запись Ли Кэсл)

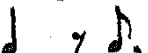
The musical score for 'Muggles' by Louis Armstrong is presented across five staves, numbered 1 through 25. The tempo is marked 'Foit moderato' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'ritard.'. Chord symbols (C, C7, F, Fm7) and section markers (A, B, C, D) are also present.



Эта версия пьесы «Маггис» в трактовке Л. Армстронга относится к 1928 году, то есть является одной из ярких кульминаций в творчестве замечательного музыканта. В это время он сотрудничал с пианистом Э. Хайнсом. Взаимная поддержка и совместное творчество этих двух ярких представителей классического джаза давала прекрасные художественные результаты.

Приведенное соло Армстронга идет вслед за двумя квадратами импровизации у тромбониста и кларнетиста. Оба они играют в медленном темпе, с тяжелым, глухо звучащим ритмическим сопровождением, в котором ощущается значительная доля механистичности.

Армстронг вступает в момент стоп-тайма (первые четыре такта его соло). Он как бы вдвое ускоряет темп, возвращаясь вновь к медленному лишь в последней трети квадрата. В заключительном разделе (такты 25—36) Хайнс и Армстронг создают стимул для оживления характера исполнения всего ансамбля в целом.

Уже первая фраза, восходящая от звука *до* первой октавы к *ми* второй, является образцом рельефности, простоты и одновременно выразительности линии. Вначале (такты 1—2) ясно ощущается трехзвучная основа, которая затем сменяется движением по звукам хроматической гаммы. Интересно распределение в данном отрезке ровного и синкопированного ритмических рисунков: синкопа начинает и завершает все это маленькое построение, как бы обрамляя в целом ровное движение второго и третьего тактов. При этом использовано несколько типов равномерных долей: оттолкнувшись от пунктирного рисунка , следует ход вверх —  (к звуку *соль*). Начало третьего такта — вновь повторение того же звука (как основа для последующего подъема), затем, после  идет группа восьмых . Таким образом, использованы разные рисунки, с разной группировкой долей. Это говорит о способности исполнителя, казалось бы, элементарными средствами найти интересное, внутренне насыщенное решение художественной

задачи. Светлое настроение усилено благодаря частому возвращению в мелодии тонического звука. В основе гармонии — типичная схема блюза, появляются и блюзовые ноты (*ми-бемоль, си-бемоль*). Некоторые звуки приведенного отрывка реально звучат несколько иначе, чем в нотной записи, например, повышены блюзовые в тактах 25, 26, 27. Первый звук в седьмом такте сыгран с быстрым вибрато. Очень эффектно глиссандо в четырнадцатом такте.

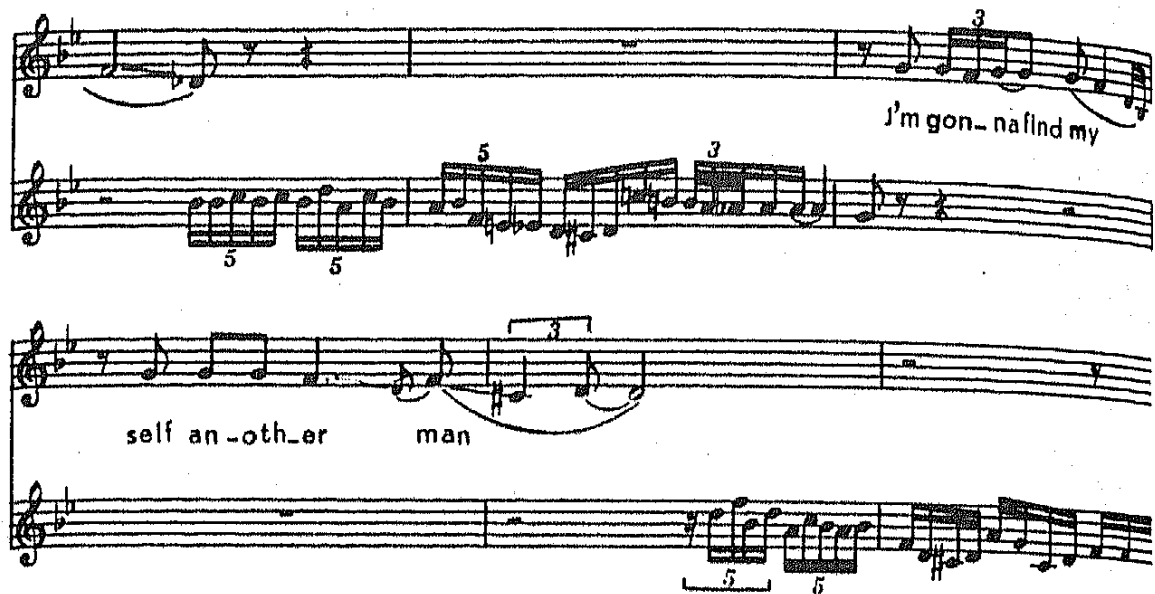
Второй квадрат этого соло отмечен бóльшим разнообразием как в звуковысотном, так и в метроритмическом отношениях. Необходимо отметить изобретательность, введение украшений, прихотливость комбинаций из разных ритмических рисунков, тонкость артикуляции, акцентировки и т. п. Все это усложнение естественно, так как первый квадрат служит для исполнителя как бы «трамплином», основой, отталикиваясь от которой во втором идет развитие, приводящее к смысловой кульминации. Здесь проявилось типичное свойство Армстронга — исполнителя, тонко чувствующего форму и умеющего направить в нужное русло общее драматургическое развитие, в процессе раскрытия содержания правильно расставить все «акценты». В этой связи заметим, что порой при чрезмерной увлеченности джазового исполнителя импровизацией как таковой и поисками наиболее яркого и убедительного решения творческой задачи, форма в целом нередко очень растягивается, действительно интересные эпизоды соседствуют с менее индивидуальными, возникают «общие формы движения». Армстронг, в особенности для звукозаписи, добивался максимальной отточенности целого и деталей, создавая у слушателя неослабевающий интерес к звучащей пьесе от ее начала и до конца. Важна также «подача» материала. Например, в каденционных разделах Армстронг пользовался эффектом постепенного, как бы с трудом, с напряжением подъема к завершающему звуку, умело имитируя своего рода «срывы» при «попытке» взять более высокий звук, но в результате все же «добирался» до мелодической вершины, заставляя слушателя сопереживать этому напряженному подъему.

В качестве образца фигурационной техники Армстронга можно сослаться также на его «ответы» певице Бесси Смит при исполнении блюза «Холодные руки». Обратим внимание не только на филигранность ритмического рисунка с прихотливой и сложной группировкой, но и на чередование в гармонии элементов диатоники и хроматики (15, 36).

62

Bessie Cold in Hand Blues

Armstrong



В обеих репликах Армстронга в первом такте — чистая диатоника, во втором появляются альтерации, причем обе нижние «точки» развития, оборот *ре — до-диез — ре*, в сущности, отражение линии в партии певицы: оба раза она завершает свои фразы оборотами с участием блюзовых нот (*ре-бемоль, до-диез*). И в ее партии хроматика сначала отсутствует, вокальная линия по сравнению с инструментальной представляется несложной, но в конце альтерации все-таки тоже появляются. Отсюда вывод: ответы трубы на «зовы» голоса отражают не только собственно звуковысотные соотношения, но и распределение гармонических элементов. Подчеркнем также, что при сравнении каждого из отрезков мелодии певицы с «отвечающим» ей инструментальным отрывком оказывается, что Армстронг прямо продолжает линию вокальной партии: Б. Смит завершает первую фразу ходом от *фа* к *ре-бемоль*. Армстронг одновременно вступает терцией ниже — с тоники *си-бемоль*, как бы «достраивая» то трезвучие, которое начала вокалистка. Затем фигурационная попевка трубача обыгрывает интонации вокруг этого трезвучия. Заканчивается этот короткий раздел звуком *соль*. С него же начинает дальше певица, которая теперь уже пропевает и все трезвучие целиком, как бы в целостном виде обобщая завуалированную фигурациями трезвучность строения предыдущей армстронговской фразы. Заканчивает она звуком *ре*, и с него же продолжает труба, вновь обыгрывая трезвучие, но более просто и открыто, причем вторая фраза Армстронга — это «ответ» не только на вторую реплику Смит, но и на его же собственную первую реплику, с развитием мотива относительно тактовой черты и его «выпрямлением». Перемещение мотива — образец использования вариантности с применением перекрестной акцентировки, а обновление старого материала «на расстоянии» — типичное для стиля Армстронга варьирование только что сыгранного материала. Часто после первого сыгранного двутакта шел вариационный двутакт — обновление первого. Затем музыкант использовал в качестве основы для развития уже весь этот получившийся у него четырехтакт, то есть последующее варь-

ирование шло на базе нового построения. Получалось два четырех-такта, которые в свою очередь становились большой (в восемь тактов) «темой» для развития и т. д. Правда, некоторые исследователи высказывают сомнение в обязательности для стиля Армстронга такого «прогрессирующего» принципа, но нечто подобное действительно видно даже в рассмотренных нами примерах: логика развития, последовательное усложнение мелодического рисунка, метроритмические находки — все это говорит о постоянном балансе между интуитивным и рациональным в процессе импровизации.

Линия «белого» джаза классического типа в его более или менее отшлифованном виде идет от известного ансамбля «Original Dixieland Jazz Band» под руководством Ника Ла-Рокка. Ансамбль играл в Новом Орлеане, затем за его пределами, даже в Европе, гастролировал в Нью-Йорке и оказал заметное влияние на стиль «белого» диксиленда в целом, их нью-орлеанский по происхождению стиль развивали музыканты ансамбля «New Orleans Rhythm Kings», в котором появилось больше джазовых качеств благодаря стремлению играть в духе лучших представителей негритянского направления.

Руководитель «Ориджинел диксиленд джасс бэнд» корнетист Ник Ла-Рокка, родившийся в 1889 году в Новом Орлеане, начинал свою музыкальную деятельность в одном из бэндов легендарного Джека «Папы» Лейна, связав, таким образом, наиболее раннюю форму классического белого джаза с его последующими стилями. В состав входили кларнет, тромбон, ударные, фортепиано. Саксофон присоединился позднее, в Нью-Йорке, когда в стиле исполнения ансамбля вообще произошли изменения в сторону приближения к модной танцевальной «фокстротной» музыке. Подражая негритянской манере игры и по-своему ее преломляя, исполнители часто пользовались всякого рода комическими приемами, в том числе «джангл» — передачей «звуков джунглей», что очень нравилось публике. Например, в моменты образования стоп-таймов музыканты исполняли брейки, в которых подражали голосам животных (64).

Фактура пьес «Ориджинел диксиленд» обычно основана на одновременной коллективной совместной импровизации, что вообще типично для новоорлеанского стиля классического джаза. Вопросно-ответная техника, типичная для исполнения негров, им не свойственна. Несмотря на известную самостоятельность каждой мелодической линии в ансамбле, постоянно ощущается гармоническая вертикаль в ее европейском понимании, элементы офф-битнес в тембрах, артикуляции, тональности вообще отсутствуют; нет блюзовых нот и других чисто негритянских приемов.

Характерным для белого диксиленда явилось и постоянное стремление к завышению темпа исполняемых пьес, что расценивалось, видимо, как средство для создания повышенной эмоциональности, напряжения. Но в результате возникала ненужная спешка, на нет сходила фразировка офф-бит. Вместо как бы слегка небрежного, но органичного и даже мягкого пульсирования на этой основе в негритянском джазе, в диксиленде обнажался эффект жесткого утрированного синкопирования, усиливавшего сходство с рэгтаймом.

Если говорить об отдельных инструментах, то оказывается, что в партии кларнета присутствуют связи с приемами техники рэгтайма, применяются небольшие пассажи, трелеобразные ходы, порой даже грустные до гротесковости интонации (подражание блюзовым нотам). Однако респонсорность отсутствует, фигурационность имеет явно европейский оттенок. В партии тромбона хотя и применялись скользящие глиссандообразные ходы, их реальное местоположение оказывалось часто не на месте. Например, удобный для глиссандо квартовый или квинтовый скачок нередко ничем не заполняется, тогда как негры использовали именно эти участки формы. И в «Ориджинел диксиленд» корнет звучал довольно бесцветно, все время повторяя начальную мелодию с некоторыми ритмическими преобразованиями. Что касается фортепиано, то оно откровенно трактовалось в стиле рэгтайма.

Второе поколение представителей белого диксиленда появляется с группой «New Orleans Rhythm Kings». Начало их карьеры связано уже с чикагским периодом в истории джаза, где они представили белую ветвь нью-орлеанско-чикагского направления. Казалось бы, «Новоорлеанских королей ритма» отделяет от их знаменитых предшественников небольшая временная дистанция: первая грампластинка с записями «Ориджинел диксиленд» вышла в 1917 году, «Новоорлеанские короли» приехали в Чикаго в 1921-м. В отличие от первых, у вторых было значительно больше не рэгтаймовых, а именно джазовых признаков благодаря их тяготению к старым традициям, на которых они воспитывались еще в детстве в Новом Орлеане (частично члены ансамбля были сыновьями представителей первой, более ранней линии в белом диксиленде). Они были хорошо осведомлены о негритянском стиле, причем не понаслышке, а из первых рук.

От негров к ним перешло иное, чем у их «рэгтаймирующих» предшественников, отношение к темпу и метроритмической пульсации. Если у представителей раннего диксиленда темпы обычно завывались и возникала как бы даже опережающая акцентуация, то у «Новоорлеанских королей ритма» скорость движения уменьшалась, а манера исполнения приближалась к своего рода «ленивому» биту и расслабленной, но одновременно четкой и пружинистой естественной пульсации негритянских бэндов. В то же время в игре белых музыкантов ярче проступали и черты, которые можно в широком смысле слова охарактеризовать как свит, звучание в целом в сравнении и с неграми и с ранними диксилендами стало мягче.

В игре «Новоорлеанских королей ритма» есть заметные отличия от исполнительской манеры более ранних диксилендов, что проявляется в технике кларнета, чье звучание теперь гораздо более отшлифовано и тематически насыщено. Свободное владение инструментом демонстрировал и трубач, а тромбонист часто прибегал к приему стиля тейл-гейт — глиссандированию, используя характерную хриплую тембральную окраску и яркую фразировку офф-бит. Но состав все же не совсем еще избавился от типичного

для более раннего диксиленда заостренного синкопирования, приводящего в общем плане к своеобразной стаккатности.

В области ладотонального мышления продолжалась характерная для белого джаза линия — опора на мажор и минор, как правило, без элементов блюза. Вместе с тем в процессе импровизации в фактуре пьес складывается достаточно насыщенная полифонизированная ткань (60).

Известный джазовый исполнитель Мезз Меззроу, образно описывая процесс появления чикагского стиля, отмечал, что молодые люди на пути к созданию новой манеры музицирования, продумывали творческие планы в Западной части Чикаго, на улицах пригорода Остина, принадлежавшего к зажиточным районам города. Здесь повсюду были аккуратно подстриженные газоны, царили тишина и безмятежный покой, которые, казалось, ничто и никогда не могло нарушить. Однако именно против этого состояния самодовольства, бюргерской спячки и восстала местная бунтарски настроенная молодежь. В основном она стремилась «изгнать вялую, дряблую музыку своего времени, которая казалась ей олицетворением ослабевшего духа всех этих лунатичных соседей». Молодежь хотела «собачьим визгом и ревом сточных канав, отраженным в ее собственной новой музыке, заставить каждого почтенного буржуа подскочить от ужаса в своем спальном кресле» (57, 102).

Протест городской молодежи против обывательской среды нашел выход в обращении ее к джазу типа диксиленда, который сам по себе изначально являлся неким вызовом по отношению к привычным эстетическим нормам белой буржуазной публики. Одной из первых образовалась группа «Austin High School Gang» (1922). Вначале это был типичный ученический оркестр, стиль которого включал элементы рэгтайма, традиционных европейских танцев и — в очень незначительной мере — черты джаза, да и то близкого к стилю свит. Особенно увлекала исполнителей возможность синкопирования, которую они оценивали как подлинное откровение. В импровизации музыканты почти непрерывно использовали прием стаккато, развитие строилось на последовательностях из длинных пассажей. Ближе к концу пьесы импровизация обычно становилась коллективной, в то время как в целом типичным стало чередование сольных разделов. В факте перехода от совместной коллективной игры к опоре на соло некоторые исследователи видят один из признаков упадка классического джаза в Чикаго в сравнении с нью-орлеанским.

Молодые люди, игравшие в создававшихся в Чикаго ансамблях, как правило, не были знакомы с негритянским джазом в живом звучании. Правда, со временем они слышали выступления оркестров «Кинга» Оливера и Луи Армстронга, но и в их составах в это время уже происходили существенные изменения стиля. Знакомство с новыми исполнительскими приемами дало белым чикагцам представление о джазе как таковом, его инструментарии и некоторых типичных способах игры, из которых они, впрочем, взяли на вооружение отнюдь не все и не самое важное. (Раньше чикагцы

играли в основном на струнных, подражая манере ставших популярными уже в начале 20-х годов симфоджазовых оркестров.)

Одной из отличительных черт составов чикагского джаза является их непостоянство, частые смены музыкантов. Это объясняется несколькими причинами: нередко чисто любительским отношением участников к занятиям джазом — многие из них были заняты какой-то другой работой; в связи с экономическими трудностями сносно оплачиваемую работу можно было найти, как правило, в больших модных оркестрах симфоджазового типа, куда и устремлялись музыканты. В этом случае их увлечение джазом принимало форму встреч либо для грамзаписи или специальных выступлений, либо для собственного удовольствия. В самом общем плане составы чикагского джаза имели тенденцию к постепенному расширению и некоторому обновлению.

В частности, все большее значение приобретает саксофон, поначалу заменивший тромбон, который белые джазмены считали, видимо, чересчур грубым по звуковым характеристикам. Кстати, предположительно по этой же причине саксофон был непопулярен в раннем негритянском нью-орлеанском джазе: негры считали его звук слишком мягким и непригодным для хот-интонирования. В иных случаях саксофон вводился в ансамбль как дополнение к уже имеющимся в нем инструментам. Корнет вытесняется трубой — инструментом более звонким и техничным. Вместо тубы басовую линию все чаще ведет контрабас. Варьируется и общее число участников: наряду с ансамблями из пяти человек существовали и расширенные составы, где число музыкантов доходило уже до девяти. Однако, как правило, в таких формально укрупненных составах художественный результат не всегда оказывался полноценным, особенно при совместной импровизации большого количества исполнителей. Это приводило к сумбурности, хаотичности.

В целом при отсутствии многих важных свойств, типичных для афроамериканской музыки, исполнение диксилендов чикагского периода отличалось несколько анемичным характером по сравнению с нью-орлеанским или нью-орлеанско-чикагскими стилями. Так, для метроритмического пульса чикагцев нетипичен драйв, свойственный негритянским бэндам. Отсутствуют и некоторые другие «негритянские» элементы, в частности, в области интонирования, окраски звука. Вместо напряженной атмосферы нью-орлеанского стиля теперь налицо порой излишняя нервозность, но без собственно «конфликтных» ситуаций, что связано и с переходом от совместной коллективной импровизации к сериям соло. Как замечает А. Дауэр (60), музыканты теперь играют не друг с другом, а чаще друг за другом.

Эта манера была характерна и для «Austin High School Gang». В их композициях импровизация, вначале сольная, к концу нередко переходила в коллективную, а настроение музыки включало широкий спектр оттенков: от мрачноватых тонов — до безудержной, почти истерической веселости. В этом ансамбле переиграли многие известные музыканты: Джо Салливан, Джимми Мак-Партленд, Джин

Крүпа, Мезз Меззроу, Фрэнк Тешемахер, Бад Фримен, Эдди Кондон, Дейв Тафф, Пи-Ви Рассел и другие. Со временем для стиля ансамбля стали характерны некоторые черты, идущие скорее не от белой, а от негритянской линии развития в джазе — энергия, напористость, напряженность, даже драйв. Добавим, что название ансамбля менялось несколько раз. Так, он именовался — в честь одного из своих предшественников — «Blue Friar», в 1924 году, вновь под влиянием названия другого известного ансамбля, превратилось в «O'Hore's Wolverine», а для одной из радиопередач его переименовали в «O'Hore's Red Dragons» (57, 103).

Одной из наиболее известных, фактически первой основной группой чикагской школы стал ансамбль «Wolverine Orchestra», в котором играл выдающийся трубач «Бикс» Байдербек (корнет). Созданный в 1923 году, ансамбль уже в следующем записал все свои наиболее известные композиции.

Общий характер исполнения группы тяготеет к стилистике свит. Метроритмическая основа несколько расслаблена из-за отсутствия напряженности бита и фразировки офф-бит, то есть качества, отличающие чикагский стиль. К ним необходимо добавить и все большую опору на сольные партии вместо группового исполнения, свойственного раннему нью-орлеанскому стилю (60).

Ансамбль использовал типичную аранжировку диксиленда плюс саксофон-тенор, состоял из представителей белых северян и уроженцев Среднего Запада. На стиль игры легендарного «Бикса» Байдербека повлиял Эммет Харди, работавший на речных пароходах. В то же время в игре Байдербека ощущается влияние манеры исполнения знаменитого Ника Ла-Рокка. Предметом искреннего восхищения «Бикса» был Л. Армстронг. Достигнув значительной самобытности исполнительской манеры в целом, Байдербек сумел выработать специфический «золотистый» тембр звучания своего инструмента, особую чистоту интонирования при общей сдержанности и тонкости. Его стиль в свою очередь повлиял на других мастеров: Банни Беригена, Бобби Хаккета, Рубби Браффа и других.

Исследователи нередко отмечают, что при всех достоинствах звучание инструмента Байдербека все же не было собственно джазовым с точки зрения «классических» нормативов негритянской стилистики. При необычайной красоте звука в нем нет хот-интонирования, тембральных качеств и элементов блюзовости, столь типичных для «подлинно» джазового интонирования (60). Точность фразировки настолько идеальна, что фактически не оставляет места для возможностей отступления от граунд-бита и для приема офф-бит. Напротив, здесь встречаются либо подчеркнутое акцентирование долей, совпадающих с основным метрическим пульсом, битом, либо обычное синкопирование — черты, столь характерные для чикагцев. В импровизации превалирует фигурационность на основе главной мелодии-темы, причем явно в духе европейских инструментальных традиций.

Исполнение «на бите» можно проиллюстрировать следующим примером (57, 104):

63 Деланей, Jazz Medley

Klarinette F

$(\text{♩} = 176)$

Wuh-di- u- duh

Kornett

F G₇

Wuh - di-u - duh

Это типичный ритмический рисунок, приближающийся к технике, известной под названием джамп (второй такт). Возникающая здесь фигурка с заливочной восьмой очень характерна для нью-йоркских диксилендов («Мемфис файв», ансамбли Р. Николса, М. Моула и других). От них и подобных им исполнителей того же периода такая ритмика проникает и в более поздний стиль свинг. Эта модель нередко подтекстовывалась «скэтообразными» слогами «ву-ди-у-ду» (или «ду-ду-ву-ди-у-ду»). Они исполнялись белыми вокалистами в подражание негритянскому «слоговому» пению. Такая ритмика в быстром темпе приводила к излишней поспешности, даже известной нервозности, вообще присущей многим композициям чикагцев. С другой стороны, в рассмотренном примере ощущается однообразие, связанное с многократным проведением коротких мотивов, опирающихся на пунктирный ритм. Характерно, что при этом все игралось «на бите», что, естественно, не способствовало возникновению свинга. Лишь в отдельных случаях все же проявлялось стремление музыкантов играть с опережением или с запаздыванием по отношению к метрономически точной пульсации, что не типично для чикагцев. Напротив, саксофонист (тенорист) Бад Фримен пояснял, что вообще играть «в бите» значит прежде всего придерживаться тонкого, правильного ритма (57, 104).

Аудитория ансамбля Байдербека состояла в основном из студенчества, превозносившего своих кумиров. Музыканты выступали в театрах, дансингах, а также и на студенческих танцевальных вечерах. В годы «сухого закона» они обосновались в одном из клубов, где нередко возникала перестрелка между группами «гостей» — явление весьма распространенное в 20-х годах в заведениях подобного рода. Оркестр пользовался популярностью и в университете штата Индиана. В 1924 году он сделал свои записи в Ричмонде, а чуть позднее в Нью-Йорке.

Лидер группы «Бикс» Байдербек выступал еще и в качестве пианиста и, имея профессиональное образование, интересовался

музыкой французских импрессионистов и современных представителей академической музыки, в том числе Игоря Стравинского. Черты новых влияний отразились в его фортепианном стиле, но в целом не коснулись манеры игры на корнете: здесь Байдербек, напротив, был самоучкой и даже разработал для себя собственную аппликатуру, отличную от общепринятой. С листа он играл с трудом. С 1926 по 1927 год он работал в танцевальном оркестре Ж. Голдкетта, а затем — у П. Уайтмена (оба примыкали к стилистике типа свит). В целом со времени функционирования ансамбля «Бикса» Байдербека можно уже говорить о новом этапе в развитии «белого» джаза на Среднем Западе США.

Среди чикагских ансамблей видное место занимали также составы Магси Спэниера и Уинджи Манона. Они представляли направление чикагского стиля, в чем-то приближавшееся к аутентичному джазу. Однако все остальные группы ориентировались прежде всего на «Новоорлеанских королей ритма», хотя обычно не достигали их уровня исполнения. В мелодической линии у чикагцев преобладали краткие мотивы, пунктирный ритм при игре на бите оказывался несколько неуклюжим, угловатым. В качестве тем брались мелодии из репертуара диксиленда и модные шлягеры. Блюз, как правило, не исполнялся, но отдельные блюзовые ноты все же порой «прорывались» во время импровизации. Гармония в целом все больше отходила от традиционной для диксиленда раннего типа. Все чаще и чаще встречались «изысканные» медиантовые соотношения, целотонность или же хроматизация. Полифонизированная фактура часто сменялась аккордовой, на фоне которой и проходили сольные эпизоды. В области метроритма как сильный «подстегивающий» фактор используется акцентировка не первой и третьей, а второй и четвертой долей такта, что способствовало созданию как бы устремленной вперед пульсации. Важной становится и ориентация на многократно повторяемую гармоническую схему-квадрат.

В качестве образца стилистики чикагцев приводим следующий пример (57, 105):

64 (♩ = 138)

Heywood - Cook, I'm Comin' Virginia

Gitarre

Kornett

Alt-Saxophon 1 2

C-Mel. -Saxophon

Rhythmus

C E₈ Fm 7⁺ Fm₈

The image displays a musical score for a jazz piece, organized into three systems. The first system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a single-line harmonic line at the bottom. The top staff has a 'Solo' marking. The second system also has five staves, with a 'Solo' marking and a 'p' (piano) dynamic marking. The third system has five staves, with a 'Solo' marking and a 'f' (forte) dynamic marking. The harmonic line at the bottom of the third system is labeled 'Chorus' and 'Начало' (Start). The harmonic line for the first system includes the following chords: G7, Fb, F, G7, C. The harmonic line for the third system includes the following chords: C#7, F, Ab, Ab0, Gb, F, F7, D7, G7, C, F7, F#.

Данный фрагмент воспроизведен по исполнению в составе: «Бикс» Байдербек, Дон Мюррей, Док Рикер, Фрэнк Трамбауэр, Эдди Ланг, Итци Рискин и Чанси Морхаус (Филлипс, В 07020 I, набор 1927 года; нотация не транспонирована; 57, 105). Пьеса была известна еще музыкантам традиционного джаза. Она отличается особым оттенком изысканности, прихотливости, прежде всего в отношении гармонии (мы приводим также четыре такта из начала оригинала этой пьесы).

Тема состоит из 24 тактов и образует форму типа АВА, исполняется в умеренном темпе. Наибольшую известность среди джазовых музыкантов и у широкой публики пьеса приобрела благодаря

яркому исполнению ее Леоном Бисмарком «Биксом» Байдербеком, который играл в ансамбле Ф. Трамбауэра.

В приведенном отрывке обратим внимание на интересную вариантность гармонии, образуемой в первых трех тактах на звуке *фа*. Здесь встречаются аккорды с секстой, большой септимой (причем минорный), вновь с секстой. В шестом такте на третьей четверти появляется блюзовая терция — нетипичная для чикагцев. Можно отметить общую тенденцию к красочности гармонического языка, что заметно не только в указанном чередовании аккордов, но и в присутствии мажоро-минора, секундовом соотношении данного комплекса аккордов со следующей последовательностью G_7 — F_7 — G_7 .

Мажоро-минорность ощущается в седьмом такте (*С* — *с*). В восьмом свежо звучит гармония увеличенного трезвучия, напоминающая о склонности чикагцев к пышности и изысканности звучания, целотонности. Увеличенное трезвучие появляется вслед за аккордом *С* (*с*) и по своему составу может быть рассмотрено как трезвучие на третьей ступени до минора. Однако разрешение его происходит на основе общности звука *соль* — в аккорд тоники *соль* минора (однотерцовое родство), доминанта которого возникает в десятом такте и мелодически разрешается в новую тонику — *С*. Будучи в основе своей нестандартной по гармонизации, тема Хэйвуда-Кука становится в трактовке названных выше музыкантов еще более утонченной. Сочетание диатоники и хроматики (усложнение аккордов), секундовые сопоставления созвучий, налет целотонности — все это заставляет вспомнить о гармоническом языке и романтиков, и импрессионистов. Аккордовое изложение партии саксофонов напоминает приемы биг-бэндов и характерно для чикагского стиля, как и импровизационные вставки солистов. Синкопы во втором и четвертом тактах ведут к рэгтайму, особенно при игре в целом на бите, тогда как триольность с зализанными нотами в партии гитары (элемент офф-бита) ближе к «небрежной» блюзовой пунктирности ритма. Использование Байдербеком и его ансамблем романтической и импрессионистской гармонии можно расценить как первые шаги джаза в освоении новых для него средств на пути к хроматике и «брошенным» диссонансам «будущих» биг-бэндов. Однако в данном случае можно говорить и о тенденции к освоению джазом серьезных областей современного музыкального академического искусства.

От чикагского стиля по различным направлениям идут нити к более позднему свингу. Кроме уже упомянутых сложных гармонических средств, заметна и общая тенденция к главенству функциональной гармонии, которая органично сочеталась с принципом аранжировки, пришедшей из совместных импровизаций. К свингу (в том числе — белому) ведет также и оstinатность заранее определенных ритмических фигур. Солирующая манера трубачей, например Байдербека, лишена типичной для более ранних стилей жесткой координации с остальными членами ансамбля, партии которых теперь полностью или почти полностью аранжированы на

основе романтической гармонии. В этом смысле и стиль трубы Байдербека — это свинговый стиль, предопределивший путь дальнейшего развития инструмента, его трактовку в джазе. Аналогично и кларнет от ответов на реплики трубы в нью-орлеанском стиле, через его фигурационную трактовку в белом диксиленде достаточно зрелого образца постепенно приходит к «горячему» исполнению соло свингового типа. Тромбон, как уже отмечалось выше, на время вообще исчез из употребления, и его заменили низкие по звучанию саксофоны. Но затем, при радикальной перестройке техники тромбона в основном благодаря усилиям представителей нью-йоркской линии в диксиленде этот инструмент возвращается в чикагский стиль, но уже без эффектов типа классического тейл-гейт, но, напротив, как сольный и мелодический, обладающий мягким приятным, а не «рычащим» или хрипящим тембром. Метаморфозу претерпел и стиль игры на гитаре. Она также автономизировалась, перестала быть просто аккомпанирующим инструментом ритм-группы, превратилась в солирующий мелодический, а в свинге усилила свои позиции благодаря применению электро-акустического устройства, позволившего значительно увеличить ее громкостные характеристики и отчасти изменить тембр.

Таким образом, последний этап классического джаза в его переходной фазе характеризуют многие новые, а нередко — модифицированные черты. Собственно классический стиль со временем остается функционировать лишь в Новом Орлеане, диксиленд «переселился» в Европу, и лишь поздний чикагский джаз расценивался публикой именно как джаз в собственном смысле слова. Интерес к ранним формам еще будет проявляться и в 30-х, и в 40-х годах, и позднее — вплоть до наших дней.

В 20-е годы наряду с чикагской, возникает еще одна ветвь нью-йоркского диксиленда, с которой связан целый ряд ансамблей. Среди них «Luisiana Five», ансамбль Тома Брауна и «Original Dixieland Jazz Band», прибывший из Нового Орлеана, а затем — группа «Wolverines» из Чикаго. Таким образом, в известной степени диксиленд развивался усилиями прибывших сюда музыкантов. В Нью-Йорке они выступали обычно на танцплощадках или собирались специально для грамзаписи. В основном это были профессионалы, а их публика состояла из молодежи — представителей буржуазных кругов, школьников и студентов (57, 106).

Среди наиболее значительных обычно называются ансамбли, группировавшиеся вокруг трубачей «Реда» Николса, Филадельфона, тромбониста «Миффа» Моула, бас-саксофониста Адриана Роллини. Различия между нью-йоркскими и чикагскими ансамблями все более сглаживались, а «центр тяжести» развития джаза перемещался в Нью-Йорк, притягивая к себе музыкальные силы со всей страны, в том числе и из Чикаго.

К середине 20-х годов наблюдается расцвет сольного фортепианного импровизационного стиля буги-вуги, начавшего развитие гораздо раньше в недрах афроамериканского фольклора. Лучшие исполнители сосредоточились также в Чикаго, где они выступали

на платных «хаус-рент-партиз». Стиль буги-вуги значительно усложняется, становится предельно виртуозной фортепианная партия в целом, достигая вершины своего развития.

Одним из ярких, самобытных талантов был пианист Пайнтоп Смит, записавший, в частности, на грампластинку пьесу «Пайнтопс буги-вуги». Техника исполнения зрелого буги-вуги, как и в более ранних образцах этого жанра, опиралась прежде всего на особый тип фортепианной трактовки традиционной блюзовой формулы. Ко времени возникновения буги-вуги классического типа складывается огромное число вариантов остинатного рисунка в партии левой руки — от самых простых до необычайно сложных и витиеватых, требующих блестящей пианистической техники.

65



Одновременно с чертами блюза в буги-вуги заметна определенная связь с полиритмией, идущей от рэгтайма. В партии правой

руки постоянно возникают всевозможные периодические структуры, построенные и на мелодической и на аккордовой основе, часто используются приемы стомпинг, риффы, фразировка офф-бит, кластеры (для создания «грязных» нот), сложная акцентуация с перекрестными ударениями, смещением и перемещением акцентов. В вертикальном плане линии партий обеих рук то метрически совпадают, то как бы расслаиваются на два самостоятельных пласта. В примере 66 приводятся начальные разделы второго и третьего квадратов из пьесы Сэмми Прайса, чья исполнительская деятельность началась во второй половине 20-х годов. Данный отрывок — варьирование темы:

66 (Brigt Boogie Tempo)

С. Прайс. Jumpin's the Boogie

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is indicated as 'Brigt Boogie Tempo'. A box labeled 'B' is placed above the first measure of the first system. The second system continues the melody in the treble and the bass line. The third system shows a change in the bass line, which now features a more complex, syncopated rhythm. The fourth system is marked with a box labeled 'C' above the first measure, indicating the start of a new section. The fifth system continues the development of the themes. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, with some notes beamed together to indicate rapid passages.

В обоих проведениях изложение как в правой, так и в левой руке основано на остром пунктирном ритме. В первом фрагменте возникает один из самых распространенных типов мелодического рисунка баса, основанный на движении ломаными октавами сначала по звукам тонического аккорда (трезвучие с секстой), а затем субдоминантового (IV_7), вновь сменяющиеся тоникой (типичная блюзовая гармония). Следует подчеркнуть, что именно этот мелодико-гармонический оборот со временем приобрел в известной мере семантический смысл: с ним обычно прежде всего ассоциируются представления слушателей о жанре буги-вуги.

В следующем квадрате — иной тип аккомпанемента: он менее развит мелодически. В обоих квадратах налицо оstinatность и в партии правой руки (паттернс), типичная для данного жанра. Важна и роль блюзовых нот.

Рассмотрим еще один образец буги-вуги (57, 109—110):

67 A. Ammons. Shout for Joy

(♩ = ca 160)

По форме это двенадцатитактовый квадрат-вариация из пьесы Альберта Аммонса «Shout for Joy». Это уже характерный образец «высокой» разновидности жанра (середина 20-х годов). Для него типична остринатность в партии левой руки, в данном случае основанная на аккордах, а не на чисто мелодическом движении. Однако в сопровождении ясно ощущается мелодическое начало (нижний и верхний пласты в аккордах партии левой руки, которые очерчивают линию развития по звукам трезвучия или септаккорда). В партии правой руки выделяются звуки, падающие на слабые доли такта (первый затакт, 2-й такт), «задеваются» блюзовые ноты (такты 2, 4—8, 10—12). В шестом такте появляется одновременная вариантность IV ступени — звуки *фа-бекар* и *фа-диез* (энгармонически равный *соль-бемоль*, то есть блюзовой пониженной квинте — «flatted fifth»). В сочетании линий, образуемых партиями правой и левой рук, неоднократно возникают наложения и других вариантов одной и той же ступени: V натуральной и V повышенной, III натуральной и III пониженной и т. д. Подобные дёрты-тоунс очень характерны для негритянского джаза в целом и в том числе для его фортепианных разновидностей. Одновременное звучание III пониженной и натуральной ступеней является попыткой имитации блюзового интонирования. Для фортепианной техники в джазе характерны и разного рода тремолирующие звучания (такты 5, 6), и фигуры типа моделей-паттернс, в данном случае — варьируемые при повторении.

В приведенном отрывке проявляются различные качества, типичные для «зрелого» буги-вуги. Ко всему сказанному следует добавить и манеру исполнения — энергичную, напористую, являющуюся результатом чисто ударной трактовки инструмента. Этому способствуют также динамика — как правило, громкий звук, отсутствие каких бы то ни было нюансов и совершенно ровное «моторное» движение восьмыми в партии левой руки. Создается своеобразная механистичность, свойственная всем пьесам данного жанра, в том числе если бас, как в предыдущем примере, строился на пунктирном ритме. Оба типа ритмики — ровной и пунктирной — имеют аналогии и в других жанрах. Так, пунктирный ритм характерен для джаза в целом, хотя и приобретает «личные» конкретные воплощения в разных стилях: то более острые, то почти выровненные. С другой стороны, равномерное движение восьмыми долями впоследствии станет типичным для рок-н-ролла, твиста, диско и других жанров.

Некоторые черты буги-вуги сближают его с этюдами или пьесами в духе «вечного движения», что особенно усиливается благодаря постоянному повторению басовой формулы, возникновению рифмообразных рисунков в партии правой руки. Встречаются буги-вуги и в более спокойном, умеренном темпе. Фактура и типичный аккомпанемент этого жанра используются в партии сопровождения фортепиано при исполнении вокального блюза, особенно когда в качестве концертмейстера выступает кто-либо из ярких мастеров буги-вуги. Например, дуэт Бесси Смит с известным пианистом Джеймсом П. Джонсоном (блюз «Наводнение»).

В 20-е годы не только в Чикаго, но и по всему Востоку США, вплоть до Флориды распространилось свыше десяти различных региональных разновидностей буги-вуги, который популяризировали многочисленные пианисты, нередко имевшие довольно экзотичные прозвища: «Гарри-кошачий глаз», «Джек-медведь», «Подвыпивший Том», «Красный в крапинку», «Зубочистка» и пр. Появилось множество формул движения баса, находились новые выразительные приемы, средства музыкального языка.

Буги-вуги сыграл значительную роль в дальнейшем пути развития джаза. Так, пьесы, написанные в данном жанре, прочно входят в практику биг-бэндов (оркестровый тип буги-вуги). В 30-е годы появляется ставший очень модным танец буги-вуги, отличающийся некоторой эксцентричностью. Он получил особенно широкое признание в Европе в 40-х годах. Многие сближают жанр буги-вуги с негритянским ритм-энд-блюзом, популярным в 50-е годы коммерческим рок-н-роллом, появившимся в последующем десятилетии твистом. Тип выровненной ритмической пульсации в размере 8/8 в разной степени проявился в рок-музыке и в разновидностях современной диско-музыки.

В чикагский период продолжалось интенсивное развитие жанра блюза, причем его распространение косвенно способствовало расширению круга любителей джаза. Записи известных исполнителей блюза пользовались огромным успехом у публики. В 1920 году вышли грампластинки Мэми Смит, в 1923-м — Гертруды «Ма» Рейни, считавшейся одной из лучших исполнительниц блюза. Целую серию великолепных записей сделала ее «крестница» Бесси Смит, вскоре ставшая «королевой» блюза. С ней работали многие известные музыканты 20-х годов. Любопытно, что среди блюзовых певиц было еще по крайней мере четыре по фамилии Смит: Мэми, Клара, Лора, Трикси. В данном жанре выступали также Ида Кокс, Берта Хил. Несколько менее яркими, хотя и имеющими свои привлекательные стороны, были интерпретации блюзов певицами Сиппи Уоллес, Лили Делк Кристиен, Альбертой Хантер, Викторией Спиви, Этель Уотерс. Из вокалистов 20-х и особенно 30-х годов выделяется Биг Билл Брунзи.

В те же годы промежуточное место между блюзом и коммерческой развлекательной музыкой, шлягером и джазом занимала песня типа баллады, исполнявшаяся с некоторыми элементами блюза. Большим успехом пользовались «популяр танс», а уже появившаяся в это время манера пения на слогах — скэт — предвосхищала некоторые черты современных вокальных стилей.

О появлении и роли вокала в джазе существуют различные мнения. Одни исследователи считают, что пение пришло в джаз уже после периода свинга (73, 20). В 20-е годы оно присутствовало в стиле свит (Р. Вэлли, Э. Джолсон и другие). Другие указывают, что выход джазового вокала за рамки блюзовой схемы осуществил Армстронг еще в составе «Хот файв». Он пел, конечно, и обычные блюзы, но одновременно успешно подражал в вокале своему же стилю игры на трубе. Специфическая хриповатая манера пения

Армстронга обладает джазовым тембром, текст подчиняется чисто музыкальным, мелодическим закономерностям. В такой трактовке по-новому звучали в его интерпретации даже простые популярные песни, что нашло подражателей и последователей в лице, например, Л. Прима, У. Манона, Р. Элдриджа и других. Свою оригинальную манеру пения с техасским акцентом предложил белый тромбонист Дж. Тигарден. Из женщин свойственное блюзу своеобразие внесла в стилистику популярных песен Э. Уотерс, применявшая приемы граул, интонирование, принятое в хот-джазовом вокале (64, *Ch. 18*). В конце 20-х годов появляются и первые вокальные группы, например, трио, выступавшее с оркестром П. Уайтмена. Однако есть мнение (64, *Ch. 18*), что всякого рода трио и квартеты все же не относятся собственно к джазу, но скорее тяготеют к коммерческой сфере и репертуару, идущему из Тин-Пэн-Элли. Среди них — трио братьев Миллс, сестер Эндрюз и прочие составы. Приближение ансамблевого вокала к джазу началось значительно позже.

Еще до первой записи вокала Дж. Тигардена появилась грам-пластинка известной белой певицы Милрад Бейли (1929). В отличие от своих предшественниц она сумела овладеть джазовой фразировкой, нюансами, идущими от типично негритянской манеры, в частности — от блюзового вокала Б. Смит. Постепенно М. Бейли перешла к песенному репертуару 30-х годов. С точки зрения дальнейшего пути развития джазового вокала особенно важно, что в творчестве этой певицы произошло соединение черт блюза с эстрадным, популярным песенным жанром.

Параллельно джазу, блюзу и другим жанрам развивалась религиозная негритянская музыка, причем интеграция черт, идущих от светских и духовных жанров, становилась все заметнее.

В нью-йоркском Гарлеме также происходили очень важные для дальнейшего развития джаза события. Здесь сформировался свой самобытный стиль исполнения на фортепиано, получивший название по месту его возникновения «г а р л е м с к и й» (или с т р а й д - п и а н о), складывались стилистические основы для появления больших оркестров — биг-бэндов.

Фортепианный гарлемский стиль в значительной мере синтезировал черты, идущие от поздней разновидности рэгтайма, а также от стилистики, связанной с негритянскими традициями в духе баррел-хаус и отчасти буги-вуги.

Анализируя черты стиля страйд, Дж. Коллиер отмечает, что в отличие от раннего рэгтайма мелодия в страйде шла в отрыве от граунд-бита. Разные типы аккомпанемента встречались и в «формальном рэгтайме». Одним из условий возникновения развитого нью-йоркского пианизма было владение музыкантов навыками европейской инструментальной техники, что позволяло им играть в фактуре, приближающейся к оркестровой (14, 161).

Еще в первые годы XX века рэгтайм был хорошо известен в Нью-Йорке. Его исполняли многие пианисты, но предпочтение отдавалось все же буги-вуги. В гарлемском стиле характер аккомпанемента сложился под влиянием нескольких предшествующих

ему манер игры на фортепиано. Основное значение при этом имел прием, пришедший из рэгтайма: чередование обычно удвоенного в октаву баса на первой и третьей долях такта и соответствующих ему в функциональном отношении аккордов соответственно на второй и четвертой. Бас брался в низком, а аккорд в среднем регистре, в результате чего возникала ассоциация как бы с «шагами» в партии левой руки. Однако подобная манера игры не исключала возможности использования и других приемов, таких как параллельное движение октавами, децимами, органные пункты, стоп-тайм, брейк и другие.

Партия правой руки строилась на импровизации с использованием различных элементов фортепианной техники. Поэтому пьесы в исполнении лучших музыкантов и сейчас производят сильное впечатление своими интересными творческими находками, отточенностью техники, порой подлинной виртуозностью. В зрелом виде данный стиль был уже полностью джазовым и опирался на типичные для этого рода музыки приемы (57, 111):

68 (♩ = 160) Дж. Джонсон, You Can't Do What My Last Man Did

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a tempo marking of 160 beats per minute and a forte (f) dynamic. It features a wavy line above the first measure and triplet markings. The subsequent systems include eighth-note runs and triplet markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Здесь приведен фрагмент композиции одного из наиболее ярких и типичных представителей гарлемской школы Джеймса Прайса Джонсона. В пьесе использована аккордовая фактура, в аккомпанементе — не только чередование баса (уплотненного аккордами) и созвучий на слабых долях такта, но и параллельное движение децимами (восьмой такт). Встречаются в партии правой руки и остро звучащие диссонансы, секундовые сочетания. Постоянно выдерживаемый ритмический рисунок, обозначенный в тексте триолями, реально звучал как особый вид пунктирного ритма, встречавшегося еще в блюзе и являвшегося чем-то средним между подлинной триольностью и собственно пунктирным ритмом. В моменты синкопирования, а также при сочетании партий обеих рук, возникает фразировка офф-бит. В третьем и четвертом тактах применен краткий стоп-тайм, заполняемый брейком. Есть и смещение акцентов (третья и четвертая доли третьего такта, последняя восьмая в триольной фигуре на второй доле четвертого).

Некоторые характерные приемы исполнения в стиле страйд (бас — аккорд в сопровождении, поступенное движение, образующее параллелизмы с партией правой руки, синкопирование), а также пассажи шестнадцатыми встречаются и в следующем примере:

69 "Фэтс" Уоллер. Образец фигурации

Данный отрывок взят из пьесы одного из самых ярких представителей гарлемского стиля страйд Томаса «Фэтса» Уоллера — не только великолепного пианиста, но и чрезвычайно талантливого и плодовитого композитора, написавшего большое количество пьес и вокальных произведений, многие из которых стали очень популярными среди джазовых исполнителей. Часто он сам исполнял свои

песни, записал массу грампластинок. Характерно, что зачастую импровизации Уоллера на самом деле являлись хорошо отработанными и впоследствии повторяемыми при новых исполнениях наиболее удачными вариантами его же более ранних версий. Многие пьесы Уоллера носят не виртуозно-блестящий, а лирический характер и даже приближаются к стилистике свит.

Пианисты в Гарлеме часто выступали на вечеринках, их популярность была чрезвычайно велика. Среди наиболее известных представителей данной школы можно назвать еще Лаки Робертса, Вилли «Льва» Смита и других. Все они внесли весомый вклад в развитие фортепианного джаза, а найденные им интересные приемы и выразительные средства до наших дней не потеряли актуальности. Их можно встретить как в чистом виде, так и в сочетании с другими элементами музыкального языка в последующих стилях.

НА ПУТИ К БИГ-БЭНДАМ РАННЕГО СВИНГА (свит-музыка, свит-джаз, симфоджаз)

Путь к биг-бэндам джазовой ориентации, развивавшимся в русле стиля свинг, пролегал через известное, хотя вначале и не слишком заметное, увеличение числа музыкантов в ансамбле. Однако гораздо важнее было не расширение состава, а установление иных по сравнению с классическим джазом соотношений между инструментами. Они приобретали несколько другие функции в результате их объединения в группы, каждой из которых поручалась своя партия. Это обстоятельство имело решающее значение. В рамках нового стиля формировались новые принципы исполнения, коллективного музицирования, возникала другая фактура изложения материала.

В известном смысле стиль свинг вновь вернулся к форме организации инструментального состава, с которого фактически началось в свое время развитие джаза. Действительно, первые марширующие оркестры Нового Орлеана были копией (или почти копией) типичного духового состава со всеми характерными для него инструментами, образовывавшими оркестровые группы. По-видимому, именно в такой связи можно понимать замечание немецкого исследователя, отмечающего, что первые биг-бэнды нью-орлеанского типа были начальной ступенью в процессе возникновения стиля свинг (58, 116).

Позднее, на пути от архаического к классическому джазу произошло значительное сокращение состава инструментов, и оркестр превратился в более мобильный ансамбль, включавший лишь самое необходимое: три духовых — кларнет, корнет, тромбон, а также тубу (позднее — контрабас), банджо или гитару и ударные (с определенного времени — фортепиано). Однако это лишь идеальная модель состава классического джаза. На практике он видоизменялся: варьировались инструменты, их численность, как в сторону уменьшения, так и увеличения. Хорошо известны случаи расширения инструментального состава, но чисто арифметического, то есть без появления на такой основе каких-либо принципиально новых стилистических качеств исполнения. Например, в ансамбле Джо «Кинга» Оливера было одно время два корнета вместо одного (на втором играл тогда еще мало кому известный Луи Армстронг). Восемь музыкантов (четыре духовых инструмента, фортепиано, банджо, контрабас, ударные) входили в известный ансамбль «Ново-орлеанские короли ритма». В рамках чикагского стиля неоднократно

предпринимались попытки создать расширенные по составу диксиленды. В их исполнении отмечают обычно известную хаотичность, что вполне естественно, так как приемы коллективной игры оставались прежними. Первые биг-бэнды, разрабатывавшие стиль свинг, еще продолжали идти по пути, намеченному такими расширенными диксилендами, лишь несколько упорядочивая исполнение использованием аранжировок. Традиции диксиленда, в частности, заметны в составах Т. Дорси, Дж. Дорси, Р. Норво, Э. Кондона, Б. Поллака и ряде других оркестров. С другой стороны, поиски новых принципов исполнения, попытки использовать совместную игру, когда несколько инструментов одновременно ведут одну мелодическую линию, стали характерными для практики некоторых ансамблей еще в условиях классического направления. Этим уже предвосхищались типичные свойства биг-бэндов, ориентировавшихся на стиль свинг. Таким образом, разнонаправленные тенденции порой сосуществовали одновременно.

На пути к образованию больших оркестров были и собственно джазовые, и составы, примыкавшие скорее к широко распространенной популярной, танцевальной сфере. Известно, что еще в 1912 году свой оркестр расширенного типа создает Чарли Элгар, а через шесть лет он дает первый концерт джазовой музыки. «Сент-Луис-Оркестр» начиная с 1916 года выступал на пароходах также с достаточно большим составом. Аналогичные попытки предпринимались почти одновременно и при этом фактически независимо друг от друга в разных регионах США. Так, в Чикаго с 1918 года работали оркестры под управлением Э. Тейта, Ч. Кука, К. Диккерсона; в Детройте выступал В. Мак-Кинни, в Канзас-Сити — Б. Моутен, в Нью-Йорке — Э. Сноуден (57, 127). В этих оркестрах предвосхищался целый ряд характерных принципов биг-бэндов свинговой ориентации, появившихся в 20-е годы, хотя эти свойства подчас преломлялись сквозь призму стилистики, характерной для многих исполнителей, культивировавших музыку в духе «свит» и симфоджаза.

Среди предшественников джазовой музыки в стиле свинг, связанной прежде всего с практикой больших оркестров — биг-бэндов, называют также коллективы, руководимые Уиллом Мэрионом Куком и Джеймсом Ризом Юроупом (62, 341). Их музыкальная деятельность отмечена известным разнообразием творческих интересов и стилей. Так, Кук с оркестром «Memphis Students» еще в 1905 году играл в Нью-Йорке. Правда, «это был, по-видимому, посредственный „джаз“, в котором водевильная эскапада сменялась слезливой сентиментальностью. Но в нем уже использовался новый музыкальный язык, основанный на синкопировании» (42, 183). В данном конкретном случае отметим по крайней мере два важных фактора: «джазовое» начало (возможно, более близкое рэгтаймизированию) и какие-то черты стилистики типа свит. Позднее, к 1919 году оркестр Кука стал приближаться к симфоджазу, исполняя популярную музыку в составе, включавшем «2 фортепиано, 4 мандолины (гармоники), 2 баса, барабан, 2 трубы, 3 тромбона, виолончель, кларнет, флейту, 2 саксофона, 2 скрипки, 12-голосный

хор». Временами с ним выступали и известные джазовые музыканты (31, 252).

Д. Р. Юроуп (известный также как «Джим Европа») руководил разными оркестрами. Один из них, принадлежащий к числу «Society Orchestra», в записях 1914 года демонстрирует в целом довольно мягкую (даже в трактовке рэгтайма) манеру исполнения и включает наряду с духовыми — корнетом и кларнетом — три скрипки, виолончель, два фортепиано, несколько банджо, мандолин и ударные²³. Другой состав — военный духовой оркестр «Hell Fighters» в двух известных пьесах («Мемфис-блюз» и «Мармеладный кларнет») проявляет склонность к более резкой, с «негритянскими» элементами стилистике, хотя здесь можно усмотреть и некоторые черты гораздо более раннего, архаического джаза. Так или иначе, и этот бэнд прокладывал дорогу будущим большим оркестрам 20-х годов. Количественный состав оркестров зависел от конкретных социально-экономических факторов, художественных задач. Большие оркестры архаического джаза, а также «ривербот» — оркестры на пароходах — примеры именно такого рода. Выступление на открытом воздухе не только позволяло, но и требовало по акустическим соображениям достаточно громкого звучания, а следовательно, и соответствующего числа инструментов. Противоположный вариант — многочисленные маленькие заведения, где часто вообще играл один только пианист.

Среди явлений, приведших к возникновению биг-бэндов, немаловажное значение имеют признаки, сложившиеся в оркестрах, находившихся в русле свит-музыки, симфоджаза. О роли, которую сыграла эта стилистика в истории джаза и связанной с ним популярной музыки, мнения порой расходятся. Иногда вся она безоговорочно оценивается лишь как «псевдоджаз», «коммерческая музыка». В таких случаях явно недооцениваются ее внутренние качества и ее влияние на джаз. С другой стороны, широкая публика нередко ошибочно принимала ее за «подлинный» джаз.

«В период „детства“ джаза он (коммерческий джаз.— Е. О.) сыграл определенную плодотворную роль в распространении этого нового вида искусства. С молниеносной быстротой, через десятки тысяч мюзик-холлов, кабаре, танцзалов, посредством миллионов грампластинок, в виде популярных песенок через радио и кино „приятный“ джаз распространился по городам всего капиталистического мира, скрещиваясь дополнительно с национальными формами музыки легкого жанра в разных странах, породил множество джазовых разновидностей. Именно „приятный“ джаз придал „выходцам из Нового Орлеана“ тот цивилизованный облик, который сделал возможным его повсеместное распространение в 20-х годах» (18, 240—241). Добавим, что тот же автор отмечает иден-

²³ По словам американского исследователя, «видный негритянский капельмейстер Джим Европа (Юроуп), часто выступавший в начале 1910-х годов в Гарлеме и Карнеги-Холле, был известен своим пристрастием к одновременному применению целой „батарей“ фортепиано — иногда до десяти сразу» (42, 180).

тичность терминов «sweet jazz» и «straight jazz» — «т. е. прямой или упорядоченный джаз» (18, 241). Другой исследователь подчеркивает, что это «европеизированный эстрадно-концертный джазовый стиль 20-х гг.» (31, 222).

Из сказанного выше очевидно, что существуют несколько разных обозначений-терминов, имеющих отношение к довольно широкой области развлекательной музыки, но в то же время обладающих каждый своим смыслом. Прежде всего, следует рассмотреть значение термина «с в и т - м у з ы к а» (что переводится с английского как приятная сладкая музыка). Это «понятие, характеризующее ряд стилевых разновидностей коммерческой развлекательной и танцевальной музыки с элементами джаза, а также коммерциализованный джаз, предназначенный для удовлетворения вкусов и запросов аудитории популярной музыки. Термин „свит-музыка“ (в узком смысле) связан с практикой широко распространенных в 20-е и 30-е гг. нашего века больших коммерческих оркестров, выступавших в респектабельных дансинг-холлах и отелях с танцевальным и песенным репертуаром сентиментального, чувственно-экзальтированного или элегического, иногда романтически-приподнятого характера» (31, 221). Такие оркестры участвовали в театральных спектаклях, кинофильмах, в разного рода развлекательных эстрадных программах. В качестве черт, типичных для «свит-музыки», обычно называются склонность к спокойным темпам, словно «обволакивающее», негромкое звучание, мягкая манера пения с использованием характерных по тесситуре и тембру голосов — «сладкозвучных» теноров, нередко пользовавшихся фальцетом, низких чувственных женских голосов. В области мелодики широкое распространение получают плавные обороты, придающие музыке особую напевность, подчеркнуто сентиментальный лирический характер. В некоторых оркестровках используются не только привычные, но и реже встречающиеся инструменты, сообщающие общему звучанию утонченность, изысканность²⁴. Характеризуя в целом этот стиль, исследователи отмечают одновременно и его родство джазу и отдаленность от последнего: «Эта музыка обычно бывает далека от джаза, несмотря на подражание ему. Ее можно охарактеризовать (пользуясь выражением Гершвина) как музыку, написанную в „духе джазовых идиом“» (31, 221).

По некоторым из отмеченных признаков свит-музыка близка салонным жанрам, распространенным не только в джазе и в примыкающей к нему популярной музыке. В этом смысле данный термин можно было бы трактовать шире. Однако, учитывая его историческую определенность и сферу применения в определенном виде

²⁴ В одном из оркестров П. Уайтмена использовались, например, эвфониум, челеста, октавина. Известны приемы наложения, смешения разных тембровых красок — звучание струнных вместе с духовыми, применялись разнообразные сурдины у медных, саксофоны играли «субтоном», а в целом создавалось и характерное общее настроение с оттенком утонченности, интимности образного строя. В быстрых пьесах, напротив, достигалось ощущение подлинной виртуозности, технического совершенства и блеска.

искусства, связанного с джазом, можно попытаться проследить процесс проявления свит-элементов в джазе, начиная с его самых первых шагов развития.

К 20-м годам нашего века признаки свит-музыки концентрировались в рамках одного, очень яркого и пользовавшегося большим успехом стилистического пласта развлекательной музыки. Но и прежде, задолго до этого времени заметна тенденция к мягкости, большей или меньшей лиричности исполнения в разных стилях джаза.

Вполне вероятно, подобная манера была характерна для музыки, исполнявшейся стринг-бэндами, состоявшими, как правило, из образованных в музыкальном отношении негров. В салонные ансамбли этого типа обычно входили скрипки, виолончели, гитары, мандолины. По сравнению с чисто духовыми по своему составу «марширующими» негритянскими «басс-бэндами» Нового Орлеана, более мягким и к тому же более европеизированным должно было быть звучание креольских «Society Orchestra». Они тяготели (согласно художественно-эстетическим установкам креолов) к европейскому репертуару — салонной и танцевальной музыке, а в своем инструментальном составе обычно имели скрипки, что уже само по себе придавало «саунду» этих оркестров известную мягкость. Есть сведения, что даже наиболее типичные представители раннего негритянского классического хот-джаза, для которого в принципе была характерна прежде всего активная, громкая манера исполнения, в случае необходимости могли играть и по-иному, более мягко и спокойно. Например, известно, что к легендарному бэнду Бадди Болдена зачастую присоединялся скрипач Том Адамс, и звучание его инструмента придавало исполнявшейся музыке совсем другой характер, чем это было в типичных для данного ансамбля хот-композициях.

На стилистику джазовой и примыкающей к ней популярной, так называемой коммерческой музыки заметно повлиял блюз или, по крайней мере, какие-то его элементы, проникавшие в пьесы, не являвшиеся собственно блюзом. Если раньше развлекательная музыка в значительной степени шла от рэгтайма с его импульсивностью и неистовостью, то переход к более выраженной джазовой стилистике, в том числе и в русле свит-джаза, отмечен серьезным влиянием блюза. «Блюзы, увидевшие свет в нотных изданиях и получившие общенациональное признание благодаря У. К. Хэнди²⁵, сразу же, как только увлечение рэгтаймом пошло на убыль, несомненно оказали значительное воздействие на музыкантов коммерческого джаза. В частности, это воздействие сказалось в возросшей гармонической и мелодической утонченности. <...> Под влиянием блюза популярная музыка в целом стала более одухотворенной, ее мелодика — более плавной и мягкой, а темпы — более неторопливыми» (42, 122). Для свит-джазового стиля характерны следующие элементы, идущие от блюза: плавность мелодий,

²⁵ Здесь, конечно, речь идет о так называемом авторском, «композиторском» блюзе.

обычно звучащих на фоне «медленно пульсирующего сопровождения. Само разделение типового джазового ансамбля (точнее, оркестра типа биг-бэнда.— Е. О.) на секции медных духовых и язычковых, с одной стороны, и ритм-группу — с другой, по-видимому, возникло под влиянием блюза. То, что в блюзе относилось к сфере вокальной ламентации, здесь перешло в ведение духовых инструментов, тогда как устойчивая ритмическая пульсация негритянского типа стала функцией фортепиано, банджо, гитары, барабанов и других инструментов с перкуссивными свойствами» (42, 123). Для развития формы джазовых пьес имеет значение и брейк — прием, идущий от блюзов.

Немаловажную роль в процессе становления биг-бэндов сыграл инструментарий. В 20-е годы наиболее стандартным как для оркестров джазовой ориентации, так и для тех, кто культивировал музыку в духе стиля свит, был джаз-бэнд, включавший от восьми до пятнадцати человек. Он состоял из трех групп (секций): медные инструменты, язычковые, ритмические. Секция медных включала две или три трубы, два или три тромбона; группа язычковых — саксофоны (два — четыре, причем последнее — наиболее часто), а также кларнет (на нем мог играть один из саксофонистов); группа ритма состояла из фортепиано, гитары или банджо, контрабаса или тубы, а также ударной установки. Состав подобного рода был характерен для всех так называемых «именных оркестров»: Пола Уайтмена, Гленна Миллера, Флетчера Хендерсона, «Дюка» Эллингтона (42, 184).

Все же обычно аранжировки делались для бэндов меньшего состава, включавшего, как правило, десять исполнителей. В него входили две трубы и тромбон, три саксофона, фортепиано, банджо, контрабас или туба, скрипка, что свидетельствует, по-видимому, о принадлежности таких оркестров к стилю свит. Появляются и оркестры расширенного типа, исполнявшие музыку в духе «симфонического джаза», или «симфоджаза». Термин ввел Пол Уайтмен. Руди Вэлли — руководитель оркестра, исполнявшего музыку в стиле свит, назвал его «симфонизированным синкопированием» (71, 153). Симфоджаз — с точки зрения музыки, а не только как возникшее броское название, — явление достаточно сложное. Его черты можно обнаружить в различных джазовых стилях, например, в некоторых приемах «прогрессива», в третьем течении, в экспериментах ряда композиторов, использовавших джазовые средства. Симфоджаз рассматриваемого периода — по сути дела никакой не «симфонический» джаз. Поэтому, используя данный термин по отношению к стилистике оркестров 20-х годов, мы учитываем его условность. Но именно так в те годы многие называли подобную музыку. По сравнению с «обычной популярно-развлекательной музыкой» в репертуар оркестров подобного рода «входили произведения симфонизированного типа, с более утонченной инструментровкой, развитой композиционной структурой, усложненной техникой тематической разработки. (...) По-настоящему серьезные опыты синтеза идей симфонической музыки и джаза в ней

составляли редкое исключение (к их числу принадлежат некоторые композиции Дж. Гершвина и Ф. Грофе)» (31, 222).

Помимо лидера данного направления — П. Уайтмена, к стилю свит примыкали многие и многие другие исполнители: А. Хикмен, А. Джонс, Д. Олсен, В. Лопез, Т. Льюис, Б. Берни. Все они в той или иной мере приобщали широкую публику к «волшебной» музыке с использованием в ней элементов джаза.

Необходимо уточнить значение введенных терминов. С в и т - м у з ы к а — понятие широкое, включает в себя явления, относящиеся к различным областям музыкального искусства. В узком смысле свит-музыка — это характеристика стиля множества танцевальных оркестров 20—30-х годов, исполнявших популярные развлекательные пьески, в которые порой привносились отдельные, как правило, минимальные по «удельному весу» элементы, якобы идущие от джаза. Чаще всего это были чисто внешние признаки: использование некоторых характерных тембров, оркестровых красок, синкопированный ритм, при этом совершенно лишенный свинга, псевдоблюзовые интонации и т. п. В данном случае термин «свит-музыка» употребляется для обозначения стилистики, свойственной оркестрам, которые аудитория в свое время считала истинно джазовыми, тогда как они вовсе не являлись таковыми. Но, с другой стороны, внутри свит-музыки уже в 20-е годы не все стилистически однородно. Например, нечто среднее между джазом и чисто коммерческой развлекательной музыкой получалось, когда известных импровизаторов-джазменов приглашали сыграть коротенькое соло в неджазовой (иногда лишь «оджазированной» тем или иным путем) пьесе. Неминуемо возникала эклектичность. В этом случае «джазовое» как бы прививается к «не джазовому». Другой пример: за основу берется в первую очередь именно джаз и в него привносятся черты, связанные с музыкой свит, — общее настроение, оркестровка, использование мягких звучаний и т. п. Здесь может быть использован термин «свит-джаз». Его элементы встречаются в самых различных стилях. В 30-е годы его аналогом стал так называемый с в и т - с в и н г. Слово это использовалось в то время и как синоним термина «джаз». «Аранжировщики коммерческого джаза 20-х годов... пытались... превратить джаз-бэнд в особую разновидность эстрадного оркестра. Следуя по этому пути, они настолько перегрузили джазовый музыкальный язык чуждыми ему сложными элементами, что в конечном счете создаваемая ими музыка почти полностью утратила сходство с джазом» (42, 186). Среди инструментов, вводимых в оркестры, были гобой, колокола, вибрафоны, ксилофоны, аккордеоны, фаготы, флейты, валторны, гавайские гитары, струнные (порой полный состав).

Несмотря на «претенциозность и банальность — обычные признаки дурного вкуса» (42, 187), в симфоджазе возрастает роль профессионального аранжировщика, владеющего всем арсеналом выразительных средств, типичных для данного стиля; интенсивно развивается джазовое инструментальное исполнительство. «Техника игры на саксофоне, кларнете, трубе и тромбоне достигла тако-

го уровня, который казался недоступным для музыкантов симфонического оркестра» (42, 187).

Первый из ставших популярными джазовых биг-бэндов — оркестр Флетчера Хендерсона — вначале нередко копировал «изысканное» звучание представителей симфоджаза, прежде всего Пола Уайтмена, и лишь со временем сумел найти собственный, индивидуальный почерк. Это говорит о той роли, которую данный стиль сыграл на первых порах в процессе формирования раннего свинга. И позднее контакты и пересечения элементов и средств, характерных для этих направлений, возникали в джазе неоднократно. Это свит-свинг 30—40-х годов, связанный прежде всего с прославленными оркестрами Б. Гудмена и Г. Миллера. Тенденция к расширению художественных задач джаза, развивавшегося на основе усложнения стилистики свинга в 40-х годах, привела к возникновению «прогрессива» (С. Кентон, В. Герман и другие).

Как правило, репертуар оркестров типа свит был довольно пестрым. Он состоял обычно из модных танцев, обработок всевозможных популярных мелодий, в том числе и из классической музыки, препарированных в духе данного стиля, а также попури. От таких оркестров в практику первых джазовых биг-бэндов перешли некоторые важные качества: большая роль аранжировки, высокие профессиональные требования к исполнителям, способным к слаженной, со всеми необходимыми нюансами коллективной игре в tutti, прием противопоставления друг другу разных групп-секций инструментов, чередование ансамблевой и сольных партий и т. п.

Однако есть и принципиальные отличия, которые, как правило, сразу же обнаруживаются при сравнении исполнения одной и той же пьесы оркестрами типа симфоджаза и собственно джазовыми биг-бэндами. Так, музыканты свит-оркестров каждую композицию исполняли только строго по нотам, за исключением отдельных кратких вставок-эпизодов, построенных на импровизации, для исполнения которых специально приглашались солисты из других джазовых ансамблей. В противном случае сольные разделы разучивались по нотам и исполнялись оркестрантами²⁶. Музыканты свит-джаза не владели и техникой свинга, фразировкой офф-бит, типичными интонационными приемами джазового исполнения. Такая игра «на бите», без присущей импровизационному джазу (прежде всего негритянскому) метроритмической и интонационной свободы, несколько сближала манеру оркестров в стиле свит со стилем исполнения рэгтаймов, а также с целым рядом представителей «белого» чикагского джаза. Таким образом, дело заключалось не только и, может быть, даже не столько в игре по нотам,

²⁶ Мелодика в стиле свит имеет вокальную природу. Обычно пьесы вначале создавались как песни. В своем подходе к тематическому материалу и композиторы и аранжировщики, на чью долю приходилась значительная нагрузка по обработке материала, представленного автором зачастую в простейшем виде, были «склонны к эклектичности». «Гармонические и оркестровые эффекты зачастую заимствовались у европейских композиторов-романтиков и импрессионистов» (42, 122).

сколько в точном воспроизведении всего зафиксированного в записи текста.

Интерпретация, сумма всех выразительных средств и приемов исполнения коренным образом отличала оркестры в стиле свит от джазовых биг-бэндов негритянского типа. Одна и та же аранжировка могла быть совершенно по-разному воспроизведена различными составами. Известны многочисленные случаи использования таких аранжировок в практике оркестрового джаза. В частности, творческие контакты, но одновременно и стилистические различия проявились сразу же после возникновения первых биг-бэндов, поначалу пытавшихся копировать исполнительскую манеру свит-оркестров. Негритянские бэнды вскоре нашли свою специфику и стали своеобразным объектом для подражания, но уже со стороны белых симфоджазовых оркестров. Известно, что не только Ф. Хендерсон в начале своего творческого пути подражал изысканному стилю П. Уайтмена, но и последний вскоре стал искать возможность использовать новые для своего времени аранжировки Д. Рэдмена, исполнявшиеся в биг-бэнде Ф. Хендерсона (71).

С этой целью, например, П. Уайтмен за 2000 долларов купил двадцать таких аранжировок, хотя заранее знал, что его музыкантам будет не так-то просто воспроизвести все необходимые приемы, столь типичные для негритянских исполнителей. И действительно, многие эффекты так и не удались белым музыкантам, несмотря на активную помощь в процессе репетиционной работы самого Д. Рэдмена (71). Он отмечал, что члены оркестра П. Уайтмена несомненно владеют нотной грамотой, но не обладают подлинно джазовым чувством, что также отличает негритянские биг-бэнды от популярных «белых» оркестров, развивавшихся в русле стиля свит и симфоджаза как его разновидности.

По мнению ряда исследователей, наиболее интересными с точки зрения джазовой техники в стилистике симфоджаза являлись упоминавшиеся выше импровизационные соло. В различных оркестрах в свое время играли такие известные джазмены, как «Бикс» Бейдербек, Ф. Трамбауэр, А. Бриггс, Б. Джонс, братья Т. и Дж. Дорси, Э. Ланг, Дж. Тигарден, «Ред» Норво, Л. Армстронг, «Бинг» Кросби, М. Спениер, Дж. Брунис, С. Бише и целый ряд других музыкантов. Порой приглашенные хот-солисты образовывали своеобразную группу внутри большого оркестра. На такой основе, например, из оркестра П. Спекта выделился ансамбль «Джорджиэнс», в котором участвовал известный трубач Ф. Гваренте, выступавший даже в Европе. Не имея возможности исчерпывающе проявить себя, такие музыканты находили способы самовыражения в практике джем-сешн, на которых они подолгу импровизировали после работы и где нередко находились самые интересные творческие решения, служившие важным стимулом развития джаза.

Разумеется, стиль свит был внутренне неоднороден. В нем сосуществовали в одновременности различные тенденции, и если оркестры симфоджазового типа имели претензии на известную элитарность, что, естественно, отгораживало их от широкой аудитории,

то еще большее число исполнительских коллективов по всей стране популяризировало пьесы, исполняемые по стандартным аранжировкам для сравнительно скромного состава. Однако свит пользовался огромной популярностью в 20-е годы. Особенности развития этого стиля, его связи с миром развлечений, коммерцией, бизнесом, очень ярко выявились в деятельности признанного лидера данного направления Пола Уайтмена.

Пол Уайтмен родился в 1890 году в Денвере, штат Колорадо. Он получил музыкальное образование и в качестве скрипача выступал в симфонических оркестрах на Западном побережье — в своем родном городе и в Сан-Франциско. Свой первый оркестр в составе девяти человек он организовал в 1919 году в Санта-Барбара, и тогда же выступил в Атлантик-Сити. В 1920 году Уайтмен гастролировал в Нью-Йорке, где до 1923 года выступал в рассчитанном на богатую публику отеле «Palais Royal», исполняя музыку в стиле свит. В том же году в продаже появилась первая грампластинка оркестра, имевшая огромный успех. Записанная на ней композиция «Whispering» стала хит-сонгом и, пожалуй, одним из наиболее ярких образцов стиля свит.

Хотя этот состав оркестра Уайтмена был еще не самым знаменитым в его творческой практике, тем не менее он пользовался у публики необычайной популярностью. Секрет его успеха заключался в том, что Уайтмен, не будучи джазовым музыкантом, тем не менее хорошо понимал сущность этого вида искусства. Правда, по мнению многих критиков, исполняемые его оркестром пьесы лишены «духа джаза» (14, 75). Однако в разное время Уайтмен приглашал к себе на работу самых выдающихся исполнителей, ярких солистов-импровизаторов, чьи интересные вставки-соло украшали композиции. Исследователи отмечают даже такой факт: любители «горячего» джаза обычно покупали грампластинки с записями оркестра Уайтмена не из-за любви к стилю свит или симфоджазу, а для того чтобы послушать эти краткие импровизационные эпизоды. Стало быть, исполнительский уровень первого коллектива в целом был всегда очень высоким.

Пол Уайтмен сделал все возможное, чтобы максимально приблизить исполнявшуюся им музыку к запросам широких кругов белых слушателей, часто не воспринимавших «грубого» негритянского джаза с его «варваризмами». Он старался сделать звучание своего оркестра упорядоченным и мягким, по возможности используя некоторые элементы европейской музыки, в том числе академической. Этим целям вполне соответствовали и состав оркестра, и приемы исполнения. Тщательно отрепетированные, выученные по нотам композиции Пола Уайтмена казались любителям тех лет гораздо более совершенными и яркими, чем современному слушателю, увлекающемуся джазом, знающему разные его стили и направления (71).

Так или иначе, к началу 20-х годов лидер оркестра, оказавшийся

также прекрасным организатором и бизнесменом, подчинил своему влиянию в общей сложности 28 оркестров в восточных областях страны. Солидные суммы (по свидетельству М. Стернса, 7500 долларов в неделю) этот бэнд-лидер получал еще, играя на скачках, и в целом его доход составлял более миллиона долларов в год (71). Эти финансовые выкладки мы приводим лишь с целью продемонстрировать, как в одном лице сочетались черты, характерные и для талантливого музыканта, и для художественного руководителя, и для способного бизнесмена. При этом все же следует отметить, что благодаря усилиям Уайтмена многие музыканты смогли получить неплохую работу, что было жизненно важно в годы кризиса и экономической депрессии. Целый ряд исследователей отмечает, что у «Папы» Уайтмена, носившего также титул «короля джаза» после участия в 1930 году в одноименном кинофильме, в тяжелое время нашли убежище известные исполнители (73).

Популяризации джаза весьма способствовал исторический концерт оркестра Пола Уайтмена в нью-йоркском «Эолиен-холле», состоявшийся 12 февраля 1924 года. Он шел под названием «Эксперимент в современной музыке». Именно здесь наиболее ярко и выпукло была проведена идея сближения джаза и академической музыки, «симфонизации» джаза, его очищения от всего грубого и диссонантного, проводившаяся и впоследствии многими исполнителями, и не только в стиле свит. Пол Уайтмен хорошо понимал все значение этого концерта и тщательно готовился к нему. Ответственность усиливалась тем фактом, что концерт должен был состояться в зале, который, как и Карнеги-холл, считался своего рода храмом классической музыки. По воспоминаниям Уайтмена, в процессе подготовки к концерту он дал несколько ленчей, на которые пригласил нужных критиков и объяснил им цели и задачи предстоящего концерта. Они присутствовали и на репетициях. Кроме того, что особенно важно, Уайтмену удалось заинтересовать своей идеей многих выдающихся деятелей культуры и искусства, согласившихся принять участие в финансировании концерта. Среди них — С. Рахманинов, Я. Хейфец, Ф. Крейслер, Л. Стоковский, И. Стравинский, В. Дамрош, Карл ван Вехтен и другие (73, *Ch. 10*). Он сумел показать достаточно респектабельной публике, что в современной популярной музыке произошел заметный сдвиг от раннего «неочищенного» джаза в сторону новых мелодических форм И. Берлина, Э. Мак-Доуэлла, В. Герберта, Дж. Гершвина. Публике и критикам пришлось по вкусу музыка этого «джаза», словно покрытого «густым слоем сахара» (73, *Ch. 10*).

Программа концерта включала 26 номеров. Среди них: популярная еще по записанной в 1917 году первой в истории джаза грам-пластинке в исполнении знаменитого «Ориджинел диксиленд джаз бэнда» пьеса «Livery Stable Blues»; композиции «Whispering», «Alexander's Ragtime Band», танцевальные обработки двух пьес, сюита из четырех серенад, написанная специально по этому случаю Виктором Гербертом, и др. Все они были по возможности приближены к вкусам собравшейся на концерте белой публики.

Идея концертизации джаза наиболее ярко была отражена в четырех пьесах для фортепиано, принадлежащих перу известного автора знаменитого рэгтайма «Котенок на клавишах» З. Конфри. По свидетельству американского исследователя, здесь ощущаются приемы, идущие от некоторых европейских композиторов прошлого века, в частности от Листа и Таузига (73, Ch. 10).

Но особенно впечатляющим, олицетворяющим идею симфонизации джаза стало первое исполнение ставшей с этого времени знаменитой «Rhapsody in Blues» Джорджа Гершвина с самим автором в качестве солиста-пианиста. Это произведение крупной формы для фортепиано и симфонического оркестра, в основе которого лежит тематизм, содержащий некоторые типичные для джаза элементы.

С точки зрения европейских традиций здесь есть определенные следы влияния Листа, Рахманинова, Дебюсси. Оркестровка «Рэпсодии» принадлежит Ф. Грофе, который инструментальными приемами еще более усилил импрессионистское начало, заложенное в музыке Гершвина.

В отношении «джазовых» элементов в «Рэпсодии» критики обычно отмечают прежде всего джазовую ладогармоническую окраску, с частым использованием блюзовых тонов. История создания сочинения такова: «Сам Дж. Гершвин долгое время не мог найти для нее подходящего названия. За несколько дней до концерта брат композитора Айра Гершвин посетил художественную выставку, где демонстрировались этюды „в серых тонах“, „в зеленых тонах“ и т. д. Под этим впечатлением он предложил назвать пьесу „Рэпсодией в блюзовых тонах“. Композитору понравилась игра слов: по-английски „в блюзовых тонах“ означает одновременно в „голубых тонах“» (18, 250).

70

Дж. Гершвин, Рэпсодия в голубых тонах

The image shows a musical score for George Gershwin's 'Rhapsody in Blue'. It consists of two systems of music. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with trills (marked 'tr') and slurs. The bass staff continues the harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).



Подробный анализ «Рапсодии» не входит в нашу задачу. Однако отметим в ней интересные метроритмические приемы, восходящие к джазу и рэгтайму, в частности, различные комбинации с синкопами, а также применение в партитуре характерных джазовых тембров, сочетаний красок, например, дёрти-тоунс в партии саксофонов или же непривычное с точки зрения классических канонов резкое звучание медных инструментов. Подлинного профессионализма, великолепного владения техникой фортепиано требует от исполнителя и сольная партия. Несмотря на некоторые недостатки в формообразовании, отдельных гармонических приемах, в целом оценка нового сочинения была весьма положительной. «Музыка этого произведения обладает неувядающей прелестью. Недостатки формы отступают далеко на задний план по сравнению с обаянием и силой таланта, брызжущего из каждого такта партитуры» (18, 250). Смелый эксперимент Уайтмена на этот раз полностью удался. «Гершвин воплотил в нем самобытную, „неприглаженную“ красоту раннего джаза — его бьющую через край темпераментность, облик свободной импровизации, яркие „варварские“ краски. Он уловил захватывающие, энергичные, синкопирующие ритмы джаза, необычную темпериацию блюзов, воспроизводящую вокальный стиль подлинных негритянских певцов и богатые красочные созвучия. Образы и интонации, сложившиеся вдали и независимо от академической музыкальной среды, он воплотил в звуки европейского симфонического оркестра, соединил их с художественными приемами классической музыки» (18, 250).

В тех случаях, когда оркестр Уайтмена исполнял обычную танцевально-развлекательную музыку, он использовал общепринятые приемы и выразительные средства. Уайтмен выступал со своим оркестром до 1940 года, а затем стал музыкальным руководителем радио Эй-Би-Си в Нью-Йорке. Ему принадлежит несколько книг о джазе.

Думается, что истинное значение Пола Уайтмена в деле развития и популяризации джаза все же не было по достоинству оценено учеными — историками и теоретиками. И в области «серьезной» трактовки целого ряда характерных признаков, элементов джаза, и в идее концертизации Уайтмен, с одной стороны, примыкал к известной плеяде композиторов-академистов, проявивших значительный интерес к джазу или близким ему жанрам, а с другой — предвосхитил более поздние по времени опыты по сближению джаза

с академической музыкой, по-разному предпринимавшиеся в рамках различных стилей — прогрессива, кул, барок-джаза, в третьем течении и т. п. Нелишне упомянуть также и о распространенной практике «оджазирования» эстрадных и эстрадно-симфонических оркестров наших дней, идея которых в известной мере восходит к симфоджазу 20-х годов.

В пьесах свит-джаза отразилась тенденция к стандартизации самых разных элементов музыкального языка, включая не только мелодику, гармонию, метроритм, оркестровку, но и форму-схему изложения и развития материала. Хорошо известно, что для джаза в целом, особенно в рассматриваемый период, стала очень характерной форма темы с вариациями: $A - A_1 - A_2 - A_3 - A_4$ и т. д. Продолжительность исполнения определялась контекстом выступления, его целями и задачами, вплоть до настроения музыкантов. Например, во время грамзаписи тех лет музыканты были ограничены временем, так как на одной стороне пластинки умещалась пьеса продолжительностью не более трех минут. Естественно, разным оказывалось количество вариаций в одной и той же композиции, предназначенной для концертного выступления или же творчески разрабатываемой во время джем-сешн, где музыканты, как правило, не были связаны временем.

Тем не менее в джазе, в том числе и в стиле свит, возникли свои варианты схемы вариаций. Американский ученый отмечает по этому поводу: «Популярные песни Тин-Пэн-Элли обычно состоят из вступительной строфы (verse) и повторяющегося основного раздела (chorus), который содержит собственно тему. (...) Тема-хорус и вариации на нее, как правило, проводятся гораздо чаще, чем верс со своими вариациями. Порядок их чередования, по-видимому, не регламентирован какими-либо строгими правилами. Верс даже может быть вообще опущен, и тогда основой для вариаций служит один лишь хорус». Далее автор приводит наиболее распространенную, стандартную схему, которая даже получила название «шаблон» (routine):

«Вступление (короткое построение в главной тональности).

В — верс (в главной тональности)²⁷.

A — первый хорус (в главной тональности с небольшими изменениями в оркестровке).

A_1 — второй хорус (в главной тональности и в совершенно иной оркестровке).

A_2 — третий хорус (в более высокой тональности по сравнению с главной). Другое его название — „хорус аранжировщика“ (здесь допускается наибольшая свобода в аранжировке, а также предусмотрена возможность ритмического варьирования).

²⁷ Верс может иметь различное, но при этом обычно четкое строение типа $A-A-B$, $A-A-B-A$, $A-B-A-C$, $A-A^1$.

А — четвертый, заключительный хорус (в главной тональности)» (42, 197).

В 20-х годах наряду с оркестром Пола Уайтмена большим успехом пользовались и некоторые другие коллективы. Привнесение тех или иных джазовых элементов характерно, в частности, для оркестров Г. Ломбардо и Р. Уэлли. По мнению исследователей (73, *Ch. 14*), исполнявшаяся ими музыка была своего рода квинтэссенцией свит — в высшей степени «сладкой». Это объясняется особенностями эстетических запросов широкой публики в годы кризиса и депрессии. Средний американец хотел искусства, которое максимально отвлекало бы его от насущных повседневных проблем и забот о собственном существовании. «Отвлекающе» действовало звуковое кино, в начале 30-х годов ставшее к тому же и цветным. Этой же цели служили и различные шоу. Такую же роль призвана была выполнять музыка, в звуках которой словно оживали несбыточные мечты простого американского слушателя, пребывавшего в сфере грез.

Оркестр Гая Ломбардо, итальянца, родившегося в Канаде, выступал по радио в Кливленде, а позднее несколько лет играл в ресторане «Гранада» в Чикаго. В начале 30-х годов он перебрался в Нью-Йорк, где играл в отеле «Рузвельт». Бэнд Ломбардо привлекал широкую публику не только иностранным названием (он назывался «Ройял Кэнедиэнс»), но и специфическим звучанием, трактовкой репертуара. В оригинальном саунде этого оркестра особенно необычной была партия саксофонов, чье звучание сочетало известную твердость, остроту с еще более удивительной мягкостью. Б. Уланов, иронизируя по этому поводу, пишет об исполнявшейся оркестром музыке как об «успокоительном средстве, умело подслащенном сахариновыми саксофонами» (73, *Ch. 14*). Но тем не менее, как раз данное качество оказало воздействие на вкус публики и манеру исполнения, звуковедение, тембр как в секционной, так и в сольной игре многих джазовых биг-бэндов, особенно в начале 30-х годов. Успех пришел к оркестру Г. Ломбардо и благодаря умелому подбору репертуара, а также качеству аранжировки. Однако представители джаза критиковали некоторые типичные приемы исполнения оркестра: примитивный бит, который они пренебрежительно именовали «рики-тики», однообразные, трафаретные заключительные построения, обязательно почти всегда включавшие удар по тарелке, даже упомянутое выше мягкое, обволакивающее звучание саксофонов. По поводу него делались всевозможные предположения. Одни считали, что все дело заключается в специфическом вырезе, контуре тростей, под которые к тому же якобы подкладывается бумага. Ходили легенды о том, что раструб инструмента будто бы заполняется жидкостью — маслом, молоком, патокой, виски и т. п. Так или иначе, оркестр Ломбардо был популярен и привлек внимание многих музыкантов, в том числе и знаменитого Л. Армстронга (73, *Ch. 14*). Его большому успеху во многом способствовало участие в радиопередачах.

Благодаря радио стал широко известным, особенно к концу 20-х

годов и оркестр Руди Уэлли, в котором сочетались качества хорошего ведущего и вокалиста. Он выступал с мегафоном, что позволяло ему направлять звук со сцены в любом нужном направлении. Это новшество вскоре подхватили и другие певцы. Вокалисты включались в состав танцевальных оркестров, в том числе основывавшихся на импровизационной технике исполнения. Уэлли признавался, что ему по душе горячий джаз, хорошее звучание медной группы оркестра, но в то же время считал, что подлинный импровизационный джаз не имел нужного спроса. Напротив, популярностью у широкого слушателя пользовалась мягкая, вкрадчивая (даже в быстром темпе) музыка, включавшая вокальные номера и не раздражавшая слух громкой динамикой, разного рода «грязными» звучаниями, «хрипом» и тому подобными эффектами. Имея столь четкую художественно-эстетическую установку, ориентированную на определенную публику, Уэлли сумел осуществить свою заветную мечту — выступать в самых респектабельных, роскошных залах клубов и театров, несмотря на более чем скромные аранжировки исполняемых пьес. В них обычно предусматривались скрипки и саксофоны, ансамблевая партия которых была достаточно непритязательной²⁸.

Присущая стилю свит упорядоченность, организованность исполнения, возрастание роли композитора, а в особенности аранжировщика, высокие профессиональные требования к музыкантам, тенденция к концертизации этого рода музыкального искусства, его отходу от чисто прикладных функций — все это сказалось и на джазе, художественный уровень которого также неуклонно повышался.

К промежуточным между стилистикой свит и джазом импровизационного типа, обобщенно называвшимся хот-джазом, можно отнести интересные, хотя и не всегда удачные с точки зрения именно стилистического единства, многочисленные опыты включения «горячих» солистов в практику исполнения выученных по нотам танцевальных партитур. Еще один случай промежуточного плана — «стиль настроения», культивировавшийся в оркестре «Дюка» Эллингтона, одного из наиболее ярких представителей джазовых биг-бэндов (45, 122, 133):

71a Andante

Дюк Эллингтон. Mood Indigo

²⁸ Придерживаясь принципа параллельного анализа наиболее важных событий в истории джаза, происходивших одновременно, здесь следовало бы начать рассмотрение первых биг-бэндов. Однако нам кажется более целесообразным сначала проследить дальнейшее развитие стилистики свит, чтобы уже не возвращаться к данному вопросу, имеющему, как упоминалось, немаловажное значение для понимания процесса формирования ряда джазовых стилей и некоторых других явлений современной музыки.

E₇ Hm₇ E₇ E^b₇ Bm E^b₇ A^b₇ A^b₀ G₀ A^b₇ H₇ A^b₇
 D^b₆ G^b₇ E^b₇ A^b B₇ E^b E^b₇ A^b A^b A^b
 A^b A^b₀ Bm E^b A^b A^b₀ A^b B₇ B₇
 E^b₇ D^b₆ D^bm₆ E^b₇ A^b₇
 D^b₇ E₇ E^b₇ A^b A^b₀ A^b₆
 B₇ E^b₇ D^b E^b₇ A^b A^b₀ Bm₇ E^b₇

Fine

716

Moderato

Дюк Эллингтон, Solitude

B⁺ E^b Fm₇
 mf
 B₇ E^b 1. B⁺ 2. E^b₇
 A^b C₀ E^b B₇
 E^b₇ A^b C₀
 E^b C₀ B₇ B⁺

Несколько позднее, в период расцвета стиля свинг, появляется особая его разновидность, также основанная на идее европеизации негритянского джазового биг-бэнда. Речь идет об оркестре Бенни Гудмена и примыкавших к нему исполнительских коллективах, развивавших своеобразный, как бы смягченный и упорядоченный по сравнению с наиболее показательными негритянскими биг-бэндами «эры свинга», стиль свит-свинг. Среди соратников Гудмена — популярный тромбонист, также возглавлявший любимый публикой оркестр, — Гленн Миллер. Еще ранее совмещение черт биг-бэнда, диксиленда и элементов стиля свит стало характерной чертой оркестра Бена Поллака (кстати, «открывшего» Г. Миллера, который, в свою очередь, настоял на включении в состав оркестра Поллака скрипок). В нем играли многие известные музыканты: братья Гарри и Бенни Гудмен (впоследствии руководитель прославленного оркестра, знаменитый кларнетист), корнетист Джимми Мак-Партленд, саксофонист «Бад» Фримен, тромбонист Джек Тигарден и другие.

К названным следует добавить оркестры, игравшие развлекательную музыку с элементами джаза, в целом находившуюся в русле течения свит, и некоторые ранние биг-бэнды. Среди них — оркестры Ж. Голдкетта, Р. В. Кана, Р. Нобла, Ф. Уэрринга, Г. Холла, Дж. Хилтона, Г. Грэй, К. Мак-Кои, Ш. Филдса, Т. и Дж. Дорси, А. Шоу, Д. Редмена, Б. Моутена, Э. Кёрка, Р. Мак-Кинли и др. «Из вокалистов в области свит-музыки и свит-джаза ведущими считаются „Бинг“ Кросби, Э. Уотерс, Нат „Кинг“ Коул, Билли Холидэй, Сара Воан, П. Бэйли, П. Ли, А. О'Дэй, Б. Экстайн и некоторые другие. Традиции свит-музыки в большей или меньшей степени нашли продолжение также в стилях ритм-энд-блюз, прогрессив, кул, фанки, соул, боссанова-джаз, фри-джаз, джаз-рок. Свит-стиль сохраняет свое значение в самых различных областях современной поп-музыки» (31, 222). Таким образом, хотя свит-музыка действительно заметно уступала биг-бэндам, нельзя умалять истинного значения этого стиля, особенно в исторической перспективе.

Негритянские биг-бэнды. Начало стиля свинг

Большие негритянские оркестры джазовой ориентации появились в период особой популярности стиля свит и симфоджаза, который оказал определенное влияние на их развитие. Более того, и само возникновение биг-бэндов в известной степени было обусловлено необходимостью выдержать конкуренцию с белыми симфоджазовыми оркестрами. Новый стиль джазового биг-бэнда формировался постепенно и сложился в относительно законченном виде к концу 20-х — началу 30-х годов. На основе его развития появляется пользовавшийся необычайной популярностью стиль свинг, многие важные черты которого определились еще в биг-бэндах предшествующего десятилетия. Однако вначале новая стилистика еще не получила

достаточно широкого распространения, равно как и сам термин «свинг», «всплывший» уже в 30-х годах.

В историческом плане свинг занимает как бы промежуточное место между традиционным и современным джазом. С точки зрения собственно художественных качеств, средств выразительности, стилистики он находится между хот- и свит-джазом (33, 371).

Обычно отмечается, что по своей сущности свинговый стиль является противоположностью более ранним стилям. Так, коренные свойства новоорлеанского джаза, в большой степени возникшие позже его ответвления и разновидности, генетически африканские. Оригинальные черты появились здесь благодаря привнесению некоторых специфических европейских черт. Генезис же и развитие свинга, напротив, имеют европейскую природу. Его самобытность возникла благодаря включению в этот процесс целого ряда качеств, характерных для негритянской музыки.

Следует сразу же подчеркнуть, что название «б и г - б э н д» не нужно понимать всегда в буквальном смысле. По сравнению с симфоническим оркестром он, особенно на ранней стадии развития, выглядит в количественном отношении совсем скромным. Точно так же нет четкой линии, отделяющей минимальный по числу исполнителей состав биг-бэнда от расширенного джазового ансамбля типа комбо.

Основное отличие более ранних форм джазового музицирования от возникших в 20-е годы биг-бэндов заключалось в совершенно ином распределении функций между инструментами, объединявшимися в группы. Прежде всего образуются две крупные секции: мелодическая и ритмическая. «Мелодическая группа, в свою очередь, делится на группу саксофонов (reeds), которые иногда заменяются кларнетами, и медных духовых — труб и тромбонов (brass). В ритмическую группу входят: фортепиано, гитара, контрабас и ударные» (44, 16—17). Иногда добавляются секции деревянных (woods) и струнных инструментов. Возможны всякие модификации конкретного состава. Группа саксофонов включает разновидности: альт, тенор, баритон, иногда сопрано, бас. Нередко вместо саксофона вводится кларнет, вплоть до полной замены кларнетами всей секции саксофонов. Группа медных может делиться на подгруппы — секции труб и тромбонов, партии которых противопоставляются друг другу.

Количество музыкантов в биг-бэнде колеблется от десяти до двадцати человек. Состав зависел от конкретного периода в истории джаза, художественных задач, ставившихся в том или ином оркестре, и т. д. Наиболее типичен следующий состав: четыре трубы, четыре тромбона, пять саксофонов, ритмическая группа. Первые биг-бэнды малочисленны.

В основе техники исполнения биг-бэнда лежит принцип сопоставления не отдельных инструментов, а целых монолитных групп или секций, что отчасти напоминает обычный симфонический оркестр, где каждая партия также поручается группе инструментов. На смену полифонизированной фактуре в ранних стилях джаза в биг-бэнде появляется опора на гармоническую вертикаль, что, конечно,

уже имело место и в рамках классического стиля, но скорее не как правило, а как исключение. Важную роль в каждой секции приобретали исполнительские качества ее лидера (Leader, Bandleader), за которым обычно и шли все остальные члены каждой группы, подстраиваясь под его манеру игры, со всеми нюансами и штрихами. Вообще в биг-бэндах высокие требования предъявлялись не только к солистам, но и к остальным музыкантам (сайдмены — sideman), создававшим ансамблевое исполнение. Умение во время коллективной игры слиться с остальными, чтобы звучание всей секции стало монолитным, выровненным во всех отношениях, во всех «мелочах» — качество, неотъемлемое от понятия высокопрофессионального исполнительства в период расцвета больших оркестров.

Подчеркивая существенное отличие биг-бэнда от симфонического оркестра и от оркестра европейского типа, У. Сарджент отмечает, что последний «с его достаточно полными „хорами“ струнных, деревянных и медных духовых, в наибольшей мере соответствовал требованиям музыки, которая... является „контрапунктической“ <...> Что касается джаза, то он не является „контрапунктическим“ искусством — по крайней мере в том смысле, в котором это понятие применимо к европейской музыке. В джазе редко используется в чистом виде традиционный четырехголосный гармонический тип изложения, который является одним из основополагающих в европейской классике. Для новой негритянской музыки было нехарактерно наличие мелодически развитых средних голосов и сложного мелодизированного баса. Ее фактура складывалась в основном из непрерывно развертывающейся мелодии и пульсирующего ритмического фона, к которому добавлен соответствующий гармонический материал, необходимый для образования простых аккордовых последовательностей» (42, 186).

Для биг-бэнда характерна и специфическая ансамблевая техника, при которой музыкальное целое опирается на сочетание заранее аранжированных разделов, выписанных в партитуре, и импровизационных эпизодов, исполняемых солистами. Естественно, речь идет о высокопрофессиональных оркестрах, располагающих возможностями и для коллективной игры, и для импровизационных солов. При отсутствии ярких музыкантов во многих биг-бэндах, фактически от начала и до конца, включая сольные разделы пьесы, использовалась нотная запись. При этом часто копировалась аранжировка какого-то известного оркестра. Свобода исполнения в той или иной мере распространялась и на ансамблевые фрагменты. Это касается лишь некоторых наиболее ярких биг-бэндов, в которых способностью к импровизации обладали не только отдельные солисты, но и целая группа оркестра. В таком случае аранжировка пьесы допускала отклонения от партитуры. Порой наряду с письменной использовалась устная аранжировка, когда музыканты заранее, в процессе репетиций находили оптимальное решение творческой задачи. Согласно такой предварительной договоренности складывалась общая схема композиции, отрабатывались ее отдельные детали.

При разделении фактуры на ведущий (мелодический) и аккомпанирующий пласты в биг-бэнде складывается своеобразный способ сопровождения, получивший название *бэкграунд*. Его функция не ограничивается элементарным аккомпанементом. Напротив, он играет большую выразительную роль, в частности, способствует росту напряжения, динамичности исполнения, оттеняет эпизоды солистов или служит усилению их рельефности, яркости. В целях создания наибольшего художественного единства музыкального целого *бэкграунд* (в оптимальном варианте) стилистически должен полностью соответствовать партиям солистов.

Существуют несколько разновидностей *бэкграунда*. Он различен в биг-бэндах или в малых составах — комбо, исполняется инструментами как мелодической, так и ритмической группы, что создает соответственно «мелодический, гармонический или же ритмический фон для инструментального или вокального соло. <...> Бэкграунд может быть вокальным или инструментальным» (44, 24). Бэкграунд может заранее фиксироваться в нотной записи (или в устной форме), но может быть и импровизационным.

Инструментальный *бэкграунд* имеет следующие основные виды:

1) аккордовый — партии инструментов, исполняющих сопровождение, складываются в созвучия, последовательность которых обычно очерчивает основную гармоническую структуру пьесы;

2) мелодический — голоса сопровождения образуют дополнительную линию или линии, контрапункт к основному голосу;

3) риффовый — сопровождение, основанное на неоднократном повторении мелодико-ритмической формулы-модели — риффа, на время становящегося фоном оstinatного типа для мелодической линии и одновременно — средством нагнетания напряженности;

4) ритмический — в сопровождении возникает равномерно пульсирующий ритмический фон, подчеркиваемый выделением ударных долей каждого такта (31, 245).

Следует добавить, что возможен и комбинированный, смешанный тип *бэкграунда*, в котором объединяются различные его виды. Встречается еще один тип — «басовый (роль сопровождения выполняет линия баса, являющаяся функционально-гармонической опорой мелодии)» (33, 360). Существует мнение, что мелодический и риффовый типы *бэкграунда* особенно распространены в негритянском джазе, что исторически связано с особенностями африканской, а позднее — афроамериканской музыки. Так, и в той и в другой широко используется техника риффов. Из африканских хоровых жанров и инструментальных форм, в том числе основанных на применении вопросно-ответного принципа, рифф наследуется в уорк-сонгс, в балладах, холлерс, спиричуэлс, а также в стопп-паттернс в раннем джазе. Р и ф ф в его наиболее оформившемся виде стал типичным именно для стилистики свинга. Художественное воздействие приема рифф связано с применением на его основе оstinатности, многократной повторности, при которой, однако, происходят и некоторые изменения, касающиеся, например, гармонической основы. Она может и изменяться — устойчивость «формулы» одновременно

сочетается, таким образом, с изменчивостью. Кроме того, обычно при опоре на технику риффа постепенно идет и нарастание громкости звучания, включение в процесс исполнения новых инструментов и т. п. Рифф используется не только в качестве сопровождения солисту, но и как яркое средство самостоятельного оркестрового развития. Нередко в фактуре образуются два или даже более самостоятельных пласта, каждый из которых основан на собственном риффе. В целом же создается сочетание нескольких риффов, как бы переключки между группами оркестра, каждая из которых проводит свой рифф. Например, один рифф может быть в партии медных, другой — у саксофонов. Или при делении медной секции на подгруппы: один рифф — у труб, другой — у тромбонов, третий — у саксофонов. Во многих случаях рифф начинает играть ведущую роль в процессе исполнения и превращается в важный тематический фактор композиции. Именно в рамках риффа в некоторых известных биг-бэндах допускалась импровизация при сохранении общей компактности фактуры, например, аккордовой структуры — хэд-рифф.

Исходным материалом для композиций, исполнявшихся биг-бэндами, служили темы, которые часто в основе своей были либо блюзовым «квадратом», либо являлись так называемыми стандартами, построенными по схеме А — А — В — А (в джазе раздел В носит название «бридж», «ченнел», «рилис»). Фактически вся данная структура — простая двухчастная репризная форма в 32 такта, с квадратными восьмитактовыми построениями внутри (8+8+8+8). Джаз этого времени продолжал осваивать европейскую гармонию — романтическую и с определенного времени импрессионистскую. Стали излюбленными альтерированные септ- и нонаккорды, трезвучие с секстой в качестве тоники, с секундой, тонический септаккорд и т. п. Появляются целотонные созвучия. Заметна тенденция к «роскошному», пряному звучанию. Часты разного рода параллелизмы, в негритянском свинге сохраняют значение и типичные для афроамериканской музыки приемы интонирования.

Принцип периодичности, лежащий в основе приема рифф, является одним из показательных для техники биг-бэндов. Однако необычайно важное значение приобретает в стиле с в и н г характер метроритмической пульсации, приводящей в комплексе к возникновению свинга как качества исполнения, особенно типичного для данного стиля.

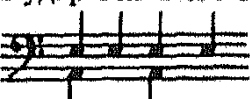
Приведем по возможности полностью одно из известных определений свинга как специфического средства выразительности в джазе. Заметим, что во избежание путаницы и для четкости отличия терминов «свинг» как стиль джаза и «свинг» как элемент музыкального языка, некоторые ученые предлагали различные уточнения. Так, немецкий исследователь Й. Э. Берендт, а за ним А. Азриль рекомендуют писать это слово в его стилистическом значении с прописной буквы — «Свинг», а в другом со строчной — «свинг».

«Свинг представляет собой характерный тип метроритмической пульсации, основанный на постоянных микроотклонениях ритма

(опережающих или запаздывающих) от опорных метрических долей (граунд-бита), в результате чего у слушателя создается ощущение концентрации большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, возникает эффект „раскачивания“ звуковой массы, расшатывания тактового метра. Музыкальное движение приобретает такие качества, как динамическая конфликтность, импульсивность, упругость, устремленность и т. п. „Освинговываются“ прежде всего основные метрические доли такта, зачастую дополнительно подчеркиваемые акцентами для еще большего усиления остроты ритмических сдвигов» (31, 254). Именно в этом состоит различие между свингом и офф-битом (при использовании этого приема допускаются более свободные смещения какого угодно звука — наподобие известного и в классической музыке *rubato*, относительно основного бита). Иногда явления свинг и смещение акцентов в такте на вторую и четвертую доли, как это случается при опоре на ту-бит²⁹, смешивают. В такой трактовке понимание сущности свинга слишком упрощается (34, 23)³⁰. В разных стилях, порой и у различных исполнителей возникает индивидуальная трактовка приема свинг, который то приобретает особую рельефность, то почти или целиком сходит на нет.

Глубокий и всесторонний анализ свинга как особого выразительного средства джаза, как явления требует отдельного большого труда. Попытки его определения содержатся практически во всех серьезных работах, посвященных джазу. Поэтому одно лишь только сравнение разных точек зрения потребовало бы немало времени и места. Но важно напомнить, что феномен свинга практически невозможно определить словесно. Сущность этого явления, как правило, ускользает (58, 208, 211). Правда, то же самое можно сказать вообще о любых попытках передать музыку словами. Во всяком случае, понятие свинга несводимо к простому акцентированию слабых долей такта типа офф-бит — его можно встретить и в обычной популярной музыке, где нет никакого сдвига. Ссылаясь на мнение швейцарского

²⁹ Понятие ту-бит (англ. — два удара) связано не столько с размещением акцентов, сколько с наличием именно всего двух долей (ударов) в партии большого барабана, падающих на первую и третью доли такта. В результате его партия шла как бы в размере 2/2 при общем размере 4/4. Четверти отбивались малым барабаном, и, таким образом, на каждый удар большого барабана приходилось два удара малого: Малый барабан

Большой барабан  (в стилях традиционного джаза).

В свинге большой барабан выбивал в каждом такте все четыре доли, что получило название фоур-бит (англ. — четыре удара). Такого рода ритмическая пульсация встречается, конечно, и в традиционном джазе. Например, известно, что Армстронг рекомендовал своему барабанщику Бэби Доддсу исполнять фоур-бит для создания эффекта свинга (58, 204).

³⁰ Однако следует подчеркнуть, что акцентирование второй и четвертой долей такта при формально сильных первой и третьей, распространенное еще в Чикаго в классическом джазовом стиле, привело к возникновению специфической, как бы «парящей атмосферы» в метроритмической пульсации, от которой, по словам Й. Э. Берендта, и пошло название «свинг» (58, 204).

профессора Яна Ставе, Берендт считает одним из важнейших моментов, способствующих созданию свинга, возникновение особого рода конфликтности между граунд-битом и отличающейся от него пульсацией, характерной для идущей одновременно с ним мелодической линии (58, 210). От себя немецкий ученый добавляет, что все же сущность свинга несводима ни к упомянутому только что конфликту, ни к какой-либо ритмической многослойности, так как последняя существует и помимо джаза. Образование же свинга происходит именно при наложении и параллельном развитии двух самостоятельных, хотя и четко взаимосвязанных временных плоскостей (солист может свинговать и один — как бы сам с собой, то есть относительно подразумеваемой метрической пульсации). В мелодических линиях может быть опережение или запаздывание ритма относительно основной метрической пульсации, отступления, «соскальзывания» звуков с точных долей. Специфичное синкопирование, упругий, легкий основной бит, нюансировка, оркестровка — все влияет на характер свинга.

В танце под джазовую музыку, содержащую в себе свинг, данное качество становится неременным свойством и для пластики, движения. В этом случае свинг можно, условно говоря, не только ощущать на слух, но и видеть, чувствовать в себе. Описание характера движения танцоров есть в книге У. Сарджента. По словам этого исследователя, джаз «порождает определенный тип танцевальной пластики, в которой проявляется несомненное эстетическое и ритмическое единство движения и музыкального исполнения. В простейшей форме эта пластика выражается в бессознательном раскачивании и притоптывании в такт музыке. <...> В движениях танцоров органично участвуют не только ноги, но и руки, бедра, практически все части тела. Существует специфическое искусство тэп-данса, образовавшее в Америке особую ветвь джаза. Ритмы его родственны ритмам джазового барабанщика, а иногда даже превосходят их по сложности и изысканности» (42, 29—30). Можно добавить, что движения исполнителей джазовых танцев образуют некое полиритмическое целое, когда все они подчиняются общему пульсу, но при этом сохраняют свою собственную автономию — одно из неременных условий и для возникновения свинга.

Приведем некоторые характеристики джазовой метроритмики:



Данный пример заимствован из книги Й. Берендта (58, 203). Штилями вниз выписаны ноты партии большого барабана, вверх — малого. В примере а тяжелыми являются сильные доли такта, в сле-

дующем (b) акценты перемещаются на вторую и четвертую, но первая и третья по-прежнему остаются сильными. (Как раз здесь и возникает уже упоминавшаяся «парящая атмосфера».) В ритме нью-орлеанского и диксилендового типа представлены формулы ту-бита, так как большой барабан воспроизводит лишь два удара в каждом такте. В свинге царит фоур-бит, но сохраняется акцентуация второй и четвертой долей.

В отличие от опоры на метроритмическую пульсацию типа ту-бит, для свинга характерно равномерное исполнение всех четырех четвертей — фоур-бит. Именно такой тип пульсации вообще характерен для негритянского джаза. Подчеркивание каждой тактовой доли типично для исполнителей на контрабасе, гитаре, а барабанщики начали использовать особый пунктирный ритм, при котором в рисунке  последняя шестнадцатая доля исполнялась таким образом, что реально звучала скорее как своеобразный форшлаг к следующей после нее доле, причем в целом выдерживалось и акцентирование всех четырех долей в каждом такте.

Еще один вид свинга, распространившийся в гарлемском джазе, получил название д ж а м п. Он придает звучанию особую динамичность благодаря активной атаке звука, сочетанию умеренно быстрого темпа и строгой, равномерной метроритмической пульсации. При достаточно сильном звукоизвлечении, постоянном применении фразировки офф-бит, извилистом мелодическом рисунке в общем звучании оркестра создается ощущение как бы упругих прыжков (отсюда и само название: джамп, *англ.* — прыжок), большого напора, устремленности вперед, но сохраняется неизменным от начала до конца темп. Этот специфический и импульсивный тип свинга называют также д ж а й в о м. Данный термин имеет несколько совершенно разных значений. Часто его употребляют как синоним слова джаз, термина свинг, особого «скрытого» по смыслу блюзового сленга, вообще условного, жаргонного языка джазменов. Кроме того, словом «джайв» назывался популярный в негритянской среде танец³¹.

Джамп получил широкое распространение в малых составах и в пьесах, построенных на основе типичной блюзовой гармонической формулы. Помимо гарлемского стиля, он применялся в возникшем на его базе стиле ритм-энд-блюз, а позднее — в довольно примитивной и одновременно более грубой форме — в некоторых направлениях современной рок-музыки, начиная с ее первого вестника — рок-н-ролла и кончая наиболее жесткими по звучанию хард-роком, хеви-роком, их ответвлением хеви-метал и другими разновидностями.

Для стиля свинг характерны специфические звукоизвлечение и звуковедение. Так, получил применение прием, при котором каждый

³¹ В трактовке этих терминов существуют различные мнения. Так, В. Симоненко пишет: «Джазовые музыканты часто употребляют в значении свинга термин „джайв“» (44, 69). В. Озеров среди прочих значений данного термина указывает, что джайв — «в период свинга название музыки, исполняемой биг-бэндом в манере гарлемского джампа» (33, 363).

звук вначале словно бы предварялся его же воспроизведением до основной метрической доли, а затем извлекался как бы вторично. Обогащая технику новыми приемами, музыканты стиля свинг в конце долгих по длительности нот применяли известное еще нью-орлеанцам вибрато, порой с оттенком «дребезжания». Оно встречается и у трубачей, и у саксофонистов, и у некоторых пианистов, оканчивающих остановки на длинных звуках тремолированием. Некоторые духовики применяли как бы «замирание» звука между долями такта, чем достигался эффект особой внутренней пульсации. При исполнении медными духовыми музыки в спокойном движении крупные длительности воспроизводились дважды: вначале как бы намеком, еле слышно, а уж затем — нормальным полным звуком. Обобщая свои наблюдения по поводу новшеств, появившихся с приходом стиля свинг, Дж. Коллиер как главное выделяет следующее: «По мере развития стиля свинг, раскованная законченная фразировка... уже изжила себя... На смену ей... пришла фрагментарная исполнительская манера свинга» (14, 156).

Представители раннего свинга:

Ф. Хендерсон, «Дюк» Эллингтон и другие

Вершина в становлении и развитии стиля свинг приходится на десятилетие с 1935 по 1945 год, которое получило громкое название «эры свинга». Но, как уже отмечалось, к этой кульминации вело довольно длительное развитие биг-бэндов, появившихся еще в 20-е годы. Среди наиболее ярких представителей этого направления в истории джаза — Б. Картер, Ф. Хендерсон, «Дюк» Эллингтон, Дон Редман, Б. Поллак, Б. Моутен и некоторые другие.

По словам американского исследователя, в 20-е годы «в джаз пришла группа талантливых молодых музыкантов-негров. Они коренным образом отличались не только от новоорлеанских пионеров джаза, но и от большинства черных американцев» (14, 143). Это отличие, по его мнению, заключалось в ряде моментов. Во-первых, все они были ровесниками XX века. Во-вторых, что немаловажно, они являлись, в отличие от большинства джазменов предшествующих поколений, выходцами из достаточно обеспеченных и довольно образованных кругов. В-третьих, они, как правило, получили определенное профессиональное музыкальное образование в европейских традициях. В-четвертых, они лишь постепенно заинтересовались джазом, не имея четкого представления о его ранних стилях и о народной негритянской музыке (14, 143). Они обладали необходимыми навыками для создания аранжировок, сводившихся в основном к простейшей гармонизации мелодической линии сопровождающими ее голосами-партиями инструментов. Таким образом, эти музыканты исходили из иных творческих предпосылок, чем их предшественники. Многие исконно негритянские приемы исполнения осваивались ими уже в процессе работы в биг-бэндах, поначалу оттачивавшихся от техники больших оркестров, исполнявших по-

пулярную танцевальную музыку, в том числе — от симфоджаза.

Наиболее ярким представителем группы молодых негритянских музыкантов оказался Флетчер Хендерсон. Он родился в 1897 году (по другим источникам в 1898-м; 31, 144) в семье школьного учителя, бывшего и директором школы. Технику игры на фортепиано он начал осваивать еще в детстве, с шести лет, однако готовил себя к профессии химика, пока увлечение музыкой не взяло верх. Проработав некоторое время в музыкальном издательстве в качестве пианиста-иллюстратора, демонстрировавшего покупателям различные пьесы, ноты которых имелись в продаже, он перешел в первую тогда негритянскую фирму грамзаписи, где выполнял функции аккомпаниатора, а порой — руководителя оркестров, организованных для звукозаписи³². Работая по случаю в различных танцевальных и других увеселительных заведениях, он к 1923 году оказался в состоянии организовать свой оркестр. В том же году он добился возможности работать в нью-йоркском «Клуб Алабам», а в следующем, 1924-м, перешел в танцевальный зал «Роузленд».

Исполнение Хендерсона-пианиста поначалу складывалось под влиянием страйд-стиля³³. Его первый ансамбль состоял из семи музыкантов, и исполнявшиеся им в 1923 году композиции напоминали еще нью-орлеанско-чикагский стиль, в том числе — исполнение бэнда «Кинга» Оливера.

Оркестр Хендерсона в «Клуб Алабам» состоял уже из десяти человек и увеличился ко времени перехода в «Роузленд». В 1924 году его биг-бэнд включал медную группу (тромбон и три трубы, причем партию третьей играл Л. Армстронг), три саксофона (Б. Бейли — он же на кларнете, Д. Редмен и К. Хоккинс); ритмическая секция состояла из типичных для того времени инструментов — тубы, банджо, ударных и рояля (на нем играл сам Хендерсон, а позднее — его брат Хорес и «Фэтс» Уоллер)³⁴. Переход к джазовому исполнению в духе свинга осуществлялся постепенно, в течение нескольких лет. Важный вклад в этот процесс внес Дон Редмен — кларнетист, саксофонист и аранжировщик в биг-бэнде Хендерсона. Редмен признавался, что на его деятельность в качестве аранжировщика решающим образом повлияла манера игры Луи Армстронга³⁵.

Образованный музыкант (он начал заниматься в три года, аранжировки делал еще в школе, где руководил хором, пробовал свои

³² Издательская фирма принадлежала страховому агенту Х. Пейсу и популярному композитору, автору известных блюзов У. Хенди. Пейс основал и первую негритянскую фирму звукозаписи.

³³ В 20-х годах Хендерсон аккомпанировал самым известным исполнителям блюзов — Б. Смит, Э. Уотерс, Кларе и «Трикси» Смит, Г. «Ма» Рейни, А. Кокс, А. Хантер и, таким образом, смог изнутри, на практике глубоко проникнуть в сущность этого исконно негритянского жанра.

³⁴ Обычно в то время танцевальный оркестр состоял из девяти человек. Указанный состав использовался Хендерсоном для записи, и в нем было на одну трубу и один саксофон больше, чем в типичном оркестре.

³⁵ Хендерсону принадлежат особенно высококачественные аранжировки, но он делал их редко. В 30-е годы благодаря им имел успех оркестр Б. Гудмена, в котором Хендерсон одно время выступал как пианист.

силы в игре на различных инструментах, обучался в консерватории), Редмен поначалу использовал прием поочередного проведения тематического материала в партиях солистов и различных оркестровых групп, основываясь на мелодическом развитии и опираясь на довольно простую гармонию. Если в самых ранних пьесах оркестра Хендерсона зачастую копировались приемы, известные по исполнению оркестра Пола Уайтмена, то в скором времени Редмен начал применять принцип разделения всего оркестра на отдельные секции, которые то играли поочередно, перебрасываясь музыкальными фразами, то вместе или раздельно аккомпанировали партии солиста, то звучали в *tutti*. Так складывалось типичное разделение функций между группами в биг-бэнде. Поначалу группа саксофонов противопоставлялась медной, затем медные разделились на секции труб и тромбонов. «Суть предложенной Редменом модели состояла в том, что одна группа держала главную мелодическую линию, или основной рифф, а другая отвечала ей в паузах или подчеркивала мелодию короткими ритмическими фигурами» (14, 147). Важным свойством аранжировки было то, что каждая группа одновременно рассматривалась как один инструмент, ведущий свой голос. Специфические особенности исполнительской техники импровизирующего джазового музыканта: артикуляция, фразировка, тонообразование, штрихи, метроритмические «тонкости» — все это теперь переносилось в область оркестровых эпизодов. Однородные инструменты, объединенные в группу, играли как один со всеми мельчайшими нюансами, выученное по нотам казалось спонтанной яркой импровизацией (57, 247, 236):

72a (♩ = 184)

Медные

Саксофоны

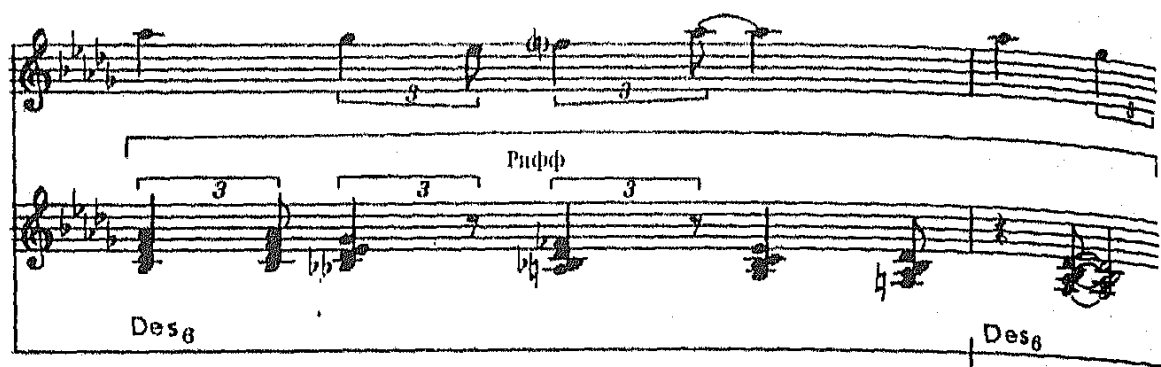
Ритм

72б (♩ = 240)

Трубы

Саксофоны

Ритм



72 в (♩ = 144)

Трубы
(с сурдинками)
Кларнет

Тромбоны

Ритм

Рифф

Es f Es As

Одним из характерных качеств исполнения оркестра Хендерсона был драйв, достигавшийся не только благодаря специфике аранжировки, но и исполнительскому мастерству музыкантов, умевших добиться и ощущения хорошего свинга. Этому способствовало и то, что исполнители в процессе игры постоянно создавали общую атмосферу соревновательности, стремясь «переиграть» друг друга. Различие в звучании было характерно для разных секций инструментов, что делало контрастным сопоставление оркестровых групп, придавало общему саунду дополнительную эмоциональную окраску. Эффектно использовался прием риффов — коротких мотивов и фраз (по два или четыре такта), часто основанных на обыгрывании блюзовой гармонии и создающих большое нагнетание напряжения. Не исключено, что хотя в дальнейшем джаз, естественно, ушел вперед в своем художественном совершенстве, никто из аранжировщиков не смог использовать прием риффов столь же эффективно, как в биг-бэнде Хендерсона.

В оркестре Хендерсона проходили школу биг-бэндового исполнительства очень многие выдающиеся музыканты джаза. Среди них трубачи Луи Армстронг, Джо Смит, Бобби Старк, Рэкс Стюарт, Рэд Аллен, Джо Томас, Рой Элдридж, Эммет Бэрри; тромбонисты Чарли Грин, Джимми Гаррисон, «Дикки» Уэлс, Джей Си Хиггинботом; альт-саксофонисты Дон Редмен, Бенни Картер, Эдгар Симпсон, Хилтон Джефферсон, Рассел Прокоп; тенор-саксофонисты Коулмен Хоккинс, Лестер Янг, Бен Уэбстер, Чу Бэрри. В оркестре участвовали также кларнетисты «Бастер» Бейли, Джерри Блейк. Партию гитары и банджо исполняли Чарли Диксон, Кларенс Холлидей, Бернард Эддисон. В качестве басистов выступали: Боб Эскудеро, Джон Коул, Джон Кёрби, Израэль Кросби, исполнителями на ударных были Кайзер Маршалл, Сид Кэтлетт, Уолтер Джонсон (64, *Ch.* 20).

Свой творческий подъем оркестр Хендерсона переживал в 1927 — 1928 годах. К следующему году его состав, постепенно расширяясь, включал уже два тромбона, четыре саксофона и развернутую ритмическую группу, где помимо ударных играли контрабас вместо тубы и гитара вместо банджо. Этот биг-бэнд пользовался большим успехом до 1931 года, хотя просуществовал вплоть до 1939-го. Во второй половине 30-х годов он отошел на второй план. Значение биг-бэнда Флетчера Хендерсона в развитии джаза трудно переоценить.

Почти одновременно проходило и становление другого легендарного оркестра, руководимого знаменитым «Дюком» Эллингтоном³⁶, чье разностороннее творчество оказало особенно сильное влияние на развитие джаза.

Известно мнение, согласно которому сам «Дюк» Эллингтон и его оркестр прошли в своем становлении и развитии три основные фазы. Первая из них (которая и должна быть нами рассмотрена) условно охватывает годы от начала творческого пути музыканта до 30-х годов. В течение этих лет шли эксперименты, поиски неординарных творческих решений в сфере гармонии, тембровых красок, в решении оркестровых эпизодов. Некоторые приемы, использовавшиеся Эллингтоном, возможно, и были знакомы джазу раньше, но столь последовательно в практике биг-бэндов не применялись. Здесь, как и в целом на протяжении всего своего пути в джазовой музыке, замечательный композитор открывал новые возможности и горизонты для любимого им искусства. В эти же годы к нему приходит широкая известность.

Эдвард Кеннеди «Дюк» Эллингтон родился в 1899 году в Вашингтоне в семье, принадлежавшей к среднему классу общества. В детстве он проявил способности к рисованию, но верх все же взяла музыка, которой он начал заниматься с семи лет. Эллингтон работал как пианист в стиле рэгтайма, тогда же сочинил свою первую пьесу, играл с разными составами в Вашингтоне, ездил в Нью-Йорк в поисках работы, которую он с группой своих музыкантов наконец нашел сначала в клубе для избранной публики («У Баррона»), а

³⁶ Прозвище «Дюк» — герцог — Эллингтон получил еще в молодости за стремление к элегантности.

затем в баре «Голливуд-клуб». Здесь они играли громкую, «горячую» музыку и сумели приобрести поклонников, что было обусловлено распространявшейся в начале 20-х годов модой на все негритянское (в связи с уже упоминавшимся «черным ренессансом»). Первые его ансамбли были небольшими по составу. Лишь постепенно возник оркестр, с которым он еще в 1924—1925 годах исполнял в основном коммерческую развлекательную и танцевальную музыку. В стиле оркестра не было элементов подлинного джаза. Игравшие в нем музыканты «выходцы с Востока... практически не имели представления о негритянской народной традиции... Они даже блюз услышали впервые где-то около 1923 года. Все они были последователями стиля страйд и в начале 20-х годов играли в основном рэгтаймы, а не джаз» (14, 186).

Лишь со временем состав оркестра пополнился талантливыми музыкантами, которые внесли в его исполнение совершенно новые выразительные элементы, приблизившие манеру игры к джазовой. В этой связи обычно упоминаются трубач Джеймс «Баббер» Майли, пришедший в оркестр в 1924 году, гитарист Фредди Гай, тромбонист Чарли Ирвис и кларнетист и сопрано-саксофонист Сидней Бише, один из ярких представителей нью-орлеанского классического джаза. Он появился одновременно с Майли, и оба они оказали наиболее ощутимое воздействие на стиль ансамбля.

Благодаря творческим находкам «Баббера» Майли в исполнении оркестра Эллингтона прозвучал ряд композиций, выдержанных в духе так называемого «стиля джунглей». Необычные эффекты появились в партиях самого трубача, а также в игре тромбонистов Чарли Ирвиса и Джозефа «Трикки Сэма» Нентона.

Следует напомнить, что такого рода приемы — подражание на медных духовых инструментах звучанию человеческого голоса и голосам животных, «квакающие» звуки, как бы ворчание («граул») и некоторые подобные же эффекты были знакомы еще гораздо раньше нью-орлеанскому джазу, но теперь они вновь появились, в несколько иных условиях, в практике большого оркестра. Тромбонист Ирвис воспроизводил рычащее или ворчащее звучание при помощи бутылки, заменявшей ему сурдину, а трубач Майли делал то же самое посредством обычной сурдины, которой он пользовался не только мастерски, но и с чувством юмора. Порой его инструмент начинал словно говорить.

С 1926 года в оркестре Эллингтона появился выдающийся исполнитель на баритон-саксофоне Гарри Карни, создавший свой особый звуковой колорит. Вскоре с биг-бэндом записалась на пластинку певица Аделаида Холл, исполнившая свою партию в манере так называемого инструментального вокала. Именно в 1926 году оркестр начинает обретать свой индивидуальный почерк, все больше отходит от исполнения легкой музыки. К этому времени и сам Эллингтон начинает заявлять о себе как композитор (73).

Однако совсем порвать со сферой развлечений оркестр, конечно, не мог. Но несмотря на то, что с 1927 до начала 30-х годов «Дюк» Эллингтон со своими коллегами работал в известном «Коттон-клубе»,

где вынужден был развлекать богатую публику из числа белых, гангстеров и отдельных попадавших сюда знаменитых негров, в оркестре произошли важные стилистические изменения.

Чтобы стала яснее та обстановка, в которой оркестр Эллингтона находился в «Коттон-клуб», можно вспомнить описанное М. Стернсом впечатление от одного из типичных представлений в этом дорогом увеселительном заведении. Оно являло собой «потрясающее соединение талантливости и глупости — смесь, которая могла бы стать предметом для размышлений как социолога, так и психиатра». Оркестр Эллингтона иллюстрировал псевдоафриканскую сценку, одновременно безвкусную и пропитанную откровенной эротикой, музыкой и звукоподражанием — рычанием, пыхтением и т. п. Именно благодаря такому потаканию вкусам неразборчивой публики, считавшей, что звуки биг-бэнда идут из самого сердца Африки, оркестр не только процветал, но и сохранил себя даже в годы тяжелейшего экономического кризиса, обрушившегося на США в 1929 году (71, 164). И в то же время появляются многие новшества: отход от ставших привычными в джазовой практике стандартов, находки в инструментовке, композиции, аранжировке. Работа в «Коттон-клуб» имела и некоторые другие важные преимущества: более или менее постоянный заработок, свободное дневное время для репетиционной работы, в основном стабильный состав оркестра, позволявший ставить различные творческие опыты.

Эллингтону удалось воплотить свои интересные творческие замыслы путем создания уникального как по составу, так и по принципам исполнения оркестра солистов. Основным методом работы над пьесами стала коллективная, совместная импровизация, в процессе которой и находилось наиболее оптимальное законченное художественное решение. Весь оркестр был для Эллингтона как бы большим многоголосым, разнотембровым инструментом. Трактовка фортепиано, на котором он при этом играл сам, отличалась обычно скупостью, экономностью в применении выразительных средств. Он играл только самое необходимое, порой как схему, например, основные гармонии или же контур главной темы. В своей конкретности его соло нередко сходны с брейками барабанщика (58, 95). По образному замечанию одного из исследователей, фортепиано превратилось у Эллингтона в своеобразное продолжение его руки как дирижера. В то же время такие вставки обладают большим напряжением, силой выразительности, а по стилю слегка напоминают исполнение классического рэгтайма (58, 95).

Что касается оркестра, то роль его в процессе создания музыкального произведения столь же велика, как и идеи самого руководителя. По словам немецкого исследователя, его музыка — это музыка «Дюка» Эллингтона, но это также и музыка каждого члена его оркестра (58, 90). Схематически один из возможных вариантов творческого процесса в биг-бэнде «Дюка» Эллингтона можно представить себе следующим образом. Сам лидер или кто-то из его музыкантов вначале предлагает ту или иную тему. Она обычно наигрывается на фортепиано. Далее к ее развитию подключаются остальные

исполнители, причем каждый старается найти свое оригинальное решение художественной задачи. Из этого комплекса звучащих вариантов Эллингтон отбирает кажущиеся ему наиболее удачными и фиксирует их в нотной записи. Импровизация может быть индивидуальной, но также и в рамках целой группы, которая находит свой тип фактуры, линию мелодического движения. Все музыканты вместе с руководителем становились коллективным композитором, создателем данной версии. Однако даже зафиксированная в партитуре, созданная таким специфическим способом пьеса зачастую рассматривалась лишь как запись одной из возможных импровизаций на тему. Затем этот вариант в целом мог стать основой для последующих творческих поисков, новых импровизаций.

При таком методе работы над созданием произведений музыкантам казалось, что именно они и являются авторами каждой полученной композиции. Это так, но лишь отчасти. В конечном счете весь оркестр исполнял то, что являлось необходимым по замыслу «Дюка» Эллингтона, оказывалось воплощением его творческой идеи. Взаимопонимание, возникавшее между ним и его музыкантами, а также между ними самими, было столь велико, глубоко и органично, что любая пьеса в исполнении этого оркестра представляется как бы созданной только специально для него. Не менее удивительным является устойчивая, никогда не менявшаяся, несмотря на пусть не столь частые, но все же смены состава, окраска звука, общий тембр, саунд оркестра Эллингтона. Он всегда отличался как бы матовым звучанием. Недаром это породило даже мнение, что в таком специфическом тембре как раз и проявляется творческое Я самого Эллингтона — это словно бы слышимый в каждой композиции его голос. Индивидуальные качества оркестра, находившие реальное отражение, воплощение в исполнявшихся им пьесах, были настолько специфическими, а порой и тонкими, что фактически не оставляли никаких шансов для плагиаторов, пытавшихся как-то использовать его идеи. Известно, например, что в свое время Пол Уайтмен и его аранжировщик Ферд Грофе были попросту обескуражены невозможностью что-либо скопировать в манере исполнения биг-бэнда Эллингтона. И тем не менее со временем джаз в целом попадает под сильное влияние этого оркестра и его лидера, его художественных принципов и находок.

«Дюком» Эллингтоном создано много пьес, относящихся к области популярной музыки, в том числе — танцевальной. Как правило, все они отличаются ярким, врезающимся в память мелодизмом. Эти темы не раз служили также и основой для чьей-то новой интерпретации, хотя прежде всего они связываются, конечно, с их трактовкой в его оркестре. Это обусловлено тем, что даже в, казалось бы, самые простые по замыслу композиции, относящиеся к числу так называемых «стандартов», он обычно умел внести нечто свое, индивидуально-неповторимое, интересное.

Особенно оригинальным было в композициях Эллингтона гармоническое и тембровое решение, вместе с разнообразием динамической нюансировки создававшие красочную, яркую палитру. Он по

праву считается непревзойденным мастером звукового колорита. Все исследователи, говоря об особой живописности его музыкальных полотен, высказывают вполне почвенное предположение, что здесь по-своему воплотился тот Эллингтон-художник, который в свое время все же отдал предпочтение музыке перед изобразительным искусством, которым он тогда серьезно и профессионально увлекался и которое все же нашло своеобразный выход в богатстве оркестровых красок его сочинений. Даже будучи дирижером, Эллингтон все равно оставался в душе художником, четкими и скупыми движениями своей руки как бы наносившим различные цветовые мазки на музыкальный холст, с чем, возможно, связано и ощущение этим музыкантом своих произведений как возникших в результате превращения в звуки каких-то далеких воспоминаний, зрительных образов и картин (58, 91). Кроме того, в таком методе видятся и черты, свойственные восприятию окружающего мира неграми: человек впитывает внешние впечатления, и все пережитое произвольно, спонтанно трансформируется им в звуки. При этом в наименьшей степени на него оказывают влияние какие бы то ни было традиции, стилистические ограничения и тем более — теоретические взгляды. Эллингтон очень гордился своей принадлежностью к негритянскому народу, много изучал его историю, посвятил ей немало произведений, в том числе более поздних «Black, Brown and Beige», «Liberian Suite», «Harlem», «Deep South Suite» и другие (58, 91). При всем этом Эллингтон прекрасно понимал, что реально судьба негритянского народа в США неразрывно связана со всей жизнью и культурой этой страны, со всеми ее противоречиями.

Из оркестровых составов «Дюка» Эллингтона один из самых сильных и знаменитых играл в конце 20-х годов. Среди нововведений этого времени, помимо применения неизвестных ранее в биг-бэнде тембров, например, баритон-саксофона, он начинает интересно использовать звучание контрабаса с усилителем (впервые в записи 1928 года с басистом Уэлманом Броудом, внесшим весомый вклад как в технику игры на этом инструменте, так и в создание свинга как качества исполнения оркестра вообще). Кроме красочной трактовки гармонических и инструментальных тембровых средств, он начинает нередко использовать в тематизме и его развитии тритоновые соотношения, чем намного предвосхищает один из излюбленных приемов стиля бибоп. Одним из первых он начал разрабатывать в оркестре схему минорного блюза. При наличии типичных черт биг-бэнда, оркестр опирался на присущие только ему принципы аранжировки, причем исполнение никогда не следовало распространенной формальной схеме. Напротив, в процессе исполнения в зависимости от конкретного замысла каждой отдельной пьесы находилась и общая композиция, структура, где по-своему чередовались секционные, туттийные и сольные разделы, что создавало максимальный художественный эффект. Некоторые из приемов и средств, найденных Эллингтоном, сближали его сочинения с академической музыкой. Однако многие из новаторских открытий были сделаны несколько позже. И тем не менее именно от данного периода в исто-

рии оркестра идут многие сильные качества джаза. По остроумному замечанию Л. Фезера, в то время, когда некоторые музыканты не слишком удачно пытались сделать из джаза леди, Эллингтон превратил его в настоящего мужчину (64, *Ch.* 20).

По мнению Дж. Коллиера, «гений Эллингтона» проявился: 1) «в редком чувстве музыкального колорита», «в создании чистого звука» и умении находить тембровое решение в оригинальном сочетании разных инструментов в отличие от других аранжировщиков, которые объединяли в группу только родственные; 2) во владении острыми гармоническими сочетаниями, диссонирующими звучаниями, органично вписывавшимися в общее развитие и всегда игравшими важную роль в раскрытии содержания; 3) в области композиции, несмотря на то, что некоторые мелодии эллингтоновских пьес, так же как и гармонические обороты, заимствованы из более ранних джазовых источников — музыки (Гершвина, Оливера и других; 4) в постоянном, настойчивом стремлении «выйти за рамки структурных стереотипов, лежащих в основе джаза и популярной музыки, для которых типичны лишь восьми-, двенадцати-, шестнадцати- и тридцатидвухтактовые тематические структуры» (14, 190—191). Стилль Эллингтона, который был индивидуальным во всем — и в крупном, и в отдельных деталях, проявлял свою специфику даже уже в самом подборе музыкантов. Каждый из них был не только солистом, но обладал собственными качествами, неповторимыми и оригинальными настолько, что даже идентичные по типу инструменты (например, тромбон), при игре каждого отдельно взятого исполнителя звучали чуть ли не как вообще разные, а не одинаковые.

В 20-е годы появились и другие биг-бэнды. Однако, как правило, они значительно уступали оркестрам Хендерсона и Эллингтона. Стилистика свинга часто сочеталась в них с элементами свит-музыки. Среди них были и белые оркестры, которые, однако, все же не достигали того уровня собственно джазового исполнения, ставшего типичным для лучших негритянских биг-бэндов. Известен, в частности, оркестр Жана Голдкетта, который мог бы в принципе даже составить конкуренцию бэнду Хендерсона. Однако, хотя у Голдкетта и играли несколько известных музыкантов — скрипач Джо Вентути, кларнетист Дон Мюррей, саксофонист Фрэнки Трамбауэр и замечательный трубач Бикс Бейдербек, они не спасали положения, прежде всего из-за отсутствия в оркестре настоящей джазовой ритм-группы. Да и другие участники не были джазовыми исполнителями в полном смысле этого слова. Поэтому данный оркестр находился скорее в русле «оджазированной» танцевальной симфоджазовой музыки и лишь в отдельных сольных эпизодах проявлялись более или менее джазовые качества.

В целом «досвинговым» по стилю можно считать также образованный в Чикаго в 1925 году оркестр Бена Поллака. В первых его записях участвовали известные музыканты — Бенни Гудмен, Джек Тигарден, Гленн Миллер, Джимми Мак-Партленд и другие. Преимущество в его репертуаре отдавалось коммерческой танцевальной музыке, в которой порой достигался и подлинно джазовый

накал. Аранжировка здесь зачастую шла от принципов раннего дик-силенда.

Из некоторых других биг-бэндов можно упомянуть также постепенно увеличивавшийся по количеству инструментов и разросшийся до большого оркестра состав «Кинга» Оливера. Затем им руководил пианист Луис Рассел, в чьих аранжировках часто объединялись в одновременном звучании разные солирующие инструменты.

Свой биг-бэнд имел разносторонний музыкант Бенни Картер — саксофонист, кларнетист, трубач, пианист, аранжировщик, композитор. Он выступал в разных оркестрах, но наиболее значителен все же его вклад не в качестве руководителя, а в роли исполнителя и автора партитур. До конца 20-х годов появились бэнды Чика Уэбба, Сесиля Скотта, Чарли Джонсона и другие.

Ростки впоследствии популярного стиля «Канзас-Сити», к которому принадлежал, как известно, оркестр знаменитого «Каунта» Бейси, появились в конце 20-х — начале 30-х годов в бэндах Бенни Моутена (с Бейси в качестве пианиста) и Энди Кирка. Первый вырос на основе ансамбля, созданного еще в 1925 году, и превратился в биг-бэнд под воздействием грамзаписей Хендерсона, Голдкетта и некоторых других больших составов. Бэнд Моутена отличался абсолютным совершенством риффов. Он превращался в импровизацию во время коллективного исполнения, когда найденный кем-то из музыкантов вариант мотива тут же подхватывался остальными (хэд-рифф). Безукоризненным был и ритм. Банджо заменила гитара, контрабасу поручалась мелодизированная партия, а не только функциональный бас. Все эти приемы стали привычными позднее в свинге в середине 30-х годов.

С 1928 года начал функционировать оркестр Эрла Хайнса. Он собрал музыкантов, впоследствии внесших значительный вклад в развитие джаза.

В 20-е годы появлялось и исчезало немало больших оркестров. На их фоне выделялся, а начиная с 1928 года и до начала 30-х годов был одним из самых популярных биг-бэндов «Коттон пикерс» Уильяма Мак-Кинни, для которого интересные аранжировки делал известный мастер своего дела Дон Редмен. Предвестниками более позднего стиля свинг 30-х годов стали также оркестры Томми и Джимми Дорси и «Каса-Лома-бэнд» (известный также как оркестр Гленна Грэя). Правда, в последнем отсутствовали яркие солисты и культивировалась более близкая к популярной музыка. Использовались аранжировки Голдкетта и Дорси. Нередко музыканты играли с хорошим свингом. В арсенале выразительных средств этого бэнда были и риффы, которые, однако, хотя и создавали напряженность в коллективной игре, чаще всего исполнялись с несколько преувеличенным напором. В то же время звучание оркестра Дорси было довольно тяжеловесным, основанным на однообразном и как бы запылающем шаффл-ритме. Особой точностью исполнения отличался оркестр Джимми Ландсфорда (71).

20-е годы оказались временем широкого признания джаза. В его распространении приняли участие всевозможные средства массовой

информации. Из музыки преимущественно неимущих или бедных слоев населения он стал достоянием средних классов, привлёк внимание студенчества, а также интеллигенции. В течение всего десятилетия в джазе обнаруживается негритянское влияние на музыку белых американцев, хотя путь новому искусству в известной мере сначала был проложен белыми оркестрами, пользовавшимися большим успехом и получавшими немалую финансовую выгоду, которая для негров не была столь же очевидной.

Распространение джаза, как известно, шло с Юга страны на Север. К концу 20-х годов он завоевал Юго-Запад США. Этот район был последним поставщиком дешевой рабочей силы, прежде всего — негров. Сюда перемещалось население, а за ним — сфера развлечений, в том числе музыкальных. Одним из новых центров сосредоточения джаза приблизительно с 1927 года стал город Канзас-Сити, а также большой район вокруг него.

В октябре 1929 года в США начался экономический кризис. Страна вступила в полосу пятилетней депрессии, резко возросло число безработных, в том числе и среди музыкантов. Часть их была вынуждена заняться чем-то другим, чтобы как-то просуществовать, некоторые погибли, не выдержав лишений, иные отправились за счастьем в Европу. Выживали и даже процветали лишь коммерческие свит-бэнды и отдельные биг-бэнды, сумевшие приноровиться к создавшейся обстановке: они играли в богатых клубах, предназначенных для избранной публики и гангстеров, которых кризис не коснулся. В масштабах же всей страны популярность джаза почти полностью сошла на нет. Так продолжалось приблизительно до середины 30-х годов. К этому времени слушатели обнаружили исключительную привлекательность в казавшемся им совершенно новым стиле свинг, увлечение которым стало всеобщим. Именно в 30-е годы слово «свинг» в его стилевом значении появляется в джазовом лексиконе. Тогда же — в 30 — 40-е годы — возродился интерес к ранним, забытым к этому времени стилям джаза.

ЭРА СВИНГА

Десятилетие с середины 30-х до середины же 40-х годов, время бурного расцвета биг-бэндов и малых, камерных ансамблей, игравших в стиле свинг, обычно именуется эрой свинга. В этот период получила дальнейшее развитие, откристаллизовалась и окончательно сформировалась стилистика раннего свинга 20-х.

Как и в предшествующее десятилетие, джаз остается массовым видом развлекательной, танцевальной музыки, и не только в США. Внутри свинга как стиля существовали свои разновидности, ответвления. Своей спецификой обладали негритянские и белые оркестры, появилось множество оркестров не столько собственно джазового, сколько эстрадно-танцевального плана, хотя и использовавших джазовый репертуар и аранжировки, но без наиболее существенных, чисто «джазовых» элементов. Наконец, возникли разные по составу небольшие ансамбли.

Социальные причины широкого распространения джазовых биг-бэндов связаны с выходом США из полосы тяжелого экономического кризиса. Это вызвало оживление в общественной жизни, культуре, искусстве. Вновь просыпается интерес к развлечениям, легкой музыке, джазу. Распространению его способствовала и отмена «сухого закона»: вполне легальной стала работа многочисленных увеселительных заведений, до того нередко находившихся на полуподпольном положении.

Джаз звучит с эстрады, по радио, на грампластинках, в звуковом кино. Он заметно подвергается коммерциализации. Огромная популярность свинга приводит к двум противоположным художественным результатам: резкому росту профессионализма и все более заметной стандартизации свинга как стиля.

Как из чисто художественных соображений, так и из-за необходимости сохранить конкурентоспособность, музыканты и оркестры постоянно и много работали, совершенствуя свое мастерство. В этом очевидно развитие объективной тенденции, заметной еще в джазе 20-х годов. Высокие требования предъявлялись к оркестровой технике и профессиональному уровню солистов. В практике лучших биг-бэндов эры свинга возникает органичный синтез коллективного и сольного исполнения, что создавало единое художественное целое. От профессионального уровня исполнения туттийных разделов и качества аккомпанемента напрямую зависели и сольные эпизоды:

оркестр создавал фон для партии лидера, но и готовил момент ее появления в композиции пьесы. В лучших образцах свинговой музыки любое, пусть даже краткое соло является логическим продолжением партии оркестра, и наоборот.

Солист и оркестровый исполнитель обычно совмещались в одном лице. Индивидуальные возможности каждого солиста, неповторимость его исполнительского почерка были одним из важнейших требований, предъявлявшихся к музыкантам. Но от него же требовалось и умение слиться с той или иной группой оркестра, с другими музыкантами, если речь шла о коллективной игре. В то же время при равном в художественном отношении значении не только соло, но и совместного исполнения, в биг-бэндах важна роль «сайдмена» — участника оркестра, которому не поручались сольные эпизоды. Это обстоятельство приобретало особое значение в оркестрах, не располагавших яркими, самобытными солистами и вынужденных все внимание уделять звучанию всего оркестра. Каждый биг-бэнд стремился найти свой оригинальный почерк, свой неповторимый саунд, свое метроритмическое или гармоническое решение пьесы, свою аранжировку, трактовку, даже особую манеру поведения на сцене, внешнее оформление.

Заметная в целом ряде биг-бэндов тенденция к самобытности исполнения в целом, к поискам собственных оригинальных средств выразительности сочетается в стиле свинг с уже упоминавшейся выше тенденцией к выработке разного рода шаблонов и клише, к стандартизации. Последнее было результатом вовлечения свинга в сферу музыкального бизнеса, рассчитанного на массового потребителя своей «продукции» и связанного с требованиями моды, со стремлением к некоему усреднению художественных результатов. Отсюда и появление огромного числа биг-бэндов, не имевших своего собственного лица, старавшихся копировать лучшие оркестры, друг друга. Во многих из них отсутствовали и важнейшие джазовые признаки, но культивировались приемы, становившиеся привычными, легко узнаваемыми широкому слушателю.

После своего расцвета в 20-е годы джаз в период кризиса фактически на несколько лет почти полностью исчез со сцены, хотя реально целый ряд коллективов продолжал функционировать как в США, так и в Европе, куда подались многие музыканты. Но широкая публика, как правило, не знала его. Поэтому волна распространения в 30-е годы джазовой музыки в исполнении биг-бэндов большинством слушателей, особенно молодежью, была оценена как нечто принципиально новое, доселе неизвестное, но очень привлекательное.

Поэтому свинг 30-х годов едва ли не противопоставлялся джазу. Это было особенно свойственно яростным поклонникам традиционного джаза, видевшим в свинге как стиле лишь негативные стороны, коммерческое начало, потерю аутентичных, подлинно джазовых свойств, вытеснение импровизации аранжировкой. Свинг для них был явлением регрессивным, так же как стилистика 20-х годов в сравнении с ранними формами конца прошлого — начала XX века. Любители, более тонко разбиравшиеся в джазе, считали, что

свинг — просто новое название для уже давно существующего, но развивающегося искусства — джаза. Той части музыкантов, которые знали этот стиль еще в 20-е годы, было ясно, что в свинге 30-х при некоторых новых элементах нет ничего принципиально отличного от ранних биг-бэндов. Но даже и в музыкальной среде термин «джаз» порой приравнивался к понятию импровизации или же под джазом подразумевалось вообще нечто очень устаревшее, старомодное. Интересно, что всевозможные заблуждения и кривотолки бытовали и среди критиков, специалистов (73, *Ch. 16*).

Разными были мнения и по поводу появления слова «свинг» в качестве наименования стиля биг-бэндов 30-х годов. Согласно одному из них «виновницей» данного термина стала одна из трех пьес, записанных в 1932 году оркестром «Дюка» Эллингтона: «It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing». Этот лозунг провозгласила в пьесе певица Айви Андерсон. Затем появились еще две композиции Эллингтона, в том числе как бы специально посвященная вступлению в «общество свинга», хотя, по остроумному замечанию одного из исследователей, музыканты Эллингтона были в этом «обществе» уже много-много лет (73, *Ch. 15*). Предпринимались и попытки точного установления даты начала эры свинга. По одной из версий, она возникла благодаря появлению в декабре 1935 года модной темы Э. Фарли и М. Райли. Еще один вариант возникновения термина свинг связывается с музыкальной программой английской радиостанции Би-Би-Си: передавая в эфир американскую музыку, англичане якобы сочли выражение «хот-джаз» применительно к ней неприличным, заменив его названием «свинг». Потом оно прочно привилось и в США (71).

Если «свит-мьюзик», симфоджаз помогали американцам, особенно в тяжелые годы, как-то уйти от реальной действительности, то стиль свинг словно явился олицетворением идеи массовой стандартизации жизни в США в предвоенные годы и музыкальным отражением уверенности среднего американца в своем завтрашнем дне (58, 14). В свинге, кроме того, по-своему проявляется и присущее американцу стремление ко всему масштабному, величественному. Увлечение свингом стало в США всеобщим, но особенно популярным он был в молодежной среде, где появилась целая прослойка его фанатичных поклонников и поклонниц («джиттербаг», «боббисоксер»). Свинг и джазовые танцы были и одной из ярких форм проявления возрастной психологии и протеста юных американцев против взглядов своих родителей, их «деспотизма», непонимания интересов молодежи, в том числе и против их неодобрительного отношения к джазу, который они считали символом распушенности и разврата. Коммерциализация свинга распространялась не только на музыку. Как в 20-е годы слово «джаз», так в 30-е — «свинг» использовался в качестве средства рекламы. Это слово появляется на этикетках различных товаров — безделушек, сигарет, белья и т. п.

Во многих работах о джазе высказывается мысль о несомненном приоритете негров в развитии стиля свинг. Одновременно подчерки-

вается, что несмотря на это, особую известность и популярность ему принесли, напротив, белые оркестры: они имели ощутимые расовые преимущества, распространявшиеся и на участие в звукозаписи, концертах, радиопередачах. К их услугам были и средства рекламы. В то же время негритянские биг-бэнды функционировали чаще всего в относительно замкнутой расово-социальной среде, где пользовались заслуженным успехом, но им при этом не так легко удавалось выйти на широкую аудиторию (14, 64, 71).

Есть и различные факты, свидетельствующие о значительной роли негров в создании популярности «белого» свинга. Так, в репертуаре белых музыкантов нередко оказывались композиции и аранжировки, выполненные негритянскими авторами. Именно они приносили большой успех, тогда как черные оркестры по расовым причинам не извлекали из них особой выгоды. Негритянский биг-бэнд Ф. Хендерсона не сумел пробиться на радио для участия в той самой программе, благодаря которой прославился оркестр Б. Гудмена. Последний с успехом исполнял и аранжировки того же Ф. Хендерсона и многие пьесы черных джазменов: «Stompin at the Savoy» Э. Сэмсона и Ч. Уэбба, «King Porter Stomp» Дж. «Ролл» Мортон и другие. Точно так же одна из первых композиций белого оркестра Т. Дорси — «Мэри» существовала ранее под другим названием. Знаменитая пьеса «In the Mood», записанная оркестром Г. Миллера, была создана и аранжирована Джо Гарландом — саксофонистом из бэнда Л. Армстронга, а «Tuxedo Junction» сочинил для Миллера Э. Хоккинс. И впоследствии белые музыканты пользовались находками негритянского джаза. Конечно, данные примеры можно было бы рассматривать и в русле более прогрессивной по сути проблемы расовой интеграции в джазе, если бы не имели место определенные случаи неравенства, в том числе и финансового. И в грамзаписи негры были ограничены сравнительно узкой сферой — так называемой расовой серией.

И тем не менее нельзя не отметить и намечавшуюся тенденцию к объединению музыкантов обеих рас. Почти каждый подобный факт вызывал всеобщее внимание, настолько это было необычно и смело. Л. Фезер посвящает данному сложному вопросу целую главу (64, *Ch. 5*). Он указывает, что отдельные контакты, в том числе во время звукозаписей, между неграми и белыми имелись еще в конце 20-х годов. Но наиболее радикальный шаг сделал Б. Гудмен, сотрудничавший с К. Хокинсом и Т. Уилсоном, а затем с Л. Хэмптоном и другими «цветными» джазменами. М. Стернс отмечает, что вообще расовое сближение началось прежде всего в джазе, где важнее талант, а не цвет кожи (71). Однако в свинге 30-х годов все же ясно различимы две стилистические ветви — белая и негритянская.

Белые оркестры

Как известно, свинг как стиль возник в 20-е годы в русле негритянского джаза. И в последующие десятилетия он определял многие его

важнейшие тенденции. Необычайно широкую популярность свинг приобрел в 30-е годы прежде всего благодаря белым биг-бэндам. Они придали свингу как стилю более упорядоченный «европейский» облик, что лишило исполнявшуюся ими музыку некоторых коренных джазовых свойств, но зато необычайно расширило сферу его распространения. Исходя из этого внешнего социального признака, рассмотрение эры свинга целесообразно начать с белых оркестров.

В процессе популяризации стиля свинг, в превращении его в явление массовой музыкальной культуры, в его приспособлении к запросам широкой публики, выработке в нем собственных эталонов, стандартов приняли участие многочисленные джазовые исполнители, композиторы, аранжировщики. Среди них было немало талантливых людей, некоторые из них впоследствии стали знаменитыми³⁷. Но первая, долго не меркнущая слава пришла на долю известного оркестра, руководимого Бенни Гудменом. В силу объективных причин и некоторых случайных обстоятельств его биг-бэнд приобрел особую популярность.

Один из наиболее одаренных белых музыкантов, Бенни Гудмен прошел путь, характерный для многих представителей джаза. Он начал выступать в 20-е годы в Чикаго в рамках стилистики переходного периода. Стиль его в то время был не однородным. Исполнение Гудмена как кларнетиста отличалось особой изысканностью, убедительной трактовкой, безукоризненно виртуозной техникой, изяществом фразировки, красивым звуком с характерным приятным тембром, отличавшимся множеством оттенков. В художественном отношении исполнительство Гудмена было заметным шагом вперед по сравнению с его предшественниками: Дж. Доддсом, Дж. Нуном, С. Бише и другими. Гудмен знал достоинства этих музыкантов, среди которых особенно ценил исполнение Дж. Рапполо.

Исключительно высокий уровень профессионализма помог Гудмену стать одним из наиболее ярких интерпретаторов многих произведений классической и современной музыки. Но кларнетист в совершенстве владел и всеми характерными приемами, типичными еще для ранних стилей джаза.

Различные приемы интонирования, близкие речевому — столь характерному для негритянского джаза, нюансировка отличались большим разнообразием. Порой звучание кларнета становится даже резким, предельно громким, но наряду с этим отдельные звуки как бы «проглатываются». В окончаниях фраз музыкант часто применяет вибрато, широко пользуется такими эффектами, как граул, блюзовые ноты, вибрато. Все это связано с традициями нью-орлеанского классического стиля. К ним же можно отнести и свойственную Гудмену необычайно интенсивную, темпераментную манеру исполнения (14, 204).

Бенни Гудмену удалось создать блестящий оркестр, в исполнении

³⁷ При рассмотрении эры свинга разные авторы, освещая одну и ту же проблему, часто расходятся в ее оценке. Предпочтение отдается в каждом конкретном случае разным исполнителям, смещая, таким образом, акценты.

которого сочетались удивительная слаженность в tutti, тонкость нюансировки и фразировки, чувство свинга, драйв, техника риффов, офф-бит. М. Стернс считает, что во многом образцом для Б. Гудмена при создании им своего биг-бэнда стал «Каса Лома бэнд» (71).

Б. Уланов подчеркивает, что своим успехом у массовой аудитории оркестр Б. Гудмена в большой степени обязан аранжировкам Ф. Хендерсона, который в своих партитурах умел сочетать истинно джазовые качества исполнения с общей фактурной организацией материала. Монолитное звучание каждой из секций, при простоте и доходчивости трактовки, совмещалось с выразительной, с тончайшими штрихами фразировкой. Поэтому все, даже точно выписанные в нотном тексте разделы, в живом звучании производили полное впечатление импровизации (73, *Сл*, 16).

Ориентация не только на собственно подлинно джазовые, но и на европейские звуковые идеалы в биг-бэнде Гудмена привела к появлению своеобразного ответвления внутри стиля свинг — к так называемому с в и т - с в и н г у, который культивировался также в оркестрах Г. Миллера, отдельных опытах Эллингтона («стиль настроения»), в стрейт-джазе, ориентированном на концертную эстраду и отличающимся чертами европеизации, позднее в оркестре Н. Ридла.

Б. Гудмен вел активную творческую деятельность: участвовал в радиопередачах, грамзаписи, играл в ночных клубах. Порой он сталкивался с известными трудностями, с которыми неминуемо была связана возможность свободного творческого эксперимента в условиях жесткой финансовой зависимости музыканта от того или иного коммерческого предприятия. В частности, предприниматели признавали только такое исполнение, которое отвечало бы сиюминутным запросам публики, ориентировавшейся на модные стандарты. Фирмы грамзаписи также требовали от исполнителей привычных аранжировок. При этом собственная оригинальная трактовка какой-нибудь пьесы разрешалась при грамзаписи лишь в том случае, если ее творец полностью отказывался от получения своего гонорара в пользу лица, руководившего в данный момент этим процессом (71). Естественно, что многие музыканты в таких условиях предпочитали играть в традиционной для коммерческой сферы манере, то есть вопреки собственным эстетическим установкам. Кроме того, нередко в чем-то новые, не совсем привычные по звучанию композиции, если их удавалось все же записать, специально объединялись на одной грампластинке со шлягером, который и должен был гарантировать покупательский спрос (71).

Не сразу, но Гудмену удалось преодолеть некоторые препоны в сфере музыкального бизнеса. Затем и он сам, и его оркестр стали законодателями моды в области свинга. Он одним из первых нарушил (сначала в грамзаписи, а затем и в публичных выступлениях) существовавшие в джазе расовые барьеры. Инициатором здесь был Дж. Хэммонд — человек влиятельный в музыкальном мире. Он оказывал Гудмену деловую поддержку, в частности, и в вопросе

выпуска целиком самостоятельных грампластинок. Но и с ним Гудмену порой приходилось полемизировать, например, по поводу кандидатур музыкантов — участников исполнения.

Первый успех, пришедший к оркестру Б. Гудмена, был отчасти связан с субботними радиопередачами по программе Эн-Би-Си, в которых он выступал с некоторыми лучшими джазменами Нью-Йорка. Характерно, что эти концерты преследовали в конечном итоге не чисто художественные, но коммерческие цели, так как являлись рекламой финансировавшей ее компании по производству бисквитов.

Но подлинный успех пришел к Гудмену неожиданно. Выступая в Лос-Анджелесе, перед казавшимся неизбежным провалом, можно сказать, от отчаяния, Гудмен предложил своим музыкантам показать все, на что они способны. Оркестр продемонстрировал все свои возможности, играл самозабвенно, создавая подлинно джазовое звучание со всеми характерными для него приемами. И публика была наконец завоевана полностью и надолго. Описывая этот в известной мере исторический эпизод, М. Стернс отмечает, что, таким образом, эра свинга началась фактически в ночь с 20 на 21 августа 1935 года (71). Теперь аудитория, в первую очередь молодежная, требовала для себя танцевальные пьесы в духе биг-бэнда Бенни Гудмена. Популярность коллектива усиливалась и благодаря широкому распространению грампластинок, причем записанных им раньше, но именно теперь пользовавшихся особо повышенным спросом. Свою роль сыграли, конечно, и продолжавшиеся радиопередачи.

Гудмен старался достигнуть максимального художественного эффекта довольно скромными средствами. Он полагал, что состав из десяти человек, но включающий профессиональных, хорошо понимающих друг друга музыкантов, вполне достаточен для создания любой художественно полноценной, интересной композиции. Но своего рода стандартом для биг-бэндов 30-х годов стал состав из 13 музыкантов, соответственно объединенных в секции: медные духовые — пять человек, язычковые (тростевые) — четыре, ритм-секция — четыре. Как и в 20-е годы, особенность исполнения такого состава заключалась в том, что каждая из групп рассматривалась и трактовалась как одно целое и выполняла роль как бы одного, но усиленного совместным звучанием, «уплотненного» инструмента.

При игре не только в унисон, но и блок-аккордами, партии всех инструментов каждой секции духовых излагались абсолютно синхронно, совпадали по вертикали и, даже расслаиваясь на несколько дублирующих друг друга голосов, строго подчинялись единому ритмическому рисунку. Синхронность достигалась во всех деталях: в манере звукоизвлечения, дыхании, фразировке, акцентуации, динамической нюансировке и т. п. Конечно, все это требовало и большого мастерства, и упорной репетиционной работы. Противопоставлялись не только секции саксофонов и медных — трубы и тромбоны исполняли то общую партию, то разделялись на самостоятельные линии. Каждая из таких групп внутри одной секции в свою очередь могла

играть *divisi*. В некоторых же негритянских бэндах допускалась несколько бóльшая свобода. Даже в рамках общей партии, порученной той или иной секции инструментов, присутствовал элемент совместной импровизации. Это свойство сообщало таким оркестрам известную долю стилистического своеобразия.

Продолжая развивать принципы исполнения биг-бэндов 20-х годов, Гудмен особое внимание уделял качеству аранжировки. В этом смысле, как уже упоминалось, плодотворным стало его обращение к работам Ф. Хендерсона, отличавшимся при высоком профессиональном мастерстве внешней простотой и доходчивостью для слушателей. В частности, именно отсюда идет характерное для биг-бэнда Гудмена стилистическое единство оркестровой и сольных партий, что удавалось достичь далеко не всем оркестрам. Коллективные и сольные эпизоды в живом исполнении казались естественным продолжением друг друга, органически взаимодействовали. В совершенстве овладел оркестр Гудмена и техникой риффов, столь типичной для стиля свинг. В области метроритма главенствовал фоур-бит с присущим ему равномерным акцентированием всех четырех долей такта (71; 73).

Благодаря всем перечисленным выше качествам исполнения биг-бэнд Гудмена получил возможность включать в свой репертуар даже и такие сочинения, которые по своему материалу могли бы показаться малоинтересными. Но в окончательном виде они приобретали привлекательность, блеск и чисто джазовые черты. Гудмен в известной степени завершил формирование стиля свинг на данном историческом этапе, культивируемого прежде всего в белых оркестрах.

Б. Гудмен не только опирался на многие приемы исполнительской техники, известные еще академической музыке, но и приблизил свинг к запросам белой публики. Он продолжил известную еще по опыту прошлых лет (начиная с архаического и классического джаза) практику джазовой обработки, транскрипции пьес из репертуара классической музыки. Гудмену принадлежит и один из наиболее ранних примеров использования европейской полифонической техники в джазе. Так, пьеса «Bach Goes to Town» представляет собой фугу. (Ее исполнение прошло годом позже созданной в 1937 году также в стиле свинг обработки двойного концерта ре минор И. С. Баха музыкантами Дж. Рейнхардтом, С. Граппелли и Э. Саутом.) Использование академической музыки в джазе получило название «jazzing the classics», то есть оджазирование классики, «джаззинг». Впоследствии эта линия развивается и в модерн-джазе, в том числе в рамках стиля прогрессив, в третьем течении, барок-джазе.

Став «королем свинга», Бенни Гудмен провел в 1938 году и свой исторический концерт в святой святой академической музыки — в Нью-Йоркском Карнеги-холл. Организаторы этого мероприятия, в частности тот же Д. Хэммонд, столкнулись с немалыми трудностями. Консервативно настроенная часть публики и критики рассматривали выход джаза на классическую сцену как кощунство. Состоявшийся все же концерт стал как бы продолжением линии официаль-

ного признания джаза, начатого еще в 20-х годах Полом Уайтменом. Выход джаза на высокую концертную эстраду позднее получил продолжение и закрепление в форме так называемого филармонического джаза (с 1942 года по инициативе импресарио Н. Гранца) (31, 233).

Еще до появления и сравнительно быстрого взлета Бенни Гудмена в США функционировали и другие оркестры, часть из которых также пользовалась успехом. Братья Дорси записывали свои композиции начиная с 1928 года. К середине 30-х годов они уже укомплектовали биг-бэнд, состоявший из двенадцати музыкантов — три саксофона, то есть на один меньше типичного состава, две трубы, три тромбона и четыре человека в ритм-секции. По мнению М. Стернса, для стиля этого оркестра в целом был характерен несколько запаздывающий шаффл-ритм, страдавший, правда, монотонностью, а аранжировки приводили к известной громоздкости и тяжеловесности общего звучания. Т. Дорси использовал и «джаззинг», обработав целый ряд пьес классической музыки. Они пользовались популярностью у широкой публики, но вызвали гнев некоторых критиков. Среди них «Песня индийского гостя» Н. Римского-Корсакова, «Грезы любви» Ф. Листа, «Весенняя песня» Ф. Мендельсона и другие. В этом же бэнде культивировался также и тип свинга, характерный для известного негритянского оркестра Дж. Лансфорда. Оркестры братьев Дорси все же не всегда играли настоящий джаз, но опирались на солистов-вокалистов (Б. Эберли, Э. О'Коннел, Ф. Синатра, Дж. Стаффорд и др.). От оркестров Дорси и Голдкетта мало чем отличался известный «Каса Лома бэнд», который, однако, часто использовал технику риффов, что придавало общему звучанию большую напряженность. Этот оркестр сумел достичь свинга путем использования формулы вопросно-ответного типа — приема, хорошо известного аранжировщику этого бэнда Дж. Джиффорду, в свое время слышавшему исполнение блюза и госпел на Юго-Западе США (71). При всей простоте используемых приемов, именно Джиффорд и сумел придать общему звучанию оркестра джазовые черты. В начале 30-х годов «Каса Лома бэнд» был очень популярен среди учащихся колледжей, а критики оценили его как один из первых белых биг-бэндов, выступавших с хорошо продуманной программой (64, *Ch. 20*).

В «Каса Лома бэнде» не было, как обычно считается, выдающихся солистов, но это в известной мере компенсировалось высокими качествами коллективной игры, причем манера исполнения «Каса Лома бэнда» стала одной из отправных точек при создании Б. Гудменом своего собственного стиля (71).

С течением времени появилось немало других оркестров. Так, Боб Кросби начал исполнять композиции, напоминавшие аранжировкой образцы ранних джазовых стилей. К концу 30-х годов становится очень модным известный биг-бэнд Г. Миллера, снявшийся и в кино, в том числе в «Серенаде солнечной долины». С оркестром Б. Гудмена его сближала тенденция к созданию европеизированного свит-свинга. Однако существует мнение, что прежде всего Миллер — аранжировщик и организатор, в меньшей степени компо-

зитор, но успех его внешний, а оркестр не вполне «джазовый» (64).

Ровностью метроритмического пульса, спокойной, мягкой манерой исполнения обладал биг-бэнд Рэда Норво, где он играл на ксилофоне. Разнообразные и интересные в музыкальном отношении аранжировки для этого коллектива делал Э. Солтер, впоследствии присоединившийся к биг-бэнду Б. Гудмена (64).

После 1939 года на джазовой сцене заметно выдвинулся биг-бэнд под управлением тенор-саксофониста Чарли Барнета, чья манера исполнения на своем инструменте напоминала стиль знаменитого Джонни Ходжеса. До середины 40-х годов этот оркестр использовал аранжировки своего руководителя, который, в свою очередь, в творческом смысле находился под значительным влиянием стиля «Дюка» Эллингтона (за что Барнет был даже прозван «белым Дюком»). Использовал он и приемы, характерные для бэнда Бейси. Несмотря на отсутствие подлинной оригинальности и самобытности стиля, оркестр сумел достигнуть успеха. Свой почерк имел оркестр кларнетиста Арти Шоу, включавший кроме духовых (две трубы, тромбон, саксофон-тенор) струнные. Значительный вклад в развитие белой ветви в джазе внес оркестр под управлением Вуди Германа, пользовавшийся популярностью и впоследствии. Впервые известность пришла к этому бэнду в 1939 году. Одним из его отличительных признаков в то время была опора на некоторые важные элементы негритянской музыки, в частности на блюзовые традиции. Оркестр даже имел девиз: «Бэнд, который играет блюз». От афро-американского начала идет и приверженность его исполнителей не к письменным, а к устным аранжировкам (хэд-аренжмент), к свободе и импровизационности как основному принципу стиля. Все эти свойства стали особенно яркими к середине 40-х годов. Тогда же проявилась и другая, прямо противоположная по смыслу черта, связанная с интересом, который оркестр проявил к углублению содержания своего репертуара, к усложнению всех выразительных средств, к выходу за пределы развлекательного коммерческого искусства. Это сближало его со стилем прогрессив. Однако в репертуаре В. Германа всегда обычно были и пьесы популярного репертуара, а также блюзы, вокальную партию которых нередко исполнял он сам (64).

Негритянские оркестры

Рассматривая творчество негритянских музыкантов эры свинга, исследователи особо выделяют некоторых из них. Л. Фезер (64) делает акцент на трех оркестрах — Лансфорда, Бейси и Эллингтона. Согласно Берендту, «гарлемская линия», то есть линия развития негритянского джаза, идет от Ф. Хендерсона через К. Кэллоуэя, Ч. Уэбба, Дж. Лансфорда к К. Бейси и Л. Хэмптону, а далее к биг-бэндам стиля бибоп (58, 423).

Оркестр Эллингтона был хорошо известен с конца 20-х годов, и его достижения и новаторство ни у кого не вызывали сомнения.

Биг-бэнды Джимми Лансфорда и Каунта Бейси выдвинулись в 30-х годах. Первый из них особенно блистал в 1934—1939-м, ранние записи Бейси относятся к 1937-му. Лидирующее положение этих трех оркестров обусловлено тем, что каждый из них отличался своим, неповторимым почерком.

Свой первый состав Лансфорд организовал в Мемфисе в конце 20-х годов. В начале 30-х благодаря аранжировкам трубача С. Оливера оркестр приобрел свой самобытный характер звучания, повлиявший затем на стилистику биг-бэндов эры свинга в целом. Специфика метроритмической пульсации заключалась в использовании приема ту-бит при общей господствующей четырехдольной схеме: выделялись сильные доли такта. Для обозначения такого «ритма Лансфорда» термина свинг стало мало. Поэтому этот тип пульсации называли *баунс* — удар, прыжок, поскольку у слушателя остается впечатление своего рода легких перемещений метроритмического центра от одних долей такта к другим (58, 425). Баунс заметно отличается от джампа, связанного не с умеренным, а с быстрым темпом и не очень рельефным свингом. Баунс — это упругое и одновременно расслабленное исполнение в умеренном темпе, с ровными акцентами на каждой тактовой доле (44, 15). В манере игры оркестра Лансфорда слышны отголоски диксиленда, типично для него и частое синкопирование (73, *Ch. 16*).

Своеобразием отмечена трактовка секции саксофонов в оркестре Лансфорда: применялись глиссандо и унисоны, звучание было густым, даже как бы вязким. В то же время духовые инструменты использовали стаккато, своего рода взлеты в аккордовой фактуре.

Обычно особо подчеркивается музыкальная образованность членов оркестра, а также типичная для него и казавшаяся непривычной организованность, слаженность исполнения. Именно с биг-бэнда Лансфорда понятие «точность» в игре становится не только ощутимым качеством, реальностью, но и важным признаком трактовки, что повлияло и на другие оркестры. Выступления коллектива превращались в своего рода шоу, где заранее продумывались и репетировались даже детали. Например, оркестранты не только блестяще играли все вместе, но и синхронно манипулировали шляпками-котелками перед раструбами своих инструментов. Будучи прекрасным саксофонистом, Лансфорд обычно ограничивал свои функции только дирижированием и объявлением выступающих солистов (64; 73). Несмотря на наличие целой плеяды великолепных солистов (Т. Янг — тромбон, В. Смит — саксофон, Э. Томмкинс — труба), биг-бэнд выделился прежде всего своими необычными аранжировками.

Самобытность исполнению бэнда придавал и своеобразный вокал: инструменталисты еще и пели, используя эффекты типа шаут, а порой, напротив, переходили почти на шепот. Лансфорд внедрил новый тип аранжировки, в первую очередь в партиях саксофонов. Тем самым оркестр приобрел свое неповторимое лицо, его саунд был как бы визитной карточкой. Особо ощутимым оказалось влия-

ние Лансфорда на оркестры Эрскина Хоккинса, Томми Дорси, Билли Мэя, Дж. Олда, Дж. Уильямса, Рэя Энтони.

Кэб Кэллоуэй — «комедиант пения скэт» (58, 424) — известен как руководитель целого ряда биг-бэндов с 1929 года. Значительный вклад в развитие джаза внесли наиболее поздние из них, где играли известные музыканты Бен Уэбстер, Чу Берри, Джон Джонс, Диззи Гиллеспи, Кози Коул и другие.

Дух творческого соревнования был присущ оркестру Чика Уэбба. Этот коллектив участвовал во всевозможных состязаниях биг-бэндов, «переигрывая» даже наиболее известные из них. Именно Уэбб открыл талант юной Эллы Фитцджералд, впоследствии взявшей на себя руководство этим оркестром.

К наиболее значительным явлениям в свинге 30-х годов и во всей дальнейшей истории биг-бэндов относится оркестр Каунта Бейси³⁸. Он олицетворял в период эры свинга стилистику, сложившуюся в Канзас-Сити. К направлению данного типа из более ранних биг-бэндов обычно относят оркестры Энди Кирка, Харленда Леонарда, Джея Ма-Шенна (58, 425). Пианисткой и аранжировщицей в первом из них работала Мэри Лу Уильямс, которой, как считает Й. Э. Берендт, оркестр Энди Кирка во многом обязан своими достижениями. Биг-бэнды стиля Канзас-Сити делали ставку на интерпретацию блюза и буги-вуги с активным применением техники коротких риффов. Последние служили как основой тематизма, так и средством развития, в частности — для постепенного нагнетания общего напряжения в звучании. Уильямс внесла новые элементы в трактовку этих средств (58, 425).

Под руководство Каунта Бейси в 1935 году перешел оркестр Б. Моутена. Этот биг-бэнд сконцентрировал в своем исполнении наиболее типичные качества свинга, создал ряд самобытных приемов, придал особый динамизм и глубину всей эре свинга. Кроме того, в оркестре Каунта Бейси уже заметны отдельные черты, впоследствии развитые музыкантами бибопа и кула — стилей современного джаза. Но тем не менее этот биг-бэнд и в своем дальнейшем творческом пути всегда олицетворял классический мейнстрим (64; 71).

Начав работать в Канзас-Сити, оркестр Каунта Бейси затем переехал в Чикаго, а после — в Нью-Йорк. К этому моменту он насчитывал уже пятнадцать человек. Руководитель стремился к звучанию, которое при обязательном наличии достаточной мощи и силы, в то же время не было бы резким и неприятным. При столь явной тенденции к общей музыкальности исполнения, оркестр в Нью-Йорке попал в довольно невыгодные условия: маленькое помещение «Феймос Дор», где пришлось выступать, не годилось для биг-бэнда, звучание которого буквально оглушало публику, которая, по остроумному замечанию М. Стернса, чувствовала себя словно внутри огромного репродуктора, включенного на всю мощь. Но все же оркестр имел успех. Определенную поддержку оказывали Каунту Бейси упо-

³⁸ Слово «Каунт» означает граф (англ.).

минавшийся Дж. Хэммонд и У. Александер. Биг-бэнд становится знаменитым. Его приемы стараются использовать и другие оркестры, в том числе Б. Гудмена, приглашавшего Бейси и его музыкантов для звукозаписи.

Все музыканты оркестра Каунта Бейси были выходцами с Юго-Запада США. Лидерами тогдашнего состава стали саксофонисты Лестер Янг и Хершел Эванс, трубачи Гарри Эдисон, Бак Клейтон, тромбонисты «Дикки» Уэлс, Бенни Мортон, Вик Диккенсон. Особое значение для создания характерной для оркестра напряженной свинговой метроритмической пульсации имела по-своему уникальная ритм-секция, которую Пол Уайтмен образно окрестил «всеамериканской ритм-секцией»: гитарист Фредди Грин, обладавший очень устойчивым ритмом, барабанщик Джо Джонс, контрабасист Уолтер Пейдж и сам Бейси за фортепиано. Личные исполнительские качества музыкантов, тем не менее, при ансамблевой игре подчинялись общему замыслу и строгой оркестровой дисциплине. Недаром оркестр называли «оркестрованным свингом» (58, 426), а Л. Фезер писал, что биг-бэнд играет, словно одна расширенная ритм-секция (64, *Ch.* 20). Репертуар оркестра состоял из пьес, основанных на двенадцатитактовой блюзовой схеме, а также из простых 32-тактовых стандартов, несложных для запоминания.

Пианистическая техника Бейси также отличалась оригинальностью. Он не стремился к внешней виртуозности и созданию сплошного потока звучания. Напротив, хотя он и применял многие выразительные приемы, развитые еще в стиле страйд, его собственное исполнение характерно скорее лаконизмом и скупостью средств при броскости, рельефности отдельных мотивов и фраз. Он внес новые черты в технику ансамблевого музицирования, умело используя обычное паузирование в партии фортепиано. В эти моменты на передний план выдвигалась партия аккомпанирующих инструментов и прежде всего контрабаса, что значительно повышало значение басовой линии в общей фактуре. Контрабасист должен был заботиться об индивидуализации своего исполнения, не ограничиваться элементарным подчеркиванием основных гармонических функций, отдельных опорных ступеней аккорда. Линия баса стала более свободной, непрерывной, контрабас одновременно и аккомпанировал и играл собственную развитую мелодию, используя секундовые проходящие звуки, различные интервальные скачки, разнообразную ритмику. Такая манера игры называется б л у ж д а ю щ и м б а с о м — walking bass. Она получила дальнейшее развитие в разных стилях современного джаза. Одним из первых, если вообще не первым, этот стиль игры на контрабасе ввел Уолтер Пейдж — музыкант оркестра Каунта Бейси в 30-е годы.

Партия левой руки в исполнении Бейси имеет меньшее значение, чем у его предшественников-пианистов. Порой он ограничивается редкими аккордами офф-бит, что вновь ближе к стилистике более позднего времени (57, 139).

Р. Джонс. Red Wagons (трактовка К. Бейси)

73 $\text{♩} = 152$ 8

Фортепиано *mf*

Бас с гитарой и малым барабаном *pizz.*

Новшества Бейси и его музыкантов этим не ограничиваются. Свободнее и чаще используются тарелки хай-хэт в партии ударных, что станет очень типичным для барабанщиков бибопа. Несколько расслабленная манера игры при отточенности и логике мелодического мышления, характерная для стиля саксофониста оркестра Лестера Янга, предвосхитила приемы стиля кул. Некоторой сдержанностью и одновременно изысканностью отличалось исполнение трубача Бака Клейтона, работавшего в биг-бэнде Бейси с 1936 по 1942 год. Певица Элен Хьюмз была, по словам Фезера, «спокойной» представительницей свинга. Манера пения Джимми Рашинга отличалась большой выразительностью, темпераментностью и энергией исполнения, он часто использовал элементы блюза, шаут-эффекты.

В биг-бэнде Каунта Бейси продолжены и развиты традиции, заложенные в составе, руководимом Б. Моутеном. Это прежде всего внесение элементов импровизации в совместную, коллективную игру, трактовку техники риффов. Обычно во время исполнения какого-то риффообразного оборота один из оркестрантов находил новый интересный мелодико-ритмический рисунок, остальные исполнители тут же подхватывали его и развивали, используя все новые и новые варианты, найденные по ходу пьесы. Такая техника, получившая название хэд-рифф (головной рифф), значительно оживляла общее звучание и, будучи основанной на творческой инициативе всех музыкантов и каждого в отдельности, создавала совершенно особую атмосферу для исполнителей и слушателей, напряженно следивших за процессом рождения всей композиции

прямо у них «на глазах». Естественно, что наиболее яркие и оригинальные находки запоминались и использовались в последующих выступлениях. Они, в свою очередь, вновь давали стимул для импровизации, творческих поисков и новых находок, вариантов трактовки даже, казалось бы, хорошо всем знакомых композиций.

Оркестру удавалось путем сопоставления и постепенного усложнения риффов достигать огромного напряжения, нагнетания звучания, что в результате приводило развитие к генеральной кульминации. Нередко сначала появлялся рифф в партии какой-либо одной секции, затем ему противопоставлялся новый, начинавший развиваться в другой. Со временем происходило разделение инструментов на группы внутри каждой секции, причем каждая из них вела свой рифф, а их совместное звучание, движение создавало сложную полифонизированную музыкальную ткань, когда на каждую фигуру-вопрос тут же следовала фигура-ответ. Порой они совмещались по вертикали, перекрещивались, в том числе и метроритмически. Возникали и полиритмические сочетания. В этих случаях особенно важным становилось ощущение всеми игравшими музыкантами основного метрического пульса, граунд-бита, который, несмотря на всевозможные переплетения, возникавшие в фактуре, никогда не исчезал, не заслонялся верхними ее слоями. В целом звучание всего бэнда отличалось мощным, но при этом упругим, даже как бы слегка расслабленным ритмическим пульсом, достигнуть которого могли только музыканты, прекрасно владеющие техникой сольной и ансамблевой игры, тонко чувствующие друг друга. Приемы, ставшие основой исполнения в биг-бэнде Каунта Бейси, пытались использовать и другие оркестры.

Оркестру Каунта Бейси принадлежит заслуга в создании целого направления в рамках стиля свинг, связанного в первую очередь с развитием негритянского джаза. Многие приемы оркестровой техники этого оркестра были вскоре использованы и некоторыми белыми бэндами, в том числе музыкантами Бенни Гудмена. Его биг-бэнд исполнял некоторые пьесы из репертуара Бейси. Одно время оба они, по инициативе Гудмена, даже проводили совместные записи. По пути этих двух ведущих представителей стиля свинг в его белом и негритянском вариантах впоследствии пошли и другие биг-бэнды. Гудмена называли «королем свинга»; по словам М. Стернса, Каунт Бейси являлся как бы «человеком за троном».

В 30-е годы продолжается интенсивная творческая деятельность «Дюка» Эллингтона и руководимого им оркестра, который, как и в предыдущее десятилетие, примыкает к стилю большинства функционировавших биг-бэндов свингового типа, но поражает слушателей подлинно новаторскими открытиями и находками. К этому времени Эллингтон был уже автором огромного числа пьес концертного плана, наряду со шлягерами известными широкой публике. Концертные произведения представляют еще одно интересное стилистическое направление в творчестве Эллингтона. Здесь обнаруживается стремление к использованию некоторых принципов академической музыки. Это прежде всего маленькие концерты, написан-

ные в разные годы для разных исполнителей. Среди них «Clarinet Lament» для Барни Бигарда, «Echoes of Harlem» для Кутти Уильямса, «Trumpet in Spades» для Рекса Стюарта, «Rose of the Rio Grande» для Лоренса Брауна и другие.

В русле этой же творческой тенденции оказываются композиции, где Эллингтон использует нестандартную, нетипичную для джаза прежних лет крупную форму. Так, стремясь преодолеть рамки единственно возможной в то время трехминутной по продолжительности звучания записи, он создает в 1931 году «Creole Rhapsody». Позднее, в 1943-м, после премьеры своей пятидесятиминутной сюиты «Black, Brown and Beige», состоявшейся в Карнеги-холле, Эллингтон вступает на путь создания не только стандартных джазовых пьес, но и крупных композиций. Здесь обнаруживаются тенденции, характерные для различных течений современного джаза, и сближение с принципами академической музыки. При этом Эллингтон неизменно остается самим собой. Среди сочинений — программные сюиты, музыка к различным театральным постановкам. Исследователи по-разному относятся к этим опытам. Одни расценивают его как факт положительный, другие же подвергают критике, отмечая известную, как они считают, наивность, упрощенность в трактовке формальных приемов европейской композиторской техники и в использовании крупной формы.

Среди композиций Эллингтона, в том числе и более поздних, немало сочинений, где использованы серьезные идеи, нередко тесно связанные с проблемами, волнующими представителей негритянского народа Америки: «Liberian Suite» в шести частях, «Deep South Suite», «Blue Belts of Harlem».

Ощутимым элементом в творчестве Эллингтона на протяжении всех лет остаются и более или менее традиционные для биг-бэндов темы стандарта, идущая еще от первых опытов Ф. Хендерсона. К установившимся в этой разновидности джаза нормам и характерным приемам Эллингтон добавляет разве что свои необычные, неповторимые звуковые краски.

В композициях Эллингтона присутствуют черты разных стилистических направлений, отражающие его меняющиеся пристрастия и вкусы. Из этих разветвлений можно особо выделить четыре: «Jungle Style» (стиль джунглей), следы которого заметны не только в музыке 20-х, но и 30-х годов и прослеживаются далее вплоть до самых последних опусов Эллингтона; «Mood Style» (стиль настроения), также заметный в сочинениях последующих лет; «концертный стиль» — дань устремлениям и поискам новых путей в джазе, сближение с достижениями академической музыки; «стандарт» — продолжение линии развития прикладной танцевальной музыки. Характерно, что в чисто развлекательной сфере вряд ли существовал оркестр, который не испытал бы прямого или косвенного воздействия бэнда Эллингтона, его стилистики.

На протяжении всего творчества Эллингтону неизменно сопутствовал успех. Ни один оркестр не записал столь большого количества грампластинок, не отвечал одновременно вкусам разнообра-

ной аудитории. Большинство джазовых музыкантов воспринимало каждую его новую пьесу как откровение, как своего рода пример художественного совершенства и как руководство к действию. Триумф неизменно сопровождал и концертные поездки Эллингтона по разным странам мира, где он неоднократно удостоивался самых высоких почестей, наград, титулов и званий. Его авторитет как музыканта и общественного деятеля был незыблем во всем мире.

Вокалисты

Внимание к вокалу, постоянное включение в свои записи различных пьес с пением стало характерным явлением в джазе 30-х годов. Это в равной мере относится как к белым, так и к негритянским биг-бэндам³⁹. Либо вокалисты входили в их состав, либо оркестры приглашались специально для аккомпанеента певцам. Так, во многом именно благодаря искусству вокалистов Боба Эберли и Элен О'Коннел стал популярным биг-бэнд Дж. Дорси. Певцы использовали оригинальный прием совместного исполнения: в то время как Эберли (баритон) пел куплет в обычном темпе, его партнерша исполняла другой, в два раза быстрее, чем достигался эффект контрастирования двух партий в одновременности.

Брату Дж. Дорси — Томми удалось открыть ряд молодых дарований, среди которых впоследствии всеми признанный лидер коммерческого шлягера, популярный среди джазовых музыкантов, известный киноактер и певец Фрэнк Синатра. В оркестре Т. Дорси выступала и популярная солистка коммерческого джаза Джо Стаффорд, сестры Кларк, вокальная группа «Пайд Пайперс» (из нее и вышла Стаффорд). Добавим еще имена певицы Эдит Райт и вокалиста Джека Леонарда, обладателя характерного мягкого, даже сладковатого тембра голоса. Он в известной мере подготовил появление на сцене Синатры. С использованием микрофона в моду все больше входит манера пения в духе «крунинга» — тихого, интимного пения, рассчитанного на звукоусиление. Другие исполнители, в том числе связанные с блюзом и близкими ему жанрами, использовали и прием шаут-пения.

Вокальное исполнение разнообразило репертуар многих других оркестров. В свое время популярный певец Бинг Кросби и его трио участвовали в выступлениях свит-бэнда Пола Уайтмена. Там же выступила Милдред Бейли, считающаяся одной из лучших джазовых вокалисток. С Гудменом работала певица Хелен Уорд.

В 1936 году с биг-бэндом А. Шоу пела Пег Ла Сентра, исполнительская манера которой напоминала стиль М. Бейли, с присущими ей аккуратностью во фразировке, мягкостью, некоторой томностью звучания голоса. Руководитель оркестра приглашал к себе негритянских исполнителей. В частности, одно время с его оркестром выступала известная певица Билли Холидей. Манера пения вокалистов

³⁹ Сведения о вокалистах почерпнуты из работ Б. Уланова (73) и Л. Фезера (64).

тяготела то к джазу, то к эстрадной сфере, хотя порой очень трудно провести между ними четкую границу. И те и другие признаки нередко сочетались в стиле одного исполнителя, в зависимости от конкретной художественной задачи, социального заказа, слушательской аудитории.

Собственно джазовая манера пения вплоть до конца 20-х годов связана с блюзом и с чисто негритянским стилем его интерпретации. Исключение — Луи Армстронг и Этель Уотерс, исполнявшие «джазово» даже шлягеры. С появлением М. Бейли была наглядно продемонстрирована возможность «один к одному» копировать типично негритянскую манеру (в духе Бесси Смит). В стиле Бейли органично сливались элементы интонирования, идущие от блюза, спиричуэлс с типично песенным популярным репертуаром. В 1930 году записался на пластинку Джек Тигарден с его тexasским акцентом и, как пишет Фезер, не всегда вполне разборчивым текстом — некий аналог приемов Армстронга.

И среди негров не было ярких вокалистов (за отдельными исключениями) вплоть до середины 30-х годов, когда появились первые записи Билли Холидей и Эллы Фитцджералд. Холидей выступала с Тедди Уилсоном, Каунтом Бейси, Арти Шоу; Фитцджералд — с Чиком Уэббом. «Леди Дей» (прозвище Билли) обладала характерным хрипловатым, очень эмоциональным тембром, фразировкой в духе Армстронга. Тон ее исполнения был пропитан сарказмом и горечью. Напротив, Элла Фитцджералд, по словам Фезера, является не голосом мрака, как Билли, а света, с присущими ей мажорностью, оптимизмом, необыкновенным чувством свинга. После смерти Уэбба, с 1939 по 1942 год она сама руководила оркестром. Фитцджералд обладает уникальным по тембру и широким по диапозону голосом, подчас превращая в подлинные шедевры даже, казалось бы, непритязательные песенки. Позднее она в совершенстве овладела и техникой «скэта» — пения на слогах. В ее исполнении восхищают естественность, легкость, музыкальность, безукоризненный вкус, чувство формы, совершенство интерпретации. Все эти свойства Б. Уланов называет примером «интуитивного вокала» (73). Даже самые выдающиеся мастера джазового вокала попадали в русло коммерческой эстрадной музыки, но обычно и здесь им все же удавалось создать свой стиль, яркий и неповторимый, становившийся образцом для многих исполнителей.

В начале 40-х годов возникает еще одна джазовая вокальная школа, с типичной для нее манерой интонирования, фразировкой и с тонкими связями с традициями исполнения в духе Б. Холидей. Яркой представительницей этого направления в оркестре Джина Круппа стала Анита О'Дэй. Ее последовательница Джун Кристи выступала со Стеном Кентоном в 1945 году. Особой манерой пения обладала замечательная вокалистка Сара Воан. Исследователи ставят ее в один ряд с Диззи Гиллеспи и Чарли Паркером — основоположниками и ярчайшими представителями стиля бибоп, с которыми она выступала в 1943 году в составе оркестра Эрла Хайнса. Исполнению Воан присущи особая тонкость, плавность фразировки,

ярче всего заметная в медленных пьесах, чистота и некоторая «прохладность» тембра, свободное владение высоким регистром.

После дебюта в 1942 году в Карнеги-холле с Бенни Гудменом быстро прославилась Лина Хорн, обладавшая не только голосом, но и блестящей внешностью, что позволило ей сняться в главных ролях в нескольких кинофильмах. В ее пении покоряли равновесие, сбалансированность внутреннего переживания с внешней сдержанностью — качества, позволившие певице не выходить за рамки хорошего тона. Мэри Энн Мак-Колл, много лет выступавшую преимущественно с оркестром Вуди Германа, в подходе к исполнительству многое сближает с Эллой Фитцджералд. Мак-Колл обращает внимание в первую очередь на мелодию, а не на текст песен, обладает способностью к импровизации и варьированию материала, сочетает в своем исполнении открытую страстность с очарованием своеобразной детской наивности.

Большой популярностью пользовалась Ли Уайли, выступавшая, в частности, с музыкантами — приверженцами традиционного стиля, например, с оркестром Боба Кросби. Она возродила к жизни многие песни Дж. Керна, Дж. Гершвина, К. Портера, Р. Роджерса и других композиторов. К ее имени можно добавить имена Дайны Шор, Джо Стаффорд, Мэгги Уайтинг, чье исполнение нередко становилось хитом, но складывалось под воздействием джазового начала. Шлягеры и блюзы великолепно исполняла Пегги Ли. Из мужчиневокалистов следует назвать Дика Хаймса, выступавшего вместе с Т. Дорси и Гарри Джеймсом; Перри Комо, известного еще до «эры свинга», умеющего найти контакт с аудиторией; наконец самого популярного певца — Фрэнка Синатру, появившегося в 1939 году с оркестром Гарри Джеймса, а в следующем записавшегося уже с Т. Дорси. Синатра сочетал в себе высокое вокальное мастерство с демократизмом стиля, что еще более способствовало его успеху у широкой публики. Синатру можно назвать создателем вокального стиля, использующего джазовые идиомы (73).

Подавляющее большинство певцов и певиц в стилистическом отношении находились где-то между собственно джазом и эстрадной коммерческой популярной музыкой. Количество таких исполнителей исчисляется сотнями.

Малые составы эры свинга

История джаза показывает, что принципиальные различия и характерность тех или иных его стилей зависят не только и не столько от реального числа участников исполнения, сколько от принципов организации внутри ансамбля или оркестра, от применяемых в них приемов, средств музыкального языка. Если первые марширующие бэнды архаического джаза были в известной степени копией больших духовых оркестров, то, как уже указывалось, в классическом джазе сложился сравнительно небольшой ансамбль, количество

исполнителей в котором все же могло варьироваться в определенных пределах. Путь развития таких групп, условно говоря, «диксилендового» типа шел от почти коллективного исполнения, основанного на преобладании своеобразной полифонической фактуры (естественно, не без элементов гомофонно-гармонической), к все большему возрастанию удельного веса сольных эпизодов. Такая фактура продолжала функционировать и в джазе переходного периода, когда одновременно и параллельно все заметнее складывались новые принципы исполнения, характерные для биг-бэндов раннего свинга 20-х годов.

Анализируя стилистику исполнения малых составов конца 20-х годов, ряд исследователей (64, *Ch. 19*; 58, 456) выделяет среди них ансамбли Джелли «Ролл» Мортон («Red Hot Peppers», 1926—1930) и Луи Армстронга («Hot Five», 1928). Они отличались особой неповторимостью: в первом из них в записи на грампластинках ярко ощущаются творческая индивидуальность, четкость реализации замысла руководителя, во втором — необычайно тонкое взаимопонимание при исполнении между Армстронгом и пианистом Эрлом Хайнсом. В нем сочетались хорошо продуманная аранжировка и импровизация (58, 456), что и приводит к высокому художественному результату.

Свинг как стиль принес с собой новые средства музыкальной выразительности, новые приемы исполнения. Однако вплоть до середины 30-х годов малые составы в техническом отношении не развивались. Качественный скачок произошел в 1935 году с появлением знаменитого трио Бенни Гудмена. Идея состава родилась случайно во время частного приема, где помимо Гудмена оказались также пианист Тедди Уилсон и барабанщик-любитель, которого на состоявшихся несколько позднее записях сменил Джин Крупа. Идея выделить малый состав из биг-бэнда не была открытием Гудмена, так как сам он еще в 20-е годы участвовал в подобной группе, составленной из музыкантов оркестра Б. Поллака. Однако для данного исторического момента важно другое: возникнув, трио Гудмена стимулировало развитие других малых составов эры свинга. Для таких камерных ансамблей — разных по количеству участников и инструментов — несколько позднее, начиная с модерн-джаза, появилось специальное обозначение — комбо.

Трио Гудмена положило начало образованию других его же собственных малых ансамблей, а включение Тедди Уилсона в трио и биг-бэнд часто отмечается в литературе о джазе как первый шаг на пути ломки расовых барьеров. Следующий был предпринят Гудменом в 1936 году, когда благодаря приглашению им еще одного негра — Лайонела Хэмптона (вибрафон) трио переросло в квартет. Далее появляются секстет и септет (1939—1941), где помимо других участвовали знаменитые музыканты — гитарист Чарли Крисчен и трубач Кутти Уильямс. Ансамбли Гудмена внесли весомый вклад в развитие камерного свинга. Можно отметить, например, в первом гудменовском трио контрастные элементы — плавность звуковедения лидера даже в быстрых пьесах, особое чувство свинга

пианиста Уилсона и довольно хитроумные соло барабанщика Дж. Крупы (64).

Начатое Б. Гудменом движение по созданию малых ансамблей из числа музыкантов биг-бэнда было подхвачено многими другими джазменами. В том же 1935 году аналогичный состав создает Томми Дорси («Clambak Seven»), в который вошли члены его оркестра. По стилю это был ансамбль типа диксиленда. Его линию продолжила группа Боба Кросби «Bob Cats» (записи 1937 года). Джимми Дорси позднее, в конце 40-х годов, образовал «Original Porseyland Jazz Band». Арти Шоу в 1940 году включил в свой ансамбль «Gramery Five» даже клавикуорд. Группы отличались большим разнообразием инструментов. В ансамбле Шоу сам он играл на кларнете, а Билли Баттерфилд (затем Рой Эдридж) — на трубе. В ансамбле Гудмена звучал вибрафон, у Боба Кросби — кларнет (Мэтти Мэтлок) и тенор (Эдди Миллер). «Stompy Stevedores» организовал тенор-саксофонист Чу Берри (на базе бэнда Кэба Кэллоуэя). Из биг-бэнда Каунта Бейси выделились две группы — «Kansas City Six» и «Kansas City Seven». Вуди Герман делает серию записей с «Woodchoppers» и т. д. (64; 58).

Из всего многообразия малых составов (добавим к ним еще и секстет Гленна Миллера) исследователи обычно выделяют те группы, которые были созданы музыкантами «Дюка» Эллингтона. Их, собственно, с трудом можно отнести к малым составам, настолько в них сильны типичные черты биг-бэнда Эллингтона. Пьесы в исполнении этих групп отличались особенно высоким качеством. Во всех их записях постоянно присутствует особый «дух» Эллингтона. В них участвовали альт-саксофонист Джонни Ходжес, кларнетист Барни Бигард, трубачи Кутти Уильямс и Рекс Стюарт (58, 458)⁴⁰. Именно это «эллингтоновское» начало как бы скрепляет, цементирует композиции. Именно отсутствие интегрирующего начала отличает обычные формально малые ансамбли, в том числе функционировавшие еще и в 20-е годы, от того типа, который следует считать в полном смысле современным «комбо». Один из важнейших признаков такой группы — наличие общего замысла и логики композиции в целом, тонкая взаимосвязь между всеми музыкантами ансамбля, а не просто следующие друг за другом, пусть даже и яркие соло отдельных исполнителей (58, 454—459).

Новым словом в стилистике малых ансамблей конца 30-х — начала 40-х годов стал метод организации исполнения, отношение музыкантов к материалу композиций. С этой точки зрения самой высокой оценки заслуживает секстет, образованный бывшим басистом из оркестра Ф. Хендерсона Джоном Кёрби. Он отличался легко узнаваемым собственным саундом, играл по интересным аранжировкам, создавал ощущение легкости и непринужденности исполнения при наличии хорошего свинга. В ансамбль входили Чарли

⁴⁰ Возможно, такой уровень обеспечивался не только профессиональным мастерством музыкантов, но и тем, что они исполняли в основном заранее подготовленные письменные аранжировки.

Шеверс (труба), использовавший сурдину, Рассел Прокopf (альт-саксофон). Оба музыканта обычно вели основную мелодическую линию. Красотой отличались и соло кларнетиста Б. Бейли и пианиста Билли Кайла. В определенном смысле, в частности в мелодических и гармонических находках, исполнители были явно на пути к более поздним стилям — к бибопу, хотя и оставались в целом в рамках свинга. Этот ансамбль, пользовавшийся большой популярностью особенно на Восточном побережье США, имел и разнообразный репертуар, куда входили и широко известные стандарты, и даже обработки классических пьес: «Юмореска» А. Дворжака, «Танец Анитры» Э. Грига. Интересными были и собственные композиции (64).

Наряду с ансамблем Дж. Кёрби на пути к комбо современного типа находилось и трио пианиста Нэта «Кинга» Коула. В это трио входили также гитарист Оскар Мур и басист Уэсли Принс. Принципиально новым в ансамблевом исполнении в трио было достигнутое равноправие всех музыкантов. Здесь не было разделения функций солиста-пианиста и аккомпанирующей ритм-группы. Состав инструментов стал прототипом для многих будущих ансамблей. Возникшая в Калифорнии группа была не совсем обычна для своего времени не только в трактовке материала, но и оригинальностью общего тембрового решения. Первые записи трио сделало в 1940 году. Но известность пришла к музыкантам лишь в 1943-м после выпуска грампластинки, где Коул выступил в роли вокалиста, в которой впоследствии он появлялся особенно часто. Новый стиль исполнения, выработанный к этому времени музыкантами трио, получил название «коктейль-комбо», и по этому образцу стали формироваться другие ансамбли, в их числе и белые с пианистом-вокалистом (64). По пути трио Коула пошел и уже широко известный к тому времени как солист Арт Тейтум. Позднее, в 50-е годы, линию трио Н. Коула продолжил Оскар Питерсон (64).

Среди других малых составов 30-х годов упомянем еще ансамбль Джо Венути, «Интернациональный оркестр» Эдди Саута, «свинговый» секстет «Ред» Норво, трио Эрни Касереса, группы Луи Прима, Барни Бигарда, Тедди Уилсона. Последний из названных ансамблей делал свои записи с 1935 года и скорее относится к тем составам, где соло просто сменяют друг друга, не образуя подлинно ансамблевой игры. Однако некое особое единство здесь все же ощущается даже при совместном исполнении с певицей Билли Холидей и саксофонистом Лестером Янгом.

В составе 30—40-х годов обновилась стилистика в сравнении с аналогичными группами 20-х. В основном исполнение строилось на устной аранжировке, тему проводили духовые в начале и в конце пьесы, как бы обрамляя ее. Гитара и фортепиано несли гармоническую нагрузку. Сольные эпизоды чередовались со звучанием всего ансамбля, важную роль выполняли связующие построения.

Ансамбли, выделившиеся из больших оркестров, часто копировали в миниатюре стилистику конкретного биг-бэнда. Между тем появил-

ся и ряд ансамблей, чья манера игры явно предвосхищала будущее направление развития джаза.

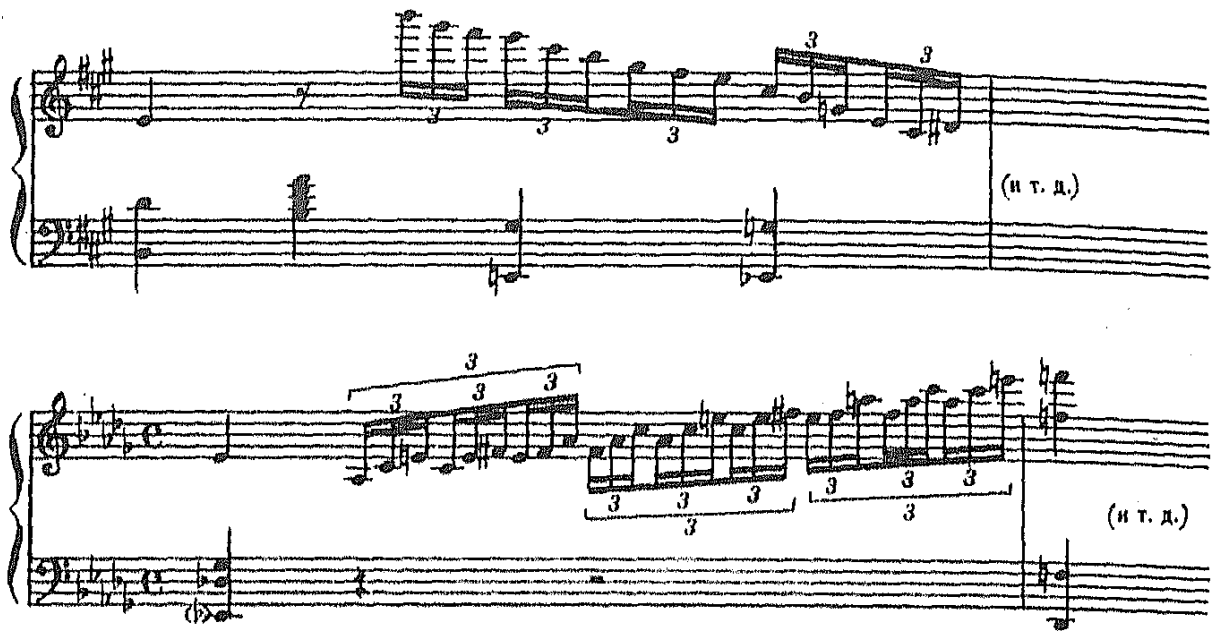
Отмечая роль небольших ансамблей периода свинг, невозможно обойти вниманием стиль солирующего фортепиано. В 30-е годы пианисты продолжили путь, проложенный еще исполнителями рэгтайма и подхваченный музыкантами стиля страйд. Особое место в развитии этой линии принадлежит выдающемуся исполнителю Арту Тейтуму. Сам он считал себя учеником «Фэтса» Уоллера, однако он создал собственный самобытный стиль, которым не перестают восхищаться и в наши дни. Для него характерны виртуозная мелкая техника, поиски новых средств в области гармонии, тональных планов исполняемых пьес, что предвосхищало некоторые приемы музыкантов более позднего стиля бибоп. Отличительной чертой исполнения А. Тейтума было стремление к метроритмической свободе, порой выходившей даже за пределы традиционной для джаза ровной метрической пульсации, что вызывало и упреки в его адрес: не все слушатели были в состоянии ощутить как бы подразумевавшуюся в некоторые моменты исполнения, но реально отсутствующую элементарную метрическую «сетку», к тому же густо и обильно «завуалированную» прихотливым орнаментом тейтумовских блестящих пассажей. В результате часть публики отказывала ему даже в наличии свинга, как качества исполнения. А. Тейтум оказал огромное влияние на все последующее развитие джазового пианизма.

А. Тейтум. Gang O'Nothin

74

(Slow)

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система начинается с метки (Slow). Музыка написана для фортепиано, с мелодией в правой руке и басом в левой. В мелодии много триол и сложных ритмических фигур. Вторая система продолжает мелодическое развитие. Третья система также содержит сложные ритмические конструкции. В конце фрагмента стоит пометка (и т. д.).



Еще в начале 30-х годов пианисты наращивали темп исполнения, часто используя блюзовую схему, а к 40-х годам уже налицо всеобщее увлечение буги-вуги. Из исполнителей в этом стиле особенно популярны были Мид Лак Льюис, Альберт Аммонс и Пит Джонсон, выступавшие и отдельно и вместе — дуэтом, трио (14, 167). Слияние элементов блюзового фортепианного стиля со страйдом стало основой для дальнейшего развития джазового фортепианного стиля. Наиболее ярко оно проявилось в манере игры Эрла «Фаты» Хайнса, много работавшего также с биг-бэндами. Среди его последователей — Тедди Уилсон, белые музыканты Джесс Стейси, Джо Салливан, Мел Пауэлл.

Возрождение стилей раннего джаза

В годы, когда стиль свинг, набирая силу, становился все более и более популярным, казалось бы, довольно неожиданно среди определенной части любителей джаза вдруг проснулся острый интерес к ранним формам джазовой музыки. Это движение получило название ривайвл (возрождение), или нью-орлеанский ренессанс.

К старой музыке тяготели критики и представители старшего поколения, которые оценивали свинг в целом как не имеющий с джазом ничего общего. Они по-прежнему ориентировались на стилистику, тесно связанную с традициями, идущими от Нью-Орлеана (14, 210).

Движение ривайвл способствовало привлечению к джазу большого числа фанатично настроенных слушателей из зажиточных средних слоев населения, которым нравилась некоторая свобода исполнения этой музыки. Кроме того, ранние стили обладали привлекательностью в силу их простоты, доступности и в целом оптимистичности настроения (71).

Стиль свинг из-за своей чрезмерной популярности сопровождался эпигонством, а главное — особенно заметной коммерциализацией, постепенно вытравлявшей из исполнявшейся музыки ее наиболее ценные художественные качества — естественность и непосредственность высказывания. Популярность и коммерциализация свинга достигли к концу 30-х годов таких огромных масштабов, что он превратился в «крупнейший музыкальный бизнес всех времен». Мода отразилась в рекламе самых различных товаров. Слово «свинг» стало этикеткой для сигарет, белья и т. п. В музыке все больше распространялись стандарты, клише. Все это предвещало появление чего-то нового. Ривайвл, таким образом, был своего рода ностальгией по музыке старого времени, одной из контртенденций.

В движении ривайвл выделяют три главных русла. Во-первых, происходила попытка реставрации образцов традиционного джаза силами еще оставшихся в живых его представителей, так сказать, «пионеров» раннего стиля. Во-вторых, нашлось немало энтузиастов из числа более молодых современных музыкантов, тянувшихся к искусству своих предшественников. Эта ветвь в процессе возрождения получила наибольшее развитие преимущественно в белой среде.

Второе открытие джаза типа диксиленда привело к появлению двух самостоятельных школ. Одна (люди старшего поколения) ориентировалась на белое русло нью-орлеанского и нью-орлеанско-чикагского стиля, то есть на стилистику переходного периода. Здесь действительно были музыканты, начавшие играть в 20-е годы, среди них — много представителей школы Среднего Запада (14, 210). Другая школа состояла из музыкантов нового поколения и видела свои художественные идеалы в музыке негритянской ветви в джазе — в стиле Армстронга, Оливера, Мортон. Таким образом, обе школы имели различную расовую ориентацию: первая восстанавливала и пыталась продолжить ею же заложенные традиции, а другая — осознать достижения старых мастеров и воплотить их в жизнь как бы заново (но невольно не без воздействия свинга). Так или иначе, возрождалась музыка диксилендового стиля, с соответствующим составом и репертуаром («диксиленд ривайвл»).

И, наконец, в-третьих, в рамках нью-орлеанского ренессанса происходили важные процессы, не связанные с музицированием: исследование различных сторон джазовой истории, сбор документов, фактов, воспоминаний, выпуск дискографий, публикация материалов, создание различных джазовых объединений — обществ, федераций, ассоциаций, клубов, а еще шире — популяризация джаза вообще, в том числе — за пределами США (31, 228).

Еще в 1935 году оркестр Лу Уотерса в Окленде исполнял «диксилендовые» пьесы. В 1939-м он уже руководил составом, занявшимся копированием старых записей Кинга Оливера с двумя корнетами, относящихся к началу 20-х годов. В целях наибольшего приближения к звучанию ранних ансамблей контрабас опять заменяется тубой, а гитара банджо. В 1940 году Уотерс и его «Yerba Buena

Jazz Band» выступали в Сан-Франциско, а годом позже сделали первые интересные записи, которые оказали влияние на дальнейшее развитие движения ривайвл.

Важным стимулом для этого процесса явилось исполнение старой музыки некоторыми оставшимися в живых ветеранами раннего джаза. Среди них Кид Ори, Кид Рена, Желли «Ролл» Мортон, Джон Льюис, Банк Джонсон, которому пришлось вставить новые зубы и обзавестись трубой — событие, рекламировавшееся в газетах. В 1944 году его ансамбль записался на фирме «Америкэн мьюзик» (с помощью критика Билла Рассела). Кид Ори и «Матт» Кэри также сделали звукозаписи. Даже Луи Армстронг перестает работать с биг-бэндами и собирает из сверстников новый состав «Hot Five» (14; 71).

Появление на джазовой сцене Банка Джонсона произвело сенсацию. Для публики он был олицетворением традиций, казалось бы, давно ушедших в прошлое. Правда, мнения о качестве исполнения его ансамбля порой расходятся. Так, М. Стернс характеризует его записи как превосходные, тогда как Дж. Коллиер отмечает не всегда чистое интонирование, приглушенность звучания и просчеты в области ритма, в частности, известную скованность пульсации. На наш взгляд, музыканты Джонсона играют в несколько упрощенной (по теперешним меркам) манере и в известных нам пьесах, например, в знаменитом благодаря новому увлечению рэгтаймом «Entertainer» С. Джоплина, стремятся быть ближе к нотному тексту оригинала, фактически не импровизируя. Отдельные «вольности» касаются трактовки ритма, с «небрежной» пунктирностью и синкопированием. В целом же эта композиция звучит довольно архаично, грубовато и немного наивно, в чем, разумеется, есть своя прелесть, даже элементы юмора (как в момент словно «преждевременного» вступления трубы — типа предъема).

Среди музыкантов, позднее обратившихся к старой стилистике, назовем также Пи Ви Эрвина, Магси Спэниера, Джимми Мак-Партленда, Фила Наполеона, Эдди Кондона. Однако, несмотря на попытки воссоздать стиль прошлых лет, музыканты часто признавали, что играют нечто более современное, как бы модернизированный диксиленд. Вместо пульсации типа ту-бит происходила опора на свинговый фоур-бит. Использовалась тарелка, на которой и «отсчитывались» четыре основные доли такта, — прием, вовсе не свойственный раннему джазу. В ряде ансамблей (в частности, у Эдди Кондона) играли гитарист и контрабасист, а не банджоист и тубист и т. д. Кроме того, некоторые из участников движения ривайвл были к этому моменту вооружены современными техническими навыками благодаря участию в больших свинговых оркестрах. Их опыт также не мог не сказаться на чистоте стиля «раннего» джаза. Таким образом, внутри процесса возрождения возникло известное расслоение. Что-то было ближе к действительно аутентичным образцам, а что-то к более поздней стилистике. Между этими точками имелись «промежуточные» варианты. Это касалось и самих ветеранов, и музыкантов молодого поколения, подражав-

шего их мастерству. Список исполнителей в духе старого джаза, конечно, можно было бы продолжить.

Известные допуски в трактовке раннего джаза, ориентация на разные его стилистические ответвления и некоторые другие моменты делают само понятие «нью-орлеанский ренессанс» в определенной степени условным. В то же время, начиная с этого движения в дальнейшем ходе развития истории джаза подобные возвраты к пройденным этапам стали довольно характерными (возрождение свинга в период модерн-джаза, рэгтайма в 70-е годы и т. п.). Эти факты, как и в любом другом виде искусства, свидетельствуют о вечной ценности художественных образцов прошлого и сосуществовании разнонаправленных творческих тенденций, порой связанных и с модой.

К середине 40-х годов в одном только Нью-Йорке существовало несколько клубов, организованных поклонниками старого джаза. Увлечение это принимало серьезный характер, вплоть до того, что некоторые музыканты, чье исполнение не попало в число лучших образцов возрожденного диксиленда, были готовы перейти в «лагерь» стиля бибоп (71). Даже спустя много лет, в 1956 году, концерты молодых приверженцев раннего джаза проходили с аншлагом в таком престижном зале, как Карнеги-холл.

Во главе нью-орлеанского ренессанса в 30-х годах стояли такие джазовые общества, как «Hot Record Society» и «United Hot Clubs of America». Первое из них выпускало журнал, называвшийся «The Rag». Усилиями этих организаций были сделаны переписи старых архивных пластинок, для чего приглашались и ветераны джаза.

В связи с появлением живого интереса к старой джазовой музыке произошло расслоение пристрастий и оценок как среди публики, так и критиков. На противоположных полюсах находились, естественно, увлекающиеся ею и не признающие «диксиленда». Так, очень многие известные джазмены высказывались против любых попыток реставрации раннего джаза или подражания ему. В их числе Мэри Лу Уильямс, Каунт Бейси, Дейв Таф, Джимми Джюффри, «Дюк» Эллингтон, Коулмен Хоккинс. Среди журналистов и критиков также существовали несогласия, причем порой они касались уже и «тонкостей» проблемы. Одним ривайвл был попросту не по душе, другим он нравился, третьи, «пуристы» от джаза, как и часть публики, считали попытку возрождения старых стилей отступлением от подлинных законов обожаемой ими музыки. Высказывания приобретали очень острый характер.

Неожиданно для американцев движение ривайвл было подхвачено во многих других странах, включая те, где джаз ранее фактически не был популярен: в Англии, Франции, Голландии, Японии, Австралии, Уругвае. Достигаемые там результаты порой превосходили художественный уровень американских ансамблей. Это обстоятельство способствовало распространению джаза за пределами США и, по-видимому, имеет большее значение, нежели художественные достоинства или недостатки всего движения «нью-орлеанский ренессанс». К наиболее ранним ансамблям движения ривайвл

за пределами США относятся «Greame Bell's Australian Jazz Band» (Австралия, 1943), «George Webb's Dixielanders» (Англия, 1943), «Dutch Swing College Band» (Голландия, 1945), капелла Клода Лютера во Франции (с 1945) и другие (57, 27).

После второй мировой войны центр развития диксиленда окончательно переместился из США в другие страны. Так, во Франции он культивировался в обществе «Джазовые коробки» в Сен-Жермен-де-Пре и его творческие установки смешивались со взглядами экзистенциалистов. Традиционные формы джаза популяризировались и в Англии (Кен Коллиер, Крис Барбер, Кенни Бэлл, Акер Билк, группа «Джаз Викингс» и другие). В Европе послевоенных лет интерес к старым формам джаза проявился прежде всего в среде наиболее тонких знатоков, коллекционеров грампластинок. Возвращение к этой музыке являлось для них протестом против коммерческой продукции.

Благодаря движению ривайвл вновь появились в репертуаре многие незаслуженно забытые, некогда популярные джазовые темы. Грамзаписи, сделанные благодаря возрождению, сохранили для будущих поколений образцы исполнения пионеров джаза. Факт возникновения ретротенденции был симптомом близких изменений внутри джаза, пришедших со стилем бибоп — первой страницы в истории современного джаза. В отличие от свинга, оба эти, хотя и разнонаправленные, основанные на различных выразительных средствах явления объединяло импровизационное начало. Разновидность «модернизированного» диксиленда стала своеобразным мостом между ранними и более поздними формами джаза. Ривайвл был и одним из своеобразных проявлений протеста, характерного для многих этапов развития этого вида искусства и принимавшего различные конкретные очертания. Он существенно дополнил стилистику негритянского и белого свинга, представленного как биг-бэндами, так и малыми составами, многочисленных танцевальных оркестров, в том числе продолжавших развитие линии свит-музыки. Наконец ривайвл способствовал популяризации джаза далеко за пределами США, а впоследствии ранние формы джаза заняли достойное место среди других направлений.

Завершая обзор истории джаза в 30-х — начале 40-х годов, следует подчеркнуть значительное укрепление его позиций. Фактически именно в это время он становится ярким явлением массовой музыкальной культуры, оказывая существенное влияние и на другие жанры. Последующие стили в гораздо большей мере были связаны с теми или иными тенденциями к элитарности, что привело к значительному сужению джазовой аудитории и к его вытеснению из широкого музыкального обихода новыми явлениями, хотя и связанными с ним, но все же обладающими своими типичными отличительными признаками.

Рост популярности джаза привлекает к нему все большее внимание. Еще в начале 30-х годов в Европе появляются специальные

джазовые клубы. Первый из них — парижский «Hot Club de France» (1932), созданный при участии известных пропагандистов джаза Шарля Делоне, Пьера Нури, Юга Панасье. При клубе организовался и свой квинтет под таким же названием. Клуб устраивал концерты, радиопередачи, с 1935 года стал издавать журнал «Jazz Hot», ставший позднее печатным органом федерации джазовых клубов. Спустя некоторое время появились джазовые клубы и в других странах, в том числе в США.

В Европе созданы и первые серьезные книги о джазе. Среди авторов — А. Керуа, А. Шеффнер, Р. Гоффен, Ю. Панасье, А. Барезель, Р. Мендл, С. Нельсон. Первая дискография джаза издана в Европе Ш. Делоне в 1936 году.

Причины некоторого опережения европейцев в деле изучения джаза объясняются отношением к нему: в Старом Свете джаз был воспринят серьезнее, чем в США, где на него смотрели только как на разновидность развлекательного искусства, а порой как на искусство, не заслуживающее внимания со стороны науки, наконец, как на фольклор, как на явление негритянской культуры. Тем не менее и на родине джаза появляются работы о нем У. Роджерса, Г. Осгуда, П. Уайтмена, А. Голдберга, Г. Эсбери, Э. Кауфмана, У. Сарджента, а также и периодические издания, прежде всего популярный и в наши дни «Down Beat» (1934). Публиковались разного рода документы, воспоминания старых музыкантов и т. п. (31, 228—229).

С момента выхода первой джазовой граммпластинки (1917) спрос на эту продукцию все более возрастает. «Цветные» ансамбли стали записываться позднее — с 1921 года. Их пластинки предназначались в первую очередь для негритянского населения. Выпуск граммпластинок резко возрастает в 30-е годы. Выходит много кинофильмов, где джаз не только служит музыкальным оформлением, но оказывается порой и одним из главных «героев». Здесь были и документальные и художественные киноленты. Все это способствует еще более широкой популярности джаза.

- Адвенсд / Advanced.** Тип *рэгтайма* повышенной трудности (1913—1917).
- Архаический (ранний) блюз / Archaic (early) blues.** Самый древний (первая половина XIX века) тип жанра. Еще не вполне откristаллизовавшийся, в целом прочно связанный с афроамериканским фольклором. Синонимы: «сельский», доклассический.
- Архаический (ранний) джаз / Archaic (early) jazz.** Во второй половине XIX века — самые ранние типы джаза, в том числе оркестровые. Бытовали на Юге США. Предшественники классического стиля.
- Афроамериканская музыка / Afro-american music.** Обобщенное название фольклора американских негров. Термин Г. Кребила (1914 г.).
- Баллада / Ballad.** У американских негров — сольный вокальный жанр, связан с африканскими традициями. Стилй лирической баллады встречается и в джазе.
- Бамбула / Bambula.** У американских негров — разновидность барабана и исполняемый под его звуки танец.
- Барок-джаз / Baroque jazz.** Направление, связанное с различными формами использования и обработки в джазе стилистики классической музыки прошлого.
- Баррел-хаус-пиано / Barrel house piano.** Манера игры негритянских пианистов на рубеже XIX-XX веков, практиковавшаяся в дешевых кабаках (баррел-хаус). Отличается простотой, громкостью звучания, непритязательностью. Характерны синкопы, тремоло, аккорды в правой и чередование баса с аккордом в левой руках.
- Баррел-хаус-стиль / Barrel house style.** Более общее название стилистики типа *Баррел-хаус-пиано*, поскольку к солирующему пианисту мог присоединиться и иной инструмент, и даже целый ансамбль.
- Бегин / Beguine.** Народный латиноамериканский танец, ставший популярным в США и других странах в 30-е годы.
- Бибоп (Боп) / Bebop (Bop).** Первый из стилей модерн-джаза. Появился в 40-х годах, сменив свинг. Внес ряд радикальных изменений в джазовую стилистику в целом. Имел новаторское значение, радикально преобразовал многие элементы джазового музыкального языка.
- Биг-бэнд / Big band.** Большой оркестр — тип инструментального состава, связанного со стилем свинг. Обычно включает 10—20 музыкантов. Родственные инструменты объединяются в группы-секции, с общей для них функцией. Ведущая роль принадлежит аранжировке, но обычно при сохранении значения импровизации в сольных эпизодах.
- Бит / Beat** — букв. удар. 1) Тип метроритмической пульсации. 2) Степень ритмической интенсивности исполнения, напряженности, наличие или отсутствие свинга.
- Блок-аккорды / Block chords.** Параллельное (в партиях обеих рук) движение аккордов на фортепиано или сходный прием, но в оркестровой аранжировке.
- Блуждающий бас / Walking bass.** Достаточно развитая линия басового голоса, построенная на мелодизированном типе движения.
- Блэк боттом / Black bottom** — букв. «черное дно». По музыке напоминающий *рэгтайм* — танец негров США в умеренно-быстром темпе.
- Блюз / Blues** — от амер. выражения «to feel blue» — находиться в печали; унылый, подавленный, голубой. Один из самых оригинальных сольных жанров американских негров, прошел несколько фаз развития. Сложилось несколько типов формы-

схемы блюза. Нашел разнообразное и глубокое претворение в джазе. Используется в ряде значений и словосочетаний. Среди них: особое мироощущение, эмоциональное состояние, настроение исполнителя или слушателя, стилистическое качество, особые выразительные средства и т. д. Существует ряд разновидностей. **Блюзовая форма / Blues form.** Единственная специфическая структура, характерная для блюза и используемая в джазе. Встречаются форма на 8, 10, 12, 16, 20 и более тактов (зависит от масштаба темы). Самая распространенная — 12-тактовая с последующим варьированием. Этот блюзовый «квадрат» имеет внутри особую вопросно-ответную структуру и гармоническую схему.

Блюзовые тоны / Blue notes. См. **Блюзовый звукоряд**.

Блюзовый звукоряд / Blue scale. Понятие, отразившее европейскую трактовку ладовой основы блюза. Имеется в виду натуральный мажор, к которому добавлены так называемые «блюзовые» тоны: «пониженная» III («блюзовая» терция) и VII («блюзовая» септима) ступени. Так же объясняют и «пониженную» квинту или сексту гаммы. Однако реально в негритянской музыке возникают своего рода свободные зоны интонирования, не поддающиеся точной нотации с точки зрения европейского темперированного строя. Блюзовые тоны оказываются где-то между натуральными и собственно пониженными ступенями мажора. В настоящее время часто используется именно термин «блюзовая зона» (blue area), а не «тон».

Босса-нова / Bossa nova. Бразильский танец 60-х годов на основе самбы. Также стиль современного джаза.

Брасс-бэнд / Brass Band. Тип негритянского *стрит-бэнда* архаического джаза, состоял из медных духовых и ритм-группы. Однако это название можно встретить и в классическом джазе, и позднее.

Бридж / Bridge (букв. мост). Новый тематический раздел в джазовой пьесе, например, середина в схеме AABA. (Другие названия: Channel — путь, или Release — освобождение.)

Брейк / Break (букв. прорыв, пауза). Мелодическая или ритмическая, обычно краткая сольная вставка-импровизация, возникающая в каком-либо разделе формы, например, в момент *стоп-тайма*.

Брейкдаун / Breakdown (букв. надламываться, проваливаться, неразбериха). Негритянский быстрый танец. Стал популярен благодаря театру менестрелей. Также и фортепианный стиль типа *буги-вуги*. На заре менестрельных жанров в белой среде означал любой групповой танец негров.

Буги-вуги / Boogie woogie. Вначале фортепианный стиль, основанный на гармонии блюза, характерной остигатной технике левой руки, фразировке офф-бит, моторной виртуозной фактуре и т. д. Позднее и танец. Буги-вуги повлиял на джазовую стилистику и репертуар, в том числе оркестровый.

Бэкграунд / Background (букв. задний план, фон). В джазе — партия сопровождения. Встречаются несколько типов.

Верс / Verse (букв. запев, строфа). В джазе — вступительное построение. В процессе дальнейшей импровизации этот материал не используется.

Водунизм, воду (или вуду), от дагомейского «водун» — дух, божество. Один из известных афрохристианских культов, например, на Гаити, Юге США. Повлиял на афроамериканский фольклор и ранний джаз.

Вопросно-ответная структура / Call and response. Идущий еще от африканской культуры особый принцип переключки между солистом и ансамблем, вокалистом и инструментом, и т. п. Играет большую роль в афроамериканском фольклоре и джазе. Выражается в разнообразных формах. Одна из особенностей — часто предельная краткость «расстояния» между «звом» («вопросом») и «ответом», вплоть до их наложения, совмещения.

Гарлемский джаз / Harlem jazz. Собирательное название для стилей негритянского джаза, функционировавшего в нью-йоркском Гарлеме в 20—30-е годы (гарлемский блюз, фортепианный *страйд-стиль*, гарлемский *джамп* — оркестровый и камерный и др.).

Гатбзкет / Gut bucket — простой, но выразительный, экспрессивный, основанный на энергичном тонообразовании тип исполнения в раннем джазе (с «блюзовым» чувством, то же, что и «лоудаун»).

Городской блюз / City blues. Известен и как *классический* блюз. Следующая фаза развития данного жанра после *архаического* («сельского», «доклассического»).

- Охватывает период приблизительно с конца прошлого века и до середины 30-х годов нашего. Затем появилась разновидность, известная как «урбанистический», или «изысканный» блюз.
- Горячий джаз / Hot jazz. Одно из обозначений ранних типов джаза, прежде всего негритянского, хотя термин применяется и для характеристики более поздних стилей (например, бибоп и др.).
- Госпел-сонг / Gospel song, госпел — *англ.* евангелие. Негритянская религиозная песня на темы из евангелия (США, 30-е годы). Чаще сольная, с инструментальным сопровождением, использованием элементов джаза, блюза, обычно авторская.
- Граул / Growl (букв. рычание, ворчание). Хриплое звучание в пении негров и игре на духовых инструментах (с применением сурдин и без них). См. также *Дёрти тон*.
- Дёрти тон / Dirty tone (букв. «грязный» тон). Обобщенное название приемов, связанных с «нечистым» интонированием, идущим от афроамериканской традиции; в том числе — *граул*, *фруллато* и т. п. Служат важным средством выразительности, создавая напряженность, динамичность характера звучания.
- Джаг / Jug (букв. кувшин). Возможно, какой-то иной сосуд с узким горлом, использовавшийся в афроамериканском фольклоре в качестве ритмического или духового инструмента (в который не дули, а «пели»).
- Джазовый век / Jazz Age. Так с легкой руки американского писателя Ф. С. Фитцджералда было названо десятилетие приблизительно 20-х годов. Оно характерно особенно широкой популярностью этого вида музыкального искусства, близких ему жанров, их тесными контактами с литературой, живописью, театром, академической музыкой.
- Джазовый танец / Jazz Dance. Собирательное название целого ряда танцев, имевших какие-либо связи с джазом и «околоджазовой» сферой. Под общим заголовком «Джазовый танец» в 1917 году негритянский композитор У. Бентон Оверстрит опубликовал скиту из таких, например, танцев, как «Texas Tommy», «Eagle Rock», «Buzz» и «Shimmy». В принципе, как эти, так и другие танцы того же типа были известны и ранее (их объединяют под названием Pelvis-Dances, то есть «тазовые» танцы).
- Джаз-рок / Jazz Rock. Общее название разновидностей стиля современного джаза (с 60-х годов), возникших в результате синтеза черт джаза и *рок-музыки*.
- Джайв / Jive (*америк. сленг* — жаргон, болтовня). 1) То же, что *джамп*. 2) Аналог термина джаз. 3) Обыгрывание в текстах блюзов «запретных» тем. 4) То же, что *джиттербаг*. 5) Вообще джазовый сленг.
- Джамп / Jump (букв. прыжок). 1) Негритянский танец. 2) Род негритянского свинга в гарлемском джазе 20—30-х годов (острота акцентировки в аккомпанементе, резкость атаки, *драйв*, интервальные скачки в мелодической линии, общая хот-манера исполнения, роль блюзового начала).
- Джангл-стиль / Jungle style — «стиль джунглей». Понятие, связанное с использованием целого ряда приемов типа *дёрти-тонов*, *граул*, *глиссандо*, *блюзовых тонов*, с применением сурдин, *фруллато* и т. п. Известные еще по классическому джазу, такие экзотические эффекты в 20-е годы активно использовались в биг-бэнде Дюка Эллингтона и в представлении слушателей ассоциировались со «звуками джунглей».
- Джем-сешн / Jam session. Собрание, непринужденная встреча джазовых музыкантов для свободной совместной игры. Впервые возникли еще в новоорлеанском джазе.
- Джиттербаг / Jitterbug. Идущий от негритянских традиций популярный в США в 30-х годах танец с элементами акробатики, напоминающий *буги-вуги* или более поздний *рок-н-ролл*. Также и джазовый танцор. (См. «Джайв»).
- Джуба / Juba — негритянский танец типа чечетки.
- Джубили / Jubilee — юбилей. В культовой музыке негров США — песня-прославление, на которую оказали влияние религиозные гимны белых. Однако в процессе исполнения постепенно нередко начинали проявляться характерные черты свободной интерпретации африканизированного типа.
- Диксиленд / Dixieland (букв. страна Дикси). Условное обозначение Южных штатов США. В узком смысле — белые ансамбли раннего джаза, прошедшие несколько фаз развития; в более широком — вообще стилистика, идущая от направлений традиционного джаза, имеющих много общего независимо от расовой специфики.
- Драйв / Drive — движение. Напористое, энергичное исполнение, достигаемое благо-

даря комплексу выразительных средств, приводящих к ощущению как бы постоянного нарастания темпа, хотя реально это не происходит.

Импровизация / Improvisation (лат. внезапно, непредвиденно). Создание художественного произведения без предварительной подготовки, в момент самого исполнения. Метод творчества, имеющий важное значение в джазе, где получает необычайно разнообразные формы воплощения, затрагивает различные элементы музыкального языка. Может быть полной или как бы частичной, например, сочетаться с элементами аранжировки. Конкретный облик импровизации зависит от стиля, направления, индивидуальных качеств игры отдельного музыканта и т. п.

Казу / Kazoo. Примитивный музыкальный инструмент африканского происхождения, распространенный в народной музыке американских негров. Какая-либо трубка, закрытая с одной стороны мембраной, с другого конца в нее дуют или «поют». Применялся и в *спазм-бэндах*.

Калипсо / Calypso. Происходящий из Вест-Индии танец (с пением) в размере 4/4. Тексты часто иронического содержания — традиция, идущая еще от африканских «песен-насмешек», по-своему развитая и в ряде других жанров, например, в блюзе. Приобретает известность в Америке и других регионах мира в 50-х годах.

Кантри-блюз / Country blues — «сельский блюз». Одно из названий *архаического* (доклассического) блюза.

Кантри-энд-вестерн / Country and western. Термин, обозначающий разнообразные виды и жанры фольклорной по своим истокам музыки, возникшей на базе традиций различных европейских народов в США. Объединяются черты сельской (кантри) и ковбойской музыки Юго-Востока и Юго-Запада страны. (Старое название — «хиллбилли»). На развитие стилистики оказал влияние и фольклор американских негров, в частности, блюз.

Квадрат / Square. Термин, обозначающий в джазе ту или иную гармоническую структуру темы, лежащей в основе последующего варьирования-импровизации (например, блюзовый квадрат и др.).

Кэкуок / Cakewalk (букв. шествие за пирогом). 1) Комические сценки в менестрельном шоу. 2) Танец и музыка в них типа быстрого синкопированного марша. Предшествовал рэгтайму, вошел в джазовый репертуар. Был популярен в начале XX века как модный танец и в Европе.

Классический блюз / Chlassic blues. См. *Городской блюз*.

Классический джаз / Classic jazz. Обобщенное название стилей, появившихся вслед за *архаическим* джазом и развивавшихся приблизительно до конца 20-х годов. Исторически предшествуют *свингу*.

Комбо / Combo (сокращ. от *англ.* combination — комбинация). В современном джазе обозначение ансамбля (от 2-х и до приблизительно 10 человек), состоящего из солистов-инструменталистов.

Коммерческий джаз / Commercial jazz. Не вполне точный термин, относящийся обычно к «псевдоджазовой» танцевально-развлекательной музыке, в которой используются те или иные приемы джаза. Имеет тенденцию к «шлягеризации» данного вида музыки, к внешне броским эффектам, к театрализации, зрелищности и т. п. Однако четкую грань между коммерческими и некоммерческими формами порой провести трудно.

Композиторский блюз / Autority's blues. Условный термин для обозначения сочиненных, записанных в нотах и опубликованных блюзов. Первый опыт такого рода принадлежит У. Хэнди в 1912 году.

Конга / Conga. 1) Барабан африканского происхождения, удлиненной и суживающейся книзу формы. 2) Карнавальная танец на Кубе в размере 4/4.

Кул / Cool — прохладный, холодный. Стилль современного джаза конца 40-х годов, возникший как антипод «горячему» *бибопу*, но и использовавший многие его новаторские черты. Свойственны тенденция к сдержанности, «холодности» звука, сближение с европейской академической музыкой, интеллектуализация образного строя и т. п.

Кун-сонгс / Coon songs. Кун — пренебрежительная кличка негра (типа «ниггер») в США первой половины XIX века. Песни кунов — копирование артистами менестрельного театра «плантационных» негритянских песен. Многие кун-сонгс легли в основу популярных мелодий и позднее использовались в раннем джазе.

Локд-хэндс-стиль / Locked hands style (букв. стиль связанных рук). Прием сольной игры на фортепиано: обе руки пианиста движутся параллельно, аккордами, причем верхний (мелодический) голос (правая рука) дублируется нижним (левая).

Маракасы / Maracas. Латиноамериканский ударный инструмент из какого-либо высушенного плода, наполненного шуршащими при его встряхивании зернами, песком, камешками и т. п. Теперь их делают из металла, дерева, пластмассы и заполняют дробью, горохом.

Марчинг-бэнд / Marching band. Марширующий оркестр *архаического джаза*. См. также *стрит-бэнд*.

Марчинг-бэнд-джаз / Marching band jazz. Одно из названий *архаического джаза*.

Мейнстрим / Mainstream — главное течение. 1) Термин, появившийся в 50-е годы с возрождением стилистики *свинга*, которая заняла как бы промежуточное положение между формами традиционного *хот-джаза* и *кул-джазом*. 2) Более широко — обозначение какого-то явления внутри одного стиля, находящегося в нем где-то посередине между крайне консервативной и крайне экспериментальной, новаторской формами. В то же время, мейнстрим означает и связь с традициями джаза в целом.

Мелодический блюз / Melodic blues. Основанный на более плавном и кантиленном типе интонирования, чем *шаут-блюз*.

Минстрел-шоу / Minstrel show — менестрельное представление. Оригинальный тип музыкального театра в США, выросший из отдельных комедийных сценок, исполнявшихся, как правило, бродячими белыми актерами, гримировавшимися под негров, и в окарикатуренной манере передававших их произношение, манеры, музыку. На эти представления большое влияние оказал собственно негритянский фольклор. Позднее на этой основе появился театр, со своей сюжетикой, драматургией, персонажами, амплуа, со связанной с данной сферой музыкой, пением, танцами, составом инструментов. В целом минстрел-шоу, подвергнувшееся на рубеже XIX—XX веков сильной коммерциализации, повлияло на американский музыкально-театральный мир легкого жанра. Отдельные танцевальные и музыкальные номера повлияли на рэгтайм, на формирование раннего джаза, специфику многих модных танцев.

Модерн-джаз / Modern jazz — современный джаз. Обобщающее название для направлений и стилей, появившихся вслед за *свингом*. Первый из них — *бибоп* (*боп*), начало 40-х годов.

Новелти / Novelty — новинка. Тип рэгтайма, появившийся после первой мировой войны. Характерны усложнение гармонии, хроматизация, влияние импрессионизма, утонченность, концертность стиля.

Нью-орлеанский стиль / New Orleans style. Один из важнейших стилей *классического джаза* (негритянского и креольского) после *архаического*. Новый тип ансамбля, фактуры, приемов изложения и развития.

Нью-орлеанско-чикагский стиль / Продолжение и развитие идей нью-орлеанского стиля после 1917 года в связи с переездом значительной части музыкантов в Чикаго. Предшествовал появлению *свинга*.

Олио / Olio. Вторая часть спектакля в театре американских менестрелей.

Он-бит / On beat — «на бите». Тип джазового бита, исполнение в соответствии с метрономически точной метрической пульсацией.

Офф-бит / Off beat — от бита. Отклонение от строгой метрической пульсации. Разные виды, начиная от простого перенесения тактовых акцентов с сильных долей на слабые и кончая сложными формами свободной фразировки.

Офф-питч / Off pitch — от (четкой) высоты. Свободное от норм равномерно-темперированного строя интонирование в джазе и жанрах афроамериканской музыки (в том числе — *дёрги-тоны*, *блюзовые тоны* и др.).

Парикмахерская гармония / Barbershop harmony. Идущий от практики самостоятельного музицирования в парикмахерских Юга США, служивших одновременно местом отдыха, прием параллельного аккордового движения голосов. Связан с техникой исполнения на банджо.

Паттерн / Pattern — модель. Ритмическая, мелодическая, аккордовая, фактурная или другая модель-формула, сохраняющаяся при ее повторениях, но допускающая и варьирование (звуковысотное, ритмическое и т. п.).

Перекрестная ритмика / Cross rhythm. Несовпадение акцентов в разных голосах, пластах фактуры, идущее от традиций африканского приема сочетания сразу нескольких разных метров, в сумме образующих своеобразное ритмическое многоголосие.

Песни-насмешки / Derision songs. У некоторых африканских народов — песни, слова которых имели как бы двойной смысл, понятный лишь посвященным и нередко содержащий элемент критики, иронии. Традиции этих песен получили продолжение в афроамериканской музыке (в песнях креолов, блюзе).

Поп-музыка / Pop music — сокр. от популярная музыка. Термин обычно используется по отношению к искусству, возникающему первоначально как альтернатива официальной массовой музыкальной культуре, развивающемуся в 60 — 80-е годы. Возникая как оппозиция, протест против коммерческой сферы, поп-музыка нередко все же поглощается последней.

Постклассический блюз / Postclassic blues. Постклассический тип этого жанра — урбанистический, или «изысканный», или эклектический, *модерн-блюз*, *blues in swing*; и др.

Расовая серия / Race series. Грампластинки, выпускавшиеся начиная с 20-х и вплоть до 40-х годов, предназначенные специально для негров США.

Ривайвл / Revival — возрождение, оживление. В 30-е годы — движение за возрождение самых ранних джазовых стилей (нью-орлеанский ренессанс, возрождение дикиленда). Термин относится также и к тенденции возрождения стиля *свинг* (50-е годы).

Ринг-шаут / Ring shout — круг и крик, зов. Негритянский культовый танец с пением.

Ритм-секция / Rhythm section. В ансамбле или оркестре — ударные инструменты и выполняющие функции баса (духовые, контрабас, бас-гитара) или гармоническую функцию (банджо, гитара, фортепиано, электроорган и др.).

Ритм-энд-блюз / Rhythm and blues. Развивавшаяся в 30—40-х годах разновидность урбанизированного негритянского блюза. Возникла под влиянием *свинга*. Типичны возрастание роли инструментального начала, ритмической основы, акцента на второй и четвертой долях такта, быстрый темп.

Рифф / Riff. Типичная, особенно для стиля *свинг*, техника исполнения, основанная на приеме многократного повторения коротких мотивов-моделей в партии отдельных инструментов, секций или же tutti.

Рок-музыка (сокр. рок) / Rock music — трястись, качаться. Обобщенное название стилистики современной поп-музыки, идущей от городской негритянской народной музыки, *ритм-энд-блюза*, *кантри-энд-вестерн*, *рок-н-ролла*. Особенно важны элементы блюза. Имеет много разновидностей — от самых демократических до элитарных, сложных по содержанию, музыкальным средствам.

Рок-н-ролл / Rock'n roll — от Rock and Roll — вращаться, раскачиваться, вертеться. Американский популярный танец начала 50-х годов. Возник на базе *ритм-энд-блюза* и стилистики *хиллбилли (кантри-энд-вестерн)*. Повлиял на *рок-музыку*, новые танцевальные жанры (*твист*, *мэдисон*, *халли-галли* и др.).

Румба / Rhumba. Модный в 20 — 40-х годах быстрый или в среднем темпе танец латиноамериканского происхождения в размере 4/4.

Рэггирование / Ragging a tune. В фольклоре негров США — тенденция вводить синкопирование в исполнение самых различных мелодий.

Рэгтайм / Ragtime. Производное от англ. ragged rhythm — «рваный ритм», то есть синкопированный ритм. Фортепианный жанр последней четверти XIX века, возникший под воздействием ряда разновидностей народной негритянской музыки в США. Испытал влияние *кэжуока* и *кун-сонгс*. Значительное влияние на рэгтайм оказала европейская классическая музыка. В мелодии — изобилие синкоп, в аккомпанементе — чередование баса на сильной и аккорда на слабой долях такта. Существуют несколько исторически сложившихся разновидностей — от простых до очень сложных в техническом отношении, по использованным средствам музыкального языка. Оказал большое влияние на формирование и развитие джаза.

Рэгтайм-бэнд / Ragtime band. 1) Идущее еще из XIX века и распространенное приблизительно до первой мировой войны обозначение состава инструментов, исполнявшего рэгтайм (обычно скрипка, корнет, банджо или гитара, бас). 2) Название многих оркестров и инструментальных составов в раннем джазе.

- Сайдмен / Sideman.** В джазовом оркестре — музыкант, чаще всего не солирующий, играющий в какой-либо секции инструментов.
- Самба / Samba.** Идущий от бразильского фольклора, быстрый танец в размере 4/4.
- Саунд / Sound** — звук, звучать. В джазе — неповторимость характера звучания ансамбля, оркестра, инструмента или голоса.
- Саундинг-колл / Sounding call.** Песня лощманов, один из жанров трудовых песен американских негров.
- Свинг / Swing** — качание, размах. 1) Одно из важнейших выразительных средств джаза в целом, связанное с комплексом приемов и приобретающее различный характер в разных джазовых стилях. В принципе заключается в наличии метроритмической пульсации, при которой возникают отклонения ритмики в различных пластах фактуры от основных метрических долей граунд-бита. Средство создания напряженности, внутренней конфликтности. 2) Оркестровый (затем и ансамблевый) стиль джаза, появившийся в 20-х годах (ранний свинг) и особенно широко представленный в 30 — 40-х годах (классический, или зрелый свинг).
- Свит, свит-музыка / Sweet music** — сладкий, приятный, мягкий, мелодичный. В широком смысле — танцевальная развлекательная музыка, отличающаяся сентиментальным, лирическим настроением, кантиленностью. В более узком — обобщающее название больших танцевальных оркестров, исполнявших в 20—30-е годы оджазированную музыку такого же характера. Черты свит проявляются и в других стилях джаза и поп-музыки.
- Свит-джаз / Sweet jazz.** В джазе вообще, независимо от конкретного направления — тенденция к мягкой, лирической манере исполнения.
- Свит-свинг / Sweet swing.** Разновидность стиля *свинг*, появившаяся в 30—40-е годы и развивавшаяся позднее. В основном культивировался в белых оркестрах, отличающаяся большей мягкостью *саунда*, чертами европеизации по сравнению с негритянским *хот-свингом*.
- Симфоджаз / Symphojazz** — симфонический джаз. В принципе — условное название стилистики, связанной с практикой больших оркестров внешне симфонизированного плана, использовавших европейские «симфонические» инструменты (струнные и др.). В 20-е годы исполняли танцевально-развлекательную музыку с отдельными джазовыми элементами. Находились в русле развития музыки *свит*. Повлиял на появление джазовых *биг-бэндов*. Оркестры этого типа встречаются и сейчас, а отдельные их признаки и выразительные средства можно найти и в некоторых джазовых стилях (например, прогрессив и др.).
- Слэп-бэс (техника) / Slap bass technik.** Особый способ игры на струнных щипковых инструментах. В раннем джазе — на контрабасе, когда исполнитель ударяет по струнам таким образом, что возникает резкий звук, сопровождаемый даже ударом струны о гриф. Традиция такого звукоизвлечения уходит в глубь афроамериканского фольклора (например, негритянский инструмент банза).
- Скэт / Scat** — распадаться, рассыпаться. В афроамериканской музыке и джазе — исполнение мелодии без текста, на каких-либо слогах, обычно в духе импровизации. Разновидность: так называемое инструментальное пение — подражание голосом звучанию разных инструментов.
- Современный джаз.** См. *Модерн-джаз*.
- Сонг-сермон / Song sermon.** В негритянской культовой музыке — песня-проповедь. Основана на принципе чередования мелодекламации священника (вопрос) и реагирующей на его реплики паствы (хоровой ответ).
- Соул / Soul** — душа, соул-джаз / Soul jazz. Негры США внесли в слово соул новый оттенок, ибо борьба за расовое равноправие была для них связана с борьбой за признание белыми наличия у них души. Соул как жанр образовался благодаря слиянию черт *ритм-энд-блюза* и *госпел-сонг*. Соул-джаз — ответвление от *хард-бона* (конец 50-х годов), в сравнении с *бибопом* и *кулом* в соул-джазе больше эмоциональности, а гармонический язык проще; ощущается также влияние религиозной музыки негров и соул.
- Софистикация / Sophistication, sophisticated** — поддельный, утонченный, сложный, искусственный. Термин, относящийся к усложненным, более интеллектуализированным разновидностям афроамериканской музыки и джаза по сравнению с аутентичными образцами (например, софистикейтед-блюз, софистикейтед-спиричуэл, софистикейтед-джаз и т. д.).
- Спазм-бэнд / Spasm band.** Любительский ансамбль, состоящий из примитивных

- и самодельных инструментов. Возникали в рамках афроамериканского фольклора и раннего джаза.
- Спиричуэл / Spiritual** — духовный. Одна из важнейших жанровых разновидностей духовной музыки негров США. Характеризуется хоровым исполнением. Сложился ряд исторических типов — от фольклорного до концертного.
- Стиль настроения / Mood style.** Один из стилистических пластов в творчестве Дюка Эллингтона (тонкий лиризм, оркестровые изысканные краски, использование блюзового колорита).
- Стиральная доска / Washboard.** Простая стиральная доска, использовавшаяся в негритянском фольклоре и раннем джазе в качестве ударного инструмента. На ней играют пальцами с надетыми на них наперстками.
- Стомп / Stomp.** В негритянском фольклоре — танец, основанный на повторении ритмических рисунков с соответствующим им «топтанием» танцоров. В 20-е годы — быстрая пьеса с короткими фразами в мелодии и сильными акцентами в сопровождении. В джазе — излюбленный прием, заключается в неоднократном повторении *стомп-паттерн*-моделей. Они могут появляться в мелодии, гармонии, фактуре в целом, в метроритме, при этом часто как бы нарушая логику заданной фразировки, акцентности, создавая напряженность звучания.
- Стомпинг / Stomping.** Техника, основанная на использовании *стомпа* (*стомп-паттерн*).
- Стомп-паттерн / Stomp pattern.** Модель-формула, подвергающаяся остинатному повторению, обычно с некоторыми изменениями (смещение во времени относительно долей такта, секвенцирование и др.). См. также *стомп*, *стомпинг*.
- Стоп-тайм / Stop time.** Остановка в звучании ансамбля во время исполнения. Порой большая пауза все же отчасти заполняется отдельными акцентируемыми аккордами, поддерживаемыми ритм-группой, просто ударами барабана. В момент *стоп-тайма* часто возникает *брейк*.
- Страйд-стиль / Stride style** — большой шаг. Тип сопровождения на фортепиано, когда в партии левой руки чередуются басовые ноты на первой и третьей долях с аккордами в более высоком регистре на второй и четвертой. Этот прием появился еще в *рэгтайме* и проник в последующие стили.
- Стрейт-джаз / Straight jazz** — прямой, упорядоченный джаз. Еще один термин для обозначения *свит-джаза* — эстрадно-концертная джазовая музыка 20-х годов с сильным европейским влиянием.
- Стринг-бэнд / String Band** — струнный оркестр. Небольшие ансамбли (негритянские и креольские), исполнявшие салонную и танцевальную музыку в евроамериканских или афроамериканских народных традициях. Состояли обычно из скрипки, мандолины, банджо, гитары (позднее укулеле), а иногда и фортепиано. Существовали и в период раннего джаза.
- Стрит-бэнд / Street band** — уличный оркестр, то же, что и *марчинг-бэнд*.
- Стрит-край / Street cry** — уличный крик, выкрик. Песня уличных разносчиков (относится к народным трудовым жанрам).
- Танго / Tango** — танец в медленном или умеренном темпе в размере 4/4, латиноамериканского (афроиспанского) происхождения. От аргентинского танго возник и популярный европейский танец того же названия.
- Твист / Twist** — крутиться, извиваться. Модный в 60-х годах умеренно-быстрый танец, сменивший *рок-н-ролл*. Основан на моторной выровненной ритмике (размер 8/8).
- Тейл-гейт / Tail gate.** Характерная для традиционного джаза манера игры на тромбоне, связанная с использованием глissандо. Тромбонист располагался на откинутом борту фургона, в котором помещался разъезжавший по городу бэнд, чтобы его движения кулисой инструмента не мешали остальным музыкантам.
- Тин-Пэн-Элли / Tin Pan Alley** — аллея жестяной (оловянной) посуды, кастрюль. Насмешливое название 28-й улицы в Нью-Йорке, где были сконцентрированы многочисленные издательства, выпускавшие ноты легкой музыки. Также синоним музыкальной индустрии развлечений США.
- Традиционный джаз / Traditional jazz.** Суммарное обозначение *архаического* и *классического* джаза (до *свинга*).
- Третье течение / Third Stream.** В современной музыке — направление, связанное с обоюдным интересом джазовых музыкантов к использованию средств академи-

- ческой музыки, равно как и самих композиторов — к выразительным средствам джаза. Термин появился в 1959 году, хотя в широком смысле к третьему течению могут быть отнесены и более ранние опыты такого рода, начиная с попыток создания рэг-опер, экспериментов *симфоджаза*, стиля прогрессив и т. п.
- Ту-бит / Two beat** — два удара. Разновидность джазового бита с акцентуацией в четырехдольном такте двух долей — первой и третьей.
- Тэп-данс / Tap dance** — стук, удар. Также танец. Другое название — степ (Step). Идущая от афроамериканской традиции группа американских джазовых танцев типа чечетки.
- Уа-уа / Wa-wa**. Звуковой эффект, достигаемый при игре на медных духовых инструментах путем применения сурдины, которая вынимается и вновь вставляется в раструб. Стал типичен для *стиля джунглей* 20-х годов. Еще раньше использовался и новоорлеанскими джазменами, причем в качестве сурдины выступали и различные бытовые предметы — шляпа, бутылка, стакан и т. п.
- Уорк-сонгс / Work songs** — трудовые песни. Жанр афроамериканского фольклора. Имеются разновидности в зависимости от конкретного характера трудового процесса (сельскохозяйственные работы, труд моряков, грузчиков, дорожных рабочих и т. д.).
- Урбанистический блюз / Urban blues**. То же, что софистикейтед блюз (см. *Софистикация*). Название разновидности данного жанра, развившегося на основе *городского (классического) блюза*. Вышел за рамки негритянского окружения и стал достоянием широкой публики.
- Уоштао / Washtuo** — кадка, лохань, ушат. Использовались неграми в качестве музыкального инструмента в *спазм-бэндах*.
- Фанки / Funky** — пряный, терпкий. Возникшая на основе развития *хард-бопа* его более интеллектуализированная и изысканная форма, стилистическая разновидность. Типичны большая экспрессия, опора на элементы блюза, духовной негритянской музыки, отклонения от равномерно-темперированного строя.
- Филармонический джаз / Philharmonic jazz**. В широком смысле — современный концертный джаз. Первоначально — джаз, появившийся в различных, в том числе крупных концертных аудиториях, исполнявшийся для музыкально образованных слушателей.
- Филд-холлер / Field holler**. Жанр негритянской трудовой песни-переключки, исполнявшейся во время полевых работ.
- Флэттед файв / Flatted five** — пониженная квинта (также «блюзовая» квинта). Идущая от блюза тенденция к использованию тритона со свободно интонируемым верхним тоном в сторону понижения; широко применяется в модерн-джазе, причем может возникать на разных ступенях звукоряда, обогащая аккордовые структуры.
- Фокстрот / Foxtrot** — лисий шаг. Модный умеренно-быстрый танец, появившийся около 1917 года. Размер 4/4. Многие темы фокстрота использовались в джазе.
- Фольклорный (фолк) джаз / Folk jazz**. Одно из обозначений *архаического* новоорлеанского джаза. Иногда этим термином характеризуют также и более поздние формы *классического джаза*.
- Фоур-бит / Four beat** — четыре акцента, удара. Джазовый бит с равномерным акцентированием всех четырех долей такта. Использовался в негритянском джазе, стал характерным для *стиля сонг*.
- Фри-джаз / Free jazz** — свободный джаз. Другие его названия: авангардный джаз, новое явление, абстрактный джаз, новый джаз. Современный джазовый стиль, характерный принципиальным отходом от многих традиционных средств джаза в целом: от обычной тональности, гармонии, ритмики. Импровизация во фри-джазе связана также со свободной трактовкой формы.
- Хабанера / Habanera**. Идущий от кубинской дансы, африканских традиций, конто-данса танцевально-песенный жанр латиноамериканского (испано-американского) происхождения. Размер двухдольный, темп умеренный или медленный.
- Хай-хэт / Higt hat** — высокая шляпа. Другое название — чарльстон. Ударный инструмент: сдвоенные тарелки на вертикальной подставке, ударяющие друг о друга при помощи ножной педали.
- Халли-галли / Hully-gully**. Модный танец, популярный в первой половине 60-х годов

(после твиста). Темп средний. Музыкально связан с традицией *ритм-энд-блюза*. Хард-рок / *Hard Rock*. Твердый, тяжелый рок. Характерны: подчеркнуто жесткий, четкий ритм, короткие мелодические фразы, простая гармония, громкое звучание. Продолжает традиции *рок-н-ролла*. В настоящее время хард-роком часто называют любую танцевальную музыку с резким ритмом. В качестве синонима встречается термин *хеви-рок*.

Хауз-рент-партиз / *House rent parties*. В Чикаго и Нью-Йорке — платная вечеринка с приглашением музыкантов. Часть сбора шла в уплату за квартиру, где проходила такая встреча.

Хиллбилли. См. *Кантри-энд-вестерн*.

Хит, хит-сонг (англ. *hit* — удача, попадание в цель). Песня-боевик, бестселлер, завоевавшая особую популярность.

Холлер / *Holler*. У негров — полевая песня-перекличка (см. *филд-холлер*).

Хонки-тонк / *Honky tonk* — *негрит. сленг*; кабачок, пивнушка, где звучала и музыка. Отсюда выражения: хонки-тонк-пиано, хонки-тонк-музыка, хонки-тонк-блюз и т. п. (См. также *Баррел-хаус*.)

Хот / *Hot* — горячий. Термин, характеризующий целый ряд признаков и свойств стилистики, связанной с негритянской традицией. Относится к области гармонии, мелодики, ритмики, формы, к способу звукоизвлечения, интонирования, к преобладающему значению импровизационного начала, исполнительской манере солиста или ансамбля. См. *Горячий джаз*.

Хорус (корус) / *Chorus*. В джазе — структурная единица, равная теме, лежащей в основе развития (варьирования) в пьесе. Таким образом, масштаб хоруса равен протяженности темы и он повторяет ее гармоническую схему.

Хэд-аранжировка / *Head arrangement* — голова. Устная форма аранжировки.

Хэд-рифф / *Head riff*. *Рифф*, являющийся результатом импровизации и не предусмотренный заранее в нотной аранжировке. Практиковался в некоторых оркестрах стиля *свинг* (Каунт Бейси).

Чарльстон / *Charleston*. 1) Быстрый танец афроамериканского происхождения, родственник *рэзтайму*, *фокстроту*, *блэк-боттом* и другим танцевальным жанрам начала и 20-х и 30-х годов нашего века. 2) То же, что и *хай-хэт*.

Чейн-гэнг-сонг / *Chain-gang song*. Песня каторжной команды (артели), относится к *уорк-сонгс*.

Черный ренессанс. Модернистское течение в негритянском американском искусстве 20-х годов.

Чикагский стиль / *Chicago style*. Культивируемый в основном белыми музыкантами Чикаго джазовый стиль, имеющий переходное значение на пути от классического джаза к *свингу*. Развивал черты, идущие от более раннего нью-орлеанского джаза (негритянского и белого). В отличие от них в чикагский стиль был введен принцип сольной игры, а не коллективной совместной импровизации.

Шаут / *Shout* — крик. В афроамериканском фольклоре и джазе «криковая», экзотическая манера пения. Проявляется в разных жанрах негритянской музыки — шаутинг-спиричуэл, шаутед-блюз и т. п.

Шаффл / *Shuffle* — волочить ноги, шаркать. 1) В афроамериканских танцах — тип движения, при котором нога танцора не отрывается от земли, «шаркает». 2) В джазе — разновидность метроритмической пульсации (шаркающий пунктирный ритм, как, в частности, в *буги-вуги*) или несколько расслабленный тип пульсации в такого же рода *свинге*.

Шлягер / *Schlager* — нем. Гвоздь сезона, боевик, модная песенка.

Эра свинга / *Swing era*. Период времени с середины 30-х до середины 40-х годов, характерный необычайной популярностью в США стиля *свинг* (так называемый «свинговый бум»).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Айзикович Т. Современная музыка: История джаза и популярной музыки. Программа (проект) для детских музыкальных школ (эстрадная специализация). М.: Министерство культуры РСФСР, 1986.
2. Баташев А. Новая литература о джазе. Муз. жизнь, 1982, № 10.
3. Баташев А. Советский джаз. М., 1972.
4. Бернстайн Л. Мир джаза // Бернстайн Л. Музыка всем. М., 1978.
5. Брилль И. Практический курс джазовой импровизации: Учебн. пособие. М., 1979.
6. Денисов Э. Джаз и новая музыка // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
7. Джаз [Раздел] // Зарубежная литература о музыке: Реферативный указатель книг за 1954—1958 гг. М., 1967. Вып. 2. Ч. 2.
8. Джаз: История и современные тенденции: Библиографический список книг за 1936—1978 гг. на русском и 9 иностранных языках. М.: Всесоюзн. гос. библи. иностр. литературы. 1983.
9. Джаз-банд и современная музыка: Сб. статей / Под ред. С. Гинзбурга. Л., 1926.
10. Ерохин В. Предисловие // Якушенко И. Джазовый альбом для фортепиано. М., 1984.
11. Ерохин В. Уинтроп Сарджент и его книга о джазе // Сарджент У. Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика. М., 1987.
12. Житомирский Д. Симфония, песня, джаз. Сов. музыка, 1957, № 10.
13. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг: Американский гений. М., 1987.
14. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984.
15. Конен В. Блюзы и XX век. М., 1980.
16. Конен В. Легенда и правда о джазе // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
17. Конен В. Предпосылки блюза. Муз. жизнь, 1979, № 22.
18. Конен В. Пути американской музыки. М., 1965; 2-е изд. 1977, 3-е изд.
19. Конен В. Рождение джаза. М., 1984.
20. Конен В. Рэгтайм и его истоки. Сов. музыка, 1962, № 1.
21. Конен В. Сквозь призму воспоминаний. Муз. жизнь, 1988, № 14.
22. Латинская Америка. Энциклопедический словарь. М., 1980. Т. I.
23. Луначарский А. О джаз-музыке // Луначарский А. О массовых празднествах, эстраде, цирке / Под ред. С. Дрейдена. М., 1981.
24. Мархасев Л. В легком жанре: Очерки и заметки. Л., 1986.
25. Минх Н. Размышления о джазе. Сов. музыка, 1958, № 2.
26. Мысовский В., Фейертаг В. Джаз: Краткий очерк. Л., 1960.
27. Овчинников Е. Архаический джаз. М., 1986.
28. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства. М., 1984.
29. Овчинников Е. От классического джаза к свингу. М., 1988.
30. Овчинников Е. Традиционный джаз: Методическая разработка для музыкальных училищ по специальности № 2135 «Инструменты эстрадного оркестра». М., 1986.
31. Озеров В. Комментарии // Сарджент У. Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика. М., 1987.
32. Озеров В. Некоторые вопросы методики и практики джазового обучения за рубежом // Информцентр по проблемам культуры и искусства. М., 1984. Вып. I.

33. Озеров В. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984.
34. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л., 1978.
35. Переверзев Л. Из истории джаза: Очерки. Муз. жизнь, 1986, № 3, 5, 9, 12.
36. Переверзев Л. Лица джаза. Муз. жизнь, 1984, № 4.
37. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. Изд. 3-е, перераб. М., 1977.
38. Переверзев Л., Минх Н. Джаз // Муз. энциклопедия. М., 1974. Т. 4.
39. Петров А., Фейертаг В. История стилей современной эстрадной и джазовой музыки: Программа (проект для музыкальных училищ по специальности № 2135 «Инструменты эстрадного оркестра». М., 1985.
40. Печерский П. Психологические и социальные корни джаза. Наука и техника, 1986, № 6.
41. Пэн-Чернов А. К спорам о джазе. Муз. жизнь, 1959, № 17—18.
42. Сарджент У. Джаз: Генезис, музыкальный язык, эстетика. М., 1987.
43. Симоненко В. Джаз «покоряет» Европу: Вступ. статья // Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века / Сост. Н. Замороко, В. Симоненко. Киев, 1989. Вып. 2.
44. Симоненко В. Лексикон джаза. Киев, 1984.
45. Симоненко В. Мелодии джаза: Антология. Киев, 1984.
46. Симоненко В. От бамбулы до рэгтайма: Вступ. ст. // Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века / Сост. Н. Замороко, В. Симоненко. Киев, 1987. Вып. 1.
47. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987.
48. Соединенные Штаты Америки: Словарь-справочник. М., 1960.
49. Уильямс М. Краткая история джаза: США. Экономика, политика, идеология. 1974, № 10—11.
50. Федоренко Ю. Очерки по истории джаза. За инженерные кадры, 1966, № 31—32, 34—35, 37, 43.
51. Финкелстайн С. Джаз. Молодежь мира, 1955, № 1.
52. Чернов (Пэн-Чернов) А., Бялик М. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе. М.; Л., 1965.
53. Чугунов Ю. Гармония в джазе: Учебн. пособие. М., 1980.
54. Шнеерсон Г. Американская песня. М., 1977.
55. Шнеерсон Г. Эпоха джаза // Кино, театр, музыка, живопись в США. М., 1964.
56. Энгелс Л. Заметки на нотных страницах: Статьи о балете, джазе, песне. М.; Л., 1974.
57. Asriel A. Analysen und Aspekte. Berlin, 1977.
58. Berendt J. E. Od raga do rocka: Wszystko o jazzie. Krakow, 1979.
59. Bohlender C., Holler K. H. Jazzführer (in 2 B.). Leipzig, 1980.
60. Dauer A. M. Der Jazz: Seine Ursbrünge und seine Entwicklung. Eisenach; Kassel, 1958.
61. Dauer A. M., Longstreet S. Knaurs Jazzlexikon. München; Zürich, 1957.
62. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Praga, 1983. Cast VECNA.
63. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Praga, 1986. Cast imenna.
64. Feather L. The book of jazz. N. Y., 1961.
65. Günther H. Jazz Dance: Geschichte — Theorie — Praxis. Berlin, 1982.
66. Hodeiz A. Jazz: its evolution and essence. N. Y., 1958.
67. Jørgensen J., Wiedeman E., Kristensen S. M., Hanrichsen B. R. Mosaik Jazzlexikon. Hamburg, 1966.
68. Jugendlexikon Musik./Von H. Brock, Ch. Kleinschmidt. Leipzig, 1984.
69. Krehbiel H. E. Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music. N. Y., 1914.
70. Sargeant W. Jazz: Hot and hybrid. N. Y., 1975.
71. Stearns M. W. Die Story vom Jazz. München, 1959.
72. Stearns M. W., Stearns J. Jazz dance: The story of American Vernoular dance. N. Y.; London, 1968.
73. Ulanov B. A History of Jazz in America. N. Y., 1958.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Афроамериканская музыка и джаз	6
Уорк-сонгс	17
Культовая музыка американских негров	26
Жанры культовой музыки негров США	29
Менестрели	54
Рэгтайм	68
Другие формы музицирования и жанры, ведущие к раннему джазу	77
Блюз	82
Появление джаза	107
Классический джаз	117
Распространение и рост популярности джаза и близких ему жанров	131
Джаз переходного периода	136
На пути к биг-бэндам раннего свинга (свит-музыка, свит- джаз, симфоджаз)	162
Негритянские биг-бэнды. Начало стиля свинг	179
Представители раннего свинга: Ф. Хендерсон, «Дюк» Эллингтон и другие	187
Эра свинга	199
Белые оркестры	202
Негритянские оркестры	208
Вокалисты	215
Малые составы эры свинга	217
Возрождение стилей раннего джаза	222
Краткий словарь терминов	228
Использованная литература	238

Учебник

Евгений Сергеевич Овчинников

ИСТОРИЯ ДЖАЗА

Выпуск 1

Редактор В. Филиппов. Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор С. Вуданова. Корректор Г. Мартемьянова.

ИБ № 3782

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

Подписано в набор 11.04.89. Подписано в печать 25.01.94. Формат 60х90 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 15,0.

Усл. п. л. 15,0. Усл. кр.-отт. 15,25. Уч.-изд. л. 18,25. Тираж 5000 экз. Изд. № 14514. Зак. № 443.

Издательство „Музыка“, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Министерства печати и информации РФ,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24