

Уинтроп
Сарджент

ДЖАЗ

Генезис
Музыкальный язык
Эстетика

Москва 
«Музыка»
1987

Winthrop Sargeant
Jazz: Hot and Hybrid
3rd edition, enlarged
New York, 1975

Перевод с английского
М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина

Вступительная статья
В. А. ЕРОХИНА

Общая редакция и комментарии
В. Ю. ОЗЕРОВА

Рецензенты

доктор искусствоведения Ю. Н. Холопов
доктор философских наук О. А. Феофанов
заслуженный артист РСФСР Г. А. Гараян

Сарджент У.

С 20 **Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика/**
Пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина;
Вступ. статья В. А. Ерохина; Общ. ред. и ком-
мент. В. Ю. Озерова. — М.: Музыка, 1987. —
296 с., нот.

Книга американского музыковеда и критика представляет собой теоретическое исследование джаза, его музыкального языка, выразительных средств, художественно-эстетических принципов. Автор прослеживает истоки джазового искусства, рассматривает его разновидности (хот, свит, свинг, кул и другие), взаимоотношения с «популярной» и «серьезной» музыкой.

Предназначается для музыкантов-профессионалов и любителей музыки. На русском языке публикуется впервые.

С 4905000000—267 82—87
026(01)—87

© 1975 by Winthrop Sargeant

© Издательство «Музыка», 1987 г. Пе-
ревод, вступительная статья и ком-
ментарии

Уинтроп Сарджент и его книга о джазе

Предлагаемая вниманию читателя книга представляет несомненный интерес как одно из первых теоретических исследований, посвященных джазу. Публикация этого труда в переводе на русский язык даст широким кругам советских музыкантов и слушателей возможность познакомиться с примечательной, хотя и не свободной от недостатков, концепцией американского музыковеда и, надо думать, явится стимулом для дальнейшей разработки данной проблематики в советском музыкознании.

Уинтроп Сарджент родился 10 октября 1903 года в Сан-Франциско. Получив разностороннюю музыкальную подготовку, он на протяжении ряда лет играл на скрипке в симфонических оркестрах, в том числе в Ньюйоркском филармоническом оркестре под управлением А. Тосканини, пробовал свои силы в сочинении музыки, преподавал композицию. Однако больше всего его привлекала музыкально-публицистическая и музыковедческая деятельность. С начала 30-х годов Сарджент выступал в качестве музыкального критика в периодической печати, наиболее плодотворно — в журнале «New Yorker» (1949—1972).

Среди журнальных публикаций Сарджента — статьи о классическом музыкальном наследии, о творчестве композиторов XX века, об исполнительском искусстве, о музыкальном театре. Особое внимание в них уделяется проблемам современной музыки. Сарджент неоднократно выступал с критикой «авангардистских» тенденций в композиторском творчестве. Не осталась вне поля его зрения и советская музыкальная культура. Высоко оценивалось им творчество Д. Шостаковича, исполнительское мастерство Э. Гилельса.

Сарджент писал не только для периодических изданий. Он участвовал в составлении американской однотомной музыкальной энциклопедии О. Томпсона *. Его перу принадлежат также книги: «Geniuses, Goddesses and People» («Гении, богини и люди», 1946), «Listening to Music» («Слушание музыки», 1958), «In Spite of Myself: A Personal Memoir» (автобиографический очерк «Вопреки самому себе», 1970) и др.

В своей книге «Jazz: Hot and Hybrid» он показал себя как серьезный, вдумчивый музыковед-исследователь. Это один из наиболее значительных трудов Сарджента, вышедший в свет еще в 1938 году и впоследствии неоднократно переиздававшийся **.

* The International Cyclopedia of Music and Musicians / Ed. by Oscar Thompson. New York, 1939.

** 1-е издание — N. Y.: Arrow Editions, 1938; 2-е (расширенное и пере-

Русский перевод книги основывается на третьем ее издании (1975). Он дополнен комментариями советского специалиста и более развернутым, чем в американском издании, справочным аппаратом; комментарии содержат необходимые пояснения и дополнительную информацию фактологического, историографического, терминологического, проблемного характера. В русском варианте книга приведена в соответствие с требованиями, предъявляемыми к современным отечественным изданиям; произведены некоторые сокращения (главным образом в разделе «Заключение»)*.

Созданный около полувека тому назад, труд Сарджента, к сожалению, почти не подвергался автором пересмотру в последующих изданиях; он содержит ряд устаревших, противоречивых и спорных суждений. Вместе с тем, достаточно емко отражая соответствующую музыкальную практику сквозь призму мировоззрения незаурядной личности исследователя — теоретика, аналитика, систематизатора и чуткого, пытливого музыканта, — этот труд отнюдь не утратил свою научную ценность и в наши дни. В существующей ныне обширной литературе о джазе ему принадлежит особое, весьма значительное место.

Ценность книги Сарджента состоит прежде всего в том, что в ней изложена оригинальная концепция *джазового музицирования*, во многом верно (пусть иногда лишь в первом приближении) схватывающая суть явления, в котором — при всем его многообразии, при всей беспрецедентной динамичности его эволюции — обнаруживаются специфические родовые черты. Эти черты, присущие, казалось бы, весьма далеким друг от друга типам джаза и примыкающим к нему видам музыки, отличают музыку джазовой ориентации от иных сфер музыкального искусства.

Дух времени, безусловно, сказался как на суждениях автора, так и на отборе музыкального материала. В 20—30-х годах в США была широко распространена коммерческая популярная музыка *псевдоджазового* характера (свит, так называемый «симфоджаз» типа тех претенциозных пьес, которые составляли основу репертуара знаменитого оркестра Пола Уайтмена, и т. п.). Но тогда же звучал и настоящий джаз — прежде всего *импровизационный хот-джаз*. Разразившийся в середине 30-х годов «свинговый бум», с одной стороны, привлек к джазу всеобщее внимание, но с другой — способствовал преимущественному культивированию более или менее коммерциализированных его разновидностей. Довольно многоликий и вместе с тем обладавший несомненной внутренней цельностью, стиль *свинг* явился интереснейшим продуктом кристаллизации сущностных признаков хот-джаза в ранее не свойственных ему высокоорганизованных, отшлифованных формах. В этом качественно новом явлении (однако еще не вполне осознававшемся тогда как та-

работанное) — N. Y.: E. P. Dutton & Co., 1946; 3-е (дополненное) — N. Y.: Da Capo Press, 1975 (допечатка тиража — 1976). Для последнего издания автор написал новую главу (Chapter XV: Jazz as a Fine Art) и новое предисловие.

* Следует обратить внимание читателя на то, что названия музыкальных пьес, тем и т. п. в основном приводятся на языке оригинала, за исключением тех, которые уже имеют свои русские аналоги, утвердившиеся в литературе, нотных изданиях и в грамзаписях. Прозвища и псевдонимы джазовых музыкантов даны в кавычках. Очевидные погрешности в нотных примерах исправлены без оговорок. (Примеч. ред.)

ковое*) приспосабливаем к широчайшему прикладному функционированию сочеталась с собственно джазовой, несомненно *афроамериканской* природой музыкального языка — при всей его «обработанности» в соответствии с нормами *евроамериканского* профессионализма.

В 30-х годах мало кто из американцев (включая музыковедов академического типа, к числу которых принадлежит и Сарджент) отдавал себе отчет в необходимости серьезного изучения ритмоинтонационных и структурных признаков *джаза как особого рода музицирования*. Сарджент первым в США начал разрабатывать эту проблематику. Многого он недосказал, кое-что представил недостаточно адекватно художественной реальности. Не восполнил он эти пробелы и в последующих изданиях своего труда. То, что было сделано в данной области американскими и в особенности европейскими музыковедами после выхода в свет первого издания книги, по-видимому, оставалось почти не замеченным ее автором**. Во всяком случае он необъективен, когда пишет (в 1975 году!), что «лишь очень немногие пошли по... пути музыковедческого исследования» (с. 24). Но, как бы то ни было, его книга, пожалуй, действительно «остаётся в своей области классическим трудом» (см. там же) — однако не в том смысле, что результат усилий автора близок к совершенству; классическим этот труд можно считать хотя бы уже потому, что он прочно вошел в основной фонд литературы по данному кругу вопросов.

Исследуя специфику *музыкальной речи* джаза, его «живую ткань», Сарджент подвергает аналитическому рассмотрению не столько конкретные образцы этой музыки, сколько джазовую *идиоматику* как таковую. И на этом весьма нелегком пути ему действительно удается выявить некоторые характерные структурные признаки и генетические основы языка джазовой и «джазондной» (джазообразной) музыки. Необходимо подчеркнуть, что Сарджент предстает здесь не столько как историограф (хотя у него встречаются музыкально-исторические, фактологические, дискографические «вкрапления»), сколько как «генетик» и «анатом» джаза. Не случайно одна из глав называется «Анатомия джазовой мелодии». Правда, Сарджент анализирует «живую ткань» джаза, не всегда в достаточной мере соотносясь с его реальной внутренней «жизнью», тогда как подлинно джазовая атмосфера (по признанию самого автора) создается во многом благодаря таким ритмоинтонационным, динамическим, артикуляционным, тембровым тонкостям манеры музицирования, которые хорошо улавливаются музыкально восприимчивым слухом, но с трудом поддаются письменной фиксации. Именно эти тонкости, наряду с некоторыми другими — эмоционально-психологическими, содержательными, социальными — факторами (возвышающимися над структурно-технологическим уровнем), отличают истинный джаз от его огрубленных имитаций.

При всей своей специально-теоретической направленности работа Сарджента отнюдь не страдает гипертрофией аналитических построений, самодовлеющим технологизмом. Напротив, его «лаборатория» не отгорожена ни от живого восприятия музыки, ни от размышлений над сложностями музыкально-исторического процесса. Многие из высказываемых в книге соображений несут на себе печать индивидуальности автора, его личной заинтересован-

* Показательно, что Сарджент порой употребляет понятия «свинг» и «хот-джаз» как синонимы.

** См. помещенный в конце книги список литературы (раздел II).

сти, побуждая читателя обращаться к собственному опыту восприятия музыки; благодаря этому активизируется критическое сознание читателя. В своих эстетических суждениях Сарджент не претендует на особую строгость логического движения мысли. Но присущая таким страницам книги «импровизационность», пожалуй, даже облегчает задачу читателя: односторонне-субъективный характер отдельных соображений автора не «спрятан» под покров пространной наукообразной аргументации. Что же касается музыкально-аналитических построений, то они — при всей их разветвленности и основательности — достаточно «прозрачны» и могут быть с интересом восприняты и критически осмыслены не только музыковедами, но и музыкантами-практиками, а также просвещенными любителями музыки.

Задача исследования *основ джазового мышления* уже сама по себе настолько сложна, что едва ли можно было бы ожидать окончательного ее решения от одного музыковеда. Что ж, нельзя сказать, что Сардженту в полной мере удалось решить эту задачу. Более того, ее решение и сегодня остается перспективой будущего. Но для тех лет, когда создавалась книга Сарджента, она была весьма значительным достижением, а главное — положила начало одному из актуальных направлений современной музыкально-теоретической науки.

Важность проблематики, разрабатываемой в книге Сарджента, обусловлена не только довольно большим удельным весом джаза как такового в мировой художественной культуре нашего времени, но и постоянно дающим о себе знать проникновением элементов его языка в самые различные *внеджазовые* сферы музыкальной практики — от концертной музыки академической традиции до непритязательных интимно-песенных бытовых реалий*.

Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что *джазовый* характер музицирования не всегда осознается слушателем — даже если воспринимаемая им музыка действительно отражает существенные черты подлинно джазового музыкального мышления. Собственно, до сих пор чуть ли не всякое новое стилевое направление в развитии джаза (будь то бибоп, кул или, скажем, фри-джаз) поначалу многими оценивалось как выходящее за пределы джазовой традиции. Но со временем общественное музыкальное сознание все же «схватывало» в новом непрерывающуюся нить преемственности и включало его в русло джаза (хотя и не всегда — или, вернее, не слишком скоро — в его «центральное русло»**).

* Отдельные признаки «джазоподобия» в какой-то мере могут проявиться даже при отсутствии собственно джазовых идием в изначально данном музыкальном тексте, воспроизводимом, казалось бы, вполне достоверно. Например, современный концертный пианист может убедительно исполнить, допустим, рондо си минор К. Ф. Э. Баха, пользуясь таким туше, в котором опознаются те или иные признаки джазового пианизма; при этом исполнитель не обязательно отдает себе отчет в том, что он фактически сделал какой-то шаг в сторону «оджазирования классики» (если воспользоваться выражением, неоднократно встречающимся в книге Сарджента), — просто невольно скажется разнообразие его слухового опыта (в соединении с артикуляционными и фактурными ресурсами пьесы). С другой стороны, в музицировании, связанном с преднамеренно джазовым или близким к нему репертуаром, на самом деле не всегда создается подлинно джазовая атмосфера.

** Именно так переводится термин «мэйнстрим», охватывающий наиболее устойчивые и вместе с тем находящиеся в постоянном творческом развитии стилевые типы джаза.

В современной музыкальной практике существует множество типов джаза и разного рода промежуточных, «пограничных», синтетических, «гибридных» явлений, в той или иной мере впитавших в себя элементы джазовой идиоматики. Но для того, чтобы должным образом распознавать эти элементы и оценивать их функции во всех подобных явлениях, музыкальная наука и критика должны располагать соответствующим аналитическим инструментарием. Неоспоримая заслуга Сарджента состоит, в частности, в том, что своей книгой он привлек внимание специалистов к этой задаче, выдвинув ряд конструктивных идей, которые стали основой такого аналитического инструментария.

Концепция Сарджента разработана преимущественно на материале *раннего джаза*, а также исторически предвосхитивших его фольклорных жанров (например, таких, как спиричуэл) и непосредственно порожденных им явлений*. Само по себе это обстоятельство — в свете описанной направленности книги — не должно вызывать сожаления. К тому же традиционный классический джаз (как и его фольклорные истоки) обладает непреходящей художественной ценностью, неослабевающей эстетической притягательностью и продолжает жить в общественном музыкальном сознании, чего нельзя сказать о большей части рассчитанной на массовый спрос коммерческой музыкальной продукции прежних лет. Сарджент во многих случаях опирается на аутентичные, подлинные образцы джазовой музыки разных жанров и стилей, причем ему удается дать довольно яркое представление об этих образцах даже тому читателю, который не имел возможности познакомиться с ними в живом звучании или хотя бы в звукозаписи. Но нередко он обращается и к коммерциализированной музыке «джазондного» типа (в частности, анализируя соответствующие нотные издания). Надо сказать, что специфика джазовых идиом (в том плане, в каком ее рассматривает Сарджент) — и даже в известной мере живой музыкальной речи джаза — достаточно убедительно прослеживается и на этом материале.

В связи с только что затронутым вопросом о соотношении джаза и отчасти порожденных им разновидностей развлекательной музыки нельзя не отметить, что Сарджент, к сожалению, не всегда должным образом дифференцирует данные явления. Это сказывается прежде всего в нечетком употреблении понятия «популярная музыка». Во многих случаях (например, уже в предисловии к изданию 1946 года) автор трактует этот термин в слишком расширительном смысле, применяя его и к джазу.

Американцы обычно вкладывают в словосочетание «популярная музыка» (popular music) примерно тот же смысл, что и в понятие «коммерческая музыка», имея в виду развлекательную музыку массового спроса**. По спра-

* Необходимо отметить, справедливости ради, что в каждом очередном издании книги в какой-то степени отражалось пополнение слухового опыта автора; при этом он убеждался в приложимости найденных им закономерностей к самым различным стилям и направлениям джазовой музыки. Тем не менее в написанной для издания 1975 года XV главе он считает нужным сделать оговорку: «...вместе с тем уже имели место эксперименты, выходящие за рамки описанного выше языка джаза» (с. 201).

** В англоамериканском языковом обиходе выражение «popular music» может употребляться и в некоторых других значениях, например как синоним понятия «folk music» (народная музыка, фольклор); еще одно распространенное его толкование — всякого рода музыка (от народной песни или шлягера

ведливому мнению Сарджента, эта музыка — «продукт массового производства, создаваемый... для удовлетворения потребностей среднего американского буржуа... она добротна, стандартизирована, иногда даже не лишена творческой фантазии, но ей чаще всего недостает индивидуальности и подлинной художественности» *. К сожалению, Сарджент далеко не всегда придерживается именно такого толкования понятия «популярная музыка». Но если трактовать данное понятие в указанном смысле, то отнюдь не *весь* джаз (в период работы Сарджента над его книгой) был *составной частью* популярной музыки: в какой-то своей *части* джаз действительно входил в эту категорию, выполняя свойственные популярной музыке функции; с другой стороны, определенная *часть* популярной музыки относилась к сфере джаза (вместе с тем существовала и такая популярная музыка, которая принадлежала к разряду того, что можно назвать «псевдоджазом», а также к иным типам музыки, весьма далеким от джаза. Видимо, все это в известной мере также является причиной путаницы в словоупотреблении (и не только у Сарджента).

Представление о джазе как о составной части популярной музыки господствовало (хотя и не безраздельно) в 30-х годах. Подобный подход таит в себе опасность недостаточно четкого разграничения собственно джаза и коммерческой легкожанровой эстрады, продукция которой на протяжении нескольких десятилетий (20—50-е годы) в значительной своей части имела более или менее джазобразный облик, но по сути дела была не чем иным, как *псевдоджазом* **. Надо отдать должное автору: он не всегда трактует

до классики), пользующаяся популярностью, любимая широкими кругами слушателей. В книге Сарджента встречаются все упомянутые варианты трактовки данного термина, причем они могут «пересекаться» друг с другом — вплоть до их отождествления. Таким образом, возникающее здесь время от времени смешение понятий объясняется не только особенностями авторской концепции, но и естественным влиянием языковых традиций, равно как и сложностью, противоречивостью рассматриваемых явлений.

* *Sargeant, W. Jazz: Hot and Hybrid. New York, 1975, p. 278.*

** Начиная с 60-х годов в сфере западной массовой культуры сформировались новые пласты «музыки широкого потребления», вошедшие в интернациональный обиход под собирательным наименованием «*поп-музыка*» (*pop music*). По происхождению этот термин представляет собой, разумеется, всего лишь сокращенную форму словосочетания «популярная музыка», однако по своему содержанию (устоявшемуся как в музыкальной практике, так и в специальной литературе) эти понятия отнюдь не взаимозаменяемы. *Популярная музыка* (в терминологически конкретном значении этого понятия) зародилась в конце XIX века и сложилась в основных своих чертах, жанрах и формах в первой половине XX века как особый вид массового развлекательного искусства. Это искусство обращено к некоему «усредненному» типу потребителя-слушателя, придерживается ориентации на общепризнанные, официально узаконенные стандарты и установки (социальные, идеологические, художественно-эстетические) господствующей культуры, тяготеет к ремесленно-цеховому характеру музыкального производства, к внешней респектабельности, «приятности», культивирует псевдоромантические настроения, идеи иллюзорного благополучия и т. п. Напротив, для *поп-музыки* 60—80-х годов довольно характерны субкультурные и контркультурные тенденции, обращенность в основном к молодежной аудитории, оппозиционно настроенной по отношению к официальной культуре. Поп-музыка как качественно новый феномен современной массовой культуры являлась по сути выражением стихийно-анархического протеста определенных социальных групп против моральных и эсте-

джаз как нечто всецело относящееся к категории «популярной музыки». В ряде случаев он противопоставляет эти понятия или, по меньшей мере, различает их — например, тогда, когда характеризует джаз как особый, самостоятельный *вид музыкального искусства*, живущий и развивающийся по своим законам, использующий свойственные именно ему выразительные средства и способы психологического воздействия на слушателя. Напомним, однако, что порой — внимательный читатель не может этого не заметить — дело доходит чуть ли не до отождествления джаза с отнюдь не тождественными ему явлениями — то с популярно-развлекательной, то с народной музыкой.

Не лишне в этой связи отметить, что мы имеем дело с работой исследователя академического типа, обратившегося к не самой обычной для традиционной музыкальной науки проблематике. Взгляды автора сформировались еще в тот период, когда музыкознание находилось под заметным влиянием доктрины *евроцентризма*, согласно которой неевропейские культуры квалифицировались как «примитивные», «первобытные», находящиеся на более низкой ступени развития, чем «серьезное», «классическое» искусство европейской традиции, а достижения этих культур оценивались с точки зрения европейских академических эталонов. Влияние академизма и евроцентризма время от времени дает о себе знать в книге Сарджента. В частности, оно обнаруживается в недостаточной дифференциации качественно различных неакадемических сфер музицирования (которые противопоставляются — как нечто весьма однородное — «концертной классической музыке»), а также в подходе к джазу как к усложненной и модернизированной модификации «примитивной» (по выражению Сарджента) фольклорной и бытовой музыки американских негров.

За годы, прошедшие со времени первой публикации книги Сарджента, представление о месте джаза в музыкальной культуре существенно изменилось. Время внесло свои коррективы и в социально-культурный контекст искусства джаза, и в его эстетику, и, конечно, непосредственно в «музыкальную материну» этого чрезвычайно жизнеспособного, динамично развивающегося вида творчества. С развитием джаза, его музыкального языка и средств воздействия на слушателя, с возникновением его новых стилевых разновидностей, с изменением его социальных функций и форм бытования это явление приобрело более ясные очертания. В современном музыковедении, да и в сознании объективно оценивающих реальность музыкантов и слушателей утвердилось отношение к джазу как к явлению, принципиально отличному от популярной музыки, хотя и сохраняющему некоторые черты сходства с ней.

тических императивов буржуазного общества. В значительной своей части она проникнута духом нонконформизма, нарочито декларирует свое противостояние хорошо налаженной коммерческой музыкальной индустрии (хотя сама отнюдь не чужда коммерциализации), в своем бытовании опирается в немалой мере на полупрофессиональные и непрофессиональные («андерграунд») формы музицирования, отличается пристрастием к использованию средств прямого и максимально интенсивного воздействия на сенсорную сферу психики, к гипертрофированному культу брутальной ритмической энергии, к сплаву песенно-танцевального начала с элитарно-авангардистскими амбициями и стремлением к освоению новейших достижений звуковой инженерии (электронные инструменты, электронный синтез звука) и др. Вместе с тем современная поп-музыка, как и вся популярная музыка, в конечном счете неизбежно интегрируется в «инстаблишмент» буржуазной «массовой культуры».

(Примеч. ред.)

Можно сказать, что джаз пользуется особыми (генетически обусловленными) механизмами музыкальной речи и находится «на стыке» между музыкальной *артифициальной* (академической — высокопрофессиональной, интеллектуализированной, призванной выполнять специфически художественные функции вне прямой связи с бытом, культивируемой в рамках деятельности определенных, исторически сложившихся институтов) и *нонартифициальной* (включающей в себя фольклор, а также бытовую, развлекательную, танцевальную и иную музыку прикладного характера, достаточно адекватно воспринимаемую без сколько-нибудь значительного опыта общения слушателя с наиболее высокоразвитыми формами музыкального искусства). С течением времени джаз, не утрачивая своей специфичности и самобытности, все в большей степени обнаруживает тенденцию к сближению с академическим концертным музыкальным искусством и вместе с тем постепенно универсализируется, превращается из региональной, этнически замкнутой полуфольклорной формы спонтанного музицирования американских негров в «интернациональную музыку XX века». Параллельно с такого рода преобразованиями происходят и другие, сопутствующие процессы — формирование творчески самостоятельных национальных школ джаза (прежде всего европейских), дальнейшее расширение и обновление связей и форм взаимодействия джаза с современной «нон-артифициальной» музыкой и разнонациональным фольклором (включая самые давние, традиционные его пласты).

Арханческий джаз (как и большая часть его непосредственных предшественников) был фольклорным феноменом, полуфольклорный классический джаз (как и его модификации нефольклорного характера — вплоть до свинга 30-х годов включительно) оказался частично интегрированным в сферу того, что в Америке называют «популярной музыкой»; в то же время джаз (в его наиболее творческих, наиболее художественно значимых явлениях, противящихся стандартизации, но не порывающих с традицией) всегда обнаруживал тенденцию к обособлению, к выделению в самостоятельный, специфический вид музыкального искусства, не отгораживаясь, однако, от других сфер музицирования, постоянно вступая с ними в разнообразные контакты. Иначе говоря, шел процесс «автономизации», но в общем и целом он не имел «изоляционистского» характера. При этом джаз — и до, и после того, как его автономность стала очевидной, — порождал, или, вернее, питал различные формы нон-артифициальной популярной музыки и постоянно черпал конструктивные идеи из музыки артифициальной, которая в свою очередь эпизодически испытывала некоторое влияние джазовой идиоматики. Естественно, что в данных условиях неизбежно возникали и возникают «пограничные» явления двойственной природы. Хотя принадлежность того или иного из этих явлений либо к артифициальной, либо к нонартифициальной, либо, наконец, к джазовой сфере обычно оказывается несомненной, современная практика тем не менее подтверждает возможность такого взаимопроникновения академических и джазовых методов создания художественного целого, при котором есть основания говорить уже о высшей ступени их интеграции, органичного синтеза; скептическое отношение Сарджента к достигнутому на этом пути (см., например, с. 203, 213) представляется неправомерным.

Важно, однако, что джаз не «растворился» в двух других крупных (смежных с ним) сферах музыки и не остановился в своем развитии — не перестал эволюционировать. Пожалуй, не менее важно, что он сохранил свою актуаль-

ность в сегодняшнем мире, свою социально-художественную значимость, индикатором которой служит неубывающая сила его воздействия на современную аудиторию. Пройдя всего за несколько десятилетий огромный путь стилиевой эволюции и превратившись в средство интернациональной художественной коммуникации, вызывающее живой эмоциональный и интеллектуальный отклик у восприимчивых слушателей, отделенных друг от друга немалыми географическими, культурно-историческими и социально-экономическими дистанциями, он все-таки остался *джазом*, то есть сохранил что-то существенное и специфически характерное от самых ранних этапов своего развития (когда он еще был способом эстетического самовыражения сравнительно замкнутой, относительно однородной социально-этнической группы).

Показательно, что в течение последних двух с лишним десятков лет, когда в нонартифициальной сфере сформировались и утвердились качественно новые явления (рок, биг-бит, новая поп-музыка, модернизированные формы музыки кантри и т. п.), джаз с особой убедительностью доказал и свою жизнеспособность, и свою предрасположенность к дальнейшему творческому развитию, и свою самостоятельность, и свою «неотторженность» от иных форм музицирования.

В свете всего сказанного никак нельзя согласиться с пессимистическим суждением Сарджента, содержащимся в предисловии к третьему изданию книги (1975): «...примерно в середине 60-х годов джаз остановился в своем развитии (ceased to evolve), ибо был оттеснен кантри- и рок-музыкой» (с. 24). В действительности развитие джаза никоим образом не приостановилось*. И рок-музыка в конечном счете не причинила ущерба позициям джаза — искусства специфического, самобытного, самостоятельного. Скорее даже наоборот: бурный взлет рок-музыки оттенил, сделал более рельефными определенные *артифициальные* черты джаза, прежде всего — постоянно реализуемые им потенции к созданию высокохудожественных образцов. Вместе с тем в джазе всегда наличествовал (и сохранил большой удельный вес вплоть до сегодняшнего дня) такой важный для него принцип (имеющий уже иную — *нонартифициальную* — природу), как принцип спонтанности музицирования.

Конечно, известный спад интереса к джазу во второй половине 60-х годов — факт неоспоримый. В истории джаза уже не раз бывало, что общественный интерес к нему в какой-то мере ослабевал из-за массового увлечения модной популярно-развлекательной и танцевальной музыкой; достаточно вспомнить о моде на рок-н-ролл, твист, мэдисон, халли-галли в 50-х годах и в начале следующего десятилетия. Но джаз, несмотря ни на что, продолжал интенсивно развиваться, не отказываясь от того, что было им достигнуто в ходе предшествующей эволюции.

В этом смысле очень показателен период, известный под названием «эра свинга» и имевший решающее значение для последующего развития джаза. Речь идет о второй половине 30-х — начале 40-х годов, когда во взаимоотно-

* Ведь в те же самые 60-е годы сформировался фри-джаз (букв. «свободный джаз») — перспективное, динамичное направление, хотя и весьма противоречивое, связанное, в частности, с экспериментами в области атонализма (которые автор книги, судя по написанной для издания 1975 года XV главе, не склонен считать позитивными явлениями). Да и в сфере мэйнстрима во второй половине 60-х годов новаторства было не меньше, чем в первой (а в 70-х годах — не меньше, чем в 50-х).

шениях американской джазовой и популярной музыки сложилась уникальная ситуация. В стиле свинг, можно сказать, установилось определенное равновесие между спонтанностью и композиционной цельностью, между концертностью и танцевальностью, между новизной и традиционностью, между рафинированностью высокопрофессионального искусства и той обращенностью к чрезвычайно широкой аудитории, которая была связана, в частности, с его неоспоримой ритмико-тонационной актуальностью. Здесь, безусловно, были все признаки популярной музыки: прикладной характер, известная поверхностность художественных образов, внешняя (!) привлекательность музыкального материала и его «отделки», «коммерциализированность» («товарность»), тенденция к стандартизации. Эти черты ясно обозначились в деятельности даже таких даровитых и творчески инициативных мастеров, как, например, бэнд-лидеры Гленн Миллер и Гарри Джеймс. Однако в то же самое время все в том же русле свинга (мало того, в тех же оркестрах) давали о себе знать и противоположные качества, связанные с фольклорным прошлым джаза и с присущим аутентичному джазу духом здорового экспериментаторства, а также с его особой эмоциональной насыщенностью и неистощимой тягой к самовыражению. Благоговению сказывались творческие импульсы, исходившие от талантливейших джазовых музыкантов — «Каунта» Бэйзи, Вуди Германа, Чарли Крисчена, Лайонела Хэмптона и многих других, сделавших «эру свинга» не только периодом неоспоримых достижений американской популярной музыки, но и очень важным этапом в истории джаза. Немало почерпнула музыка этого типа и из академической музыкальной культуры — начиная от отдельных выразительных средств (в частности, гармонических) и кончая исполнительским мастерством инструменталистов. «Король свинга» Бенни Гудмен, пожалуй, в равной мере был причастен и к коммерциализации этого стиля (особенно в биг-бэнде), и к его «дестандартизации» (особенно в малых составах); не подлежит сомнению и тот факт, что Гудмен испытал на себе влияние артифициального искусства.

«Эра свинга» не могла не привести к стандартизации определенного круга средств, которые в дальнейшем продолжала эксплуатировать музыкально-развлекательная индустрия Америки и Европы, а также других континентов. Но истинному джазу стандартизация и коммерциализация противопоказаны: в 40-х годах, с рождением бибопа, джаз вступил в новый, чрезвычайно богатый творческими свершениями период, одновременно обособившись (в своем новом стилевом качестве) от мира популярной музыки *. Окончательное обособление джаза от коммерческой развлекательной музыки в *общественном музыкальном сознании* произошло двумя десятилетиями позже, когда джаз, эмансипировавшись от функций, выполняемых музыкой, принадлежащей к сфере массовой культуры, стал предметом внимания сравнительно более узкого (но зато и более восприимчивого к музыкальным ценностям) круга людей.

Радикальное отмежевание джаза от поп- и рок-музыки 60-х годов лишь раз подтвердило, что джаз давно уже обрел самостоятельность, поднялся

* Тем временем стиль свинг продолжал жить в музыкальной практике — теперь уже преимущественно либо в «законсервированном», либо в модернизированном виде. При этом немалая часть популярной музыки до поры до времени (вплоть до 60-х годов) оставалась весьма «джазообразной». (фактически псевдоджазовой).

на более высокий уровень профессионализма, стал более рафинированным, «композиционным», «репродуктивным», интеллектуализированным и т. п. Но едва ли какой-либо из этих процессов «угрожает самобытности джаза», как склонен считать Сарджент (см. с. 209).

Сарджент, таким образом, необоснованно усматривает угрозу развитию джаза как особого вида музыки чуть ли не в самом джазе. Весьма пессимистично настроен он и в отношении перспектив гораздо более близкого ему академического музыкального искусства. Правда, он утверждает: «...нет оснований считать, что наступил полный и окончательный кризис искусства, столь утонченного, совершенного и прекрасно организованного...» Но тут же добавляет: «...в определенный момент его творческая продуктивность пошла на убыль» (с. 203). Было ли такое? Или, может быть, он не уверен в восприимчивости наших современников к музыкальному искусству? Но ведь во всем мире постоянно расширяется круг людей, пользующихся теми небывалыми возможностями приобщения к сокровищам музыки, которые открываются в наше время благодаря техническому прогрессу, повышению культурного уровня населения. Конечно, в США, как и в других западных странах, этой тяге людей к эстетическим ценностям противостоят множество объективных препятствий, в том числе отравляющий общественное сознание культ потребительской психологии, непрекращающееся наступление индустрии развлечений, беззастенчиво торгующей суррогатами искусства на рынке массовой культуры, привилегии, предоставляемые шарлатанствующим элитарным «художникам», творящим под флагом мнимой свободы личности, климат бездуховности, насаждаемый властью имущими в целях сохранения устоев существующей социально-экономической системы. Но даже в этой обстановке неподдельная (будь то старая или новая, артифициальная или нонартифициальная) музыка, созвучная гуманистическим умунастроениям современности, находит путь к слушателям, вызывая растущий интерес широкой аудитории.

Внимание общественности к джазу в последние годы во всем мире вновь очень заметно активизировалось. Увеличивается выпуск грампластинок с записями лучших образцов джазовой музыки; джаз занимает видное место в программах радио- и телевизионного вещания. Во многих странах, в том числе в Советском Союзе, постоянно устраиваются джазовые концерты и фестивали. Публикуются джазовые композиции, расшифровки импровизаций, а также произведения современных академических композиторов, в той или иной мере отражающие стилистику джаза и родственных ему явлений. Пополняется новыми работами музыковедческая литература о джазе. Растет численность инструменталистов, аранжировщиков, композиторов, отдающих свои силы искусству джаза. Джазовые музыканты теперь, как правило, имеют основательную профессиональную подготовку. Но не отошло в прошлое и любительское джазовое музицирование; продолжается процесс его профессионализации. Укрепляются творческие контакты общепризнанных мастеров джаза и молодых энтузиастов этого искусства, живущих в разных городах и странах.

Здесь необходимо со всей определенностью подчеркнуть то, чего не замечает Сарджент (это обращает на себя внимание даже в последнем издании его книги), а именно: джазовая культура давно уже приобрела подлинно *интернациональный* характер — она не только укоренилась во многих странах, но и достигла в каждой из них уровня самостоятельной художественной

значимости, получила развитие в рамках самобытных национальных школ джаза. Сарджент, правда, признает факт интернационализации джаза (см. с. 202), но он характеризует этот процесс с предвзято американистских позиций. По Сардженту, «джаз... *экспортируется* в различные страны мира, *представляя* там американскую музыкальную культуру; его пытаются *имитировать* в Европе и Азии...» (там же; курсив мой.— В. Е.) *. Это все равно что говорить об общеевропейской истории развития оперного искусства как об «экспорте» итальянской культуры в другие страны и о предпринимаемых в этих странах попытках «имитировать» итальянские образцы.

Предпосылки универсализации искусства джаза и его потенциальная способность преодолевать определенные этнические, социально-культурные или территориальные рамки обнаружались уже на ранних этапах его формирования. Речь идет не только об изначальной разнородности «слагаемых», органичный синтез которых в свое время привел к кристаллизации музыкального языка традиционного джаза, но и о присущей ему восприимчивости к дальнейшим внешним воздействиям, о внутренней предрасположенности джазовой стилистики к естественному саморазвитию, о множественности возможных путей эволюции и, главное, о поразительной способности джазового музицирования отражать некоторые характерные черты психологии человека XX столетия — не в региональном, а, можно сказать, в глобальном масштабе, и притом не в пределах относительно небольшого отрезка времени, а на протяжении всего нашего столетия. И нет ничего удивительного в том, что родина джаза давно уже не является единственным «домом» этого искусства.

Если в 20-х годах джаз (а вместе с ним и псевдоджаз в духе Пола Уайтмена) действительно «экспортировался» из Америки в европейские страны, «представляя» (по выражению Сарджента) в этих странах американскую музыкальную культуру, то со временем творчески самостоятельные достижения джазовых музыкантов многих стран были естественным образом интегрированы в практику международного культурного обмена, представляя музыкальную культуру этих стран в других регионах мира, в том числе и в Америке.

В наше время джаз успешно развивается в разных странах на основе накопленных им традиций, на основе диалектического единства обретенной им самостоятельности и свойственной ему восприимчивости к эстетическим ценностям академического музыкального искусства и традиционных национальных музыкальных культур больших и малых народов, на основе возросшего мастерства и творческой инициативы джазовых музыкантов, видящих свою цель не в том, чтобы «имитировать» американские достижения, а в том, чтобы, освоив специфику языка джаза, сказать на этом языке свое слово, выразить себя. В мире джаза, как и в искусстве в целом (будь то в Европе, в Азии или в Америке), конечно, не обходится без «имитаций». Но не ими определяется вклад музыканта, творческого коллектива, наконец целой национальной школы в интернациональное искусство джаза, а тем самым и в мировое музыкальное искусство вообще. Достаточно напомнить об огромных творческих успехах джазовых музыкантов Советского Союза и других социалистических стран.

* Так говорится в XV главе, специально написанной для издания 1975 года (1).

Нельзя не коснуться еще одного важного аспекта изложенной в книге Сарджента концепции — аспекта, характеризующего его отношение к джазу как социально-культурному феномену. Автор не всегда последователен при обсуждении исторической роли негритянских музыкантов в создании и развитии джазового искусства. Порой он готов представить джаз чуть ли не как исключительное достояние культуры одного лишь негритянского населения США (см. с. 209). В других случаях он склонен к чрезмерному противопоставлению «черного» и «белого» джаза. Но ведь уже само происхождение джаза из афроамериканского музыкального фольклора, то есть из народной музыки американских негров, делает подобное разграничение весьма условным: этот фольклор сам по себе был продуктом уникального синтеза африканского и европейского музыкального мышления.

Конечно, негритянским музыкантам, как и всем американским неграм, пришлось столкнуться в Америке с уродливыми явлениями расовой дискриминации и сегрегации. Но — безотносительно к цвету кожи — в сознании американских музыкантов, культивировавших истинный джаз, такого рода барьеры никогда не были абсолютно непреодолимыми, хотя джазменам, разумеется, приходилось сталкиваться с предрассудками, пропитывавшими американское общество в целом (в этом плане хрестоматийным примером являются заслуги Бенни Гудмена, который одним из первых начал создавать музыкальные коллективы смешанного этнического состава).

Афроамериканская идиоматика уже на раннем этапе развития джаза оказалась доступной для освоения американским музыкантам — потомкам переселенцев из Европы. В дальнейшем негритянские и европейские элементы сочетались в творчестве американских мастеров джаза в самом различном соотношении, причем в характере этого соотношения отнюдь не обнаруживается прямая зависимость от этнической принадлежности музыкантов (например, в игре пианиста Хорэса Сильвера афроамериканское начало проявляет себя в большей мере, чем, скажем, в музыке негритянского ансамбля Modern Jazz Quartet).

Время показало, что глубинная сущность *истинно джазового* музицирования состоит не столько в самих по себе традиционных *афроамериканских* (фольклорных) идиомах, сколько в более опосредованных и более *универсальных* (хотя и определено джазовых по природе) качествах: здесь и особого типа *метроритмическая конфликтность* (выдвигаемая Сарджентом в качестве одной из важнейших категорий), и особого типа *импровизационная* стихия (проявляющая себя даже в так называемом «композиционном» джазе), и специфический способ оперирования особого рода *моделями* (ритмическими, мелодико-синтаксическими, гармоническими, композиционно-структурными, ладовыми, фактурными, тембровыми, артикуляционными), и особый подход к проблеме индивидуально-конкретного *«звукоуплощения»* музыкальной мысли. Разные стилевые модификации джаза могут иметь между собой очень мало общего в отборе определенных идиом и моделей. Но все эти модификации объединяет характерно *джазовый метод музыкального мышления*, обусловленный указанными особенностями организации музыкальной речи, требующими дальнейшего углубленного изучения с позиций современной музыкально-теоретической науки.

Генетически данные особенности так или иначе связаны с традиционной афроамериканской идиоматикой, находящейся в центре внимания автора

этой книги (что и придает его работе неоспоримую ценность). И потому ведущая роль наиболее талантливых негритянских музыкантов США в обновлении джаза на протяжении всего пути развития этого искусства, стилистически изменчивого, но не утратившего свою самобытность, представляется вполне закономерной (ср. с. 208). Однако в широкой перспективе музыкально-исторического процесса джазовое мышление не связано сколько-нибудь однозначно ни с американскими неграми, ни с американцами иной этнической принадлежности. Возникнув в совершенно определенной социально-культурной обстановке, оно явилось примечательным *порождением эпохи* (до поры до времени — локализованным, ограниченным региональными и этническими рамками).

Сарджент затрагивает в своей книге (именно затрагивает — не более того) и вопрос о социально-политической роли джаза. Однако, справедливо отмечая, что по этому поводу «в имеющейся литературе содержится много спорных и весьма запутанных суждений» (с. 32), он никоим образом не проясняет эту проблему. Нотки снобизма, проскальзывающие в некоторых его высказываниях, свидетельствуют о том, что джазовое искусство представляется ему в целом социально индифферентным, хотя, по его словам, «социальная среда и психология масс порой определяли развитие общественного интереса к джазу» (с. 33). Между тем в джазе, как и во всякой другой сфере художественного творчества, конечно же, находили и находят многоплановое отражение самые различные аспекты жизни общества.

Истоки джаза восходят к музыке рабов, в которой воплощались страдания и надежды, протест против эксплуатации и насилия. Свободолюбивый дух, демократичность, интернационализм, нонконформизм, антирасистская направленность — все это неотъемлемо от истинного джаза, выступающего в оппозиции по отношению к несправедливому социальному строю, буржуазной морали, элитаризму и потребительской массовой культуре. Джаз тесно связан с борьбой за гражданские права американских негров. В 30-х годах он играл определенную роль в так называемом «дегейтеровском музыкальном движении» рабочего класса. В нацистской Германии джаз был запрещен: пронизанная духом свободы, эта музыка была неприемлема для идеологов фашизма. Фольклорными корнями и демократическим характером джазового музицирования, силой и непосредственностью эмоционально-психологического воздействия обусловлена не только его жизнеспособность, но и его способность к воплощению прогрессивных, социально значимых идей. В то же время в буржуазном обществе всегда давали и дают о себе знать тенденции к извращению эстетических идеалов джаза, к вовлечению его в сферу коммерции, к использованию его в целях пропаганды реакционной идеологии, капиталистического образа жизни. Но поскольку истинный, творчески инициативный джаз подобным тенденциям всегда противится в силу самой своей природы, в такой неблагоприятной роли обычно выступает не что иное, как псевдоджаз; в последние десятилетия эта роль все чаще сознательно отводится уже не джазу, а коммерческой поп-музыке.

Помимо противоречивых, а порой и ошибочных суждений социологического и общезстетического характера, в книге Сарджента имеются и другие недостатки — более частного порядка. Читатель постоянно должен иметь в виду, что свою книгу Сарджент писал — за исключением XV главы — в 30-х годах. К сожалению, в издании 1975 года другие главы не приведены

в соответствии с содержанием новой, XV главы. В результате некоторые соображения оказались устаревшими или, по меньшей мере, сомнительными, не вполне согласующимися с музыкальной практикой последних десятилетий. Таковы отдельные высказывания о гармонических ресурсах джаза, о формообразовании, о функциях музыкальных инструментов и оркестровых групп и др. Примерами могут служить приводимые Сарджентом сведения о возможностях применения гитары в джазе (см. с. 80), о строении оркестровых пьес (с. 197, 199), о методах импровизационной трансформации материала (с. 31), о наличии ограниченного круга тенденций звуковысотного интонирования в джазовой мелодике, о малоупотребительности в хот-соло IV ступени звукоряда (если ее рассматривать вне подчинения гармонии) в качестве самостоятельного элемента джазовой мелодии (с. 139), о трехдольности и вальсообразности как совершенно чуждых джазу явлениях (с. 53 и др.). Неправомерны и рассуждения о неспособности джазовых музыкантов «должным образом исполнять „классику“» и, напротив, неумении академических исполнителей играть джаз (см. с. 213) *, а также о бесперспективности каких бы то ни было попыток синтезировать джазовую идиоматику с музыкальным языком академического искусства (см. там же) **.

Хотелось бы обратить внимание читателя на некоторую тенденциозность суждений Сарджента о соотношении композиции и импровизации в музыкальном искусстве (см., например, с. 38—39 и др.). Композиционное и импровизационное начала так или иначе сосуществуют во всяком художественном творчестве. По самой своей сущности эти два начала отнюдь не являются абсолютными антиподами. Что же касается джазового музицирования, то здесь, как правило, в одной творческой личности объединяются композитор, аранжировщик, исполнитель, импровизатор.

Неверно, что музыкальное искусство «по своей природе не нуждается в композиторе», равно как и то, что деятельность композитора сводится лишь к «планированию произведений на нотной бумаге». Едва ли правомерно говорить о доминировании композитора над исполнителем в европейской музыкальной практике. Исполнительскую деятельность нельзя рассматривать как чисто репродуктивную. Она, как и работа композитора, носит в полном смысле слова творческий характер.

Несколько слов об используемой Сарджентом терминологии. Во избежание недоразумений необходимо учитывать, что в книге Сарджента некоторые термины и их смысловое наполнение тесно связаны с традициями американского музыковедения, и потому их употребление может расходиться с более привычными советскому читателю нормами отечественной музыкально-научной лексики. Здесь нет возможности, да и надобности, оговаривать все такие моменты, но на отдельных примерах все-таки целесообразно остановиться. Так, объем понятия «эстетика» у Сарджента, конечно, значительно уже, чем в советской специальной литературе. Напротив, «полиритмия» (одна из ключевых категорий в его концепции) трактуется им, в общем, шире, чем в нашей теории музыки; ясно, что имеются в виду самые разнообразные проявления внутренней противоречивости метроритмического аспекта музыкальной

* В новой, XV главе книги утверждается уже нечто противоположное (см. с. 202).

** В XV главе опять-таки возникает противоречие по отношению к данному тезису (см. с. 203).

ткани либо даже отдельной взятой мелодической линии. Читатель встретится и с некоторыми, быть может, неизвестными ему терминами, смысл которых, однако, достаточно легко улавливается из контекста. Так, малый мажорный септаккорд, не обладающий доминантовой функцией, Сарджент метко называет «квазидоминантовым септаккордом»; это понятие автор применяет по отношению к аккордам с «блюзовыми тонами» (на IV, I и VI пониженной ступенях звукоряда).

Остановимся на одном из примеров терминологической неоднозначности, весьма существенном в эстетическом аспекте. Читатель, привыкший к широкому, емкому смыслу понятия «прогресс», вероятно, с недоумением воспримет такое высказывание Сарджента: «...вряд ли вообще можно говорить о существовании реального прогресса в искусстве» (с. 201). Но тот, кто знаком, например, с трудом одного из крупнейших музыковедов XX века Курта Закса «Истоки музыки»*, поймет, что скорее всего имеется в виду довольно узкое толкование этого термина: поступательное продвижение к конечной цели по пути постоянного, неуклонного усложнения. В этом смысле термин «прогресс», по Заксу, вполне применим, например, к медицине, но неприменим к искусству, в истории которого наблюдается циклическое чередование этапов усложнения и периодов «новой простоты» (вот один из примеров, приводимых Заком: современная «функциональная» архитектура проще, чем дворцовая архитектура эпохи барокко). Однако «новая простота» в искусстве достигается на новой ступени диалектического развития с учетом пройденного этапа «усложнения» и, главное, как и любая ступень эволюции той или иной формы общественного сознания, отражает прогресс общественного бытия.

Недостатки книги Сарджента не должны заслонять от нас его большой и ценный вклад в музыкальную науку**. Вклад этот относится к специфической области, которую можно назвать (пользуясь выражением Сарджента) «анатомией джаза». Несомненный интерес для теоретического музыкознания представляет его идея метроритмической конфликтности в джазе и примыкающих к нему типах музыки. Достоинно пристального внимания и дальнейшего изучения такое подмеченное Сарджентом явление, как «структурное синкопирование» (см. с. 192), а также обнаруженные им интонационные, синтаксические, ладогармонические и, конечно, ритмические особенности афроамериканской музыки (включая сюда джаз и родственные ему пласты музыкальной культуры) — в частности те, которые связаны с важной ролью «полиритмических циклов» (вернее, полиметрических по своей природе) и процессов взаимопроникновения трехдольности и двух-четырёхдольности.

Изложенная в книге концепция «блюзового звукоряда» (речь идет о ладовом звукоряде, лежащем в основе мелодики блюза, а также являющемся традиционным для многих других жанров негритянской музыки) вошла в аналитический аппарат исследователей афроамериканской музыкальной этноматики. Это — без всяких натяжек — крупное научное достижение Сарджента. Он убедительнейшим образом показал, что ладовая система блюзовой

* См.: Sachs, C. The Wellsprings of Music. New York — Toronto, 1965, p. 210—222 (Chapter «Progress?»).

** В. Д. Конен справедливо называет книгу Сарджента «первым подлинно серьезным научным трудом о джазе», а ее автора — «глубоким исследователем» (см.: Конен, В. Рождение джаза. М., 1984, с. 216).

мелодии в принципе сводится к двум взаимосопреженным, функционально дифференцированным «тетрахордным группировкам», одна из которых концентрируется вокруг I ступени лада, другая — вокруг V. Каждая из этих группировок включает в себя (помимо своего центрального тона), во-первых, звук, лежащий малой терцией ниже центра притяжения, во-вторых — звук, отстоящий на большую секунду вверх от этого центра, и, наконец, в-третьих — прилегающую сверху зону «блюзового тона» (в известном смысле привносящего, с точки зрения Сарджента, в мажорное ладообразование оттенок минорности):

$$VI - \boxed{I} - II - (b) III + III - \boxed{V} - VI - (b) VII^*$$

Сосредоточившись в своей книге в основном на изучении специфики музыкального языка, Сарджент тем не менее не ограничился одними лишь узкотехнологическими вопросами. Предмет его исследования — феномен джаза в различных аспектах (не только в музыкально-технологическом, но и в культурологическом, эстетическом, социологическом). Не случайно в настоящем издании избран подзаголовок: *«Генезис. Музыкальный язык. Эстетика»*. И если его книга не «высвечивает» все эти аспекты достаточно адекватно действительности, то она, вне всякого сомнения, помогает критически мыслящему читателю распознать основные очертания джазового феномена — этого богатейшего, жизнестойкого «гибридного» древа современной музыкальной культуры.

Читатель, вероятно, заметил, что выражения «гибрид», «гибридный» и т. п. неоднократно фигурируют в тексте настоящего предисловия. Дело в том, что с этим понятием связана очень важная сквозная линия книги Сарджента, нашедшая отражение в авторском заглавии: *«Jazz: Hot and Hybrid»*. Термином «хот» (букв. «горячий») характеризуются специфические качества джаза (ритмические, интонационные, тембровые и др.), восходящие к афроамериканским истокам. Сарджент вкладывает в название книги двойкий смысл. Во-первых, джаз трактуется им как явление, обладающее хот-качествами и вместе с тем имеющее гибридную природу (имеется в виду изначальный синтез африканских и европейских элементов). Во-вторых, джаз рассматривается в книге Сарджента как явление, представляющее во множестве разновидностей: наряду с хот-джазом, под которым (в более узком смысле) подразумевается аутентичный (подлинно афроамериканский, негритянский) джаз, существуют многочисленные гибридные типы джаза, сложившиеся на пути дальнейшего синтеза самобытных хот-качеств аутентичного джаза с европейскими (и — шире — всевозможными неафроамериканскими) элементами.

Надо сказать, что процесс «гибридизации» продолжается и поныне: в 70-х годах сформировались новые «гибриды» (джаз-рок, фьюжи **). Но важ-

* В данной схеме знак «плюс» означает момент сопряжения «тетрахордных группировок»; бемолю в скобках указывает на тенденцию к лабильному («блюзовому») интонированию соответствующей ступени.

** Fusion (англ.) — букв. «сплав»; имеется в виду интеграция разных методов музыкального мышления, связанных с такими, казалось бы, несходными формами музицирования, как джаз, рок, музыка неевропейских традиций, симфоническая, камерная, экспериментальная электронная музыка и др.

но, что хот-качество (так сказать, «горячая» атмосфера) сохраняет свое значение в самых различных формах джазового музицирования — даже в сформировавшемся в 50-х годах стиле кул («холодный», букв. «прохладный»). Важно также, что и гибридность, и хот-качество по существу неотъемлемы от джаза как такового, будь то первозданный хот-джаз или более поздние типы джаза. Джазовое искусство в целом, следовательно, представляет собой, так сказать, «хот-гибрид».

Это не только «гибрид» африканского и европейского начал. И не только «гибрид» двухдольности и трехдольности, мажорности и минорности, квадратности и структурно-синтаксической нестабильности. Это еще и «гибрид» свободы и самодисциплины. Коллективизма и личной творческой инициативы. Многомерности художественно-образного строя музыки — и покоряющей непосредственности, непринужденности музыкального высказывания. Целостности художественной формы — и непредсказуемости конечного результата. Строгой метризованности, размеренности звукодвижения — и гибкости, «своевольности», «полетности», непрерывности становления музыкальной мысли. Атмосферы раскованности, возникающей во время музицирования, — и повышенной эмоционально-психологической напряженности творческого процесса. «Гибрид» оптимизма и осознания сложности, противоречивости бытия. «Гибрид» смеха и слез.

Джаз удовлетворяет извечную потребность музыканта в самовыражении. В этом смысле его можно условно назвать «экспрессивным» искусством — в отличие от современной поп-музыки, которая, как и популярная музыка прежних лет, более «импрессивна», то есть стремится прежде всего «впечатлять» публику, нравиться ей, подчиняться ее требованиям и запросам. Показательно, что джаз не привязан в такой степени, как поп- и рок-музыка, к электронной аппаратуре и микрофонам и вовсе не нуждается во внешних (например, световых, цвето-музыкальных) эффектах.

Джаз противоположен и тем разновидностям западной рок-музыки, которые нацелены не столько на то, чтобы усадить и развлечь публику, сколько на то, чтобы эпатировать, ошеломить, шокировать, заинтриговать ее, внедрить (если можно так сказать, насильно) в сознание массового слушателя-зрителя определенные установки, эталоны поведения и мировосприятия. Музыка такого рода не столь поверхностна, как чисто развлекательная музыкальная продукция (типа кафешантанных песенок, эстрадных кантри-шоу или рассчитанных на «среднестатистического потребителя» программ коммерциализированных поп-групп вроде ансамбля АББА), но в ней в конечном счете превалирует (причем даже в большей мере, чем в других сферах западноевропейской и американской массовой культуры) стремление во что бы то ни стало произвести впечатление, привлечь к себе внимание любыми средствами (часто — не собственно музыкальными).

Современная поп-музыка (как и популярная музыка прошлого, но в меньшей степени) охотно берет на вооружение — и при этом тривиализирует — отдельные художественные идеи, рождающиеся в мире джаза. Но сегодня и джаз осваивает — и творчески перерабатывает — лучшие ее достижения. Как и в академическом искусстве, в джазе постепенно происходит процесс накопления ценностей — в отличие от подавляющего большинства направлений в области массовой культуры, успех которых носит, как правило, сиюминутный, скоротечный, сенсационный характер, что объясняет их быстрое

устаревание, приводит к отмиранию одних форм и возникновению других, столь же недолговечных.

«Дать понятие о том, что собой представляет джаз» (с. 22) — одна из целей, которые ставил в своей книге Сарджент. Конечно, он не дал исчерпывающего и всестороннего представления о генезисе, музыкальном языке и эстетике джазового музицирования. Но ему тем не менее удалось выявить, аналитически описать и выразить в музыковедческих категориях существенные черты этого «горячего гибрида» — интереснейшего феномена музыкальной культуры нашего столетия.

В. Ерохин

Предисловие автора
к изданию 1946 года

Настоящее издание представляет собой переработанный и дополненный вариант книги, вышедшей в свет небольшим тиражом около десяти лет назад под названием «Jazz: Hot and Hybrid». За эти годы изучение истории и социологии американской популярной музыки значительно продвинулось вперед благодаря усилиям ряда серьезных и талантливых исследователей. Джазовая дискография по своему уровню приблизилась к науке. Литература о джазе пополнилась множеством работ и стала одной из наиболее интересных областей современного искусствознания, сферой оживленных споров и дискуссий. Тем не менее книга «Jazz: Hot and Hybrid», насколько мне известно, продолжает занимать особое, почти исключительное место. Ее нельзя отнести к разряду критических, биографических или исторических работ. Цель книги — непосредственно охарактеризовать сам предмет исследования, а в общеэстетическом плане — прежде всего рассмотреть джаз как вид искусства в сравнении с иными видами искусства. Передо мной стояли задачи — дать понятие о том, что собой представляет джаз, проследить его истоки и связи с другими художественными явлениями, проанализировать особенности его музыкального языка, выявить характерные черты и отличия от иных видов музыки, а также показать его уникальное место в мировой музыкальной культуре.

Уинтроп Сарджент

Когда книга «Jazz: Hot and Hybrid» впервые была опубликована в 1938 году небольшим издательством «Arrow Editions», она являлась единственным в своем роде серьезным музыковедческим исследованием. Конечно, в то время существовало уже довольно много литературы о джазе (перечень ее приведен в конце книги). Но практически вся эта литература была посвящена биографиям известных музыкантов, процессу их миграции со Старого Юга¹, джазовой дискографии. Высказывались также суждения о джазе — в основном восторженные — различных энтузиастов этого искусства².

Вместе с тем необходимо было дать анализ джаза как особого вида музыки, отличающегося от других ее видов.

Какие же именно стороны музыкального языка джаза связаны с Черной Америкой, его родиной, и в какой мере на него повлияли европейские традиции? Где возникли те изначальные творческие идеи, развитие которых впоследствии привело к формированию музыкального языка джаза? Откуда именно они пришли? «Из Африки», — такой ответ чаще всего давался на последний вопрос. Но ответ этот был далек от истины, ибо в действительности джаз представляет собой гибридную форму искусства, во многих отношениях отличающуюся от исконной африканской музыки и глубоко уходящую своими корнями в культуру сельской и городской Америки. Имеется также определенная взаимосвязь между джазом и некоторыми традиционными типами европейской музыки, популярной музыкой стран Карибского бассейна и Южной Америки.

И все-таки джаз — творение американских негров, воспринявших разнообразные влияния непосредственно окружающей их культурной среды и создавших на этой основе свою собственную музыку — яркую, полную жизненной энергии. Одна из задач данной книги состояла в том, чтобы показать все эти влияния и взаимосвязи, проанализировать образовавшийся в результате новый сложный музыкальный язык.

Для осуществления своего замысла автору пришлось изучить такие характерные афроамериканские музыкальные идиомы³, предшествовавшие джазу, как рэгтайм, негритянский спиричуэл, латиноамериканское танго, архаический кэйкуок, а

также более или менее «чистые» разновидности джаза (в том числе так называемый «хот-джаз»⁴⁾) и некий «разбавленный», смешанный джаз, исполнявшийся танцевальными оркестрами, как черными, так и белыми. Все эти явления обнаруживают разнообразные черты сходства и отличия, так что заниматься их классификацией и обобщением можно было бы до бесконечности.

Сегодня, 37 лет спустя, объем литературы по данной теме заметно увеличился, однако большую часть ее составляют, как и прежде, биографические и дискографические описания. Лишь очень немногие пошли по намеченному моей книгой пути музыковедческого исследования. Серьезных музыковедческих работ о джазе написано до сих пор не так уж много. «Jazz: Hot and Hybrid» остается в своей области классическим трудом (надеюсь, я не слишком преувеличиваю его значение).

Книга выдержала несколько изданий, каждое из которых представляло собой новую ее редакцию. Не исключено, что настоящая редакция книги по ряду причин окажется последней. Одна из причин связана с тем, что примерно в середине 60-х годов джаз остановился в своем развитии, ибо был оттеснен кантри- и рок-музыкой⁵. Тем не менее джаз по-прежнему остается одним из наиболее самобытных видов музыкального искусства и является крупным вкладом негритянского народа в культуру Америки.

Уинтон Сарджент

О предмете исследования

В американской популярной музыке — по крайней мере последних пятидесяти лет — обнаруживается ряд характерных элементов, отличающих ее от популярной музыки других стран. И уже по меньшей мере на протяжении двадцати пяти лет определенного рода популярная музыка, в которой имеются эти элементы, носит — с большим или меньшим основанием — название jazz¹. Музыканты, игравшие для увеселения публики, понемногу изменяли стиль этой музыки. Изначально, по своему происхождению, упомянутые характерные элементы были весьма далеки от мира развлечений, процветавшего в наших больших городах, но затем они проникли в чуждые им прежде музыкальные сферы. Разного рода «гибридный» джаз не только исполнялся, но и распространялся в виде нотных изданий, его слушали и под него танцевали люди, принадлежавшие к различным расам и слоям общества. Со временем джаз стал объектом постоянного интереса со стороны коммерческой индустрии.

При том, что джаз считается основным языком (или диалектом) нашей популярной музыки, определенные исторические различия в стилистике этих двух видов музыки всегда признавались и понимались как нечто само собой разумеющееся. Некоторые различия были существенными, другие являлись всего-навсего результатом приспособления к запросам публики. Так обстоит дело с репертуаром танцевальных оркестров, общедоступными нотными изданиями, звукозаписями и иной продукцией коммерческой музыкальной индустрии.

В крупном плане периодизация представляется довольно простой и ясной. В 90-е годы прошлого столетия наши предки танцевали кэйкуок², в четких и незатейливых ритмах которого обнаруживаются все те же характерные элементы, не слишком явно, но достаточно ощутимо. С начала века вплоть до первой мировой войны страну буквально наводнил рэгтайм³ с присущей ему своеобразной манерой игры на фортепиано. Блюзы⁴, пользовавшиеся большим успехом в последние предвоенные годы, в значительной мере изменили облик популярной музыки и привели к широкому распространению свит-музыки⁵ — песенного джазового стиля, господствовавшего в 20-е годы. В 1935 году внезапно и бурно проявил себя так называемый «хот-джаз»,

угрожая полностью вытеснить в течение времени песенный джазовый стиль⁶. Он оживил в памяти искушенных городских слушателей тип джаза, который процветал в увеселительных заведениях Нового Орлеана, Мемфиса и Сент-Луиса еще до того, как им увлеклись наши предки, воспитанные на кэйкуоке.

Некоторые из таких стилевых перемен в коммерческой популярной музыке были результатом видоизменения составов танцевальных и развлекательных оркестров. Другие же произошли в связи с перестройкой самого эстрадно-музыкального бизнеса. Так, рэгтайм был порождением эры механических фортепиано и ресторанных песенок, то есть того периода, когда большинство американских городов имели свои театральные труппы, своих композиторов популярной музыки. В театре этого времени рэгтайм щедро делил славу с сентиментальной англокельтской балладой, парижской и венской опереттой. С другой стороны, коммерческий джаз 20-х годов в значительной степени был стандартизированным продуктом Бродвея и высокоцентрализованных «предприятий по производству мелодий» — Тин-Пэн-Элли⁷ и Голливуда. Именно такой джаз преобладал в сфере радио- и киномузыки, почти полностью вытеснив другие виды популярной музыки. Одной из наиболее характерных для него фигур стал радиокрунер («микрофонный певец»)⁸.

Повальное увлечение свингом, или хот-джазом, начавшееся в 1935 году, по крайней мере отчасти было связано с усовершенствованием техники звукозаписи⁹. А ведь хот-джаз в 1935 году уже не являлся чем-то совершенно новым. Превосходный хот-джаз фактически начал исполняться задолго до его сенсационного взлета, а феномен синкопированной импровизации был известен на Юге уже как минимум в течение трех четвертей столетия. Массовое производство грампластинок сделало всякого рода спонтанную музыку доступной для широкой публики, а прежде такую музыку могли слышать только немногие «счастливики». Теперь же пластинки с записями свинга можно было купить там, где раньше предлагались лишь весьма приблизительные нотные записи джазовой музыки. Благодаря появлению новых средств распространения джаза значительно ускорилось развитие еще одной важной его стороны: если исполнением рэгтайма увлекались пианисты-любители, то джаз 20-х годов стал искусством музыкантов-профессионалов¹⁰. Таким образом, основными стимулами общенационального увлечения хот-джазом оказались грамзапись и радио.

Тем временем активное изучение хот-джаза интеллектуалами из числа его приверженцев в конце 30-х годов привело к тому, что в американской популярной музыке произошли некоторые изменения. Подняли свой голос ранее молчавшие сторонники более простых, чистых форм негритянской импровизации. Такие американские критики, как Уайлдер Хобсон, Пол Эдвард Миллер, Чарльз Эдвард Смит, Фредерик Рэмси и европейские «ученые мужи» Юг Панасье и Робер Гоффен, решительно от-

стайвали спонтанный, импровизационный джаз — в противовес прилизанному и банальному коммерческому джазу, связанному с большой развлекательной индустрией. Они акцентировали внимание на том типе джаза, который пока что пребывал в тени и исполнялся не столько в коммерческих целях, сколько для удовольствия самих музыкантов и их немногочисленных искренних почитателей. Этот тип джаза не обнаруживал пристрастия к отшлифовке деталей и к использованию заезженных формул — пристрастия, характерного для коммерческой музыкальной продукции, — и обладал несомненной художественной цельностью. Его можно было услышать не в фешенебельных дансингах и роскошных кинотеатрах, а в тесном дружеском кругу, на вечеринках в колледжах, в негритянских трущобах, иногда — в записи на малоизвестной пластинке. Свежесть и энергичность этого джаза, напоминавшего чарующую своей наивностью примитивную живопись, сделали его живым источником, из которого респектабельные коммерческие оркестры черпали наиболее яркие выразительные средства и приемы.

В поисках истоков импровизационного джаза исследователи конца 30-х годов сделали, можно сказать, открытие — выявили традицию, которая прежде долго оставалась неизвестной из-за шумихи вокруг коммерческих танцевальных оркестров. Эта традиция существовала параллельно с развитием коммерческой популярной музыки и в целом сохранила свою жизнеспособность и свои характерные качества с начала века до наших дней. Имеется в виду негритянская традиция, которая, по-видимому, восходит в своих истоках к безыскусным импровизациям ново-орлеанских негров, звучавшим на рубеже прошлого и нынешнего веков. Многие из того, что было написано об этой традиции, выдержано в излишне восторженных тонах и может ввести в заблуждение.

Характерные особенности музыкального диалекта джаза не были изобретены вдруг, в один миг, скажем, легендарным ново-орлеанским корнетистом «Бадди» Болденом¹¹, которого эстеты хот-джаза считают чуть ли не «Палестриной джаза». Эти особенности, вероятно, существовали в том или ином виде по меньшей мере за одно поколение до эры Болдена. Однако тип импровизационного инструментального джаза, унаследованный от Болдена такими прославленными негритянскими музыкантами Нового Орлеана, как Джозеф «Кинг» Оливер, Уилли «Банк» Джонсон, Луи «Сэчел Маут» Армстронг¹², без сомнения, представлял собой специфически американское искусство.

Это был не единственный тип американского джаза первых десятилетий века, но во всех отношениях он был лучшим, наиболее подлинным и художественно цельным. Новый Орлеан создал единую джазовую традицию, в которой было нечто такое, чего так и не смогли достичь коммерческие оркестры с их непостоянством стиля и подверженностью влияниям моды.

В 1914 году знаменитый Original Dixieland Jazz Band¹³,

состоявший из белых музыкантов, но возникший под влиянием этой чисто негритянской традиции, отправился на Север и в какой-то степени познакомил жителей Чикаго и Нью-Йорка с новоорлеанским стилем¹⁴. Годом позже негритянский джаз Нового Орлеана благодаря другим странствующим артистам — Армстронгу, Оливеру и саксофонисту Сидни Беше¹⁵ — распространился вверх по Миссисипи и обосновался в Чикаго, где на его основе в период между 1918 и 1928 годами возник так называемый «чикагский стиль»¹⁶. Местные чикагские музыканты, многие из которых были белыми, — такие, как Дэйв Таф, Джек Тигарден и прославленный «Бикс» Бейденбек¹⁷, — отчасти представляли традицию, которая к 1930 году привилась в Нью-Йорке, а затем в чем-то изжила себя в результате контактов с миром большой коммерческой индустрии развлечений. Уже к 1935 году, когда знаменитый чикагский кларнетист Бенни Гудмен¹⁸ почти достиг вершин популярности, Америка вдруг открыла для себя новоорлеанско-чикагский стиль¹⁹, вскоре переименованный в свинг — для того, чтобы отличить его от свит-музыки, которую в то время многие принимали за джаз²⁰. В период увлечения свингом новоорлеанско-чикагский стиль стал чрезвычайно популярным, в высшей степени процветающим и притом беззастенчиво эксплуатируемым, породившим бесконечное число подражаний. В процессе его постепенной коммерциализации он в значительной мере утратил свою естественность и непосредственность, то есть те самые качества, которые вызывали восхищение его ценителей. Одним из побочных следствий этого была ностальгическая попытка некоторой части разочаровавшихся поклонников хот-джаза возродить подлинный новоорлеанский стиль²¹. В то время еще не было звукозаписей оригинальных новоорлеанских джаз-бэндов. Но многие из тех, кто играл в них, еще были живы. С большим трудом разыскав этих музыкантов, энтузиасты хот-джаза собрали их вместе и сумели организовать запись большого числа грампластинок. Историки музыки должны быть весьма признательны им. Благодаря этим пластинкам, многие из которых записаны лучшими музыкантами прошлого — например, «Банком» Джонсоном и «Джелли Роллом» Мортоном²², — мы можем хотя бы отчасти судить о том, как в действительности звучал джаз в Новом Орлеане к 1910 году.

В популярной литературе распространено мнение, что джаз возник в Новом Орлеане в конце 1890-х годов. Однако детальное исследование негритянской светской и религиозной музыки Юга показывает, что происхождение большинства важнейших элементов джаза относится к гораздо более раннему периоду. Они оставили свой след даже в тех немногих источниках, имеющих в нашем распоряжении, которые представлены нотными изданиями коммерческой музыки. В частности, они встречаются на каждом шагу в рэгтаймах и песнях уже в 1900-х годах — у таких композиторов, как Скотт Джоплин и Розамунд Джон-

сон²³. Вполне возможно, что эти элементы присутствовали еще в музыке самых ранних менестрельных шоу (minstrel show)²⁴ и народных негритянских представлений эпохи рабства.

Нотные издания старых менестрельных песен, конечно, дают весьма приблизительное представление о том, как звучали эти песни на самом деле. Если бы в 40-е годы прошлого столетия уже существовала звукозапись, мы, вероятно, смогли бы представить себе гораздо более точно, как звучала афроамериканская развлекательная и танцевальная музыка того времени. Теперь же нам остается довольствоваться лишь догадками, сведениями из вторых рук. Те, кто еще помнит, каким было менестрельное искусство до 1900 года, сходятся во мнении, что музыке этой традиции были свойственны удивительная спонтанность и ритмическая активность — качества, обычно ассоциируемые с негритянской музыкой. Более того, даже в музыке, которая дошла до нас в нотной записи, пусть очень неточной и приблизительной, мы находим несомненное подтверждение тому, что менестрели использовали идиомы, родственные джазовым. Арханческие кун-сонги²⁵, такие, например, как «Turkey in the Straw», который, судя по имеющимся источникам, впервые появился в 1834 году под названием «Old Zip Coon»²⁶, содержат характерные черты в ритмике и интонационном строе, позднее ставшие доминирующими в нашей популярной музыке.

Наряду с утверждением о том, что джаз как особый вид музыки, вероятно, старше, чем джаз-бэнд²⁷, или о том, что он возник еще до наступления «эры джаза»²⁸, безусловно верно также и то, что понятие джаза как идиомы имеет более широкий смысл, нежели просто музыка для современного джазового оркестра. Основательное изучение предмета не может ограничиваться каким-либо одним частным аспектом, так как это приводит к поверхностным выводам. Коммерческий джаз-оркестр наших мюзик-холлов, ночных клубов и других «злачных местечек» представляет собой наиболее явное, но отнюдь не самое глубокое воплощение джазовой идиоматики. Впрочем, и здесь есть свои нюансы. Хот-джаз радикально отличается от свит-джаза, культивируемого респектабельными танцевальными ансамблями. Более того, джаз даже в этой узкой сфере не ограничивается лишь музыкальными функциями. Он 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 приотпывании в такт музыке. Очень живописно выглядели самозабвенные экстатически-судорожные телодвижения у молодых джиттербаггеров²⁹, псевдопервобытные оргии которых были характерной приметой периода «свинговой горячки». То же самое, но в более строгом и упорядоченном виде можно обнаружить в относительно спонтанных фигурах движения у танцующих, собиравшихся в респектабельных дансингах. В негритянских танц-

залах, где сопровождение танцев поручалось хот-оркестрам, в движениях танцоров органично участвуют не только ноги, но и руки, бедра, практически все части тела. Существует специфическое искусство тэп-данса³⁰, образовавшееся в Америке особую ветвь джаза. Ритмы его родственны ритмам джазового барабанщика, а иногда даже превосходят их по сложности и изысканности.

Вне дансингов и сферы развлекательной индустрии джазовые идиомы нашли яркое выражение также во многих других формах. Они обнаруживаются у негров Юга — и в музыке, бытовых праздников, и в музыкальном сопровождении религиозных церемоний. Специфически джазовые элементы присутствуют не только в негритянской музыке, но, как можно будет убедиться, и в интонациях негритянской речи. Об африканских влияниях говорят очень часто, но лишь незначительная часть из них получила документальное подтверждение. На одном полюсе джаза находятся «ученые» композиторы — «хайброу»³¹, стремящиеся использовать джазовые элементы в своих симфониях, концертах и рапсодиях. На другом — неистовые выкрики и грохот первобытных африканских барабанов. Между этими двумя полюсами располагаются основные формы афроамериканской музыкальной экспрессии, среди которых одну ветвь образует спиричуэл Юга, другую — креольская музыка Гаити, Кубы и Бразилии³²; софистикэйтед-джаз³³ наших больших городов — не более чем одно из значительных явлений того же порядка. Итак, в зависимости от точки зрения джаз можно рассматривать или как явление широкого плана, затрагивающее многие сферы искусства и человеческой деятельности, или — в узком смысле — как вид популярной музыки (соответственно в более широком или более узком понимании самого этого термина).

Об эстетических аспектах джаза написано уже немало. Особенности джаза как художественного явления, его отличия от европейской академической концертной музыки и от европейского музыкального фольклора, его социокультурный контекст, его генезис и потенциальные возможности широко обсуждаются критиками, музыкантами, журналистами и меломанами. Но его сущность всегда ускользала, не поддавалась точному определению. Джаз как будто не желал, чтобы его приспособляли к привычным для европейских и американских интеллектуалов музыкально-эстетическим нормам.

О джазе говорили как о «народной музыке». Однако во многих отношениях он совершенно не похож на народную музыку белых. Джаз превозносили как «музыку будущего», видели в нем своего рода потенциального преемника великих традиций европейской музыки последних двух-трех столетий. Но его сходство с этой музыкой остается чисто внешним. Ведь джаз, в сущности, вовсе не является «концертной музыкой». В значительной мере его обаяние и живая непосредственность утрачиваются, когда его исполняют перед большой аудиторией как симфонию

или оперу. Наконец, он совсем не обладает интеллектуальными и композиционно-структурными качествами, способными поддерживать в течение долгого времени интерес и внимание образованной музыкальной аудитории³⁴.

Мелодии джаза не передаются из поколения в поколение в относительно первозданном виде, как это происходит со многими народными мелодиями. Примечательно и то, что людей, которые создают джазовую музыку или как-либо участвуют в ее создании, нельзя безоговорочно отнести к таким категориям, как «композитор», «исполнитель», «слушатель» — в том смысле, как они понимаются применительно к оперной и симфонической музыке. В джазе данные категории невозможно четко разграничить.

Мелодия может быть сочинена, «скомпонирована» (в привычном для нас понимании этого выражения) каким-нибудь автором-песенником с Тин-Пэн-Элли. Как правило, это не более чем банальный, легко запоминающийся мотив, основанный на довольно стереотипной и маловыразительной формуле, не претендующий на долгую жизнь. Такая, чаще всего весьма примитивная мелодия может затем попасть в руки толкового аранжировщика, обладающего необходимыми практическими навыками и хорошим оркестровым чутьем. Аранжировщик приправит ее искусными модуляциями и украсит блестящей оркестровкой, придаст ей протяженность и облечет в цельную форму, обновит ее, насытив разнообразными контрастами (разумеется, в соответствии с принятыми стандартами). Возникшая в результате «композиция» — теперь ее уже можно так называть — попадает затем к музыкантам одного из множества претенциозных танцевальных оркестров и тщательно разучивается. Исполнители здесь, как бы то ни было, могут более свободно относиться к аранжировке, чем музыканты симфонического оркестра к партитуре симфонии или концерта. Они любовно обыгрывают ритмы и мелодические фразы своих соло, время от времени импровизируют, вводят сольные «брейки»³⁵ и вообще всячески украшают первоначальную версию, зафиксированную в нотной записи, которая остается основой коллективного исполнения.

Рассмотрим другую возможность. Песенная мелодия или любая другая (это не так уж важно), написанная в двух- или четырехдольном размере, услышана не знающим нотной грамоты трубачом небольшого хот-ансамбля. Этот музыкант еще более свободен от условностей, чем его коллеги из свит-бэнда (о котором говорилось выше). Он использует мелодическую идею в качестве исходной основы для своего рода музыкальной исповеди, обходясь без предварительной репетиции (со всеми ее достоинствами и недостатками), варьирует, «вертит» так и эдак. Он то отходит от нее, давая волю собственному вдохновению, то снова возвращается к ней, затем передает своим коллегам; они тоже видоизменяют ее, временами до неузнаваемости.

В обоих описанных случаях наиболее яркие элементы приносятся в музыку самими исполнителями и, пожалуй, реже — аранжировщиками. Композитор, творческая фигура которого величественно возвышается в сфере концертной музыки, здесь занимает весьма скромное место. Может быть, он даже вообще не нужен. В конце концов его «композиция» почти полностью растворяется в импровизациях музыкантов или, в лучшем случае, служит лишь тем каркасом, на основе которого возникает нечто более интересное.

Публика также не остается пассивной созерцающей массой: она принимает участие в творческом процессе. Если она танцует, что бывает довольно часто, то при этом наравне с музыкантами участвует в создании импровизированных ритмических моделей, типов движения и иногда даже звуковых эффектов, подобных тем, которые достигаются на ударных инструментах. Ее вклад является органичной частью целого, хотя и вносится при помощи иных средств. Он вполне вписывается в систему ритмических форм, создаваемую музыкантами-исполнителями. Здесь, конечно, перед нами джаз в узком смысле — как разновидность танцевальной музыки. Но те же особенности, то есть неподготовленная импровизация, соучастие публики, тот же способ создания ритмических и мелодических моделей, обнаруживаются и в более простых формах — в общинных праздниках американских негров. Например, негритянские церковные шаут-конгрегации³⁶ делают примерно то же самое; их собрания представляют собой импровизированные ритмо-драматические действия, многие элементы которых сходны с соответствующими моментами ситуации в дансинге. Мы сталкиваемся, таким образом, с явлением, совершенно новым с точки зрения музыкальной эстетики.

В имеющейся литературе содержится много спорных и весьма запутанных суждений на тему о джазе. Вероятно, ни одно явление в истории музыки не становилось еще объектом столь откровенных спекуляций. Сразу же после первой мировой войны в течение некоторого времени было модно утверждать, что джаз, с присущей ему механистичностью ритмической основы, является олицетворением и выражением духа машинной эры в музыке. Утверждалось также, что джаз, с его ритмической свободой и стихийностью мелодического движения, отражает атмосферу разгула и моральной распушенности послевоенного мира. Поскольку именно в годы первой мировой войны джаз достиг такой большой популярности, как никогда прежде, многие стали считать его своеобразной формой эмоционального отчуждения, бегства от тягот военного времени.

Существовали и другие «концепции». Например, распространено было мнение, что джаз оказывает деморализующее влияние на американскую молодежь. Немало было и тех, кто находил в джазе, несмотря на его кажущуюся беззаботность, некий скрытый язык сатиры, которым оскорбленный и униженный

негр использовался для выражения своей неприязни к белым согражданам³⁷.

Разумеется, верно, что социальная среда и психология масс порой определяли развитие общественного интереса к джазу (как в свое время к сюрреализму или бильярду). Джаз способен оказывать определенное воздействие на тот или иной тип людей. Психологическое состояние человека может обусловить его предрасположенность к джазу. Но попытки установить прямую связь джаза с социальными и нравственными категориями или каким-либо *Weltanschauung** современной цивилизации всегда оказывались умозрительными и бесплодными. Они ничего не дали для прояснения вопроса о том, что такое джаз, — ни в музыкальном, ни в эстетическом аспектах. В последнее время в работах по данной теме такие попытки предпринимаются все реже и реже.

Дискуссии по вопросам музыкально-технического и эстетического характера зачастую скорее затемняли, нежели проясняли представление о природе джаза. Одно время было принято считать Тин-Пэн-Элли, «кузницу мелодий», живительным источником нашей популярной музыки. Позднее стало модным рассматривать джаз лишь как импровизацию (что в очень малой степени соответствует действительности) и в высокопарных выражениях разглагольствовать о «творческом гении» какого-нибудь заурядного трубача из заведения типа хонки-тонк³⁸. Снобы из числа поклонников *le jazz hot*** имеют привычку писать о джазе на языке, который своей замысловатостью, насыщенностью и витиеватостью часто превосходит даже высказывания «ученых» авторов. И все же следует признать, что возведение джаза в ранг «высокого искусства» имело не только отрицательные, но и положительные стороны, так как в результате появилась литература, в которой джаз рассматривается уже как самостоятельный вид музыки со своими нормами и со своей эстетикой. В наши дни уже никто не считает, например, что джаз — это всего только карикатура на музыку европейского стиля. Однако порочная практика «*jazzing the classics*»³⁹, в которой действительно джаз нередко выступает как вид музыкальной карикатуры, некогда уже привела к распространению ошибочного убеждения в том, что характерное джазовое синкопирование якобы специально изобретено для создания юмористических эффектов. Искушенный слушатель видит в такого рода «оджазировании» классических произведений не что иное, как проявление плохого музыкального вкуса, и не потому, что оно наносит урон классикам (им это безразлично), а потому, что вред причиняется этим в первую очередь джазу. Нет ничего предосудительного в том, что какая-то либо мелодия, извлеченная из симфонии, используется в качестве исходной основы для джа-

* Мировоззрение (нем.).

** Хот-джаз (фр.).

зовых вариаций. Но делать вид, что таким образом «оджазируется» или как-нибудь еще переименовывается сама симфония, значит прибегать к весьма низкопробной фальсификации. Хотя в джазе и могут быть использованы отдельные классические темы, сами по себе симфонии, сонаты или фуги, по существу, остаются недоступными для джазовой обработки.

Любое серьезное изучение джаза как художественного явления должно опираться на точную, непротиворечивую терминологию, которой, однако, довольно часто пренебрегают авторы работ по данной теме.

Что же такое джаз?.. Если трое или четверо негритянских музыкантов соберутся вместе в одном из новоорлеанских кабаков и в коллективной импровизации дадут выход своему энтузиазму, — джаз ли это? Или, допустим, коммерческий «изготовитель мотивов» с Тин-Пэн-Элли сочинит мелодию, запишет ее и (если он к тому же толковый музыкант) сделает к ней аккомпанемент, — будет ли это джазом? Прав ли Пол Уайтмен⁴⁰, сказавший, что джаз — «это не то, что играет, а то, как играет»? Гершвин⁴¹ и другие использовали элементы джаза в своих «серьезных» композициях — рапсодиях и операх, но имеют ли эти произведения какое-либо отношение к джазу? Является ли рэгтайм начала нашего века разновидностью джаза? Можно ли назвать джазом систему ритмических и гармонических стереотипов, встречающихся во многих изданиях популярных пьес, или тщательно отрепетированную и аранжированную музыку, звучащую в исполнении респектабельного танцевального оркестра? Или, быть может, джаз, как утверждают его поклонники, — спонтанная музыка, продукт творчества импровизирующего ансамбля? Можно ли считать эти явления разновидностями джаза, или джаз сам представляет собой некий важный элемент, так или иначе присутствующий во всех этих явлениях?

Путаница возникает как следствие пренебрежения к тому, что подлежало бы учитывать в любом рассуждении, касающемся эстетики неевропейской музыки и вообще музыкального фольклора. Имеется в виду различие между музыкой как таковой и зачастую не совсем адекватным представлением о ней, основывающимся на одной лишь нотной записи. Музыка существует только в живом звучании. К ее материальной стороне относятся и длительности звуков, и частота колебаний, производимых различными вибрирующими телами — струнами, воздушными столбами, металлическими предметами, голосовыми связками. Чтобы сохранить музыку для последующих поколений, зафиксировать взаимосвязи ее элементов, спланировать сложные музыкальные формы во всех деталях еще до того, как они найдут воплощение в реальном звучании (это и называется процессом музыкальной композиции), используются самые разнообразные средства. Одним из наиболее важных и сложных средств такого рода является система современной музыкальной нотации. Однако даже при обсуждении европейского концертно-

го искусства, в художественной практике которого эта система сформировалась, не исключена опасность отождествления нотных знаков с эфемерной, неуловимой звуковой материей, которую эти знаки репрезентируют, отображая ее реальные свойства весьма приблизительно. При рассмотрении же народной или какой-либо другой музыки, создаваемой без помощи такого рода стандартизированной системы, подобное отождествление может привести к совершенно искаженному представлению о природе музыкального искусства.

Фольклорные истоки

Тот, кому приходилось заниматься расшифровкой (транскрипцией¹) образцов музыкального фольклора или традиционной музыки народов Востока, не мог не заметить, что общепринятая нотация мало подходит для подобных целей. Эта проблема до некоторой степени сходна с проблемой точной передачи средствами письменной фиксации реального звучания какого-нибудь речевого диалекта, имеющего лишь отдаленное отношение к языку, для которого была выработана данная система письма. Транскрибирование музыки является более трудной задачей, поскольку и музыка представляет собой гораздо более сложную систему звуковых параметров, чем разговорный язык.

Даже тогда, когда транскриптор имеет дело с широко известными музыкальными идиомами, например представленными в испанских и венгерских народных песнях, он сталкивается с множеством различных специфических особенностей, которые наша система нотации не способна отразить; это некоторые отклонения от традиционных норм интонирования, портаменто («скольжение» от одного звука к другому), рубато (изменения темпа и ритма), оттенки акцентуации и тембровой окраски звучания. В самых различных типах европейской концертной музыки (особенно в тех, которые находятся под более непосредственным влиянием фольклорных идиом) можно обнаружить стилистические элементы, которые плохо поддаются графической фиксации. Наиболее типичными из них являются каденционные ферматы традиционной итальянской оперной арии, «опережающая» вторая доля в венском вальсе (когда он должным образом исполняется), обычные рубато шопеновских фортепианных произведений и резкие темповые сдвиги, характерные для музыки «в венгерском стиле» и встречающиеся на каждом шагу в популярных пьесах Брамса и Листа. Во всех случаях они являются неотъемлемыми и существенными элементами музыкального исполнения. Тем не менее нотная запись дает лишь приблизительное представление об их истинной природе. В музыке, не столь тесно связанной с европейским академическим искусством расхождения между звуковой реальностью и черно-белыми «диаграммами» нотного текста еще более очевидны.

Наша музыкальная нотация фиксирует звуковые значения, связанные с такими параметрами, как длительность, высота и громкость. В нотной записи звук изображается аналогично тому, как это делается в математике при нанесении точки или линии на график. С математической точки зрения, однако, система нотации кажется весьма неразработанной и нестрогой. При точной интерпретации исполнителем нотных символов каждый соответствующий звук должен был бы сохранять определенную высоту, громкость и длительность на всем его протяжении. В действительности так бывает редко.

Громкость звука, извлекаемого скрипачом или вокалистом, может существенно изменяться. В средней фазе звучания громкость может быть большей или меньшей, чем в его начальной или заключительной фазах. Но такие колебания громкости редко находят какое-либо отражение в нотном тексте. Когда исполнитель стремится придать звуку эмоциональную окрашенность посредством вибрато, высота звука может изменяться в значительных пределах. Система нотации не располагает средствами для достаточно точного обозначения частоты этих колебаний. Рассмотрение факторов, действующих при переходе от одного звука к другому, показывает еще большее несоответствие нотного текста реальному музыкальному звучанию. Момент перехода фактически вообще никак не обозначается. Его начало и завершение просто изображаются двумя следующими друг за другом нотами. Но скрипач зачастую связывает звуки «скользящим» движением. В игре на скрипке постоянно возникают едва заметные интонационные сдвиги по направлению от одного звука к другому; это, правда, не портаменто в полном смысле, но все же нечто сходное с ним. Данный фактор представляется весьма важным в традиционной интерпретации всевозможных скрипичных пассажей, и уровень мастерства исполнителя нередко оценивается по тому чувству меры, которое он проявляет в использовании этого приема. Вокалисты также по необходимости с большей или меньшей очевидностью прибегают к нему в эпизодах, исполняемых легато. Все эти качества традиционно присущи звучащей музыке. Осознание их интерпретатором не обусловлено нотным текстом, а приходит лишь с опытом практического овладения живым языком музыки.

Таким образом, нотация довольно условна, так как она отражает лишь общие контуры произведения. Не надо отождествлять нотную запись с самой музыкой. Ведь это всего-навсего схема, по которой затем можно воссоздать музыкальное произведение. Она обладает своими достоинствами как способ сохранения структурных идей композитора и вспомогательное средство организации музыкального целого. Но сама музыка остается мимолетным и скоротечным отражением нашего опыта восприятия изменчивых и эфемерных явлений, процессом постоянных превращений, в котором каждый элемент, совершая переход из настоящего в прошлое, рождаясь и умирая в один и тот же мо-

мент, существует лишь как кратковременное колебание частиц воздуха.

Если, как может показаться, я здесь и отклонился в сферу общих музыкально-эстетических умозрений, то только потому, что все эти проблемы, зачастую игнорируемые авторами работ о музыке, являются постоянным источником путаницы. Все вышесказанное имеет значение не только для наших рассуждений о ненадежности и условности нотной записи в джазе, но и для выяснения различий в подходе к музыкальному искусству как таковому, состоящих в том, что наши представления о музыке во многом привязаны к общепринятой системе нотации, тогда как необразованный музыкант из народа не скован подобной «привязанностью».

Нет ни малейшего сомнения в том, что высокий уровень сложности западной музыки — при всем ее величии — достигнут в значительной мере благодаря нотации, которая, однако, выступает в то же время и как фактор, ограничивающий свободу музыкального самовыражения. Система нотации помогла композиторам в создании и совершенствовании таких монументальных форм как симфония и музыкальная драма. Вместе с тем композиторы были вынуждены постоянно соразмерять свои замыслы с нормами и возможностями нотации. Импровизационная свобода фольклорного музицирования не свойственна академическому музыкальному искусству. Разграничение функций композитора — создателя детально продуманного плана развертывания звукового целого — и исполнителя, задачей которого является воплощение композиторских замыслов в реальном звучании, чуждо любому народному музыканту, равно как и музыканту-профессионалу, представляющему какую-либо исконную неевропейскую культуру. В западной концертной музыке наиболее высокий статус получило искусство композиции. Оно не имеет прямого отношения к звучащей музыке и связано скорее с созданием планов, в соответствии с которыми в дальнейшем музыка будет репродуцирована в звуках. В практике академического музыкального искусства «планировщик» (композитор) доминирует над «реализатором» (исполнителем) — и это делает нашу музыкальную систему единственной в своем роде. Ее специфичность и является причиной того, что для многих из нас изначальная сущность музыки остается скрытой. По самой своей природе музыкальное искусство не нуждается в композиторе. В действительности первоосновой музыки является импровизация — процесс непосредственного творчества (вокального или инструментального), а не сложное, изощренное и узкоспециализированное искусство планирования композиций на нотной бумаге².

Нам обычно не приходит в голову, что высокоорганизованный музыкальный язык, которым пользовался Бетховен или, скажем, Бах, восходит в своих истоках именно к импровизации. Речь идет не об отдельных случаях использования фольклорных

идиом, которые можно встретить почти у каждого композитора, а о самой субстанции, в которой воплощается музыкальная мысль композитора. Бетховен унаследовал традиционный музыкальный язык, который до него развивали Моцарт, Гайдн, Бах и другие. Они, в свою очередь, опирались в выборе выразительных средств на вековой давности традиции итальянского контрапунктического письма, лютеранского хорала, григорианского хорала, а также музыкального фольклора средневековой Европы и т. д. Итальянский контрапунктический стиль сам возник из разнообразных истоков, связанных, в частности, с инструментальной и хоровой импровизацией. Лютеранский хорал тоже уходит своими корнями в коллективное народное импровизационное пение, а истоки григорианского хорала восходят к тем временам, когда таких понятий, как «нотация» или «композитор», не было и в помине. Перефразируя известное библейское изречение, можно сказать: «В начале была импровизация». Композитор появился намного позднее, когда возник совершенно особый тип музыкального искусства, в котором и произошло размежевание двух основных сфер творческой деятельности — композиции и интерпретации.

Любитель музыки, воспитанный в западных традициях, даже не в состоянии себе представить музыкальное искусство без композитора, искусство, где отдельные произведения не собираются и не сохраняются для будущего, где сочинение и исполнение составляют неразрывное целое и осуществляются одновременно. До сих пор большая часть человечества создает именно такую музыку и наслаждается ею³. Да и вся западная музыка своими корнями в конечном счете уходит в импровизацию.

Обычным для западного слушателя является представление об импровизации как о своеобразной форме досуга музыканта-исполнителя или же как о характерной особенности так называемой «примитивной» музыки («примитивной» в том смысле, что она проста, по-детски непосредственна)⁴. Однако даже поверхностное знакомство с музыкальными культурами Востока, например индийской или арабской, показывает, что искусство импровизации может достигать такой степени сложности и совершенства, какой не знает наша музыка, и что существовали музыкальные культуры, процветавшие благодаря выдающимся исполнителям. Здесь имелись и свои критики, музыковеды, эстетики, но в то же время эта музыка никак не была связана с той специфической областью творческой деятельности, которую мы называем «композицией».

Так в чем же все-таки состоит изначальная сущность музыки? Каковы универсальные элементы, характерные для всех известных форм музыкального выражения — от неаполитанской народной песни, первобытных барабанных ритмов и духовых наигрышей островитян Южных морей⁵ до утонченных восточных импровизаций и современной европейской композиторской музыки?

Исчерпывающий и обстоятельный ответ на этот вопрос не входит в задачу данного исследования. Тем не менее необходимо высказать несколько соображений по этому поводу.

Во-первых, музыка во всех ее существенных аспектах связана с использованием звука. Во-вторых, музыка является формой социальной деятельности, предполагающей участие множества людей — как очевидцев творческого акта, так и тех, кто его непосредственно осуществляет, а также и тех, чей вклад в создание музыкального языка остается анонимным. Некоторые виды музыки предполагают наличие композиторов, виртуозов-импровизаторов, нотных изданий, теоретических систем и специалистов, занимающихся разработкой и консервацией этих систем. Но над всеми частными моментами стоит понимание музыки как социального феномена, по отношению к которому уместно будет привести слова Уолта Уитмена (сказанные, правда, по другому поводу): «Литература — великое явление, но язык — явление еще более великое».

Все это необходимо принимать во внимание, когда речь идет о музыкальном фольклоре. Фольклорное музыкальное искусство анонимно и является сферой музыкального самовыражения народа, не связанной с системой образования и письменности. Из всех видов музыки оно наиболее социально по своему происхождению и теснейшим образом связано с такими формами общественной жизни, как отношения полов, танцы, коллективный труд и религиозные обряды. Ни одно примитивное или аграрное общество не могло бы обойтись без него. Появление его, обусловленное необходимостью удовлетворения коммуникативных потребностей человечества, было столь же неизбежным, как возникновение словесного языка, с которым музыка имеет много общего в сфере ритмики и интонационности. Как и язык, народная музыка представлена различными «диалектами», идиомами, характерными для определенных регионов и этнических групп. Музыкальный фольклор, будучи, по существу, «неграмотным» искусством, конечно же, во многом является импровизационным по своей природе.

Народная музыка американских негров, которой в значительной мере посвящена эта книга, вероятно, более импровизационна, чем любая из европейских разновидностей музыкального фольклора. Спиричуэлы⁶ и песни бытового характера собирались фольклористами, время от времени публиковались и даже включались в репертуар академических концертных певцов. Это дало повод некоторым легкомысленным авторам отнести их к разряду композиций, то есть законченных по форме музыкальных произведений, предназначенных для исполнения в соответствии с нормами нашего концертного искусства. Те, кто был по-настоящему знаком с негритянским фольклором, много раз отмечали, что такое представление о нем свидетельствует о полном непонимании его природы и его функций. И если, попадая в руки академических исполнителей,

духовные и светские негритянские песни превращаются в нечто неизменно повторяемое, то в исполнении самих негров, особенно жителей сельских районов Юга, они никогда не повторяются в том же виде. Они постоянно видоизменяются и обновляются.

На каждом собрании шаут-конгрегации рождаются новые спиричуэлы, иной облик обретают старые мелодии. При этом стихийно возникает нечто среднее между пением и речью — очень интересное художественное явление, органично включающее в себя импровизационное начало. Но такой звуковой материал абсолютно лишен какой-либо закреплённости и устойчивости, связываемых в нашем сознании с понятием композиции — в том смысле, в каком мы им пользуемся, скажем, по отношению к мелодии христианского гимна.

Сельская негритянская община не поет такого рода гимны, она создает музыку спонтанно — на всем протяжении религиозной церемонии. Культовый ритуал может начинаться с молитвы или проповеди, в течение которой монолог проповедника, постепенно впадающего в состояние религиозного экстаза, превращается в разновидность музыкальной декламации с определенным звукорядом и ритмом. Община антифонно⁷ отвечает ему экзальтированными возгласами «Aint' it so!» и «Hallelujah!»* Все это сопровождается нечленораздельными выкриками, стопами, хлопанием в ладоши и притоптыванием. Шаг за шагом в этом процессе вырисовываются вполне определенные и узнаваемые музыкальные элементы, обороты, построения. Некоторые из них воспринимаются как отчасти знакомые, другие — как совершенно новые. Это, если хотите, и есть «спиричуэл», однако он не имеет ничего общего с теми изысканными, тщательно обработанными и отрепетированными вокальными пьесами, которые звучат под аккомпанемент фортепиано в концертном зале и фигурируют в программах под тем же названием.

Натали Кёртис-Бёрлин⁸, тонкий знаток музыкального быта Крайнего Юга, образно описала данный феномен в комментарии к сборнику негритянского песенного фольклора «Hampton Series of Negro Folk Songs»**. Она рассказывает: «На Юге мне часто приходилось сталкиваться с этим поразительным явлением — рождением песни в процессе коллективного творчества как бы из „ничего“. В один из знойных июльских дней (это было в воскресенье, в штате Вирджиния) в маленьком ветхом домишке, предназначенном для религиозных церемоний, до которого мы добирались по заброшенной дороге, по щиколотку в пыли, собрались негры с окрестных ферм. Они нарядились в свои лучшие праздничные одежды — по случаю воскресной службы, которую они никогда не пропускают. Их истовая, простодушная набожность, проникнутая первобытной варварской силой, не может не тронуть пришельца с холодного Севера.

* «Не так ли!» (англ.); «Аллилуйя!» (от древнеевр.; «Хвала бoгу!»).

** New York: G. Schirmer, 1918.

В убогости убранства помещения было что-то жалкое, вызывавшее сострадание. Сильно потертая яркокрасная ткань покрывала грубо сколоченную кафедру, на которой покоилась внушительных размеров Библия, весьма потрепанная, — очевидно, она уже много раз испытала на себе силу страсти впавшего в религиозный экстаз проповедника в позолоченных очках. Закопченная лампа с разбитым стеклом свисала с потолка. Сквозь потрескавшиеся оконные ставни, неспособные защитить от яркого утреннего солнца, пробивались его лучи, падавшие фантастическими бликами на собравшихся здесь темнокожих людей. В солнечных лучах танцевали пылинки. Воздух недвижим, вокруг липкая духота. Издали доносилось кудахтанье кур, копошащихся в пыли.

Мы пришли, когда служба уже началась. Прихожане, безмолвные и настроенные на благочестивый лад, сидели на расположенных рядами грубо сбитых скамьях. В этот момент проповедник призвал свою паству к молитве, и прихожане в едином порыве опустили на колени, их темные головы низко склонились, выражая крайнюю самоотрешенность. Тогда проповедник срывающимся голосом стал читать молитву. То тут, то там слышалось покашливание, иногда детский плач; время от времени раздавались восклицания, исполненные мольбы: „O Lord!“ или тихое бормотание: „Amen! Amen!“*, а проповедник все читал и читал.

Тянулись минуты, долгие для нас минуты напряженного ожидания. Бормотание и выкрики становились все громче, возбужденнее, пока я не ощутила вдруг какой-то трепет, внезапно пронизавшей собравшихся подобно электрическому разряду. Возник едва слышимый гул, напряжение нарастало — почти так же, как это бывает, когда перед грозой сгущаются тучи, — и затем из глубины души „кающихся грешников“ вырвалась мольба о прощении — негритянский „стон“, прозвучавший как подлинно музыкальная интонация. Чей-то голос отвечивал ему; мольба прозвучала вновь, на этот раз еще громче и взволнованнее; ее подхватили другие голоса, и она оформилась в музыкальную фразу. Таким образом прямо на наших глазах из „расплавленного металла“ музыки „отлилась“ новая песня, созданная тут же, только что, — и не кем-то одним, а всеми вместе.

Здесь приведено описание того, что можно определить как становление спиричуэла. «Становление» могло бы означать применительно к описанному случаю процесс оформления музыкального материала в законченное художественное целое — в спиричуэл, в «композицию» в привычном значении этого понятия, словом, в нечто такое, что может быть зафиксировано в нотах или же по крайней мере сохранено в памяти, став основой для последующих «интерпретаций». Весьма сомнительно, однако, чтобы простая негритянская община могла оценивать свое

* «О божел»; «Аминь! Аминь!»

творчество подобным образом. Существование такого импровизированного произведения искусства тесно связано с определенными условиями времени и места, с эмоциональным состоянием его создателей в момент творчества. Оно имеет значение именно как часть данного конкретного ритуала. Другие же ритуалы вызовут к жизни иные звуки и ритмы. Здесь важен процесс творчества, само творческое действие, а не результат, ибо то, что при этом звучит, уже является произведением искусства. Это был прекрасный пример негритянской импровизации как формы музыкального самовыражения. Музыкальный этнограф, если бы он присутствовал при данном событии, мог бы, конечно, записать нотами какие-то наиболее рельефные фразы и назвать это спиричуэлом. Но способна ли нотация хотя бы в малой степени передать то ощущение напряженного ожидания или то чувство нарастания спонтанной эмоциональной экспрессии, которыми были преисполнены участники этой сцены?

* * *

Столь специфичное и, возможно, даже еще более истовое отношение негров к своему искусству отнюдь не ограничено сферой религиозного культа. Негритянская музыка не является чем-то предназначенным лишь для пассивного восприятия; от всех присутствующих требуется участие в творческом процессе. (Исключение составляет, разумеется, тот случай, когда в атмосферу этого искусства вторгается белый со своим «объективным» отношением и ведет себя как сторонний наблюдатель.) Здесь нет ни слушателей, ни зрителей, если, конечно, не рассматривать как публику самих творцов. Это одинаково справедливо и для танцзалов Гарлема или чикагского Саутсайда⁹, и для сельских негритянских церквей центральных районов Алабамы. Всякий, кто побывал в негритянском дансинге, не мог не ощутить той тесной и непосредственной связи, которая устанавливается здесь между танцующими и музыкантами. При этом импровизация не является монополией музыкантов и не ограничивается сферой музицирования. По существу, роль музыкантов ничем не отличается от роли танцующих, если не считать того, что оркестранты пользуются музыкальными инструментами (духовыми, ударными и другими), тогда как танцующие располагают лишь естественными, природными средствами выражения (телесная пластика, ритмичные движения ног, голос). Здесь, как и в негритянской церкви, в основе всего лежит принцип соучастия. Произведение искусства в подобном случае является порождением момента, создается для удовлетворения эмоциональных потребностей, возникающих именно в данный момент и при содействии всех присутствующих.

Изучать негритянское музыкальное искусство можно и в бытовой среде, и в обстановке церкви. С чисто эстетической точки зрения здесь нет различий.

В известной мере проявления негритянской художественной

традиции типичны и для софистикэйтед-джаза наших больших городов. Тин-Пэн-Элли и фешенебельный ночной клуб переняли не только негритянские музыкальные идиомы, но в какой-то мере и соответствующие формы социального поведения. Здесь мы имеем дело с особым типом музыки, представляющей собой более сложно организованный творческий процесс, чем мы это видим в негритянской церкви или в маленьком захолустном кабачке. Танцевальную музыку больших американских городов создают популярные композиторы Голливуда или Бродвея. Она распространяется в виде нотных изданий, выпускаемых крупными коммерческими фирмами, и ее мелодии звучат в «интерпретации» многочисленных танцевальных оркестров, претерпевая различные изменения в «аранжировках». Хот-джаз, с его стихийным музыкальным и эмоциональным динамизмом, впервые добившийся известности под названием «свинг», пошел лишь на незначительный компромисс с западной музыкальной традицией. Он является (по крайней мере так принято считать) чисто импровизационным искусством.

Но и в самых изысканных разновидностях свит-джаза сохраняются некоторые элементы негритянской эстетики. Даже в роскошном дансинге, устроенном в летнем саду на крыше какого-нибудь ньюйоркского отеля, где под звуки респектабельного танцевального оркестра, играющего в томной и, пожалуй, чересчур цветистой манере, медленно, как бы в гипнотическом трансе, движутся многочисленные пары, перед нашими глазами предстает сцена, не очень-то отличающаяся от негритянского танца. Молодая дебютантка, стараясь подладиться к характеру движений своего партнера, исполняет своего рода танцевальную импровизацию. А он в это время плавно передвигается то в одном, то в другом направлении, чутко реагируя на ситуацию в зале и уверенно ориентируясь в окружающем пространстве. Музыканты, аккомпанирующие танцу, тоже импровизируют, — во всяком случае настолько, насколько это возможно в большом, сложно организованном джазовом оркестре, специализирующемся на исполнении хорошо отрепетированных композиций. И нет ничего скучнее, чем играть роль «публики» в этом «спектакле», случайно оказавшись в положении пассивного зрителя.

Даже в такой музыке застарелые стандарты коммерческой нотной продукции Тин-Пэн-Элли теряются в «обволакивающем» их импровизационном материале. Вклад композитора здесь составляет лишь незначительную часть конечного результата, создаваемого усилиями музыкантов-исполнителей. Перед нами, если не принимать во внимание некоторые несущественные детали, явление коллективной импровизации.

* * *

В такого рода музыкальном творчестве нотация, предполагающая наличие композитора, играет, как можно было убедиться, незначительную роль. Нотная запись — неперенный атрибут

западной музыки — в джазе, даже в наиболее рафинированных его формах, оказывается, по сути дела, несущественным фактором. И можно предположить, что даже наименее импровизационный, но зато хорошо скомпонованный и оформленный свит-джаз обладает бесконечным множеством мелодических, гармонических и ритмических особенностей, которые не могут быть выражены нотными знаками хотя бы приблизительно.

Это и является причиной, по которой записанные нотами образцы спиричуэла или джаза могут оказаться весьма сомнительным материалом для изучения негритянской музыки, равно как и музыки, сложившейся под влиянием негритянской традиции. Изданные сборники спиричуэлов многочисленны. Но даже в записях, выполненных такими опытными транскрипторами, как Натали Кёртис-Бёрлин, Натаниэл Детт и Николас Балланта-Тэйлор¹⁰, неизбежно утрачиваются многие ритмические и мелодические детали оригинала. Нотная запись спиричуэла лишь в какой-то мере воспроизводит его первоначальный облик; в ней остаются существенные пробелы, которые можно было бы восполнить либо по памяти, либо с помощью воображения. Но поскольку из-за отсутствия достаточно ясного представления об истинной природе негритянского музицирования слишком часто на помощь призывается воображение, основанное на ином слуховом опыте, пробелы эти восполняются за счет европейских эквивалентов. Полученный результат далек от оригинала. Транскриптор, даже в высшей степени добросовестный, сталкивается с непреодолимыми трудностями. Совершенно очевидно, что основная масса транскрипций спиричуэлов, которые стали постоянно появляться со времен гражданской войны¹¹, далека от точной передачи оригиналов — настолько, насколько это обусловлено ограниченными возможностями нотации. Несомненно и то, что многие характерные негритянские элементы просто изымались из текста — как «вульгарные». Все не совпадающее с представлениями белых о том, какой должна быть музыка, считалось следствием некоей музыкальной неполноценности черных. Считалось также, что негры якобы пытаются создавать свои мелодии по образцу христианских гимнов, но оказываются неспособными на это из-за склонности к сильному искажению интонации и ритмики. Сборники спиричуэлов содержат множество «улучшенных» и «исправленных» записей, что является следствием подобного отношения. Эти «произведения» действительно очень часто напоминают известные гимны.

Еще недавно кипели жаркие споры по поводу того, кому принадлежит приоритет в создании спиричуэла: белым или черным. Этот вопрос представляет особый интерес в отношении негритянской музыки Юга. К сожалению, полемика, которая до сих пор велась по данному вопросу*, в основном относилась не к

* См., например: *Jackson, G. P. White Spirituals in the Southern Uplands. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1933.*

самой негритянской музыке, а к весьма сомнительным публикациям спиричуэлов. Вполне возможно (в сущности, это кажется почти неизбежным), что напев «белого» гимна нередко вплетался в ткань негритянской религиозной импровизации, запоминался, повторялся, а затем, случайно услышанный каким-нибудь фольклористом, претерпевал обратное превращение — в более приемлемую для белых нотную запись. Влияние белых, несомненно, ощущается в спиричуэлах. Но в том-то и состоит вся сложность проблемы «черного» или «белого» происхождения спиричуэла, что для ее решения необходимо выявить сходные и отличительные черты «актуальной» — существующей в реальном звучании, в живом исполнении — музыки американских негров и их белых сограждан.

Нечто аналогичное наблюдается и в сфере нотных публикаций джазовой музыки, хотя то, что расценивается здесь как «вульгарное» (ритмическая раскованность, непринужденность), не является серьезной помехой на пути к точности фиксации. Негритянская импровизация служила основным источником для выпускаемых Тин-Пэн-Элли изданий танцевальной и песенной музыки, по крайней мере с начала 90-х годов прошлого века. Увеселительные заведения, подобные негритянскому клубу Бэйба Коннора в Сент-Луисе, в 80-е годы часто посещались музыкальными «пиратами» из числа менестрелей, и многие хит-сонги¹² этого периода родились в трущобах Нового Орлеана и Мемфиса. Песню «Ta-ra-ra-boom-de-ay», пользовавшуюся огромной популярностью в 1891 году, сегодня никто не отнесет к джазу, хотя считается, что и она родилась в заведении Бэйба Коннора. Исполнение фортепианного рэгтайма, которое впервые продемонстрировал в Нью-Йорке в 1897 году белый пианист Бен Харни¹³, вероятно, немного отличалось от того, как звучал ранний фортепианный джаз у негра «Джелли Ролла» Мортонa, выступавшего в кабачках и клубах Нового Орлеана. Новизна этой манеры произвела в Нью-Йорке сенсацию, и профессионалы с Тин-Пэн-Элли тут же перенесли на нотную бумагу некоторые наиболее характерные ее особенности. Харни даже написал впоследствии руководство по игре рэгтайма, попытавшись отразить в нотах некоторые простейшие ритмические «неправильности» негритянского пианизма. Заимствуя понемногу различные элементы негритянского стиля, авторы рэгтаймов первого десятилетия XX века положили начало традиции создания фортепианных композиций, которая существовала по крайней мере вплоть до появления знаменитой пьесы Зеца Конфри¹⁴ «Kitten on the Keys» * (1922). В ритмическом отношении эти рэгтаймы были самыми изощренными из всех сочинений, которые когда-либо выходили из-под пера композиторов популярной музыки в нашей стране.

Бесспорно, может возникнуть вопрос, претерпевал ли какие-

* «Котенок на клавишах» (англ.).

нибудь изменения негритянской джазовый стиль со времен Бэйба Коннора к началу 20-х годов. Вполне возможно, что кажущаяся бедность и нарочитость ритмических идей раннего рэгтайма обусловлены в известной мере неточностью нотной записи, лишь частично отражающей специфику подлинного негритянского стиля, с которым связаны все эти идеи.

Сказанное может стать закономерным поводом для дискуссий, поскольку музыка, о которой идет речь, сформировалась еще до того, как звукозапись получила широкое распространение. Однако, как можно будет убедиться в дальнейшем, зафиксированные в нотах образцы «вторичного рэга»¹⁵ — с присущей ему, в отличие от собственно рэгтайма, некоей «джазовостью» — увидели свет (в отдельных изданиях популярной музыки) задолго до начала нашего века. Как бы то ни было, не подлежит сомнению тот факт, что негритянская музыка — как прежде, так и теперь — остается недоступной для нотной записи во многих своих характерных качествах.

Глава III

К проблеме типологии

Музыку американских негров обычно классифицируют, основываясь на социальных функциях, с которыми связано ее возникновение. Музыка дансингов стала известна как «джаз» или «рэгтайм», музыка религиозных обрядов — как «спиричуэл», а музыка, сопровождавшая труд на хлопковых плантациях или каторжные работы, получила название «уорк-сонг»¹. «Блюзом» стали называть определенную разновидность бытовой песни-ламентации². По-видимому, такая классификация в некоторых отношениях небесполезна, однако она не вполне удовлетворительна с чисто музыкальной точки зрения. И не только потому, что выразительные средства, характерные для данных типов музыки, в чем-то сходны и, следовательно, грань между ними условна, но и потому, что сами эти музыкальные явления представлены целым рядом разновидностей, существенно отличающихся друг от друга.

Так, в числе разновидностей спиричуэла можно назвать: 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.

В свою очередь, под джазом могут подразумеваться: 1) род

спонтанной импровизации, известный как хот-джаз; 2) записанная и отрепетированная музыка, исполняемая большим профессиональным танцевальным оркестром в псевдонегритянской манере с эпизодическими сольными вставками и импровизационными брейками в стиле хот-джаза; 3) записанная и отрепетированная музыка, исполняемая высококвалифицированным оркестром, — представленная чисто европейскими по характеру мелодиями Тин-Пэн-Элли, преподносимыми в «оджазированной» виде; 4) аналогичного рода музыка, создаваемая на основе заимствованных классических мелодий; 5) нечто сочиненное и зафиксированное на нотной бумаге композитором с Тин-Пэн-Элли, пытающимся имитировать характер негритянского музицирования, и т. д.

Единственное бросающееся в глаза различие между двумя вышеназванными музыкальными категориями, состоящее в том, что спиричуэл — это в основном вокальная музыка, а джаз преимущественно инструментален, является чисто внешним и не имеет принципиального значения с точки зрения музыкальной формы и стиля. В действительности спиричуэл шаут-конгрегации имеет гораздо больше общего с хот-джазом, чем со спиричуэлом, звучащим в исполнении концертного негритянского певца академического типа. Тонко и продуманно аранжированный спиричуэл, представленный в нотной записи и предназначенный для последующих «интерпретаций», в некоторых отношениях ближе к определенным разновидностям свит-джаза, чем к спонтанному проявлению религиозного чувства, характерному для простого сельского негра, который, собственно, и является создателем всех подлинных спиричуэлов. Очевидно, нужна иная классификация, которая основывалась бы в первую очередь на различиях в области музыкальной формы, техники и методов творчества, а не социального функционирования музыки или содержания сопутствующих ей текстов.

Различия такого рода в основном ясны. Разновидность афроамериканской музыки, меньше всего испытавшая европейское влияние и являющаяся самым чистым выражением негритянской традиции, представлена в ранних спиричуэлах шаут-конгрегации. Эта музыка наименее стандартизирована, более разнообразна по стилю и свободна по форме, чем самый «горячий» хот-джаз. Сравнение ее с музыкой африканских племен позволяет говорить о несомненной связи спиричуэла с его прототипом «из джунглей». В хот-джазе, с другой стороны, ощущается влияние городской цивилизации. В нем есть уже некоторые признаки стандартизации, обычно ассоциирующиеся с коммерческим производством. Уже само применение в хот-джазе общеизвестных музыкальных инструментов европейского типа, довольно сложных по своему устройству*, придает ему утончен-

* Особенно важным в этой связи представляется влияние фортепианной клавиатуры.

ный, изысканный характер, совершенно не свойственный шаут-спиричуэлу. Человеческий голос, руки, ноги — вот те природные музыкальные инструменты, которые являются общими для американских и африканских негров. Но этого не скажешь о фортепиано, трубе, банджо или саксофоне.

Тем не менее примечательно, что хот-джаз и шаут-спиричуэл в определенных отношениях весьма сходны. Оба в значительной мере импровизационны. Оба в своей основе опираются на негритянскую традицию и гораздо больше связаны с принципом соучастия, чем с противопоставлением музыканта и слушателя. Оба гораздо богаче чисто негритянскими элементами (ритмическими и ладовыми), чем более «усовершенствованные» формы джаза или афроамериканской религиозной музыки.

Термин «хот», конечно, носит условный характер. Значительная часть музыки, обозначаемой этим понятием, импровизационна лишь в какой-то мере. Как в религиозной, так и в джазовой музыке особенно удачная импровизация может запоминаться и в дальнейшем повторяться в более или менее неизменном виде, приближаясь тем самым к статусу «композиции». В этом случае, вероятно, следует говорить о несколько иной (хотя и родственной) разновидности негритянской музыки — более «предумышленной» и «откристаллизованной», чем чисто импровизационная ее разновидность, но все же сохраняющей важнейшие признаки негритянской импровизации. Многие из того, что известно в широких кругах (даже среди поклонников свинга) под названием «хот-джаз», принадлежит к вышеописанной категории «запоминаемой» и «повторяемой» музыки (а частично и «отрепетированной», «разученной»).

Коммерческих звукозаписей чисто импровизационной негритянской музыки, насколько мне известно, вовсе не существует. Но время от времени появляются записи, довольно точно воссоздающие подлинный стиль музыки второго (по нашей классификации) типа — «запоминаемой» и «повторяемой». Распавшийся недавно вокальный квартет, известный под названием Mitchell's Christian Singers³, около десяти лет назад записал на студии «Melotone» несколько спиричуэлов, сохранив в исполнении характерные негритянские элементы. Совершенно очевидно, что эти спиричуэлы («What More Can Jesus Do?», «Who Was John?» и др.) в какой-то степени «обработаны» и «разучены», но вместе с тем в них проявились многие черты, которые даже отдаленно не могут быть переданы средствами музыкальной нотации. Как это часто бывает с теми типами негритянской музыки, которые вдруг приобретают известность, стиль «певцов Митчелла» стал объектом повсеместного подражания и в конце концов коммерциализировался. Другой негритянский ансамбль — Golden Gate Quartet⁴ — в течение некоторого времени тоже следовал этой традиции, а наибольшее распространение она получила благодаря выступлениям по радио группы Ink Spots⁵. Несмотря на то, что перечисленные негритянские во-

кальные ансамбли добились большего успеха, чем Mitchell's Christian Singers, ни один из них не смог подняться до такого же уровня музыкальной утонченности и простодушной искренности.

Записей аналогичного рода музыки в области джаза существует достаточно много. Про лучшие записи «Дюка» Эллингтона⁶, Бесси Смит⁷, Луи Армстронга, «Фэтса» Уоллера⁸, Бенни Гудмена, оркестра Флетчера Хендерсона⁹ и других можно сказать, что они, в общем, соответствуют характеристикам той музыки, которую мы определили как «запоминаемую» и «повторяемую». Как и записи Mitchell's Christian Singers, эти образцы в известной степени импровизационны, свободны от условностей, связанных с необходимостью точного звукового воспроизведения нотного текста, но все же — и это вполне очевидно — отчасти принадлежат к упомянутой категории музыки («репетируемой»). Сюда же относится большей частью и так называемая «swing music».

До сих пор мы говорили о хот-джазе, а также о том, что по аналогии можно было бы назвать «хот-спиричуэлом».

Разрыв между этим типом музыки и следующей категорией (о которой далее пойдет речь) очень велик, хотя грань между ними нередко бывает размыта (поскольку существуют и явления смешанного рода). Имеется в виду категория музыки, в которой сказывается влияние нотации. Картину дополняет то, что эта музыка «репетируется» и предназначена для многократных «интерпретаций» перед пассивной аудиторией. Тот, кто сочиняет эту музыку, — более значительная фигура, чем ее исполнитель. Спиричуэл и джазовая пьеса здесь в равной мере становятся «композициями». При этом возникает тип музыки, которую правильнее было бы назвать «квази-» или «псевдонегритянской», хотя она практически неотличима от собственно негритянской музыки, представленной в нотных изданиях.

Указывая на эти различия, автор не имел в виду, что какая-либо одна из названных разновидностей музыки лучше или хуже другой. Настоящая книга имеет скорее аналитическую, чем критическую направленность. Разумеется, много прекрасной, истинно вдохновенной музыки содержится и в опубликованных сборниках «концертных» спиричуэлов. Музыка высокого качества встречается также среди сочинений и оркестровок, создаваемых композиторами с Тин-Пэн-Элли и аранжировщиками танцевальных свит-оркестров. С другой стороны, в религиозной музыке проявления экспрессии более глубоки и разнообразны, чем в светской. Вместе с тем оба эти вида музыки уже довольно далеко ушли (именно в музыкальном отношении) от изначальных форм проявления негритянской традиции, представленных шаут-спиричуэлом.

Подавляющее большинство записанных и опубликованных спиричуэлов принадлежит — в том виде, в каком они нам известны, — к «концертной» разновидности. Многие из них — цели-

ком или частично — произошли из хот-истоков, но к настоящему времени превратились в «фиксированные композиции» и в этом качестве принципиально отличаются — как в эстетическом, так и в структурном отношении — от подлинно негритянского искусства, порождением которого они являются. Спиричуэл «Swing Low, Sweet Chariot»¹⁰ в наши дни воспринимается белыми как традиционная мелодия и может быть записан, гармонизован и исполнен в точном соответствии с нормами академического музыкального искусства. Несомненно, что оригинальный хот-вариант «Swing Low», возникший когда-то как результат выражения высших эмоций некоей, ныне преданной забвению группы простых негров-прихожан, основывался на совершенно ином музыкальном опыте. Некоторые из опубликованных спиричуэлов, бесспорно, близки к негритянским первоисточникам. Другие представлены в приблизительной нотной записи, основывающейся на впечатлениях от негритянской религиозной церемонии. Ряд спиричуэлов записан от негров, многократно принимавших участие в подобных церемониях. Но, пожалуй, большинство нотных записей сделаны на основе выступлений профессиональных, музыкально обученных и артистически зрелых негритянских хоров, которые, начиная от Fisk Jubilee Singers¹¹ вплоть до таких хоровых коллективов, как Hall Johnson Choir, Tuskegee Choir и Hampton Choir¹², внесли ценный вклад в концертную музыку. Многие спиричуэлы оказываются совершенно оторванными от естественной среды — после того, как они детально фиксируются в нотах, снабжаются фортепианным аккомпанементом и попадают в руки организаторов концертных программ. В подобных случаях мы имеем дело скорее с «белой» музыкой, чем с негритянской, даже если исполнителем является негр. Когда Роланд Хэйс, Пол Робсон или Мариан Андерсон¹³ исполняют спиричуэлы на концерте в Карнеги-холле, это, конечно, всегда является волнующим событием, однако музыка, звучащая на таком концерте, имеет лишь весьма отдаленное сходство с негритянской.

Вновь возвращаясь к соответствующей разновидности джаза — к музыке «композиционной», «публикуемой», «репетируемой» и «исполняемой», — мы сталкиваемся с поразительным смешением разнообразных идиом. Тин-Пэн-Элли, этот вот уже более полувека не иссякающий источник фактически всей публикуемой американской популярной музыки, находится в Нью-Йорке — самом космополитическом и во многих отношениях самом «неамериканском» городе Америки. Продукция Тин-Пэн-Элли представляет собой пеструю смесь различных музыкальных традиций. Часть этой продукции носит квазинегритянский характер, но основная ее масса не имеет ничего общего с афроамериканской музыкальной культурой или джазом. С другой стороны, существует традиция «утонченного» (sophisticated) исполнения джаза, связанная с практикой танцевальных свит-оркестров, — чисто американское явление, возникшее, по-види-

тому, на Западе или Среднем Западе и выступающее в функции связующего звена между Тин-Пэн-Элли и публикой. Значительная часть продукции Тин-Пэн-Элли, не имевшая отношения к джазу, стала им, как только вошла в репертуар джазовых оркестров. Такие хит-сонги времен первой мировой войны, как «Whispering», «Smiles» и «Trail of the Lonesome Pine», имели к джазу не больше отношения, чем популярная в тот же период веселая пародия на тему «Песни индийского гостя» Римского-Корсакова, исполнявшаяся джаз-оркестрами. Влияние англокельтской баллады было и остается ныне одним из доминирующих в американской популярной музыке; следующим по значимости нужно признать влияние традиций венской и парижской оперетты. В сущности, ни то, ни другое к джазу не имеет ни малейшего отношения. Перечень композиций Тин-Пэн-Элли, на которых влияние джаза не сказалось вовсе или же сказалось в самой малой мере, выглядел бы весьма внушительно и, как я полагаю, включал бы в себя большинство хитов. Достаточно упомянуть такие знаменитые бестселлеры, как «Joan of Arc» Эла Брайана, «Baby Face» Гарри Экста и «My Blue Heaven» Уайтинга и Дональдсона, ходовые музыкальные вещицы вроде «Yes», «We Have No Bananas», «Sing Something Simple», «Christopher Columbus» и такие поистине прекрасные мелодии, как «Smoke Gets in Your Eyes» Джерома Керна...¹⁴ Мы еще ничего не сказали о вальсе, который всегда пользовался любовью публики (напомним об огромном коммерческом успехе таких мелодий, как «Ramona», «I'm Forever Blowing Bubbles», «Pagan Love Song»), оставаясь абсолютно чуждым джазу.¹⁵

Хотя для музыкантов свит-джаза — от Арта Хикмана до Гая Ломбардо¹⁶ — основным источником мелодий служит преимущественно неджазовая сфера искусства Тин-Пэн-Элли, в их своеобразном творчестве, несомненно, присутствуют определенные элементы негритянского происхождения, и создаваемая ими музыка, бесспорно, является разновидностью джаза, но особой, гибридной его разновидностью, которая в Америке приобрела для широких масс значение народной музыки. «Baby Face», «Whispering» и «Smoke Gets in Your Eyes» как образцы «нотной» музыки не могут считаться джазовыми мелодиями, но они, вне всякого сомнения, становятся джазом в том виде, в каком их знают и помнят американцы во всех уголках страны, то есть в исполнении многочисленных джазовых оркестров.

С другой стороны, о продукции Тин-Пэн-Элли нельзя сказать, что она не испытала на себе негритянских влияний. Определенная ее часть начиная еще с эпохи минстрел-шоу обнаруживает связь с негритянским исполнительским стилем (в частности, в некоторых гармонических и мелодических оборотах). Кое-что в этой музыке является откровенно псевдонегритянским, или, как говорят, «блэкфэйс» (blackface)¹⁷; отметим также нередкое использование здесь текстов на негритянском диалекте.

Авторами некоторых произведений такого рода действительно были негры. В других негритянское начало могло ограничиваться каким-нибудь мелодическим построением из одной-двух фраз. Иногда, например в композициях типа «Fascinating Rhythm» Гершвина или в затейливых фортепианных пьесах Зеца Конфери, негритянская традиция сводится к использованию нескольких характерных мелодико-ритмических моделей, разработанных уже в ином, более утонченном и изысканном стиле. Обычный для нотной продукции Тин-Пэн-Элли арсенал приемов фортепианного сопровождения песенных мелодий неизменно предполагает употребление двух-трех избитых ритмических формул в негритянском духе. Вполне естественно, что приемы синкопирования, практикуемые каким-нибудь заурядным свит-оркестром, берутся на вооружение композиторами, сочиняющими музыку для этого оркестра, и воспроизводятся ими в нотном тексте, совершая затем обратный путь. Таким образом, лишь часть музыкальной продукции Тин-Пэн-Элли создается под влиянием джаза. Но в конечном счете — благодаря исполнению — вся она становится джазом, за исключением вальсов.

Итак, на основе установленных нами принципов мы, если отвлечься от частных, выделили два основных типа джаза, каждый из которых представляет собой скорее тип исполнения, чем композиции. Это хот-джаз и свит-джаз (или коммерческий джаз). Первый из названных типов наиболее тесно связан с негритянской традицией, отличается большей импровизационностью и большей независимостью от композиторских мелодий. Ко второму относится американская танцевальная и развлекательная музыка. Мелодии, составляющие ее основу, создаются композиторами Тин-Пэн-Элли — центра музыкально-издательской индустрии в области популярной песни. Некоторая часть этих мелодий близка к традициям англокельтской или континентально-европейской музыки, другая часть носит псевдонегритянский характер.

Элементарные ритмические формулы

По мнению многих авторов работ о джазе, существуют два принципа, характерных для джазовой ритмики, которые менее типичны для других видов музыки или вовсе не находят в них применения. Это: 1) простое синкопирование и 2) особого рода конфликтное сочетание ритмов, известное как «вторичный рэг»¹ или полиритмия. Первый принцип относят, с большими или меньшими на то основаниями, к европейской музыке, предполагая, что его исходной базой является издавна хорошо известный прием классической ритмики. Этот принцип принято рассматривать как неотъемлемый атрибут рэгтайма, отличающий его от джаза, в котором наряду с синкопированием используется и полиритмическая техника. Второй принцип — полиритмия — признан основополагающим и специфическим для джазовой ритмики, тесно связанным с негритянской традицией².

Простое синкопирование является весьма распространенным приемом, который всем хорошо знаком — даже тем, кто слабо разбирается в музыке. В энциклопедическом словаре Грова (Grove's Dictionary of Music and Musicians) оно определяется как «нарушение регулярности ритма путем перемещения акцента на долю такта, обычно не акцентируемую». По существу, это не что иное, как нарушение нормальной метрической пульсации посредством подчеркивания слабой доли, в результате чего последующая сильная доля становится безударной. В наиболее элементарной форме этот эффект возникает тогда, когда в обыкновенном четырехчетвертном размере четвертная длительность на первой доле предшествует половинной. В этом случае вместо нормальных акцентов четырехчетвертного размера, которые должны были бы приходиться на первую и третью доли такта ($\frac{4}{4}$ J J | J J |), появляются акценты на

первой и второй долях ($\frac{4}{4}$ J J x) В результате на второй

в исполнении джазовых оркестров часто выглядела следующим образом:



Отклонение от нормы здесь не сводится к простому синкопированию, оно усложнено за счет разнотипности элементов: приведенный фрагмент содержит две «опережающие» синкопы (обозначенные цифрами 1 и 3) и одну «запаздывающую» (цифра 2).

Опережение или запаздывание может быть более или менее значительным во временном отношении. Небольшой «опережающий» сдвиг долгого звука (в живом джазовом исполнении такое смещение иногда бывает предельно малым) — самое обычное явление. В качестве одного из многочисленных примеров можно указать любознательному читателю на запись «Mahogany Hall Stomp» в исполнении Луи Армстронга (начальное соло трубы) *. Возникающие здесь опережения настолько малы и неуловимы, что не поддаются нотной фиксации, но вместе с тем именно в них скрыта сущность свинга, источник его заразной силы, сохраненной для нас благодаря звукозаписи.

В нотных (фортепианных) изданиях джазовой музыки практически на каждой странице можно обнаружить простейшие формулы синкопирования мелодии. В басовой партии чаще всего подчеркивается нормальный ритм, основанный на неизменной пульсации, тогда как в партии правой руки постоянно возникают «опережающие» синкопы, причем «опережаться» могут не только сами метрические доли, но и более мелкие единицы измерения, связанные с обычным ритмическим делением такта. Иногда басовая партия сама становится синкопированной, или же она может ненадолго «выключаться», в то время как в партии правой руки продолжается синкопирование — уже без контрастирующего ей фона в виде регулярной пульсации. В подобных случаях мы сталкиваемся с явлением, так сказать, «внутреннего» синкопирования, опирающегося уже не на реально звучащую, а на воображаемую метрическую пульсацию.

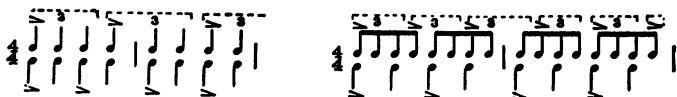
Исполнение такой музыки любым квалифицированным джазовым пианистом или оркестром всегда обнаруживает множество усложненных форм синкопирования — гораздо более сложных, чем то, что зафиксировано в нотах. Использование подобных приемов синкопирования, никак не отраженных в нотном тексте, является важным фактором ритмической техники, из-

* Vocalion 3055.

вестной под названием «jazzing» (позднее «swinging» — «свингование»).

* * *

Другим основополагающим приемом джазового синкопирования является наложение метрически однородных ритмических структур различной протяженности на ведущий ритм. В типичных случаях накладывающийся ритм состоит из трехдольных групп длительностей, противопоставляемых нормальному четырехдольному базисному ритму. Этот прием в его простейшем виде может быть проиллюстрирован следующими примерами:



Вопреки ошибочному мнению, встречающемуся в литературе о джазе, следует отметить, что данный прием, несмотря на внешнее сходство идей, не имеет ничего общего с триолями европейской классической музыки («3 на 2» или «3 на 4»). В произведениях европейских композиторов устойчивость базисного ритма не нарушается и сильные доли остаются сильными долями. Протяженность ритмических или метрических структур в этих случаях одинакова, хотя входящие в них временные единицы различны. Что же касается джаза, то здесь ритмическое наложение, о котором идет речь, выступает в сочетании с реальным синкопированием, то есть с перемещением акцентов с сильных долей на слабые.

Дон Ноултон — автор, по всей вероятности, наиболее часто цитируемой статьи о джазе* — был, пожалуй, первым, кто сумел выявить и достаточно адекватно описать эту особенность джазовой ритмики. Еще до него Генри Эдвард Кребил⁴ подметил полиритмический характер музыки негров. Николас Балланта-Тэйлор приводил примеры подобных ритмических структур, отмечая их характерность для джаза и негритянского музыкального искусства в целом**. Однако именно Ноултон, бесспорно, впервые специально рассмотрел данный тип синкопирования, указав, что он приобрел (в упрощенной форме) основополагающее значение в практике «джазового» композитора с Тин-Пэн-Элли.

Ноултон определяет этот прием как «наложение группы из

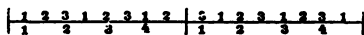
* Knowlton, D. The Anatomy of Jazz.— Harper's Magazine, 1926, April.

** Ballanta-Taylor, N. J. G. Jazz Music and Its Relation to African Music.— Musical Courier (New York), 1922, June, vol. 84, № 22, p. 7.

трех ритмических элементов на четырехдольную метрическую основу». Затем он продолжает: «Оно характерно, как я полагаю, лишь для джаза — подлинно американского явления, или, скорее, афроамериканского — по истокам.

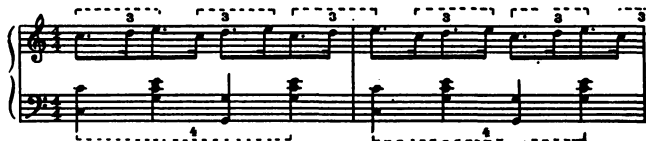
Один негритянский гитарист как-то спросил меня: „Знаете ли вы, чем отличается первичный рэг от вторичного?“ „Первичным рэгом“, в его понимании, было простое синкопирование, „вторичным“ — наложение трехдольной ритмической фигуры на четырехдольную основу.

Графически это можно выразить так:



Представленная первоначально лишь в мелодической линии, как, например, в „Down Home Rag“ (см. нижеследующий нотный пример) или „Kitten on the Keys“, эта идея вскоре проникла в аккомпанемент и, будучи скорее ритмическим, чем мелодическим принципом, перешла к банджо⁵ и барабанам... Негритянский гитарист прав... это действительно „вторичный рэг“. Именно этот прием — наложение трехдольного ритма на основной пульс — и вызывает непроизвольное подергивание плечами, вихляние бедрами, заставляет извиваться и трястись танцующих в дансинге — словом, совершать телодвижения, которые дали основание снобам кричать о разлагающем влиянии джаза».

Вот пример из «Down Home Rag», на который ссылается Ноултон:



У Ноултона приводится также фрагмент из «Kitten on the Keys» Зека Конфри, который мы рассмотрим позднее.

Ньюйоркский композитор Аарон Копленд⁶, опираясь на соображения Ноултона, дал более общее теоретическое обоснование принципа, который он обозначил термином «полиритмия»^{*}. Копленд признал неправильным существующий способ нотной записи «вторичного рэга». Он отметил, что принятая нотация слишком упрощает реальную сущность соотношения двух контрастирующих метрических «голосов». Ритмическую формулу

^{*} Прежде всего в статье «Jazz Structure and Influence in Modern Music». — Modern Music, 1927, January — February, p. 9.

), характерную и для джаза, и для негритян-

ской музыки Латинской Америки (например, для танго⁷⁾), нужно было бы, по его мнению, записать следующим образом:

. Исходный принцип «вторичного рэга» —

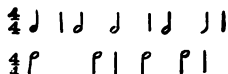
взаимодействие двух или более ритмов — был до последнего времени, с точки зрения Копленда, чем-то чуждым западной музыке. Фактически в джазе на основной четырехдольный ритм накладывается ритмический голос, фразы которого вовсе не являются четырехдольными. Копленд предложил более широкую трактовку данного принципа (правда, в таком понимании этот принцип уже не мог быть в равной степени приложим к чисто негритянской музыке), отметив, что полиритмия может находить и находит применение в музыке Тин-Пэн-Элли, причем в самых различных модификациях — то есть в виде структур, содержащих в накладываемом ритмическом голосе не только трехдольные фразы. Теоретически возможности этого принципа безграничны, так как количество допустимых полиритмических комбинаций математически беспредельно. Некоторые из них использованы Гершвином (в песне «Fascinating Rhythm») и самим Коплендом в крупных симфонических произведениях. Но коммерческий джаз большей частью продолжал ограничиваться использованием элементарного сочетания трехдольности с четырехдольностью, которому, впрочем, отдавали предпочтение и негры Юга.

Копленд доказывал также, что полиритмия и синкопирование — два разных явления. Фактически эту же мысль позднее высказал Айзек Голдберг⁸, утверждавший, что «джаз может обойтись и без синкопирования»*. Очевидно, весь вопрос заключается в том, какое содержание вкладывается в это понятие. Очень трудно дать полное и точное определение понятию «синкопирование». Несомненно, что между «вторичным рэгом» и «простым синкопированием» (по моей терминологии) есть значительная разница, но тем не менее принцип полиритмии, как мне кажется, связан с принципом синкопирования. Копленд определял полиритмию как «игру двух независимых друг от друга ритмов». Вместе с тем и синкопирование (в достаточно развитой форме) также является «игрой двух независимых друг от друга ритмов», поскольку и в этом случае основной системе акцентов противопоставляется иная система акцентов. Простое

синкопирование типа  тоже может рассматри-

* *Goldberg, I. Tin Pan Alley. New York: The John Day Co., 1930.*

ваться как «игра ритмов», что особенно отчетливо видно из следующей записи:



Здесь, впрочем, акценты основного и накладывающегося ритмов распределены аналогичным образом, но со сдвигом на половину основной доли. С другой стороны, тип синкопирования,

характерный для «вторичного рэга» ($\frac{4}{4}$ $\dot{J}$ $\dot{P}$ $\dot{P}$ $\dot{J}$ $\dot{J}$), пред-

полагает иное расположение акцентов накладывающегося ритма, а именно со сдвигом на три четверти. В этом заключается коренное различие между простым и полиритмическим синкопированием. Во всяком случае, использование специального термина для обозначения данного явления представляется целесообразным. Термин «полиритмия» пригоден для этой цели не меньше, чем любой другой.

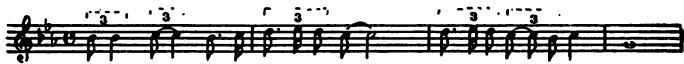
В своем простейшем виде (сочетание трехдольности с четырехдольностью) полиритмия обнаруживается во многих пьесах, содержащихся в обычных нотных изданиях джаза. Здесь она чаще всего определяет мелодический контур. Наглядный и простой пример — мелодия песни Филдса и Мак-Хью «I Can't Give You Anything But Love, Baby» (1928):



Более сложный пример — «Kitten on the Keys» Зеза Конфри:



Полиритмия нередко встречается также и в менее ясно выраженных формах, например в известной мелодии «Walking My Baby Back Home», где ритмические трехдольные группы лишь едва намечены:



Ритм чарльстона $9 \left(\frac{4}{4} \text{ J. } \text{J} \text{J} \right)$ допускает применение поли-

ритмии как в аккомпанементе, так и в мелодии.

Обобщим вышесказанное. Основными характерными атрибутами ритмики в нотированном, издаваемом джазе являются две разновидности синкопирования: 1) простое синкопирование и 2) полиритмическое наложение трехдольности на четырехдольность.

Истоки джазовой полиритмии, ее различные мелодические и гармонические модификации, возникающие в реальном исполнении, ее связи с афроамериканской музыкальной традицией будут рассмотрены в последующих главах.

Анатомия джазовой мелодии

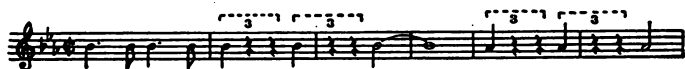
При том, что полиритмия является основополагающим элементом джаза, она редко выступает здесь в виде математически точных формул. Принцип полиритмии находит своеобразное претворение в большинстве мелодий джаза. Полиритмическая акцентность, внутренне присущая джазовой мелодике, во многом определяет специфику ее выразительных средств, накладывает на нее характерный отпечаток. Примечательно, что в чистом виде формула «3 на 4» (наложение трехдольных ритмических групп на четырехдольную основу) обычно остается скорее подразумеваемой, чем реальной.

Некоторые технически изощренные пьесы — например, таких авторов, как Зез Конфри, — действительно содержат в себе образцы чистой полиритмии, выдерживаемой иногда на протяжении многих тактов. Его «Kitten on the Keys» и «Stumbling» — яркие тому примеры. Правда, следует учесть, что в этих сочинениях композитор намеренно использовал данную формулу. В основной же массе джазовых (hot- или hybrid-) мелодий полиритмические элементы не являются столь математически выверенными, они более свободны и неуловимы. Здесь полиритмия чаще всего обнаруживает себя лишь через некоторые особенности акцентуации или через характер ритмического «поведения» отдельных звуков. Порой бывает очень трудно уловить эти особенности. Нередко какой-нибудь специфический оборот в равной мере может быть отнесен и к полиритмии, и к простому синкопированию. Подчас бывает трудно сказать, какой именно использован принцип. Однако обращает на себя внимание то постоянство, с которым структура «3 на 4» используется в афроамериканских мелодиях.

Совершенно очевидны различия между явной полиритмией первых двух тактов мелодии Филдса и Мак-Хью «I Can't Give You Anything But Love, Baby» (см. нотный пример на с. 61) и тем, что мы видим в хорошо известной мелодии из «Dancing in the Dark» Артура Шварца:



Тем не менее если присмотреться к данной мелодии (взятой наугад из многих десятков подобных ей мелодий свит-джаза), то выяснится, что в последних восьми тактах она тоже содержит явные признаки полиритмии. Обратите внимание, например, на «поведение» звука *си-бемоль* в девятом, десятом и одиннадцатом тактах. С его появлением на первой и третьей долях устанавливается регулярная пульсация. Затем он участвует в синкопировании, нарушающем эту регулярность. Попробуйте определить промежуток между его появлениями в десятом и одиннадцатом тактах, и вы обнаружите, что теперь этот промежуток равен трем метрическим долям. То же происходит и со звуком *ля-бемоль* в тринадцатом и четырнадцатом тактах. После установления нормальной пульсации образуется полиритмическая структура (уже знакомая нам формула «3 на 4»). Но на этот раз характер полиритмии обусловлен не общим мелодическим рельефом, а возвращением к определенному звуку. Вероятно, пример будет более наглядным, если мы в девятом — четырнадцатом тактах условно исключим из нотного текста все звуки, кроме *си-бемоль* и *ля-бемоль* и заменим их паузами:



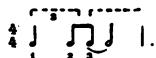
Ритмо-мелодические особенности, подобные тем, которые проявились в «Dancing in the Dark», бесспорно, имеют афроамериканский оттенок*.

В одних случаях (как в вышеприведенном примере) полиритмия возникает в мелодии в связи с эпизодическим возвращением к определенному звуку мелодии. В других — в связи с соответствующим изменением отдельных звуков, входящих в структуру ритмических моделей. Примером может служить сле-

* Читатель заметит, что термины «афроамериканский» и «негритянский» в настоящей работе в равной мере употребляются для характеристики собственно музыкальных особенностей, связанных с негритянскими истоками. Эти термины могут применяться по отношению к самой музыке независимо от расовой принадлежности композитора или исполнителя. Значительная часть американской музыки, сочиняемой и исполняемой в негритянском духе белыми, так или иначе является афроамериканской по стилю.

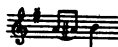
люющий короткий оборот, постоянно обнаруживаемый в джа-

зовых мелодиях последних двух десятилетий:



Особое значение третьего звука в этом примере подтверждаются не только его большей продолжительностью, но и тем, что он, как правило, входит в состав аккорда, тогда как первый и второй звуки являются обычно неаккордовыми (в учебниках гармонии они именуются апподжигатурами или задержаниями). Очень часто вышеупомянутая мелодия Филдса и Мак-Хью трансформируется при исполнении следующим образом:

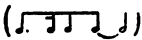


Ритмическая модель здесь, по существу, остается той же, что и в оригинале (). В довольно выхоленном ba-by,

ниде она обнаруживается в удивительно долго повторяемом ритмическом обороте, лежащем в основе гимнической мелодии «Happy Days Are Here Again»:

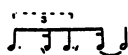


Данная ритмическая модель появляется не только в конце фраз; она постоянно повторяется, причем без какой бы то ни было изобретательности.

Сходная ритмическая формула () содержится во втором и третьем тактах следующего примера:



При рассмотрении этого и предыдущего примеров могут возникнуть вполне обоснованные сомнения в том, являются ли данные структуры полиритмическими или же они основываются на простом синкопировании и сводятся лишь к «опережению» третьей доли такта. Действительно ли здесь представлен некий вариант формулы «3 на 4» (схематически:  либо-

, или, быть может, формула  является всего

лишь вариантом ритмического оборота  ? Вопрос этот, вероятно, не может быть решен окончательно; во всяком случае, он носит чисто теоретический характер. Как бы то ни было, очевидно, что в джазовых мелодиях третья доля четырехчетвертного такта часто «опережается» на одну восьмую длительность.

Не ясно также, полиритмия или простое синкопирование лежит в основе следующих мелодий («Louise», «I Must Have That Man»):



Анализ повторяющихся звуков не выявляет здесь определенной полиритмической формулы наподобие тех, которые содержатся в мелодиях типа «Dancing in the Dark». Тем не менее в обоих случаях самый высокий звук сначала вводится на относительно сильной доле, а затем — на «опережающей» ее восьмой (так называемый off beat¹), к которой авторы джазовых мелодий питают особое пристрастие. Можно, конечно, уловить намек на полиритмию в мелодическом контуре второго такта каждого из этих двух примеров, где вследствие взаимодействия метрического акцента на первой доле и мелодического акцента на второй восьмой (или на четвертой шестнадцатой) образуется трехзвучная формула:



Независимо от того, являются эти мелодии полиритмическими или нет, они принадлежат к весьма распространенному типу джазовых тем, отличительной чертой которого можно считать специфическое «поведение» звука, появляющегося на второй доле первого такта. Он повторяется ровно через три с половиной доли — на второй половине второй доли второго такта.

Существует нечто общее между данным типом ритмики и собственно полиритмией. Качественная определенность этих ритмических явлений, как и всякого синкопирования, зависит от соотношенности сильной и слабой долей музыкального метра.

Музыкальный такт (повторим аксиому из области элементарной теории) содержит несколько долей — более сильных и более слабых. При обычном четырехдольном метре первая доля такта является наиболее сильной, третья — следующей по значимости (относительно сильной), а вторая и четвертая — слабыми. Если такт состоит из восьми длительностей, в нем образуется иная система соподчинения долей. Первая и третья доли сохраняют свое главенство, вторая и четвертая — остаются менее важными, а восьмые длительности, приходящиеся на вторую половину каждой доли, оказываются наиболее слабыми метрическими единицами:

x — сильная доля
 > — менее сильная
 . — слабая доля
 1 — более слабый

Такое соотношение акцентов, как известно, лежит в основе музыкального метра.

Синкопирование же, как можно было убедиться, возникает в результате временного нарушения нормального порядка в последовательности акцентов. Полиритмия типа «3 на 4» создает особого рода нарушения. Если полиритмический цикл из трех

долей начинается с сильной доли ($\frac{4}{4}$), то начальный

акцент следующего цикла приходится на слабую долю

($\frac{4}{4}$), и тогда происходит нарушение нормального

ритма. Показательны в этом отношении приведенные выше мелодии (см. нотные примеры на с. 66). Здесь особенно важен звук, соответствующий третьей доле первого такта. Затем он появляется на слабой доле (четвертая восьмая следующего такта):

Эта доля — действительно весьма слабая, так как она подчинена второй доле такта, которая сама является слабой в системе тактовых акцентов.

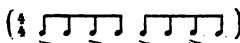
Конечно, определенные соотношения между сильными и слабыми долями музыкального метра всегда были характерны и для европейской мелодики. Но в джазе, ввиду большого значения синкопирования, эти соотношения довольно специфичны и в известном смысле более рельефны.

Джазовый музыкант обладает чрезвычайно развитой способностью различать акценты, улавливать их соподчиненность, и это проявляется во всем, что он играет (даже в самых медленных джазовых пьесах). Его умение распознавать мельчайшие компоненты метрики обнаруживается в пристрастии ко всякого рода утонченным приемам синкопирования, совершенно чуждым европейской музыке. Именно отсутствием такой способности у большинства европейских «классических» музыкантов, как мне кажется, и объясняется тот общеизвестный факт, что их попытки играть джаз оказываются малоубедительными.

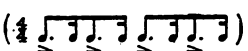
Что касается тонкостей синкопической техники импровизатора в хот-джазе, то о них речь пойдет позже. Пока что нас интересуют простые, элементарные модели, которыми пользуются средней руки композиторы, аранжировщики и исполнители коммерческого джаза.

* * *

Интересен и тот аспект джазовой мелодики, который связан с различными приемами, применяемыми исполнителем и джазовым композитором для усиления контраста между сильной и слабой долями такта. Наиболее простым из них, конечно, является обыкновенное акцентирование опорных тактовых долей

(). Другой способ подчеркивания метрических

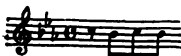
акцентов на основных долях реализуется непосредственно через развертывание мелодического контура. Третий, очень характерный прием — расположение на опорных долях более продолжительных звуков, а на промежуточных — звуков меньшей длительности. Этот прием, весьма типичный для популярной музыки Тин-Пэн-Элли, нашел выражение в своеобразном «скачущем» ритме, основанном на чередовании удлиненных и укороченных звуков

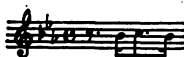
(). У Дона Ноултона он фигурирует под забавным названием «умпатидл»*.

Ритм «умпатидл» сам по себе отнюдь не является чем-то но-

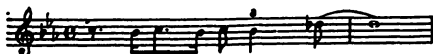
* Umpateedle (англ.) — звукоподр.

вым или необычным. Он встречается буквально во всех разновидностях народной и академической концертной музыки — от классической жиги до таких популярных песен, как «Valencia», у любого композитора — от Гайдна до Малера. В сфере джазовой ритмики он представляет интерес с точки зрения его способности усиливать метрические акценты, благодаря чему создается основа для возникновения одновременных или последовательных метроритмических сдвигов. Одна из его функций — подчеркивать нормальную пульсацию таким образом, чтобы сделать полиритмические или иного рода синкопические формулы в мелодии более рельефными. Если фигура из равных вось-

мых длительностей () излагается в «умпатидл»-

ритме (), то за счет увеличения длительности

метрически акцентируемых звуков создается ощущение еще большей весомости нормальной тактовой пульсации, ее регулярности и устойчивости. Затем, когда в мелодии происходит отклонение от нормального ритма (а в приводимом примере),



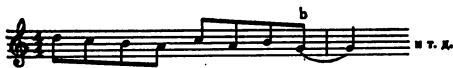
эффект синкопирования становится более подчеркнутым, чем это было бы возможно при изложении первой ритмической фигуры равными восьмыми.

Аналогичным образом в следующем примере (из «Someday Sweetheart» в записи трио Бенни Гудмена *) эффект синкопирования (b) подчеркивается благодаря тому, что слабая доля, на которую приходится начальный звук синкопы, становится еще более слабой за счет укорачивания длительности данного звука:

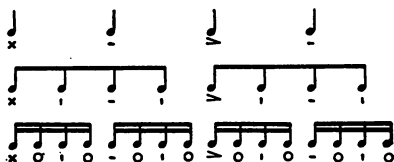


Для убедительности сравним этот пример с его эквивалентом, записанным равными восьмыми:

* Victor 25181-A.

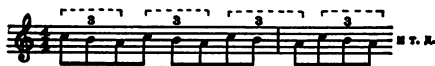


Синкопирование и здесь начинается на слабой доле (последняя восьмая в такте). Но в первом случае («умпатидл»-ритм) момент синкопирования связан с последней шестнадцатой, которая в иерархий тактовых акцентов относится к самому низкому уровню. Ведь при делении такта на шестнадцатые длительности



вторая, четвертая, шестая, восьмая, десятая, двенадцатая, четырнадцатая и шестнадцатая из них (в примере они отмечены кружком) являются еще более слабыми, чем любая из остальных шестнадцатых, расположение которых в такте соответствует пульсации восьмых. Активность синкопы (или синкопического акцента) находится в прямой зависимости от «слабости» метрической доли, на которой эта синкопа возникает. Следовательно, «умпатидл» способствует усилению эффекта синкопирования.

При одновременном сочетании ритмики обычного типа с полиритмией формула «умпатидл» приобретает еще более активную роль. Если полиритмическая модель (паттерн²), образующаяся на основе движения равными восьмыми,

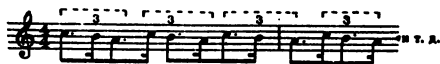


трансформируется в «умпатидл»-ритм, возникает любопытное явление. Сама эта полиритмическая модель видоизменяется под воздействием базисного ритма. При ее последовательном повторении происходит чередование двух ее вариантов:



Их отличие друг от друга определяется тем, с какой доли

базисного ритма они начинаются — с акцентной или безакцентной. Несмотря на то, что контур мелодии обуславливает ее членение на трехзвучные группы, ритмика здесь сохраняет связь с четырехчетвертной метрической основой. Именно поэтому уже в рамках одноголосной мелодии — даже без какого бы то ни было аккомпанемента — с очевидностью возникает ясно выраженный конфликт ритмических и метрических акцентов, создающий полиритмию:



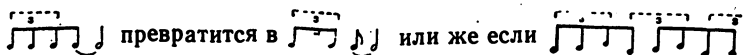
Ритм, лежащий в основе мелодии «Down Home Rag» (см. пример на с. 59), цитируемой по статье Дона Ноултона, является простым и математически правильным образцом этой формулы. Существует множество других подобных примеров. Наиболее известный из них — это, конечно, «Kitten on the Keys» Конфри (см. на с. 61). Достаточно лишь преобразовать использованный в данной пьесе «умпатидл»-ритм в движение равными восьмыми длительностями,

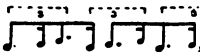


чтобы понять, насколько велика зависимость характера этой мелодии от вариантности в расстановке акцентов, возникающей в рамках пунктирного ритма. Полиритмическая модель в пьесе Конфри имеет, кроме того, еще один характерный признак (первые два из трех элементов каждого цикла представлены двойными нотами), лишний раз подтверждающий ведущее значение метрически трансформируемой полиритмии по отношению к трансформирующему ее базисному ритму. В целом данная пьеса является убедительным примером взаимодействия ритмических трансформаций метра и метрических трансформаций уже трансформированного ритма. Два конфликтующих ритма непрерывно вмешиваются в процесс мелодического развертывания, причем ни один из них не доминирует над другим в этом процессе. «Умпатидл»-ритм служит надежной опорой для основной тактовой пульсации и вместе с тем трансформирует циклы накладываются на него контрритма. Благодаря его влиянию на эти циклы в еще большей степени подчеркивается его синкопическая и полиритмическая природа.

Однако «умпатидл»-ритм — в том виде, в каком его постоянно используют композиторы и исполнители джаза, — не является основополагающим или неотъемлемым элементом джазовой

мелодики. Он вообще не обязателен и порой может служить всего лишь украшением. Мелодии, написанные в оригинале ровными восьмыми, не так уж сильно изменятся при замене восьмых формулой «умпатидл». Слух распознает синкопические эффекты и тогда, когда они предстают в новом качестве, достигаемом благодаря использованию пунктирного ритма. Если ритм



преобразуется в , изменений в характере поли-

ритмических наложений трехзвучных циклов не произойдет — даже тогда, когда длительности звуков, входящих в состав этих формул, существенно изменятся. Данные формулы останутся полиритмическими и будут восприняты именно как таковые. Новое качество проявится лишь в том, что контраст между сильными и слабыми долями базисного ритма станет еще более заметным.

У читателя может возникнуть вопрос: ограничена ли роль «умпатидл»-ритма поддержкой основной пульсации или же он может быть также использован для интенсификации полиритмии. То, что он может быть так использован, не вызывает сомнений. Однако случаи подобного его применения являются редкостью. Автор затрудняется с ходу назвать какой-либо подходящий пример из нотных изданий джаза, хотя такие примеры, наверное, существуют. Они иногда встречаются в практике исполнения джаза оркестрами, манера игры которых отличается особой остротой чувства ритма. Ввиду отсутствия необходимого примера попытаемся создать его сами. Хорошим материалом могут служить простейшие полиритмические циклы из «I Can't Give You Anything But Love» Филдса и Мак-Хью. Подвергнем их «интенсификации» посредством «умпатидл»-ритма. Результат может быть следующим:



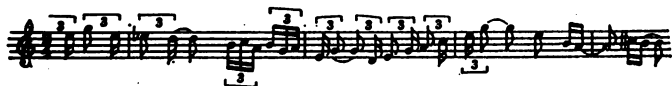
Эта ода любви и бедности, должно быть, не раз приобретала подобный характер в интерпретации какого-нибудь энергичного танцевального ансамбля.

«Умпатидл»-ритм обычно ассоциируется с более медленной джазовой музыкой, в которой пунктирные ритмы находят довольно широкое применение благодаря удобству их артикуляции. Реже он обнаруживается в беспокойных ритмах быстрых фокс-тротов.

Нотированный «умпатидл» в живом исполнении обычно приближается к триольному ритму (J. J. J.), звучит примерно

как (J. J. J. J. J.), Эта традиционная форма записи настолько

укоренилась, что может возникнуть сомнение, не является ли она искажением и упрощением действительных намерений. Дополнительное подтверждение триольного характера «умпатидл»-ритма можно найти во многих образцах импровизационных хот-соло, в которых «умпатидл» постоянно перемежается трехзвучными триольными группами. Примеры тому встречаются на каждом шагу*. Кларнетовый брейк в заключительном разделе «Someday Sweetheart» в записи трио Бенни Гудмена** весьма показателен в данном отношении:



В более быстрых темпах «умпатидл»-ритм целесообразнее заменять ровными восьмыми, подчеркивая основные доли акцентами, а не укрупненными длительностями. Точно определить тот момент, когда «умпатидл» превращается в J. J. J., практи-

чески невозможно. В звукозаписи пьесы «Who?» (трио Бенни Гудмена)*** интересующиеся могут найти целый ряд кларнетовых пассажей, в которых все время возникают едва заметные переходы от не слишком ясно выраженного «умпатидл»-ритма к ровным восьмым с акцентами на основных метрических долях.

* * *

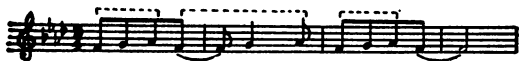
Среди наиболее характерных особенностей джазовой мелодики заслуживает хотя бы краткого рассмотрения вариантная повторность мелодических оборотов, реализуемая опять-таки путем синкопического смещения определенных элементов с более сильной временной доли на более слабую. В предыдущей

* Триольный «умпатидл»-ритм обнаруживается также в ряде опубликованных спиричуэлов, например в «You Goin' To Reap Jus' What You Sow» (см. в сб.: Religious Folk-Songs of the Negro. Hampton Institute Press, 1927, p. 28).

** Victor 25181-A.

*** Victor 25181-B.

главе уже говорилось о синкопической трансформации нотированных мелодий в живом исполнении. Существует множество джазовых мелодий, в которых имеет место сходный тип трансформации, являющийся важной характеристикой уже самой по себе исходной мелодической структуры. Хорошо известная тема «Limehouse Blues» — одна из таких мелодий:



В данном случае мелодическая модель (паттерн), образованная первыми тремя звуками, повторяется в синкопированном варианте, причем при повторе каждый звук смещается на слабую долю, вследствие чего эта модель «растягивается» до пяти восьмых (при исходном масштабе три восьмых). В следующем такте она опять принимает свой первоначальный облик. Здесь мы сталкиваемся и с полиритмией. Уже сам по себе паттерн (в своей изначальной форме) есть не что иное, как трехзвучный полиритмический цикл. Пример простейшей двузвучной модели мы находим в следующей фразе из «Ole Miss Blues» Хэнди³:



«The Basement Blues» Хэнди содержит интересный двутакт, в котором повторяющаяся трехзвучная модель проводится последовательно в трех различных формах:

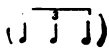


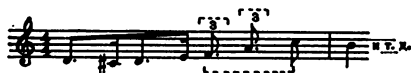
При такого рода вариантной повторности достигается ритмический эффект, чем-то всегда очень привлекательный. Как и другие полиритмические приемы, которыми пользуются авторы джазовых композиций, данный тип варьирования обычно основывается на довольно простых формулах, происхождение которых связано в конечном счете с обобщением опыта спонтанного творчества негритянских музыкантов.

* * *

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о всем известной, типично европейской ритмической формуле «2 на 3», на первых порах вызывающей затруднения у большинства на-

чинающих пианистов. Она отнюдь не принадлежит к числу наиболее характерных элементов джазовой ритмики, но иногда тем не менее возникает даже в хот-импровизации*. В руках аранжировщиков с Тин-Пэн-Элли, подвигающихся на поприще свит-музыки, она превратилась в еще один стертый штамп, используемый без всякой меры, *ad nauseam*** . В хот-джазе, за исключением тех случаев, когда она вырастает из «умпатидл»-ритма, как в вышеприведенном примере из «Someday Sweetheart» (трио Гудмена), ее появление кажется случайным. В ранних записях «Дюка» Эллингтона можно встретить порой триоли, состоящие из крупных длительностей. Они попадают и во многих записях хот-джаза. Однако то, что в первом приближе-

нии воспринимается на слух как триоль (), в действительности чаще представляет собой своего рода псевдотриоль, образующуюся на основе синкопирования или в результате комбинирования мелких полиритмических элементов:



Данный тип полиритмии носит более утонченный характер, чем триольный ритм, и более тесно связан с негритянской спецификой. В дальнейшем он будет рассмотрен в несколько ином аспекте.

* Она встречается также иногда в опубликованных спиричуэлах. См.: Religious Folk-Songs of the Negro. Hampton: Hampton Institute Press, 1927, p. 28, 48.

** «До тошноты» (лат.).

Хот-ритм

Музыкальное искусство неразрывно связано с человеческими эмоциями, и его формы обусловлены скорее психологическими законами, нежели математическими. Негру не нужно было разрабатывать особую концепцию полиритмии для последующего ее применения в практике. Только наиболее музыкально образованные представители черной расы сознательно пользуются специфическими выразительными средствами негритянской музыки. Лучшие из ее создателей вряд ли руководствовались в своем творчестве абстрактными представлениями о ее структуре. Как все народные музыканты, негры всегда тяготели к интуитивной форме самовыражения. Те математически совершенные модели, которые выводятся теоретиком в результате исследования и рассматриваются им как специфические, характерные для данного типа музыки, по существу, представляют собой лишь обобщения и, как всякие обобщения, страдают излишней условностью и упрощенностью, редко в полной мере соответствуя реальной действительности.

Лист растения можно описать как треугольник. Но не найдется даже двух абсолютно одинаковых листьев, и, пожалуй, лишь случайно может встретиться среди них экземпляр, имеющий форму геометрически правильного треугольника. Тем не менее приблизительное сходство с треугольником здесь налицо, и поэтому символ треугольника уже сам по себе является необходимым аналитику инструментом для идентификации растений, равно как и для классификации различных типов растительности вообще. Примерно такая же ситуация существует в области анализа музыкальных форм. Ни творчество негритянского народного музыканта, ни жизнедеятельность растения не имеют своей целью достижение математического совершенства форм. И то, и другое во всем своем многообразии чаще всего не укладывается с абсолютной точностью в рамки абстрактных категорий теоретического анализа. Однако общие контуры теоретических моделей так или иначе проступают в реальных явлениях, даже если сами по себе эти модели не обладают достаточной

конкретностью. Постоянное обнаружение сходства данных моделей с действительностью как раз и позволяет устанавливать отличия одной музыкальной идиомы от другой.

Многие особенности формообразования в сфере хот-джазовой импровизации не поддаются фиксации средствами нотной записи. В значительной мере импровизация свободна и непредсказуема, как и эмоции музыкантов, ее создателей. Тем не менее примечательно, что даже при максимальной свободе выражения в импровизации почти всегда содержатся характерные элементы, которые доступны точному анализу, описанию с помощью схем и формул. И все же абсолютно идентичных проявлений хот-ритма не существует.

Как и во всех других видах музыки, в джазе возможности используемых музыкальных инструментов ограничены, что сказывается на результатах творчества. Полный состав джазового ансамбля, как правило, представлен тремя инструментальными группами (секциями): медными духовыми (brass), язычковыми (reeds) и ритм-группой. Первая включает в себя трубы, тромбоны и другие инструменты, сходные с ними по конструкции и по технике игры. Вторая представлена кларнетами, саксофонами, а также добавляемыми к ним иногда гобоями, сарюзофонами¹, флейтами и другими (родственными им) инструментами, которые могут оказаться под рукой. В третью группу входят барабаны и инструменты, способные выполнять в ансамбле аналогичные функции. Кроме того, принято относить к этой группе также фортепиано, гитару, банджо и контрабас.

Традиционное разделение джазового ансамбля на три группы основывается не только на классификации инструментов по принципам их устройства. Здесь отражены различия трех специфических типов импровизационной техники. У джазового трубача хот-интонация имеет совершенно иной характер, чем у саксофониста. Стилль игры трубача в ансамбле, как правило, больше напоминает ораторскую речь. Игра саксофониста более технична и цветиста. Гитарист в джазе имеет свои особые функции, в основном непосредственно связанные — даже в его хот-соло — с поддержкой базисного ритма.

Труба и тромбон — это солисты-декламаторы, драматичные, эмоциональные «голоса» хот-ансамбля. По манере исполнения они ближе к человеческому голосу, чем остальные инструменты. Их интонации во многом сходны с интонациями речи и пения. Они могут передавать состояния воодушевленности, самозабвенности, экстаза, крайней экзальтации. Сдержанность и строгость мало им свойственны; интимность выражения — вот характерная для них черта. Через их посредство музыканты-исполнители «высказываются», используя вместо слов ритмы и тембры. И надо признать, что эти инструменты прекрасно оснащены для выполнения своих задач — как в техническом отношении, так и с точки зрения акустики. Они располагают более широким по сравнению с другими инструментами динамическим диапазоном,

удивительно богатой палитрой тембровых красок, которыми талантливый хот-музыкант пользуется так же свободно, как вокалист — оттенками тембра своего голоса. Вибрация звука трубы возникает отчасти из естественной, телесной вибрации. По своей роли в звукообразовании губы музыканта-трубача аналогичны голосовым связкам певца, они столь же подвижны и пластичны.

В хот-соло трубы (в меньшей степени — тромбона) проявляется тенденция к большей ритмической и динамической свободе, чем у других инструментов. С позиции абстрактных представлений о музыке многие из этих соло кажутся хаотичными, напоминают речитацию или даже просто разговор. Используемые здесь речитативные и разговорные интонации очень близки интонациям именно негритянской речи. Крепндо и фразы с крутыми подъемами в мелодическом движении встречаются здесь не так уж часто. Резкие, взрывчатые атаки звука чередуются с гаснущими тонами, интонационными спадами. Специальные сурдины, особый прием, который немцы называют «*Flutterzunge*»², а также многие другие приемы техники губ и языка порождают в результате целый ряд характерных звучаний, аналогичных речевым фонемам.

Если бы человеческий голос, предположим, входил в состав джазового ансамбля как один из его инструментов, то по своей музыкальной функции он мог бы быть отнесен к той же группе, куда входят труба и тромбон.

Функции языковых инструментов связаны с более лирической, или, как принято выражаться, более «музыкальной» сферой хот-джазовой мелодики. Если главная область выражения для медных духовых — это декламация, восклицания, то для группы языковых основной является мелодическая функция. Стиль их игры отличается более «интегративным» и «цивилизованным» характером. Их соло, как правило, более совершенны и законченны по форме. Попробуйте изъять соло трубы или тромбона из контекста, и оно утратит свой смысл. А теперь попытайтесь выделить таким же образом соло саксофона или кларнета — и перед вами предстанет полноценная музыкальная мысль. Хот-импровизации инструментов языковой группы обычно бывают более красочными и изысканными. Реальные возможности этих инструментов хорошо согласуются с мелодикой, которой присущи данные качества.

Среди духовых инструментов наибольшей легкостью в игре и технической виртуозностью отличается саксофон, на втором месте после него стоит кларнет. Скрипка, если она входит в состав хот-джазового ансамбля, выполняет приблизительно те же функции. Общая черта всех этих инструментов — легкость и естественность артикуляции в быстрых пассажах легато. Им доступно многое — особая экспрессивность звучания, ясность «произношения», сложная, строгая, интеллектуализированная манера музыкального высказывания. Все богатство оттенков в

сфере джазовой мелодии — в самом широком понимании данного слова — им подвластно.

Важнейшая функция инструментов ритм-группы — поддерживать постоянную пульсацию, которая в джазе является «фундаментом» всего «здания»; согласно принятой нами терминологии, она именуется «нормальным» или «основным» ритмом. Но музыкально-выразительные задачи этих инструментов вовсе не сводятся к подчеркиванию метрических долей.

К ритмическим инструментам относится и фортепиано. По моему, Стравинский еще несколько лет назад высказал мысль о том, что фортепиано, в сущности, — ударный инструмент³. Несомненно, что в трактовке джазового пианиста оно выступает именно в этом качестве, причем как ударный инструмент фактически обладает огромными возможностями. Оно способно, наподобие барабана, подчеркивать ритм резкими ударами, но эти удары могут иметь бесчисленное множество градаций громкости, что позволяет создавать тончайшие контрасты в акцентуации. Кроме того, на фортепиано возможно одновременное ведение двух (и более) ритмических или мелодических голосов и, следовательно, без труда может исполняться ритмический контрапункт. Добавим еще, что фортепиано располагает многообразными и неограниченными возможностями в сфере мелодического и гармонического варьирования. Неудивительно поэтому, что фортепиано заняло ведущее место среди инструментов джазового ансамбля. Без него джаз обходится очень редко.

В хот-ансамбле чаще всего именно фортепиано поручаются наиболее изощренные и сложные ритмические вариации. Для него, как и для других инструментов ритм-группы, типична сравнительно малоэмоциональная манера выражения, в которой ощущается недостаток интимности и индивидуализированности, свойственных звучанию трубы, или лирической мелодичности, характерной для инструментов язычковой группы. Фортепиано имеет фиксированный строй: пианисту недоступны те интонационные оттенки, которые представляют собой столь важный компонент джазовой мелодики вокального типа. Фортепианным ритмам в большинстве случаев свойственны четкость и определенность. Доминирует, как правило, основной ритм — регулярная пульсация.

Банджо и гитара, по сути дела, выполняют ту же роль, что и фортепиано, однако их возможности более ограничены. Общей для них задачей является подчеркивание основного ритма аккордами. Осуществляя эту функцию, они наряду с контрабасом участвуют в создании ритмического бэкграунда⁴. Но иногда они выдвигаются на первый план и выступают как полноправные солирующие инструменты. Не обладая достаточно сильным звуком, они тем не менее превосходят в определенных отношениях и фортепиано, и другие инструменты ритм-группы. Их строй, в отличие от фортепиано, не фиксирован — в том смысле, что он допускает (в пределах, обусловленных быстрым угаса-

нием звука), отклонения интонации от установленной шкалы. Создаваемая этими инструментами энергичная ритмическая пульсация сочетается с характерной только для них своеобразной тембровой окраской звучания. Их ритмам обычно свойственны ясность и четкость, как и ритмам фортепиано.

В джазовых ансамблях постепенно утвердилась тенденция к замене банджо гитарой. В музыкальном отношении это мало что изменило. Сложные приемы европейской техники игры на гитаре не нашли широкого применения в репертуаре джазового гитариста. Как и банджо, гитара стала использоваться главным образом в качестве ритмического инструмента.

Помимо банджо и фортепиано неизменными участниками ритм-группы являются ударные инструменты. Тембры инструментов, не имеющих определенной высоты звучания, весьма разнообразны — от глухих и неясных ударов большого барабана до сухих щелкающих звуков, возникающих при постукивании деревянной палочкой по ободу малого барабана. В свит-ансамблях в эту группу нередко входит множество своеобразных ударных инструментов, в том числе: вуд-блоки (деревянные бруски), китайские томтомы, гонги, тарелки, треугольники, наковальни, кастаньеты, китайские храмовые колокольчики, вибратфон, ксилофон, глокеншпиль, челеста и др. Вряд ли нужно доказывать, что такое тембровое изобилие не способствует совершенствованию исполнения на ударных, не делает его более интересным. Инструментарий барабанщика в хот-ансамбле обычно ограничивается большим и малым барабанами, а также довольно скромным и простым в обращении дополнительным набором «кухонных» принадлежностей. Ведь с музыкальной точки зрения привлекательны не сами по себе инструменты, а прежде всего мастерство и вдохновенность исполнения.

Четкие и рельефные ритмы барабанщика приобретают чрезвычайно важное значение в большом ансамбле, где их роль связана с созданием акцентной основы и усилением общей выразительности звучания. Хотя функция ударных обычно сводится к сопровождению, их отсутствие сразу стало бы заметным. То, чего пианисту удастся достичь средствами ритмического «контрапункта», хорошим барабанщиком достигается даже в ритмическом «одноголосии» за счет оттенков акцентуации и тембра, хотя его роль — по сравнению с другими участниками ритм-группы, — пожалуй, в наибольшей мере определяется необходимостью поддерживать регулярную пульсацию и поэтому менее индивидуализированна. Примечательное явление, родственное в музыкальном отношении искусству джазового барабанщика, — тэп-данс. Правда, его нельзя считать обязательным компонентом джаза, но свойственные ему принципы ритмической импровизации аналогичны принципам исполнения на ударных инструментах в джазе. Различия между ними с музыкальной точки зрения сводятся лишь к различиям в используемом инструментарии. Тэп-данс Билла Робинсона⁵, отбивающего ритм

каблуклами на деревянном полу, и игра Джина Крúпы⁶, создающего свои ритмы ударами барабанных палочек по мембране из натянутой телячьей кожи, эквивалентны. И там, и здесь представлены все синкопические и полиритмические аспекты джазовой ритмики.

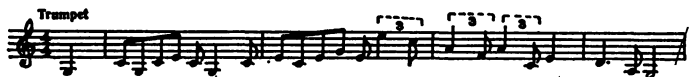
Нет необходимости упоминать здесь о роли контрабаса и тубы (или сузафона⁷), входивших в состав ансамблей раннего джаза. Эти инструменты главным образом применяются в функции бэкграунда — для реализации основного ритма и исполнения опорных басовых звуков гармонии. Оба слишком малоподвижны и поэтому не представляют здесь особого интереса как предмет для обсуждения⁸.

Легче всего поддается нотации то, что играется инструментами ритм-группы и группы язычковых. В самом деле, редко возникают трудности на пути к точной фиксации того, что исполняется инструментами ритм-группы. Как и следовало ожидать, математически правильные ритмические модели преимущественно обнаруживаются именно в соло инструментов ритм-группы и группы язычковых, а не в более спонтанной и эмоциональной игре медных духовых. Полиритмы, как и другие специфические формулы, описанные джазовой теорией, являются непосредственным вкладом ритм-группы и язычковой группы в технику джаза и представлены в их игре с достаточной очевидностью. Но и в декламационных фразах медных духовых инструментов часто можно встретить нечто удивительно похожее (разумеется, лишь в общих чертах) на те ритмические модели, о которых уже говорилось ранее. Хот-ритм, как правило, отличается от свит-ритма большей интенсивностью, большей динамичностью, большей сложностью, устремленностью и непринужденностью, но прежде всего — большей непредсказуемостью. (Здесь учтены и качественные, и количественные различия.) Что же касается типа ритмики в целом, то в этом аспекте принципиальных различий между хот- и свит-джазом нет. И в том, и в другом основополагающее значение имеют одни и те же полиритмические и синкопические элементы.

Роль полиритмии в хот-джазе исключительно велика. В хот-соло она встречается в самых различных формах. Простое синкопирование и смещение мелодических элементов с сильной доли на слабую также находят бесконечно разнообразное применение. В полиритмии предпочтение отдается формуле «3 на 4», хотя довольно часто встречаются и полиритмические наложения иных типов.

Простые полиритмические модели можно обнаружить практически в любой хот-импровизации. Типичный пример среди многих других — «Bugle Call Rag» в записи ансамбля Бенни Картера⁹ (Chocolate Dandies)*:

* Columbia 2543-D. В этом и во многих последующих примерах, являющихся расшифровками фонограмм, мы не стремились сохранить оригинальную тональность. Все эти примеры для удобства транспонированы в до мажор.



Образующийся здесь ритм (во втором и третьем тактах), основанный на двузвучной фигуре  порождает синкопирование, которое возникает как следствие контраста между этим ритмом и ранее установившимся базисным ритмом восьмых длительностей.

Бенни Гудмен в своем кларнетовом соло из начального раздела пьесы «Who?» * пользуется серией простых, постоянно повторяющихся полиритмических паттернов из двух шестнадцатых длительностей и шестнадцатой паузы:



Еще раз обратим внимание на то, что полиритмические циклы предваряются несколькими тактами ясно выраженного базисного ритма, опорные доли которого подчеркиваются акцентами или более крупными длительностями (например, в девятом и десятом тактах). Полиритмия, возникающая в тринадцатом, четырнадцатом, семнадцатом и восемнадцатом тактах, создает яркий контраст по отношению к предваряющим ее четырехдольным ритмическим структурам. Девятнадцатый такт содержит

полиритмическую фигуру иного типа (). Эта фигу-

* Vocalion 3217.

ра, весьма распространенная в хот-джазе, сходна с ритмом чарльстона.

Подобные полиритмические фигуры можно найти в хот-импровизациях разного рода. Чаше, однако, ритмические циклы имеют более сложную структуру. В соло саксофона из пьесы «Nor Off», записанной в исполнении оркестра Флетчера Хендерсона*, возникает фигура из пяти звуков, представляющая интерес и с точки зрения ее полиритмического использования, и в плане того, как подготавливается ее появление в полиритмическом качестве. Начальный звук в этой фигуре — самый высокий, следующие три звука, более низкие, образуют мелодический

оборот наподобие мордента () , а последний — опять

высокий. Покажем, как данная фигура подготавливается и в каком виде она затем предстает:



Через несколько тактов она возвращается в серии полиритмических трансформаций. В нотной записи это выглядит примерно следующим образом:



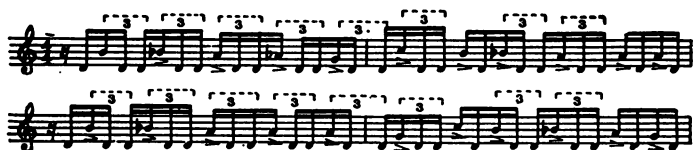
Другие интересные полиритмические модели имеются в эпизоде (соло трубы и т. д.) из «Limehouse Blues» (запись оркестра Флетчера Хендерсона**):

* Brunswick 4119.

** Decca 157-A.



К концу пьесы «Harlemania» в записи оркестра Эллингтона* появляется следующий своеобразный полиритмический паттерн:



Иногда кристаллизация полиритмических моделей происходит в очень сложных формах, например, когда два или три цикла разной продолжительности проводятся одновременно. Мелодическая линия гитары из «Savoy Blues» в записи ансамбля Луи Армстронга** представляет собой пример такого рода характерных полиритмических сочетаний:



Ориентируясь на повторяющиеся мелодические элементы, здесь можно выявить одновременное сочетание четырех циклов. Цикл I начинается опорным тоном ля первой октавы, который появляется вновь вслед за построением протяженностью в три половинные длительности. Начало цикла II связано с мелодической фигурой



* Victor V-38045-A.

** Vocalion 3217.

(Разница между этими двумя вариантами несущественна с точки зрения джазовой спецификации. Объяснения по данному поводу будут представлены в главах, посвященных звукоязычной системе джаза.) Повторные проведения указанной фигуры возникают с интервалом в три четвертные длительности. Цикл III, продолжительность которого также составляет три четверти, открывается звуком *до* первой октавы, подчеркнутым аналогично начальным звукам других циклов. Цикл IV, который, казалось бы, представляет собой всего лишь сумму из двух трехдольных циклов, отличается, однако, тем, что оба звука *до*, обрамляющие его, длятся дольше, чем короткий звук *до* в третьем такте (начало цикла III). Такие математически правильные и сложные проявления полиритмии сравнительно редки в хот-джазе. Но то, что они имеют место, служит ярким подтверждением важной роли полиритмии как одного из основополагающих элементов негритянского музыкального мышления.

Интересный пример развернутых полиритмических циклов можно найти и в пьесе «Harlemiana», записанной в исполнении оркестра «Дюка» Эллингтона. Начальное соло тромбона содержит следующую фразу:



Здесь возникновение полиритмических циклов связано с короткой формулой:



Между первым и последним ее появлениями образуется крупный цикл из трех фаз по два такта (I). Начинаясь одновременно с ним менее протяженный цикл II, внутри которого можно выделить три полуторатактовые фазы, подводит к промежуточному проведению той же самой формулы. Цикл III представляет собой построение, продолжительность которого равна разности величин циклов I и II; следовательно, это не что иное, как еще один трехфазный цикл, в данном случае состоящий из трех полутактов. Тому, кто когда-либо встречался с подобным явлением, и в голову не придет, что полиритмические циклы в хот-джазе — всего лишь случайные образования. Явление это обнаруживается столь регулярно, что по праву может считаться одним из основополагающих в области хот-ритма.

Отдельно должны быть рассмотрены еще два взаимосвязанных специфических случая использования полиритмии, довольно часто встречающиеся в хот-джазе. Их можно назвать «джазовой анакрузой» * и «каденционным циклом».

Первый принцип прост, и описать его легко. Анакруза, или то, что на языке музыкантов именуется «ап-бит» (up beat)¹⁰, это часть музыкальной фразы, предшествующая начальной тактовой черте. Фразы, начинающиеся с первой доли такта (такие, например, как в гимне «God Save the King»), не имеют затакта. Множество музыкальных фраз, однако, начинается со слабой доли, предшествующей первому, главному метрическому акценту.

В последующей фразе из шотландской песни «Auld Lang Syne», к примеру,



начальное *до* является затактовым. В европейской музыке затакт часто приходится на последнюю четверть такта, как в только что приведенном примере. Всякий, кто обладает хорошей музыкальной памятью, может без труда вспомнить десятки фраз, начинающихся с этой доли.

Что же касается хот-джазовой импровизации, то для нее характерен затакт, начинающийся с шестой восьмой четырехчетвертного такта. И хотя такой затакт редко можно обнаружить в нотных изданиях джаза, он постоянно встречается в записях джазовой музыки и негритянских спиричуэлах. Послушайте, как вступает джазовый барабанщик, исполняя каденцию в стандартной танцевальной пьесе, и вы убедитесь, что он почти всегда начинает за три восьмых до первой, главной доли. Тутти, которое следует за хот-соло или брейком, тоже вполне может начинаться такого же рода затактом. Следующий пример взят наугад из множества подобных ему примеров, которые встречаются в записях хот-джаза; это фрагмент из «You Rascal You» (Mound City Blue Blowers)**:



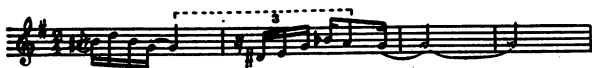
* Anacrusis (от греч. начало) — затакт.

** OKeh 41526.

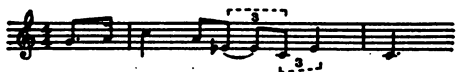
«Каденционный цикл» обычно возникает в конце фразы, то есть в ее «каденции». Он представляет собой трехдольный полиритмический цикл, образующийся между звуком, идентичным по высоте заключительному звуку построения (то есть предвосхищающим его), и самим этим заключительным звуком. Весьма интересно, что данное явление встречается во всех разновидностях негритянской музыки (в мелодиях коммерческого джаза и в хот-джазе, в спиричуэлах, блюзах и т. д.). Следующие примеры («Lazy Bones» Мерсера и Кармайка и каденция из хот-спиричуэла «Nora, Nora», записанного Э. П. Дженнингсом) говорят сами за себя:



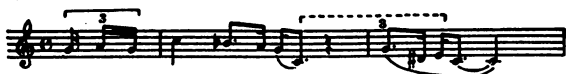
Нередко в записях джаза можно встретить каденционные циклы, образование которых связано с использованием своего рода ритмических «опережений», характерных для хот-джаза. Примерами могут служить: обычный вариант одной из фраз мелодии «St. Louis Blues»,



концовка первого соло трубы (Луи Армстронг) из «Savoy Blues» *



или вступление к пьесе «Cold in Hand Blues», записанной Бесс Смит (Луи Армстронг — труба) **:



* Victor 25181-B.
** Columbia 140 64-D.

Спиричуэл «Go Down, Moses» в транскрипции Натали Кёртис-Бёрлин является еще более типичным образцом:



Часто встречающиеся примеры ритма чарльстона и родственной ему полиритмической псевдотриоли можно также обнаружить в малоизвестных, но весьма примечательных спиричуэлах с острова Св. Елены, собранных не так давно Баллантой-Тэйлором*. Правда, преобладание полиритмических структур в этих спиричуэлах усиливает сомнение в точности большинства других нотных записей негритянской религиозной музыки. Например, «Yo' Cyan' Find a New Hidin' Place» (в транскрипции Балланты-Тэйлора) начинается следующим образом:



Другой спиричуэл из этого же сборника начинается так:



Наиболее характерным элементом хот-ритма является, конечно, простое синкопирование, особенно — «опережающего» типа. Незначительное опережение тактовых акцентов, например, такое, как в начальном соло трубы (Луи Армстронг) из «Mahogany Hall Stomp»**, уже описывалось выше и не нуждается в иллюстрациях.

Вместе с тем известный интерес представляют и менее заметные сдвиги мелодических элементов с сильной доли на слабую, а также связанные с этим трансформации фразы. Следующий фрагмент из «Walking' My Baby Back Home» в записи Луи Армстронга (заключительное соло трубы)*** представляет собой достаточно простой пример подобных смещений:

* Ballanta-Taylor, N. J. G. St. Helena Island Spirituals. New York, 1925.

** Vocalion 3055.

*** Vocalion 3217.



В данном случае происходит смещение со слабой доли в направлении к сильной. Вся фраза устремлена к конечному звуку *ми*. Вначале этот звук восемь раз подряд появляется на слабом времени. В третьем такте он впервые возникает на относительно сильной, третьей доле, а последнее его появление приходится на самую сильную, первую долю. В музыкальном отношении все это может показаться на первый взгляд случайным и несущественным. Но тщательный сравнительный анализ с полной очевидностью показывает, что для джазовой мелодики это одна из основополагающих характеристик, тогда как в мелодике европейской музыки такое встречается крайне редко.

Обратите внимание на «поведение» звука *ми* в следующей мелодии саксофона из «Bugle Call Rag» в записи оркестра «Дюка» Эллингтона * и попробуйте, если сможете, отыскать эквивалент этому в европейской мелодике:

Saxophone



При каждом очередном появлении этот звук занимает иное положение в такте по отношению к непосредственно предшествующему его появлению. Часто аналогичным образом смещаются целые группы звуков. Начало ансамблевого раздела из спичуэла «Who Was John?» в записи Mitchell's Christian Singers ** является наглядным примером смещения двузвучной модели (*фа — ля-бемоль*) с более сильной доли на более слабую:

Tenor

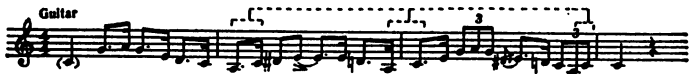


Отчасти сходный сдвиг двузвучной модели возникает при ее повторениях в конце уже цитировавшегося соло гитары из «Savoy Blues» в записи ансамбля Луи Армстронга ***:

* Columbia 2543-D.

** Melotone 6-07-58.

*** Vocalion 3217.



Такого рода вариантная повторность бесспорно является очень типичным приемом в хот-импровизации. Этот прием уже рассматривался в предыдущей главе и потому вряд ли еще нуждается в иллюстрациях. Два последних примера показывают, как применяется техника полиритмической трансформации в двух различных видах негритянской музыки.

Сама по себе короткая формула, основанная на сопоставлении тоники и пониженной или натуральной терции звукоряда, настолько характерна для афроамериканской музыки, что стала, если можно так выразиться, идиоматическим клише. В качестве примеров можно взять спичуэл «Tis Me, O Lord» (из сборника Кёртис-Бёрлин)



и «Wringin' and Twistin'» (Трамбауэр — Бейдербек — Ланг) *:



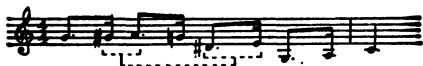
По существу, этот вид трансформации является всего лишь усложненной формой смещения мелодических элементов с силь-доли на слабую и наоборот.

* * *

Синкопическое смещение мелодических элементов в хот-джазе происходит не только в тех случаях, когда данный тон (или группа тонов) переакцентируется при повторении. Иногда характер смещения бывает обусловлен определенным соотношением между тонами. Эффект синкопирования может достигаться при смещении мелодической фигуры, содержащей неаккордовые звуки. В самом распространенном случае неаккордовый звук разрешается в аккордовый, а затем вновь образуется аналогичный оборот (с соответствующим разрешением), но теперь

* Vocalion 3150.

уже на другой доле такта. Следовательно, все здесь зависит от гармонической основы. Это можно пояснить на простом примере. В приведенной ниже типично джазовой мелодической фразе

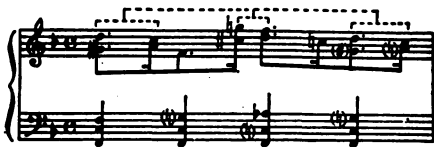


все звуки, за исключением *соль-диез* и *ре-диез*, входят в аккорд тонической функции:



Добавление звука *ля* к тоническому трезвучию *до-ми-соль* в джазовой гармонии встречается часто; образующийся в результате септаккорд (точнее, квинтсектаккорд) можно рассматривать как естественный вариант простого тонического трезвучия. Данная фраза содержит два неаккордовых звука (не входящих в состав основной гармонии). Каждый из них разрешается в аккордовый тон, и в каждом случае неаккордовый тон и его разрешение образуют мелодическую модель особого рода. В первой из этих моделей *соль-диез*, переходящий в *ля*, вступает на слабой доле (вторая восьмая в такте*). Во второй модели *ре-диез*, переходящий в *ми*, вступает на относительно сильной доле (третья четверть такта). В результате возникает синкопирование, но не чисто мелодического, а скорее мелодико-гармонического типа.

Этот более утонченный тип синкопирования можно встретить во всех разновидностях джаза. Именно он в значительной мере определяет специфику ритмической техники в известной пьесе Конфри «Kitten on the Keys»:



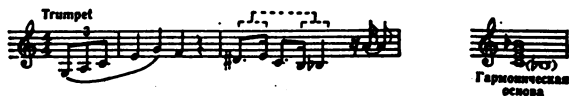
В хот-импровизации данный тип синкопирования получил не меньшее распространение, чем в академизированных формах

* Благодаря «умпатидл»-ритму данный звук трансформируется в более короткий, приближающийся к шестнадцатой длительности.

джаза. В третьем такте вступления к «Who?» (в записи Бенни Гудмена) * можно обнаружить весьма показательный пример такого синкопирования:



Неаккордовый звук (*соль-диез*, затем *си* и снова *соль-диез*) со своим разрешением образует модель, которая после первого проведения на второй доле появляется на относительно сильной доле (третья четверть такта), а потом на слабой (последняя шестнадцатая третьей доли, или, точнее, последняя тридцать-вторая перед четвертой долей). Нечто подобное происходит в заключительном соло трубы из «Bugle Call Rag» в записи оркестра Эллингтона:



Еще один пример — начальные такты соло кларнета из «Hop Off» в записи оркестра Хендерсона:



Ранее уже не раз говорилось о ритмах негритянских спиричуэлов, отмечалось их сходство с ритмами хот-джаза. Очевидно, что множество характерных джазовых ритмов связано с духовными жанрами негритянского музыкального фольклора. Вместе с тем большинство нотированных спиричуэлов, представленных в популярных сборниках, демонстрируют сравнительно слабое влияние типично негритянской ритмики. Этот факт можно объяснить несколькими причинами. Дело, без сомнения, в том, что религиозная музыка негров в ритмическом отношении более сдержанна, чем негритянская бытовая музыка. Негритянская духовная музыка до известной степени стеснена условиями христианского культа, несмотря на наличие в ней экста-

* Victor 25181-B.

тических моментов. Медленная и торжественная музыка по своей природе меньше всего предполагает использование полиритмических структур, которые естественно возникают в музыке динамичной, стремительной. Другая причина явного ритмического «консерватизма» большинства опубликованных спиричуэлов может усматриваться в их порой слишком неточной и упрощенной расшифровке, выполненной недостаточно опытными специалистами, иногда же — в ограниченных возможностях самой по себе музыкальной нотации, о чем уже говорилось. Еще одна причина может заключаться в искусственности нотных записей, создаваемых на основе тщательно отрепетированных музыкальных образцов в исполнении специально обученных — а потому в известном смысле тенденциозных и в чем-то творчески ограниченных — негритянских певцов. Вероятно, все эти факторы оказали определенное влияние на ритмику «концертного спиричуэла».

Однако некоторые характерные элементы можно обнаружить даже в этой весьма академичной разновидности негритянской музыки. О многих из них уже говорилось. Одним из таких элементов является распространенная ритмическая фи-

гура ♪ ♫. (так называемый scotch snap *, или «ломбардский

ритм»), которая не без основания считается типичным атрибутом негритянской музыки. Эта фигура действительно содержит в себе зачатки синкопирования. Примечательно, что она часто

появляется в полиритмическом обороте , кото-

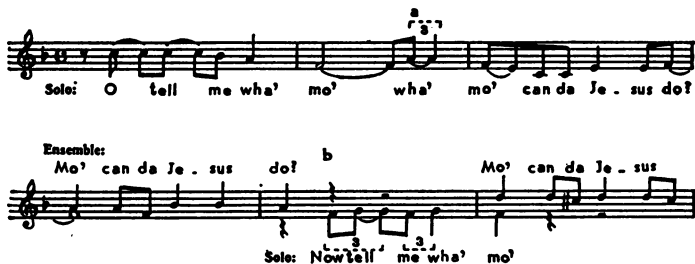
рый, однако, едва ли можно квалифицировать как подлинное синкопирование. Реальная полиритмия — как основополагающий принцип — тем не менее иногда встречается в опубликованных спиричуэлах, в частности в первозданных и, бесспорно, аутентичных образцах из уже не раз упоминавшегося сборника Балланты-Тэйлора «St. Helena Island Spirituals».

Наиболее надежным источником для изучающего эту музыку является, конечно же, звукозапись. Только узостью взглядов тех, кто стоит во главе наших просветительских организаций, можно объяснить тот факт, что широкой публике доступны (в звукозаписи) лишь немногие исконные образцы негритянской религиозной музыки. Автору посчастливилось получить доступ к обширной части коллекции фонографических материалов, собранных фольклористом Э. П. Дженнингсом из Норт-Бенningтона (штат Вермонт). Записи были сделаны в отдаленных районах Алабамы; это спиричуэлы, проповеди и другие аналогич-

* От *англ.* *scotch* — шотландский, *спар* — момент внезапности, 'непредвиденности; резкий неожиданный звук, шелчок и т. п.

ные материалы, полученные в идеальных условиях — во время богослужений в негритянских церквах. В отношении характерных элементов эти материалы гораздо разнообразнее и богаче, чем то, что попало в опубликованные сборники, и мы будем не раз ссылаться на них в данной книге.

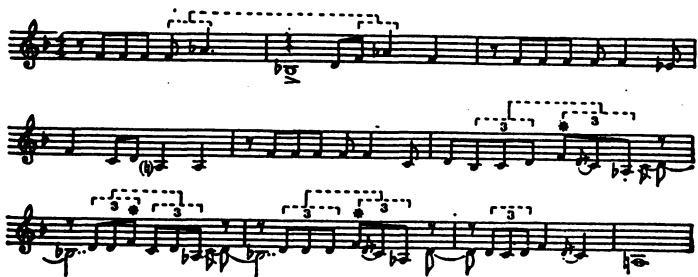
Некоторые образцы коммерческих записей спиричуэлов в исполнении Mitchell's Christian Singers уже упоминались. Два из них — «What More Can Jesus Do?» и «Who Was John?» — содержат достаточное количество материала, представляющего интерес для более основательного анализа. Их звуко-гармоническая основа будет рассматриваться в последующих главах. А пока остановимся на их ритмической структуре. Оба они, как и многие другие зрелые образцы спиричуэла, строятся по принципу повторения строфы с разного рода незначительными изменениями при каждом повторе. Начало спиричуэла «What More Can Jesus Do?» имеет приблизительно следующий вид (в примере представлены лишь принципиально важные мелодические голоса):



Характерный затакт (a), реальная полиритмия в сольной партии (b, c, d), трансформация фразы (вариантное соотношение b и c), «опережающее» синкопирование в сольных эпизодах — все это характеризует несомненно негритянскую специфику приведенного отрывка — именно в том смысле, в каком данный термин применим к хот-джазу.

«Who Was John?» — пример, еще более интересный с этой точки зрения (как и в предыдущем случае, здесь представлены только наиболее важные голоса):





Смещение фигуры *фа* — *ля-бемоль* (первый и второй такты) уже отмечалось. Следует указать на преобладание полиритмических наложений, хотя в основе многих из них лежит модель

несинкопического типа (♩. ♩. ♩). Любопытный пример сме-

щения мелодических элементов обнаруживается в связи с «поведением» звука *фа* в шестом, седьмом и восьмом тактах. При каждом очередном появлении этот звук смещается на другую долю — даже тогда, когда мелодическая структура, в которую он входит, во всем остальном, по существу, остается неизменной. В шестом такте образуется мелодическая модель из шести звуков (с характерным двузвучным ответным мотивом в нижнем голосе); затем она повторяется в седьмом и восьмом тактах. Природное чувство ритма, свойственное негритянскому певцу, побуждает его слегка видоизменять модель при каждом повторе. Эти изменения приводят к смещению опорного тона модели. В шестом такте звук *фа* появляется на третьей четверти (относительно сильной), в седьмом такте — на четвертой восьмой (слабой), в восьмом — опять на третьей четверти (относительно сильной). Такое смещение тона на более слабую долю и возвращение его в исходную позицию является одним из наиболее распространенных приемов в практике хот-джазового музыканта.

Среди спиричуэлов, записанных Э. П. Дженнингсом, имеется несколько достаточно совершенных в структурном отношении образцов, в которых проявляются сходные ритмические особенности. Один из них — «Who Build Dis Ark?» — от начала до конца полиритмичен и к тому же заканчивается полиритмическим каденционным циклом. Форма этого спиричуэла проста: здесь многократно проводится в слегка варьированном виде короткая сольная мелодическая фигура, к которой добавлен постоянно повторяемый хоровой «ответ». Возвращение этой модели с каждой новой строфой обычно начинается характерным для джаза полиритмическим затактом. Вот типичный пример (одна из строф):



Одна и та же мелодическая формула многократно повторяется и при этом постоянно подвергается трансформации. Полиритмия является здесь сквозным принципом. Интересные ее образцы обнаруживаются в каденциях и непосредственно перед началом новой строфы (см. десятый такт). Из анализа этого и предыдущих примеров становится очевидным, что такие средства, как полиритмия, простое синкопирование, трансформация фразы и иного рода ритмические смещения мелодических элементов, встречаются как в нотных изданиях спиричуэлов, так и в джазовых пьесах. Для джаза характерны, пожалуй, наиболее яркие и сложные примеры ритмической техники, но все основные ее принципы можно обнаружить в негритянской религиозной музыке, по крайней мере в значительной ее части.

География джазовой ритмики

В предыдущей главе была предпринята попытка описать некоторые аспекты использования характерных ритмических моделей в мелодике хот-джаза. С самой общей точки зрения на представленный материал все эти модели в основе своей связаны с единым ритмическим принципом — нарушением устойчивого регулярного чередования сильных и слабых долей. Такое нарушение осуществляется путем перемещения распознаваемых слухом повторяющихся мелодических элементов с более сильной доли на более слабую и наоборот. Смещаться могут при повторе такие элементы, как динамические акценты, тоны, группы тонов, фразы, ритмические и мелодические модели, отдельные гармонические обороты и даже тембры. Смещения могут находить выражение и в трансформации фраз — в том, что мы называем простым синкопированием «опережающего» или «запаздывающего» типа, а также в иного рода мелодическом «поведении» тонов. В тех случаях, когда сдвиги происходят через равные промежутки времени, образуются повторяющиеся ритмические циклы, не совпадающие с основной тактовой пульсацией, в результате чего и возникает полиритмия.

Хот-джазовому ритму присущи и другие специфические качества, по природе своей не поддающиеся выражению в нотной записи или фиксации в какой-либо иной сходной форме. Все эти особенности обусловлены его импровизационным, спонтанным характером. Но модели, о которых шла речь, все же обладают параметрами, доступными точному описанию и измерению. Данные параметры являются общими для джаза и значительной части религиозной музыки, известной под названием «спиричуэл». Они, по-видимому, принадлежат к числу характерных ритмических особенностей всей афроамериканской музыки.

Имеют ли они чисто негритянское происхождение или же являются продуктом американской культуры в целом? Здесь возникает еще ряд вопросов. Не эти ли ритмы были той основой, на которой африканские негры создавали музыку своих первобытных обрядов? Вписываются ли они вообще в структуру европейского искусства, с которым связано происхождение

ние нашего традиционного музыкального мышления? Имеют ли они отношение к музыке тех стран Центральной и Южной Америки, в которых большую часть населения составляют негры, либо к какой-нибудь из древних музыкальных культур, сложившихся на обоих американских континентах, например к культурам инков Перу, Эквадора и Боливии или североамериканских индейцев? Прослеживаются ли они в англо-кельтской религиозной, балладной и танцевальной музыке, привезенной в Америку белыми переселенцами, или в музыке, которая продолжает жить и в наши дни, — в песнях ковбоев и хиллбилли¹, мелодиях гимнов, а также рилах, жигах и хорн-пайпах² Новой Англии, «амбарных танцах»³ Юга? С каких пор эти ритмы стали неотъемлемой частью американской популярной музыки?

Точные ответы на подобные вопросы дать нелегко. Во всяком случае, имеется немало свидетельств в различных источниках, подтверждающих мнение о негритянском происхождении этих ритмов. Ранее уже отмечалось, что систематическое изучение первобытной, африканской музыки находится пока в зачаточной стадии. Музыкальная этнология еще не миновала пору своего младенчества. Африка по-прежнему остается довольно-таки «темным» континентом для этнологической науки, даже для наиболее развитых ее отраслей. Музыка африканских негров принадлежит к числу так называемых «примитивных» культур. Литературы о ней, по сути дела, нет, как нет и специально разработанной теоретической системы; нет и отечественных исследований этой музыки, содержащих эстетические концепции, которые могли бы помочь глубже понять ее принципы. Африканская музыка не является «искусством» в том смысле, в каком эта категория приложима к музыке Древней Греции, Арабского Востока, Индии или Китая. Ее эстетика тесно связана с первобытной религиозной обрядностью, и поэтому задача ее объективного понимания цивилизованным разумом сложна вдвойне. Что касается специальных форм и методов ее изучения, то знания, накопленные в этой области европейскими музыковедами-африканистами, довольно скудны. Вероятно, при данных обстоятельствах можно без преувеличения утверждать, что в настоящее время любые однозначные выводы о связи африканских ритмов с ритмами джаза следует считать несостоятельными.

Тем не менее признаков африканского происхождения здесь имеется множество. Такие квалифицированные исследователи, как Натали Кёртис-Бёрлин и Генри Эдвард Кребил, а также негритянский музыковед Николас Балланта-Тэйлор уже отмечали определенное сходство структурных принципов африканской и американской негритянской музыки. Сравнительно недавно полученные фонографические материалы подтвердили правильность их наблюдений. Джаз как вид музыки, в широком смысле, конечно, не связан непосредственно с первобытной

музыкой африканских племен. Проблема заключается скорее в том, чтобы проследить связь отдельных структурных формул, например полиритмических, с африканскими истоками. До сих пор факты, которыми мы располагаем, не позволяют прийти к достаточно определенным выводам. В решении других проблем, упоминавшихся нами, удалось достичь несколько большей ясности.

В европейской музыке некоторые из уже рассматривавшихся нами ритмических приемов обнаруживаются спорадически и получают ограниченное применение. Наличие синкопирования в музыке европейских мастеров — факт настолько банальный, что о нем упоминает едва ли не каждый журналист средней руки, пишущий о рэгтайме или джазе. В сущности, трудно найти такую музыку — от Борнео до Финляндии или от Древнего Египта до наших дней, — в которой хотя бы иногда не использовалась та или иная форма синкопирования. Это одна из первичных идей в ритмике. Разумеется, синкопирование можно встретить и в джазе, и в квартетах Брамса, как и вообще в любой музыке. Суть заключается не в наличии синкопирования как такового, а в его специфике и манере использования. В квартете Брамса синкопирование служит средством, сознательно применяемым для достижения специфических эффектов, оживления ритма и носит эпизодический, случайный характер. В джазе синкопа является одним из основополагающих элементов музыкального языка и присутствует буквально в каждом такте. В этом отношении джазовый ритм ближе ритмам музыки Среднего Востока и Индии, чем ритмам европейской музыки. Сходство джазового синкопирования с синкопированием в европейской музыке, где оно выступает как довольно редко используемый орнаментальный прием, весьма условно. Функции синкопирования в этих двух типах музыки различны настолько, что это трудно себе представить.

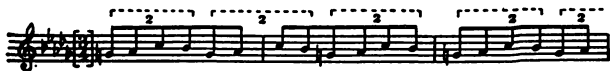
Что касается полиритмии, то у многих авторов в данном вопросе все еще существует серьезная путаница, причем противоречивость мнений в этой области не перестает возрастать. И Дон Ноултон, и Аарон Копленд рассматривают полиритмию как нечто присущее лишь джазу и не имеющее прецедентов в западноевропейской музыке, тогда как синкопирование в рэгтайме, на их взгляд, представляет собой стереотипный прием, заимствованный у европейских мастеров. Данная точка зрения, разделяемая и такими авторами, как Айзек Голдберг, получила некоторое распространение.

В этот вопрос необходимо внести ясность. Как будет показано в следующей главе, полиритмию нельзя рассматривать как нечто отличающее джаз от рэгтайма. Ранним рэгтаймам богатство полиритмии было свойственно уже в тот период, когда еще не появилось даже само слово «джаз». С другой стороны, гипотеза о том, что простое синкопирование в раннем рэгтайме перенято у европейских мастеров, имеет под собой

не только оснований, чем предложение, что джазовая полиритмия ведет происхождение от полиритмии европейской музыки. Мало сказать, что полиритмия встречается в европейской музыке; данное явление вполне обычно для этой музыки, многие композиторы-классики и романтики (не говоря уже о современных) сознательно пользовались полиритмией для создания специальных эффектов. Характерность джазовой полиритмии — не в самом факте ее существования, а в особенностях ее типа и функции, отличающих ее от европейской полиритмии.

Полиритмическое наложение двухдольного цикла на базисный трехдольный ритм очень распространено в европейской профессиональной музыке. Оно возникает, разумеется, только в тех случаях, когда произведение написано в трехдольном размере. Но такое сочетание нехарактерно для афроамериканской ритмики, поскольку трехдольный метр крайне редко встречается в музыке американских негров и совершенно отсутствует в джазе⁴.

Хорошо известным примером подобного наложения является, вероятно, вальс Шопена *Des-dur*, op. 64 № 1:



Знаменитые «аккордовые синкопы» в бетховенской «Героической симфонии»⁵ также всецело относятся к полиритмии типа «2 на 3»*:

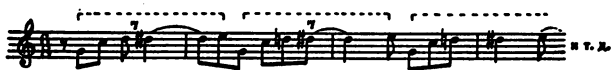


Эти примечательные примеры взяты произвольно из множества других. Наложение типа «2 на 3» является характерным и для значительной части испанского музыкального фольклора.

Примеров полиритмии других типов в европейской музыке гораздо меньше, однако нельзя сказать, что их нет вообще. Рихард Штраус во вступлении к симфонической поэме «Тиль Уленшпигель» поручил валторне проведение полиритмической

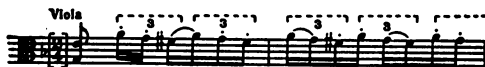
* Другие известные примеры использования полиритмии типа «2 на 3» можно обнаружить в вальсе из «Спящей красавицы» Чайковского, в фортепианном концерте Шумана.

модели, как бы «заволаживающей» слушателя. В данном случае возникает полиритмическое наложение типа «7 на 6» — весьма специфический «паттерн», характерный для восточной музыки и обладающий магическим воздействием:



Однако перед нами опять-таки тип полиритмии, основанный на трехдольном базисном ритме и, следовательно, чуждый джазу.

Полиритмическое наложение «3 на 4», весьма характерное для джаза, нетипично для академической музыки. Тем не менее и в ней встречаются подобные примеры. Следующий отрывок, взятый из замечательного моцартовского квартета F-dur (KV 590, финал), прекрасно подтверждает это:



Другой яркий пример представлен в скрипичном концерте E-dur Иоганна Себастьяна Баха. В свое время его цитировал Фокс-Стрэнгуэйс⁶ в своей книге «Music of Hindostan»^{*} в связи с исследованием восточной полиритмии:



С тех пор как американский рэгтайм и джаз приобрели всемирную популярность, европейские композиторы-новаторы стали использовать их ритмы в некоторых своих сочинениях. Один из наиболее ранних примеров такого рода — это, вероятно, «Gollywog's Cake-Walk» из фортепианной сюиты Дебюсси «Children's Corner» («Детский уголок»). Пьеса начинается с проведения полиритмической модели, вызывающей ассоциацию

^{*} Fox-Strangways, A. H. The Music of Hindostan. Oxford: Oxford University Press, 1914.

с ранним рэгтаймом. Кшенек, Стравинский и другие пошли по стопам Дебюсси. Их опыты, однако, не представляют для нас особого интереса, поскольку они относятся скорее к квазинегритянской, нежели к чисто европейской музыке.

Таким образом, не должно оставаться сомнений в том, что определенные формы полиритмии встречаются и в европейском музыкальном фольклоре, и в концертной музыке. Даже полиритмия «3 на 4», типичная для джаза, обнаруживается иногда в сочинениях европейских мастеров. Но наиболее распространенное в европейской музыке наложение «2 на 3» никогда не встречается в джазе, да и в произведениях европейских композиторов сфера его использования ограничена чисто орнаментальными приемами. Вместе с тем джазовая формула «3 на 4» в свою очередь появляется с исключительной редкостью в концертной музыке. Как и в случае с простым синкопированием, европейский композитор использует тот или иной характерный ритмический прием, заимствованный им из афроамериканской музыки, лишь эпизодически, в качестве вспомогательного средства. Таким образом, связь между специфическими ритмами джаза и европейской концертной музыки настолько незначительна, что может не приниматься в расчет.

Вопрос о роли негритянских ритмов в музыке таких тропических стран, как Куба, Гаити и Бразилия, относится уже к другой сфере. Смешение негритянской и романской культур породило нечто отличное от джаза, однако характерные афроамериканские полиритмические модели и здесь представлены весьма разнообразно.

Более чем за сто лет Куба внесла важный вклад в развитие мировой популярной музыки. Первым жанром афроамериканской музыки, получившим всемирное признание, была кубинская хабанера, или *contradanza criolla*⁷, которая еще на заре колониальной эпохи покорила Испанию и органично вошла в испанский музыкальный фольклор. В процессе аккультурации колониальная хабанера, несомненно, в значительной мере утратила свою негритянскую характерность в практике музыкантов метрополии. Но даже в европеизированной форме она сохранила определенные черты, указывающие на ее явно негритянское происхождение. Изменения, которые она претерпела ко времени появления «Кармен» Бизе и «Испанской рапсодии» Равеля, удивительно напоминают метаморфозу, происшедшую с танго, ритмы которого — тоже, видимо, негритянского происхождения — были таким же образом «латинизированы» аргентинцами. Хотя в настоящее время испанская хабанера и аргентинское танго очень заметно отличаются друг от друга, некоторые их особенности свидетельствуют о том, что они родственны по происхождению и друг другу, и более поздним жанрам карибской музыки — таким, как румба, конга и самба⁸.

Авторитетные историки, с которыми я имел возможность

консультиропольны, сходятся во взглядах относительно истоков тинго. Одни считают, что танго непосредственно происходит от хибниры, другие настаивают на его мексиканском происхождении. Как жанр современной популярной музыки, танго, безусловно, обязано своей всемирной известностью аргентинцам. Справедливо, по-видимому, и то, что характерный ритм хабанеры давно проник в популярную музыку Мексики и многих других испаноамериканских колоний. И даже версия о мексиканском происхождении танго не исключает вероятности существования более ранних, креольских его разновидностей. Старинная латиноамериканская мелодия «La paloma» («Голубка»), содержащая в себе признаки и хабанеры, и танго, послужила в дальнейшем образцом для многих композиторов популярной музыки в Мексике и других странах. Она была сочинена испанцем Ирадьером⁹, который в 20-х годах прошлого века жил на Кубе. Мексиканский историк музыки Рубен М. Кампос¹⁰ в своей книге «El folklore y la música mexicana» * писал, что ее ритм несомненно возник под влиянием «томной и зовущей» кубинской дансы¹¹.

Так или иначе хабанера, танго и румба сходны по ритмической структуре. Традиционная хабанера — возможно, вследствие того, что она была введена в «цивилизованные» музыкальные круги раньше, чем многие другие жанры, — является наиболее строгой, «серьезной» из них. На первый взгляд, харак-

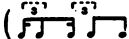
терная для нее фигура в басу  не содержит

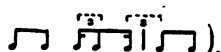
в себе явных признаков негритянской специфики. Но многое из того, что недоступно выражению в нотных знаках, становится явным благодаря оригинальной, чисто кубинской выразительной манере исполнения этой фигуры. Первые три звука данной ритмической модели организуются таким образом, что возникает полиритмическая группировка их в циклы «по 3»



, причем возвращение ко второму звуку в

конце этой формулы подтверждает правильность подобной интерпретации. Постоянное использование в мелодике ха-

банеры фигур, типичных для кэйкуока ( или



также, по-видимому, свидетельствует о

возможности наличия полиритмии. Еще одним аргументом

* Campos, R. M. El Folklore y la música mexicana. México: Publicationes de la Secretaría de Educación Pública, 1928.

в пользу полиритмической специфики этих фигур являются кое в чем сходные с ними, а в полиритмическом отношении даже более определенные модели, характерные для появившегося позднее танго.

Если мы обратимся непосредственно к танго, то сомнений в полиритмической природе типичных для него аккомпанементных формул вообще не возникнет. Такие формулы, как



являются для него вполне обычными, равно как и мелодические модели следующего типа:



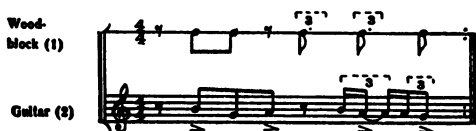
В румбе наряду с ясно выраженными негритянскими чертами обнаруживаются также признаки более аутентичной первобытной музыкальной традиции. Не возникает и тени сомнения по поводу кубинского происхождения этого жанра. Когда бы вы ни очутились на Кубе, вы услышите румбу. И если вам к тому же посчастливится услышать ее в подлинном, спонтанном исполнении, то станет очевидно, что вы имеете дело с музыкой, которая не записывалась нотами, не стандартизирована и не переиначена профессиональными музыкантами Америки и Европы. Можно лишь сожалеть о том, что до сих пор среди коммерческих звукозаписей нет образцов, демонстрирующих наиболее интересные, по-настоящему самобытные проявления ритмического гения кубинцев. Но даже имеющиеся записи первоклассных профессиональных оркестров, специализирующихся на исполнении румбы, достаточно насыщены первобытными негритянскими ритмами, что подтверждает нашу точку зрения. Непрерывное *basso ostinato* из «Amor Sincero» в записи оркестра Дона Аспасиу* строится на постоянном (иногда варьируемом) повторении модели примерно следующего вида:

Wood-block (1)	
Gourd rattles (2)	
Guitar (3)	

(1) Вуд-блок или родственный ему местный инструмент. (2) Тыквенные погремушки. (3) Гитара (неполная, приблизительная запись).

* Victor 22483-B.

Первым полониной данной модели представляет собой полиритмический контрапункт, в котором партия гитары содержит цинки «по 3», намечаемые как ритмическими акцентами, так и своим мелодическим контуром, а ударный инструмент, родственник луд-блоку (верхняя строчка), подчеркивает начало каждого цикла одиночными акцентами. Тем временем тыквенные погремушки поддерживают тактовую пульсацию. Во второй половине модели ансамбль более строго придерживается тактового ритма. Вся модель повторяется вновь и вновь — по принципу постоянного чередования полиритмических и неполиритмических сегментов. Данный тип аккомпанемента, основанный на регулярном чередовании полиритмии и простого ритма, вообще характерен для большей части музыки в стиле румбы. Аналогичный аккомпанемент, состоящий из сменяющих друг друга разнотипных фигур, можно найти в широко известной румбе «Peanut Vendor», записанной на обратной стороне того же диска:



(1) Вуд-блок или родственный инструмент. (2) Гитара (неполная запись).

В ритмическом отношении некоторый интерес представляет также хот-соло трубы из этой пьесы.

Полиритмическая структура, типичная для музыки Гаити, представлена в ряде нотных примеров, содержащихся в книге Гарольда Курлендера¹² «Haiti Singing»*. Некоторые из этих песен начинаются характерным полиритмическим затактом**:



Ритм барабанов, взятый Курлендером из «Danse Canza», выглядит следующим образом:

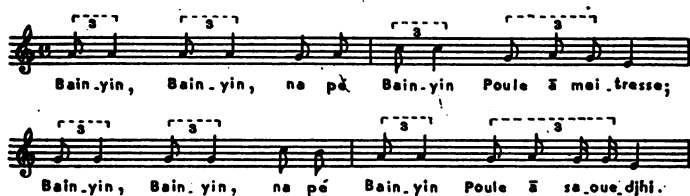
* Courlander, H. Haiti Singing. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1939.

** Из «Danse Rada» — песни в честь божества Гед-Нимбо, по прозвищу Барон Пятница, или Хранитель Кладбища¹³.



Интересно отметить, что и этот пример содержит чередование полиритмии и простого ритма, подобно приведенному выше отрывку из аккомпанемента румбы.

Другой сборник гаитянской музыки — «The Voice of Haiti», составленный Лорой Брумэн и Антуаном Ле-Руа *, — включает в себя несколько мелодий, интересных с точки зрения полиритмии и синкопирования. «Bathing Song», ритуальное песнопение из культа воду¹⁴, начинается следующей характерной фразой:



Отзвуки ритма чарльстона слышатся в песне-гимне в честь божества Легбы из сборника «The Voice of Haiti»:



К сожалению, приведенные здесь материалы, связанные с музыкой Карибских островов, довольно отрывочны. Мне не удалось найти достаточно полных опубликованных исследований о креольской музыке таких тропических стран Америки, как Бразилия, Венесуэла, Колумбия и Малые Антилы. Хочется надеяться, что настанет день, когда разнообразные музыкальные диалекты этих регионов будут тщательно изучены. Между тем в перспективе имеется еще несколько косвенных источников. Если судить о бразильском музыкальном фольклоре по результатам его художественного преломления в творчестве замечательного бразильского композитора Эйлора Вилы Лобоса, то это такой тип музыки, в которой полиритмия находит даже более яркое выражение, чем в хот-джазе. Образцы бразильской музыки, которые привезли в США Кармен Миранда и Элси Хастон и которые вошли в репертуар различных оркестров Голливуда

* Bowman, L., Le Roy, A. The Voice of Haiti. New York: Clarence Williams Music Publishing Co., s. a.

и Бродвей, специализировавшихся на исполнении самбы, подтверждают это впечатление. Бразильский музыкальный диалект, наверное, отличается от кубинского, но совершенно очевидно, что это диалект того же музыкального языка — негритянского. Другой аналогичный диалект обнаруживается в песнях калипсо с острова Тринидад¹⁵. Эти импровизационные баллады, хотя они и носят несколько более строгий, «англосаксонский» характер, тем не менее насыщены полиритмией.

Исходя из того, что мы знаем в настоящее время о народной музыке Латинской Америки, уже можно в общих чертах составить представление о музыкальной географии западного полушария к югу от Рио-Гранде. Много здесь остается еще белых пятен. Но основные контуры все более и более проясняются. И вполне очевидно, что особенности музыки, бытующей в отдельных зонах, в значительной мере определяются расовыми различиями. Самая северная зона — Мексика. Мексиканская народная музыка в целом характеризуется широким использованием испанских музыкальных идиом, особенно испанских ритмов. Примечательно, что здесь отсутствуют элементы, связанные с влияниями ацтеков, майя и других народов доколумбовой эпохи*. Остается загадкой, почему традиции музыки доколумбовой эры оказались утрачены народом, не меньше половины которого составляют чистокровные индейцы. Тот факт, что ацтеки и майя имели свою собственную музыку, подтверждается наличием множества первобытных музыкальных инструментов (в игре на которых, видимо, в большинстве случаев звукорядной основой была пентатоника), найденных при археологических раскопках древних поселений и усыпальниц. Но как звучала эта музыка, сегодня никто не может сказать. Возможно, конечно, что она еще сохраняется в каких-нибудь изолированных, малодоступных местах, до сих пор не обследованных музыковедами. Некоторые данные (правда, непроверенные) позволяют мексиканским исследователям надеяться на то, что подобные предположения оправдаются. Так или иначе, ни нот, ни звукозаписей этой музыки пока нет. Наиболее популярные вокальные и инструментальные разновидности народной музыки, с увлечением исполняемой под знойным солнцем Мексики, на фиестах и корридах, связаны с испанским музыкальным диалектом и фактически лишены сколько-нибудь заметных признаков индейского влияния. В мелодиях наподобие «La paloma», разумеется, налицо влияние кубинских негров. Но напевы такого рода настолько типичны для популярной музыки всех латиноамериканских стран, что в них невозможно уловить ничего специфически мексиканского.

* Более подробные сведения об этом можно почерпнуть в фундаментальной работе: *Mayer-Serra, O. Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad. México: El Colegio de México, 1941.*

К югу от Мексики мы встречаемся с высокоразвитым музыкальным фольклором горных районов Эквадора, Перу и Боливии, где живут индейские народности кечуа и аймара, составляющие основную часть населения этих трех стран. Кечуа, как и мексиканские индейцы, — это не отсталые племена, а потомки некогда высокоразвитой цивилизации. Они ведут свое происхождение от представителей древней империи инков. Им удалось сохранить свой язык и свою музыку в более или менее первозданном виде с доколумбовых времен. Данный музыкальный диалект, бытующий практически во всех горных районах этих трех стран, неведом еще никому в мире, за исключением нескольких специалистов. Несомненно, что это самая высокоразвитая туземная музыка западного полушария. Она не является «примитивной» в том смысле, в каком мы используем это понятие, говоря о музыке североамериканских индейцев. Это подлинно народная музыка. Ее почти не коснулось европейское влияние. По звучанию она скорее напоминает китайскую или шотландскую музыку, чем испанскую. При всей ее сдержанности, даже чопорности, она не лишена обаяния, которое запечатлевается в памяти каждого, кто когда-либо ее слышал. Музыка инков, в отличие от музыки ацтеков и майя, еще живет.

Как только радио и звукозапись придут в Анды и кечуа, подобно всем остальным, начнут подражать Фрэнку Синатре, уникальная высокоразвитая туземная музыка западного полушария исчезнет навсегда. Наши культурно-просветительские организации, хотя и вложили средства в проведение раскопок захоронений инков и их древних городов, не позаботились о финансировании планомерных записей музыки этого народа. Пусть это будет им укором. Могильники и городища просуществуют еще в течение столетий, а музыка индейцев уже начинает безвозвратно исчезать.

Итак, явление полиритмии совершенно отсутствует в музыке Андского региона, равно как отсутствует оно и в популярной музыке Мексики, за исключением немногочисленных его рудиментов в образцах когда-то импортированного «La paloma»-style. Музыка андских народов основывается на характерном чередовании неравнодлительных фраз*, которое не имеет ничего общего с полиритмией. Мексиканская музыка определенно представляет собой романский тип музыки, часто имеющей трехчетвертной метр и не содержащей ничего похожего на то энергичное синкопирование, которое свойственно джазу или карибской музыке. Этот испаноамериканский стиль, по существу, распространен не только в Мексике. Он встречается в самых разнообразных местных вариантах по всей испаноязычной Аме-

* См.: *Sargeant, W. Types of Quechua Melody.*— *Musical Quarterly*, 1934 April; *d'Harcourt, R., d'Harcourt, M. La musique des Incas et ses survivances* Paris: Edition Geuthner, 1925.

рике — п пасильо¹⁶ побережья Эквадора, куэках¹⁷ побережья Перу, в Чили, Аргентине и повсюду, где сохраняют активную роль авторы популярной музыки, верные испанской традиции колониальных времен. Один из вариантов — это танго с его особым колоритом, которое приобрело значение ведущего стиля популярной музыки Аргентины. Как уже можно было убедиться, имеются признаки, указывающие на его карибское происхождение. Однако в том виде, в каком создают и исполняют танго многие поколения аргентинцев, оно приобретает особую величавость и благородство, отличающие его от карибской музыки с ее темпераментностью и непосредственностью.

Все известные данные, касающиеся стилей популярной музыки Латинской Америки, приводят к определенным выводам. Полиритмия становится доминирующим принципом музыкального языка лишь там, где значительную часть населения составляют негры. Это относится к Бразилии, Венесуэле, обеим Гвианам¹⁸, Кубе, Гаити, Тринидаду и менее крупным островам Карибского бассейна, а также к Соединенным Штатам Америки, где существуют аналогичные различия между негритянским и иными видами музыкального фольклора, в том числе собственно народной музыкой белых. Ковбойские песни Юго-Запада, англокельтские жиги, рилы, хорнпайпы и чанти¹⁹ Новой Англии, такой тип коммерческой популярной музыки, как хиллбилли, редко содержат какие-либо формы полиритмии. Нет ее и в мелодиях «Home on the Range», «Green Grow the Lilacs» или «Pistol Packin' Mama» и им подобных. Конечно же, она отсутствует и в первобытной музыке американских индейцев*. Полиритмия является отличительной чертой джазовой ритмики и, по всем признакам, действительно представляет собой вклад, который внесли в джаз негры, именно они.

* См. монографические работы Ф. Денсмор²⁰, изданные Смитсоновским институтом.

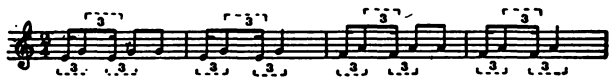
Эволюция джазовой ритмики в популярной музыке

Очень трудно с точностью определить тот момент, когда негритянские ритмы стали неотъемлемой частью нашей популярной музыки. Большинство нотных публикаций, выпускавшихся музыкально-издательской индустрией до 1900 года, не отражали в достаточной мере своеобразия этих ритмов. Старейший новоорлеанский оркестр, о котором еще помнят сегодня джазовые музыканты, — оркестр «Бадди» Болдена — вступил в период своего расцвета примерно к этому же времени. С другой стороны, очевидно, что американская негритянская музыка исполнялась задолго до того, как ее стали издавать. Бесспорно также, что эта музыка — в той или иной разновидности — существовала задолго до Болдена, и не только в Новом Орлеане, но повсюду, где можно было ощутить негритянское влияние. Рэгтайм, продемонстрированный в 1897 году в Нью-Йорке белым пианистом Беном Харни, провинциальная Америка знала по крайней мере еще в 90-е годы прошлого столетия. Его истоки несомненно восходят к менестрелям и менестрельным представлениям (минстрел-шоу) — весьма популярной форме американского развлекательного искусства XIX века, возникшей, как полагают историки, в начале 40-х годов. Большинство менестрельных трупп, конечно, состояли из белых. Но существовали и негритянские труппы. Белые менестрели, с их традицией чернить лицо жженой пробкой, подражали негритянским музыкантам и актерам, пародируя их манеры, характерные черты и привычки. Нет ничего невероятного в том, что увеселения негров-рабов на плантациях, послужившие менестрелям образцом для подражания, содержали элементы синкопированной и полиритмической музыки уже задолго до того, как менестрель вышел на сцену.

Все это, однако, только догадки. Ведь в начале XIX столетия еще не было фонографа. Звукозаписи джаза и вообще негритянской музыки получили широкое распространение лишь непосредственно перед первой мировой войной. Как именно звучала негритянская музыка и подражающая ей музыка первых менестрелей, мы никогда не узнаем. Тем не менее факт, что полиритмия и другие характерные негритянские элементы стали sporadически появляться в нотных изданиях за несколько деся-

тилетий до начала нашего века. Их влияние на эволюцию рэг-тайма, представленного в нотных изданиях, — одна из интереснейших особенностей истории американской популярной музыки.

Наиболее ранние проявления полиритмии были довольно скромными, но вместе с тем они очевидны. Уже в «Turkey in the Straw» или «Old Zip Coon», которые пользовались популярностью по крайней мере до 1834 года, мы находим негритянские элементы. Начало «Turkey in the Straw» носит сдержанный и строгий характер, как в каком-нибудь хорнпайпе. Но далее следует короткая повторяющаяся фигура,



полиритмический характер которой выявляется довольно четко.

Ритмическая фигура  сама по себе еще не может

считаться непременно негритянской или, тем более, полиритмической. Время от времени она встречается в мелодиях старинных европейских танцев, и наличие ее не является в данном случае достаточно убедительным признаком негритянского влияния. Гораздо важнее в этой небольшой фразе из «Turkey in the Straw» то, что полиритмическая структура выявляется здесь и через мелодический контур, и в соотношениях длительностей. Начальное *ми* повторяется с временным интервалом в три шестнадцатых, а повторение первого *соль* происходит через

такой же промежуток времени. Данная фигура (),

таким образом, появляется как полиритмический цикл, и, кроме того, при повторе первый звук перемещается с более сильной доли на более слабую. Здесь перед нами особенность, определенно и несомненно имеющая негритянское происхождение.

Другой пример — «Arkansas Traveler», мелодия в духе старинного «амбарного танца» с ясно выраженной полиритмией:



Здесь полиритмия представлена в «расширенном» варианте, а цикл образуется на основе повторяющейся начальной фигуры из четырех шестнадцатых. Повтор не является точным: начальный звук фигуры шестнадцатых изменяется (*ля* вместо *соля*). Остальные три звука, однако, повторяются точно, и упомянутая фигура поэтому выделяется в контексте довольно рельефно — как по ритмическому рисунку, так и по общему контуру, приобретая мелодическую отчетливость и определенность. Каждый из трех компонентов полиритмического цикла имеет в данном случае протяженность в один такт. Небольшую полиритмическую формулу можно обнаружить также в предпоследнем такте; вся фраза завершается полиритмическим каденционным циклом, представляющим собой еще одно воспроизведение той же формулы.

Типичная для кэйкуока ритмическая фигура (♩♩♩), ко-

торая встречалась в приведенной выше фразе из «Turkey in the Straw», уже упоминалась — тогда, когда речь шла о хабанере, танго и спиричуэле. Как отмечалось, эта ритмическая фигура сама по себе — еще не обязательно полиритмия. В негритянской музыке тем не менее данная формула часто сочетается с определенным мелодическим контуром, который не оставляет сомнений в наличии полиритмии. И в более, и в менее явно выраженном виде этот ритмический оборот остается в афро-американской музыке одним из излюбленных.

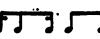
Упомянутая формула, по-видимому, относится к наиболее архаическому типу полиритмии, постоянно встречающемуся в изданиях рэгтаймов. Она была очень популярна у исполнителей рэгтайма и кантри-данса (country dance)¹ в 90-е годы прошлого столетия. Ее можно встретить в некоторых старинных танцах типа «бак-энд-уинг» (buck and wing)² из составленного Хардингом сборника «Collection of Jigs, Reels and Dances» (1897). В том же сборнике можно обнаружить ранние образцы «оджазирования классики». В этих образчиках искажения музыки вышеуказанная ритмическая фигура из кэйкуока используется как главное средство трансформации оригинала. Мелодия «I Dreamt That I Dwelt in Marble Halls» из оперы Балфа³ «Bohemian Girl» («Цыганка») у Хардинга выглядит примерно так:

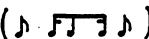


Та же ритмическая фигура из кэйкуока является основой полагающей в практике исполнения рэгтайма, как это явствует из руководства Бена Харни «Ragtime Instructor» (1897). Харни подчеркивал здесь, что в рэгтайме в партии правой руки многие такты начинаются восьмой паузой — при размере $\frac{4}{4}$ — или шестнадцатой паузой — при размере $\frac{2}{4}$. Ниже приводится отрывок из рэгтайма в том виде, в каком его записал и, возможно, исполнял Харни*:



Необходимо отметить, что в этих ранних попытках применения полиритмии опорные доли такта не подвергались синкопированию. Вышеупомянутая фигура использовалась в старых рэгтаймовых пьесах как на первой, так и на второй доле двух-

четвертного такта ( или ). Ее введе-

ние на второй восьмой () или на четвертой вось-

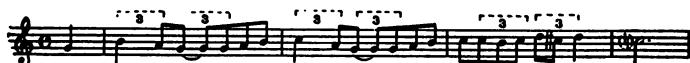
мой (), очевидно, было более поздним ново-

введением. Лиги к основным долям (первой и третьей восьмой), по всей вероятности, казались авторам рэгтаймов в XIX веке слишком радикальным новшеством и вместе с тем являлись слишком серьезным испытанием для их познаний в области нотной орфографии.

Даже в рэгтаймах начала XX века композиторы избегали применять синкопирование и полиритмические циклы на этих долях. Строгая четырехчетвертная метрическая структура старинных риллов и хорнпайпов упорно противилась новым тенденциям. Но процесс возрастания полиритмической свободы не мог быть каким-либо образом приостановлен, даже несмотря на то, что англокельтская традиция и структурные особенности европейской системы нотации препятствовали ему. На рубеже веков продолжающийся штурм сильных долей привел к тому, что они стали постепенно утрачивать свою прежнюю незыблемость. Третья восьмая двухчетвертного такта (или третья

* Цит. по кн.: *Goldberg, I. Tin Pan Alley*. New York, 1930.

четверть четырехчетвертного такта) не выдержала натиска полиритмии раньше, чем первая доля такта. Все большее распространение стали получать мелодии наподобие «Nothin' from Nothin' Leaves You» (Поуз и Снайдер):



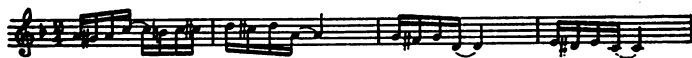
Приобрел популярность тустеп⁴ с его характерными синкопированными ритмами, примером которых может послужить следующий фрагмент («Trixie» Эриксона и Фассбиндера):



Техника фортепианных арпеджио в рэгтайме обогатилась за счет введения таких фигур, как



Приблизительно к 1904 году появилось множество мелодий, в которых третья восьмая уже выглядит побежденной, — полиритмия окончательно одерживает над ней верх, как, например, в «Pike Pickers» Бирмэна:



К 1905 году не только относительно сильные доли, но даже и тактовые черты подверглись разрушительному воздействию этой тенденции. Вполне развитая полиритмия, основанная на повторяющихся циклах, стала использоваться более свободно, как только была покорена третья восьмая. Вначале применение полиритмии носило характер эксперимента. Автору «Jagtime Johnson's Ragtime March» (1901) отчасти удалось достичь успеха в преодолении «неподатливости» тактовой черты благодаря использованию полиритмических циклов, о чем свидетельствует следующий отрывок:



Но он не довел дело до конца. Да и само синкопирование — по отношению к третьей восьмой — здесь не вполне четко выражено. Однако вскоре полиритмические модели, подобные тем, которые содержатся в нижеследующих примерах («Chicken Chowder» Гиблина, 1905; «Southern Melodies» Дюбюкле, 1905; «Chicken Charlie» Баллу, 1905), стали привычными:



«Перетекание» полиритмических циклов через тактовую черту происходило уже около 1905 года, например в «Freckles Rag» Ларри Бака:



К этому же времени относится самый ранний из известных автору примеров развитой полиритмии, основанной на абсолютно точном повторении трехзвучных циклов. Семнадцать лет спустя Зез Конфри использовал этот прием в «Kitten on the Keys» и других аналогичных экзерсисах. В пьесе Джозефа Нортрапа и Томаса Р. Конфэйра «Cannon Ball. A Characteristic Two Step» (1905) можно обнаружить следующее:



Несомненно, что здесь просто перенесен на нотную бумагу типичный прием игры из арсенала пианистов-рэгтаймеров того времени. А вот техника равноценного использования черных и белых клавиш в такого рода фигурах применялась редко, по крайней мере в тот период, когда была написана эта пьеса. Но уже вскоре такая техника стала весьма характерной для рэгтаймов, сочиняемых композиторами.

1905—1910 годы можно было бы назвать «золотым веком» рэгтайма. Именно в это время он достиг своего расцвета и стал явлением общенационального значения. В эти годы в Америке увлечение танцами достигло такого размаха, как никогда прежде в ее истории. Раньше наша популярная музыка большей частью предназначалась для пения. Теперь же возникла неутолимая потребность и в музыке для танцев. Сентиментальная песня уступила место тустепу и его негритянским разновидностям, завоевавшим любовь публики. Со стороны Тин-Пэн-Элли предпринимались большие усилия, направленные на поиски по всей стране музыкального материала, способного удовлетворить новые потребности.

Чисто песенный тип музыки уже не отвечал этим запросам. Выразительные возможности песни были слишком ограниченными в сфере ритмики. Рэгтайм по самой своей сути — инструментальное искусство. Лишь немногие мелодии лучших рэгтаймов можно спеть. Но ни в одном из них не было словесного текста или хотя бы вокального рефрена. Авторы песен в течение многих лет пытались преуспеть в сочинении вокально-танцевальных произведений, в которых ритмика текста подчеркивала бы танцевальное начало, а фортепианный аккомпанемент был бы слегка «рэгтаймированным» (ragged). Но в результате рождались лишь бледные копии рэгтаймов. Достаточно взять для примера так называемые «рэгтайм-сонги» Эрвина Берлина или Джорджа М. Коэна⁵, чтобы понять, насколько они проигрывают по сравнению с подлинными рэгтаймами того времени, которые создавались музыкантами-инструменталистами, в совершенстве знавшими свой инструмент и использовавшими все его возможности. Мало кто из видных представителей коммерческого искусства Тин-Пэн-Элли был практически подготовлен к тому, чтобы создать удачный рэгтайм.

Ведущим инструментом в тот период было фортепиано, а лучшими композиторами рэгтайма являлись обычно пианисты. Стандартизированные танцевальные оркестры еще не заполонили эстраду. Примерно до 1916 года саксофон еще не входил в состав джазового ансамбля как его постоянный участник. Не было еще джазового аранжировщика, функция которого сводилась бы к переработке вокальных «мелодий» в приятную танцевальную музыку; важной фигурой в искусстве Тин-Пэн-Элли он стал позднее. Грамзаписи оркестровой танцевальной музыки еще не вошли в быт каждой деревушки, в дом каждого фермера. В большинстве своем американцы танцевали под аккомпанемент фортепиано; к нему иногда добавлялись другие инструменты. Оснащенное специальным игровым механизмом и перфорированными роликами, оно занимало то место, которое впоследствии перешло к граммофону. Оно звучало в каждом маленьком дешевом кинотеатре, где демонстрировалась продукция молодого кинематографа. Механическое фортепиано (player piano) было

предметом гордости в каждой более или менее зажиточной деревенской семье. А умение сыграть какой-нибудь несложный рэгтайм на обычном инструменте считалось важным признаком «хорошего воспитания» девушки.

Именно благодаря этим социальным и техническим факторам рэгтайм завоевал общенациональную популярность. Негритянский стиль фортепианной игры — удивительное сочетание виртуозности и природного чувства ритма (речь идет об одном из сложнейших музыкальных инструментов) — утвердился как самобытное явление культуры. Танцевальный бум и общедоступность фортепиано сделали его на какое-то время широко популярным во всей стране.

Рэгтайм периода 1905 — 1910 годов дал самую сложную и интересную ритмику, которая когда-либо была представлена в изданиях нашей популярной музыки. К началу XX века авторы рэгтаймов уже освоили почти все виды синкопирования, трансформации фраз, ритмических циклов — все, что могла породить творческая изобретательность. Наступила пора пышного расцвета полиритмии. К 1909 году все варианты формулы «3 на 4» уже вошли в употребление, включая сложные полиритмические наложения и точные повторения циклических фраз. Никогда еще в изданиях популярной музыки не встречалось ничего подобного этому по технической сложности. Время от времени увлечение виртуозными фортепианными композициями возрождалось, и некоторые из них действительно были великолепны. Знаменитые полиритмические пьесы Конфри, по сути дела, представляют собой рэгтаймы. Конфри использовал старые рэгтаймовые формулы с большим мастерством, но он не внес почти ничего нового, такого, чего еще не было в рэгтаймах первого десятилетия нашего века. Почти все ритмические формулы, впоследствии ставшие модными в свит-джазе, уже появлялись в нотных изданиях, вышедших до 1910 года.

В рэгтаймах «золотого века» свободное применение полиритмических приемов сочетается с использованием простого синкопирования, преобладавшего до 1905 года. Упоминавшаяся ранее ритмическая фигура, характерная для кэйкуока, еще встречающаяся иногда до 1910 года, утратила в дальнейшем свое основополагающее значение, а к 1915 году почти окончательно исчезла из популярной музыки, сохранившись разве что как средство для создания «арханческих» эффектов. Еще раньше та же участь постигла уже приевшуюся всем короткую формулу, которая часто появлялась в аккомпанементе старых рэгтайм-сонгов в промежутках между вокальными фразами

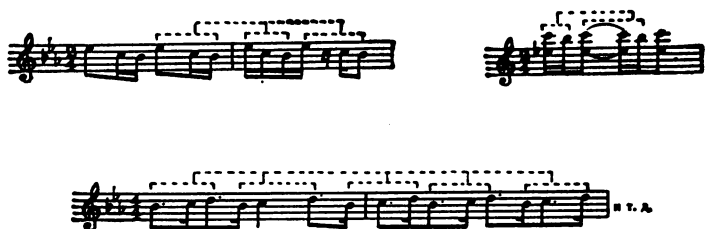


и при этом вызывала ассоциацию с третьеразрядным духовым оркестром, исполняющим плохо аранжированный марш.

Сбивка на третьей доле сохранилась в шаблонных фигурах в партии правой руки, например:



Небольшие видоизменения и смещения фраз



были наиболее распространенными средствами варьирования.

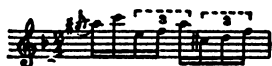
Каденционная формула



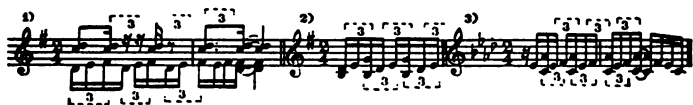
вошедшая в прак-

тику не позже 1905 года, продолжала пользоваться популярностью и до сих пор еще входит в арсенал джазовых музыкантов.

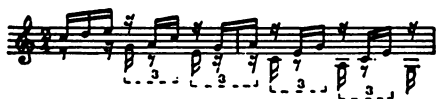
Это самые типичные приемы, применявшиеся практически в каждом рэгтайме того времени. Некоторым творчески одаренным авторам рэгтаймов порой удавалось создавать более интересные ритмические структуры. Полиритмия, выявляемая через мелодический контур (это более тонкий и менее механистичный прием, чем полиритмия, основанная на точном повторе), применялась с давних пор. Уже упоминавшаяся пьеса Нортрапа и Конфэйра «Cannon Ball» содержала множество пассажей вроде следующего:



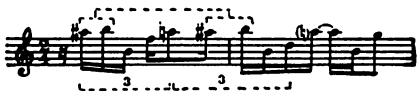
Образующиеся здесь циклы, обусловленные спецификой мелодического движения, повторялись на разной высоте. Примерно с 1909 года стало модным подчеркивать полиритмический характер мелодии путем добавления отдельных звуков или аккордов, вводимых в циклы в определенные моменты, как в следующих примерах («Classic Rag», 1909; «Chatterbox Rag», 1910; «Colonial Glide», 1910):



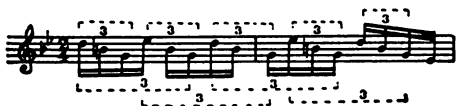
В рэгтайме «Texas Steer Rag» Джорджа Ботсфорда (1909) полиритмические циклы выделяются благодаря мелодическому контуру и особой технике игры обеими руками, получившей довольно большое распространение:



Эта же композиция (кстати, один из лучших рэгтаймов) содержит интересные примеры одновременного полиритмического сочетания разных циклов:



В рэгтайме Эрла К. Смита «Hot Ashes», опубликованном в том же году, встречается пример специфического использования этого приема:



К 1910 году рэгтайм приобрел необычайную популярность, и вместе с тем это было началом его упадка. Потребности публики послужили стимулом к созданию массовой музыкальной продукции, и к этому времени даже самые посредственные ремесленники от искусства — представители Тин-Пэн-Элли — овладели техникой «производства» рэгтаймов. В последующие годы появ-

влиял несметное число рэгтаймов, в основном невысокого качества. Старые клише изжили себя, да и творчески одаренных личностей не оставалось в искусстве рэгтайма. Вопреки распространенному мнению и своему собственному опубликованному в печати заявлению* Эрвин Берлин вовсе не был возбудителем рэгтаймовой лихорадки. К тому времени, когда лишенная индивидуальной характерности и творческой фантазии музыка «Alexander's Ragtime Band» увидела свет (1911), рэгтайм в художественном отношении уже приходил в упадок.

Реклама издательской продукции шлягерной индустрии, конечно, стремилась внушить обратное, поэтому даже такие, казалось бы, беспристрастные наблюдатели, как Айзек Голдберг, были введены в заблуждение. Если кто-нибудь в поисках информации обратится прямо к изданиям популярной музыки того периода, то он будет неожиданно поражен тем, что деятельность Тин-Пэн-Элли и в этой и в других сферах ограничивалась лишь коммерческой эксплуатацией искусства.

Лучшие рэгтаймы были сочинены не теми «пианистами», которые подбирали свои мелодии на фортепиано «одним пальцем», и не ловкими дельцами, имена которых были наиболее известны в сфере песенной индустрии. Лишь немногие удачные рэгтаймы того времени издавались в Нью-Йорке. На обложках публикаций самых ранних и наиболее интересных из них не реже, чем названия ньюйоркских издательских фирм, а то и чаще, фигурируют имена таких издателей, как Виктор Кремер, Мак-Кинли и У. К. Полла из Чикаго, Герцер и Браун из Сан-Франциско, Ховард и Браун из Сент-Луиса, Дарроу и Шарп из Денвера. В свой «золотой век» рэгтайм стал подлинно общенациональным явлением — превосходные рэгтаймы создавались повсеместно. Позднее, с началом его эксплуатации индустрией Тин-Пэн-Элли, он стал утрачивать свою художественную ценность.

Переход от рэгтайма к джазу тоже послужил поводом для появления в печати множества ошибочных и безосновательных мнений. Стиль нашей популярной музыки, конечно, постепенно менялся. Современный коммерческий свит-джаз во многом отличается от рэгтайма первого десятилетия XX века. Свит-джаз — это оркестровая музыка, тогда как рэгтайм — фортепианная. Если свит-джазу свойственны мягкость и утонченность, то рэгтайму присущи импульсивность и неистовость. Мелодии свит-джаза вокальны по своему характеру и в оригинале сочинялись как песни. Его композиторы и, что особенно важно, аранжировщики склонны к эклектичности в отборе музыкального материала. Гармонические и оркестровые эффекты зачастую заимство-

* *Berlin, I. Words and music.*— Green Book Magazine, 1915, July, p. 104 (см. в кн.: *Goldberg, I. Tin Pan Alley. Op. cit., p. 239*). Распространенное и вместе с тем совершенно ошибочное мнение, будто бы Эрвин Берлин имеет отношение к «изобретению» рэгтайма, еще более утвердилось с выходом на экраны кинофильма «Alexander's Ragtime Band».

минимум афроамериканских композиторов-романтиков и импрессионистов. В целом свит-джаз носит более романтический и сентиментальный, менее первозданный характер, чем рэгтайм. Вместе с тем он представляет собой более сложный продукт — результат творчества композитора здесь является лишь простейшей изначальной основой для аранжировщика и исполнителя-инструменталиста, чья деятельность имеет гораздо более важное значение.

Но несмотря на эти и другие различия, вряд ли можно отыскать в коммерческом джазе какую-нибудь ритмическую формулу, которая уже не встречалась бы ранее в рэгтайме. Часто приходится сталкиваться с мнением, что полиритмия характерна для свит-джаза и отсутствует в рэгтайме. И Дон Ноултон, и Копленд разделяют эту точку зрения. Но факты свидетельствуют против нее. Полиритмия, в том числе и в наиболее ясно выраженных ее формах, как уже было показано, для рэгтайма весьма характерна, и в обиход она вошла не позднее 1905 года (в виде неизменно повторяющихся циклов), то есть задолго до появления коммерческого джаза как такового.

Это не означает, что коммерческий джаз в целом ведет свое происхождение от «печатных» рэгтаймов первого десятилетия нашего века или что свит-джазовая пьеса — это не более чем оркестровый рэгтайм. Многие заимствовано джазом из вокальной негритянской музыки, а ведь именно этот аспект выразительности, как правило, отсутствует в такой чисто инструментальной форме, как рэгтайм. Блюзы, увидевшие свет в нотных изданиях и получившие общенациональное признание благодаря У. К. Хэнди 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. Рэгтайм отличает богатство перкуссивных⁶ ритмических элементов, связанных с негритянской традицией. Но в нем мало что сохранилось от удивительного негритянского чувства гармонии и никак не отражен прекрасный и самобытный негритянский стиль вокальной декламации. Все это в довольно обедненном виде вошло в практику музыкантов коммерческого джаза с появлением блюза, и духовые инструменты джазового оркестра стали в их руках послушными орудиями эксплуатации этих традиций. В дальнейшем еще представится случай вернуться к данному вопросу и обсудить его более обстоятельно в главах, посвященных проблемам звукоряда и гармонии.

Под влиянием блюза популярная музыка в целом стала более одухотворенной, ее мелодика — более плавной и мягкой, а темпы — более неторопливыми. Необычайная популярность танго в начале 1910-х годов свидетельствовала об усилении потребности в музыке более сдержанного, романтического характера, чем шумный и неумный рэгтайм. Но танго с его нарочито латиноамериканским колоритом так и осталось импортной экзотической диковинкой. В блюзе темп был более медленным,

а мелодическая линия — более напевной, чем в довольно энергичных и порывистых танго того времени. Блюз соединил эти качества с негритянской идиоматикой, которая уже глубоко укоренилась в музыкальном сознании американцев. Он побудил Тин-Пэн-Элли к попыткам вновь возродить интерес публики к мелодической стороне популярной музыки, и коммерческие композиторы смогли облегченно вздохнуть после беспокойного десятилетия, потребовавшего от них умения играть на фортепиано «всеми десятью пальцами».

Характерным элементом свит-джазового стиля, унаследованным от блюза, стала плавная мелодия на фоне медленно пульсирующего сопровождения. Само разделение типового джазового ансамбля 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.

Брейк — еще один характерный элемент джаза — также вошел в основной фонд выразительных средств популярной музыки под влиянием блюза. Этот феномен, представляющий собой род сольной каденции, будет рассмотрен позднее в связи с другими вопросами. Брейк открыл новые возможности в технике варьирования, а поскольку многое в сфере джазовой вариационности имеет ритмическую природу, его следует хотя бы вскользь упомянуть здесь. Значение брейка состояло главным образом в том, что он способствовал дальнейшему развитию музыкальной формы в джазе. В ритмику как таковую он ничего нового не внес.

Стиль американской коммерческой танцевальной музыки претерпел существенные изменения в период с 1910 года по 1920-й, когда на смену рэгтайму пришел джаз. Но эти изменения в коммерческой популярной музыке, коснувшиеся в первую очередь мелодического стиля, гармонии, инструментовки и музыкальной формы, не сказались на ритмической структуре. Блюз — тип джаза, который существовал в импровизационной форме по крайней мере уже в 1890-е годы, — стал своего рода катализатором. Он открыл коммерческому искусству новые способы музыкальной переработки афроамериканских ритмических элементов, получивших яркое воплощение в рэгтайме. Но сами эти основополагающие элементы не претерпели изменений.

История рэгтайма, точнее, фортепианного рэгтайма того типа, который существовал в период между 1900 и 1910 годами, — это история особой, автономной разновидности джаза. Изучающие музыку располагают достаточно полной, хорошо документированной литературой о рэгтайме — в то время наиболее распространенной форме популярной музыки. Конечно, рэгтайм не был единственным типом джаза в период 1900 — 1910 годов. Ново-орлеанская традиция джазовой импровизации, лишь в незначи-

тальной степени родственная рэгтайму, уже процветала в тот же самый период. Позднее, с ростом влияния хот-джаза в 20-х и 30-х годах, новоорлеанский стиль оказал весьма заметное воздействие на популярную музыку в целом. Но в то время, о котором идет речь, он еще был региональным явлением, почти неизвестным публике в масштабах страны. Коммерческий свинг-джаз стал достоянием масс приблизительно во время первой мировой войны, вслед за периодом популярности рэгтайма и первого общенационального увлечения танго. С ним связано и введение самого слова «джаз» в национальный лексикон, и осознание феномена джаза как самобытного вида музыки.

Но все эти события были связаны в основном скорее с музыкальными вкусами и нравами, чем с самой музыкой. В непрерывной погоне за новизной музыкальные издатели и руководители эстрадных танцевальных оркестров натолкнулись на широкий поток афроамериканской музыки и извлекли из нее два-три характерных приема с тем, чтобы использовать их для подогревания интереса публики к популярной музыке того времени. Изменения, которые произошли благодаря этому, были скорее изменениями моды, но не затрагивали сущности джаза как идиомы. История этих изменений — интереснейшая тема для изучения. Но вместе с тем приведенная здесь аргументация подтверждает, что джаз как особый вид музыки существовал задолго до того, как Америка «открыла» его. Что же касается ритмики как таковой, то и в этой области негритянская музыкальная идиоматика сложилась еще раньше, чем началась так называемая «эра рэгтайма».

Структура звукоряда в джазе

В сравнении с другими сферами музыкального языка джаза, вклад негров в формирование и развитие его звукорядной системы определить труднее. Признавая, что в ритмическом аспекте мелодика хот-джаза может носить чисто негритянский характер, нельзя не отметить, что его звукорядная система так или иначе испытала на себе очень сильное европейское влияние. Следует также подчеркнуть основополагающее значение европейских структурных принципов в области гармонического мышления джазовых музыкантов. Вместе с тем негры отдают предпочтение определенным гармоническим структурам, и благодаря этому гармония у них может приобретать специфический характер, чем-то отличающий ее от европейской гармонии. Но сами аккорды, которые используются ими, остаются тем не менее европейскими*.

Гармония, будучи одним из важных элементов музыкального изложения, стремится подчинить мелодию своему диктату. Большинство мелодий в западной музыке возникает на основе скрытых или явных гармонических субструктур. Осваивая европейскую гармонию, негры восприняли и свойственную ей функцию управления мелодией. Следовательно, джазовая мелодика не является простой комбинацией чисто негритянских и чисто «белых» компонентов; это сложный синтез психологических и собственно музыкальных факторов. Негритянский принцип отбора европейского материала нашел выражение прежде всего в джазовой гармонии. В свою очередь мелодика джаза в значительной степени отражает базирующийся на этой основе негритянский принцип отбора звукорядного материала. Конечный продукт настолько сложен по своей природе, что бывает трудно отделить в нем характерно негритянское от заимствованного.

Бесспорно, однако, что звукорядной системе в джазе присущи определенные особенности явно негритянского происхождения.

* Коренные африканцы в своем пении используют определенные звуковые структуры аккордового типа — точно так же, как самые далекие от нашей цивилизации негритянские религиозные общины американского Юга с их архаической традицией шаут-пения. Но принцип образования гармонической последовательности, характерный для всей западной музыки (включая спиричуэл и джаз), является специфически европейским.

К таковому, например, несомненно относятся яркая самобытность блюзовой мелодики, особое пристрастие исполнителей спиритуэлов к пониженной VII ступени звукоряда, преобладание пентатонических звукорядных структур в спиритуэлах, весьма специфические интонационные отклонения, культивируемые музыкантами хот-джаза.

Эбби Нейлс в своем предисловии к антологии блюзов Хэнди* указал на отличающую блюзового певца (или инструменталиста) склонность не только к обычному использованию пониженных III и VII ступеней мажорной гаммы, но и к нарушению их интонационной стабильности (причем и тогда, когда они выполняют важную роль в мелодии), к смещениям в пределах зоны между натуральной и пониженной ступенями. Эта чисто негритянская манера отнюдь не ограничена сферой блюзового или хот-джазового интонирования, она обнаруживается и в спиритуэлах. Для многих составителей наших популярных сборников спиритуэлов она оказалась камнем преткновения и источником досадных недоразумений. Она присутствует и в интонациях негритянской речи, когда говорящий находится в состоянии сильного эмоционального возбуждения. Без сомнения, это один из самых изначальных признаков негритянского типа музыкальной экспрессии, проявившийся задолго до того, как блюзы получили широкую известность, а блюзовая гармония и мелодия вошли в число узаконенных идиом популярной музыки Тин-Пэн-Элли.

Это примечательное отклонение от норм европейской практики, пристрастие к пентатонике и другие аналогичные тенденции обуславливают необходимость разработки общей классификации звукорядного материала. Негритянская природа блюзового интонирования не вызывает сомнений. Пентатоничность, вероятно, заимствована, но она встречается в афроамериканской музыке настолько часто, что может считаться одной из ее основных особенностей. Некоторые другие звукорядные структуры, заимствованные или незаимствованные, тоже могут быть отнесены к характерным выразительным средствам негритянской музыки, если они находят в ней постоянное применение. Даже тогда, когда имеет место заимствование, нужно учитывать роль такого фактора, как особенности музыкального вкуса, побуждающего негров отбирать одни элементы европейской системы и отбрасывать другие.

При сравнении звукорядов, относящихся к разным типам музыки, легко прийти, однако, к неправильным выводам. «Звукоряд» — это, как известно, система отношений звуков определенной высоты, утвердившаяся в музыке данного типа. Можно констатировать, что мажорные и минорные диатонические звуко-

* *Handy, W. C. The Blues: An Anthology. New York: Albert & Charles Bony, 1926.*

ряды с теми или иными хроматическими альтерациями составляют основу большей части европейской классической музыки, что у греков и в средневековой григорианской псалмодии использовались семиступенные лады различных видов, что шотландские народные напевы и китайские мелодии преимущественно пентатоничны, что индусы используют множество пяти-, шести- и семиступенных звукорядов, возникших на базе теоретического деления октавы на 22 шрути, и т. д. Но подобные сопоставления поверхностны и ведут к упрощению весьма сложной системы звуковых отношений.

Мелодия в западной музыке, образующая своего рода надстройку над гармоническим сопровождением, совершенно отличается от мелодии индийской раги, которая не предполагает наличия такого сопровождения. Вполне возможно существование звуковысотных структур, идентичных по составу, но абсолютно различных по принципам соподчинения входящих в них тонов. Григорианское монодическое песнопение, связанное с определенной системой звукорядных модусов, имеет иную мелодическую организацию, чем пентатоничная китайская песня, основывающаяся на системе из 12 ли. Сравнение их звукорядов немного напоминает сравнение сонета и кроссворда по словарному составу. Оба могут содержать одни и те же элементы, но функции этих элементов будут радикально противоположными.

Данная проблема возникает и тогда, когда сравниваются звукорядные структуры, характерные для музыки американских негров и для европейской музыки. Говоря об афроамериканской музыке, можно предположить, что ее формирование шло по пути внедрения африканских звукорядов в европейскую музыкальную систему; иными словами, европейская система подверглась африканскому влиянию. У африканских негров нет гармонии в европейском понимании этого слова. Возникает вопрос: допустимо ли в принципе рассматривать негритянские интонации вне зависимости от их отношения к гармонической системе, с которой они были сращены? Иногда кажется вполне возможным рассмотреть их в этом аспекте и представить себе некий «афроамериканский звукоряд». В других случаях производность негритянского мелоса от европейской гармонической основы оказывается столь очевидной, что приходится признать афроамериканский тип мелодики порождением европейского мелодического мышления (в более или менее трансформированном виде), — иначе говоря, признать, что организующим началом здесь является «звукоряд» в европейском смысле, то есть звукоряд, обладающий гармонически обусловленными свойствами.

Анализ материала, представленного в этой и последующих главах, должен показать, что подобные рассуждения — не просто дань академическому теоретизированию. Многие самобытные, исконные формы музыкального (или даже внемузыкального) выражения, характерные для американских негров, свободны от какого бы то ни было подчинения нормам строго организован-

ного линейно-контрапунктического многоголосия, и все же здесь имеется вполне определенная звукорядная система.

При всей важности рассмотрения звукоряда как совокупности математически четко разграниченных и соотносимых по высоте звуков, не менее важно, пожалуй, обсудить вопросы, связанные с мелодическим «поведением» отдельных тонов. Какие именно тоны используются чаще других и какие из них представлены более крупными длительностями? Есть ли закономерность в том, что одни тоны чаще предшествуют другим, образуя характерные звукорядно-мелодические модели? Существуют ли ступени звукоряда, используемые спорадически, как второстепенные, промежуточные тоны, и не сводится ли их роль лишь к функции «украшений»? Конкретные формы мелодического движения, его индивидуальные особенности зачастую оказываются стилистически более значимыми показателями, чем абстрагированная от него система звуковысотных отношений. Если взять четыре разные пентатоничные мелодии — китайскую, негритянскую, шотландскую и индейскую (например, принадлежащую перуанским инкам), то будет совершенно очевидна общность их звукорядной основы, но мелодические модели, образуемые тонами данного звукоряда, будут очень отличаться друг от друга.

Рассмотрим звукоряды (не забывая о некоторой их условности), типичные для джаза и других разновидностей афроамериканской музыки. Начнем с того из них, о котором много говорят в связи с негритянской музыкой. Это пентатоника, точнее, один из вариантов пентатонической гаммы, который у Гельмгольца¹ значится под номером 4*. Он состоит из начального тона, большой секунды, большой терции, чистой квинты и большой сексты и имеет в целом мажорный характер.

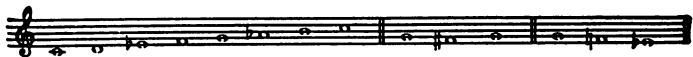


Этот звукоряд встречается в хот-джазе и хот-спиричуэлах, однако он отнюдь не является для них самым характерным. В общедоступных публикациях спиричуэлов он обнаруживается на каждом шагу. Изданный Натаниэлом Деттом сборник спиричуэлов**, являющихся показательными во многих отношениях, почти на одну треть состоит из образцов, содержащих пентатоничные мелодии. Другой распространенный звукоряд, представленный в спиричуэлах, — гексатонический — образуется путем добавления чистой кварты к вышеупомянутому пентатоническому звукоряду.

* См.: *Helmholtz, H. von. On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for Theory of Music.* New York, 1954.

** *Dett, R. N. Religious Folk Songs of the Negro as Sung at Hampton Institute.* Hampton/Virg., 1927.





Он стал основой многих псевдонегритянских мелодий Тин-Пэн-Элли («You Rascal You», «St. James Infirmary Blues» и др.). В более простых формах (обычно с пропуском VI ступени и неальтерированной или пропущенной IV ступенью) он обнаруживается в публикациях спиричуэлов (например, в «See Fo' an' Twenty Elders», «Go Down, Moses» из хэмптонского сборника Н. Кёртис-Бёрлин и др.).

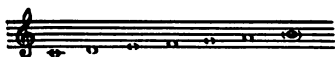
Трудно объяснить природу этого звукоряда. Присущую ему минорность не следует отождествлять с характерной блюзовой ладотональностью, с которой он не имеет ничего общего. III ступень данного звукоряда — минорная, а VII — такая же, как в мажоре, высокая, обычно выступающая в роли вводного тона по отношению к верхней тонике (что не свойственно негритянской мелодике). Во многих случаях мелодии, основанные на вышеупомянутом звукоряде, столь явно связаны с традиционной гармонией европейской народной музыки, что воспринимаются как совершенно для нее естественные; во всяком случае, они представляются нетипичными для подлинно негритянской музыки. Это справедливо, в частности, применительно к мелодиям «You Rascal You» и «St. James Infirmary Blues». Подобные мелодии (если иметь в виду лишь внешние их контуры) вполне могли бы встретиться в какой-нибудь русской, балканской или еврейской народной песне. С другой стороны, спиричуэл «Go Down, Moses», пожалуй, не лишен некоторых черт подлинности. Впрочем, минорные спиричуэлы типа «Go Down, Moses» встречаются крайне редко*. Лишь около пяти процентов спиричуэлов из хэмптонского сборника являются минорными, а если учитывать только самые очевидные случаи, то процент окажется еще более низким. В других областях негритянской музыки редкость использования минорного лада еще более заметна. Вообще в джазе минорная мелодия — нечто исключительное. В хот-импровизации ее можно обнаружить, как мне кажется, лишь в том случае, когда исполнитель пользуется какой-нибудь темой, сочиненной в миноре. Возможно, что кое-кто из белых или образованных негритянских музыкантов, сочинявших мелодии в данном ладу в подражание негритянской народной музыке, ошибочно отождествлял его с более сложным и самобытным «блюзовым звукорядом». Простой

* В своей книге «Afro-American Folksong» (New York: G. Schirmer, 1914) Генри Эдвард Кребил приводит результаты анализа звукорядов 527 негритянских песен, в том числе спиричуэлов. В минорном ладу записано всего 62 песни, в мажорном — 331, в пентатоническом — 111, смешанные или неопределенные лады использованы в 23 песнях. Из 62 минорных мелодий лишь в 19 имеется вводный тон. Ни в одной не обнаруживается повышенная IV ступень, характерная для «цыганского» лада.

негритянский певец или инструменталист обращается к этому ладу крайне редко.

Гармонический минор с повышенной IV ступенью, как известно, распространен у семитских народов Северной Африки и Малой Азии. Не следует исключать вероятность того, что данный лад проник в американскую музыку благодаря неграм, воспринявшим его в результате более ранних контактов с этими народами. Кребил* указывает на такую возможность. Вопрос этот, однако, остается чисто умозрительным. В тех случаях, когда европейская гармоническая основа очевидна, роль африканских влияний незначительна. Немногочисленность спиричуэлов, подобных «Go Down, Moses», не позволяет привлекать их в качестве аргументов. Во всяком случае, минорный лад вряд ли типичен для афроамериканской музыки.

Обычный мажорный звукоряд, в сущности, распространен гораздо более широко, чем минор, — и в свит-джазе, и в опубликованных спиричуэлах. Пентатоника и гексатоника (пентатонический звукоряд с добавленной IV ступенью) уже упоминались как наиболее характерные для транскрибированных спиричуэлов. Переход от такой гексатоники



к обычному мажорному звукоряду предполагает всего лишь добавление еще одного тона. Если принять во внимание тесные контакты негров Юга со светской и религиозной музыкой белых (основывающейся на мажорном ладе), то не покажется удивительным, что VII ступень вошла в звукорядную систему негритянской музыки, став важным компонентом гармонии, которую негры заимствовали у белых.

Заметим в этой связи, однако, что VII ступень мажорного звукоряда в спиричуэлах и джазе редко выступает в качестве вводного тона, обычного для европейской мелодики. В негритянских мелодиях подход к заключительной тонике обычно осуществляется сверху — от II ступени (в блюзах — от пониженной III) — или снизу — от VI ступени. Пентатоничность наряду с другими тенденциями будет, вероятно, всегда присутствовать — даже несмотря на то, что VII ступень может свободно вводиться и как чисто мелодический элемент, и как компонент сопровождающей гармонии. В дальнейшем, в главе о гармонии, мы еще коснемся вопросов, связанных с каденционными оборотами такого рода.

* *Krehbiel, H. E. Afro-American Folksongs, p. 91.*

В хот-джазе встречаются все вышеупомянутые звукоряды. Но наиболее характерен для этого типа музыки еще один звукоряд, определенно негритянский. Он, однако, как правило, не выдерживается в течение продолжительного времени. Его образование зависит от определенных мелодических и гармонических условий, которые необходимо описать, прежде чем мы двинемся дальше.

Мелодия в хот-джазе импровизационна, но она опирается на определенную, обладающую внутренней цельностью структурную модель, что позволяет избежать общего хаоса. Эта модель основывается на гармонических последовательностях, содержащихся в аккомпанементе. Гармония хот-джаза чаще всего очень проста и базируется на принципах, заимствованных из европейских образцов. Конечно, выбор средств определяется негритянскими вкусами. Так, например, музыкант-негр отдает явное предпочтение плагальному кадансу, квазидоминантовому септаккорду на субдоминантовом басу, специфическому типу аккордовой последовательности, известному под названием «парикмахерская гармония» (*barbershop harmony*)³, и др. Отбор гармонических средств связан с проявлением негритянского вкуса, а сами аккорды и их последовательности заимствованы.

В число заимствованных элементов, вообще типичных для хот-джаза, входят следующие: 1) традиционный комплекс аккордов — тоника, доминанта и субдоминанта; 2) модуляция; 3) традиционное европейское гармоническое построение, которое обычно начинается с тонического аккорда и заканчивается автентической или плагальной каденцией. Это простое гармоническое построение, эквивалентное строфе в европейской народной музыке, приобрело значение универсальной единой основы для импровизации в хот-джазе. Данное гармоническое построение состоит из ряда аккордов, укладываемых, скажем, в шестнадцатитактовую структуру (блюзовые мелодии чаще всего ограничены двенадцатитактовой схемой), и организуется в целом согласно законам европейской гармонической логики, прошедшим испытание временем. Построение это повторяется вновь и вновь, причем в него могут эпизодически вводиться новые аккорды, не противоречащие основной гармонии. Возникает нечто вроде «гармонического остинато», на фоне которого разворачиваются различные мелодические и ритмические вариации. Форма в целом напоминает классическую чакону, в которой гармонически изложенная тема служит основой для мелодических вариаций орнаментального склада. Каждый раз, варьируя гармоническую тему, музыкант хот-джаза средствами импровизации создает все новые мелодические и ритмические структуры.

В процессе создания своих мелодических вариаций хот-

джазовый солист должен сообразовать их с гармонией сопровождения. Таким образом, большей частью мелодия представляет собой орнаментацию гармонической основы и, следовательно, обязательно должна соответствовать европейским звуко-рядным моделям. Нет ничего специфически негритянского, например, в звуко-рядной структуре следующего эпизода из «You Rascal You» (в записи Mound City Blue Blowers):



Он содержит главным образом арпеджио, которые просто-напросто воспроизводят аккорды основной гармонии, иногда с добавлением случайных звуков.

Однако почти в любой мелодической хот-импровизации встречаются такие эпизоды, в которых чисто негритянский музыкальный инстинкт утверждает себя более полно. Это происходит, как правило, в следующих случаях: 1) в брейках, связанных с временным «выключением» гармонии; 2) там, где гармония носит более явно выраженный негритянский характер и имеет тенденцию скорее следовать за мелодией, чем диктовать ей свои условия; 3) там (особенно в блюзах), где аккорды сопровождения столь продолжительны, что большая часть импровизации звучит на одном аккорде и не связана необходимостью реагировать на изменения, происходящие в гармоническом сопровождении; 4) в живом хот-исполнении, выдержанном в манере *dirty-playing*⁴, где на традиционный аккордовый аккомпанемент нагромождается такое множество беспорядочных фраз и диссонансов, что детали исходной гармонической структуры становятся почти нераспознаваемыми. В таких случаях, несмотря на кажущийся хаос, звуко-рядные элементы оказываются превосходно согласованными. Импровизатор мгновенно освобождается от сковывающих его европейских гармонических формул и дает выход своему стремлению к экстатической свободе. Музыкант «терзает» звуки, повышая и понижая их относительно нормальной высоты, и при этом вводит в схему некоторые чисто негритянские звуко-рядные элементы. В результате возникает более аутентичный «африканский» тип выражения, характеризующийся внутренней цельностью, своеобразием структурных принципов, единством звуко-рядной системы, происхождение которой можно проследить (как мы очень скоро увидим) вплоть до самых истоков музыкальной культуры негритянского народа.

Без всякого сомнения, можно говорить о чисто негритянском звуко-ряде. И если пентатоника, мажорный, минорный, «цыганский» и другие звуко-ряды свит-джаза и нотированной

негритянской музыки имеют свои европейские эквиваленты, то аналогов интонационной системы, культивируемой в хот-джазе, нет в европейской музыке.

Для того чтобы дать более ясное представление о сущности данной системы, автор специально отобрал и исследовал ряд особенно показательных для хот-джаза фрагментов из четырнадцати звукозаписей, высоко ценимых поклонниками свинга, и осуществил нотную расшифровку этих образцов, иногда по необходимости применяя соответствующие обозначения, отражающие повышения или понижения высоты звуков. В число этих записей вошли следующие:

«Wringin' and Twistin'» (Фрэнки Трамбауэр, «Бикс» Бейдербек и Эдди Ланг) (Vocalion 3150);

«Who» (трио Бенни Гудмена) (Victor 25181-B);

«Someday Sweetheart» (трио Бенни Гудмена) (Victor 25181-A);

«Bugle Call Rag» (Chocolate Dandies) (Columbia 2543-D, 151823);

«Dee Blues» (Chocolate Dandies) (Columbia 2543-D, 151824);

«Mahogany Hall Stomp» (Луи Армстронг и его оркестр) (Vocalion 3055);

«Hop Off» (Флетчер Хендерсон и оркестр) (Brunswick 4119);

«Harlemania» (оркестр «Дюка» Эллингтона) (Victor V-38045-A);

«New King Porter Stomp» (Флетчер Хендерсон и оркестр) (OKeh 41565);

«Ducky Wucky» («Дюк» Эллингтон) (Brunswick 6432);

«Swing Low» («Дюк» Эллингтон) (Brunswick 6432);

«Wrappin' It Up» (Флетчер Хендерсон и оркестр) (Decca 157 B);

«Sugar Foot Strut» (Луи Армстронг и его ансамбль Hot Five) (OKeh 8609);

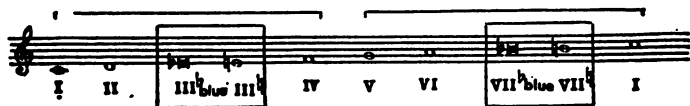
Соло на корнете Луи Армстронга из «Cold in Hand Blues» (Бесси Смит) (Columbia 14064-D, 140250).

Сюда намеренно не были включены такие записи, как «You Rascal You» (Cannie's Inn Orchestra) (Melotone M 12216) или «Limehouse Blues» (Флетчер Хендерсон) (Decca 157 A), ввиду их чрезмерной насыщенности усложненными европейскими гармониями, а также вследствие чересчур неординарной звукоярдной структуры в исходной теме, послужившей материалом для импровизации. Сознательно избегались также те звукозаписи, которые основаны главным образом на мелодических и гармонических формулах свит-музыки Тин-Пэн-Элли.

Кроме того, была тщательно проверена частота употребления каждого тона в хот-соло одновременно с изучением его интонационных особенностей и сопряжений с окружающими тонами. По этим данным была составлена таблица, отражающая «поведение» отдельных звуков мелодии. Нет необходимости

перегружать текст книги всеми этими математическими выкладками. Сам процесс такого анализа достаточно прост и предполагает, например, выяснение количества случаев перехода III ступени в тонику по сравнению с количеством случаев ее перехода в VI ступень и т. д.

В ходе наблюдений и расчетов возникало более определенное представление о структуре звукоряда и общих закономерностях мелодического движения. Этот звукоряд можно записать следующим образом:



Для удобства, а также поскольку он связан с практикой исполнения блюзов и собственно хот-джазом, мы будем называть его «блюзовым звукорядом» (blues scale)⁵.

Подобно дорийскому ладу древнегреческой музыки* и нашей современной мажорной гамме, он состоит из двух сходных тетрахордов⁶. Так же как и в некоторых греческих ладах, здесь каждый тетрахорд содержит переменный тон (в данном случае III и VII ступени), который подвергается интонационным изменениям. Первые два звука каждого тетрахорда интонационно устойчивы и отстоят друг от друга на целый тон. Четвертый звук в обоих тетрахордах также имеет фиксированную высоту и располагается чистой квинтой выше начального звука. Тетрахорды отделены друг от друга интервалом большой секунды.

Переменный третий тон каждого тетрахорда имеет двойственный характер. Он может выступать соответственно как III и VII ступени обычного мажорного звукоряда или приобретать специфическое качество, известное у джазовых музыкантов как «блюзовое» (такой звук обозначается в наших нотных примерах квадратной нотой). «Блюзовый тон» (blue note)⁷ может изменяться по высоте больше чем на полтона. По звучанию он обычно является более высоким, чем звук, обозначаемый нотой с бемолем, занимая положение где-то между пониженной и натуральной ступенью, хотя исполнитель часто варьирует его высоту, используя прием скольжения вверх или вниз в указанных пределах. Blue notes всегда приносят в музыку особое эмоциональное качество, ассоциирующееся то с состоянием мучительного, напряженного томления, то с «варварским» началом. «Блюзовая интонация» охватывает, в сущности, неограни-

* См. статью Мориса Эмманюэля о греческой музыке в энциклопедии Парижской консерватории (Lavignac, A., *La Laurencie, L. Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*. Paris, 1913—1939).

ченное число градаций высоты звука. Это специфическое качество неоднократно отмечалось исследователями негритянской музыки. Как уже говорилось в данной главе, Эбби Найлс в своем предисловии к антологии блюзов Хэнди * указывал на склонность «нетренированного негритянского голоса» «терзать» звуки, производя «скольжения и качания между пониженной и натуральной ступенями». Еще раньше Кребил подчеркивал, что негры «склонны к [интонационным] отклонениям не только на седьмой, но и на третьей ступени» **. То же самое в связи с интонированием VII ступени в пении спиричуэлов у негров Юга было подмечено еще в 1873 году Томасом Феннером⁸. В предисловии к первому изданию сборника «Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students» *** Феннер писал:

«Еще одно обстоятельство, осложняющее ее [музыки рабов] запись [на нотной бумаге], связано с тем, что в ней постоянно используются звуки, для обозначения которых у нас нет нотных знаков. К таким звукам, например, относится тот, который я нотирую приблизительно как пониженную VII ступень (в „Great Camp-Meetin“, „Hard Trials“ и др.). Высота этих звуков в различных случаях может изменяться в широких пределах в зависимости от вдохновения певца. Они никогда не вносят нестройности в звучание, а, напротив, придают исполнению известное очарование. Разумеется, невозможно описать их словами, и тем, кто захочет петь в подобной манере, лучше всего дать совет, который мог бы пригодиться и при освоении произношения в каком-нибудь иностранном языке: „Учите какие угодно правила, но после этого отправляйтесь послушать, как говорят те, для кого этот язык родной“».

Особенности интонирования VII ступени относятся к тем факторам, которые привели Николаса Балланту-Тэйлора к предположению, что септима является основой гармонического мышления негров. Теория Балланты-Тэйлора представляется в высшей степени умозрительной, и поэтому излагать ее здесь вряд ли целесообразно. Интересующиеся могут познакомиться с его умозаключениями, содержащимися в неопубликованной монографии под названием «The Seventeen-Tone Octave», мимеографические копии которой имеются в библиотеках Яддо, Саратога-Спрингса, Нью-Йорка (в Ньюйоркской публичной библиотеке) и Вашингтона (в библиотеке Конгресса).

Музыкант хот-джаза добавляет к диатоническому «блюзовому звукоряду» несколько хроматических тонов, которые настолько типичны, что их просто нельзя не упомянуть. Наиболее

* *Handy, W. C. Blues: An Anthology.*— New York: Albert & Charles Boni, 1926.

** *Krehbiel, H. E. Afro-American Folksongs*, p. 72.

*** *Fenner, Th. Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students.* New York, 1873.

характерные из них — повышенная II ступень, используемая как задержание и разрешающаяся в мажорную III ступень:



Примером может служить следующий отрывок из «St. Louis Blues» Хэнди:



Повышенная VI ступень, которая представляет собой аналогичный звук верхнего тетра хорда, используется сходным образом, разрешаясь в мажорную VII ступень, хотя, по-видимому, встречается реже. Иногда VI ступень понижается на полтона и переходит в V ступень. В этом случае пониженный тон, как правило, выступает в роли проходящего звука между VI и V ступенями мажора. Другие хроматические тоны малоупотребительны и встречаются главным образом в сочетании со сложным (в том числе с применением модуляции) гармоническим сопровождением.

И все-таки само по себе наличие определенной системы звуковысотных отношений мало что говорит о сущности звукоряда. Гораздо больший интерес представляет мелодическое «поведение» отдельных тонов. В этом плане показательна роль тетра хордовой структуры звукоряда. Соотношение двух тетра хордов станет, пожалуй, яснее благодаря следующей схеме:



Эти тетра хорды совершенно идентичны не только по структуре, но и по характеру взаимодействия тонов внутри каждого из них.

I ступень звукоряда занимает положение тоники, появляясь в качестве заключительного звука в кадансах, и выполняет функцию единого центра, организующего мелодическое движение. В кадансах она почти никогда не предваряется VII ступенью, как это обычно бывает в мелодиях европейского типа. Гораздо более типичные каденционные ходы — от «блюзового» III ступени сверху и от VI ступени снизу. Очень часто II ступень

нониются как проходящий звук между «блюзовой» III ступенью и тоникой. Интересно отметить, что даже тогда, когда гармоническая каденция представляет собой традиционную европейскую последовательность аккордов доминанты и тоники, «блюзовый инстинкт» негритянского музыканта приводит к появлению VII или III «блюзовых» ступеней в сочетании с доминантсептаккордом, как если бы они были вполне обычными компонентами доминантовой гармонии. Иногда тонике предшествует V ступень, взятая снизу (реже она берется сверху). Типичные каденционные ходы, сосредоточенные вокруг тоники, могут быть изображены следующим образом:



I, II и «блюзовая» III ступени — наиболее часто используемые звуки нижнего тетраchorда; в совокупности с VI ступенью, расположенной в нижележащей октаве, они образуют группу тонов, которой хот-джазовый музыкант отдает особое предпочтение. В хот-соло можно встретить мелодии, целиком состоящие из этих звуков:



«Блюзовая» III и II ступени, так же как и VI ступень снизу, находятся в тесной связи с тоникой (даже в оборотах, которые не являются каденционными). В подавляющем большинстве случаев эти звуки предшествуют тонике или идут за ней, и редко они следуют друг за другом, минуя тонику. В дополнение к предыдущим примерам приведем еще некоторые типичные обороты:



Вместе с тем нехарактерно движение от VI ступени ко II или от II к III. Что касается II ступени, то ее практически всегда можно найти в непосредственном соседстве с тонишкой.

Мажорная III ступень отличается от «блюзовой» III ступени не только в плане ее интонационной определенности, но и в

плане ее мелодического «поведения». «Блюзовая» III ступень редко совпадает по высоте с мажорной III — обычно она звучит ниже; но даже тогда, когда ей удается достичь той же высоты, она оказывается интонационно неустойчивой и опять-таки обнаруживает тенденцию к «сползанию» вниз. Мажорная же III ступень интонационно вполне определена. Употребляемая реже, чем «блюзовая» III, она выступает как органичный компонент мелодии и нередко является терцией тонического трезвучия (в аккорде или в арпеджио). В отличие от «блюзовой» III ступени, она не обладает столь очевидным тяготением к тонике и подчас движется вверх в IV, V или в VI ступень.

Очень часто мажорной III ступени предшествует повышенная II ступень. Этот случай уже был проиллюстрирован примером из «St. Louis Blues». В следующем эпизоде из той же пьесы Хэнди используется излюбленный импровизаторами прием, связанный с «терзающим слух» обыгрыванием контраста между «блюзовой» III и повышенной II степенями:



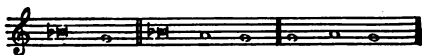
Этот контраст имеет отношение не столько к сфере интонации (*ля-диез* и *си-бемоль* энгармонически равны), сколько к мелодическому движению в его взаимодействии с гармоническим фоном. Аккорд, на фоне которого звучит «блюзовая» III ступень (*си-бемоль*), — по функции субдоминанта, тогда как появление натурального *си* (после *ля-диез*) предваряет тоническое трезвучие (основную гармонию последних двух тактов), в которое этот звук входит в качестве аккордового тона.

IV ступень — реже всего употребляемый звук тетраorda и, следовательно, звукоряда в целом. Она совершенно отсутствует в очень многих хот-соло. В тех случаях, когда она встречается, ее роль обычно скромна. Она выступает в качестве проходящего тона между III и V степенями или является аккордовым звуком — входит в состав субдоминантовой гармонии, которая, как известно, имеет весьма важное значение. Довольно типично ее употребление в последовательностях, подобных приведенным ниже:

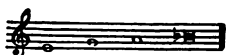


Почти всегда появление ее кратковременно, за исключением тех случаев, когда гармония начинает доминировать над мелодией.

«Понедельник» верхнего и нижнего тетрахордов характеризуются удивительной согласованностью. Мелодическое движение звуков верхнего тетрахорда сконцентрировано вокруг V ступени — подобно тому, как звуки нижнего тетрахорда сосредоточены вокруг своего центра — тоники. «Блюзовый тон» верхнего тетрахорда (VII пониженная ступень) очень часто «ведет себя» по отношению к V ступени так же, как «блюзовая» III ступень — по отношению к тонике. Вторая ступень верхнего тетрахорда (секста звукоряда) тесно связана с его первой ступенью (квинтой звукоряда), что напоминает взаимоотношения соответствующих ступеней нижнего тетрахорда. Поэтому последовательности типа



относятся к числу наиболее распространенных мелодических оборотов (в рамках верхнего тетрахорда). Мажорная терция нижнего тетрахорда чаще всего предшествует V ступени звукоряда. Так мы получаем комплекс взаимосвязанных тонов, на основе которого преимущественно и происходит развертывание хот-джазовой мелодии (в верхней части звукоряда).



Если мы расположим наиболее важные тоны звукоряда в соответствии с тенденциями мелодического движения, а не в виде обычной последовательности ступеней от нижней тоники до верхней, то взаимосвязь обеих тетрахордных мелодических группировок станет еще очевиднее:



Эти две группировки характеризуются идентичностью звуковысотных отношений; каждая из них сконцентрирована вокруг своей «тоники», к которой тяготеют все другие звуки. «Блюзовые тоны» в обоих случаях имеют тенденцию к нисходящему движению, тогда как нижний тон каждой группировки тяготеет вверх, к «тонике». В мелодическом плане мажорная III ступень звукоряда больше связана с верхним тетрахордом, чем с нижним, в то время как «блюзовая» III ступень является органичным компонентом именно нижнего тетрахорда.

Все это, конечно, не означает, что хот-джазовая мелодия ограничена рамками какой-либо из этих группировок и не может развлекаться за их пределами. Некоторые инструменты джазового ансамбля, например кларнет и саксофон, имеют рабочий диапазон до двух или трех октав. В мелодиях, которые исполняются этими инструментами, используется вся шкала доступных им звуков. Но даже в наиболее протяженных и цветистых соло — когда гармонические условия допускают введение «блюзового звукоряда» — постоянно возникают мелодические «круговороты» вокруг той или иной тетрахордной группировки. В хот-соло (в простейших его формах) обычно выдерживается какая-либо одна группировка или же — в соответствии с изгибами мелодии — может осуществляться переход от нижней группировки к верхней и обратно.

В тех хот-джазовых образцах, на материале которых были получены вышеприведенные данные, «блюзовая» VII ступень отличалась от «блюзовой» III наличием чуть более заметной тенденции к понижению и несколько большей стабильностью интонации. Как и «блюзовая» III ступень, она нередко появлялась одновременно с аккордом, совершенно не соответствующим ей в гармоническом отношении с точки зрения европейских представлений. Примечательно в этой связи, что она часто сочеталась с терцией доминантсептаккорда, от которой она отстоит на полтона. Возникающий таким образом диссонанс, совершенно недопустимый в европейской музыке, здесь вовсе не кажется нарушением — возможно, из-за различия тембров солирующего и аккомпанирующих инструментов. Как бы то ни было, гармонические «переченья», подобные следующему,



являются не только естественными, но в высшей степени характерными для хот-джаза.

Имеются, конечно, и различия в «поведении» обоих тетрахордов и связанных с ними мелодических группировок. Некоторые из этих различий обусловлены неодинаковым положением тетрахордов относительно тоники звукоряда. Верхний тетрахорд используется несколько реже, чем нижний, — довольно естественное следствие его «доминантового», а не «тонического» положения. Вторая ступень верхнего тетрахорда (VI ступень звукоряда) весьма ощутимо тяготеет к верхней тонике — благодаря тому, что она занимает определенное положение и в нижней тетрахордной группировке следующей (более высокой) октавы. Что же касается второй ступени нижнего тетра-

хорда, то для нее, разумеется, подобное поведение абсолютно не характерно.

Итак, все вышесказанное относилось к общим мелодическим особенностям «блюзового звукоряда», тщательно изученным на материале многочисленных хот-соло. Более беглый анализ еще нескольких сотен примеров показал лишь небольшие отклонения от принципов мелодического движения, которые мы связываем с «блюзовым звукорядом». Его можно считать основным характерным звукорядом джаза. В отношении его интонационных и мелодических особенностей можно сказать, что и здесь, конечно, не бывает правил без исключений. Не только «блюзовые тоны», но и остальные звуки часто подвергаются интонационным «искажениям», особенно в игре джазовых трубачей. Мне приходилось слышать также о теории «блюзовой квинты» (blue fifth)⁹, хотя я так и не смог найти сколь-нибудь убедительного подтверждения правильности этой теории. В хот-исполнении, где проявляется тенденция к постоянному использованию приемов «dirty-playing», постоянно могут возникать существенные нарушения стабильности интонации. Но даже в джазе такого рода наиболее показательные интонации и сопряжения тонов (встречающиеся здесь на каждом шагу и создающие основу мелодической характерности этой музыки) — как раз те самые, о которых только что говорилось.

Нет сомнений в том, что именно «блюзовый звукоряд», столь последовательно культивируемый в хот-джазе, послужил материалом для «блюзовых» мелодий Тин-Пэн-Элли. В мелодиях опубликованных блюзов Хэнди этот звукоряд выдерживается довольно точно, хотя усложненная гармонизация и модулирование в какой-то мере лишают их первозданной простоты.

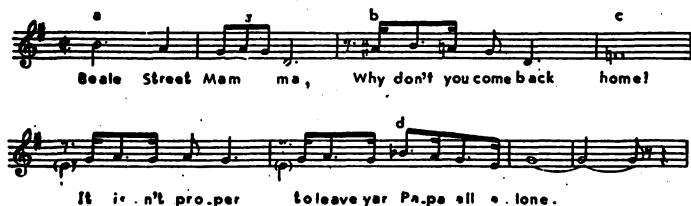
Музыкальная нотация, конечно, неспособна точно передать интонационные оттенки, связанные с использованием «блюзовых тонов», и в порядке компромисса обычно ограничивается звукорядом с пониженной III и пониженной VII ступенями. Возможности фортепиано, с его точно фиксированным строем, тоже ограничены рамками компромиссов — в тех случаях, когда речь идет о естественных отклонениях от равномерной темперации. Один из таких компромиссов нашел выражение в страсти джазовых пианистов к одновременному сочетанию натуральной и пониженной терций (прием, ставший традиционным в фортепианном джазе):



Для удобства пониженная III ступень, как правило, энгармонически заменяется в нотной записи повышенной II ступенью (в данном случае — *соль-диез* вместо *ля-бемоль*). Возникающий в результате эффект «нечистого» звучания хотя бы в малой мере передает ощущение интонационной неустойчивости. Так или иначе, данный прием приобрел особую популярность среди джазовых пианистов и перешел из практики блюзового аккомпанемента, с которой связано его происхождение, во все разновидности джаза.

Эти приемы, широко вошедшие в практику джазовых пианистов, стали со временем довольно обычным явлением в стандартизированных пьесах композиторов Тин-Пэн-Элли, написанных в «блюзовом» духе. Использование пониженной III и пониженной VII ступеней в популярных мелодиях — прием отнюдь не новый; возможно, он возник еще задолго до того, как начался процесс коммерциализации блюза.

Типичный псевдоблюз, являющийся образцом продукции Тин-Пэн-Элли, — мелодия «Beale Street Mama» Роя Тёрка:



Необходимо обратить внимание на то, что в разделе *a* этой простой мелодии образуется обычная последовательность звуков от натуральной III ступени через II к I; в разделе *b* перед нами типичный ход от повышенной II ступени к мажорной III; в разделе *c* используется пониженная («блюзовая») VII; в разделе *d* — условный эквивалент «блюзовой» III, переходящий — по всем правилам — в тонику через II ступень; в конце дана типичная каденция, в которой тоника предваряется VI ступенью снизу.

Заметим также, что в последних четырех тактах мелодическое движение как бы «вращается» вокруг следующих тонов:



Это та самая группировка, относящаяся к нижнему тетрахорду, которая особенно широко распространена в мелодиях импровизационного хот-джаза.

Глава X

Становление блюзовой мелодии

Широкое использование «блюзового звукоряда» в коммерческом джазе, по-видимому, началось одновременно с ростом популярности блюза — около 1914 года. Его влияние, как мы уже убедились, значительно ускорило окончание «эры фортепианного рэгтайма». Влияние это отнюдь не ограничивалось сферой блюза как такового, то есть блюза как специфического музыкального жанра, к которому в то время постоянно обращались Хэнди и другие композиторы-профессионалы. Черты блюза проявились в мелодике и гармонических оборотах не менее чем половины всей музыкальной продукции Тин-Пэн-Элли — даже там, где не было прямого подражания негритянской музыке. Они глубоко внедрились в стиль таких популярных композиторов Бродвея, как Гершвин, и привнесли в язык американской популярной музыки новое качество, с тех пор постоянно ей присущее.

Что касается самого блюза, то он утвердился как особая, автономная разновидность джаза — подобно тому, как это случилось когда-то с фортепианным рэгтаймом. Специфика блюзовой гармонии будет рассматриваться в другой главе. Наиболее примечательной особенностью так называемой «блюзовой формы»¹ является наличие двенадцатитактовой структуры — в отличие от всей остальной популярной музыки, в которой преобладают восьми- и шестнадцатитактовые структуры. Блюзовая строфа, если можно так сказать, трехстрочна в противовес обычной — четырехстрочной — строфе, и это было новым явлением в западной популярной музыке.

Блюз, конечно, существовал задолго до того, как он стал широко известной разновидностью коммерческой музыки. Такие негритянские джазовые музыканты, как «Джелли Ролл» Мортон, исполняли блюзы в Новом Орлеане уже в начале нашего столетия. Но, вероятно, при постройке дамб и на хлопковых плантациях Юга они пелись намного раньше. Ввиду отклонения блюзового интонирования от общепринятых норм исследователи не имели о нем столь же адекватного представления, как о фортепианном рэгтайме, который можно было изучать на материале нотных изданий. Знаменитые блюзы Хэнди, например, почти никогда не исполнялись — по крайней мере луч-

шими негритянскими блюзовыми певцами — в том виде, в каком они появлялись в печати. Для того чтобы выявить звуко-рядную структуру блюзов исходя из их реального звучания, а не из нотных текстов, я воспользовался некоторыми звуко-записями выступлений Бесси Смит — певицы, чьи импровизации на темы Хэнди и других авторов представляют негритянский вокальный стиль в его наиболее чистом виде. Почти каждый музыкально восприимчивый человек — даже тот, кто равнодушен к джазу, — будет вынужден признать, что ее исполнение «Cold in Hand Blues» * или старой песенки «You've Been a Good Ole Wagon, But You Done Broke Down» ** отличается высокой художественностью.

Стиль Бесси Смит — признанный образец совершенства и мастерства в искусстве блюзовой декламации. Он является одновременно и более простым, и более «африканским», чем стиль какого-нибудь среднего блюзового певца. Бесси Смит использует весьма скромный диапазон и очень ограниченный звуко-ряд. Мелодия «Cold in Hand Blues», к примеру, почти целиком построена на звуко-ряде из четырех тонов. При всей сложности гармонии, на которую опирается вокальная мелодия, певица изменяет звуко-рядную модель (ввиду необходимости согласования мелодической линии с гармонией) лишь изредка и незначительно. Очень часто звуки мелодии здесь не зависят от гармонизации, то есть не обязательно соответствуют аккордам сопровождения в том смысле, в каком это предполагают нормы европейской гармонии. Но уверенность и последовательность в осуществлении этих нарушений европейской традиции делает их художественно убедительными. Достижимый эффект вполне удовлетворителен. Трактовка традиционных блюзовых тем совершенно свободна от условностей нотного и даже словесного текста печатного оригинала. Как и у всех истинных хот-солистов, привычный, устоявшийся облик стандартной темы в импровизациях Бесси Смит чаще всего изменяется до неузнаваемости. Однако свобода ее исполнительской манеры не является свободой «украшательства». Бесси Смит не стремится дополнять оригинальную мелодию какими-либо «расцвечивающими» элементами. Она скорее избавляется от лишних деталей, снимая их, упрощая фразировку, которая становится, по сути дела, более «примитивной» — первозданной.

Используемый Бесси Смит «блюзовый звуко-ряд» уже рассматривался нами. Она применяет его с такой естественной простотой, какая редко достигается в более изощренном инструментальном джазе. Большинство мелодий ее песен основывается на одной тетракордной группировке, верхней или нижней; крайне редко они выходят за пределы этой четырех-звучной шкалы.

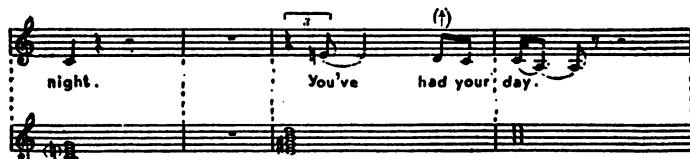
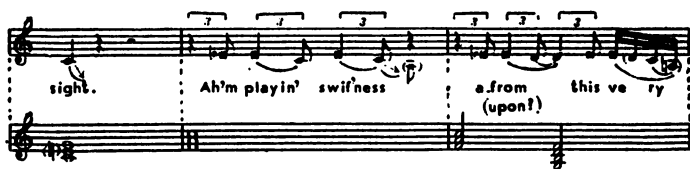
* Columbia 14064-D.

** Columbia 14079-D.

Мелодия «You've Been a Good Ole Wagon» * почти целиком строится на четырех звуках нижней тетракордной группировки:



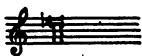
Два звука образуют основные опорные точки мелодической линии — тоника (до) и «блюзовая» III ступень, интонационно неопределенная и неустойчивая. Последняя часто используется в сочетании с тоническим аккордом аккомпанемента и, конечно, вступает в явное противоречие с его мажорной терцией. Это противоречие, однако, несколько не смущает певицу. Песня состоит из одной строфы, повторенной трижды с существенными изменениями в вокальной партии. Пример, приведенный ниже, представляет собой приблизительную нотную запись первой строфы. Упрощенная гармоническая схема дается с тем, чтобы показать, как аккордовая структура влияет на мелодическую линию:





При интонировании «блюзовой» III ступени каждый раз она подвергается значительным изменениям (здесь она обозначена квадратной нотой с бемолем или без бемоля — в зависимости от того, к какому из этих вариантов ближе ее реальное звучание в тот или иной момент). Там, где отклонение от одного из этих двух вариантов становится слишком заметным, повышение или понижение звука показано стрелкой. Так или иначе, в большинстве случаев зона отклонений находится где-то между натуральной и пониженной ступенями; редко звук опускается ниже уровня темперированной III пониженной ступени, и потому в данных случаях он нотируется как *ми-бемоль*.

Типично одновременное сочетание «блюзовой» и мажорной (натуральное *ми*) терций тонического трезвучия (в первом, втором и третьем тактах), а также использование того же самого «блюзового тона» в качестве септималь квазидоминантового септаккорда на субдоминантовом басу (в пятом и шестом тактах):



Невозмутимость, с которой игнорируется европейская концепция мелодии, поразительна и в то же время привлекательна. Обращает на себя внимание то, что Бесси Смит строго придерживается в вокальной линии четырехзвучной тетракордной группировки. Добавление звука *соль* в первом и предпоследнем тактах — вот немногие случаи отступления от данного принципа, не обусловленные необходимостью согласования мелодии и гармонии.

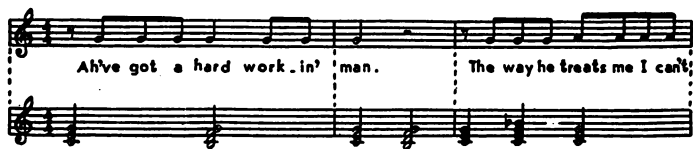
Во второй половине строфы некоторые факторы вступают в противоречие с простотой трактовки звукоряда. В гармоническом сопровождении происходит временное отклонение в параллельный минор с дальнейшим возвращением в исходную тональность с помощью хроматической последовательности септаккордов в духе «парикмахерской гармонии». Примечательно,

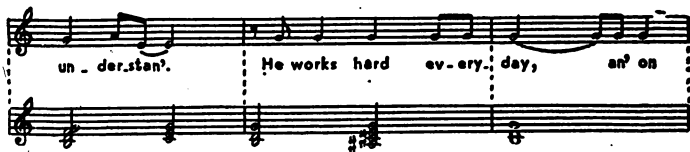
однако, что и здесь певица совсем незначительно отступает от основной тетраходной группировки. В девятом такте натуральная мажорная III ступень (*ми*) появляется в качестве V ступени новой тональности, а в одиннадцатом такте она в определенный момент становится «блюзовой», то есть настолько интонационно неустойчивой, что оказывается трудно решить, когда ее можно считать натуральной, когда пониженной, а когда она максимально приближается ко II ступени. Что касается звукоряда мелодии, то единственным признаком смены тональности становятся возрастание роли VI ступени и интонационная определенность мажорной III ступени в девятом такте. Звуковой состав мелодии в тринадцатом и четырнадцатом тактах во многом обусловлен частыми сменами гармонии в партии фортепиано.

Если мелодия «You've Been a Good Ole Wagon» основана исключительно на нижней тетраходной группировке, то в «Cold in Hand Blues» она целиком состоит из тонов верхней тетраходной группировки. Может возникнуть вопрос о том, насколько сознательно певица допускает это изменение ориентации относительно тоники, хотя в новом контексте она использует звукорядный материал несколько иначе. Конечно, реальная высота тонов, быть может, одна и та же в обеих интерпретациях, а отклонения от нее, возможно, были вызваны смелой тональностью в сопровождении. Во всяком случае в «Cold in Hand Blues» основными звуками мелодии — по отношению к теоретически стабильной тонике (для удобства примем за тонику звук *до*) — являются следующие:



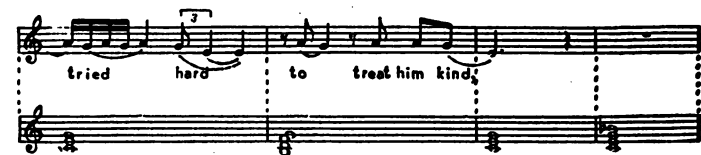
На этот раз функцию опорных тонов мелодии выполняют V и VI ступени (*соль* и *ля*). В «You've Been a Good Ole Wagon» «блюзовая» VII ступень появляется реже, чем «блюзовая» III, и когда она возникает, то обычно сопровождается доминантовой гармонией. III ступень звукоряда (*ми*) здесь также играет мелодическую роль, несколько отличную от роли соответствующего тона (VI ступени) нижней тетраходной группировки. В данной песне она, пожалуй, во всех случаях связана с заключительным аккордом каждой фразы, выступая в качестве терцового звука тонического трезвучия. Следующий пример представляет собой приблизительную запись «запева» (*verse*) и повторяющегося «припева» (*chorus*)²:

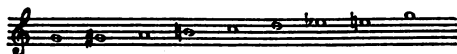




«Блюзовая» VII ступень (как и «блюзовая» III в «You've Been a Good Ole Wagon») в основном интонируется несколько выше, чем пониженная VII, и чуть ниже, чем натуральная VII в европейской практике. «Блюзовая» VII обычно сопровождается доминантсептаккордом. Возникает, естественно, диссонантное «трение» между ней и терцовым тоном доминантсептаккорда, но оно не смущает ни слушателя, ни певицу.

В знаменитом «St. Louis Blues» (в интерпретации Бесси Смит) фактор гармонической сложности имеет гораздо более важное значение, чем в вышеупомянутых звукозаписях. Произведение Хэнди включает в себя минорный раздел, что довольно необычно для блюзов более простой разновидности, и здесь вступают в силу иные принципы гармонического изложения, которые побуждают певицу к более утонченной и сложной трактовке звукоряда. Интересно отметить, однако, что в пении Бесси Смит всегда проявляется тенденция скорее к упрощению, нежели к усложнению оригинальной мелодии Хэнди. В мажорных (блюзовых) разделах она сводит хроматизированный звукоряд мелодии Хэнди





к простейшей последовательности тонов,



которая точно соответствует нижней тетракордной группировке (такой же, как в «You've Been a Good Ole Wagon») с добавленной V ступенью. Мелодия Хэнди (представленная здесь в оригинальной тональности)



приобретает у Бесси Смит следующий вид:



То, что написано Хэнди,



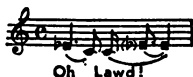
у Бесси Смит выглядит следующим образом:



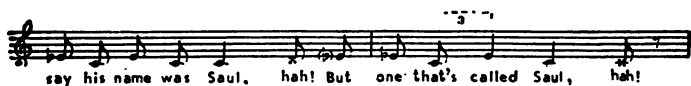
Здесь «блюзовая» III ступень звучит ниже (а не выше, как обычно), чем III пониженная ступень европейского темперированного звукоряда. II ступень здесь также не вполне определена по высоте, так что зачастую трудно отличить II ступень от III. Как и в «You've Been a Good Ole Wagon», здесь (несмотря на указанные различия в интонации) «блюзовая» III ступень появляется в мажорных разделах в сочетании с тонической, доминантовой и субдоминантовой гармониями.

* * *

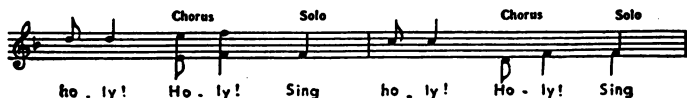
Мелодический стиль Бесси Смит, несомненно, несет на себе следы влияния подлинно негритянской музыкальности. В то время как сравнительно немногие из опубликованных спиричуэлов с достаточной ясностью отражают эти абсолютно европейские мелодические принципы (уже рассмотренные нами), в большей части первоизданных образцов религиозного пения на Юге США они реализуются необычайно последовательно. Если хорошо обученный негритянский хор более склонен к подражанию европейским, «белым» традициям, то пение маленьких сельских общин Крайнего Юга, проникнутое единым стихийным религиозным порывом, часто основывается на интервалике «блюзовых тетрахордов» (особенно заметно это в моменты крайней экзальтации). Даже тогда, когда главным способом выражения является скорее речь, чем пение, как, например, в проповедях и молитвах, блюзовые интонации органично вплетаются в звуковую ткань. Негритянский священник всегда начинает читать свою проповедь бесстрастным голосом, четко акцентируя отдельные слова, чтобы сделать максимально ясной логику движения мысли. Но по мере того, как он и паства воодушевляются общей благочестивой идеей, интонации его речи становятся все более рельефными и выразительными. А когда наступает момент истового религиозного экстаза, речевая декламация сменяется речитативом, обладающим определенными музыкальными качествами. Очень часто кульминационный раздел такой проповеди в мелодическом отношении основывается на двух-трех тонах «блюзового тетрахорда». Одна из подобных проповедей, записанная Э. П. Дженнингсом в Центральной Алабаме, поется — или, если угодно, «читается» — от начала до конца, причем ее интонационный строй базируется на двух тонах: тонике (главный опорный звук в декламации) и «блюзовой терции». Община и проповедник нередко вступают между собой в диалог, обмениваясь короткими репликами:



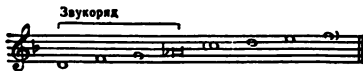
Некоторые фразы проповедника, перемежающиеся прерывистыми возгласами, обладают не только определенностью интонации, но и музыкальной ритмикой, в которой с достаточной очевидностью прослеживаются полиритмические образования. Большая проповедь об обращении св. Павла в истинную веру содержит множество фраз, подобных следующей *:



В развитых формах религиозного общинного пения «блюзовые тетра хорды» находят, конечно, более сложное применение. Запись спиричуэла «John Saw de Number», также сделанная Дженнингсом, наглядно демонстрирует характерные особенности «блюзовых тетра хордов»:



* Ср. данную полиритмическую структуру с ритмикой мелодии «You've Been a Good Ole Wagon» в интерпретации Бесси Смит.



Спиричуэл «Nora, Nora», фрагмент которого приводился ранее, отражает аналогичные мелодические тенденции, ясно проявившиеся, в частности, в следующей периодически повторяющейся фразе*:



Бывает трудно, однако, установить, когда именно начинается переход от речи к пению в архаических негритянских религиозных церемониях. Спиричуэлы, подобные вышеупомянутому, вероятно, обладают несколько более определенной музыкальной оформленностью, чем проповеди и молитвы. Вместе с тем богатство рассеянных повсюду музыкальных элементов негритянской религиозной риторики привлекает к себе внимание не меньше, чем сами спиричуэлы. Чтобы проиллюстрировать эту мысль более полно, автор намерен привести в нотной записи довольно крупный отрывок из имеющей импровизационный характер молитвы, обнаруженной в частной коллекции Э. П. Дженнингса. Она примечательна как еще одно подтверждение того, насколько глубоко «блюзовый звукоряд» укоренился в музыкальном сознании негров. В речитации проповедника используется целая группа тонов, относящихся к «блюзовому тетрахорду»; выход за ее пределы происходит в двух-трех случаях, связанных с моментами особой экзальтации (в этих случаях к «блюзовому тетрахорду» добавляется V ступень звукоряда). Полностью эта группа тонов имеет следующий вид:



Кое-где транскриптору пришлось прибегнуть к помощи особых знаков, не применяемых, как правило, в музыкальной нотации. Штили без нотных головок изображают обычные речевые звуки, в основном гораздо более низкие, чем интонационно фиксированные тоны декламации. Встречающаяся иногда (преимущественно в случаях применения «блюзовой» III ступени)

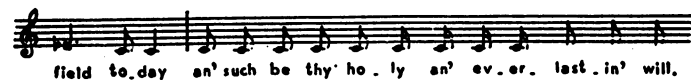
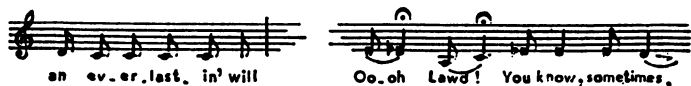
* Звукорядная структура во втором такте этого примера аналогична звукоряду, использованному в первом такте приводившегося выше отрывка из «St. Louis Blues» в интерпретации Бесса Смита.

стрелка над нотой указывает на особенно существенное отклонение (вверх или вниз) от обозначенной высоты звука. Нота в скобках означает, что данный звук едва различим из-за недостаточной громкости. «Блюзовая» III ступень, как и в предшествующих примерах, обозначена квадратной нотой. Пропущенный в нотной записи музыкальный материал (нотоносец в этих местах разорван) по своей звукоязычной основе не отличается от всего остального.

В примере преобладает ритм свободной речи, и, конечно, он лишь очень приблизительно может быть передан средствами музыкальной нотации. Тактовые черты опущены за ненадобностью. Декламация естественно членится на короткие фразы, разделяемые паузами. В тех местах, где текст, заглушаемый возгласами общины, слишком невнятен, чтобы его можно было понять по фонограмме, подтекстовка заменена прерывистой линией.

Tempo rubato (quasi recitativo)





Использование «блюзовых тетрахордов» в арханческом религиозном пении и даже в афроамериканской речевой декламации не может не убедить самых закоренелых скептиков в аутентичности этих явлений как чисто негритянских по своей природе. Что же касается пентатоники и других предположительно негрит-

тянских звукорядов, то здесь еще имеются основания для дискуссий. Эти структуры характерны для фольклора разных народов, и поэтому не исключена возможность, что они были заимствованы неграми. Но «блюзовый звукоряд» представляет собой их собственное уникальное достижение, и его проникновение в американскую популярную музыку является следствием именно негритянских влияний.

То, что афроамериканцы начали культивировать этот звукоряд с первых дней эпохи рабства, вряд ли может вызывать сомнения. Наиболее раннее упоминание об этом в печати, встретившееся автору, — это уже приводившееся выше высказывание Томаса Феннера *. Широкое распространение этого звукоряда во всех разновидностях негритянской декламации, равно как и в спиричуэлах, которые появились по крайней мере за три поколения до нас, наводит на мысль о его значительно более древней родословной. Таким образом, совершенно очевидно, что негры никак не могли его заимствовать. Белые не пользовались им, и в европейской музыке ни одна подобная звукорядная структура не находила применения на протяжении многих столетий.

* См. с. 136.

О гармонии в джазе

Анализ джазовой гармонии связан с постановкой проблем, отличающихся от тех, которые возникали при рассмотрении ритма и звукоряда. В гармонии джаза негритянское начало проявилось в наименьшей мере. Гармония — в том виде, в каком она используется в джазе и в известных по публикациям спиричуэлах, — базируется на европейских принципах. Вряд ли можно было бы говорить о синтезе сходных элементов в двух различных типах музыки, двух разных музыкальных языках. Негритянский элемент в джазовой гармонии является результатом влияния негритянского вкуса и традиций негритянского мелодического мышления, а метод структурной организации, которому он подчиняется, по существу, остается европейским.

В течение некоторого времени шли дискуссии по поводу того, мыслят ли африканские негры гармонически или нет. Было замечено, что для определенной части африканской традиционной музыки характерны ясно выраженные полифонические черты. «При всем значении влияния белых [в спиричуэлах], которое, конечно, очень велико, — пишет Натали Кёртис-Бёрлин, — остается фактом то, что в туземной Африке, столь далекой от европейской культуры, многие наиболее примитивные языческие песни пелись многоголосно, чередуясь с изощренными интерлюдиями в исполнении барабанов, имеющих различную звуковую настройку. Действительно, с точки зрения европейца, музыка Черного континента обладает как ритмическим, так и полифоническим богатством»*. Дальнейшие этнологические исследования подтвердили справедливость этого высказывания. Но из-за отсутствия точных определений еще нет полной ясности в данном вопросе. Гармония в джазе, спиричуэлах, блюзах и большинстве типов хот-импровизации представлена определенным образом организованной последовательностью аккордов, бесспорно построенной в соответствии с давно установившимися правилами европейской гармонической логики. Такие аккорды и последовательности, являющиеся составной частью гармонической техники в европейском смысле, абсолютно чужды музыке Африки. То, что коренные африканцы могут петь или играть на

* *Curtis-Burlin, N. Hampton Series of Negro Folk Songs. Book 2. New York, 1918, p. 7.*

барабанах в полифонической манере, руководствуясь своими собственными принципами, не меняет дела. Гармоническая система, практикуемая американскими неграми, не идентична африканской системе, а представляет собой в чем-то упрощенную специфическую модификацию европейской системы.

Тем не менее нельзя отрицать, что негры нашего Юга обладают поразительной способностью к коллективной импровизации на европейской гармонической основе и фактически даже превосходят белых в использовании европейского материала, когда дело касается спонтанного творчества. «Достаточно просто-напросто зайти в негритянскую церковь на Севере или на Юге, — пишет Н. Кёртис-Бёрлин по тому же поводу, — и послушать мужчин и женщин, естественно разделившихся на группы альтов, теноров и басов (иногда разделение возникает внутри самих этих групп), чтобы понять, насколько развито у них инстинктивное чувство гармонии». Многоголосное пение негров, является ли оно инстинктивным или нет, носит вполне непринужденный характер, а их восприимчивость к европейским гармоническим оборотам поразительна. Ну, а если вспомнить о преобладающей роли гармонии в любой музыке, к которой негры приложили руку, — в джазе, спиричуэле и т. д., то становится ясно, насколько важным фактором их музыкального сознания является гармония. Спиричуэлы без гармонии сравнительно редки, джаз без гармонии вовсе немыслим.

В большей части опубликованных спиричуэлов гармония весьма проста. Преимущественно она представлена тоническим, доминантовым и субдоминантовым трезвучиями и доминантсептаккордом, а в некоторых случаях сводится к одному-двум аккордам, причем субдоминантовое трезвучие, как правило, преобладает над доминантовыми гармониями. Аккорды здесь применяются те же, что и в подавляющем большинстве «белых» гимнов, а также во многих образцах англокельтского музыкального фольклора. Даже явное предпочтение, отдаваемое субдоминантовой гармонии и плагальным оборотам, вряд ли следует связывать с негритянской традицией, хотя именно это предпочтение является характерной чертой блюзовой гармонии. Субдоминанта и вообще плагальность весьма типичны для церковной музыки белых. В спиричуэлах дополнительным стимулом для частого использования плагальной каденции было то, что в мелодиях многих из них заключительная тоника бралась в движении вверх от VI ступени, то есть от звука, требующего субдоминантовой гармонизации.

В целом о гармонии опубликованных спиричуэлов нельзя сказать, что ей присущи сколько-нибудь заметные негритянские черты: В тех случаях, когда нотная расшифровка выполнена очень скрупулезно (как, например, в транскрипциях Кёртис-Бёрлин и Балланты-Тэйлора), становятся более очевидными такие свойственные неграм качества, как природное чувство звукового колорита, склонность к плавному голосоведению —

наряду с пренебрежением к некоторым классическим европейским условностям вроде запрещения параллельных октав и квинт¹. Тем не менее налицо тот факт, что негры в данном случае используют заимствованный структурный принцип и применяют его почти так же, как и те, у кого он был заимствован.

Несомненно, что усложненная гармонизация конкретного спиричуэла способствовала вытеснению многих типично негритянских элементов из этого типа композиции. Натаниэл Детт в своем сборнике негритянских духовных песен* приводит два варианта спиричуэла «Roll, Jordan, Roll», один из которых записан полвека тому назад во время выступления студентов Хэмптонского института, а другой — в том же институте незадолго до выхода в свет упомянутого сборника. Различие между ними поразительно и весьма существенно. В более раннем варианте отчетливо видны признаки «блюзовой» звукорядной структуры: он содержит пониженную, «блюзовую» VII ступень, а также отличается некоторыми отнюдь не европейскими особенностями мелодического движения. Во втором варианте мелодия и гармония более стандартизированы в соответствии с «белой» традицией. С гармонически диссонирующей «блюзовой» VII ступенью покончено; в середине первого раздела вводится плагальная половинная каденция европейского типа; мелодический контур в целом приведен в соответствие с европейской традицией. Детт объясняет эти изменения чисто метафизически, полагая, что в новом варианте нашли отражение более благоприятные условия жизни негров в наше время. Совершенно очевидно, однако, что решающим фактором здесь является влияние гармонической системы белых. Типично негритянская мелодия в интерпретации образованных и достигших профессиональной зрелости негритянских певцов постепенно утрачивала свой первобытный характер, стандартизировалась, приобретала все большее сходство с «белым» гимном: Кто скажет, сколько популярных спиричуэлов подверглось подобным изменениям? В конечном счете в них осталось мало негритянского. Особенно интересно отметить в связи с этим, что новый вариант основывается преимущественно на пентатоническом звукоряде, тогда как более старый и более аутентичный негритянский вариант никак не связан с пентатоникой и заметно тяготеет к интонационному строю «блюзового звукоряда».

Хотя есть основания полагать, что гармоническая эволюция концертного спиричуэла в определенной мере сопровождалась утратой исконно негритянских элементов, очевидно тем не менее, что в первобытных хот-спиричуэлах (и других формах религиозного самовыражения негров) гармония присутствует только в самом примитивном виде. До сих пор остается открытым вопрос, связана ли эта «гармония» с подражанием музыкальной

* *Dett, R. N. Religious Folk Songs of the Negro as Sung at Hampton Institute, Hampton/Virg.: Hampton Institut Press, 1927.*

практике белых или же ее можно считать подлинно «африканской». Сами условия коллективной импровизации всей негритянской общины были естественной предпосылкой для возникновения многоголосия. Однако к пению общины вряд ли применимо понятие «гармония» в европейском смысле; в столь же малой степени оно согласуется с гармонической структурой хот-джаза, блюза или других, более сложных разновидностей негритянской музыки, испытавших на себе влияние музыки белых.

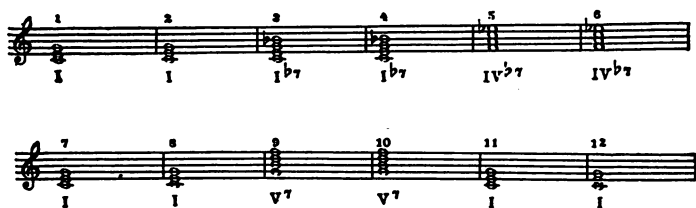
В тех образцах первобытной негритянской религиозной импровизации, которые довелось слышать автору настоящей книги, «гармония» была ограничена рамками пентатонического и «блюзового» звукорядов, причем одновременные сочетания тонов, принадлежащих этим двум звукорядам, возникали стихийно, непреднамеренно*. Подобные комбинации вполне приемлемы для слуха. Тоны вышеназванных звукорядов сочетаются довольно естественно, особенно в вокальной музыке, и есть какая-то первозданная жизненная сила в основанном на сочетаниях этих тонов звучании множества голосов, одновременно поющих различные мелодии. Но в такой «гармонии» полностью отсутствует элемент прогрессии, целенаправленного движения от одного аккорда к другому, имеющий принципиально важное значение в гармонии европейского типа.

Таким образом, чисто негритянская «полифония», по-видимому, возникла как случайный результат интонационного варьирования, осуществляемого одновременно большой группой негритянских певцов. Этот тип многоголосия богат подлинно негритянскими элементами, но вряд ли может быть назван «гармоническим» (в европейском понимании). Приспосабливая данную разновидность многоголосия к традиционным европейским гармоническим формулам, негритянская музыка расплавляется за это утратой многих своих специфических качеств. Отмеченный факт во многом объясняет (хотя, конечно, и не прямо) редкость использования «блюзовых» звукорядных структур в опубликованных спиричуэлах. В более «популярных» сферах негритянской музыки, однако, происходил обратный процесс. Если в концертном спиричуэле европейская гармония всегда доминировала над негритянскими интонациями, то в хот-джазе и блюзах негритянские интонации приобрели главенство над европейской гармонией или по крайней мере оказали значительное влияние на нее.

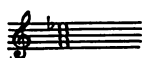
Простейшим примером такого рода переосмысления европейских гармонических средств может служить структура традиционного блюза. Обычно блюз состоит из двенадцатитактовых построений. Иногда бывает достаточно одного-двух таких построений (с соответствующими повторами). В гармоническом отношении структура этих построений в высшей степени тради-

* О сходной гармонической трактовке звукорядного материала у африканцев см. на с. 176—178.

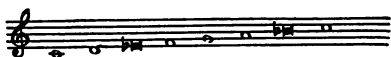
ционна. Преимущественно блюзы основываются на единой исходной модели, которая допускает лишь незначительные изменения. Для нее характерно использование септаккордов, а также тенденция к постоянному чередованию тонической и субдоминантовой гармоний. Если прибегнуть к общепринятым символам (I, V и IV — для обозначения тонической, доминантовой и субдоминантовой гармоний; 7 — для обозначения септаккорда, состоящего из одной большой и двух малых терций — типа D⁷), то эту модель можно изобразить примерно следующим образом:



Данная гармоническая модель, с характерным для нее использованием квазидоминантового септаккорда на IV ступени, не встречается в обычном европейском песенном аккомпанементе. Эта модель представляет собой весьма оригинальную последовательность, состоящую из стандартных европейских гармоний. Она включает в себя два септаккорда, крайне редко (лишь в очень сложном контексте) применяемые в европейской музыке, — квазидоминантовые септаккорды тонической и субдоминантовой функций. Каждый из них несет на себе следы влияния «блюзового звукоряда». Оба содержат особые хроматические тоны, чуждые европейскому мажору и связанные с альтерацией III и VII ступеней. «Блюзовое» качество, которое эти тоны приобретают благодаря понижению, делает их типичными для специфически негритянской ладотональной системы. «Блюзовыми тонами» в данном случае являются *си-бемоль* и *ми-бемоль*. Аккорды



своим происхождением обязаны не обычному мажору, а «блюзовому звукоряду», который, по нашему мнению, так или иначе связан с негритянским музыкальным инстинктом:



Конечно, если в роли аккомпанирующего инструмента выступ фортепиано, интонационное варьирование этих тонов становится невозможным. Тем не менее негры вводят блюзовые интонации в гармонию всегда, когда это позволяют им инструментальные или вокальные средства. Тот, кого интересует, каким образом аккордовая последовательность приобретает специфическую окраску за счет введения «блюзовых тонов» и связанных с ними негритянских приемов варьирования высоты звуков, найдет показательные примеры этого феномена в записях Mitchell's Christian Singers, особенно в спиричуэле «What More Can Jesus Do?», на который мы уже ссылались по другому поводу.

О значении гармонии как организующего структурного принципа в джазе уже упоминалось в главе о звукоязыде. Именно гармоническая модель джазовой мелодии служит импровизатору основой для создания его спонтанных вариаций. В очень многих хот-джазовых импровизациях эта модель сводится к той или иной простой формуле. Иногда она целиком заимствуется из аккомпанемента одной из многих мелодий Тин-Пэн-Элли. В других случаях такая модель может быть спонтанно создана исполнителями. Но слово «спонтанно» здесь нужно понимать лишь в том смысле, что музыкант не пользуется нотами. Гармонические модели хот-джаза не столь разнообразны, как его мелодии. Они вполне традиционны и постоянно встречаются в сопровождении многих и многих мелодий. Вновь и вновь воссоздавая их, исполнитель просто-напросто повторяет выдержавшую испытание временем гармоническую формулу, хотя это и производит впечатление импровизации.

Джазовая гармония, вообще говоря, представляет собой невообразимую смесь идиом и влияний. Композиторы и аранжировщики Тин-Пэн-Элли, создающие наиболее изощренные аккомпанементы, пользуются сегодня гармоническим языком, который восходит в своих истоках в равной мере и к Вагнеру и Пуччини, и к американским традициям, сложившимся под негритянским влиянием. Если отвлечься на некоторое время от подобных тонкостей, то обнаружится, что джазовая гармония в ее простейших формах носит следы воздействия двух очень важных факторов. Один из них — это тот тип «компактной» хроматической гармонии, который известен под названием «barbershop-harmony» («парикмахерская гармония»). Другой — уже знакомый нам «блюзовый звукоязыд».

«Парикмахерская гармония» — явление, тесно связанное (по меньшей мере несколько десятилетий) с американской музыкой хиллбилли, ковбойской музыкой, с эстрадными мужскими квартетами и различными типами негритянской музыки; она ассоциируется с атмосферой баров и кабачков. В наиболее привычном для большинства из нас виде она встречается в меланхолической песне «Sweet Adeline», обычно звучащей в исполнении вокального ансамбля. Существует мнение, что этот тип гармонии возник в парикмахерских Юга, вероятно, в те жаркие дни, когда

цирюльники и клиенты, чтобы сократить время, объединяли свои голоса в ансамбле, «гармонизуя» какую-нибудь популярную мелодию. Как бы то ни было, «парикмахерская гармония» действительно имеет специфический характер, отличающий ее от традиционных форм европейской гармонизации.

В «парикмахерской гармонии» проявляются тенденции к тесному расположению голосов и плавному движению параллельными созвучиями. Часто они движутся хроматически — по полутонам. Септ- и нонаккорды, особенно доминантового типа, здесь столь же обычны, как и трезвучия, если даже не в большей степени. Нередко они непосредственно переходят друг в друга в параллельном хроматическом движении, а также образуют циклические последовательности, затрагивающие несколько родственных тональностей, наподобие следующего гармонического оборота:



В более сложных образцах джазовой гармонизации такие хроматические и циклические последовательности септаккордов могут создавать закономерные предпосылки и быть естественным стимулом для использования аккордики и гармонического движения вагнеровского типа. Во всяком случае, образуемая ими гармоническая структура очень своеобразна и необычна для европейской музыки, по крайней мере вплоть до эпохи Листа и Вагнера. В высшей степени маловероятно, чтобы исполнители музыки хиллбилли и другие музыканты сельской Америки могли позаимствовать подобный прием из произведений немецких романтиков. Вместе с тем этот специфический стиль гармонизации не обнаруживает сколько-нибудь определенных негритянских черт, хотя у негров он несомненно нашел применение. Более вероятно, что хроматическая основа «парикмахерской гармонии» по своему происхождению косвенно связана с возможностями аккомпанирующих инструментов типа банджо и гитары.

Конструкция этих инструментов позволяет использовать аккорды из трех и более звуков, причем извлечение каждого типа аккорда требует определенного расположения пальцев левой руки. Как только аккорд, например доминантсептаккорд, запечатлевался в памяти и соответствующая аппликатура становилась привычной для исполнителя, у него возникало естественное стремление применять такую же аппликатуру на другой высоте. Технически данный процесс предполагал простое перемещение руки вверх или вниз по грифу инструмента при сохранении примерно той же пальцевой позиции. Пользуясь методом проб и ошибок, наш условный банджоист убеждался в том, что расположение пальцев, необходимое для извлечения доминантсептаккорда, дает звучание, вполне согласующееся с определенными

ми тонами мелодии, и выявляет дополнительные ресурсы гармонизации. Можно без труда проследить, как этот процесс привел к закреплению в практике приема, ставшего обычным явлением, — к подмене субдоминантового трезвучия в каденции хроматическим квазидоминантовым септаккордом на VI пониженной ступени:



Аппликатура первых двух аккордов на банджо (или другом сходном инструменте) идентична. Переход от одного аккорда к другому происходит путем простого перемещения руки на грифе на один лад вниз. По-видимому, именно таким образом сельская Америка впервые приобщилась к тайнствам поствагнеровской хроматики. Чтобы получить представление об этом процессе, достаточно послушать, как студент колледжа бренчит на укулеле².

Итак, *barbershop-harmony* — это крупный вклад в технику джазовой гармонизации. Именно благодаря ей в практике джазового аккомпаниатора стали популярны септ- и нонаккорды, параллелизмы, плавное хроматическое ведение голосов. Гармонические последовательности, подобные приводимой ниже (пример взят из аккомпанемента к «You've Been a Good Ole Wagon» в записи Бесси Смит), отличаются такой хроматической насыщенностью, какую никогда не встретишь в европейских фольклорных образцах:



В сельской же музыке Америки такого рода последовательности не являются чем-то необычным для песенных аккомпанементов.

От «парикмахерской гармонии» джаз перенял принцип движения от одного доминантсептаккорда к другому доминантсептаккорду или нонаккорду (по родственным тональностям). Эта последовательность используется в современной музыке Тин-Пэн-Элли настолько часто, что ее привыкли квалифицировать как характерный атрибут джаза. Модуляций здесь практически нет. Данная последовательность постоянно находит применение в брейках, например в следующем, где ее роль заключается в кратковременном нарушении тонального однообразия:

Характерная для «парикмахерской гармонии» тенденция к приобретению септаккордов над простыми трезвучиями утвердилась и в практике джазовых композиторов. Можно сказать, что в джазовой гармонии употребление септ- и нонаккордов стало правилом, а использование трезвучий — исключением. В тех случаях, когда приходится иметь дело с более развитым аккомпанементом (в композиторской музыке), даже простое тоническое трезвучие, естественное, казалось бы, для этого типа сопровождения, зачастую не удается обнаружить на протяжении многих и многих тактов. В таких пьесах типичным является начало на септаккорде двойной доминанты или на какой-либо другой гармонии, тоже достаточно отдаленной от тонального центра, с последующим движением к тонике через ряд хроматических гармоний, причем тоника может появиться только в заключительной каденции. В данном случае мы сталкиваемся с наиболее очевидными проявлениями принципов *barbershop-harmony*. В хот-джазе не часто можно встретить что-либо подобное.

* * *

В джазовой гармонии чисто негритянское влияние особенно ощутимо тогда, когда европейская гармоническая схема подвергается воздействию мелодических закономерностей, обусловленных спецификой «блюзового звукоряда». Это имеет место отнюдь не только в самих блюзах. Одно из наиболее заметных различий между джазовой и традиционной европейской гармонией связано с трактовкой каденций. Весьма типична для европейской гармонии каденция, содержащая доминантсептаккорд и его разрешение в тоническое трезвучие. Это так называемая «автентическая каденция». Следующей по значению является «плагальная каденция», в которой субдоминантовое трезвучие предшествует заключительному тоническому аккорду. В джазе автентическая и плагальная каденции используются сравнительно редко — вернее, редко в чистом виде, в том, в каком она обычно встречается в европейской практике. Это связано, по видимому, с влиянием негритянского «блюзового звукоряда».

Как отмечалось в главе о звукоряде, в джазе редко употребляется восходящий вводный тон (VII ступень), типичный для европейской мелодики. В негритянской мелодике (как и вообще в джазе, который в этом плане обнаруживает сильное негритянское влияние) заключительному тону обычно предшествует мажорная или минорная («блюзовая») III ступень, переходящая в него сверху скачком (1, 2) или в плавном движении через II ступень (3, 4), а также VI ступень звукоряда, взятая снизу (5).



Подобные мелодические окончания находятся в соответствии с принципом мелодического движения, лежащим в основе «блюзовой» тетраходной группировки:



Таким образом, предпоследний аккорд джазовой каденции должен быть гармонически согласован с мажорной или минорной III, со II или VI ступенями звукоряда. Из них только II ступень гармонизуется доминантовым трезвучием или доминант-септаккордом (сообразно европейской традиции). Поэтому здесь находят применение некоторые нетипичные для европейских каденций аккордовые последовательности, сочетающие специфически негрятинские мелодические качества «блюзового звукоряда» с необходимым ощущением завершенности. Многие из них можно рассматривать как варианты автентической и плагальной каденций, но в принципе они вполне характерны для джаза.

Наиболее распространенными каденциями в джазе, вероятно, являются следующие:

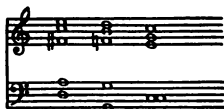


Порядок, в котором они здесь приведены, определяется мелодическим движением верхнего голоса: в первых шести — нисходящим (исключение составляет № 4), а в последних пяти — восходящим. № 6 — обычная европейская автентическая каденция, часто применяемая при нисходящем движении мелодического голоса. Однако вряд ли можно сказать, что она доминирует в джазовой гармонии. № 10 — традиционная европейская плагальная каденция. № 4 содержит увеличенное трезвучие на доминантовом басу, которое часто остается неразрешенным в конце первого раздела («verse») песенного куплета, создавая атмосферу ожидания начальной тонической гармонии последующего раздела («chorus»). В № 5 доминантовый аккорд с *ми-бемоль*

нередко выполняет сходную функцию. Почти все эти обороты, кроме, пожалуй, № 6, специально приспособлены к особенностям кадансирования в условиях «блюзового звукоряда». Данные особенности стали настолько важными с точки зрения специфики музыкального языка джаза, что лишь в очень редких случаях они не находят отражения в джазовой мелодии или хотя бы в каденционном построении. Это справедливо для разной музыки — от наиболее импровизационных форм *swing music* вплоть до наиболее стандартизированной продукции Тин-Пэн-Элли.

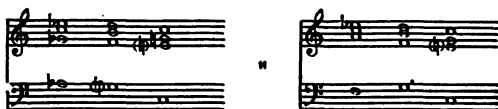
Охарактеризованные выше типичные джазовые каденции ведут происхождение от аккомпанемента к негритянской мелодии. Совершенно очевидным это становится, если взглянуть на нотные расшифровки мелодий, исполненных Бесси Смит, которые приводились в предыдущей главе, где говорилось и об использовании певицей «блюзовой» III ступени в сочетании с доминантсептаккордом. Возникающая в результате комбинация тонов (которую, если угодно, можно было бы определить как терцдецимаккорд доминанты), несомненно, является прототипом начального аккорда каденций № 1 и 5 (см. выше). В конце шестого такта «*You've Been a Good Ole Wagon*» * (и в некоторых других местах той же записи) обнаруживается прототип каденции № 7. Каденции № 8 и 9 являются вариантами каденции № 7, содержащими «блюзовую» III ступень (здесь *ми-бемоль* энгармонически заменен на *ре-диез*). № 10 — плагиальная каденция, постоянно встречающаяся в опубликованных спиричуэлах и во многих иных типах негритянской музыки. Каденция № 11 включает в себя квазидоминантовый септаккорд на субдоминантовом басу, очень характерный для блюзовой гармонии (и вновь европейские правила соединения аккордов и традиции Тин-Пэн-Элли заставляют нас энгармонически заменить *ми-бемоль* на *ре-диез*). Таким образом, сочетание негритянской мелодии и европейской гармонии повлияло на гармонический язык джаза.

Влияние «блюзового звукоряда» на традиционные гармонические модели джаза проявилось и в других формах. «Блюзовая» III ступень с ее интонационной неустойчивостью и тенденцией к нисходящему движению через II ступень к тонике послужила основой для возникновения целого ряда характерных гармонических оборотов. Некоторые из них уже рассматривались как специфические для фортепианного джаза. Если «блюзовая» III ступень, интонируемая с повышением, вполне согласуется с относительно простой последовательностью в духе «парикмахерской гармонии»,

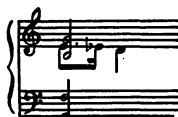


* См. с. 146—147.

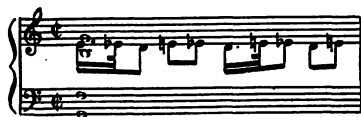
то ее понижение предполагает введение хроматических и «блюзовых» оборотов наподобие следующих:



Связь между «блюзовой» III и II ступенями, несомненно, и привела к образованию короткой фигуры:



В музыке Тин-Пэн-Элли подобное «украшение» доминант-септаккорда встречается практически в каждом аккомпанементе. Более сложные варианты той же фигуры, например,



использовались такими композиторами-профессионалами, как Гершвин. Обратное движение «блюзовых тонов» образует «блюзовую» фигуру, распространенную в фортепианной музыке и являющуюся одной из излюбленных у Зеза Конфри:



«Блюзовая» III ступень, представленная в нескольких вариантах, выступает как своего рода колорирующий элемент в следующем типичном развернутом каденционном построении у Конфри*:



* Confrey, Z. Modern Course in Novelty Piano Playing. New York: Mills Music Co., 1923, p. 21.

Нестабильное негритянское интонирование представлено одновременно звучащими *фа-диез* и *соль* в первом такте, сочетанием натурального *фа* и *фа-диез*, переходящих в *соль* в начале второго такта, и звуком *соль-бемоль* в хроматическом «парикмахерском» аккорде в конце второго такта.

* * *

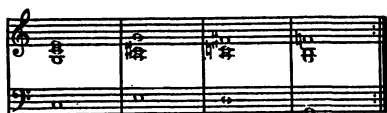
Отмеченные здесь особенности джазовой гармонии с распрощанием блюза проявились и в композиторской популярной музыке. Фактически именно в них, а не в пресловутой ритмической специфике, заключено главное различие между джазом и рэгтаймом. В гармоническом языке рэгтайма редко обнаруживаются следы негритянского влияния или хотя бы элементы «парикмахерской гармонии». Для рэгтайма вообще характерен более простой тип европейского гармонического языка, ограниченный рамками тоники, доминанты и субдоминанты (что в равной мере показательно, скажем, для английской песни «Annie Laurie», итальянской «O sole mio» и немецкой «Ach, du lieber Augustin»).

Таким образом, в джазе больше негритянского, чем в рэгтайме, и прежде всего вследствие проявления сильных негритянских влияний в его гармонии. Если не принимать во внимание «благородное» пристрастие представителей Тин-Пэн-Элли к гармоническому стилю в духе Вагнера, Пуччини и импрессионистов, то очевидно, что джазовая гармония находится под воздействием двух совершенно определенных источников — «парикмахерской гармонии» и «блюзового звукоряда». По крайней мере второй из них является чисто негритянским.

Что касается различий в гармонии хот-джаза и музыки Тин-Пэн-Элли, то они не столь велики, как может показаться. В целом традиционная хот-джазовая гармония, вероятно, более проста, чем гармония Тин-Пэн-Элли. Редко в ней можно обнаружить сложные европейские ингредиенты; она в большей степени ограничена несколькими простейшими «парикмахерскими» и «блюзовыми» гармоническими формулами. Необходимо, однако, помнить, что импровизационные элементы, в значительной мере определяющие своеобразие ритмики и мелодики хот-джаза, в сфере гармонии фактически не проявляют себя. Хот-джазовая гармония по существу лишена импровизационности; скорее, напротив, она очень стандартизирована — если не принимать в расчет некоторую свободу фактурного варьирования (обычное явление в практике пианистов). Время от времени, когда материалом для импровизации служат мелодии Тин-Пэн-Элли, некоторые сложные элементы гармонизации оригинала могут проникать в хот-джазовый вариант. «Limehouse Blues», например, начинается с альтерированного («доминантового») септаккорда VI ступени. Эту гармонию широко используют музыканты хот-джазовых ансамблей в своих импровизационных «вариациях» на

данную мелодию. Но она вовсе не является типично негритянской и во многих хот-джазовых аккомпанементах избегается. В частности, она представляет собой просто-напросто индивидуальную особенность этой довольно изысканной темы и именно в таком качестве используется музыкантами в хот-импровизациях.

Вместе с тем гармония хот-джаза в основном согласуется с более простыми и стандартными формами аккомпанемента. Особенно органично его мелодии и ритмы накладываются на гармонические формулы, в которых ощутимо сильное влияние блюза. «Блюзовые» структуры, уже упоминавшиеся ранее в этой главе, вошли в число основополагающих моделей для хот-джазовых аккомпанементов. Другие распространенные гармонические схемы содержат простейший, постоянно повторяющийся оборот в духе «парикмахерской гармонии»:



Разумеется, опытные музыканты, играющие в ритм-группе, умело дополняют эти схемы ритмическими и чисто пианистическими украшениями, типично джазовыми каденциями.

В музыке, исполняемой хот-ансамблем, в отличие от практики более претенциозных джазовых оркестров, редко используется модуляция из одной тональности в другую. Форма, как правило, представляет собой одну из простейших разновидностей циклической композиционной структуры, где основная гармоническая схема многократно повторяется, тогда как мелодический и ритмический контекст постоянно подвергается изменениям.

Несомненно, что большинство негритянских элементов в гармонии Тин-Пэн-Элли ведет свое происхождение от той или иной разновидности хот-джазового музицирования. В наше время, однако, выявляется такое множество разнообразных и противоречивых влияний в области гармонии, что практически невозможно гарантировать аутентичность этих элементов в традиционном хот-джазе. Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, это то, что гармония, основывающаяся на вышеописанных закономерностях, — явление чисто европейского происхождения, но испытавшее на себе влияние специфической исполнительской манеры американских негров, и что это влияние ощутимо в большей или меньшей степени в любой разновидности джаза.

Африканские Влияния

Читателю, который проявил терпение, следя за описанием разного рода аналитических подробностей в предшествующих главах, должно стать понятным, что не существует простого ответа на вопросы: «Изобретен ли джаз неграми?», «Являются ли негры создателями спиричуэлов?» и т. п. Последний вопрос до сих пор является предметом особенно острых дискуссий, большей частью затрагивающих внешние и сравнительно несущественные аспекты, такие, например, как степень сходства или несходства текстов и мелодий у белых и негров.

Если исходить из того, что джаз и спиричуэл (как типы музыки) в изначальном виде создавались неграми, их руками и голосами и вообще не могли возникнуть вне сферы специфической творческой деятельности негров, то обе эти разновидности искусства можно с полной уверенностью считать негритянскими по происхождению. Если же эти явления подвергнуть детальному анализу с точки зрения музыкальной структуры, то становится очевидным, что они представляют собой результат слияния различных музыкальных идиом и что здесь чрезвычайно важен вклад как белых, так и «африканцев». Можно утверждать, что в наши дни фактически не существует афроамериканской музыки, абсолютно свободной от влияния белых. Столь же бесспорно, что вся джазовая музыка — от самых примитивных форм хот-джаза до наиболее сложных видов софистикэйтед-джаза — находится под сильным влиянием негритянских музыкальных традиций.

Разграничение таких категорий афроамериканской музыки, как «hot» и «sophisticated», предложенное нами еще в начале данной книги, делает очевидным тот факт, что первая из этих категорий характеризует первичную основу, на которую опираются все важнейшие «африканские» элементы, способствовавшие превращению джаза в то самобытное оригинальное искусство, каким он стал впоследствии. Хот-экспрессия как особый тип музыкального выражения поистине является достижением именно американских негров. Но даже и она в какой-то мере гибридна по своей природе. Чисто негритянской она остается в том, что касается своеобразия ее эстетики, во многом — мелодики и, по существу, всего, что связано с ритмом. Представители

sophisticated music взяли из нее некоторые важные элементы, введя их в более европеизированные формы музыки, в том числе в концертный спиричуэл и свит-джаз. И тот, и другой в эстетическом отношении, как и в целом ряде технических моментов, мало связаны с негритянской традицией, но, несмотря на это, в них несомненно есть и нечто негритянское.

В предшествующих главах мы подробно описали и тщательно исследовали особенности музыкального языка, отличающие джаз от других видов музыки. Мы видели, что — за исключением, пожалуй, «парикмахерской гармонии» — все характерные элементы джаза имеют бесспорно негритянское происхождение. Отмечалось, что чернокожие обитатели сельского Юга приукрашивали свое пение полиритмическими фигурами, смещали мелодические акценты с сильной доли на слабую, пели и говорили, пользуясь блюзовыми интонациями, задолго до того, как стал известен джаз. Мы выяснили, что многие сложные обороты и приемы коммерческого софистикэйтед-джаза являются разработкой негритянских идей. Было установлено, что европейский тип гармонических моделей, усвоенный неграми из ранних духовных гимнов и сельской бытовой музыки белых, вошел органичной частью в арсенал выразительных средств самой негритянской религиозной музыки, а интонации речи и пения негров повлияли в свою очередь на развитие этого европейского структурного принципа. Мы отмечали и то, что данный принцип таким же образом был заимствован негритянскими джазовыми музыкантами и оказал влияние на формирование гармонического языка джаза.

Об исконно африканской музыке здесь до сих пор говорилось мало. В подтверждение тезиса о негритянском происхождении джаза необходимо было всего лишь выделить его характерные элементы, показать, что они чужды музыкальной практике белых, и проследить их истоки в более примитивной музыке и особенностях речи простых негров сельского Юга.

Журналисты много пишут о том, что истоки джаза находятся в джунглях, однако существование какой бы то ни было взаимосвязи между джазом и музыкой Африки не получило достаточного обоснования. Путешественники и исследователи, не искушенные в музыке, часто (хотя и не всегда) указывали в своих записках на очень большие различия между африканской музыкой и музыкой американских негров. Образованные музыковеды, например, такие, как Генри Эдвард Кребил*, Натали Кёртис-Бёрлин** и Николас Балланта-Тэйлор***, обычно пытались установить и описать в первую очередь признаки сходства. Но

* *Krehbiel, H. E. Afro-American Folksongs.*

** *Curtis-Burlin, N. Songs and Tales from the Dark Continent. New York: G. Schirmer, 1908.*

*** Вступительная статья к изд.: *Ballanta-Taylor, N. J. G. St. Helena Island Spirituals. New York: G. Schirmer, 1925.* См. также: *Ballanta-Taylor, N. J. G. Jazz Music and Its Relation to African Music.— Musical Courier, 1922, June.*

эти авторы располагали чересчур ограниченными данными о структуре джаза и исконно африканской музыки, чтобы сделать такое сравнение убедительным.

Проследить связи джаза с Африкой оказалось непростой задачей, прежде всего по той причине, что африканская музыка была еще слишком мало изучена, особенно если учесть масштабы территории ее распространения. Это огромный континент, характеризующийся не только бесчисленным множеством самобытных и неповторимых племенных обычаев, но и значительной этнической неоднородностью. Антропологические особенности, обычаи, музыкальные традиции двух соседних племен подчас совершенно несходны. Народы, населяющие побережье и северные районы Африки, в течение нескольких столетий находились в контакте с европейскими, семитскими и восточными народами, влияния которых довольно часто проявляются в местной африканской музыке. Негры-рабы, которые ввозились на американский Юг из отдаленных друг от друга районов Африки, принесли с собой до известной степени смешанную музыкальную культуру. Потребуется еще много лет упорной исследовательской работы квалифицированных этномузыковедов, прежде чем сложится сколько-нибудь законченное представление хотя бы о музыке Африки как таковой. И только тогда можно будет с некоторой определенностью сказать, какая именно часть музыки американских негров имеет африканское происхождение *.

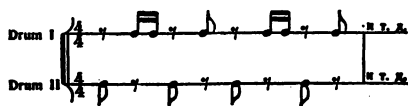
Вместе с тем, судя по некоторым разрозненным и отрывочным, но достоверным данным, в отдельных разновидностях африканской музыки обнаруживаются некоторые незначительные элементы джаза. К наиболее доступным аутентичным образцам африканской музыки в настоящее время относится серия звукозаписей, сделанных африканской экспедицией Дениса — Рузвельта и выпущенных несколько лет назад фирмой Reeves Sound Studios. Эти записи были репродуцированы со звуковой дорожки полнометражного кинофильма, снятого при поддержке бельгийского правительства **. Здесь записаны пение, игра на барабанах и другая инструментальная музыка различных племен, обитавших в Бельгийском Конго и соседней Танганьике.

В данных записях совершенно очевиден полифонический характер музыкального ритма, его синкопичность, представлены такие характерные для джазовой ритмики качества, как динамическая конфликтность и непрерывность. Более детальное изу-

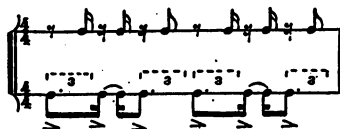
* Несмотря на то что в архивах американских библиотек и музеев хранится более тысячи звукозаписей музыки африканских племен, полный, всесторонний их анализ, очевидно, еще не осуществлен. К наиболее крупным собраниям относятся фонд библиотеки Конгресса, коллекции Лоры Болтон в Чикаго, Мелвилла Дж. Герсковича в Северо-Западном университете, Джорджа Герцога в Колумбийском университете, а также коллекции Пенсильванского университета и Музея естественной истории в Нью-Йорке.

** Фильм демонстрировался в американских кинотеатрах в существенно переработанном варианте под названием «Dark Rapture».

чение африканских ритмических моделей показывает, однако, что основой для большинства из них является трехдольная метрическая пульсация, тогда как четырехдольность встречается гораздо реже. Это особенно заметно в игре барабанщиков ватуси, записи которой занимают три стороны в альбоме грампластинок Дениса — Рузвельта. Барабанщики ватуси — удивительно изобретательные и вдохновенные мастера синкопирования. Но используемые ими простейшие базисные ритмы скорее напоминают образцы типа «The Campbells Are Coming», чем джаз. Это замечание справедливо и для ритмов, представленных в некоторых других записях данной серии. Впрочем, в трех или четырех примерах обнаруживается четырехдольность, а кое-какие из них содержат полиритмическое наложение типа «3 на 4», характерное для джазовой ритмики. Возможно, самый яркий пример среди них — это игра на барабанах, сопровождающая один из обрядов у бапере (№ 3 на второй стороне последнего диска). Здесь два ведущих барабана вначале устанавливают основной пульс — точно так же, как это мог бы сделать джазовый барабанщик или играющий на ударных исполнитель кубинской румбы:



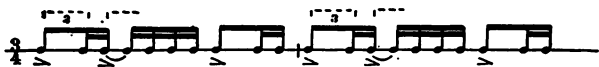
Но вскоре они начинают нарушать однообразие лишнего синкоп движения посредством ритмического варьирования:



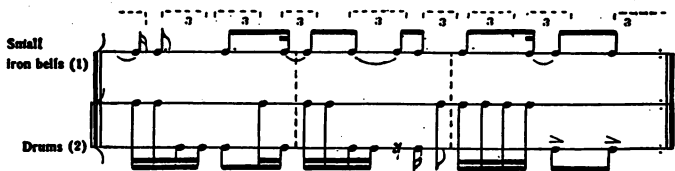
Синкопы и акценты у второго барабана создают основу для возникновения типичных полиритмических циклов «3 на 4». Образующийся в результате ритм поразительно напоминает ритм румбы и, конечно же, имеет точки соприкосновения с определенными джазовыми структурами.

Следующий раздел этого же альбома грамзаписей, посвященный интересной музыке stick orchestra * народности бабира, тоже содержит ритмические наложения «3 на 4», хотя более крупные циклы основного ритма образуются трехдольными группами. Здесь ритм (особенности звукоряда не приняты во внимание) представлен фигурой, напоминающей болеро¹:

* Букв. палочный оркестр (англ.).



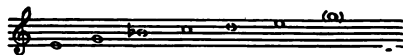
Фрагменты музыки барабанов бапере, записанные на первой стороне второго диска, также содержат элементы полиритмии джазового типа. Впрочем, сложность этих моделей заставляет до некоторой степени сомневаться в том, какой ритм является их реальной основой — двухдольный ($2/4$) или трехдольный ($3/16$). Невозможно с точностью установить и то, какой из них является базисным ритмом, а какой накладываемым:



(1) Маленькие металлические колокольчики. (2) Ударные.

Что касается звукоряда и гармонии, то записи из альбома Дениса — Рузвельта в этом отношении несколько менее показательны, хотя и здесь прослеживаются возможные связи с джазом. «Блюзовый звукоряд», типичный для большей части музыки американских негров, в данных записях не встречается в том виде, в каком он бытует в Америке. Тем не менее часто употребляются пониженная VII ступень, септ- и нонаккорды доминантового типа, характерные для блюзовой гармонии. Весьма распространен, как и следовало ожидать, пентатонический звукоряд.

Кроме обычных «черноклавишных» типов пентатоники в этих записях особенно часто обнаруживается своеобразный пятиступенный звукоряд, состоящий из тонов европейского доминантнонааккорда*:



По всей видимости, он не является характерным только лишь для одной какой-либо африканской народности, поскольку его с одинаковой вероятностью можно встретить в песнях бабира (диск 1, сторона 2, № 2), в ансамблевом инструментальном сопровождении к танцу вождя каруми (диск 2, сторона 1), повсеместно в пении, игре на флейте и на барабанах у пигмеев мамбути (диск 3) и в песнях, сопровождающих один из

* Факт существования этого звукоряда в африканской музыке отметил Николас Балланта-Тэйлор. См. предисловие к изд.: *Ballanta-Taylor, N. J. G. St. Helena Island Spirituals*.

обрядов у бабере (диск 6, сторона 2). В указанных примерах данный звукоряд появляется и в мелодической форме, и в виде оstinatно выдерживаемой гармонии. В песнях бабира (где его гармоническое использование связано с весьма своеобразным аккордом)



он выступает в сочетании с двумя простыми пентатоническими звукорядами. Здесь, очевидно, записаны четыре разные песни, первая и последняя из которых основаны на пентатонической шкале:



Во второй песне (запевала начинает её в новой тональности, в которой затем поет и хор) имеет место транспозиция уже упоминавшегося выше «нонаккордового» звукового комплекса:

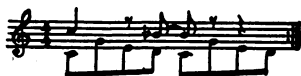


В третьей песне обнаруживается тот же пентатонический звукоряд, расположенный уже на другой высоте:



Безошибочность интонации, с которой простые народные певцы возвращаются к исходному пентатоническому звукоряду в четвертой песне, должна обратить на себя внимание любителей спекулятивных рассуждений на тему об абсолютном слухе и чистоте интонирования.

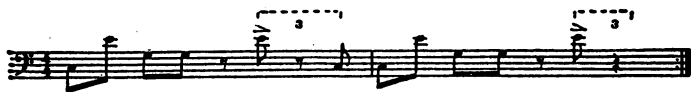
Пристрастие к пониженной VII ступени вновь и вновь подтверждается в этих записях. Особенно удачный тому пример обнаруживается в своеобразных повторяющихся фигурах флейтовой музыки пигмеев (диск 3, сторона 1):



Альбом грампластинок с записями африканской музыки, выпущенный фирмой Victor и основанный на материалах коллекции Лоры Болтон*, сравнительно мало что добавляет к этим

*«African Music». Rec. by Laura C. Bolton on the Straus West African Expedition of the Field Museum of Natural History.

наблюдениям. В записях, отобранных для данного альбома, представлена музыка таких народностей, как туареги и суахили, весьма насыщенная ориентальными и ближневосточными элементами. В некоторых образцах встречается полиритмия, которая вообще широко распространена в музыке всей Северной Африки, Аравии и Индии. Вряд ли следует связывать ее лишь с негритянским влиянием. Звукорядная структура в этих образцах — семитского, а в некоторых случаях даже европейского типа. Там, где негритянская специфика выражена в более чистом виде, наблюдается поразительное многообразие звукорядного и ритмического материала, слишком неоднородного и разрозненного, чтобы строить на его основе какие-либо выводы. Трехдольный ритм — наподобие того, который встречается в записях музыки барабанов ватуси в альбоме Дениса — Рузвельта, — возникает и в музыке народности малинке («Song of Praise» из собрания Лоры Болтон). Баквири и бини, по всей вероятности, испытывают склонность к пению параллельными терциями — почти так же, как неаполитанцы и мексиканцы. Боевая песня воинов-малинке сопровождается повторяющейся ритмической фигурой (в исполнении трех барабанов, настроенных приблизительно по звукам мажорного трезвучия), совершенно идентичной ритму румбы:



Что же все это может дать для прояснения вопроса об истоках джаза? Целесообразно провести несколько параллелей. Во-первых, несмотря на то что «блюзовый звукоряд» как таковой не обнаруживается в африканской музыке, пристрастие к одному из его компонентов — пониженной VII ступени — проявляется здесь с очевидностью. Во-вторых, как и в музыке американских негров, здесь мажорным конструкциям разного рода отдается предпочтение перед минорными звукорядами. В-третьих, африканцам присуще врожденное чувство гармонии (точнее — аккордового консонанса); в одной из записей, содержащихся в альбоме Дениса — Рузвельта, из числа песен мамбету (диск 1, сторона 1), можно даже найти пример простейшей гармонической последовательности типа «тоника — доминанта — тоника». В-четвертых, среди используемых в африканской музыке элементарных гармонических звукосочетаний весьма заметное место занимают доминантсепт- и нонаккорды, что указывает на явную аналогию с определенными особенностями блюзовой гармонии.

О джазовом оркестре

Элементы джазового языка, которые мы анализировали ранее, характерны как для самого джаза, так и для большей части афроамериканской музыки вообще. В том или ином соотношении они обнаруживаются в игре любого из наших знаменитых коммерческих «именных оркестров» (name bands)¹. Их можно встретить, причем в изобилии, даже в музыке, исполняемой какой-нибудь группой негров с Юга на примитивных музыкальных инструментах — таких, как уошборд², губная гармоника, казу³ и пара сковород. Качество джаза и его способность вызывать к себе интерес зависят в первую очередь от инстинктивно проявляющейся музыкальности его исполнителей, а не от степени сложности и совершенства инструментов, на которых они играют. Тем не менее в джазе, прежде всего в его профессиональных формах, весьма важную роль приобрела так называемая «джазовая оркестровка». С развитием джаза сложилась специфическая техника оркестровки — исконно американская и по своим функциям удивительно хорошо согласующаяся с идеями джазового искусства. В ходе ее эволюции в популярную музыку вводились новые инструменты, для прежних инструментов были найдены новые, подчас неожиданные сферы использования, сложились и новые принципы сочетания инструментов в ансамбле.

Известный нам сегодня типовой состав джазового оркестра сформировался постепенно, путем проб и ошибок. Свой нынешний облик он приобрел в большей мере благодаря индустрии развлечений и дансингам, нежели первобытному джазу негров Юга. С точки зрения инструментария джаз-оркестр в основном является продуктом Севера и Запада. В его состав вошли инструменты (в том числе саксофон и фортепиано), которые были нетипичны для ранних новоорлеанских оркестров*. Его истоки наиболее ясно прослеживаются в практике водеvilльных рэгтайм-бэндов и танцевальных оркестров начала века, негритянских оркестров Гарлема, оркестров, обслуживавших дансинги отелей тихоокеанского побережья, студенческих танцевальных оркестров периода первой мировой войны.

В целом история джазовой оркестровки отразила процесс

* См.: *Hobson, W. American Jazz Music. New York, 1939, p. 98.*

довольно последовательного отбора определенных инструментов, многие из которых использовались в различных комбинациях с самого начала нашего столетия. Это фортепиано, гитара, контрабас, туба, ударные, кларнет, саксофон, труба, корнет и тромбон. Все они могут встретиться в современном оркестре. В истории джаза редко бывало, чтобы в нем не находили применение какие-либо из этих инструментов. Вероятно, наиболее постоянно фигурировали труба, тромбон, гитара (или банджо) и ударные, тесно связанные практически со всеми формами оркестрового джаза, начиная с раннего, новоорлеанского периода и вплоть до настоящего времени.

Фортепиано в наши дни занимает ведущее положение в джазе. Это единственный инструмент, на котором может быть самостоятельно исполнена любая законченная джазовая композиция, и сегодня джаз, по существу, без него немыслим. Доминирующая роль фортепиано как важнейшего солирующего инструмента джазового оркестра, по-видимому, утвердилась в конце 20—30-х годов, когда большой известности добились такие пианисты, являющиеся одновременно руководителями оркестров, как «Дюк» Эллингтон и «Фэтс» Уоллер. Но оно культивировалось, причем довольно интенсивно, и в рэгтайм-бэндах 90-х годов прошлого века. Видный негритянский капельмейстер Джим Европа (Юроп)⁴ 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. Отсутствие фортепиано в ранних новоорлеанских оркестрах, вероятно, объясняется тем, что они часто выступали на улицах города — маршируя или передвигаясь на повозках, а в таких условиях использовать фортепиано было крайне неудобно. В увеселительных заведениях Сторивилла — одного из кварталов Нового Орлеана — и джаз и рэгтайм, разумеется, исполнялись на фортепиано задолго до начала нашего века. Это был тот стиль фортепианной игры, с которым белый пианист Бен Харни познакомил северян в 90-х годах прошлого века, вызвав изумление и восхищение постоянных посетителей мюзик-холла Тони Пастора. Вся «эра рэгтайма», как известно, была периодом господства фортепиано.

Судьба саксофона оказалась необычайно сложной, если говорить о нем именно как о джазовом инструменте. Ранее уже отмечалось, что он почти совсем не находил применения в раннем джазе Юга; во времена свингового бума 30-х годов любителям джаза он казался слишком старомодным. Видное место саксофон занимал в оркестрах 20-х годов. Его чувственный, даже несколько сентиментальный звук, напоминающий человеческий голос, полностью соответствовал песенному стилю свит-джаза, который приобрел популярность благодаря Полу Уайтмену и его последователям. Саксофон всегда ассоциировался скорее с большими оркестрами, нежели с малыми составами. И всегда он оставался одним из основных инструментов коммерческого свит-

джаза. Конечно, было немало выдающихся хот-джазовых саксофонистов, и большие хот-оркестры — такие, например, как оркестры Флетчера Хендерсона и «Дюка» Эллингтона, — всегда имели в своем составе саксофоны. Но сам характер звучания этого инструмента, его эффектный внешний вид и способность к выражению сентиментальных настроений сделали его более подходящим для музыки, звучавшей в кинотеатрах и танцзалах, чем для хот-джаза. Первым бэнд-лидером⁵, который приблизительно с 1914 года стал регулярно использовать группу из трех-четырех саксофонов, был, очевидно, Арт Хикмэн, руководивший оркестром отеля св. Фрэнсиса в Сан-Франциско. Примеру Хикмэна последовали в дальнейшем многие руководители танцевальных свит-бэндов.

Саксофон отнюдь не являлся новшеством, когда танцевальные оркестры периода первой мировой войны стали включать его в свой состав. Он был довольно распространенным инструментом в популярной outdoor-music⁶ задолго до этого времени. Данная фаза его истории почему-то упускалась из виду многими авторами, и поэтому создалось впечатление, будто саксофон был спасен джазовыми музыкантами от забвения, которое постигло его, несмотря на эпизодическое обращение к нему таких французских оперных композиторов, как Джакомо Мейербер и Амбруаз Тома. На самом же деле саксофон занимал положение одного из наиболее важных и особенно ценимых инструментов военного оркестра на протяжении последних десятилетий прошлого века. Изобретенный знаменитым парижским мастером Саксом примерно в 1840 году, он практически сразу же был включен в качестве обязательного инструмента в состав оркестров французской армии, после чего популярность его стала постепенно расти и в других странах. Хотя англичане и американцы ввели саксофон, пожалуй, несколько позже, чем он утвердился в странах континентальной Европы, его положение в составе наших духовых оркестров упрочилось уже в 70—80-е годы прошлого столетия. После гражданской войны наиболее известным концертным оркестром в Америке был оркестр, возглавляемый ирландским капельмейстером Патриком Сарсфилдом Гилмором⁷. На фотографиях, датированных 1875 годом, оркестр Пата Гилмора запечатлен на Мэдисон-Сквер-Гарден с полным квартетом саксофонов. С того момента, как военные оркестры данного периода начали постоянно играть на больших балах и танцевальных вечерах, порой переделывая в тустепы даже военные марши, саксофон стал завсегдатаем данс-холлов. Это произошло намного раньше, чем он получил признание у джазовых музыкантов.

Банджо (теноровая разновидность) — еще один инструмент, который принято считать специфически джазовым несмотря на то, что его введение в практику вовсе не связано именно с джазом. В большинстве своем исследователи сходятся в том, что банджо — чисто африканский вклад в джазовый инструментарий и что оно с самого начала было типичным инструментом старых

минстрел-шоу. Нередко банджо включалось в состав ранних джаз-оркестров Юга, однако вполне могло заменяться гитарой, обладающей более разносторонними возможностями. Банджо находило применение и в больших коммерческих оркестрах 20-х годов, отчасти благодаря его сильному, отчетливому звучанию и органичному сочетанию с другими инструментами ритм-группы, отчасти же благодаря его своеобразному внешнему виду, за счет которого оно воспринималось в тот период как своего рода «товарный знак» джаза. В дальнейшем банджо почти полностью утратило свое значение в оркестрах и к настоящему времени в большинстве из них оказалось вытесненным гитарой. У него осталось не так уж много приверженцев.

Наиболее ранней типовой разновидностью джазового оркестра был, по всей видимости, новоорлеанский джаз-бэнд, сложившийся примерно к 1900 году. Как известно, не существует звукозаписей, по которым можно было бы судить о его реальном звучании⁸. Сегодняшние почитатели того, что громко именуется «новоорлеанским стилем», вероятно, были бы шокированы, услышав, как в действительности звучала эта музыка. Несомненно, что она была мало похожа на так называемый «новоорлеанский ривайвл-джаз» 20-х годов, отличавшийся большей уравновешенностью, но при этом сохранивший связь с традициями хот-музицирования. Ныне единственным достоверным источником представлений о реальном облике старого новоорлеанского джаза для нас являются довольно несовершенные и примитивные (заставляющие вспомнить звучание брасс-бэнда⁹) звукозаписи знаменитого оркестра Original Dixieland Jazz Band, сделанные в 1918 году. Этот оркестр, хотя он и существовал в Новом Орлеане, по манере игры не был ни «негритянским», ни типично «новоорлеанским». В его состав входили труба, кларнет, фортепиано и ударные.

Для традиционных новоорлеанских джаз-бэндов, которые, очевидно, ведут свое происхождение от оркестра «Бадди» Болдена, возникшего в конце 90-х годов прошлого века, скорее всего было характерно грубоватое, «медно-духовое», гармонически очень бедное звучание. Как правило, они имели в своем составе трубу, тромбон, кларнет, контрабас, ударные и банджо (или гитару). В оркестре «Бадди» Болдена использовался не кулисный, а вентиляный тромбон, что означало отсутствие в то время специфической техники глиссандирования, обычной для джаза последующего времени. К данному составу зачастую добавлялась скрипка, что, по-видимому, объяснялось только лишь стремлением к большей изысканности, «благородству» музыки. В конечном же счете эта музыка была, пожалуй, довольно примитивной по сравнению с технически более совершенным джазом, появившимся позднее. Вполне возможно, что ее импульсивное звучание было до некоторой степени сродни фортепианному рэгтайму того времени. Когда новоорлеанские джаз-бэнды начали переезжать на Север после закрытия примерно в 1918 году уве-

селительных заведений Сторивилла, состав этих оркестров стал быстро утрачивать свою классическую простоту. «Кинг» Оливер, один из первых бэнд-лидеров, перебравшихся в Чикаго, ввел в оркестр фортепиано. Вместе с тем он положил начало процессу сокращения инструментального состава, что со временем стало типичным скорее для чикагского, чем для новоорлеанского джаза. Собственно новоорлеанская джазовая традиция, несомненно, внесла большой вклад в развитие джаза как вида популярного искусства, однако связанный с нею опыт в области оркестровой практики был вскоре забыт.

Большая часть современной литературы, принадлежащая перу приверженцев новоорлеанского стиля, создает впечатление, что никто на Севере, Востоке и Западе США фактически не имел никакого представления о джазе вплоть до того момента, когда негры Нового Орлеана познакомили со своим искусством чикагцев. Это, конечно же, заблуждение. К тому времени, когда «Кинг» Оливер и его сподвижники занялись серьезной творческой работой в Чикаго, вся страна — от атлантического побережья до тихоокеанского — уже была буквально наводнена джаз-бэндами. Многие оркестры из Нового Орлеана издавна принимали широкое участие в гастрольных поездках водеvilльных трупп. Хот-джаз повседневно звучал в Гарлеме и в знаменитом ньюйоркском дансинге Roseland Ballroom. Свит-джаз, выполнявший роль танцевальной музыки, пользовался популярностью в школах и колледжах. Такие пионеры свит-джаза, как Арт Хикмэн, выступавший в санфранцисском отеле св. Фрэнсиса, играли музыку этого типа в мягкой, мелодичной манере начиная с 1914 года. Пол Уайтмен со своим большим оркестром успешно выступил в ньюйоркском отеле Palais Royal. На протяжении почти полутора десятилетий джаз в той или иной форме временами звучал в ряде больших американских городов. Тогда еще он не назывался джазом, но это была музыка, заметно отличавшаяся от той, которая исполнялась старомодными оркестрами ресторанов и отелей. Саксофоны и ритм-группа с характерным составом инструментов включались в джаз-оркестры по крайней мере с 1905 года, когда Memphis Students Уилла Мэрриона Кука¹⁰ выступили в ньюйоркском театре Проктора на 23-й улице. Это был, по-видимому, посредственный «джаз», в котором водеvilльная эскапада сменялась слезливой сентиментальностью. Но в нем уже использовался новый музыкальный язык, основанный на синкопировании. К концу первой мировой войны джаз представлял собой достаточно определенный, сложившийся вид искусства, открытие которого произвело своего рода переворот в популярной музыке.

Пожалуй, именно 1917 год можно считать годом, когда этот переворот приобрел общенациональное значение. В целом ситуация в американской популярной музыке в то время была весьма сложной, и прояснилась она значительно позже. Оркестры театров и кинотеатров начали изменять свои составы, ориентируясь

на новый стиль, введенный танцевальными оркестрами отелей. Аранжировщики Тин-Пэн-Элли стали включать саксофоны в обычные коммерческие оркестровые составы, отказавшись от вторых скрипок, гобоев, виолончелей. Тремя годами позднее буквально в каждом населенном пункте страны можно было услышать завывание саксофонов, исторгавших из себя звуки хит-сонга «Whispering». Исполнение рэгтаймов на фортепиано соло или в комбинации с ударными, скрипками, трубами, тромбонами и другими инструментами получило повсеместное распространение в Америке с 1900 года, а особенно после 1910-го. Большой джазовый оркестр как определенный тип сочетания инструментов, пришедший на смену рэгтайм-бэнду, уже располагал вполне сложившимся арсеналом выразительных средств. Возможно, негритянские музыканты из Нового Орлеана, перебравшиеся к тому времени на Север, — такие, как Луи Армстронг и «Кинг» Оливер, — убедились в том, что местные музыканты достигли большего в ансамблевом музицировании, чем представители новоорлеанской традиции. А может быть, их поразила огромная популярность, которой здесь пользовались большие оркестры. Во всяком случае в Чикаго практически все они стали играть в здешних оркестрах или организовали свои оркестры аналогичного типа. С тех пор никто и никогда больше не слышал настоящего новоорлеанского джаз-бэнда, играющего в старом стиле.

Для этого — северного (или западного) — типа оркестра, которому суждено было стать эталоном инструментального состава джаз-бэнда в 20-е годы и остаться им до сегодняшнего дня, было характерно более или менее определенное число участников — от восьми до пятнадцати человек; в редких случаях оно выходило за эти пределы. Полный состав оркестра предполагал наличие трех инструментальных групп. Такое подразделение было принято во всех джазовых оркестрах того времени. В состав джаз-оркестра входили: группа медных духовых, группа язычковых и ритм-группа. Медная духовая группа обычно включала в себя две-три трубы и два-три тромбона; язычковая — от двух до четырех (чаще — квартет) саксофонов и кларнет (порой фигурировавший как дополнительный инструмент одного из саксофонистов); в ритм-группу входили фортепиано, гитара (или банджо), туба (или контрабас) и ударная установка. Это был тот типовой состав, который использовали (иногда в расширенном виде) фактически все большие «именные оркестры», будь то оркестр Пола Уайтмена или Гленна Миллера¹¹, Флетчера Хендерсона или «Дюка» Эллингтона.

Существовали также оркестры иного типа. Стандартные аранжировки, издававшиеся Тин-Пэн-Элли в течение многих лет, были рассчитаны на оркестр довольно скромного состава из десяти человек. В него входили две трубы и тромбон; три саксофона; фортепиано, банджо, туба или контрабас, ударные; скрипка. Любопытно, что солирующая скрипка стойко удержи-

балась в составе типовых оркестров 20-х годов, как и в старых джаз-бэндах, — возможно, по той причине, что руководители многих сценических оркестров были скрипачами, и это учитывалось аранжировщиками с Тин-Пэн-Элли. Как джазовый инструмент скрипка не пользовалась особым успехом, за исключением тех случаев, когда она попадала в руки таких талантливых мастеров, как Джо Венути¹².

Небольшие составы часто встречались в импровизирующих джаз-бэндах. Самым распространенным из них был, пожалуй, такой, который включал в себя восемь-десять инструментов: одну или две трубы, тромбон, кларнет, один или два саксофона, фортепиано, гитару, контрабас и ударную установку.

Следует добавить несколько слов об обычной для того времени группировке инструментов джаз-бэнда. Во-первых, группа медных духовых и язычковых, а также ритм-группа были достаточно сбалансированы. Во-вторых, в ансамбль всегда входило фортепиано. В-третьих, саксофоны имелись практически всегда, а в больших оркестрах использовались целые семейства из трех-четырех инструментов одновременно. В ритм-группе было совершенно обязательным наличие стандартного набора инструментов, состоящего из фортепиано, гитары, контрабаса и ударных. Другие группы не были столь же стандартизированными. Сокращение состава оркестра могло происходить за счет инструментов медной духовой и язычковой групп. Совершенно ясно, что вне зависимости от того, состоял ли оркестр из восьми или пятнадцати человек, наличие четырех исполнителей в ритм-группе было неизменным условием.

Принципы образования инструментальных групп в джаз-бэнде в какой-то мере напоминают классическое подразделение симфонического оркестра на «хоры» струнных, деревянных духовых, медных духовых и ударных. Джазовые аранжировщики часто используют группы инструментов примерно так же, как классический композитор — симфонические оркестровые «хоры». Но всё же группы саксофонов, медных духовых и ударных предназначены, конечно, для выполнения функций, отличающихся от функций соответствующих групп симфонического оркестра. Эти функции обусловлены самой природой джаза. Как уже отмечалось ранее, стандартный состав джазового оркестра сформировался, очевидно, под сильным влиянием гармонического, мелодического и ритмического языка, присущего джазу «песенного стиля», который в свою очередь испытал на себе воздействие блюза. Данный вид музыки, как и тот тип джаза, который вырос на его основе, нуждался в инструментах, способных передавать эмоциональные оттенки негритянского интонирования. К примеру, скрипка — инструмент, малоприспособленный для этого; она чересчур академична. Ее тесситура — пожалуй, слишком высокая — оказалась неподходящей для подобного рода интонирования. Кроме того, освоить игру на скрипке довольно трудно. На ней играли преимущественно образованные, профессионально

подготовленные музыканты, лишенные, однако, способности к непосредственному, спонтанному музыкальному выражению, а также не обладавшие специфически афроамериканским чувством ритма, без которого джаз немыслим. Неподходящей для данных целей оказалась и флейта — она считалась инструментом мало-эмоциональным, располагающим недостаточно широким динамическим диапазоном.

В этой связи важно также напомнить об особенностях музыкального изложения, отличающих популярную европейскую музыку, представленную старомодными оркестрами кафе и театров, от новой музыки — джаза. Оркестр европейского типа, с его достаточно полными «хорами» струнных, деревянных и медных духовых, в наибольшей мере соответствовал требованиям музыки, которая, если можно так выразиться, является «контрапунктической». Венская и парижская оперетта, мюзикхолл, а также англокельтский фольклор часто подражали — правда, довольно безыскусно — полифоническому стилю более сложных разновидностей европейской музыки. 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.

Поэтому тот тип сбалансированного многоголосия, который культивировался традиционными ансамблями популярной музыки европейского образца, оказался неприемлемым для джазовых исполнителей. Новой музыке нужны были мелодические инструменты, обладающие разнообразной и гибкой динамикой, и широкий набор аккомпанирующих ритмических инструментов. Труба, тромбон, кларнет и саксофон относятся к первой категории, фортепиано, гитара, контрабас и ударные — ко второй. Мелодический контрапункт (вернее, то, что от него осталось) здесь ограничен ведущими голосами. Фортепиано и гитара добавляют все, что необходимо с точки зрения аккордового сопровождения.

Аранжировщики коммерческого джаза 20-х годов в течение некоторого времени пытались, прежде всего под влиянием Уайтмена, 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. Это была эра так называемого «симфонического джаза»¹³, период увлечения мелодиями

типа «Whispering» или «Song of India» и сверкающими медными духовыми инструментами, которые ошеломляли слушателя своим эффектным внешним видом еще до того, как он слышал исполняемую ими музыку. В оркестр дополнительно вводилось множество разных инструментов. Челеста с ее нежным звенящим тембром стала почти обязательным инструментом в больших оркестрах. То же самое произошло и с гобоем, который, как проницательно подметил известный в те годы аранжировщик Артур Ланге, оказался «весьма подходящим для создания ориентальных эффектов» *. Стремясь разнообразить оркестровку, к обычному составу добавляли колокола, ксилофоны, вибрафоны, аккордеоны, гавайские гитары, даже фаготы, флейты, валторны. Некоторые оркестры располагали полной группой струнных. Джазовый аранжировщик стал весьма важной фигурой, сохранив свое значение в области коммерческого свит-джаза до настоящего времени. Его отличали высокий профессионализм и изобретательность. Таков он и сегодня. Мелодии Голливуда и Тин-Пэн-Элли обязаны своей долговечностью главным образом именно его мастерству в области инструментовки, мелодики и гармонии, умению ввести удачную модуляцию, найти яркие и оригинальные фактурные приемы. Совершенствование мастерства аранжировщика происходило одновременно с интенсивным развитием исполнительской техники музыкантов свит-джаза. Техника игры на саксофоне, кларнете, трубе и тромбоне достигла такого уровня, который казался недоступным для музыкантов симфонического оркестра.

Однако все это, в сущности, не имело прямого отношения к собственно джазу. К тому же большие джаз-оркестры эстрадного типа могли поражать воображение в основном лишь музыкально необразованного слушателя, не испытавшего на себе в полной мере силу воздействия симфонического оркестра, обладающего неизмеримо более широким диапазоном выразительных возможностей. Неудивительно, что «симфоджаз» такого рода довольно скоро вышел из моды. Присущая ему тенденция к использованию огромных оркестровых составов, продуманность аранжировок и отрепетированность исполнения — все это подавляло творческую инициативу музыкантов, исключало свободную импровизацию. Джаз в этой музыке был умерщвлен и мумифицирован. Для истинного ценителя роскошность и эффектность ее звучания, приглаженность, приукрашенность и экзотичность оркестровки всегда были проявлением пошлости. «Симфонический джаз» для американской музыки был приблизительно тем же, чем здания Китайского театра Громэна в Голливуде или театра Рокси в Нью-Йорке для американской архитектуры. В нем слились претенциозность и банальность — обычные признаки дурного вкуса.

* *Lange, A. Arranging for the Modern Dance Orchestra. New York: Robbins Music Corporation, 1926.*

Тем временем подлинный джаз продолжал звучать в менее фешенебельной обстановке, обходясь без показной зрелищности, характерной для легкожанровой эстрады. Он исполнялся как малыми составами, так и биг-бэндами соответствующего типа, уже охарактеризованного ранее. Практически все ведущие хот-джазовые музыканты 20-х годов создавали свои замечательные импровизации, выступая с ансамблями численностью от десяти до пятнадцати человек. Многие из того, что сегодня почитается как «новоорлеанский стиль», на самом деле было записано на грампластинки в 20-е годы в Чикаго и Нью-Йорке, и фактически ни на одной из этих записей не представлен новоорлеанский джаз-бэнд в его исторически подлинном виде.

Небольшие инструментальные составы с обязательным участием фортепиано были популярны у поклонников джаза в течение всего чикагского периода. Позднее, в 1935 году, с началом «свинговой лихорадки» они получили повсеместное распространение. В отличие от биг-бэндов, малые составы (small bands) не подверглись стандартизации, исключая ритм-группу, которая состояла из фортепиано, гитары, контрабаса и ударных. К ней иногда добавлялись: труба и два саксофона; или же труба, тромбон, кларнет и саксофон; или две трубы и два саксофона и т. п. Кроме того, были еще более малочисленные джазовые ансамбли (комбо¹⁴) — трио, квартеты, секстеты и т. д., — которые играли в особенно утонченной и свободной импровизационной манере. Некоторые из них были весьма необычны по составу. Например, комбо Adrian Rhythmic Trio состояло из вибратона, гитары и контрабаса, а знаменитый Hot Club de France Quintet¹⁵ — из трех гитар, скрипки и контрабаса.

Тенденция к стандартизации джазового оркестра не нашла, однако, заметного отражения в практике этих малых групп. Джаз может исполняться и самыми простыми, и весьма эксцентричными инструментальными составами. Но, как правило, чем проще состав, тем лучше звучит джаз.

Целью этой главы было установление того факта, что развитие джаза как вида популярного музыкального искусства привело к возникновению оркестрового мышления нового типа, связанного с формированием более или менее стандартизированного состава большого джазового оркестра. Значение данного процесса для эволюции искусства джаза неоспорно, поскольку инструментальный сам по себе еще не является определяющим фактором джазовой специфики. Так или иначе, после первой мировой войны в Америке возник большой джазовый оркестр. С тех пор мы постоянно слышим популярную музыку именно в его исполнении.

Вопросы эстетики и музыкальная форма в джазе

Согласно давней традиции, обсуждение тех аспектов музыки, которые имеют отношение к понятию музыкального времени, принято связывать с двумя категориями. Временные структуры наименьшей протяженности, основывающиеся на отношениях единичных звуков или отдельных групп звуков, обычно характеризуются с помощью категории «ритм», тогда как временные взаимосвязи между такими протяженными структурами, как фразы, темы, разделы и т. п., рассматриваются с точки зрения категории «музыкальная форма». Грань между ними не всегда достаточно ясна. Категории «ритм» и «музыкальная форма» часто относятся к одному и тому же явлению; соответствующие им структуры могут быть и более протяженными по времени, и более короткими.

В хот-джазе, как и в других типах музыки, музыкальная форма определенным образом связана с ритмом. Конечно, его ритмика в известном смысле отличается от европейской ритмики: точно так же и его музыкальная форма в некоторых отношениях отлична от европейской музыкальной формы. И потому неудивительно, что различия между джазом и европейской музыкой в области формы в чем-то аналогичны различиям в сфере ритма.

Мы уже видели, как негры используют разнообразное синкопирование (включая полиритмию, смещения элементов мелодии и т. д.) в качестве основополагающего структурного принципа. Этот структурный принцип применим не только к коротким ритмическим формулам; часто он оказывает влияние на строение протяженных фраз и, следовательно, вторгается в область музыкальных явлений, обычно рассматриваемых в связи с понятием формы. Некоторые его проявления в данной области совершенно чужды европейскому музыкальному мышлению и отражают совершенно иное отношение к художественному творчеству. Все это во многом свидетельствует о фундаментальном значении ритма в джазе. К сожалению, данную особенность джаза едва ли можно проиллюстрировать примерами из негритянской и европейской практики, показывающими характер различий между соответствующими типами музыкального мышления. Эти различия обнаруживаются не только в структу-

ре, но и в том, что связано с эстетической функцией. Указанную проблему необходимо попытаться связать — хотя бы в минимальной мере — и с психологией.

Синкопирование, даже в его простейших формах, оказывает вполне определенное воздействие на нервную систему. Выяснение истинной природы и силы этого воздействия представляет собой интересную и обширную область изучения для психолога-экспериментатора. Не будем утруждать себя рассуждениями по поводу тех частных моментов, которые несомненно когда-нибудь удастся объяснить исследователям. В свете поставленных здесь задач пока вполне достаточно констатировать, что такое воздействие — факт нашего повседневного опыта. Закономерно, что нарушение регулярности ритма вызывает у слушателя ощущение беспокойства, создает напряжение. Ритмическое восприятие утрачивает свою сбалансированность, и слушатель инстинктивно стремится к переориентации. Это стимулирует его активность, приводит его в возбужденное состояние. Восстановление регулярности сопровождается возникновением ощущения разрядки, успокоения.

С данным психологическим феноменом непосредственно связаны некоторые структурные закономерности, имеющие в искусстве основополагающее значение. Принцип чередования напряжения и разрядки — в том или ином виде — играет здесь чрезвычайно важную роль. Он обнаруживается в любого рода повествовании — от древнегреческой драмы до современного детектива. Многообразны формы его проявления и в музыке. В частности, он находит отражение в идее *da capo*, подразумевающей повторение уже излагавшейся ранее, знакомой темы после раздела, построенного на новом, незнакомом материале. Характерная для симфонической музыки репризная форма, в которой возвращение к начальному тематизму происходит вслед за его разработкой, представляет собой другой, более сложный случай реализации данного принципа. Еще одним примером может служить тенденция к завершению музыкального произведения в первоначальной тональности, несмотря на далеко уводящие от нее модуляции в средних разделах формы. Наиболее очевидным проявлением того же принципа в европейской музыке следует считать, вероятно, оппозицию «консонанс — диссонанс». Диссонанс создает напряжение и требует разрешения в консонирующее созвучие, которое снимает это напряжение. Примеры музыкального воплощения общеэстетической идеи взаимодополняемости напряжения и разрядки можно найти в сфере гармонии, мелодии, тональных отношений и т. д. Создание такого рода психологических эффектов чисто ритмическими средствами, например средствами синкопирования, — прием, используемый в европейской музыке довольно редко, да и то лишь в рамках небольших построений. Другими словами, синкопирование в традиционной западной музыке носит, как правило, эпизодический, окказиональный характер —

если иметь в виду синкопирование в сфере ритма; если же говорить о синкопировании в более широком смысле — применительно к музыкальной форме, — то в этой сфере оно имеет место крайне редко (а может и вовсе отсутствовать).

В отличие от европейской музыки, в джазе, как, кстати, и в музыке Востока, создание напряжения и разрядки лишь средствами ритма является одним из основополагающих принципов музыкальной структуры. Синкопирование не просто выполняет здесь ту же функцию, что и соотношение диссонанса и консонанса в европейской музыке; оно развито до такого уровня, что становится принципом музыкальной формы, а не только ритма. И в джазе, и в восточной музыке синкопирование не сводится лишь к смещению отдельных звуков; оно может проявляться как в нарушении регулярности ритма, так и в трансформации целого музыкального построения,

Вероятно, наиболее типичным примером этого явления в джазе может служить брейк — прием, вошедший и в практику коммерческого джаза (под влиянием блюзовой традиции). Брейк — это особого рода связующее построение (вставка) импровизационного характера, обычно примыкающее к окончанию мелодической фразы и заполняющее «мертвую зону» между каденцией данной фразы и началом следующей. Протяженность брейков редко превышает два-четыре такта. В софистикэйтед-джазе они, как правило, исполняются солирующим инструментом, тогда как весь оркестр на это время умолкает. В более безыскусной негритянской музыке, в частности в блюзах, брейки нередко используются для заполнения больших промежутков между вокальными фразами, образующихся, когда певец останавливается, чтобы взять дыхание. Записи «You've Been a Good Ole Wagon», «St. Louis Blues» и «Cold in Hand Blues» в исполнении Бесси Смит содержат весьма интересные брейки фортепиано и корнета.

Брейк в джазе в известном смысле имеет приблизительно такое же значение, как концертная каденция в классической музыке. Как и каденция когда-то в прошлом, брейки даже в софистикэйтед-джазе зачастую импровизируются. Джазовый композитор или аранжировщик не записывает их, доверяя изобретательности, воображению и сиюминутному творческому импульсу исполнителя-солиста. Как и каденция, брейк завершает наиболее развернутые, основополагающие разделы композиции и непосредственно предшествует логическому продолжению развертывания музыкального материала. Если каденция строится на «напряженной» доминантовой гармонии, задерживая ее разрешение в «спокойный» заключительный тонический аккорд, то брейк представляет собой лишенную сопровождения «напряженную» последовательность синкоп, которая «разрешается», приходя к «спокойному» возобновлению аккомпанемента.

Брейк, следовательно, представляет собой временный выход за рамки строго упорядоченной структуры, когда логика на ка-

коо-то прием уступает свое ведущее место импровизационному «беспорядку». Данный прием используется как средство усиления неустойчивости и напряженности. Слушатель временно оказывается в непредвиденных условиях. Отсчет основных долей метрической пульсации прерывается, и начинается головокружительное «парение» импровизирующего солиста, лишенное всякой опоры, и уже тогда, когда озадаченный слушатель почти теряет надежду на возможность сориентироваться, вновь восстанавливается регулярный базисный ритм и возникает чувство облегчения.

В этом процессе основной ритм на самом деле вовсе не исчезает, и восприимчивому слушателю удается сохранить внутреннее ощущение пульсации, даже если оркестр перестает ее поддерживать. Когда же оркестр возобновляет свою «ритмическую деятельность», она становится продолжением этой внутренней пульсации, сохраняющейся в сознании слушателя, причем в момент вступления оркестра оба ритмических плана (явный и скрытый) совпадают. Подобная ситуация требует от слушателя умения удерживать в памяти скрытый пульс. Если слушатель обладает хотя бы минимально развитым чувством ритма, ему не угрожает опасность «потерять ритм». Если же он пассивен и легко примиряется с такой «потерей», то ему не суждено постигнуть сущность джаза. Задача, которую джаз ставит перед слушателем, усложняется «беспорядочностью» игры солирующего инструмента, исполняющего брейк. Делается все возможное для того, чтобы вывести слушателя из состояния равновесия. Это и синкопирование, и акцентирование звуков, не относящихся к основной ритмической пульсации, и вообще стремление любыми средствами отвлечь слушателя от базисного ритма, ощущение которого он всеми силами старается сохранить. Слушатель испытывает эмоциональный подъем, проникаясь духом борьбы. Очень часто, разумеется, попытки слушателя сохранить ориентацию проявляются и в чисто внешних формах — в отбивании ритма ногой, в раскачивании и т. п. Сила воздействия подобных приемов, связанных с энергией моторных импульсов, возникающих при восприятии джаза, общеизвестна.

Бряд ли музыкант или достаточно опытный слушатель рискует потерять нить основного ритма под натиском ритмической стихии брейка. Обычно и тому, и другому удается сохранять способность к различению и соотносению двух одновременно развертывающихся и находящихся в конфликтном взаимодействии ритмических планов — реального и воображаемого. Такого рода взаимодействие симультанных (одновременно развертываемых) ритмов — явление, конечно же, связанное не только с брейком. Об этом явлении уже говорилось в связи с техникой применения небольших по масштабу ритмических моделей (в главе о хот-ритме). Брейк — это, по существу, реализация принципа синкопирования на уровне музыкальных структур большей протяженности. Процесс становления целостной музыкаль-

ной формы в хот-импровизации вполне может основываться на той же идее. Условно говоря, в некоторых типах хот-джаза мы имеем не что иное, как нескончаемую последовательность «брейков».

Целесообразно в данной связи обратиться к одной из побочных, специфических разновидностей джаза, известной под названием «тэп-данс». Это для нас очень подходящий материал, ибо тэп-данс — музыка чисто перкуссивная, ритмическая и потому относительно простая. В музыкальном сопровождении тэп-данса обычно используется так называемая техника «стоп-тайм» (stop time)¹. Оркестр или группа инструментов, аккомпанируя танцору, создают негромкий фон, в основе которого лежит гармоническая схема джазовой мелодии — skeleton*. Эта схема представляет собой серию коротких, отрывистых аккордов, «высвечивающих» общие мелодические очертания темы и совпадающих отчасти с основной ритмической пульсацией. В стоп-таймовом аккомпанементе синкопирование редко находит последовательное применение — практически лишь в тех случаях, когда оно настолько органично присуще самой теме, что без него нельзя обойтись. В тэп-дансе предпочтение отдается темам, для которых характерен довольно медленный темп; уже сами по себе они обычно не отличаются особой сложностью мелодики, а в «стоп-таймовых» проведений они часто излагаются таким образом, что на каждый такт приходится не более одного-двух аккордов или мелодических тонов.

На этот каркас накладывается ритмическая импровизация танцора. Аккорды «стоп-таймового» аккомпанеента служат ему своеобразными ориентирами; другими словами, они представляют собой дискретный ряд импульсов, очерчивающих базисный ритм. Танцевальная импровизация разворачивается на этом фоне, как бы заполняя ритмическими моделями и полиритмическими циклами промежутки между «стоп-таймовыми» аккордами. В результате образуется принципиально иная система акцентов, противостоящая регулярному тактовому ритму. Как в брейке, так и в тэп-дансе исполнитель может достигать чрезвычайно большой ритмической свободы, то отклоняясь от основной ритмической пульсации, то возвращаясь к ней. Здесь также имеет место конфликтное взаимодействие двух разных ритмов. Каждый временной промежуток между аккордами «стоп-таймового» аккомпанеента — повод для возникновения короткого ритмического брейка. Синкопированная ритмика танца нарушает ориентацию слушателя. Он стремится преодолеть рождающееся в результате чувство неустойчивости, напряженности и испытывает облегчение, как только возобновится долевая пульсация, служившая ему опорой, особенно если это происходит как раз в тот момент, когда он этого ожидает.

* Остов, каркас (англ.).

В хот-джазе музыкально-выразительные ресурсы — мелодия, тембр, гармония — гораздо богаче. Но основополагающим остается все тот же принцип: борьба двух начал — непредсказуемого, неустойчивого, противоречивого ритма хот-джазовой мелодии и регулярного метрического пульса — создает специфическое ощущение эмоционального подъема, энергии. Это явление широко известно под названием «свинг» (swing)². Разумеется, по-настоящему свинг можно ощутить прежде всего в чисто импровизационном джазе. Здесь даже сами музыканты зачастую не знают, что произойдет в следующий момент, и музыка может приобретать характер борьбы, в которой отдельные исполнители стремятся вывести из равновесия друг друга, а заодно и публику, создавая разнообразные ритмические конфликты. Если музыканты, танцоры и слушатели, с одной стороны, изо всех сил стараются не потерять ритмическую ориентацию, а с другой стороны — неистово разрушают ее (или наблюдают за ее разрушением), это и есть джаз в чистом виде.

Данный художественный принцип, однако, не является ни новым, ни характерным лишь для джаза. На ту же основу опирается весьма совершенное и утонченное индийское музыкальное искусство, ритмы которого в чем-то настолько сложнее джазовых, что это трудно себе представить. Сравнение джаза с индийской музыкой интересно и поучительно; оно проливает свет на те его стороны, которые мало связаны или вовсе не связаны с западной музыкой. Взаимные контакты музыкальных культур Индии и мусульманских народов Востока с культурой африканских негров были не так уж невозможны. Вместе с тем доказать производность ритмической структуры джаза от этих истоков, конечно, нелегко. Более вероятно, что негры, являясь прирожденными импровизаторами и обладая великолепным чувством ритма, независимо от южноазиатских традиций создали особый тип музыки, опирающийся на сходные структурные принципы. Во всяком случае в чисто ритмическом отношении джаз, по-видимому, гораздо проще, чем традиционная профессиональная музыка Южной Азии.

Если мы обратимся к тому типу музыки, который известен в Северной Индии под названием «гат»³ (вероятно, он имеет мусульманское происхождение), то найдем прекрасный пример проявления только что описанного структурного принципа*. И здесь основой служит базисная метрическая пульсация, ощущение которой постоянно удерживается в сознании исполнителя, хотя в реальном звучании эта пульсация может прерываться и возникать вновь через значительные промежутки времени. Более того, «базисный ритм» здесь отнюдь не обязательно ограничен четырех- или двухдольным размером, в отличие от джаза, и допускает использование самых разнообразных метров. На этой

* См.: *Sargeant, W., Lahiri, S. A Study in East Indian Rhythm.— Musical Quarterly, 1931, October.*

метрической основе инструменталист (скажем, исполнитель на вине*) импровизационно создает произведение, сочетающее в себе признаки таких европейских композиционных структур, как рондо и вариационная форма. Подобная импровизация строится по меньшей мере на одной мелодической фразе или серии звуков, которая может многократно повторяться, выполняя роль своеобразной мелодической вехи — единого, легко опознаваемого связующего элемента. Эта короткая мелодическая формула при ее появлениях время от времени согласуется с базисным ритмом, что позволяет и слушателю, и исполнителю избежать возможного хаоса. То, что звучит между такими проведениями, напоминает брейк. Инструменталист синкопирует в весьма утонченной и сложной манере, и продолжительность его «брейков», иногда измеряемая, если можно так сказать, многими и многими «тактами», достаточно велика для того, чтобы западный музыкант — даже обладающий «хорошим чувством ритма» — полностью утратил ощущение метрической пульсации.

Интересно отметить, что полиритмия представляет собой очень важный компонент исполнительской техники индийского музыканта. Однако она не ограничена применением циклов «3 на 4» (хотя они довольно типичны). Для восточноиндийского музыканта полиритмические наложения, в сущности, бесконечно многообразны. Циклы «7 на 4», «5 на 3», «10 на 2» и другие, содержащие практически любое число ритмических единиц, распространены чрезвычайно широко. Чувство ритма, которое позволяет музыканту создавать непрерывную и вместе с тем изменчивую последовательность таких полиритмических циклов, точно скоординированных с основной метрической пульсацией (пусть даже не имеющей реального звукового выражения, как в джазе, а лишь подразумеваемой), пожалуй, сродни математической гениальности. По своей ритмической сложности, наверное, эта музыка настолько же превосходит джаз, насколько интегральное исчисление — элементарную арифметику.

Более того, синкопирование инструменталиста обычно сопровождается игрой барабанщика, который усердно занимается созданием совершенно иной последовательности сложных «брейков», опирающихся на тот же базисный ритм, но при этом включающих в себя синкопы и полиритмические циклы, которые не совпадают с аналогичными синкопами и циклами в мелодии. Через определенные промежутки времени достигается их совпадение и происходит восстановление основной пульсации. Вновь и вновь музыканты «расходятся», зачастую как бы соревнуясь между собой в искусстве синкопирования и стараясь «сбить друг друга с основного ритма, в то же время сохраняя его ощущение у себя. Индийский гат, по существу, строится не на двух, а на трех одновременно развертывающихся и вступающих в кон-

* Струнный инструмент большого размера, имеющий некоторое сходство с гитарой. Используется в практике профессиональных индийских музыкантов.

фликтное взаимодействие ритмических линиях, одна из которых (основной ритм) не материализуется в чистом виде, а остается лишь воображаемой.

Разумеется, такое возможно только в импровизационном искусстве. Неожиданность и непредсказуемость — неотъемлемые принципы эстетики индийского гата. «Репродукция» или «интерпретация» нотного текста (в европейском понимании) губительны для этой музыки, так как они предполагают введение чуждого ей элемента преднамеренности. Индийские музыканты располагают системой нотации, дающей им возможность записывать свою музыку, но они редко ею пользуются. Зачем, в самом деле, им нужно по доброй воле обращаться в холодные, абстрактные символы то искусство, сущность которого не может быть выражена такими символами? Чтобы сохранить свои творения для последующих поколений? Но какой в этом смысл? Потомки создадут свои гаты. В любом случае музыкант-импровизатор вряд ли может быть заинтересован в том, чтобы кто-то имитировал его специфический стиль творчества в этом жанре, если допустить, что кому-то, кто начисто лишен воображения, может прийти в голову заниматься подражанием вместо того, чтобы творить самому. Более того, индийский уstad (музыкант-мастер) никогда не исполнит один и тот же гат дважды абсолютно одинаково. И просьбу об этом он воспринял как бы оскорбление и неверие в его дар творческой фантазии. Он способен создавать только «хот»-музыку и никакую другую.

Конечно, на первый взгляд, между хот-джазом и музыкой Индии мало общего. Гармонические средства, характерные для джаза, чужды индийской музыке. Зато джаз гораздо более ограничен в сфере звукорядов, равно как и ритмики. Но с точки зрения специфики психологического воздействия и сущностных качеств ритмической структуры между ними есть определенное сходство. Эти особенности джаза позволяют относить его к явлениям иного порядка, чем то, что обычно называют «западной музыкой».

* * *

Итак, существует более тесная взаимосвязь между различными сегментами джазовой импровизации, чем та, которая может быть выражена простейшими структурными схемами. В живом музицировании проявляется некое динамическое начало, основанное на вышеописанном принципе «напряжение — разрядка». Благодаря ему возникает движение от фразы к фразе, обладающее некоторой степенью непредсказуемости, в результате чего образуется, условно говоря, весьма простая разновидность «вариационной формы».

«Музыкальная форма» в джазе с точки зрения западной музыки довольно элементарна. Хот-ансамбль исполняет тему, которая может быть симпровизирована или взята из числа попу-

лярных мелодий, после чего следует ряд ритмических и мелодических «вариаций» на нее. В процессе варьирования гармоническая структура темы в основном остается неизменной. Общая схема данной формы аналогична той, которая обычно приводится в учебниках по теории музыки: $A + A_1 + A_2 + A_3$ и т. д. Иначе говоря, перед нами простейший тип композиции, называемой «тема с вариациями».

Существует несколько распространенных разновидностей этой схемы. Популярны песни Тин-Пэн-Элли обычно состоят из вступительной строфы (verse) и повторяющегося основного раздела (chorus), который содержит собственно тему. Строение этих разделов обычно обнаруживает сходство с общеизвестными принципами европейской песенной формы. В джазовой пьесе 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. Весьма типичны восьми-, шестнадцати- и тридцатидвухтактовые тематические структуры, если не считать блюза с его традиционной двенадцатитактовой схемой. В хот-джазе интеллектуализированного типа встречаются и более неординарные формы. Некоторые из них носят «фантазийный» или «рапсодический» характер, однако они пока что не получили широкого распространения. Отметим в этой связи, что хот-ансамбль обычно придерживается одной тональности на протяжении всей импровизации; модуляция используется в редких случаях.

Аранжировщики свит-джаза, конечно, развивали и постепенно совершенствовали приемы, позволяющие придать джазовой пьесе развернутую форму. Вряд ли целесообразно обсуждать их здесь подробно. Основой осталась «вариационная форма», а ее законченная оркестровая версия получила на языке музыкантов-практиков название «шаблон» (routine). Типичный «шаблон» выглядит следующим образом:

Вступление (короткое построение в главной тональности).

В — верс (в главной тональности).

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

A₁ — второй хорус (в главной тональности и в совершенно иной оркестровке).

A₂ — 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).

A — четвертый, заключительный хорус (в главной тональности)*.

Конечно, существуют различные «шаблоны». Некоторые из них связаны с индивидуальным стилем отдельных аранжировщиков, другие же более или менее стандартизированы.

* См.: Lange, A. Arranging for the Modern Dance Orchestra.

Относительная простота и ограниченное число типовых композиционных структур в традиционном хот-джазе прежде всего объяснялись отсутствием тенденции к творческому экспериментированию в области гармонии. Джазовая гармония, как мы уже отмечали ранее (в главе XI), весьма стандартизирована, фактически не допускает свободных проявлений творческой фантазии, очень схематична и обычно не используется как материал для импровизационного варьирования, в отличие от мелодического и ритмического аспектов джаза, привлекающих к себе в этом плане неизменный интерес. «Гармоническая монотония» свойственна не только джазу, но и большей части музыкального фольклора, который в этом отношении противоположен концертной музыке, отличающейся большой изобретательностью в сфере гармонии. Некоторые авторы ссылаются иногда на то, что хот-джазовые музыканты импровизируют «контрапункт». И в самом деле, в хот-джазе зачастую одновременно импровизируются разные мелодии. Но использование термина «контрапункт» в данном контексте ошибочно. Одновременно звучащие мелодии в хот-джазе не согласованы друг с другом с той степенью точности, которая отличает высокоразвитое интеллектуализированное искусство канона и фуги. Координация мелодических линий в джазе в значительной мере носит случайный характер, и возможность ее осуществления обусловлена преимущественно тем, что гармоническая схема, на которую они опираются, довольно элементарна, и потому почти все, что совместно играется на ее основе в соответствии с ней, просто не может не «получиться». Тщательный гармонический анализ хот-джазовых «контрапунктических» построений всегда обнаружит скрытое под покровом, казалось бы, свободно импровизируемой мелодии постоянное повторение одной из немногих стереотипных аккордовых последовательностей.

Джаз тем не менее внес свой собственный вклад в область музыкальной формы. Это специфическая двенадцатитактовая строфа, характерная для блюза и фортепианного буги-вуги⁴. Если подобная структура когда-нибудь и встречалась в народной музыке европейцев или белых американцев, то только лишь как исключение. Она представляет собой удивительно совершенный и естественный тип музыкальной структуры, прекрасно подходящий для тех протяжных песен-ламентаций, с которыми тесно связано ее происхождение и развитие. Новизна блюзовой формы (гармоническую специфику блюза мы уже обсуждали ранее) проявляется прежде всего в сфере музыкальной просодии. Строфа здесь состоит из трех строк вместо обычных для песенной формы двух или четырех. Данная строфическая структура присутствует в большинстве блюзовых текстов, для которых использование такого рода трехстрочной строфы вполне естественно. Первые две строки чаще всего идентичны, что подтверждается бесчисленным множеством примеров*.

* См. в изд.: Kaufmann, H. L. From Jehovah to Jazz. New York: Dodd —

В музыкальном отношении эта форма соотвествует двенадцатитактовой блюзовой структуре (содержащей три небольшие фразы по четыре такта в каждой), которую впоследствии переняли пианисты, играющие буги-вуги. Они использовали эту структуру как основу для своих «вариаций». Опорный басовый голос в буги-вуги, исполняемый на фортепиано левой рукой, обычно представляет собой ритмичную настойчиво повторяемую фигурацию, построенную главным образом на звуках аккордов блюзового гармонического оборота. Она проводится много раз без каких-либо изменений. В то же время в партии правой руки пианист имеет возможность изобретать мелодии, пассажи, аккорды — столь же свободно, как блюзовый певец создает свои вокальные импровизации. При этом пианист импровизирует, опираясь на блюзовый звукоряд и на неизменный гармонический «каркас», очерченный линией баса. Помимо блюза с его двенадцатитактовой структурой, буги-вуги имеет определенное сходство с классической чаконей и пассакальей. Чакона представляет собой вариационную форму, основанную на многократном повторении исходной гармонической последовательности, а пассакалья, в чем-то родственная ей, — на остином повторе фразы мелодизированного баса.

Таким образом, строение джазовых тем и «шаблонов» является довольно несложным по сравнению с аналогичного рода структурами концертной музыки. Но, как уже говорилось ранее в этой главе, «форму» джаза невозможно исчерпывающе объяснить на языке сухих абстрактных схем. Некоторые из наиболее специфических его аспектов относятся к области музыкальных явлений, совершенно чуждых западной культуре. Эти явления, давно знакомые Южной Азии и Северной Африке, характерны для импровизационной музыки. Сравнение тематических структур в джазе и в европейской музыке выявляет их сходство, которое, однако, до известной степени оказывается внешним. Джазовый тематизм принадлежит к совершенно иной функциональной сфере, характерной именно для такого искусства, которое по природе своей импульсивно и непредсказуемо.

Mead, 1937 («Gwine Take Morphine an' Die»); Lomax, J. A., Lomax, A. American Ballads and Folksongs. New York: Macmillan, 1934 («Shorty George», «I's Tired of Livin', Pretty Mama»).

Джаз

как искусство

Уже в 30-е годы, когда Бенни Гудмен почти достиг вершины своей популярности и когда манера игры респектабельных джазовых оркестров большого состава, получивших распространение благодаря Полу Уайтмену и другим, подверглась коммерциализации и влиянию стандартов, отношение слушателей к джазу изменилось, и это изменение в известной мере отразилось на его стилистике. — Разумеется, не в том смысле, что коммерческий джаз-оркестр прекратил свое существование. Он жив и ныне. Но люди, разбирающиеся в музыке, начали относиться к джазу как к настоящему искусству, и для них яркость выражения, оригинальность импровизации стали непременным условием. Вышли в свет книги Уайлдера Хобсона¹ и француза Юга Панасье² о «подлинном» джазе (противоположном джазу коммерческому) — первые серьезные работы в данной области. Материалы о крупнейших джазовых исполнителях и звукозаписи образцов новоорлеанского, чикагского, сентлуисского джаза стали пользоваться большим спросом. Коллекционировались записи джазовой музыки, определились основные позиции критики, и на культурной сцене появилась фигура знатока джаза. С тех пор, конечно, объем литературы о джазе — критической, биографической, исторической — стал заметно возрастать. Процветали специальные джазовые журналы; редакции многих весьма солидных периодических изданий включили в свой штат джазовых критиков, а выпуск грампластинок с записями образцов джаза, отличавшихся подлинной свободой и богатством творческой фантазии, превратился в большой бизнес — может быть, не такой уж большой по сравнению с коммерческим производством ходовых популярных грамзаписей, но тем не менее очень крупный. Тот тип джаза, который в предыдущих главах классифицировался как «хот» (этот термин, разумеется, принадлежит не мне, и вообще он уже приобретает несколько архаический оттенок), остался в центре внимания любителей, но в процессе своего развития хот-джаз постепенно становился гораздо менее «горячим» и вышел далеко за пределы того, что принято называть «музыкальным фольклором». Негритянский музыкант, которому в первую очередь и принадлежит заслуга создания джаза, заявил о своем приоритете в этой области, пре-

буя признания и вознаграждения. Джаз окончательно утратил связь с породившими его плантациями сахарного тростника, хлопковыми полями и увеселительными заведениями, все более органично вращаясь в жизнь большого города. От танцевальной музыки он, по крайней мере для знатоков, полностью отмежевался, за исключением тех случаев, когда танец выполнял чисто зрелищные функции. Музыка ранних шаут-конгрегаций (хотя она, без сомнения, и уцелела кое-где) также не вошла в общую картину, сложившуюся в представлении поклонников джаза. Некоторые ее архаические традиции были возрождены в так называемом *gospel singing**. Современный джаз стал искусством, способным удовлетворить потребности нового, «цивилизованного» поколения слушателей.

Перемены эти отнюдь не были внезапными и не привели к разрыву между прошлым и настоящим. Классики старого джаза почитались по-прежнему. «Дюк» Эллингтон, с его удивительной, никогда не стареющей музыкой, Луи Армстронг, Джек Тигарден и другие мастера сохранили для нас свое значение. Одна из особенностей нашей эпохи состоит в том, что ритм исторических событий заметно учащается и начинает преобладать тенденция к эклектике. Стили сменяют друг друга с ошеломляющей быстротой — настолько быстро, что возникает ситуация, когда многие «исторические фигуры» еще продолжают свою творческую деятельность, а «прогрессивные» представители искусства уже завоевывают «новые горизонты». Слово «прогрессивный» здесь несколько обманчиво, поскольку вряд ли вообще можно говорить о существовании реального прогресса в искусстве³. Скорее, наблюдается нечто иное — чисто внешние изменения, связанные со сменой стилей. Изысканный колорит оркестровок и композиций Эллингтона или открытая, нарочито грубоватая манера игры на трубе Армстронга принадлежат не только прошлому, но в такой же степени (а что касается Эллингтона, то, может быть, даже в большей мере) и настоящему. Однако следует учитывать, что со времени признания этих музыкантов в джазовой музыке произошли определенные стилистические изменения, благодаря которым некоторые типы джаза приобрели иное, качественно новое звучание. Общие структурные принципы, охарактеризованные в предшествующих главах настоящей книги, все еще применимы к большей части джаза, но вместе с тем уже имели место эксперименты, выходящие за рамки описанного выше языка джаза.

В основном эти новые качества являются результатом изменения социальных условий, способствовавшего приобщению образованных негров к более сложным разновидностям музыкального искусства. Многие современные джазовые музыканты обучались в ведущих консерваториях, где постигли все премудрости классической композиции и исполнительской интерпрета-

* Евангелическое пение, также исполнение госпел-сонгов (англ.).

ции. В свою очередь многие нынешние американские концертные исполнители классического профиля овладели джазовой импровизацией, что было недостижимым для представителей прошлых поколений. Курсы джаза сегодня входят в программы многих музыкальных учебных заведений. Культурные контакты между белыми и неграми, установившиеся в области музыки раньше, чем где-либо еще, в настоящее время стали более тесными. Хотя джаз, как уже отмечалось, является негритянским вкладом в музыку, белые тоже смогли проявить себя на этом поприще, порой поднимаясь до уровня подлинного мастерства. Но вместе с тем в джазе всегда имелись европейские элементы, особенно в сфере гармонии, и в дальнейшем их стало еще больше, поскольку джазовый музыкант освоил и технику академической музыки. Произошли и другие, даже более очевидные социальные изменения. Джаз в наши дни звучит на музыкальных фестивалях, например, на таких известных, как ежегодный фестиваль в Нью-порте⁴; он экспортируется в различные страны мира, представляя там американскую культуру; его пытаются имитировать в Европе и Азии; о нем пишут ученые многих стран. Вслед за американизацией джаза — если так можно называть процесс его распространения среди американцев всех цветов кожи и представителей всех социальных слоев — началась его интернационализация. Он завоевал большую популярность в Японии, получил признание в Советской России, и вполне возможно, что через некоторое время его услышат в Китае. Наконец, показательно и то, что джаз весьма отделился от своих африканских истоков. Это подтвердил после своего турне по Африке Луи Армстронг, который заметил, что его музыка, хотя она и принималась повсюду с огромным энтузиазмом, в действительности не дошла по-настоящему до местных жителей.

Генри Плезантс⁵, автор книги «The Agony of Modern Music»^{*}, заявил, что великая традиция оперно-концертной музыки XVIII—XIX столетий умерла и что джаз появился, дабы занять ее место. Мы не можем разделить точку зрения Плезантса по ряду причин. Одна из них состоит в том, что европейская классическая традиция все еще сохраняет значение в некоторых областях (например, таких, как музыкальный театр Бродвея), имеющих мало общего с джазом или вообще ничего общего с ним не имеющих. Ее влияние ощущается порой и в современных операх, симфониях, концертах. Конечно, в течение некоторого времени действительно наблюдалось снижение общего уровня симфонического и оперного творчества в Европе и рост интереса к джазу. Но, на мой взгляд, один вид музыкального искусства не может заменить другого. Слушая Джоан Сазерленд⁶ в опере Беллини или Леонтину Прайс⁷ в операх Верди и Пуччини, концерт Барбера⁸ или Шостаковича, мы испытываем совершенно иное эмоциональное переживание, нежели во время выступления

^{*} *Pleasant, H. The Agony of Modern Music. New York, 1955.*

джазового ансамбля. И у нас нет оснований считать, что наступил полный и окончательный кризис искусства, столь утонченного совершенного и прекрасно организованного, существующего уже более трех столетий примерно в том же виде, как и сегодня, и до сих пор вызывающего к себе живой интерес несмотря на то, что в определенный момент его творческая продуктивность пошла на убыль. Бесспорно, однако, что джаз достиг вершины своей популярности, получив признание (у самых различных категорий публики) как раз тогда, когда композитор-академист («хайброу»), по-видимому, истощил запас творческой энергии. Было бы бессмысленно отрицать свежесть и вдохновенность джаза — по сравнению с дряхлеющим европейским музыкальным искусством — в этот критический период истории. Более того, некоторые академические композиторы нашего времени, в том числе Лукас Фосс⁹ и Гюнтер Шуллер¹⁰, стремятся привнести принцип коллективной импровизации в область симфонической музыки. Идея создания так называемых «джазовых симфоний» (то есть симфоний, в которых используются джазовые мелодии и ритмы) теперь уже далеко не нова. Фосс и Шуллер стремятся внедрить в симфоническую музыку не темы, а художественный метод джаза. Эти эксперименты, безусловно, интересны, но, судя по тому, что мне довелось слышать, пока не очень плодотворны.

Если же взглянуть с другой стороны, то в данной ситуации обнаружится много такого, что заслуживает гораздо большего внимания. Джазовый музыкант, ставший теперь намного более образованным и посвященный во все «тайнства» концертного искусства, с середины 40-х годов испытал особенно сильное влияние европейской музыки, причем самых современных ее направлений, воодушевившее его не меньше, чем когда-то мелодии гимнов и маршей вдохновляли негров старого Юга. Напомним еще раз, что период, о котором идет речь, связан с «убыстрением» исторического процесса. Понятие о хронологических границах применительно к современному джазу почти полностью утрачивает смысл. В новом джазе существуют пласты, в которых сохраняются родовые черты чикагского стиля, неразрывно связанные с ним во всех отношениях, за исключением, пожалуй, тенденции к большей фрагментарности мелодии. Но есть также и другие пласты, в которых нашла отражение характерная способность джаза перенимать то, что было достигнуто в эволюции европейской музыки, например импрессионистские целотоновые звукоряды Дебюсси, некоторые усложненные хроматические структуры, атональность Шёнберга и модальность Бартока. Данная тенденция является не столько результатом внутренних процессов в джазовом искусстве, сколько продуктом освоения европейской музыки джазовыми музыкантами.

Тут можно спорить, действительно ли все это имеет отношение к эволюции джаза или же свидетельствует о его недостаточной самостоятельности. Во всяком случае, джаз восприимчив

к влияниям того, что в академических кругах называют «современной музыкой». Да и как же может быть иначе, если очень многие джазовые музыканты изучают ее в музыкальных учебных заведениях, посещают концерты, где она звучит? В джазе, кроме того, заметно сказалось влияние моды на так называемый «ансамбль барокко», благодаря которому мы сегодня слушаем музыку XVII—первой половины XVIII века, исполняемую в более адекватной, строгой, ясной и спокойной манере по сравнению с тем, как она звучала незадолго до этого. Мы лишний раз имели возможность убедиться, что значительность музыки отнюдь не зависит от ее громкости, — композитор и исполнитель джаза тоже в известной степени осознали это. В результате джаз во многих отношениях стал тяготеть к большей рафинированности, к большей утонченности и изысканности звучания, сближаясь по характеру с музыкой камерного стиля; в то же время более интеллектуализированной стала манера его исполнения.

Особое значение приобрела категория, прежде недооценивавшаяся джазом, — «музыкальная форма»; в связи с этим в джазовой музыке нашли применение более сложные композиционные структуры, чем вариационная форма или такие ее разновидности, как чакона и пассакалья, сходство с которыми во многом обнаруживает ранний джаз. Собственно вариационная форма является формой открытого типа: она может разворачиваться практически бесконечно, поскольку в ней не заложена такая же неизбежная завершенность, как в симфонии или концерте. Когда исполнитель устает придумывать новые вариации, он просто прекращает игру — подобно тому как заканчивается разговор, когда тема исчерпана. Ранний джаз преимущественно основывался именно на такого рода элементарной структуре, и потому для него оставались недоступными активное и целенаправленное формообразование, ясно и четко организованная архитектурка, драматургически оправданные пропорции, характерные для классической музыки. Но сегодня джазовый музыкант в совершенстве овладел формой. Он создает джазовые прелюдии и фуги; он даже ухитряется использовать в джазе ритм и метр вальса, хотя такого рода эксперименты неизбежно подводят к черте, за которой джаз может превратиться в нечто иное.

Посмотрим на результаты этого, если можно так выразиться, «прогресса». Стиль бибоп¹¹, развитие которого обычно связывается с творчеством Чарли Паркера и «Диззи» Гиллесли¹² (как и более поздняя его разновидность — хард-боп¹³), привнес в джаз новое начало: безудержную порывистость, фееричность, стaccкaтнoсть движения, эмоциональную напряженность, которые, по мнению многих, отразили в определенной степени настроения, порожденные второй мировой войной. Это был джазовый стиль, резко отличавшийся от всех предшествующих стилей. Для него характерны: отказ от пристрастия к традиционному стандартному тридцатидвухтактовому хорусу, усиление роли хроматики и даже эпизодические манипуляции с целотоновым звукорядом.

Однако в главном — в вопросах гармонической и ритмической структуры — он не отступил от основных принципов предвоенного джаза, хотя нередкие отклонения от прежних норм, особенно в игре на ударных, даже придавали ему в известном смысле революционный характер.

Вместе с бопом пришел кул-джаз¹⁴, который представлен прежде всего творчеством Майлса Дэвиса¹⁵ и ряда других музыкантов. Кул, пожалуй, совершил настоящую революцию. Тональная организация временами стала утрачивать свою определенность, изменилось отношение к темпу, и теперь Allegro могло свободно чередоваться с Adagio. «Бэйсик-бит» (basic beat)¹⁶ порой вообще исчезал, и даже гармония иногда могла вовсе отсутствовать. Соло большей частью приобрели фрагментарный характер. Очень модным инструментом стал вибафон; а в манере игры малых составов проявилась тенденция к особой мягкости и уравновешенности общего звучания. В практику вошли самые разнообразные композиционные структуры, прежде не использовавшиеся в джазе; впервые форма стала классически ясной, цельной и продуманной, хотя кул-джаз в основном сохранил — по крайней мере внешне — дух свободной импровизационности. Более прихотливой и изысканной стала инструментовка. Исчезла «неотесанность» раннего джаза — во всяком случае из этой специфической сферы джазового искусства. Майлс Дэвис стал, так сказать, «Клодом Дебюсси джаза». При прослушивании некоторых его записей, например «Birth of Cool» (фирма Capitol) или «Miles Davis and the Modern Jazz Giants» (Prestige), подчас создается впечатление, что все это имеет мало отношения к джазу. Большинство номеров, записанных на первом из названных дисков, вполне мог бы сочинить «классический» композитор-импрессионист, постигший тайны поэзии звуков и обладающий утонченным чувством колорита. Композиции имеют начальную, среднюю и заключительную части, обладающие своими специфическими функциями. Характер звучания наводит на мысль скорее о новом Морисе Равеле, чем о джазе. Эта музыка очаровывает и волнует даже тех, кто не имеет опыта повседневного общения с джазом (к их числу отношусь и я).

Совершенно очевидно, что в создании этой музыки важная роль принадлежит композитору и аранжировщику. Она возникает не под влиянием сиюминутного импульса непосредственно в процессе музицирования, а, напротив, тщательно продумана, заранее зафиксирована в нотном тексте и обладает всеми отличительными признаками «композиторской» музыки. Музыканты стиля кул, кроме того, ввели элемент «романтизма» в искусство, которому романтичность никогда раньше не была свойственна.

Некоторые джазовые критики считают данное направление в джазе несколько претенциозным. Я не хочу принимать чью-либо сторону в этом споре. Если бы Майлс Дэвис был сугубо «классическим» композитором, его творчество несомненно дало бы ему право занять достойное место в ряду его современных кол-

лет. Но это и не подлинный джаз, а, скорее, «реверанс» в сторону интеллектуальной «классической» музыки, и если бы данная тенденция непрерывно возрастала, то грань между джазом и «классикой» стерлась бы вообще. А почему бы и нет? Вполне вероятно, что когда-нибудь эти границы действительно исчезнут, и, разумеется, ничто не мешает талантливому джазовому композитору проявить свою индивидуальность в качестве талантливого «классического» композитора. Но если бы музыкальное искусство пошло по такому пути, джаз утратил бы свою самобытность; и вряд ли то, что от этого приобрела бы «классическая» музыка, стоило бы подобной жертвы. Джазовые критики, несомненно, кое в чем правы.

А теперь — о прославленном ансамбле Modern Jazz Quartet¹⁷, исполнительская манера которого отличается особой мягкостью и прозрачностью. Он может звучать и в духе паваны Куперена, и в духе симфонии Брукнера, но при этом сохранять подлинно джазовый колорит. В состав квартета входят фортепиано, вибрафон, контрабас и ударные — специфическая комбинация инструментов (без духовых), благодаря которой создается характерный для ансамбля «эфирный» саунд¹⁸. Modern Jazz Quartet играет в манере, отличающейся исключительной утонченностью, продуманностью и изобретательностью. С другой стороны, то, что исполняется ансамблем, почти всегда воспринимается как джаз. Это музыка, в которой, по-моему, традиции блюзового интонирования и принцип взаимодействия регулярного базисного ритма с накладывающимися на него ритмами выдержаны с еще большей последовательностью, чем у Майлса Дэвиса. Главным вдохновителем ансамбля, насколько можно судить, является пианист Джон Льюис¹⁹, который, кроме того, проявил себя как одаренный композитор, обладающий весьма разносторонним вкусом. Его, как и Дэвиса, считают музыкантом, тяготеющим к «классической» серьезности, что объясняется, на мой взгляд, тем, что оба они, очевидно, много изучали и слушали классическую музыку. Вместе с тем Льюис — неутомимый экспериментатор в области самых разнообразных стилей. Он создает джазовые фуги, джазовые вальсы и небольшие джазовые концерты в стиле барокко-джаза²⁰. Он является музыкантом отнюдь не «фольклорного» типа. Его концепции проникнуты влияниями как джаза, так и неджазовой музыки. И он, и Дэвис — гораздо более творческие натуры, чем девяносто процентов современных академических композиторов. Им есть что сказать, и свои идеи они выражают просто и ярко. Историкам еще предстоит определить, в какой степени фуги и другие неоклассицистские композиции Льюиса (нужно признать, достойные восхищения) относятся к основному руслу джаза. На мой взгляд, их изощренность несколько чрезмерна. Так, например, «Exposure» и «Sketch» (записанные на пластинку под общим названием «Third Stream Music») — произведения, созданные специально для ансамбля Льюиса в сочетании с академическим

струнным квартетом «Beaux Arts», — настолько же далеки от джазовых канонов, как и композиции Дэвиса. Здесь музыкантов квартета Льюиса вдохновляет творчество не только Баха, но также Веберна и Мессиана. Modern Jazz Quartet, как мне кажется, может практически все, и он действительно делает все, причем с подлинным блеском. Ансамбль играет в ясно выраженной тональной манере, за исключением тех случаев, когда он принимает участие в творческих экспериментах современных композиторов вроде Гюнтера Шуллера. В этом можно убедиться на примере пьесы «Conversation» (с той же грампластинки), где достигается такой уровень сложности музыкального выражения, что — по крайней мере, на мой взгляд — совершенно утрачивается какая бы то ни было спонтанность.

Концепция «третьего течения» в джазе (или, точнее, «музыки третьего течения») ²¹, по-видимому, может иметь различное воплощение — в зависимости от того, к какому из двух исходных «течений» оно теснее примыкает. Его теоретические принципы сформулированы Шуллером, и нетрудно убедиться в их привлекательности как для джаза, так и для академической музыки: джазового артиста здесь привлекает престижность выступления, скажем, в Карнеги-холле, а «классического» композитора — возможность творческого обновления, «переливания крови», столь желанного для всего современного академического искусства. В действительности, однако, как будто бы мало что указывает на существование некоего «третьего течения». Когда Modern Jazz Quartet исполняет композиции Льюиса или коллективные импровизации, он звучит именно так, как и должен был бы звучать сам по себе. В каком-то смысле и Майлс Дэвис, и Джон Льюис пришли к «третьему течению», наверное, задолго до того, как Шуллер присвоил ему этот титул. Когда же квартету приходится играть сочинения самого Шуллера, результат, как мне думается, оказывается настолько искусственным, «лабораторным», что уже почти не может быть и речи о подлинной спонтанности или коммуникативности музыки.

Здесь мы подошли к последней стадии развития подобных тенденций в джазовом искусстве — атональному джазу. Последней данная стадия является потому, что движение в этом направлении уже ни к чему не ведет. На протяжении не менее половины столетия атонализм в той или иной мере сковывал развитие академического музыкального искусства как хронический паралич. Возможно, в атональности есть нечто притягательное для узкого круга посвященных из среды музыкантов, которые относятся к ней как к своего рода «игре в бисер». Но с точки зрения живой музыки атонализм за все время своего существования (с тех пор как его стал культивировать Арнольд Шёнберг) ничего не дал искусству, а лишь завел его в тупик. Бесперспективность — одно из самых негативных его качеств. Атонализм не может привести ни к чему, кроме атонализма. Это — конец прогресса. Это — тонущее судно, с борта которого

м-р Плезант взывал к джазу как к спасителю музыкального искусства, тогда как Орнетт Коулмен и Сесил Тэйлор²² иногда, кажется, хотели бы покрепче привязать себя к его палубе. Тэйлор, имеющий за плечами пару «классических» консерваторий, принадлежит к категории образованных музыкантов, изучивших всю технологию современной академической музыки. Преобладание джазовых ритмов в некоторой мере оживляет его творчество. Но в манере его игры обнаруживаются ростки того, что в один прекрасный день может оказаться губительным для джаза, — подобно тому, как шёнберговский атонализм чуть было не обрек на гибель академическое музыкальное искусство, став тормозом в его эволюции. Творческий метод саксофониста Коулмена (последователя Чарли Паркера) более интуитивен и иррационален, но результат, как мне кажется, достигается в общем почти такой же, за исключением тех моментов, когда вступает в силу аранжировка.

К счастью, джазовый мейнстрим²³, по моему убеждению, продолжает питаться из своих изначальных истоков, о чем свидетельствует творчество многих артистов, выступающих перед широкой публикой. В игре таких современных музыкантов, как «Сонни» Роллинс и Билл Эванс²⁴, в полной мере проявляется его жизненная сила. Увлечения приходят и уходят. И не исключено, что современный высокообразованный джазовый музыкант в тот или иной момент поддастся искушению применить какую-нибудь техническую идею академического декаданса. Но джазу повезло в том, что он сохранил связь со своими фольклорными истоками и простыми формами популярной ансамблевой музыки, порой, может быть, шаблонными и неинтересными, но образующими необходимую основу традиции, от которой отдельные музыканты могут отходить, но к которой всегда есть возможность вернуться.

Теперь хотелось бы высказать несколько замечаний по поводу модерн-джаза²⁵ в целом. Джаз неизбежно становится профессиональным, «грамотным» искусством в противоположность фольклору, к сфере которого он сам когда-то принадлежал. Мы считаем, что джазовые опыты в области атональности — временное увлечение. Но, с другой стороны, закономерно, что под влиянием современной камерной музыки, с ее тенденцией к рафинированности и отшлифованности, «композиционный», «репродуктивный» джаз занял гораздо более заметное место, чем в довоенный период, когда джазовая музыка еще сохраняла в отношении чистом виде свой импровизационный характер. В настоящее время большинство джазовых композиторов и аранжировщиков — негры, и в том, что они сочиняют и аранжируют, есть спонтанность, которая отсутствовала в «шаблонных» бигбэндовых аранжировках, относящихся к эпохе танцевальных оркестров Флетчера Хендерсона и Бенни Гудмена. Будущее трудно предвидеть и бесполезно предсказывать. Обучение «классической» музыкальной технике, с одной стороны, стимулирует

интеллектуальные интересы, но с другой — угрожает самобытности джаза. Возможно, что «третье течение» — это и есть музыка будущего, но если говорить о живом искусстве джаза, то его судьба будет зависеть прежде всего от негритянских композиторов, аранжировщиков и исполнителей. Ведь в конце концов, как уже отмечалось, это их музыка.

Неоспоримость данного предположения доказывается в вышедшей не так давно фундаментальной работе А. М. Джонса²⁶ «Studies in African Music»*. В этом обстоятельном научном труде мы находим подробный обзор африканской музыки, на отсутствие которого я сетовал в XII главе настоящей книги. Исследование Джонса основывается главным образом на материалах, собранных им в Северной Родезии и Гане, но он побывал также во многих других районах Африки и вполне убедительно доказывает, что африканский музыкальный язык остается и ныне более или менее однородным на всей территории южнее Сахары, несмотря на языковые различия. Исключения из этого правила встречаются только там, где сохраняется сильное мусульманское влияние, и в больших городах, где контакты с западной музыкой привели к возникновению «неофольклора» (neo-folk music), немного напоминающего джаз, но в действительности значительно менее интересного. Двухтомный труд Джонса дает совершенно исчерпывающее представление о предмете, а многочисленные расшифровки местного материала (выполненные средствами западной нотации) заставляют преклоняться перед героизмом автора. Музыка, которую он записал в самых глухих, отдаленных уголках, в ритмическом отношении гораздо более свободна, чем джаз, и действительно подтверждает, насколько чувство ритма у африканца развито лучше, чем у любого западного музыканта — джазового или академического. Интересно отметить, однако, что характерное для джаза полиритмическое наложение типа «3 на 4» можно обнаружить в этой музыке повсюду, хотя манера Джонса записывать контрапунктирующие африканские ритмы на отдельных нотных строках с несовпадающей тактировкой и в разных размерах позволяет распознать данную структуру лишь опытному специалисту.

В африканской музыке, судя по примерам, приведенным в работе Джонса, применяется и множество других типов синкопирования, если подразумевать под этим понятием технику метроритмических сдвигов в целом. Его метод нотирования африканской музыки на отдельных строках и с различными метрическими обозначениями является, по-видимому, практически единственно возможным — применительно к музыкальному материалу, который носит свободный полиритмический характер. Изучение представленных Джонсом развернутых нотных образцов позволяет выявить удивительную пластичность, утон-

* Jones, A. M. *Studies in African Music*. Vol. I—II. London: Oxford University Press, 1959.

ченности, изобретательности и логическую связность ритмов африканской музыки. Ритмическая регулярность западного типа, очевидно, воспринимается африканцем как признак скудной фантазии, а то и просто дурного вкуса. Природа африканского музыкального мышления требует нарушения устойчивости основного бита²⁷, два африканца вряд ли будут хлопать в ладоши, петь, играть или танцевать в одном ритме, разве что в исключительно редких случаях. Африканская музыка демонстрирует бесконечное разнообразие ритмических моделей, образующихся на основе одновременного сочетания пяти-шести самостоятельных контрапунктирующих линий. Очевидно, африканцы обучаются этому мастерству с раннего детства. Здесь мы, без сомнения, вплотную сталкиваемся с одним из двух музыкальных языков, от которых ведет свое происхождение джаз, и, конечно, африканский музыкальный язык в ритмическом отношении является гораздо более сложным, чем джазовый. К сожалению, аутентичный африканский музыкальный язык, по мнению Джонса, отмирает (такова, наверное, общая участь неевропейского музыкального фольклора в эпоху звукозаписи и радио) и сегодня его ареал ограничен самыми глухими районами континента.

В ладотональном отношении эта музыка имеет некоторое родство с джазом. «Блюзовые тоны» характерны и для нее, но, согласно наблюдениям Джонса, если и можно вообще уловить здесь признаки проявления гармонического чувства (в нашем понимании), то только лишь в оборотах типа D — ♯ S — D, нетипичных для джаза. Существуют, однако, некоторые особенности в африканской музыке, которые, если рассматривать их отвлеченно, сходны с определенными чертами джаза. Джонс приводит в своей работе их перечень (без какой-либо ссылки на джаз): «1) песни [Африки] исполняются в свободном ритме, но большинство из них имеют фиксированную метрическую основу; 2) обычна двух- или трехдольность метрической основы песни; 3) почти все ритмы, используемые в комбинациях, производны от простых сочетаний основных метрических единиц; 4) хлопки или какой-нибудь иной метрический фон не оказывают прямого влияния на другие голоса; 5) африканские мелодии могут накладываться друг на друга, метрический фон обеспечивает их независимость; 6) принцип перекрестной ритмики²⁸; 7) паузы в середине и в конце песни перед повторяющимися разделами являются органичными ее компонентами; 8) повторяющиеся разделы являются неотъемлемыми элементами структуры песни, они возникают в процессе образования многочисленных вариантов вопросо-ответной формулы; 9) вопросо-ответность типична для африканского пения; 10) африканские мелодии диатоничны, важнейшим исключением является последовательность D — ♯ S — D; 11) короткие триоли встречаются редко; 12) телеологический принцип²⁹: многим африканским песням свойственна тенденция к образованию замкнутых линейных построений, моменты завершения которых обычно совпадают с

метрическими акцентами; 13) отсутствие фермат» *. В другом месте автор отмечает также, что «изменения темпа не типичны для африканской музыки».

Таким образом, сознавая, что музыка, о которой пишет Джонс, совершенно не похожа на джаз, мы тем не менее окончательно убеждаемся после ознакомления с перечисленными им характеристиками, что с точки зрения общих принципов структуры все они — за исключением, пожалуй, второй — присущи как африканской музыке, так и джазу, несмотря на их несходство во многих других отношениях. Великолепное исследование Джонса позволяет нам хотя бы в какой-то мере судить о том процессе, в ходе которого негры, соприкасаясь с популярной и религиозной музыкой белых американцев и усваивая различные ее элементы, создали свой специфический афроамериканский музыкальный диалект. Очевидно, уравновешенность западной композиционной структуры, устойчивая регулярность западного ритма и возможности западной гармонии в разных случаях могли быть либо ограничительными, либо, напротив, стимулирующими факторами. Американские негры, «приращивая» унаследованный ими африканский музыкальный язык к музыкальному языку белых, все же сумели сохранить некоторые особенности своего самобытного художественного мышления, несмотря на сложность и противоречивость этого процесса «гибридизации». В результате возник джаз — явление, совершенно новое в музыкальном искусстве.

* Jones, A. M. *Studies in African Music*, vol. I, p. 49.

Заключение

Различия между джазовым «произведением» и классической музыкальной композицией заключаются не только в специфике материала. Европейская композиция — это сложно организованная звуковая структура, зафиксированная в более или менее законченном виде. Она увековечивает то, что создается творческим мышлением, передает художественные ценности от поколения к поколению, сохраняет их даже на протяжении столетий. Понять это послание из прошлого помогает традиция — гарантия того, что люди, принадлежащие к разным поколениям, будут думать и чувствовать в какой-то мере одинаково. Форма, в которую облекается это послание, несет на себе следы воздействия процессов эволюции интеллектуального начала в искусстве. Создающие ее композиторы обычно являются высокообразованными профессионалами, а самые великие мастера обладают даром находить столь неординарные художественные средства, что они поражают воображение среднего слушателя и вряд ли могут быть скопированы.

Джаз свободен от подобных условностей. Для него характерна установка на неожиданность, на приспособление к внезапно меняющейся ситуации. Этим и объясняется его жизнеспособность. Все лучшее в джазе создается импульсивно. Традиции джаза не становятся заботливо охраняемым культурным наследием, так как он является формой непосредственного музыкального выражения. От своих слушателей джаз требует не созерцания или одобрения, а участия. Это искусство служит целям человеческого общения, способствует массовому сплочению людей, преодолению социальных и психологических барьеров. Ему чужды аристократическое высокомерие, стремление к абстрактному совершенству.

Авторы многих работ о джазе, появившихся в последнее время, признают за ним статус «серьезного искусства». Активные сторонники хот-джаза организуют концерты в самых престижных филармонических залах Америки, обсуждают эти концерты на языке высокопрофессиональной музыкальной критики. Они издают книги и журналы, в которых с пафосом излагают принципы эстетики джаза, толкуют о мастерстве знаменитых джазовых музыкантов-виртуозов. Они даже пытаются доказать, что оппо-

зияция «jazzism versus classicism» * имеет ключевое значение для современной музыки, что американский джаз в определенном смысле является преемником великих традиций европейского концертного искусства, что создатели его мелодий и виртуозы-импровизаторы — это новоявленные «бетховены» и «вагнеры». Дескать, в конце концов и Бах был импровизатором.

Необычайная популярность джаза на фоне общего спада в области концертной и оперной музыки придала этой точке зрения внешнюю, кажущуюся значительность. Недоброжелатели джаза, которые видят в нем не столько художественное, сколько лишь социальное явление, сами себя дискредитируют. Можно ли игнорировать искусство, которое производит семьдесят процентов музыкальной продукции, потребляемой всей нацией, даже если это «примитивный шум и вой», не согласующийся с эстетическими категориями элитарной музыкальной критики? Нередко джаз называют, не мудрствуя лукаво, «народной музыкой». Это, пожалуй, верно, если исходить из некоторых чисто музыкальных его особенностей. Но данное понятие даже приблизительно не может отразить специфику его психологического воздействия на человека. Никакая народная музыка прежде не была объектом коммерческих интересов целого ряда отраслей национальной индустрии, в том числе таких, как печать, радио, звукозапись, реклама и др.

Если же вы попытаетесь взглянуть на джаз с другой стороны, то вы не сможете не обратить внимание на странный разрыв между джазом и так называемой «классической музыкой» чуть ли не по всем параметрам. Несмотря на все попытки Пола Уайтмена, Бенни Гудмена и других преодолеть этот разрыв, ситуация пока что не изменилась: джазовый музыкант не может должным образом исполнять «классику», а «классический» — играть джаз. Вряд ли хотя бы один из тысячи поклонников джаза интересуется классической музыкой, и лишь очень немногие из посещающих «серьезные» концерты слушают джаз с чувством симпатии к нему, а не со скрытым раздражением. Эксперименты в области синтеза этих двух специфических видов музыки подобны попыткам смешать масло с водой. «Оджазированная» классика¹ и симфонии на джазовом материале вызывают нарекания с обеих сторон. Даже беспристрастный критик попадает в затруднительное положение, когда старается найти единые критерии, применимые к обоим видам музыкального искусства. Это абсолютно разные вещи.

Непонимание данных различий джазовыми критиками неоднократно приводило ко всякого рода казусам в концертной жизни и порождало бесчисленное множество противоречивых эстетических оценок и мнений. Джазовые концерты в Карнеги-холле превозносились как события огромного культурного значения, хотя фактически они доказали только то, что джаз можно

* «Джаз против классики» (латинизир.).

играть в условиях, считавшихся прежде неподходящими для него и предназначенных для совершенно иной музыки. Но нужно ли было доказывать это?..

«Серьезные» композиторы также старались ликвидировать разрыв между академической музыкой и джазом. Идея синтеза джаза и таких традиционных классических форм, как соната или симфония, оказалась настолько заманчивой с точки зрения перспективы создания оригинального американского стиля концертной музыки, что пренебречь ею было бы очень трудно. И американские композиторы начали создавать многочисленные джазовые симфонии, джазовые концерты и джазовые фуги. Но после нескольких экспериментов они обычно отказывались от этой идеи, ограничиваясь при обращении к джазовому материалу лишь чисто внешними заимствованиями. То, что их так называемые «джазовые композиции» вовсе не являются джазом, может определить с первой же ноты любой джиттербаггер². Структура таких композиций в принципе исключает тот тип импровизации, который столь привлекателен для слушателей джаза. Подобные композиции остаются «классическими», хотя и «с джазовой приправой». Знаменательным исключением является, пожалуй, не лишенная некоторой «джазовости» опера «Порги и Бесс» Гершвина, имеющая большой успех у публики. Но опера Гершвина, если говорить о ее музыкальных достоинствах, сохранила свое значение прежде всего потому, что это была «фольклорная» опера на негритянском материале. Иными словами, это в высшей степени специфический тип оперы, если только вообще ее можно считать произведением оперного жанра. Введение аналогичных музыкальных идиом в обычную оперную драму показалось бы немыслимым.

Отчего же существует подобная несовместимость? Ответ на этот вопрос, по-моему, можно получить только обратившись к эстетической природе джаза как такового.

Мелодика джаза нередко впечатляет своей неповторимой красотой и индивидуальной характерностью. Однако джазовая тема, как и всякая народная мелодия, в отличие от типичной «классической» темы представляет собой скорее самостоятельный, законченный «напев», чем «тему» как первичный элемент более крупного и сложного целого. Такие «напевы» просты и замкнуты в себе. Они могут повторяться, иногда с украшениями и вариациями, но не способны развиваться в более сложный музыкальный организм.

Джазовый музыкант, подобно фольклорным музыкантам, создает свои мелодии спонтанно. Напротив, целенаправленная мыслительная деятельность академического композитора начинается там, где кончается стихийное творчество фольклорного музыканта, — с того момента, когда композитор приступает к развертыванию исходного материала в высокоразвитые музыкальные формы типа симфонии или фуги. Эта техника и творческая изобретательность, необходимые композитору в его дея-

тельности, как раз и являются главными объектами для музыкальной науки при рассмотрении проблемы композиции.

Не менее пристального внимания джаз заслуживает как исполнительское искусство. Джазовые музыканты-виртуозы нередко демонстрируют первоклассную технику, и почти всегда их игра отмечена яркой индивидуальностью стиля. Исполнение джаза оказывает на слушателя эмоциональное воздействие особого рода. Оно вызывает возбуждение совершенно иного типа, чем то, которое возникает при восприятии концертной музыки.

Роль импровизации в джазе, о которой так много говорят, сильно преувеличивается в джазовой литературе. Бытует ошибочное мнение, что джазовый артист, двигаясь «наощупь», спонтанно создает совершенно новые музыкальные композиции. В действительности дело обстоит совсем не так. В настоящее время джаз импровизируется лишь в незначительной своей части. И даже в этой его малой части импровизация затрагивает лишь некоторые стороны ритма и мелодии. Гармония и форма (два наиболее интеллектуализированных аспекта музыкальной организации) не импровизируются даже в так называемом «импровизационном джазе». Их основой в большинстве случаев являются одни и те же модели.

Чем больше вы пытаетесь разобраться в эстетических особенностях джаза, тем больше убеждаетесь, что он абсолютно не похож ни на какие другие виды музыки, когда-либо существовавшие. В музыкальном отношении это действительно нечто совершенно новое.

* * *

Джаз обладает удивительной жизненной энергией, которая всегда отличает искусство, призванное удовлетворять реальные, насущные потребности. Он обнаружил чудесный дар располагать к себе все более и более широкую аудиторию. Человечество не может обходиться без музыки — точно так же, как оно не может обойтись без языка и речи. Музыкальный гений, создавший джаз, вряд ли когда-нибудь угаснет.

Джаз является могучим стимулом жизни общества. С поразительной быстротой он завоевывает новые вершины, становясь общепризнанным видом популярного искусства. Без сомнения, мир стал богаче благодаря джазу.

К предисловиям автора

¹ Речь идет о важном периоде в истории джаза. Приблизительно с начала первой мировой войны до середины 20-х гг. в связи с ухудшением условий жизни, усилением расовой дискриминации и ужесточением политики военных властей происходила непрерывная массовая миграция негритянского населения из городов и сельских районов Юга США на Север. Среди переселенцев было немало джазовых музыкантов, потерявших работу после закрытия властями многих городских увеселительных заведений, содержавших негритянские оркестры. Некоторые музыканты отправились попытать счастья в Европу, другие — в Калифорнию или Нью-Йорк, но большинство, не имея средств на оплату проезда, нанималось на пароходы, курсировавшие по Миссисипи. По этому пути они постепенно перебирались в Мемфис, Сент-Луис, Канзас-Сити и далее в Чикаго. Значительную часть «иммигрантов» составляли джазовые музыканты из Нового Орлеана. Среди них были и такие выдающиеся, как «Кинг» Оливер, Луи Армстронг, Кларенс Уильямс, «Кид» Ори, Сидни Беше, «Джелли Ролл» Мортон, Томми Лэдниер и др. К 1920 г. только в одном Чикаго свыше 40 лучших новоорлеанских музыкантов выступали со своими или местными оркестрами. Миграция послужила мощным стимулом к образованию целого ряда новых центров джазового искусства и его широкому распространению по всей стране и за ее пределами.

² Высказывание Сарджента о том, что большая часть литературы о джазе, вышедшей к моменту издания его книги, носила восторженный характер, не отражает действительного положения вещей. Уже в самый ранний период своего существования, да и в последующее время джаз неоднократно подвергался нападкам со стороны официальной прессы, консервативной музыкальной критики, музыковедов-академистов. См. об этом в кн.: *Asriel, A. Jazz. Analysen und Aspekte*. Berlin [DDR], 1977; *Feather, L. The Book of Jazz*. New York, 1957; *Hodeir, A. Hommes et problèmes du jazz*. Paris, 1954 и др.

³ Идиом а (*греч.* *idioma* — особенность, своеобразие) — термин, перешедший в музыковедческой лексикон из лингвистики, где он означает характерный именно для данного конкретного языка оборот речи, уникальный по своей форме и смыслу. Понятие музыкальной идиомы может относиться как к простейшим звуковым структурам, наделенным индивидуальной выразительностью и одновременно качествами знаков-символов (мелодическим и гармоническим оборотам, ритмическим формулам и т. п.), так и — в более широком смысле — к характерным музыкальным «диалектам», самобытным музыкальным формам и жанрам, ярким и неповторимым явлениям национальной музыкальной культуры.

Несомненно, автор прав, включая в число предшествовавших джазу музыкальных идиом рэгтайм, негритянский спиритчуэл, латиноамериканское танго и кэйкуок. Однако перечисленные музыкальные явления неравноценны и не могут быть в одинаковой мере отнесены к собственно афроамериканской музыке, т. е. к музыке американских негров, в которой, независимо от сте-

пени ее национально-этнической «чистоты» или «гибридности», именно негритянский элемент является определяющим, активным фактором. В этом смысле принято отличать афроамериканскую музыку от евроамериканской, отдельные разновидности которой тоже могут содержать в себе негритянские элементы — но уже переработанные, трансформированные европейским музыкальным мышлением.

Традиционный концертный фортепианный рэгтайм обычно рассматривается как явление евроамериканской музыки, возникшее под влиянием негритянских традиций, хотя не отрицается существование в далеком прошлом родственных ему специфически негритянских форм фортепианной музыки (хонки-тонк-пиано, негро-джиг-пиано и др.). В импровизационном джазе рэгтайм может приобретать за счет соответствующей манеры исполнения характер, присущий афроамериканской музыке. Принадлежность негритянского спиричуэла к афроамериканской культуре бесспорна. Происхождение латиноамериканского танго в значительной мере связано с негритянскими истоками, но еще в XIX в. наиболее широкое распространение получили его европеизированные разновидности. Кэйкуок обязан своей популярностью американскому менестрельному театру и представляет собой европеизированную имитацию некоторых негритянских народных танцев.

В области джаза наблюдается огромное разнообразие музыкальных идиом, традиций, взаимовлияний, отнюдь не ограниченных рамками афроамериканской или евроамериканской специфики. В европейских странах успешно развивается так называемое «четвертое течение», характерной чертой которого является уже не ориентация на афроамериканскую идиоматику, а стремление к созданию самобытных национальных джазовых стилей на основе местного фольклорного материала (см. также коммент. 21 к гл. 15).

⁴ Хот-джаз (англ. hot jazz — букв. горячий, темпераментный джаз) — термин, обычно используемый применительно к негритянскому джазу раннего периода (до свинга), тесно связанному с африканскими истоками и отличающемуся особой экспрессивностью, эмоциональной возбужденностью, высоким динамическим накалом, главенством ритмической и мелодической выразительности над гармонической и композиционно-структурной логикой, стремлением к максимальной импровизационной свободе. В этом смысле хот-джазу противопоставляются европеизированные разновидности джаза, а также некоторые типы коммерческой популярно-развлекательной музыки, испытавшей на себе влияние негритянского джаза, но по существу являющейся псевдоджазовой (выдаваемой за джаз, но не имеющей к нему прямого отношения) или квазиджазовой (создаваемой в духе джаза).

Возможна и более широкая трактовка данного понятия, не ограниченная определенными хронологическими или стилевыми рамками. В этом случае к хот-джазу могут быть причислены многие стилевые разновидности джазовой музыки, обладающие рядом характерных признаков, — таких, например, как ориентация на сохранение исконно негритянских традиций (в мелодике, ритмике, гармонии, форме и т. д.), доминирующая роль импровизационного начала, наличие комплекса специфических приемов звукоизвлечения, интонирования, фразировки, метроритмической техники наряду с иными особенностями манеры исполнения (для обозначения которых используются специальные термины, производные от слова «хот»: хот-тон, хот-интонация, хот-соло, хот-импровизация, хот-инструментарий, хот-ансамбль и др.).

Выявить своеобразие аутентичного негритянского хот-джаза, по мнению Сарджента, можно через сравнение его с неким «гибридным», европеизированным джазом. Вместе с тем автор считает «гибридность» общей генетической характеристикой джаза, связанной с разнородностью его национально-этнических истоков (прежде всего африканских и европейских). Эта двойственность, диалектичность джазового искусства стала одним из главных объектов исследования в книге Сарджента, что нашло непосредственное отражение в ее заглавии (в американском издании).

⁵ Кантри (англ. country — сельский, деревенский) — развившаяся из фольклорных истоков традиционная песенно-инструментальная музыкальная культура белого населения юго-восточных и западных районов США. Сложилась в начале XX в. в результате смешения арханческих форм музыкаль-

ного фольклора европейских иммигрантов. Первоначально бытовала главным образом в сельской местности под названием «фолк-мюзик» (folk musik, сокр. folk). После первой мировой войны получила широкое распространение благодаря грампластинкам и радио, к 40-м гг. постепенно коммерциализировалась. Вместе с ковбойскими песнями Запада — «вестернами» — приобрела популярность в городской среде под названием «кантри-энд-вестерн» (country and western, сокр. C & W). В некоторых своих разновидностях — например, в музыке «блюграсс» (bluegrass) — обнаруживает негритянские влияния. В настоящее время почти целиком относится к сфере коммерческой популярной музыки.

Рок-музыка (rock music, от *англ.* rock — раскачиваться) ведет происхождение от песенно-танцевальных жанров негритянского фольклора. К наиболее ранним разновидностям рок-музыки условно можно отнести некоторые традиционные формы музыки госпел (см. коммент. 6 к гл. II), бытовавший в 20—30-е гг. в среде городского негритянского населения тип блюза, исполнявшегося в танцевальных ритмах, а также возникший на его основе в период свинга негритянский стиль ритм-энд-блюз (rhythm and blues, сокр. R & B) и, наконец, выросший из ритм-энд-блюза и получивший массовое распространение в 50-е гг. рок-н-ролл (rock'n'roll, произв. от rock and roll — букв. раскачиваться и вертеться, катиться; примечательно, что этот термин появился впервые в 1934 г. на пластинке с записью негритянских блюзов). В настоящее время наряду с популярно-развлекательными жанровыми и стилевыми формами рок-музыки (т. н. «поп-рок») существует целый ряд его экспериментальных форм, основывающихся на использовании совершенной электронной техники, новейших методов композиции, сложных выразительных средств и приемов («авангардный рок»). Опыты синтеза рок-музыки с джазом, академической музыкой и неевропейским фольклором привели в начале 70-х гг. к возникновению различных смешанных ее разновидностей (джаз-рок, фьюжн и др.). См.: *Феофанов О.* Рок-музыка вчера и сегодня. М., 1978.

Предположение Сарджента относительно того, что распространение кантри- и рок-музыки пагубно влияет на развитие джаза, не находит подтверждения в действительности. См. об этом во вступ. статье (с. 11—13).

К главе I

¹ Происхождение термина «джаз» до конца не выяснено. Современное его написание — jazz — утвердилось в 1920-е гг. До этого были известны другие варианты: chas, jasm, gism, jas, jass, jaz. Существует немало версий происхождения слова «джаз», в том числе следующие: 1) от *фр.* *jaser* (болтать, говорить скороговоркой); 2) от *англ.* chase (гнаться, преследовать); 3) от *афр.* *jaiza* (название определенного типа звучания барабанов); 4) от *араб.* *jazib* (соблазнитель); 5) от имен легендарных джазовых музыкантов — chas (от Charles), jas (от Jasper); 6) от звукоподр. jass, имитирующего звучание африканских медных тарелок, и др. Есть основания предполагать, что слово «джаз» употреблялось еще в середине XIX в. как экзотический, ободряющий выкрик у негров. Согласно некоторым источникам, в 1880-х гг. оно было в ходу у новоорлеанских креолов, которые употребляли его в значении «ускорять», «убыстрять» — применительно к быстрой синкопированной музыке. По данным М. Стернса, в 1910-х гг. это слово бытовало в Чикаго и имело «не вполне пристойный смысл». В печати — в связи с музыкой — оно встречается впервые в 1913 г. (в одной из санфранцисских газет). В 1915 г. оно вошло в название джазового оркестра Т. Брауна (Tom Brown's Dixieland Jass Band), выступавшего в Чикаго, а в 1917 — появилось на грампластинке, записанной знаменитым новоорлеанским оркестром Original Dixieland Jazz (Jass) Band (см. коммент. 13 к гл. 1). Об отождествлении Сарджентом понятий «популярная музыка» и «джаз» см. во вступ. статье (с. 7—8).

² Кэ́й к у о́к (*англ.* cakewalk — букв. шествие за пирогом) — быстрый синкопированный танец-марш афроамериканского происхождения в двух-

дольное разражение. По некоторым данным, восходит в своих истоках к тем временам, когда негры-рабы, трудившиеся на плантациях, танцевали для увеселения своих хозяев, с юмором пародируя их походку и манеры. Предполагается, что эти танцы не всегда были безобидны для рабовладельцев и порой содержали скрытую насмешку над ними. «Шествие за пирогом», вероятно, являлось обещанной наградой отличившемуся танцору. В свою очередь негритянский кэйкуок имитировался и пародировался в «белом» американском менестрельном театре XIX в., особенно в финале 1-й части представления — walk around (букв. шествие по кругу). Танец приобрел здесь гротескно-балаганный характер, утратив первоначально присущий ему элемент социальной сатиры. Именно в этом виде он получил широкое распространение, превратившись в модный бытовой танец. В Европе кэйкуок стал популярным примерно с 1900 г. (в России — несколько позднее).

³ Рэгтайм, сокр. рэг (англ. ragtime — букв. разорванное время, т. е. синкопирование) — одна из предшествовавших джазу разновидностей инструментального (сольного или ансамблевого) музицирования, изначально связанная с негритянскими фольклорными истоками. Характерные черты «рэгтаймовой» манеры исполнения: сочетание постоянно синкопирующей мелодии с метрически четким маршеобразным сопровождением, имитация приемов игры на банджо, использование различных «ударных» эффектов («агрессивная» атака звука, стаккатность, жесткие акценты, не совпадающие с метрической сеткой такта, и т. п.), оstinatное повторение особого рода мелодических и ритмических моделей, межтактовая фразировка, обилие диссонансов, кластеров.

Во 2-й половине XIX в. сложился специфический жанр фортепианного рэгтайма, получивший широкое распространение в 1870-х гг. благодаря музыкантам «белого» менестрельного театра, имитировавшим некоторые архаические типы негритянской инструментальной музыки (например, negro jig piano). Термин ragtime (также rag, rag music, rag piano playing, ragging и другие его варианты) вошел в обиход с появлением фортепианных пьес «Maple Leaf Rag» («Рэг „Кленового листа“», 1897, опубли. в 1899) С. Джоплина и «Ragtime March» (1897) У. Биба, а также популярной песенки Ф. Стоуна «Ma Ragtime Baby» (1898). Развитие рэгтайма шло параллельно в нескольких направлениях. В раннем негритянском джазе он был представлен целым рядом жанровых разновидностей, объединенных общим названием honky tonk[y] music (см. коммент. 38) и тесно связанных с блюзовой традицией, с музыкой уличных («марширующих») духовых оркестров и другими архаическими формами хот-музицирования. Фактически почти вся негритянская синкопированная музыка конца XIX — начала XX в. до появления термина «джаз» именовалась «рэгтаймом». С менестрельным театром и кэйкуоком связано происхождение так называемого «концертного рэгтайма», вошедшего в репертуар эстрадных пианистов (энтертэйнеров) и представлявшего собой род «композиторской музыки» с характерными для нее типом ритмики, фактуры, гармонии и формы. Концертный рэгтайм носил преимущественно европеизированный характер. Кроме того, рэгтаймом назывался популярный американский бытовой танец, родственный кэйкуоку и получивший известность с 1903 г. Подробнее о рэгтайме см. в кн.: Конен, В. Рождение джаза. М., 1984 (гл. V и VI).

⁴ Блюз (предполож. от амер. идиомы to feel blue — пребывать в печали — или от blue devils — тоска, хандра; англ. blue — букв. голубой) — понятие, относящееся к сфере афроамериканского музыкального фольклора и джаза. Имеет целый ряд значений, в том числе следующие: 1) в широком смысле как музыкальное выражение особого миропонимания, связанное с проявлением самосознания негра, его свободолюбия и протеста против социальной несправедливости, с идеей освобождения через страдание, в чем-то родственной античному катарсису (эта идея отражена в идиоме: I got the blues) — «У меня есть свой блюз»; «Мой удел — страдание»; в аналогичном смысле говорят о блюзовой теме, блюзовой образности в художественном произведении); 2) как характерное эмоционально-психологическое состояние музыканта или слушателя, возникающее при исполнении или восприятии блюза (т. н. blue feeling — «блюзовое чувство»); 3) как стиль, манера, способ му-

зыкального высказывания, некое «блюзовое качество», присущее мысленно музыканта-исполнителя или композитора, музыкальному произведению, предполагает использование типичных для блюза приемов интонирования, артикуляции, фразировки и других выразительных средств, способствующих созданию блюзового колорита (в связи с этим принято говорить о «блюзовой традиции», о том, что произведение написано «в блюзовом стиле» или исполнено «в блюзовой манере» — независимо от того, относится ли оно к жанру блюза); 4) как собственно музыкальный жанр с присущим ему своеобразием содержания и средств выражения, формы целого, исполнительских манеры, инструментария и др. 5) как музыкальная форма (чаще всего термин «блюзовая форма» употребляется по отношению к традиционной куплетной 12-тактовой вопросу-ответной структуре AAB с повторенным «вопросом» A и однократным «ответом» B); 6) как комплекс музыкально-выразительных средств, музыкальных идиом, исполнительских приемов, свойственных блюзу, — данная трактовка понятия отражена в таких терминах, как «блюзовая интонация», «блюзовые тоны» (blue notes), «блюзовое звучание» (blue sound), «блюзовая гармония», «блюзовый звукоряд» (blue scale), «блюзовая каденция» (D—S—T), «блюзовый квадрат» (функционально-гармоническая модель, на которую опирается тема блюза и которая служит «остинатно» выдерживаемой основой для импровизации), blue blowing (способ игры на духовых инструментах, при котором высота тона непостоянна, лабильна, а тембр имеет специфически «блюзовую» окраску), «блюзовый инструментарий» (инструменты, на которых достигается «блюзовое» качество звучания) и т. д.

Блюз как традиционный жанр афроамериканской музыки считается одним из наиболее самобытных явлений негритянской музыкальной культуры. Он тесно связан с африканскими истоками и имеет несомненное родство со многими другими жанрами народной музыки негров Южной, Центральной и Северной Америки. По мнению исследователей, блюз развился из целого ряда вокальных жанров фольклора североамериканских негров; среди этих жанров наиболее важными являются: уорк-сонг (трудовая песня, обычно исполняется солистом-запевалой и хором, сопровождающая и ритмически организующая работу артели), холлер (плантационная песня-переключка) и особенно его сольная импровизационная разновидность hollering the blues, негритянская баллада (в своих истоках восходящая к африканским элегическим песням-плачам и эпическим песенным жанрам) и спиричуэл (жанр религиозного хорового пения негритянской общины). Вместе с тем фольклорный блюз существенно отличается от названных жанров: это сольный песенный жанр светского характера, выражающий глубоко личные переживания, насыщенный драматизмом и внутренней конфликтностью, но содержащий также элементы юмора, иронии, социальной сатиры. Специфика блюза проявляется, кроме того, в особом строении поэтической строфы и своеобразии музыкальной формы, в использовании определенного круга выразительных средств, в инструментарии, в манере исполнения. Метафоричность образов, импровизационность музыки и текста, применение полиритмии и синкопирования, лабильность интонации, метроритмическая конфликтность, респонсорный (вопросо-ответный) принцип формообразования, специфическая тембровая окраска звучания голоса или инструмента — эти и другие качества блюза придают ему ярко индивидуальный, неповторимый облик.

Классификация блюза может быть дополнена следующими его разновидностями: 1) по принадлежности к устной традиции или композиторскому творчеству — т. н. «первичные» и «вторичные» блюзы; 2) по содержанию — драматический и лирический; 3) по манере исполнения — шаут-блюз (основанный на декламационной, «криковой» манере) и мелодический блюз (отличающийся большей напевностью, кантиленностью); 4) по средствам исполнения — вокальный, вокально-инструментальный, инструментальный; комбо-блюз (исполняемый малыми ансамблями) и биг-бэнд-блюз (исполняемый большими джазовыми оркестрами); 5) по степени аутентичности — аутентичный блюз и псевдо- или квазиблюз с их разновидностями (тин-пэн-элли-блюз, бродвейский блюз, свит-блюз; сюда относятся также произведения «в духе блюза», созданные некоторыми академическими композиторами, например Равелем, Мийо, Гершвином, Коплендом, Онеггером, Мартину, Шульхоффом

и др.); 6) по историческим типам — арханский, или сельский блюз (прибл. 1850—1890), классический, или городской блюз (прибл. 1900—1935), современный, или постклассический блюз (другие его названия — эклектический блюз, софистикэйт-блюз, модерн-блюз, blues in swing; прибл. с 1930 г.). К числу жанровых и стиливых модификаций блюза в джазе относятся, в частности, джиг-пиано-блюз, баррел-хаус-блюз, буги-вуги; ритм-энд-блюз, фанки, соул, джаз-рок. Блюзовая традиция представлена практически во всех важнейших стилях джаза; не избежали ее влияния и современные направления джазового авангардизма, и так называемое «третье течение» (см. коммент. 21 к гл. XV). Блюзовые идиомы — нередко в трансформированном, искаженном или упрощенном виде — широко используются в популярно-развлекательной и танцевальной музыке нашего века (например, они определяют характерность таких модных в свое время танцев, как рок-н-ролл, твист, мэдисон и др.). Блюзовые элементы являются неотъемлемыми атрибутами многих стиливых форм современной поп- и рок-музыки.

Коммерциализация блюза началась примерно с 1930 г., хотя всеобщую известность он получил еще в 1914 г. благодаря популяризаторской и творческой деятельности У. К. Хэнди, прозванного «отцом блюза». Оркестровый блюз впервые был записан на грампластинку в 1921 г. (джазовыми коллективами New Orleans Rhythm Kings и Kid Ory's Sunshine Orchestra), кантри-блюз (сельский блюз) — в 1924—1925 гг. («Блайнд Лемон» Джефферсон и «Папа» Чарли Джексон), классический — в 1920 г. («Мэми» Смит), современный — в 1933 (Билли Холлидей).

Термин «блюз» как название самобытного жанра негритянского фольклора впервые вошел в обиход в 1912 г. (по данным американского историка джаза Б. Уланова).

Под влиянием блюза возникло т. н. «блюзовое» направление в поэзии (Л. Хьюз, Дж. Керуак), литературе (Дж. Болдуин, С. Фитцджеральд), театре (Ю. О'Нил, Т. Уильямс) и других видах искусства.

⁵ Свит-музыка (англ. sweet music — букв. сладкая, приятная музыка) — понятие, характеризующее ряд стиливых разновидностей коммерческой развлекательной и танцевальной музыки с элементами джаза, а также коммерциализированный 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. Свит-оркестры приглашались для участия в постановках мюзиклов и водевилей, в съемках музыкальных фильмов, в разного рода эстрадно-развлекательных и театрализованных программах (шоу, ревю, варьете и т. п.). Для свит-музыки типичны умеренные или медленные темпы, мягкое, приглушенное звучание (sub tone), использование сурдин, смещение тембров (например, сочетание духовых и струнных смычковых), пристрастие к закругленной песенно-кантиленной мелодике в вокальных и инструментальных соло, интимная манера исполнения, преобладание в вокальной сфере альтихов женских и высоких мужских голосов, традиция лирического мужского фальцетного пения. Особое внимание здесь уделяется аранжировке, тщательно продуманной во всех деталях и приближающейся по значению к композиции. Эта музыка обычно бывает далека от джаза, несмотря на подражание ему. Ее можно охарактеризовать (пользуясь выражением Гершвина) как музыку, написанную «в духе джазовых идиом».

Ранний период развития свит-музыки связан с именами П. Уайтмена и Э. Джолсона. Еще в 1910-е гг. Уайтмен организовал в Сан-Франциско ансамбль из 9 человек, игравший в свит-стиле. В 20-е гг. он руководил большим оркестром, в репертуар которого наряду с обычной популярно-развлекательной музыкой входили произведения симфонизированного типа, с более уточненной инструментовкой, развитой композиционной структурой, усложненной техникой тематической разработки. С легкой руки Уайтмена музыка такого рода стала называться «симфоджазом» (symphonic jazz, symphojazz),

хоть 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, в частности «Rhapsody in Blue», созданная Гершвином специально для оркестра Уайтмена и прозвучавшая в его исполнении в 1924 г. в ньюйоркском Эолиэн-холле). Вместе с тем Уайтмен был одним из первых руководителей коммерческих свит-оркестров, которые непосредственно сотрудничали с джазовыми музыкантами (с оркестром Уайтмена выступали, например, «Бикс» Бейдербек, Ф. Трамбауэр, Дж. и Т. Дорси, Дж. Венути, Э. Ланг, Дж. Тигарден, «Ред» Норво, М. Бэйли, «Бинг» Кросби и др.). Менестрельный актер Эл Джолсон, выступавший и как певец, нередко открыто подражал джазовым исполнителям, иногда пародировал их. «Оджазированной» танцевально-развлекательную музыку в 20-е и 30-е гг. играли также оркестры Р. В. Кана, Ж. Голдкетта, Г. Ломбардо, Р. Нобла, Ф. Уэринга, Р. Уэлли, Г. Холла, Дж. Хилтона. В числе известных композиторов свит-музыки могут быть названы Дж. Гершвин, Дж. Керн, К. Портер, Э. Берлин, Р. В. Кан, Х. Кармайл, В. Юманс, В. Дюк, Р. Роджерс, Р. Фримл, Р. де Ковен, В. Герберт, З. Ромберг.

Развитие коммерциализированного свит-джаза связано с оркестрами Г. Грэя (Casa Loma Orchestra), К. Мак-Коя, Ш. Филдса, К. Лукаса, Б. Поллака, братьев Дорси, А. Шоу, Б. Моутена, Д. Редмена, Э. Кёрка, Р. Мак-Кинли и др. В период свинга (30—40-е гг.) сформировалось направление «свит-свинг», наиболее ярко представленное в репертуаре больших оркестров Б. Гудмена и Г. Миллера. Истоки его ведут к джазу чикагского стиля (20-е гг.), т. н. «стрэйт-джазу» (англ. straight-jazz — букв. прямой, правильный, упорядоченный джаз; европеизированный эстрадно-концертный джазовый стиль 20-х гг.) и лирическому «стилю настроения» (mood style), созданному «Дюком» Эллингтоном в начале 30-х гг. Одним из лучших современных оркестров свит-свинга руководит Н. Ридл. 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 др. 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.

1930-е годы — период расцвета коммерциализированной танцевально-развлекательной музыки, исполнявшейся большими оркестрами, и нового стиля коммерциализированного джаза — свинга, основоположником которого считается Бенни Гудмен. Параллельно развивался негритянский импровизационный джаз, также исполнявшийся в свинговой манере, которая была освоена им еще во 2-й половине 20-х гг. (крупнейшие представители этого направления — Б. Картер, Ф. Хендерсон, «Дюк» Эллингтон, «Каунт» Бэйзи). Негритянские музыканты успешно проявили себя в области свинга, и многие руководители коммерческих оркестров начиная с Б. Гудмена стали приглашать их в качестве солистов-импровизаторов и аранжировщиков. В результате европеизированный коммерческий свинговый стиль, а вместе с ним и свит-музыка в целом постепенно начали утрачивать свой престиж под натиском негритянского джаза.

Сарджент, по всей вероятности, употребляет здесь термин «хот-джаз», имея в виду негритянский свинг (т. н. «хот-свинг»), действительно являющийся непосредственным преемником традиционного классического хот-джаза. В противном случае отождествление понятий «свинг» и «хот-джаз» следовало бы считать неправомерным.

⁷ Тин-Пэн-Элли (Tin Pan Alley — букв. аллея луженой посуды — собирательное название американской коммерческой музыкальной индустрии. Первоначально это ироническое прозвище относилось к 28-й улице в Нью-Йорке, на которой с 1900 г. были сосредоточены ведущие нотиздательские фирмы, торговые и рекламные агентства, занимавшиеся пропагандой и распространением развлекательной музыки (в 20-х гг. большая их часть была переведена на Бродвей). По сохранившимся свидетельствам, на этой улице можно было постоянно слышать разноголосый музыкальный шум — звуки

многочисленных фортепиано, на которых проигрывались новинки популярной музыки. В 1903 г. американский журналист М. Розенфельд опубликовал в «New York Herald Tribune» статью, озаглавленную «Тин-Пэн-Элли» и посвященную развлекательному бизнесу. Описывая атмосферу 28-й улицы, автор автор сравнивает ее с громадной кухней, где что-то поспешно готовят, побрякивая сковородами и кастрюлями. Сравнение оказалось на редкость удачным, и понятие «Тин-Пэн-Элли» быстро вошло в обиход как синоним коммерческой музыкальной «кухни», а также производимой ею продукции.

⁸ Крунинг (от *англ.* *сгосп* — тихо, еле слышно напевать, мурлыкать) — специфическая интимная манера эстрадного пения или мелодекламации вполголоса, получившая распространение в 1930-е гг. в связи с развитием микрофонно-усилительной техники. К настоящему времени крунинг стал неотъемлемой принадлежностью популярной музыки; используется он и в джазе.

⁹ Роль технических средств звукозаписи в истории джаза как искусства импровизационного, исполнительского, обладающего целым рядом качеств, не поддающихся нотной фиксации, необычайно важна. К сожалению, Сарджент касается данной проблемы лишь вскользь, мимоходом. Нелишне поэтому привести здесь некоторые дополнительные сведения.

История сохранила для нас уникальные записи рэгтаймов в исполнении С. Джоплина, Т. Тёрпина и других музыкантов, сделанные в конце XIX — начале XX в. на перфорированных бумажных лентах для механического фортепиано (т. н. «player rolls») и на восковых валиках для фонографа (в 1950-х гг. осуществлена их перепись на пластинки). В 1917 г. фирмами Victor и Aeolian были записаны первые джазовые грампластинки — несколько пьес («Dixieland Jass One Step», «Livery Stable Blues», «Darktown Strutters' Ball», «Indiana») в исполнении новоорлеанского оркестра Original Dixieland Jass Band (Н. Ла-Рокка — корнет, Л. Шилдс — кларнет, Э. Эдвардс — тромбон, Г. Парас — фортепиано и Т. Сбарбаро — ударные). Лишь через некоторое время после этого (начиная с 1921 г.) были сделаны единичные грамзаписи негритянских музыкантов («Кид» Ори, Дж. П. Джонсон); регулярный характер они приобрели с 1922 г., когда стала выпускаться отдельная серия (т. н. «race records»), содержащая наиболее ценные, подлинные образцы раннего хот-джаза. К числу первых граммофонных фирм, записывавших джазовую музыку, относятся (кроме упомянутых) New York Recording Laboratories of Port Washington, Wisconsin (Paramount) и Gennett Recording Co., Richmond, Indiana. В 20—30-е гг. уже существовали крупные корпорации фирм грамзаписи, например Columbia—Brunswick—Vocalion или Victor-Decca. Специальные джазовые серии пластинок выходили под марками Commodore, Blue Note, HRS (Hot Record Society), UHCA (United Hot Clubs of America) и др.

¹⁰ Рассуждение автора по поводу профессионализма в джазе требует коррективов. Исполнители классического рэгтайма были в большинстве своем вполне зрелыми музыкантами-профессионалами как по образованию, так и по своему статусу. И напротив, в 20-е гг. среди джазменов (прежде всего негритянских) мало кто был образован и мог рассчитывать на постоянные ангажементы в профессиональных оркестрах (нередко им приходилось совмещать или чередовать музыкальную деятельность с основной работой, порой весьма далекой от музыки). Впрочем, если говорить об уровне профессионализма в негритянском традиционном джазе, имея в виду исполнительское мастерство, то этот уровень был достаточно высоким.

¹¹ Чарльз «Бадди» Болден (1868—1931) — корнетист, руководитель одного из первых известных негритянских джазовых оркестров, организованного в начале 90-х гг. прошлого века (Buddy Bolden's Ragtime Band), яркий представитель классического новоорлеанского джаза. Личность Болдена окружена легендами и мифами. Известно, что по профессии он был парикмахером, а кроме того — издателем бульварного листка «The Cricket»; выступал в составе многих новоорлеанских джаз-бэндов. Игра Болдена, по рассказам очевидцев, отличалась необычайным динамизмом, звуковой мощью, агрессивной манерой звукоизвлечения, подлинным блюзовым колоритом. Среди джазменов Нового Орлеана Болден считался одним из ведущих музыкантов.

¹² Джо «Кинг» Оливер (1885—1938) — негритянский корнетист, организатор и руководитель оркестров, один из ведущих представителей классического джаза. Начал профессиональную деятельность в 1900 г. в Новом Орлеане, в 1918 перебрался в Чикаго, записываться на пластинки стал в 1923 (по приглашению фирмы Ragamout). Является создателем первого чикагского биг-бэнда (1925), выступавшего под названием Dixie Syncopators (или также Savannah Syncopators); внес важный вклад в разработку свингового стиля, дополнил характерную для традиционного джаза коллективную импровизацию аранжированными голосами, сформировал секцию саксофонов. Главная заслуга Оливера заключается в том, что благодаря ему и некоторым другим музыкантам удалось впоследствии воссоздать и зафиксировать в записи звучание аутентичного классического джаза. Кроме того, Оливер известен тем, что он синтезировал элементы креольского и негритянского джаза, способствуя сближению этих двух направлений. Записанные им в 20-е гг. граммпластинки представляют собой высшие образцы классического джазового стиля.

Уилли «Банк» Джонсон (1879—1949) — негритянский корнетист и руководитель оркестра. В 1890—1900-х гг. играл в различных оркестрах Нового Орлеана (в том числе в оркестре «Бадди» Болдена), сотрудничал с местными труппами, неоднократно гастролировал по Соединенным Штатам. В 30-е гг. оставил профессию музыканта, став сельскохозяйственным рабочим. В 1938 г. его разыскал У. Рассел, один из инициаторов возрождения традиционного джаза, благодаря чему Оливер и Джонсон вновь обрели славу и признание. Джазовым критикам и исследователям Оливер предоставил множество ценнейших сведений о классическом периоде истории джаза.

Луи «Сэчмо» Армстронг (1900—1971) — трубач, певец, руководитель оркестра. Принадлежал ко второму поколению музыкантов классического джаза. В детстве организовал любительский вокальный квартет, самоучкой освоил корнет и трубу, в 1914 г. руководил школьным оркестром, выступал с различными джазовыми ансамблями, в 1917 основал свой первый оркестр. С 1922 г. выступал в Чикаго (с «Кингом» Оливером и др.) и Нью-Йорке. Много гастролировал (в том числе в Европе начиная с 30-х гг.). Один из ведущих музыкантов традиционного джаза и свинга, а также первых представителей негритянского джаза, завоевавших международное признание.

¹³ Original Dixieland Jass (Jazz) Band — один из наиболее значительных оркестров новоорлеанского классического джаза; представляет первое поколение белых американских музыкантов в традиционном джазе. Стиль игры этого оркестра непосредственно связан с традициями рэгтайма и инструментальной салонной музыки XIX в., возник в подражание раннему негритянскому джазу. Оркестр сформировался в начале 1910-х гг. из музыкантов, входивших прежде в состав существовавшего с 1888 г. рэгтайм-бэнда под управлением барабанщика Джека «Папы» Лэйна (1873—1966), и из членов других руководимых им ансамблей. С 1913 г. Original Dixieland Jazz Band возглавлял кларнетист «Йеллоу» Нуньес, с 1915 — корнетист Ник Ла-Рокка. В 1925 г. коллектив распался, но в 1936 возобновил свою деятельность (в несколько измененном составе), приняв участие в движении «ривайвл», связанном с возрождением классического джаза, и в концертах певицы Кэтрин Данхэм. На пластинки записался 26 февраля 1917 г. в Нью-Йорке (Victor) — раньше всех других джазовых ансамблей.

¹⁴ Новоорлеанский (ньюорлеанский) стиль (New Orleans style), сложившийся к концу прошлого столетия, до некоторого времени считался исторически первым джазовым стилем, а город Новый Орлеан в штате Луизиана — колыбелью джаза. Установлено, однако, что независимо от Нового Орлеана примерно с середины XIX в. в различных городах Юга и Среднего Запада США (Мемфис, Канзас-Сити, Сент-Луис, Даллас и др.) существовала и развивалась музыка, родственная джазу. Легенда о Новом Орлеане не утратила своего значения, но приобрела иной смысл: этот город стали называть не «родиной», а «столицей» раннего джаза, хотя понятие «новоорлеанский стиль» еще нередко употребляется как синоним всего тра-

диционного джаза в его исконных формах. В более строгом смысле термин «новоорлеанский стиль» принято относить к самобытному импровизационному негритянскому джазу Нового Орлеана в отличие от возникшего в подражание ему евроамериканского типа джазовой музыки, известного под названием «диксизленд» (Dixieland — букв. Страна Дикси — распространенное в обиходе символическое наименование южных штатов США). Исследователями различаются также архаический и классический стили традиционного джаза, представленные как в новоорлеанской, так и в других его местных разновидностях.

Архаический новоорлеанский джаз, по мнению историков, существовал приблизительно с середины XIX в. до начала 90-х гг. Формы бытования, синкретизм и этническое своеобразие указывают на его принадлежность к афроамериканскому фольклору (отсюда еще одно его название — «фольклорный джаз»), но ему присущи и тенденции, характерные для более зрелых форм музицирования: рост профессионализма, постепенное освобождение от прикладных функций и превращение в музыку для слушания (элемент концертности), переход от традиционных песенных жанров с примитивным инструментальным сопровождением к более развитым инструментально-ансамблевым, а затем и оркестровым жанрам. Другие его черты: использование разнообразной метроритмической техники (сочетание приемов полиритмии и перекрестной ритмики с устойчивой основной метрической пульсацией); интенсивное синкопирование; упругий и эластичный *pushing beat* (букв. подпрыгивающий, подталкивающий бит); *drive* (напористый и устремленный тип движения, создающий иллюзию постоянного ускорения темпа); наличие самостоятельной ритм-группы; коллективная импровизация и др. Мелодическое развертывание основывалось на принципе строфического варьирования; характерное для классического стиля респонсорное (вопросо-ответное) взаимодействие голосов ансамбля отсутствовало; преобладало многоголосие скорее гетерофонного, чем чисто полифонического типа; гармония в европейском смысле еще не вполне была освоена; состав ансамбля не отличался постоянством, инструменты и инструментальные группы не имели определенных функций.

Процесс формирования архаического стиля тесно связан с некоторыми социальными условиями, прежде всего с окончанием гражданской войны в США (1861—1865) и отменой рабства в южных штатах. Из сельских местностей негры стали перебираться в города, где быстрее стирались пережитки рабовладения. Благоприятная культурная среда, многообразие национальных традиций и жанров городского искусства тоже сыграли не последнюю роль, как и открывшаяся перед неграми возможность сделать музыку своей профессией. Важным стимулом было и то, что после роспуска военных оркестров на внутренний рынок поступили в большом количестве духовые и ударные музыкальные инструменты, продававшиеся по вполне доступной цене. Закономерно поэтому, что первые оркестры архаического джаза преимущественно были духовыми. Они принимали участие в праздниках, карнавалах, уличных шествиях и даже в церковных службах, в исполнении спиритуалов. Создавались они по образцу военных «марширующих оркестров», а также отчасти креольских салонных оркестров (*society orchestras*) и исполняли сходный репертуар (марши, рэгтаймы, популярные песенные мелодии, бытовые танцы), но, конечно, в типично негритянской синкопической манере, в импровизационном духе. Архаический джаз возник как имитация неграми европейской духовой музыки, но впоследствии сам стал объектом подражания. Подлинных образцов архаического «марширующего джаза» (*marching band jazz, street band jazz*) не сохранилось.

Период классического новоорлеанского джаза (ок. 1890—1928) начался с переходом негритянской фольклорной музыки в городские дансинги и увеселительные заведения, т. е. в связи с ее «обобществлением». Расширился состав оркестров, поскольку появилась возможность использовать инструменты, которые не могли применяться в «марширующих оркестрах» архаического джаза (фортепиано, контрабас, банджо, гитара, сложный набор ударных). Окончательно сформировались инструментальные группы — ритмическая (банджо, духовой или струнный бас, ударные и фортепиано) и мелоди-

ческая (корнет или труба, кларнет и тромбон); определелись функции соло и ансамбля, а также роль импровизации и аранжировки; получила широкое применение респонсорная техника, восходящая к традициям блюза и уорксонга. Утвердился новый тип многоголосия (импровизационная полифония на монометрической основе), усложнились принципы модальной организации в гармонии и ритмике, возросла роль сольной импровизации при сохранении главенства коллективного музицирования. Более разнообразными стали типы долевой пульсации (регулярное акцентирование каждой доли такта сменилось парным чередованием сильного и слабого акцентов, сначала — с сильными акцентами на 1-й и 3-й долях четырехчетвертного такта, позднее — на 2-й и 4-й); пополнился арсенал приемов создания метроритмической конфликтности, полиритмии и синкопирования; обогатился исполнительский репертуар.

Характерная черта классического джаза — обращение к самым различным музыкальным источникам. Это фольклорная, бытовая, религиозная и академическая музыка многих народов мира — французская, испанская, итальянская, английская, ирландская, шотландская, немецкая, не говоря уже о народной музыке самих негров и цветных креолов Юга США, а также о латиноамериканских песнях и танцах. С особой яркостью в классическом джазе Нового Орлеана проявилась блюзовая традиция (в интонировании, звукоизвлечении, мелодике, гармонии, ритмике, музыкальной форме); сложился профессиональный исполнительский хот-стиль. Параллельно с негритянским хот-джазом получили развитие оркестровый рэгтайм и диксиленд. На основе новоорлеанского классического стиля возник целый ряд камерных джазовых стилей, в частности фортепианные (баррел-хаус, буги-вуги, гарлемский стиль). Тесно связано с ним возникновение чикагского стиля и раннего свинга. В конце 20-х гг. нашего столетия классический джаз был оттеснен коммерческой танцевально-развлекательной музыкой больших оркестров; во 2-й половине 30-х — пережил период возрождения (т. н. «ривайвл-джаз»).

¹⁵ Сидни Беше (1897—1959) — негритянский кларнетист (в 1918 г. освоил также сопрано-саксофон), один из ведущих представителей новоорлеанского классического джаза (креольское направление). Учился музыке с 6 лет, уже подростком играл в профессиональных оркестрах; в 1916 г. выступал с оркестром «Кинга» Оливера. В 1918 г. переехал в Чикаго, где работал в оркестрах Ф. Кеппарда и Т. Джексона, в 1919 — приглашен в Southern Syncopated Orchestra У. М. Кука, с которым совершил турне по Европе, где пользовался большим успехом (в частности, привлек к себе внимание видного дирижера Э. Ансерме, посвятившего ему восторженную статью в «*Ja Revue Romande*»). В 1923 — 1925 гг. сделал свои первые записи на пластинки с ансамблем К. Уильямса Blue Five, с блюзовыми певцами С. Мартин, «Мэми» Смит, Р. Кроуфорд, М. Джонсон и др., с банджоистом «Бадди» Крисченом, трубачами Т. Моррисом, «Баббером» Майли, Л. Армстронгом. Продолжал также выезжать на гастроли в Европу. Побывал в Польше и СССР (концертировал с Т. Лэдниером в Москве), выступал во Франции с негритянской певицей Дж. Бэйкер, в США с оркестрами «Дюка» Эллингтона (1925) и Н. Сиссла (1930), со своим ансамблем New Orleans Feetwarmers (1932 — 1933). В 1933 — 1934 гг. в период экономического кризиса был вынужден прервать музыкальную деятельность и работал портным, в 1934 — 1938 возобновил выступления в коммерческом оркестре Сиссла. Принял участие в движении «ривайвл», записался на пластинки вместе с такими ветеранами джаза, как «Джелли Ролл» Мортон, Луи Армстронг, «Банк» Джонсон, «Мезз» Меззроу, Эдди Кондон и др. С 1947 г. обосновался в Париже, продолжая время от времени концертировать в США и Европе. Беше внес большой вклад в дело сохранения традиций новоорлеанского стиля, в развитие свинга и современного диксиленда. Во Франции ему установили памятник.

¹⁶ Чикагский стиль (Chicago style) возник в начале 1920-х гг. Исторически занимает промежуточное, переходное положение между классическим новоорлеанским джазом и свингом. Сложился на основе традиций раннего негритянского джаза в практике имитировавших его диксиленд-бэндов.

Основные особенности: европеизированная трактовка негритянских музыкальных идом, замена коллективной импровизации серией хот-соло в обрамлении аранжированными эпизодами, обособление ведущего мелодического голоса и отказ от респонсорного (вопросо-ответного) взаимодействия его с другими голосами ансамбля, опора на устойчиво повторяемую структурно-гармоническую модель («квадрат»), акцентирование 2-й и 4-й долей четырехчетвертного такта, преобладание фигурационного варьирования мелодии над парафразированием и т. д. Чикагский стиль способствовал дальнейшему развитию свит-джаза, а также оркестрового свинга, который пришел ему на смену в 30-е гг.

Важнейшие представители негритянского джаза в Чикаго (т. н. «новоорлеанско-чикагский джаз»): «Кинг» Оливер, Л. Армстронг, Т. Лэдниер, Ф. Кеппард, Дж. Нун, Дж. Доддс, «Бэби» Доддс, Л. Хэмптон, «Джелли Ролл» Мортон, Л. Хардин-Армстронг, «Бад» Скотт, Э. Тэйт, К. Диккерсон, Д. Пейтон, «Док» Кук. Из белых музыкантов чикагского джаза наиболее значительными являются: «Бикс» Бейдербек, «Мэгси» Спэниер, М. Камински, «Пи Ви» Рассел, «Мезз» Меззроу, Ф. Тешемахер, Л. Рапполо, Б. Гудмен, Ф. Трамбауэр, Дж. Мак-Партленд, Дж. Салливан, «Бад» Фримэн, Э. Кондон, Дж. Крупа, Б. Поллак.

¹⁷ Дэйв Таф (1908—1948) — исполнитель на ударных, один из наиболее известных музыкантов чикагского стиля. В 1925—1927 гг. выступал в Чикаго с Э. Кондоном, Ф. Тешемахером, «Меззом» Меззроу, «Бадом» Фримэном, позднее работал с оркестрами Т. Дорси, «Банни» Беригана, Б. Гудмена, Дж. Тигардена, Дж. Марсалы, А. Шоу, В. Германа. Гастролировал в Европе.

Джек «Биг Т» Тигарден [«Big T» — сокр. от *англ.* big trombone] (1904—1965) — тромбонист, певец, руководитель оркестра. Представитель чикагского стиля и свинга. Выступал с оркестрами П. Келли, Д. Росса, Б. Поллака, П. Уайтмена, квинтетом «Реда» Николса, секстетом Л. Армстронга и собственными группами. Неоднократно приезжал в Европу. В анкетах джазовых журналов нередко удостоивался первого места. Оказал влияние на многих современных джазовых тромбонистов.

«Бикс» [Bix — сокр. от Bismarck] Бейдербек (1903—1931) — корнетист и пианист. Выходец из семьи немецкого происхождения. Легендарная фигура в джазе (отчасти благодаря посвященному ему роману Дороти Бэйкер «Young Man with a Horn», 1938). Играл в оркестрах: Wolverines с (которым сделал первые свои записи в 1923 г.), Ч. Стрэйта, Дж. Нуна, «Кинга» Оливера, Л. Армстронга, Ф. Трамбауэра, Ж. Голдкетта, П. Уайтмена, Г. Грэя (Casa Loma) и др. Бейдербек сыграл важную роль в развитии диксиленд-джаза и чикагского стиля, а также в разработке техники свинга. Фортепианные импровизации и композиции Бейдербека обнаруживают ясно выраженное влияние импрессионистов (особенно Дебюсси) и отличаются утонченным гармоническим вкусом.

¹⁸ Бенни Гудмен (1909—1986) — кларнетист, руководитель оркестра, один из ведущих представителей оркестрового и камерного свинга. Потомок эмигрантов из России. Выступал в составе оркестров Б. Мероффа, Б. Поллака (с этим коллективом записал свои первые пластинки в 1926 г.), «Реда» Николса, Ф. Наполеона, Дж. Петтиса, Р. Блума, «Бикса» Бейдербека, Х. Кармайкла, Т. Льюиса, Дж. Венути, А. Роллини, Дж. Тигардена, «Реда» Норво, Б. Смит. Время от времени Гудмен играл не только на кларнете, но также на альтовом и баритоновом саксофоне, корнете. В 1934 г. в Чикаго основал (с помощью Джона Хаммонда) собственный биг-бэнд, состоявший из 13 музыкантов, с которым принял участие в серии радиопередач «Let's Dance» («Давайте танцевать»); впоследствии состав оркестра неоднократно менялся. На манеру игры гудменовских биг-бэндов оказали сильное влияние музыканты негритянского свинга (Ф. Хендерсон, Б. Картер и др.), которых Гудмен привлекал в качестве аранжировщиков и солистов. С 1935 г. начал концерттировать с малыми ансамблями (трио, квинтетом, секстетом), организованными им из членов биг-бэнда. Вместе с оркестром участвовал в создании целого ряда кинофильмов, несколько раз гастролировал в Европе (в СССР в 1962 г.). С 1938 г. выступал и как исполнитель академической музыки, за-

писался на пластинки с Будапештским квартетом, с Йожефом Сигети. Специально для Гудмена сочинены «Контрасты» Б. Бартока, концерты для кларнета с оркестром А. Копленда и П. Хиндемита. В 40-е гг. Гудмен был приглашен в Институт Джульярда в качестве преподавателя по классу кларнета.

Роль Гудмена в истории джаза трудно переоценить: он помог многим негритянским музыкантам добиться общественного признания, расширил сферу сольной импровизации в биг-бэнде, в большой мере способствовал сохранению и развитию традиций хот-джаза в рамках свиногового стиля, обогащению выразительных ресурсов биг-бэнда и камерного джазового ансамбля. За свои заслуги Гудмен удостоился прозвища «король свинга» («King of Swings»).

¹⁹ Новоорлеанско-чикагский стиль — модификация классического негритянского джаза, представленного в Чикаго новоорлеанскими музыкантами (см. коммент. 3 к предисловиям автора, а также коммент. 14 и 16 к гл. I). У Сарджента данный термин употребляется нестрого.

²⁰ Более правдоподобна версия, согласно которой термин «свинг» (англ. swing — взмах, качание) введен в обиход английской радиокompанией, популяризовавшей музыку коммерческих танцевальных оркестров, с тем чтобы не шокировать респектабельную публику упоминанием о джазе, считавшемся преимущественно негритянской (и, следовательно, слишком простонародной) музыкой. Еще в 1932 г. «Дюк» Эллингтон включил слово «свинг» в название своей пьесы «It Don't Mean a Thing If It Aint Got That Swing» («Без свинга это ничто»).

²¹ Движение это получило название «новоорлеанский ренессанс» (New Orleans renaissance), или «ривайвл» (англ. revival — возрождение). Возникло оно примерно в 1935 г. благодаря инициативе некоторых любителей джаза, коллекционеров джазовых грампластинок, джазовых критиков и музыкантов, стремившихся пробудить уже почти угасший — в связи с массовой популярностью свинга — общественный интерес к архаическому и классическому импровизационному негритянскому джазу. Ривайвл-движение развевывалось в трех основных направлениях: 1) «музейное» воссоздание, «реставрация» аутентичного традиционного джаза (с этой целью проводились розыски музыкантов-ветеранов, из которых вновь формировались ансамбли по типу новоорлеанских для записи на пластинки); 2) попытки дать новую жизнь традиционному джазу в исполнительской практике — путем включения его образцов, тем в репертуар современных музыкантов, отчасти стремящихся воссоздать манеру игры «олдтаймеров» (джазменов классической эпохи), но вместе с тем привносящих сюда элементы более поздних стилей (в частности, свинга); 3) активное изучение ранних периодов истории джаза, его истоков, первоначальных форм и стилей (сбор документальных материалов, публикация воспоминаний ветеранов, составление дискографий, издание специальных статей и исследований, широкая популяризация джаза, организация джазовых обществ, федераций, клубов и т. п.).

Лидерами движения во 2-й половине 30-х гг. были два джазовых общества — Hot Record Society (HRS), издававшее свой журнал «The Rag» (до 1938 г.), и United Hot Clubs of America (UHCA). Они осуществили перепись на пластинки целого ряда ценнейших архивных звукозаписей раннего джаза, а также наладили выпуск пластинок, записанных при участии специального приглашенных для этой цели «звезд» старого новоорлеанского джаза. Аналогичные общества появились в этот период и в некоторых странах Европы, в том числе во Франции, Бельгии, Германии и Англии. Именно здесь были основаны первые джазовые журналы (в 1924 г. — брюссельский «Musique le magazine du jazz», в 1934 — берлинский «Musik-Echo», в 1935 — парижский «Le jazz hot»), написаны первые серьезные книги о джазе (А. Керуа, А. Шеффнер, Р. Гофен, Ю. Панасье, А. Барезель, Р. Мендл, С. Нельсон и др.), опубликована первая дискография джаза (Ш. Делоне, 1936), создана Международная ассоциация джазовых музыкантов (Париж, 1932). В США появление специальной литературы о джазе связано с именами У. Роджерса, Г. Осгуда, П. Уайтмена, А. Голдберга, Г. Эсбери, Э. Кауфман, У. Сарджента и др., джазовой периодики — с выходом в свет первого номе-

на журнала «Down Beat» (1934). Большое значение для дальнейшего развития джаза имели публикации документальных материалов и воспоминаний музыкантов-ветеранов.

Грамзаписи 30-х гг. сохранили для будущего образцы раннего джаза в исполнении таких видных его представителей, как «Кид» Ори, «Кид» Рена, «Банк» Джонсон, «Матт» Кэйри, Э. Кондон, Ф. Наполеон, Дж. Мак-Партленд, «Магги» Спэниер, А. Пикку, Дж. Робинсон, «Биг Ай» Л. Нельсон. Несмотря на бурные споры по поводу аутентичности и художественной полноценности «реставрированного» джаза, он привлек к себе внимание многих современных музыкантов Америки и Европы, стал объектом для подражания, копирования или модернизированной стилизации. Это направление получило название «диксиленд-ривайвл».

²² «Джелли Ролл» Мортон (1885—1941) — пианист, певец, руководитель оркестра; один из наиболее значительных представителей традиционного джаза. В начале 1890-х гг. стал обучаться игре на гитаре и фортепиано. С 1902 г. выступал как пианист в увеселительных заведениях Сторвилла в Новом Орлеане, с 1904 — совершил ряд гастрольных поездок по США с «Банком» Джонсоном, Т. Джексонном и У. К. Хэнди, в 1917—1922 — в Калифорнию и в Канаду. В 1922 г. впервые записал свою игру на ролик для механического фортепиано, в 1923 — на пластинки (в Чикаго). В 1926—1929 гг. руководил ансамблем Red Hot Peppers, в составе которого играли (в разное время) Дж. Митчелл, «Кид» Ори, братья Джонни и «Бэби» Доддсы, О. Саймеон, «Барни» Бигард, «Бад» Скотт, «Стомп» Эванс, Дж. Сент-Сир и другие известные музыканты классического стиля, а также выступал с трио и квартетом; в 1938—1939 гг. возглавил ривайвл-оркестр New Orleans Jazzmen, участниками которого были С. Де Пари, К. Джонс, А. Николс, С. Беше, У. Брауд, «Затти» Синглтон, Ф. Робинсон и др. Неоднократно выступал и с сольными концертами. Стиль игры Мортон сочетал в себе элементы рэгтайма, блюза, испанского и креольского фольклора наряду с характерными индивидуальными особенностями. Следует считать некоторым преувеличением его слова о том, что именно он якобы «изобрел джаз в 1902 году». Однако несомненно, что он оказал большое влияние на развитие раннего джаза, а также на многих музыкантов чикагского стиля и свинга.

²³ Скотт Джоплин (1868—1917) — негритянский композитор и пианист, один из основоположников классического концертного рэгтайма. В 1880-е гг. играл в салунах Сент-Луиса и Чикаго (в 1893 — с успехом выступил с небольшим оркестром на Всемирной выставке в Чикаго). Впоследствии обосновался в городе Седалия (штат Миссури), где написал большую часть своих знаменитых рэгтаймов. Всего Джоплин создал около 600 фортепианных рэгтаймов, две рэг-оперы — «Почетный гость» («A Guest of Honore», 1903) и «Тримониша» («Tremonisha», 1911, пост. 1915), две симфонии, а также руководство по игре фортепианного рэгтайма («The School of Ragtime»). Об исполнительской манере Джоплина можно судить по сохранившимся записям на роликах для механического фортепиано, впоследствии реставрированным и воспроизведенным на долгоиграющих грампластинках (Ragtime Piano, vol. I—IV). Первые нотные публикации рэгтаймов Джоплина относятся к 1899 г. («Original Rag», «Maple Leaf Rag»).

Джон Розамунд Джонсон (1873—1954) — негритянский композитор, автор популярных песен и мюзиклов. В 1925—1926 гг. вместе со своим братом, поэтом и фольклористом Джеймсом Уэлдоном Джонсоном издал два сборника мелодий спиричуэлов (в переложении для голоса с фортепиано). В своем творчестве опирался на традиции афроамериканского музыкального фольклора.

²⁴ Минстрел-шоу (англ. minstrel show, также minstrels, minstrelsy — менестрельный театр, менестрели) — одна из наиболее ранних форм американского музыкального театра, возникшая в начале XIX в. Основоположником ее считается актер и музыкант Иоганн Кристиан Готлиб Граупнер, эмигрант из Германии (1795), выступивший в 1799 г. в бостонском театре между действиями «серьезного» спектакля с комедийно-эксцентрической сценкой, в которой, загримировавшись под негра (blackface, так впоследствии стали называть менестрельных актеров), изображал «веселого негритянского пар-

я» («The Gay Negro Boy» — значилось на фише этого представления), пел и танцевал, аккомпанируя себе на банджо. Его последователи — как отдельные артисты (Дж. В. Диксон, Б. Фаррелл, Дж. Николс, Т. «Джим Кроу» Райс), так и появившиеся в 1840-е гг. менестрельные труппы, в том числе самая известная из них — Virginia Minstrels («Менестрели Вирджинии»), впервые выступившая в Нью-Йорке в 1843 г. (ее состав: Д. Эмметт — скрипка, Б. Уитлок — банджо, Ф. Брауэр — трещотки, кастаньеты, Д. Пелхэм — тамбурин). Наибольшей популярностью менестрельные представления пользовались в 1830—1870-е гг. После окончания гражданской войны в США (1865) стали образовываться и негритянские труппы (Negro Minstrelsy). К началу XX в. менестрельный театр подвергся коммерциализации и постепенно стал утрачивать свое значение, превратившись, по выражению М. Стернса, в «галолирующий словоник». Тем не менее историческая роль менестрелей чрезвычайно велика. Они привлекли общественное внимание к негритянскому народному искусству, создали целый ряд песенных и танцевальных жанров в духе негритянской музыки, более доступных и понятных широким кругам слушателей, нежели аутентичные ее формы. Менестрельный театр способствовал возникновению и распространению рэгтайма, оказал значительное влияние на развитие раннего инструментального джаза и американской развлекательной музыки 1-й четверти XX в. На его основе зародились многие современные формы американского музыкально-театрального и эстрадного зрелищного искусства (мюзикл, мюзик-холл, музыкальные шоу и ревю, варьете и др.).

Подробнее об истории и музыке менестрельного театра см. в кн.: Конен, В. Пути американской музыки. 3-е изд. М., 1977, с. 157—205. См. также: Конен, В. Рождение джаза. М., 1984, с. 45—133.

²⁵ Кун-сонг (coon song) — популярный песенный жанр, получивший распространение в США благодаря менестрелям еще в 20-е гг. прошлого столетия. «Кун» (букв. падший, пропавший) — пренебрежительная кличка негров. Кун-сонги сочинялись в основном белыми американскими композиторами в духе негритянских плантационных песен (plantation songs) и исполнялись под аккомпанемент банджо, гитары и других традиционных фольклорных инструментов. Многие ранние образцы этого жанра представляли собой модификацию польки или вальса, аранжированных в квазинегритянском стиле, другие являлись обработками подлинных негритянских мелодий, заимствованных из старых уорк-сонгов, баллад, спиричуэлов. К числу наиболее известных авторов кун-сонгов принадлежат Т. Райс, Д. Эммет, Э. П. Кристи, С. Фостер, У. С. Хэйс, Б. Фаррелл; из негритянских авторов можно назвать следующих: Дж. Блэнд, Г. Л. Дэвис, С. Лукас, Н. Сиссл, Ю. Блэйк, Б. Уильямс, С. Перрин и др. Мелодии кун-сонгов составляли значительную часть репертуара раннего джаза.

²⁶ Менестрельная песенка «Old Zip Coon» (другое ее название — «Turkey in the Straw» — «Индюшка в соломе»), автором которой предположительно считается Боб Фаррелл (по иной версии — Джордж Диксон), имела в XIX в. массовое распространение и стала своеобразным символом сельской, фермерской Америки.

²⁷ Типовой инструментальный состав джаз-бэнда сложился первоначально в период становления классического стиля (см. об этом коммент. 14 к гл. I).

²⁸ «Эра джаза», или также «золотой век джаза» (Jazz Age, Golden Age of Jazz) — 20-е гг. нашего столетия, время бурного расцвета и повсеместного распространения классического джаза, появления первых джазовых грампластинок. Данное выражение вошло в обиход после того, как его использовал писатель Скотт Фитцджеральд в своей книге «Tales of the Jazz Age» (1922).

²⁹ Джиттербаг, или джайв (jitterbug, jive) — тип танцевального движения, а также модный американский танец 30-х гг. XX в., получивший известность в Европе в 40-е гг. Имеет сходство с буги-вуги и рок-н-роллом. В своих истоках восходит к старинным негритянским танцам. Носит эксцентрический, гротескный характер, включает в себя элементы акробатики (прыжки, вращения, перебрасывание партнерши). Хореография танца свободная,

лишена установленной последовательности движений. В 1943 г. возникла разновидность джиттербага — линди-хоп. Джиттербаггерами (англ. jitterbuggers — трясуны) в 30—40-е гг. называли молодых людей, самозабвенно увлекшихся танцами в сопровождении джаз-оркестра, в более широком смысле — молодых поклонников джаза. Термин «джайв» (jive — болтовня, жаргон) — синоним джиттербага — используется и в других значениях, из которых наиболее употребительны следующие: 1) одно из старых названий джаза; 2) символический язык блюза, позволяющий исполнителям обыгрывать в тексте разного рода «запретные» темы; 3) в период свинга название музыки, исполняемой биг-бэндами в манере гарлемского джампа (см. коммент. 2 к гл. XIV).

³⁰ Тэп-данс (от англ. tap — стук, удар; dance — танец) — общее название группы американских чечеточных танцев, которые приобрели большую популярность в США в 40-е гг. прошлого века благодаря менестрельному театру. Образцами для подражания послужили негритянские танцевальные жанры, известные под общим наименованием negro jig, которые в свою очередь возникли как негритянские имитации некоторых европейских народных танцев, завезенных в Новый Свет иммигрантами (например, ирландской жиги и английского клог-данса, исполнявшихся в специальной обуви с подковками или в деревянных башмаках). На протяжении XIX в. негритянские чечеточные танцы (бак, бак-энд-унинг, хуфинг, джуба и др.) сосуществовали с их евроамериканскими разновидностями (кик-ап, брекдаун, дабл-шафл, тоу-энд-хил и т. д.). Термины «тэп-данс» и «тэп-дансинг» закрепились в массовом обиходе в 20-е гг. нашего столетия. Между тэп-дансом и джазом издавна существуют тесные связи, обусловленные общностью их афроамериканских истоков, ведущей ролью импровизации, сходством метроритмической техники.

Первым из негритянских представителей тэп-данса в исторических источниках упоминается Уильям Генри Лэйн, выступавший с 1840 г. под псевдонимом «Джуба». Другие известные танцоры-негры: сестры Уайтмен, А. Форсайн, Дж. Уокер, Э. Хоган, Г. Свинтон, Дж. Форд, Г. Диксон, Б. «Боджанглс» Робинсон; из представителей евроамериканской школы тэп-данса были популярны Дж. Даймонд, Дж. Примроуз и др.

³¹ Хайброу [хайбрау] (англ. highbrow — букв. высоколобый) и лоуброу [лоубрау] (lowbrow — низколобый) — эти сленговые выражения, распространенные в англо-американском разговорном обиходе, в данном контексте относятся к двум различным категориям музыкантов и любителей музыки. «Хайброу» — человек образованный, утонченный интеллеktуал, приверженец классической музыки, а также европеизированных концертных форм джаза. «Лоуброу» не претендует на интелеktуализм, он бесхитростен и непритязателен, самым ценным в музыке для него являются ясность и простота, эмоциональность, непринужденность индивидуального высказывания, свобода субъективного переживания. Обе эти категории отражают существующую конфронтацию сторон в давнем споре поклонников традиционного негритянского хот-джаза и интелеktуализированных джазовых стилей (симфоджаз, прогрессив, кул, «третье течение» и т. п.), примыкающих к академическому музыкальному искусству, к европейской культуре.

³² Креольская, или латиноамериканская музыка как широкое понятие обычно противопоставляется афроамериканской музыкальной культуре. Креолами (criollo, от испан. criar — взращивать, вскармливать) в Америке принято называть представителей коренного белого населения, потомков первых европейских иммигрантов (главным образом, испанского происхождения), в отличие от собственно европейцев, а также индейцев, негров и других проживающих здесь этнических групп. В большинстве испаноязычных стран (Мексика, Аргентина, Чили, Колумбия, Панама, Венесуэла и др.) значительную часть креолов составляют метисы (потомки от смешанных браков между белыми и индианками), что накладывает характерный отпечаток на господствующую в этих странах креольскую культуру. В Бразилии (бывшая португальская колония), где преобладает негритянское население, креолами называют и тех, кто ведет свой род от африканских негров-рабов, завезенных сюда белыми колонизаторами; креольская музыкальная культура здесь заметно «африканизирована». Ясно выраженная негроидность присут-

стует также в народной музыке Кубы, Гаити, Доминики, Коста-Рики и других стран Карибского бассейна и Вест-Индии, относящихся к «креольской (латинской) зоне». В США музыкальная культура цветных креолов наиболее ярко представлена в южных штатах (прежде всего в Луизиане с ее столицей Новым Орлеаном). Тесная ее взаимосвязь с исконно негритянским фольклором послужила предпосылкой для возникновения т. н. «креольского» (или франко-креольского) джаза, внесшего важный вклад в формирование новоорлеанского классического стиля (см. также коммент. 14 к гл. I).

Причисляя креольскую музыку Бразилии, Кубы и Гаити к афроамериканской музыкальной культуре и сопоставляя ее с негритянским спиричуэллом, Сарджент хочет подчеркнуть не только их общность (негроидность), но и отличия: спиричуэл является примером европейских влияний на негритянскую музыку; креольская музыка, напротив, демонстрирует роль негритянских влияний на европейскую музыкальную культуру в Америке.

³³ Софистикэйтэд-джаз (англ. sophisticated — искусственный, утонченный, сложный) — понятие, охватывающее собой интеллектуализированные разновидности джаза, отличающиеся повышенной сложностью музыкального языка, формы, метроритмики, гармонии, тональной организации инструментовки и других выразительных средств, тенденцией к утверждению приоритета композиции и аранжировки над импровизацией, к синтезу традиций негритянской и европейской музыкальных культур, к модернизации джазовой стилистики. В широком смысле под «софистикацией» (sophistication) можно подразумевать все те ассимиляционные процессы, которые привели к образованию смешанных форм афроамериканской и евроамериканской культуры, к синтезу негритянских и европейских традиций, то есть в конечном счете к возникновению джаза. Другая сторона «софистикации» связана с частичной утратой самобытности и аутентичности традиционной негритянской культурой вследствие ее приспособления к новым условиям бытования. Фактически «софистикация» затронула все основные разновидности афроамериканского фольклора и джаза. Существуют «софистикэйтэд-блюз», «софистикэйтэд-спиричуэл», «софистизированные» типы джазовой музыки. Особенно важна роль «софистикации» в формировании современных стилей джаза.

³⁴ Никак нельзя признать обоснованным суждение о том, что джаз «не является концертной музыкой» и что он «не обладает интеллектуальными или композиционно-структурными качествами».

Происхождение концертной музыки (лат. concertare — букв. спорить, состязаться, соучаствовать) связано с существовавшими еще в древности состязаниями музыкантов. Участники таких «конкурсов» старались превзойти друг друга красотой и искусством исполнения, чтобы заслужить общее признание. В наше время «концертной музыкой» в широком смысле принято называть музыку, предназначенную исключительно для слушания, для восприятия и исполнения в условиях концерта, обладающую самостоятельной художественной ценностью в отличие от музыки прикладной, в которой содержание, форма и средства исполнения подчинены внемузыкальным практическим задачам (сопровождение трудовых процессов, обрядов, танцев и т. п.). Концертная музыка предполагает максимальное выявление технических возможностей голоса и инструмента исполнителем, демонстрацию его виртуозности и творческих способностей. Не случайно многие концертные жанры включают в себя импровизацию или, по крайней мере, воссоздают дух импровизационного музицирования; как правило, в них присутствует и соревновательное начало (диалог между солистами, между солистом и оркестром или хором, между оркестром и хором, между двумя хорами или оркестрами и т. п.).

В джазе находят проявление все качества, присущие концертной музыке. Уже на раннем этапе становления джаза, когда он был еще неотделим от фольклора и функционировал в основном как бытовая, прикладная музыка, возникли особые, по существу концертные, его формы. К ним относятся, например, состязания уличных духовых оркестров архаического джаза или ставшие традиционными благодаря музыкантам классического новоорлеанского джаза джем-сешн (jam session — букв. сборище) — импровизированные концерты, которые устраиваются джазменами в свободное время и на

которые они приходят, чтобы поиграть «для души», подчас совместно с незнакомыми им прежде музыкантами в стихийно образующемся, «несыгранном» ансамбле. Еще в конце XIX в. сложилась концертная разновидность фортепианного рэгтайма (см. коммент. 3). Виртуозность исполнительской техники, коллективная или сольная импровизация, респонсорный (диалогический, вопросо-ответный) принцип взаимодействия голосов ансамбля являются органичными компонентами джазовой стилистики. И если отдельные разновидности джаза (диксигленд, свит-джаз, свинг) еще порой сохраняют традиционную для них связь с прикладными функциями (сопровождение танцев, развлечений), то большинство стилей современного джаза (бибоп, модерн-кул, «третье течение», фри-джаз и др.) едва ли могут быть предназначены для такого использования.

Основные формы бытования джаза в наши дни связаны с джазовыми клубами, концертными залами и фестивалями. Нельзя не упомянуть и о так называемом «филармоническом» джазе, предназначенном для исполнения в крупнейших концертных залах для музыкально образованной аудитории. Первый опыт в этой области был предпринят в 1938 г. по инициативе музыковеда и критика Джона Хаммонда (выступление оркестра Б. Гудмена в ньюйоркском Карнеги-холле), а в 1942 г. импресарио Н. Гранц создал постоянно действующую концертную организацию Jazz At The Philharmonic (JATP), получившую свое название от Philharmonic Auditorium в Лос-Анжелесе, где впервые начались регулярные концерты «филармонического джаза». В настоящее время этот термин относится ко всему современному концертному джазу. К числу ведущих его представителей принадлежат «Диззи» Гиллесли, Р. Элдридж, «Джей Джей» Джонсон, Ч. Паркер, Л. Янг, К. Хокинс, «Хэнк» Джонс, О. Питерсон, «Барни» Кессел, Р. Браун, «Бадди» Рич, Э. Фитцджеральд и др.

³⁵ Брейк, брэйк (break — *англ.* прорыв, перелом, перерыв) — короткая мелодическая или ритмическая импровизационная вставка, исполняемая солистом (реже — несколькими солистами) в дополнение к какому-либо разделу джазовой пьесы (обычно перед основными сольными эпизодами или перед заключительным коллективным исполнением темы. Во время исполнения брейка ансамблевое звучание, как правило, прерывается. Этот прием называется «стоп-тайм» (stop time — букв. остановка). Брейк — весьма важное выразительное средство в джазе, динамизирующее процесс восприятия. Он нарушает регулярность чередования разделов пьесы (разновидность т. н. «структурной синкопы») и равномерность опорной метрической пульсации, наряду с этим усиливая внимание слушателем восстановления ансамблевого аккомпанемента. Первоначально брейки возникли в блюзе, где они выступали в роли инструментальных ответов на вокальную строфу или фразу. Широкое применение они нашли в классическом джазе и практике ранних свинговых оркестров, впоследствии сохранив свое значение и в современных джазовых стилях.

³⁶ Шаут-конгрегация (shout[shoutin'] congregation) — церковная негритянская община. Шаутинг, или шаут-стиль (shouting, shout style, от *англ.* shout — крик) — характерная манера пения, при которой используются разнообразные приемы речевого интонирования (вплоть до шепота, стопа, крика, фальцета и т. п.). Традиция шаут-пения, восходящая к африканским истокам, сохранилась в культовых церемониях американских негров и, в частности, в исполнении спиричуэлов, а также в некоторых других жанровых разновидностях афроамериканского фольклора (shouted work song, shouted ballad, shouted blues). Шаут-эффекты прочно утвердились в арсенале выразительных средств джаза — как вокального, так и инструментального (в сольной, ансамблевой и оркестровой игре).

³⁷ Перечисленные Сарджентом «концепции» джаза неравноценны и требуют более основательного рассмотрения. См. об этом во вступ. статье (с. 16).

³⁸ Хонк-тонк[и] (*англ.* honky tonk[y]) — распространенное в негритянской среде жаргонное название небольших кабачков, являвшихся в то же время музыкальными клубами, в которых на рубеже XIX—XX вв. постоянно выступали отдельные джазовые пианисты или ансамбли малого состава. С такого рода клубами тесно связано становление и развитие различных

форм негритянского профессионального музицирования, особенно фортепианного (рэгтайм, фортепианный блюз, буги-вуги и др.), известных под общим названием honky tonk[y] piano или honky tonk[y] music (также barrel house piano). Наиболее широко honky tonk[y] music была распространена в начале XX в. в южных штатах США.

³⁰ «Джаззинг», «оджазирование классики» (jazzing the classics) — интерпретация, обработка в джазовом духе тем или даже целиком взятых произведений, принадлежащих композиторам-классикам, а также джазовая имитация классической стилистики и т. п. Сарджент весьма критически относится в целом к такого рода заимствованиям. Можно согласиться с ним, что опыты обращения джазовых музыкантов к классическому материалу не всегда приводят к художественно полноценным результатам, что они порой грешат недостатком вкуса, отсутствием чувства стиля. Однако вряд ли отсюда следует, что неудачи в этой области являются неизбежным следствием каких бы то ни было экспериментов с музыкальной классикой. Ценность подобных экспериментов зависит от того, на каких эстетических и этических основаниях и с какими целями они предпринимаются, насколько согласуются выразительные качества используемого материала с поставленными художественными задачами, на каком уровне профессионализма и мастерства решаются данные задачи.

Что касается заимствования в музыке (будь то цитирование мелодий, переложение, обработка, транскрипция, редакция произведения или его новая исполнительская версия), то оно представляет собой вполне закономерное и весьма распространенное явление в художественной практике.

Традиция «оджазирования классики» возникла на самом раннем этапе истории джаза. Негритянские военные духовые оркестры, получившие распространение в конце XIX — начале XX в., новоорлеанские «марширующие оркестры», пианисты-рэгтаймеры нередко исполняли в синкопированной манере обработки классических произведений. Первые менестрели выступали с пародиями на итальянские, французские, немецкие оперы, исполняя свои номера в антрактах между действиями «серьезного» оперного спектакля. В литературе по истории джаза как один из наиболее ранних опытов упоминается фортепианная пьеса «Джелли Ролла» Мортонa, представляющая собой обработку темы «Miserege» из оперы Верди «Трубадур». В 20 — 30-е гг. многие классические мелодии звучали в обработках и аранжировках для оркестров свит-джаза. Претенциозные и технически изощренные попури на темы из классических произведений нередко включал в свой репертуар «симфоджазовый» оркестр П. Уайтмена и другие аналогичные коллективы. Джазовая «бахиана», по мнению историков, открылась исполнением в 1937 г. свинговой обработки двойного концерта ре минор Баха Э. Саутом (скрипка), С. Граппелли (скрипка) и Дж. Рейнхардом (гитара) и уже в 1938 г. была продолжена биг-бэндом Б. Гудмена, исполнившим джазовую фугу «Bach Goes to Town». В дальнейшем на этом поприще пробовали свои силы и другие джазовые музыканты, в том числе квартет Д. Брубека, вокальный ансамбль Swingle Singers, пианист Ж. Лусье, Modern Jazz Quartet, пианист Б. Эванс совместно с оркестром К. Огермана и т. д. Обработкой классических тем и импровизации на них можно встретить в грамзаписях Дж. П. Джонсона, «Дюка» Эллингтона, С. Кентона, Б. Грэттингера, А. Тэйтума, О. Питерсона, Дж. Льюиса, Ч. Мингуса и др. Особое место в этом ряду занимают неоклассицистские композиции, создаваемые для совместного исполнения джазовыми и академическими музыкантами (т. е. conversation music).

По своей природе джазовая импровизация рождается как обработка (или разработка) некоего исходного музыкального материала — заимствованного или оригинального. Таким материалом обычно служит законченная, оформленная тема или небольшая (двух-, трехчастная) пьеса. Основной для разработки, однако, могут быть не только мелодии, но и разного рода модели (функционально-гармонические, ладозвукорядные, метроритмические, даже жанровые и стилевые), композиционные схемы, технические приемы. Любой материал неминуемо подвергается «оджазированию» при его интерпретации джазовым музыкантом, так как для него всякая тема (в том чис-

ле и классическая) есть лишь предпоследняя, изначальный импульс творческой деятельности, а не объект для репродуктивного воссоздания, копирования. Обращение к классическому материалу в джазе может быть связано с самыми разнообразными художественными задачами и целями — такими, как стилизация, пародирование, дань уважения любимому композитору-классику, попытка активизировать внимание слушателя или создать у него определенные ассоциации, переинтонирование классического репертуара средствами джазового ансамбля или оркестра, модернизация старой музыки, ее адаптированное переизложение для массовой аудитории, желание внести в исполнение моменты неожиданности, вызвать чувство ностальгии или «радости узнавания» и т. п.

⁴⁰ Пол Уайтмен (1890—1967) — руководитель оркестра, дирижер, скрипач. Начал свою деятельность скрипачом симфонических оркестров в Денвере (штат Колорадо) и Сан-Франциско. В 1919 г. основал в городе Санта-Барбара (штат Калифорния) собственный оркестр, которым бессменно руководил до 1940 г. В репертуар оркестра входили популярно-развлекательная музыка и т. н. «симфоджаз». В 1930 г. Уайтмен со своим оркестром снялся в музыкальном фильме «King of Jazz», в связи с чем получил прозвище «король джаза». 20—30-е гг. поддерживал творческие контакты с Дж. Гершином, Ф. Грофе и другими известными композиторами, сотрудничал также со многими джазовыми музыкантами. Гастролировал в США и Европе. После роспуска оркестра работал музыкальным руководителем радио Эй-Би-Си (Нью-Йорк). Автор ряда книг о джазе. См. также коммент. 5 к гл. I.

К главе II

¹ Под транскрипцией (от лат. transcriptio — переписывание) в данном случае подразумевается нотная запись услышанного. В более привычном для нас смысле термин «транскрипция» означает переложение или обработку музыкального произведения.

² Некоторые из высказанных здесь Сарджентом соображений о природе импровизации и композиции спорны (см. об этом во вступ. статье, с. 17).

³ Речь идет о народном творчестве и тех разновидностях музыкального искусства, которые основываются на импровизации.

⁴ Термин «примитивные культуры», довольно часто встречающийся в книге Сарджента, является одной из традиционных категорий буржуазного искусствознания и этнографии. Его введение в обиход непосредственно связано с доктриной т. н. «евроцентризма», получившей распространение в конце XIX — начале XX в. О сущности этой доктрины и ее влиянии на концепцию джаза, разработанную Сарджентом, см. во вступ. статье (с. 9).

⁵ Речь идет здесь об островах Океании — обширной островной зоне в центральной и юго-западной частях Тихого океана, в состав которой входят Меланезия, Полинезия, Микронезия и Новая Зеландия.

⁶ Спиричуэл (англ. spiritual — букв. духовный, церковный) — жанр общинного религиозного пения, духовный хоровой гимн. Широкое распространение получил еще в XVIII в. в Новой Англии в среде европейских иммигрантов; в результате активной продолжительной деятельности миссионеров — представителей католической и протестантской церквей — был ассимилирован неграми, претерпев значительные изменения. Негритянский спиричуэл — уникальное, самобытное явление афроамериканской музыкальной культуры, возникшее на основе синтеза англокельтских и африканских традиций. К первоисточкам спиричуэла, по мнению исследователей, принадлежат пуританский гимн, баптистские и методистские духовные песнопения, лютеранский хорал, католическая псалмодия, англокельтская баллада, песни и танцы различных народов Европы. Происхождение и развитие спиричуэла тесно связано с музыкой афрохристианских культов (воду, шанго, абаква, сантерия и др.), с негритянскими уорк-сонгами, балладами и блюзами. В свою очередь

спиричуэл оказал большое влияние на многие жанры афроамериканского фольклора, на эволюцию джаза.

В сфере духовной негритянской музыки спиричуэл занимает особое место, отличаясь в некоторых отношениях от других ее разновидностей (например, таких, как госпел, джубили, ринг-шаут, сонг-сермон). Для него характерны коллективность исполнения, дух соборности (выражение идей и чаяний, единых для всей общины, народа), преобладание библейских сюжетов и текстов, специфический круг образов и выразительных средств, использование респонсорной (вопросо-ответной) и импровизационной техники, главенство музыкальной выразительности при относительной несамостоятельности текста.

Госпел (*англ.* *gospel* — евангелие), в отличие от спиричуэла, в основном представляет собой более поздний жанр сольной евангелической песни, создаваемой не в процессе стихийной коллективной импровизации на тему традиционного религиозного гимна, а чаще всего профессиональными авторами — композиторами и поэтами (в частности, одним из известных авторов текстов госпел-сонгов был негритянский поэт Лэнгстон Хьюз). В госпел-сонге господствует личное, индивидуальное начало, имеется много общих черт с балладой и блюзом, а также с европейскими жанрами ариозного пения, вокализа (импровизационная мелодическая орнаментация здесь преобладает над импровизацией, опирающейся на гармоническую основу темы). Госпел обычно исполняется под аккомпанемент фортепиано или небольшого инструментального ансамбля (реже с участием хора и оркестра). Кроме того, важно, что госпел не является частью религиозной церемонии и имеет скорее художественное, чем прикладное значение. Джубили (*jubilee*) — жанр негритянских «песен славления», родственных «юбилейному пению» в средневековой церковной музыке. Они основаны на длительном повторении темы гимна, постоянно расцвечиваемой импровизационными подголосками и мелизмами; основной принцип развития мелодии — строгая вариационность, а не сквозная импровизация. Сонг-сермон (*song sermon*) — песня-проповедь, в которой экзальтированная распевная декламация священника чередуется с хоровым пением общины (наиболее близок этому жанру тип спиричуэла, в котором проповедник провозглашает текст гимна перед тем, как его хором повторит паства). Что же касается жанра ринг-шаут (*ring shout*), то это негритянская религиозная песня-танец с движением верующих по кругу (против часовой стрелки) и перекличкой лидера и хора. Чтение библейских псалмов здесь перемежается с экстатическими выкриками и хоровым пением общины в процессе непрерывного коллективного танца, приводящего исполнителей в момент кульминации в состояние массового транса.

Из всех жанров духовной музыки американских негров спиричуэл и госпел выделяются наибольшим художественным совершенством, цельностью и высоким уровнем исполнительского мастерства; в них меньше первобытных «варваризмов», неорганизованности и стихийности, синтез африканских и европейских традиций в высшей степени органичен. Вместе с тем различаются более темпераментный «южный» и более уравновешенный «северный» типы спиричуэла. Для первого характерны доминирующая роль импровизации, ясно выраженная близость к африканским первоисточкам, свободное переосмысление мелодических и гармонических принципов европейской гимнодии; для второго — сохранение основных контуров мелодии христианского гимна, ограниченная роль импровизационного начала (мелизмы, подголоски, распев, гетерофонный склад), простота и строгость гармонического сопровождения. Кроме того, принято различать хот-спиричуэл (наиболее аутентичный, первобытный), софистикэйтэд-спиричуэл (усложненный, обогащенный влияниями классического блюза и джаза) и концертный спиричуэл (обработанный композиторами и аранжировщиками, выученный и орпетированный для исполнения в концертном зале). Хот-спиричуэл издавна исполнялся в негритянских церквях и молебных домах во время религиозных церемоний и общинных праздников. Впоследствии хот-традиция была возрождена и продолжает жить благодаря таким выдающимся профессиональным исполнителям спиричуэлов и госпел-сонгов, как Р. Тарп, М. Джексон, М. Найт, Одетта, Р. Мартин, Э. Вашингтон, М. Уильямс, Дж. Джеймс, Б. Гриффин, Дж. У. Паркс.

Среди концертных певцов особой известностью пользовались П. Робин и М. Андерсон. Усложненные и концертизированные формы спиричуэла вошли в репертуар многочисленных хоров и вокальных ансамблей.

Мелодии спиричуэлов наряду с иными традиционными темами послужили основой для многих джазовых пьес и импровизаций. Известно немало примеров творческого сотрудничества джазовых музыкантов и исполнителей духовной негритянской музыки: совместно с церковными хорами и певицей М. Джексон неоднократно выступал оркестр «Дюка» Эллингтона, ряд пластинок с исполнением спиричуэлов записан Л. Армстронгом; Р. Тарп в 30-е г. концертировала со свинговыми оркестрами К. Кэллоуэя и Л. Миллиндера; руководитель биг-бэнда Т. Дорси является также одним из крупнейших авторов госпел-сонгов. Знаменитый корнетист «Бадди» Болден регулярно посещал выступления негритянских церковных хоров и многое заимствовал из этой музыки. В церкви начинали свой путь в джаз певицы Сара Воан и Дайна Вашингтон. Сильные влияния музыки-госпел ощущаются в исполнительском творчестве Рэя Чарльза, ведущего представителя стиля ритм-энд-блюз. На материале спиричуэлов написаны многие камерные, симфонические и оперные произведения академических композиторов (А. Дворжак, Дж. Гершвин, Р. Голдмарк, Д. Мур, М. Типпетт, Л. Грюнберг, Г. Моррис, А. Шеферд, Г. Гилберт, Ч. Айвз, А. Фаруэлл, Б. Блахер, Ф. Элисальде, П. Буасье, А. Катурла и др.), а кроме того, оперетты, мюзиклы, песни, популярно-развлекательные и танцевальные пьесы. См. также в кн.: *Конен В.* Пути американской музыки. 3-е изд. М., 1977, гл. III.

⁷ Антифонный (от *греч.* antiphonos — противозвучающий) — ответный вторящий. Разнообразные приемы антифонной или респонсорной (от *лат.* respondeo, responso — отвечать, откликаться) техники широко распространены в музыкальном фольклоре различных народов мира. В афроамериканской народной музыке и джазе вопросо-ответный принцип имеет чрезвычайно важное значение и связан с использованием целого ряда специфических средств и приемов, организующих коллективное исполнение, помогающих «общению» импровизирующих музыкантов, упорядочивающих композиционную структуру исполняемой музыки. В лексиконе джаза можно встретить несколько различных терминов, употребляемых для обозначения данного принципа: statement and response (*англ.* утверждение и ответ), call and response (зов и ответ), give and take (дай и возьми) и др.

⁸ Натали Кёртис-Бёрлин (1875—1921) — американская собирательница и исследовательница негритянского и индейского музыкального фольклора, пианистка (ученица Ф. Бузони).

⁹ Саутсайд (South Side) — негритянский район в Чикаго, подобный Гарлему в Нью-Йорке. Расположен в южной части города.

¹⁰ Роберт Натаниэл Детт (1882—1943) — американский негритянский композитор, пианист, дирижер и фолкклорист канадского происхождения. Учился в Нью-Йорке, Кембридже (США) и Париже (у Н. Буланже). Является автором ряда музыковедческих работ о негритянской народной музыке, а также составителем сборника спиричуэлов «Religious Folk Songs of the Negro» (1927).

Николас Балланта-Тэйлор — американский негритянский музыковед, исследователь афроамериканского фольклора и джаза, собиратель народных мелодий.

¹¹ Гражданская война в США между рабовладельческими штатами Юга и буржуазно-демократическим Севером (1861—1865) тесно связана с ростом абolicционистского движения (борьба за освобождение негров от рабства). Еще до принятия закона об отмене рабовладения на всей территории Соединенных Штатов (1863) началось заметное усиление общественного интереса к негритянской культуре, развернулась активная деятельность по сбору и записи мелодий народных песен (в том числе спиричуэлов).

¹² Хит-сонг (от *англ.* hit — удар, толчок; в переносном смысле — мгновенный успех) — песня, которой удается сразу же в момент своего появления завоевать широкую популярность, стать хотя бы на короткое время предметом массового увлечения, «боевиком». Сенсационный, но весьма недолговечный успех хита обусловлен спецификой коммерческого производства

и потребления в области развлекательной музыки. Засилие стандартизированной песенной продукции неизбежно вызывает у среднего потребителя своего рода чувство «музыкального голода», быстро возрастающее и приводящее к тому, что в определенный момент даже самая непримечательная песенная мелодия может быть вдруг воспринята как необычайно яркая и оригинальная, затмевающая все ранее слышанное. Еще одно значение термина «хит-сонг» — лучшая (по данным анкетных опросов) песня года, сезона и т. п. В США регулярно организуются ставшие традиционными т. н. «хит-парады» — концертные программы, составленные из наиболее популярных мелодий.

¹³ Б е н Х а р н и — американский пианист из Кентукки, представитель стиля баррел-хаус, автор руководства по игре рэгтайма («Rag-Time Instructor»), опубликованной на несколько лет раньше известной «Школы рэгтайма» Скотта Джоплина («The School of Ragtime»). Выступал в барах и ночных клубах, аккомпанируя негритянским певцам и танцорам. Упомянутый Сардженом концерт Харни в Нью-Йорке состоялся, по некоторым данным, в 1896, а не в 1897 г.

¹⁴ З е з К о н ф р и (1895—1971) — американский пианист и композитор из штата Иллинойс. Профессиональное образование получил в чикагском музыкальном колледже. В 20—30-е гг. был популярен как исполнитель рэгтаймов, руководил оркестром развлекательной музыки. Автор небольшой оперы «Thanksgiving», песен и целого ряда виртуозных фортепианных пьес в духе рэгтайма.

¹⁵ «Вторичный рэг» (англ. secondary rag) — в узком смысле характерный для рэгтайма тип расстановки акцентов, при котором в рамках двух- или четырехдольного метра образуется последовательность трехдольных групп длительностей. В литературе об афроамериканском фольклоре и джазе понятия «вторичный рэгтайм», «вторичный блюз» и т. п. используются также иногда для обозначения относящихся к данному жанру или стилю композиторских сочинений в отличие от их исконных прототипов — фольклорных, импровизационных образцов. В качестве примеров можно сослаться на рэгтаймы, сочиненные Скоттом Джоплином, или на блюзы Уильяма Кристофера Хэнди.

К главе III

¹ У о р к - с о н г (англ. work song) — трудовая песня. По сравнению с другими разновидностями афроамериканского фольклора уорк-сонг имеет наиболее древние истоки и самым тесным образом связан с африканскими традициями. В широком смысле данное понятие охватывает все существующие типы и жанры трудовых песен американских негров, в т. ч., например, такие, как плэнтэйшн-сонг (плантационная песня), холлер, или филд-холлер (песня-переключка, исполняемая во время полевых работ), стрит-край (песня-выкрик уличных торговцев), си-чанги (песня моряков и торговых грузчиков), саундинг-колл (песня лоцманов), чейн-гэнг-сонг (песня каторжной артели). К концу XIX в. в связи с ростом интереса к негритянскому фольклору и расширением практики исполнения народных песен профессиональными музыкантами уорк-сонг (так же как спиритуэл, баллада или блюз) подвергся «софистикации» (см. коммент. 33 к гл. I) и приобрел новые черты — более совершенную и законченную форму, развитую мелодику, характерное инструментальное сопровождение.

Специфика важнейших музыкально-выразительных качеств уорк-сонга связана с его фольклорной природой и с его основной социальной функцией, заключающейся в ритмической организации трудового процесса (эта особенность проявляется в ритмике самой песни — ее подчинении ритму работы). В этом жанре обнаруживаются многие типично негритянские приемы и средства выражения: респонсорная переключка запевалы и группы, шаут-стиль, блюзовое интонирование, хот-манера звукоизвлечения, импровизационность, использование оstinатных ритмических и мелодических моделей (паттернов),

политритми и синкопирования. Наряду с афроамериканской балладой и спичуэлом уорк-сонг оказал большое влияние на развитие джаза.

Не следует смешивать уорк-сонг и уоркерс-сонг (workers' song). Ко второму из названных жанров относятся политические песни рабочих, получившие распространение в городской среде в 30-е годы нашего века.

² Песня-ламентация (от ит. *lamento* — жалоба, плач, причитание) — жанр, имеющий давние традиции в европейской музыке (народные песни-плачи, литургические lamentации, оперные арии-ламенто, элегии). Встречается также в народной музыке Ближнего и Среднего Востока, Африки, Австралии и Океании, у индейцев Южной и Северной Америки.

В блюзах находят выражение не только чувства и настроения печали или скорби, как это было принято считать до некоторых пор, но и многие другие — юмор, ирония, радость, надежда, любовь, социальный протест и т. д. В отличие от народных плачей, блюз не является прикладным жанром. Прямая аналогия между блюзом и жанром lamentации представляется неоправданной. Правильнее было бы говорить о блюзах-lamentациях или, скажем, о блюзах-элегиях как о частных разновидностях блюза.

³ *Mitchells' Christian Singers* (англ.) — «Христианские певцы Митчелла». Популярный в 30-е годы XX в. негритянский вокальный ансамбль, исполнявший спичуэлы и госпел-сонги.

⁴ *Golden Gate Quartet* (англ.) — квартет «Золотые ворота». Один из наиболее известных в 30-е гг. негритянских вокальных ансамблей, исполнявших спичуэлы и госпел-сонги. Основан в 1936 г. Участники квартета: Уильям Джонсон (руководитель ансамбля), Уильям Ландфорд, Генри Оуэнс, Арландус Уилсон.

⁵ *Ink Spots* (англ.) — «Чернильные пятна». Название ансамбля, пользовавшегося известностью в 30-е гг., содержит намек на негритяское происхождение его участников.

⁶ «Дюк» [англ. *Duke* — герцог] Эллингтон (1899—1974) — негритянский пианист, композитор, аранжировщик, руководитель оркестра. Музыка начал обучаться с 7 лет, в 1914 г. поступил в *Armstrong High School*, в 1917 зачислен стипендиатом в *Pratts' Institute of Applied Arts* в Бруклине, где занимался живописью, но вскоре решил целиком посвятить себя музыке. Чтобы иметь средства для оплаты образования, работал барменом, рисовал рекламные плакаты и афиши, выступал в барах как исполнитель рэгтаймов.

В 1918 г. организовал ансамбль (при участии А. Уэтсола, О. Хардвика, Э. Сноудена и «Сонни» Грира), с которым успешно концертировал в Нью-Йорке. В 1924—1925 гг. записал свои первые граммпластинки. В 1927 г. организовал оркестр для регулярных концертов в знаменитом гарлемском Коттон-клубе, продолжавшихся до 1932 г. В этот и последующий периоды оркестр Эллингтона выступал под названиями: *Duke Ellington and His Famous Orchestra*, *Washingtonians*, *Chicago Footwarmers*, *Harlem Footwarmers*, *Lumberjacks*, *Jungle Band*, *Whopee Makers* и др. С 1933 г. неоднократно гастролировал в Европе (в СССР — в 1971).

В январе 1943 г. оркестр Эллингтона открыл серию концертов в нью-йоркском Карнеги-холле исполнением четырехчастной композиции «*Black, Brown and Beige*» (анонсированной как «Первая симфония „Дюка“ Эллингтона»); в 1951 состоялся концерт в театре Метрополитен-опера, на котором прозвучала эллинговова «*Harlem Suite*». 1955 — исполнение композиции «*Night Creature*» в Карнеги-холле, 1957 — совместного сочинения Эллингтона и Б. Стрейхорна «*Such Sweet Thunder*» в Таун-холле. 50—60-е гг. — период интенсивной концертной деятельности оркестра Эллингтона, участия в радиопрограммах, фильмах, джазовых фестивалях, многочисленных гастролей по США, Европе, Азии и Латинской Америке.

Эволюция стиля Эллингтона тесно связана с творческой деятельностью работавших вместе с ним музыкантов-импровизаторов. Ранние записи — «*Birth of Big Band Jazz*» (1924) или «*Trombone Blues*» (1925) — еще не отличаются яркой индивидуальностью. Многие аранжировки для ансамбля *Washingtonians* («*Creole Love Call*», «*Camp Meeting Blues*» и др.) обнаруживают влияния традиционного джаза (в частности, «Кинга» Оливера и его *Creole Jazz Band*). В 1927 г. Эллингтон отказался от следования при-

вычным стандартам, начав свои смелые эксперименты в области оркестрового письма, техники композиции и аранжировки. Самобытный эллингтоновский стиль сформировался в 30-е гг., в «коттонский» период. Оркестр превратился в коллектив солистов, основным методом работы стало совместное композиторское творчество музыкантов, причем законченность каждой сооща создаваемой композиции служила лишь отправной точкой для ее дальнейшего импровизаторского переосмысления.

С именами участников эллингтоновского оркестра «Баббера» Майли, «Кути» Уильямса и Дж. «Трики Сэма» Нэнтонна связана разработка специфических приемов игры на духовых инструментах (различные сурдинные эффекты, имитация человеческого голоса, граул-манера — извлечение «хриплых», «рычащих» звуков и т. п.). Отсюда возникла одна из наиболее своеобразных стилистических концепций Эллингтона — т. н. «стиль джунглей» (jungle style). Иной тип выразительности воплотился в «стиле настроения» (mood style), отличающемся утонченностью и изысканностью оркестрового колорита, мягкой лиричностью мелодики, блюзовой окрашенностью звучания. Влияние академической музыки, тяготение к пышной красочности оркестра, виртуозности солистов, монументальности и усложненности форм ощущается в композициях «концертного стиля» (concert style). Эллингтон является также автором балетов, оперы «Boola» (1946).

Введение в джаз крупных концертных форм, совершенствование джазовой техники композиции, опыты в сфере синтеза джаза и симфонической музыки, развитие традиционных джазовых стилей и разработка целого ряда новых самобытных стилистических концепций; создание оркестра особого типа — коллектива импровизирующих солистов, использование приемов скэт-вокала и «инструментального пения» (трактовка голоса как виртуозного оркестрового инструмента), расширение и модернизация выразительных ресурсов джазового оркестра (в сфере инструментальной техники, комбинирования тембров, модальной гармонии, хроматики, политональности); обращение к латиноамериканским и африканским ритмам, эксперименты с мелодическими структурами (отказ от «квадратности» и симметричности тем-стандартов, от неизменной повторяемой гармонической схемы как основы для импровизации, применение системы звуковых моделей, раскрепощающей мелодическую фантазию музыкантов-исполнителей) — вот далеко не полный перечень заслуг Эллингтона как джазового реформатора.

⁷ Бесси Смит (1894—1937) — негритянская певица, одна из ведущих исполнительниц классического и постклассического блюза. Известна также под прозвищем «The Empress of Blues» («Императрица блюза»). Родилась в бедной семье, с юных лет начала выступать в кабаре и в менестрельных труппах. С 1910 г. работала в ансамбле Rabbit Foot Minstrels Гертруды «Ма» Рэйни. В 1923 г. записала в Нью-Йорке свою первую граммпластинку (совместно с К. Уильямсом). Впоследствии сотрудничала со многими известными джазовыми музыкантами — Ф. Хендерсоном, Л. Армстронгом, Д. Редмэном, К. Хокинсом, Т. Лэднером, Дж. Тигарденом, «Ча» Берри, Б. Гудменом и др. В 1928 г. организовала собственную водевильную шоу-труппу Midnight Steppers. В 1930 г. снялась в фильме «St. Louis Blues». Последние грамзаписи сделала в 1933. Трагически погибла в 1937 г. в результате автомобильной катастрофы.

⁸ Томас «Фэтс» Уоллер (1904—1943) — негритянский джазовый пианист, органист, певец, композитор, руководитель оркестра. Один из главных представителей гарлемского фортепианного страйд-стиля, ученик и последователь Дж. П. Джонсона. Родился в семье священника. Музыкой стал заниматься в раннем возрасте (фортепиано, орган), с 15 лет начал выступать как профессиональный музыкант. В 20-е гг. аккомпанировал блюзовым певицам (Б. Смит, С. Мартин и др.), впервые записался на граммпластинки и на ролики для механического фортепиано; в 30-е гг. принял участие в регулярных джазовых радиопередачах (Цинциннати). Со своим комбо (Fats Waller and His Rhythm) неоднократно гастролировал в США и Европе (Франция, Англия). Является автором многочисленных вокальных и инструментальных композиций, музыки к театральным постановкам, участвовал в создании ряда фильмов («King of Burlesque», 1935; «Stormy Weather»,

1943). Выступал с оркестрами Э. Тэйта, Ф. Хендерсона, Louisiana Sugar Babies, Chocolate Dandies, McKinney's Cotton Pickers, Т. Льюиса, Дж. Тиградена, The Rhythm-makers и др. Как пианист оказал большое влияние на А. Тэйтума, «Каунта» Бэйзи, Э. Гарнера, Дж. Салливана, О. Питерсона и др.

⁹ Флетчер Хендерсон (1898—1952) — негритянский джазовый пианист, аранжировщик, композитор, руководитель оркестра. Один из основоположников классического свингового стиля, ведущий представитель ньюйоркской школы негритянского свинга. Игре на фортепиано начал учиться с 6 лет. В 1920 г. окончил университет штата Алабама с дипломом магистра химии, после чего переехал в Нью-Йорк для продолжения политехнического образования. Чтобы обеспечить себе существование, стал выступать как пианист (сначала работал в нотоздательской фирме, демонстрируя музыкальные новинки, в 1922 г. получил приглашение на студию грамзаписи, организованную при участии У. К. Хэнди для популяризации негритянского блюзового пения). В эти годы окончательно избрал своей профессией музыку. Неоднократно гастролировал и записывался на пластинки как аккомпаниатор известных исполнительниц блюза (в начале 20-х гг. — с Э. Уотерс и Б. Смит, затем — с Кларой и «Трикси» Смит, Г. «Ма» Рэйни, А. Кокс, А. Хантер и др).

На раннем этапе пианизм Хендерсона обнаруживает влияния традиционного страйд-стиля; впоследствии он выработал более индивидуализированную манеру исполнения. В 1923 г. Хендерсон организовал свой первый ансамбль (септет), игравший поначалу в духе оркестра «Кинга» Оливера; в дальнейшем на этой основе сложился биг-бэнд, принесший известность Хендерсону как одному из родоначальников свинга. В 20—30-е годы в биг-бэнде играли 12—14 музыкантов (2—3 трубы, 1—2 тромбона, 3 саксофона или кларнета, ритм-группа). 1926—1931 гг. — период наивысшей популярности оркестра, в 1936—1937 его оттеснили на второй план другие биг-бэнды (например, «Каунта» Бэйзи и Б. Гудмена), а в 1939 он распался. Попытки Хендерсона создать новые оркестры (последняя — в 1950 г.) не принесли желаемого успеха. Весьма плодотворной была деятельность Хендерсона как аранжировщика и композитора в 30—40-е гг. в оркестрах братьев Дорси, Г. Грэя («Casa Loma»), Дж. Хилтона и особенно Б. Гудмена, во многом обязанных ему своей популярностью.

¹⁰ Мелодия спиричуэла «Swing Low, Sweet Chariot», как известно, обнаруживает сходство с побочной партией (2-я тема, G-dur) 1-й части симфонии А. Дворжака «Из Нового Света» (1893, Нью-Йорк). Впрочем, сам композитор отрицал факт цитирования им подлинных негритянских мелодий. Скорее всего, это было реакцией на уже распространенное в печати ошибочное мнение о сугубо «американском» характере музыки симфонии и о сознательном заимствовании Дворжаком тематизма из американских фольклорных источников.

¹¹ Fisk Jubilee Singers — один из первых профессиональных негритянских хоров; начал свои концертные выступления в 1867 г. Был организован белым музыкантом-аболитионистом Джорджем Уайтом из учащихся школы (позже — университета) Фиска в городе Нэшвилл (штат Теннесси), основанной в 1866 г. В репертуаре ансамбля главное место занимали негритянские духовные песни (спиричуэлы, джубили-сонги, госпел-сонги) и трудовые песни негров (уорк-сонги). Число исполнителей было вначале 9, позднее 11 человек (6 женских и 5 мужских голосов). В 1871 г. «Соловей Фиска», как еще называли этот коллектив, с огромным успехом гастролировали в США, а в 1872—1873 гг. совершили европейское турне, посетив Англию, страны Скандинавии, Германию, Швейцарию и Россию.

¹² Hall Johnson Choir — негритянский хор, организованный в 1925 г. и получивший свое название по имени его основателя и руководителя Холла Джонсона (1888—1970) — композитора, дирижера и педагога.

Tuskegee Choir — хор студентов Tuskegee Institute в Алабаме — негритянского института, открытого в 1881 г. по инициативе известного писателя и общественного деятеля Букера Т. Вашингтона (1856—1915).

Hampton Choir (более точно — Hampton Student Singers) — негри-

тянский хор университета в городе Хэмптон (штат Вирджиния), впервые выступивший в 1872 г. В 1918 г. Н. Кэртис-Бёрлин издала сборник спиричуэлов, записанных от студентов этого университета. По ее свидетельству, в хоре участвовало около 900 человек.

¹³ Роланд Хэйс (1887—1976) — негритянский певец (тенор), воспитанник университета Фиска в Нэшвилле (Теннесси). Учился также в Бостоне и в Европе. Концертные выступления начал в 1924 г. в Нью-Йорке. Известен как исполнитель спиричуэлов и песен других народов. С 1952 г. — член Американской академии искусств и наук, имеет почетную степень доктора ряда американских университетов. В начале 30-х гг. приезжал на гастроли в СССР. Опубликовал сборник «My Songs», содержащий 30 негритянских духовных песен с фортепианным сопровождением и с комментариями (Бостон, 1948).

Пол Робсон (1898—1976) — негритянский певец (бас) и прогрессивный общественный деятель. Получил юридическое образование. С 1921 г. работал в театре как актер, с 1925 начал выступать как певец (в частности, как исполнитель спиричуэлов). С 1929 г. жил в Лондоне. В 1934 г. по приглашению С. Эйзенштейна впервые посетил СССР и с тех пор неоднократно приезжал в нашу страну. В 1936—1937 гг. пел для бойцов интернациональных бригад в Испании. В период 1949—1958 гг. за политическую деятельность правительством США был лишен права на выезд за рубеж. Удостоен Международной премии Мира (1950) и Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1952).

Мариан Андерсон (р. 1902) — негритянская певица (контральто), ученица итальянского педагога Дж. Боетти. Является первой негритянской исполнительницей, выступившей на сцене Метрополитен-оперы (1955). Известна не только как оперная и камерная певица, но и как интерпретатор негритянских народных песен (блюзов, спиричуэлов, госпел-сонгов).

¹⁴ Джером Керн (1885—1945) — американский композитор, автор многочисленных оперетт и мюзиклов (свыше 50), музыки для театра и кино, песен. Музыкальное образование получил в Германии и США. В 1905 г. впервые опубликовал несколько собственных песен, в 1911 осуществил постановку своего первого мюзикла («The Red Petticoat»). В произведениях Керна ощущается тесная связь с традициями негритянского фольклора и музыки менестрельного театра. Многие мелодии из мюзиклов и песен композитора вошли в репертуар джазовых музыкантов.

¹⁵ Суждение автора о том, что вальс и джаз — абсолютно чуждые друг другу явления, чересчур категорично. См. об этом также во вступ. статье (с. 17).

¹⁶ Арт Хикмэн и Гай Ломбардо — руководители популярных в 30-е гг. в США коммерческих оркестров танцевально-развлекательной музыки.

¹⁷ См. коммент. 24 к гл. I.

К главе IV

¹ О термине «вторичный рэг» см. коммент. 16 к гл. II.

² В данном случае речь может идти лишь об особом типе полиритмии, характерном именно для афроамериканской музыки и джаза, а не вообще о принципе полиритмии (одновременное сочетание разнородных ритмических структур, ритмических рисунков с разной расстановкой акцентов или с различными единицами измерения времени), широко применяемом в европейской музыкальной практике — как в полифонии, так и в музыке гомофонно-гармонического склада.

³ Для обозначения метрически упорядоченной регулярной ритмической пульсации Сарджент использует наряду с термином «нормальный ритм» (normal rhythm) еще целый ряд сходных по смыслу терминов: базисный, основной, тактовый, долевого ритм (или пульсация).

⁴ Генри Эдвард Кребил (1854—1923) — американский музыко-

вед, фольклорист, музыкальный критик. Жил и работал в Цинциннати и Нью-Йорке. Автор монографий о Бетховене (т. 1—3, 1921), о вагнеровской драме (1891), работ об опере (1908, 1909) и фортепианной музыке (1911). Большое историческое и научное значение имеет опубликованное Кребилем исследование собранных им негритянских народных песенных мелодий, в том числе спиричуэлов (*Krehbill, H. E. Afro-American Folk Songs. New York, 1914*). Кребил впервые ввел и обосновал понятие «афроамериканской музыки».

⁵ Банджо (*афр. banjo, bonji, bonja, banger*) — струнный щипковый (плектровый) инструмент африканского происхождения, получивший широкое распространение в народной и бытовой американской музыке, а также в традиционном джазе. Применяется и как сольный, и как аккомпанирующий инструмент. Имеет тамбуринообразный корпус, длинный гриф (первоначально без ладов), 4—9 струн, на одной из которых исполняется мелодия, а на остальных — остро ритмизованное аккордовое сопровождение. В джазе наиболее часто используется пяти- или четырехструнное теноровое банджо (с настройкой струн $g' - c - g - h - d' - a'$ или $c - g - d' - a'$).

⁶ Аарон Копленд (р. 1900) — американский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыковед. В ряде сочинений Копленда, например в фортепианном концерте (1926), кларнетовом концерте, посвященном Б. Гудмену (1948), «4 фортепианных блюза» (1948) и др., обнаруживаются влияния негритянского фольклора и джаза.

⁷ Танго (*tango*) — латиноамериканский танец афроиспанского происхождения. Исполняется в умеренном или медленном темпе на $\frac{2}{4}$ (*tango argentino*) или в быстром темпе на $\frac{4}{8}$ (*tango milonga*) с характерной синкопированной ритмикой. Имеет прямое родство с некоторыми афрокубинскими танцами (хабанера, милонга). В 1910-е гг. на основе аргентинского танго возник модный европейский танец.

⁸ Айзек Голдберг (1887—1938) — американский филолог (доцент Гарвардского университета по испано-американской литературе), а также автор ряда книг о музыке — монографий о Гилберте и Салливане (1928), о Гершвине (1931), о Тин-Пэн-Элли (1930).

⁹ Чарльстон (*charleston*) — 1. Модный американский танец, родственный рэгтайму и получивший широкое распространение в середине 20-х гг. нашего века. Исполняется в быстром или умеренно быстром темпе в размере $\frac{4}{4}$ или *alla breve*. Более ранняя разновидность чарльстона — народный негритянский танец, возникший в среде портовых рабочих города Чарльстона в Южной Каролине, от которого он и заимствовал свое название. В его хореографии наряду с типично негритянскими элементами имеется сходство со старинной гальярдой. В духе чарльстона в 1-й четверти XX в. нередко танцевался фокстрот. Среди популярных бытовых танцев 20—30-х гг. наиболее близки к чарльстону блэк-боттом и биг-эппл. 2. Педальные тарелки — музыкальный инструмент, входящий в состав ударной установки в джазовых ансамблях (две тарелки, закрепленные на металлической треноге высотой до 70 см и ударяющиеся друг о друга при нажатии педали исполнителем). Родственный чарльстону инструмент, с которым его нередко отождествляют, — хай-хэт (*англ. high-hat, или hi-hat* — букв. высокая шляпа).

К главе V

¹ Офф-бит (*off beat* — *англ.* от бита) — тип джазовой ритмики, основанный на постоянных микроотклонениях от строгой метрической пульсации (опережение или запаздывание ритмических акцентов по отношению к тактовым долям). Действие данного принципа может распространяться и на другие аспекты организации музыкального материала в джазе. Временному смещению (а также растяжению или сжатию) могут подвергаться отдельные звуки и аккорды, мотивы и фразы, мелодические и функционально-гармонические модели, фактурные формулы, даже сравнительно крупные построения (т. н. «структурная синкопа»). Офф-бит является одним из важ-

нейших средств динамизации звукового движения в джазовой музыке, создания внутренней метроритмической конфликтности. В узком смысле этот термин иногда используется для обозначения переноса акцентов с 1-й и 3-й долей четырехдольного такта на 2-ю и 4-ю доли.

² Паттерн (*англ.* pattern, pattern formation — букв. модель) — термин, связанный с областью модальной техники в джазе и употребляемый для обозначения оstinатно повторяемых формул-моделей (ритмических, мелодических, фактурных, акцентных, гармонических и др.), допускающих разнообразное варьирование, смещение, растягивание или сжатие во времени, секвенцирование, транспонирование и т. п. Чаще всего паттерн не совпадает по своему масштабу и акцентной структуре с внутритактовыми долевыми циклами, ритмической группировкой, базисной метрической пульсацией; благодаря этому при его повторениях может возникать эффект «сбивки», «расшатывания» метрической основы, «модуляции» из метра в метр. Применение паттернов в джазе имеет главной целью усиление внутренней конфликтности и напряженности музыкального движения, является важным фактором формообразования и тематического развития в джазовой музыке. Техника оstinато, связанная с использованием паттернов как средства динамического нагнетания и усиления внутренней метроритмической конфликтности, называется в джазе «стомпингом» (*англ.* stomping — топтание на месте), а сама оstinатно выдерживаемая модель — «стомп-паттерном». Типичная для стиля свинг разновидность мелодического стомпа — рифф (см. также коммент. 2 к гл. V, 4 к гл. VI). Термин «стомп», кроме того, относится к архаическому фольклорному танцу негров США, характерным признаком которого является постоянное нарочито грубоватое притоптывание танцоров, длительное повторение однотипных лапидарных ритмических фигур. В джазе под этим же названием иногда имеется в виду родственный данному жанру тип танцевальной ритмики.

³ Уильям Кристофер Хэнди (1873—1958) — негритянский композитор, трубач, руководитель оркестра, автор многочисленных блюзов. Окончил музыкальный колледж Кентукки. Профессионально начал выступать в оркестре Bessemer Brass Band; в 1896 г. стал руководителем ансамбля Mahara's Minstrels. Позднее (после 1906 г.) был организатором ряда оркестров в Мемфисе, Чикаго и Нью-Йорке, для которых написал большое количество блюзов (первая публикация — «Memphis Blues» — относится к 1912 г.). В 1914 г. сочинил знаменитый «St. Louis Blues», завоевавший огромную популярность в Америке. В 1918 вместе с Г. К. Пэйсом основал музыкальное издательство Handy Brothers Music Co. Опубликовал множество негритянских народных песен и их обработок, издал несколько исследовательских работ (статьи, «Антология блюзов»), а также автобиографию под названием «Father of the Blues», 1941). Как джазовый музыкант стал записываться на пластинки с 1919 г., в том числе с ансамблями «Джелли Ролла» Мортон, К. Дэвиса, Дж. Хиггинботэма, Э. Холла. Жизни и творчеству Хэнди посвящен фильм «St. Louis Blues» (1957), в котором в главной роли снялся негритянский певец и пианист Нат «Кинг» Коул. В Мемфисе поставлен памятник Хэнди.

К главе VI

¹ Сарюзон (также сарюсофон, саррюзофон — *франц.* sarrusophone) — медный духовой язычковый инструмент, сконструированный во Франции военным капельмейстером В. Саррюсом (патент 1856 г.) и инструментальным мастером П. Л. Готро. С 1863 г. применяется в нескольких разновидностях — от сопрано и высокого дисканта до контрабаса. Имеет коническое сечение корпуса, широкую мензуру, небольшой раструб, клапанную механику, двойную трость. Чаще используется в функции баса. Получил в начале XX в. некоторое распространение в традиционных джазовых духовых оркестрах.

² Флаттерцунге (*нем.* Flatterzunge, *англ.* flutter tonguing, *ит.*

frullato) — техника артикуляции, применяемая при игре на медных и деревянных духовых инструментах. Разработана в XVIII веке. Основой данной техники является специальная система артикуляционных слогов, облегчающих музыканту исполнение быстрых пассажей, тремоло, пунктирных ритмов и т. д. Одним из первых композиторов технику флаттерпунге использовал в своих произведениях Р. Штраус.

³ Еще до Стравинского трактовку фортепиано как ударного ритмического инструмента предложил П. Хиндемит в программе, предпосланной заключительной песне его «Сюиты 1922» («Рэгтайм»).

⁴ **Бэкграунд** (англ. background — фон, второй план) — термин, используемый в джазе для обозначения различных типов сопровождения ведущего мелодического голоса или сольной партии. Основные разновидности бэкграунда: аккордовый (гармоническое сопровождение), мелодический (контрапунктирующие голоса), ритмический (устойчивая равномерная долевая пульсация) и риффовый (связанный с применением риффов — оstinатно повторяемых мелодических моделей, исполняемых отдельными инструментами ансамбля, инструментальной группой или tutti). Техника риффов наиболее характерна для оркестрового свинга; чаще всего она применяется здесь как средство динамического нагнетания.

⁵ **Билл «Боджанглс» Робинсон** — негритянский танцор, один из ведущих представителей тэп-данса (см. коммент. 30 к главе I). По имеющимся сведениям, Робинсон родился примерно в 1878 г. на юге США, выступать начал с 1892 г. Наибольшей популярностью пользовался в 1920-е гг.

⁶ **Джин Крүпа** (1909—1973) — исполнитель на ударных, руководитель оркестра. Музыкальн начал заниматься с 1921 г. как самоучка. В 1927—1931 гг. записался на пластинки с ансамблями Chicago Rhythm Kings и Chicagoans, с «Миффом» Моулом, «Бадом» Фримэном, «Уинджи» Маноном, «Фэтсом» Уоллером, «Биксом» Бейдербеком, «Редом» Николсом и др. В 30-е гг. работал по ангажементам в различных ньюйоркских танцевальных оркестрах (Э. Ааронсона, Р. Коломбо, М. Хэллетта, «Бадди» Роджерса), эпизодически выступал в диксилендах и свинговых ансамблях (с 1935 г. — в биг-бэнде и малых ансамблях, руководимых Б. Гудменом). К этому же периоду относятся первые грамзаписи Дж. Круппы с собственным ансамблем (Gene Krupa's Chicagoans), затем со своим биг-бэндом и с оркестром Т. Дорси. В 1944—1951 гг. он возглавлял новый созданный им оркестр, в стилистике которого произошел переход от свинга к модерн-джазу. В начале 50-х гг. участвовал в гастрольях ансамблей филармонического джаза (JATP). Вместе с «Кози» Коулом открыл в Нью-Йорке школу для исполнителей на ударных инструментах (1954), продолжая одновременно с преподаванием в ней выступать с различными комбо и большими оркестрами. Крупа является одним из ведущих представителей целого ряда стилей — чикагского джаза, классического свинга и модерн-джаза. Он оказал заметное влияние на несколько поколений джазовых музыкантов.

⁷ **Сузафон** (sousaphon) — медный духовой басовый инструмент из семейства бюгельгорнов, родственник гелликону. Изобретен американским капельмейстером, композитором (автором многочисленных маршей, вальсов, песен, оперетт) и скрипачом португальско-немецкого происхождения Джоном Филиппом Сузой (1854—1932). Настоящее имя создателя сузафона — Охс. Наиболее широкое применение сузафон получил в военных и театральных оркестрах. Встречается также в ансамблях традиционного джаза.

⁸ Сарджент принимает роль струнного и духового баса в джазе.

⁹ **Бенни Картер** (р. 1907) — саксофонист, кларнетист, трубач, пианист, композитор, аранжировщик, руководитель оркестра. Один из основоположников и ведущих представителей негритянского свинга. Начальное музыкальное образование получил в своей семье. С 1924 г. начал выступать как саксофонист в оркестрах Дж. Кларка, Б. Пэйджа и др. Затем поступил в университет, где изучал теологию, но вскоре решил отдать предпочтение профессии музыканта. В течение короткого времени играл в студенческом оркестре Х. Хендерсона, в дальнейшем — еще в целом ряде профессиональных джазовых коллективов: у Б. Фаулера, «Дюка» Эллингтона и Ч. Джонсона, с собственным оркестром, у Ф. Хендерсона, «Чика»

Уэбба, У. Брайанта, У. Мак-Кинни, со студийным ансамблем Chocolate Dandies, в различных комбо. В 1935—1938 гг. гастролировал в Европе; выступал с оркестром У. Льюиса во Франции, был приглашен в Лондон в качестве аранжировщика танцевального оркестра радио, посетил Германию и Данию, где записал множество пластинок с местными музыкантами, руководил интернациональным оркестром в Голландии. Вернувшись в США, неоднократно создавал комбо и биг-бэнды различного состава, писал аранжировки и композиции для оркестров Ф. Хендерсона, «Дюка» Эллингтона, Б. Гудмена. С середины 40-х гг. много работал в Лос-Анжелесе, занимаясь сочинением музыки к кинофильмам. В 1954 г. вновь совершил поездку в Европу для участия в концертах филармонического джаза. Свою деятельность концертирующего музыканта, композитора и аранжировщика продолжал до конца 70-х гг. Оказал большое влияние на джазовых музыкантов нескольких поколений.

¹⁰ Ап-бѣт (англ. up beat — букв. удар, взмах, направленный вверх) — термин, обозначающий слабую долю, а также затакт. Происхождение его связано с практикой дирижерского показа слабой метрической доли движением руки вверх перед сильной долей (нем. Auftakt).

К главе VII

¹ Хиллбилли (hillbilly) — одно из традиционных названий американской музыки кантри, бытовавшее в 1920-е гг. Относилось также к исполнителям этой музыки. Сомнительна версия, согласно которой данное выражение в русском переводе звучит «как «парень с холмов» (в значении «деревенский житель»). По более точным сведениям, слово «хиллбилли» происходит от имени Билли Хилла (1899—1940) — профессионального скрипача и певца, исполнителя баллад и вестернов (ковбойских песен).

² Рилы, жиги и хорнпайпы — названия старинных английских народных танцевальных жанров. Рил (англ. reel — кружиться, вертеться) — быстрый танец в размере $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$ или $\frac{3}{4}$. Исполняется несколькими парами. Получил распространение в Ирландии, Шотландии, странах Скандинавии и США. Жига (англ. jig — быстро двигаться из стороны в сторону) — парный или сольный быстрый танец в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, реже $\frac{4}{4}$, чаще всего носит гротескно-комический характер. Бытует примерно с XVI в. в Англии, Шотландии и Ирландии. Хорнпайп (англ. hornpipe — волынка) — популярный в XVI—XVIII вв. быстрый английский парный танец в размере $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$. Данным термином обозначаются также различные народные танцы, исполняемые в сопровождении волынки.

³ «Амбарные танцы» (англ. barn dances, от barn — амбар, сарай; dance — танец) — характерный тип народной негритянской танцевальной музыки. Традиция «амбарных танцев» — своеобразных вечеринок, устраиваемых неграми после работы в пустом амбаре, сарае или под каким-нибудь навесом, — сохранялась до начала XX в.

⁴ Данное утверждение не соответствует действительности.

⁵ Т. н. «аккордовые синкопы» Бетховена, на которые ссылается Сарджент, возникают в заключительной партии экспозиции I части 3-й («Героической») симфонии.

⁶ Артур Генри Фокс-Стрэнгуэйс (1859—1948) — английский музыкальный критик и музыковед, основатель журнала «Music and Letters» (1920) и его главный редактор (до 1936 г.). В 1893—1901 гг. — музыкальный директор Веллингтон-колледжа в Лондоне. Автор ряда книг и многих статей о музыке, публиковавшихся в журналах «Times» (1911—1925) и «Observer» (1925—1939).

⁷ Хабанера (habanera, danza habanera, Habana air) — испаноамериканский песенно-танцевальный жанр, связанный по своему происхождению с кубинской дансой (habanera — букв. гаванская), английским контрдансом, а также с африканскими истоками; является предшественником танго. Исполняется в умеренно быстром или медленном темпе, в двухдольном разме-

ре. В XX в. получила повсеместное распространение как популярный балльный танец. *Contradanza criolla* (букв. креольский контрданс) — одно из названий кубинской дансы.

⁸ Румба, конга, самба — названия латиноамериканских фольклорных танцевальных жанров. Румба (*rumba*) — афрокубинский непарный танец в быстром или умеренно быстром темпе с синкопированным ритмом и нерегулярной группировкой ритмических акцентов (например, 3+3+2), в двух- или четырехдольном размере. В XVIII—XIX вв. бытовала главным образом в среде негров и мулатов, в XX в. получила распространение в США и Европе. Конга (*conga*) — родственный румбе быстрый танец-марш, исполняемый на традиционных кубинских карнавалах в сопровождении африканских барабанов (в том числе и барабанов *congas*, от которых этот жанр получил свое название). Самба (*samba*) — бразильский вальсообразный танец африканского происхождения (восходит в истоках к танцевальным ритмам банту); имеет быстрый темп, двух- или четырехдольный размер. В Южной Америке и Вест-Индии существует множество местных разновидностей самбы, в том числе очень отличающаяся от бразильской (т. н. «креольская самба»).

⁹ Себастьян Ирадьер (1809—1865) — испанский композитор, живший и работавший в течение нескольких лет на Кубе. В 1850-х гг. сопровождал певицу Аделину Патти в ее гастрольной поездке в США, Мексику и на Кубу. Занимался изучением креольского фольклора. Автор ряда популярных песен в духе хабанеры. Одну из них — «*El agrelito*» — использовал Ж. Бизе в своей опере «Кармен» (знаменитая «выходная» ария Кармен из 1-го действия).

¹⁰ Рубен М. Кампос (1876—1946) — мексиканский историк музыки. В 1925 г. основал кафедру фольклора в Национальном музее в Мехико и был ее бессменным руководителем. С 1930 г. — профессор истории искусства на музыкальном факультете Национального университета. Является одним из крупнейших исследователей мексиканского фольклора, автором ряда научных трудов, а также нескольких оперных либретто.

¹¹ Кубинская данса (*danza cubana*) — распространившаяся на Кубе в конце XVIII в. местная разновидность контрданса, родственная хабанере. Имеет умеренный или умеренно быстрый темп, двухдольный размер, синкопированный ритм, традиционную двухчастную форму. Пользовалась популярностью до начала XX в., нередко встречается в творчестве кубинских композиторов.

¹² Гарольд Курлендер (р. 1908) — американский музыковед-этнолог, занимающийся изучением африканского и афроамериканского фольклора. Организатор и участник многочисленных экспедиций на Гаити, Кубу, в Доминиканскую Республику и др. Главный редактор «*Ethnic Folkways Library*» в Нью-Йорке.

¹³ См. коммент. 14.

¹⁴ Воду́ [вуду́, водуйзм] (*vaudou, voodoo, voodoo*) — традиционный афро-христианский культ, возникший на Гаити среди рабов-негров в период европейской колонизации Америки. Представляет собой смешение африканских (прежде всего дагомейских, конголезских и суданских) религиозных верований с католицизмом. При отправлении культа совершаются разнообразные церемонии, исполнение молитв и духовных гимнов чередуется с народными песнями и танцами в сопровождении африканских барабанов. Культ воду способствовал не только сохранению аутентичных форм африканского музыкального фольклора, но и образованию различных типов смешения, синтеза негритянских и европейских традиций. Водуизм имеет распространение как в Центральной Америке, так и в некоторых районах Юга США (в частности, в Луизиане). Он оказал известное влияние на развитие афроамериканской народной музыки и ранних стилей джаза. Геде-Нимбо и Легба (Папа Легба) — персонажи из пантеона культа воду. Подробнее о водуизме см. в кн.: Григулевич И. «Мятежная» церковь в Латинской Америке. М., 1972, с. 347—359.

¹⁵ Калипсо (*calypso*) — танцевально-песенный жанр афроамериканского фольклора Вестиндских островов. Восходит в своих истоках к традицион-

ным африканским жанрам иронического пения (тексты каллипсо, как правило, носят сатирический, моралистический или даже социально-критический характер, комментируют актуальные, злободневные темы, часто посвящены тяжелой доле негра). Имеет значительное сходство с североамериканским блюзом и родственными ему жанрами. Для традиционных форм каллипсо характерны респонсорное пение (вопросо-ответная переключка запевалы и хора), использование полиметрии и полиритмии, парландо (нарочито ускоренное произнесение текста), преобладание в гармонии доминантовых аккордов. На Тринидаде танцевальная разновидность каллипсо бытует также под названием «пасео», на Ямайке аналогичный жанр называется «менто». Одним из известных исполнителей каллипсо был Гарри Белафонте, популярность которого послужила стимулом для коммерциализации данного жанра и возникновению на его основе ряда модных американских танцев, содержащих также ритмические элементы румбы, самбы и мамбо.

¹⁰ Пасильо (pasillo) — народный креольский трехдольный танец, возникший приблизительно в середине XIX в. под влиянием европейского вальса. Получил наибольшее распространение на тихоокеанском и карибском побережье (прежде всего в Колумбии и Эквадоре). Медленная разновидность пасильо (pasillo lento) является национальным танцем Эквадора.

¹⁷ Куэка (cuca), или креольская самба (zamba) — традиционный латиноамериканский парный танец испанского происхождения, родственный сарабанде и фанданго. Исполняется в умеренно быстром темпе под аккомпанемент гитары или другого струнного инструмента, нередко также в сопровождении инструментального ансамбля, имеет переменный размер ($\frac{9}{8}$ — $\frac{3}{4}$), содержит элементы любовной пантомимы (ухаживание кавалера за дамой), иногда сочетается с пением лирических или шуточных куплетов. Особой популярностью куэка начала пользоваться в 1-й четверти XIX в., к середине того же столетия стала называться самакуэкой. Известна также под различными местными названиями в Аргентине (самба, куэка), Чили (куэка, чилена), Перу (самба, маринера) и других регионах Латинской Америки.

¹⁸ Вероятно, имеются в виду Британская Гвиана (с 1966 г. — Гайана) и Французская Гвиана. Кроме того, до 1975 г. существовала Нидерландская Гвиана (ныне Суринам).

¹⁹ Чанти [шанти] (англ. chanty, shanty) — песня моряков. Входит в группу жанровых разновидностей трудовой песни в американском фольклоре. Первоначально исполнялась командами парусно-гребных судов. Традиционная черта чанти — респонсорное чередование запевалы и хора, а также подчинение музыкального ритма песни ритму работы. Существует негритянская разновидность этого жанра.

²⁰ Фрэнсис [Frances] Денсмор (1867—1957) — известная собирательница и исследовательница музыкального фольклора американских индейцев, записавшая около половины известных этнографам индейских народных мелодий. Автор более 170 работ о музыке индейцев. Окончила консерваторию в Оберлине. Свои исследования начала в 1893 г. по поручению Смитсоновского института в Вашингтоне.

К главе VIII

¹ Кантри-данс (англ. country dance — букв. сельский танец) — общее название ряда старинных английских групповых танцев фольклорного происхождения, бытовавших еще в XVI—XVII вв. На их основе во 2-й половине XVIII в. возник европейский контрданс (фр. contredanse, итал. contradanza, нем. Kontertanz), получивший широкое распространение во многих странах. Наиболее характерные разновидности кантри-данса: раунд (круговой танец), лонгуэй (исполнялся парами, выстроенными в цепочку или в две линии) и скуэр (танец, родственник кадрили, исполнявшийся несколькими, чаще всего четырьмя парами).

² Бак-энд-уинг (buck-and-wing, от англ. buck — вскакивать, подпрыгивать; wing — лететь; скользить вперед) — афроамериканский фольклорный

гавансальный жанр, разновидность чететки; относится к эйк-уоком к самым архаичным танцам негров-рабов, исполнявшимся для увеселения их хозяев. В своих истоках восходит к традиционным народным танцам суданских негров. Имеет сходство с другими негритянскими четечоточными танцами — такими, как джуба, бак, хуфинг (от *англ.* hoof — букв. бить копытом), а также с ирландской жигой и английским хорнпайпом. Первое упоминание об этом жанре встречается в кн.: *Tucker, H. Clog Dance Made Easy* (1875). Во 2-й половине XIX в. он вошел в репертуар менестрельных театров. См. также коммент. 30 к гл. I.

³ Майкл Уильям Балф (1808—1870) — ирландский композитор, певец, вокальный педагог, скрипач, дирижер. Автор многочисленных оперных произведений. Опера «*Bohemian Girl*» («Цыганка») написана Балфом в 1843 г.

⁴ Тустеп (*англ.* two-step — двойной шаг) — модный американский танец. Исполняется в двухдольном размере, в очень быстром темпе. Имеет некоторое ритмическое сходство с полькой. Около 1900 г. получил известность в Европе. Является предшественником уанстепа и фокстрота.

⁵ Джордж Майкл Коэн (1878—1942) — американский композитор, либреттист, автор популярных песен, оперетт, мюзиклов. Музыкой начал заниматься как самоучка, еще в детском возрасте выступал в водевильных представлениях. В 1904 г. приобрел известность благодаря успеху на Бродвее его мюзикла «*Little Johnny Jones*». Наиболее плодотворно в области эстрадного музыкального театра работал в 20—30-е гг.

Эрвин [Ирвинг] Бёрлин (р. 1888) — американский композитор, писал музыку для театра и кино; автор многих популярных песен и мюзиклов. Мелодии Берлина широко используются в джазе в качестве тем для импровизаций.

⁶ Перкуссивный — термин, связанный с понятием *percussion instruments* (*англ.* — ударные инструменты). Сарджент в данном случае использует этот термин применительно к элементам фортепианного рэгтайма (характерные звуковые эффекты, исполнительские приемы, типы ритмики), привнесенным в него из практики игры на ударных инструментах.

К главе IX

¹ Герман Гельмгольц (1821—1894) — немецкий физик, математик, физиолог, врач. Автор ряда исследований в области музыкальной акустики и теории музыкального слуха. Главный труд Гельмгольца — «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» — издан на русском языке (Спб., 1875).

² Еще одно употребительное название этого лада — дважды гармонический минор.

³ «Парикмахерская гармония» (*англ.* — *barbershop-harmony*) — тип гармонического сопровождения, основанный на параллельном хроматическом движении голосов при соединении аккордов (в том числе септаккордов). Восходит к традициям американского фольклорного музицирования (вокального и инструментального), в частности к исполнительским приемам и аппликатурным особенностям игры на банджо. Название этого своеобразного гармонического стиля связано, по-видимому, с существованием в старой Америке небольших полусамодельных ансамблей, игравших в парикмахерских, которые в те времена были излюбленным местом отдыха и развлечения горожан (при таких парикмахерских обычно имелся бар, а также помещение для танцев). Барбершоп-ансамбли оказали влияние на развитие менестрельного театра и рэгтайма, на американскую фольклорно-развлекательную музыку в целом. Мнение Сарджента о происхождении «парикмахерской гармонии» представляется спорным.

⁴ Дёрти-плэйинг (*англ.* *dirty playing*) — специфически афроамериканская манера вокального или инструментального исполнения, при которой используются т. н. «дёрти-тоны» (*dirty tones* — букв. нечистые, фальшивые

тоны) — характерный тип интонации в негритянской музыке, отличающийся звуковысотной неустойчивостью (лабильностью), интенсивной вибрацией, предельной динамичностью и напряженностью, ярко выраженным экзотическим характером. В своих истоках дёрти-плайннг восходит к африканским религиозным культам; является неотъемлемым компонентом шаут-стиля в afroамериканском фольклоре и хот-джазе, где нередко сочетается с другими родственными ему выразительными средствами (офф-питч, «блюзовые тоны», граул-эффекты и т. п.).

⁵ «Блюзовый звукоряд» (*англ.* blue scale) — условное понятие, в котором отразилось европейское представление о звукорядной основе негритянской музыки (в частности, блюза), ограниченное рамками равномерно-темперированного строя и связанной с ним системы нотации. В соответствии с этим представлением «блюзовый звукоряд» рассматривается как натуральная мажорная гептатоника (семиступенная гамма) с «переходными» или «нейтральными» тонами — III и VII пониженными ступенями (т. н. blue notes). В действительности речь должна идти не о фиксированных звуках натуральной гаммы и их альтерированных вариантах (пониженных на полутоном), а об особых подвижных (лабильных) зонах интонирования, не укладывающихся в полутоновую шкалу равномерно-темперированного строя, имеющих иной, более широкий звуковысотный объем, нежели соответствующие ступени европейских звукорядов. Местоположение такого рода расширенных интонационных зон (III и VII ступени) наряду с другими особенностями afroамериканской мелодики указывает на связь «блюзового звукоряда» с ангемитоникой (бесполутоновой звукорядной шкалой), лежащей в основе многих архаических музыкальных культур Европы, Азии, Африки и Америки.

⁶ Здесь автор допустил неточность. Имеется в виду древнегреческий фригийский лад, который в средние века стал называться дорийским.

⁷ «Блюзовые тоны» (*англ.* blue notes) — зоны лабильного (неустойчивого, подвижного) интонирования отдельных ступеней лада, не совпадающие с принятым в европейской практике делением октавы на 12 равных полутонов. Типичны не только для блюза, но и для всей негритянской музыки в целом; получили широкое применение в джазе. В семиступенном звукоряде (гептатонике) располагаются главным образом на III и VII ступенях (т. н. «блюзовая терция» и «блюзовая септима»), условно нотируются как пониженные III и VII ступени мажора. Неадекватность восприятия «блюзовых тонов» европейцами привела к возникновению ошибочного представления о негритянском блюзе как о музыке «печальной», «грустной» (с точки зрения европейских норм, понижение III и VII ступеней мажорного лада создает некий «оминорный» мажор).

⁸ Томас Феннер — американский фольклорист; собиратель и исследователь негритянских народных песен.

⁹ «Блюзовая квинта» (*англ.* blue fifth, также flatted fifth — букв. пониженная квинта) — свое название данный интервал получил по аналогии с «блюзовыми тонами» (см. коммент. 7). Широко применяется джазовыми исполнителями, ориентирующимися на традиции блюзового интонирования. Используется в виде тритонового интервала, в котором один из тонов остается устойчивым, фиксированным, а другой интонируется как лабильный (подвижный, неустойчивый). Может вводиться на любой ступени звукоряда или в рамках любой аккордовой структуры (особенно характерен для аккордов доминантового типа). На фортепиано в джазе лабильный тон «блюзовой квинты» воспроизводится посредством различного рода орнаментальных украшений (форшлагги, морденты, тремоло и т. п.).

К главе X

¹ «Блюзовая форма» (*англ.* blues form) — специфический тип строения блюзовой строфы. Обычно этим термином обозначается традиционная 12-тактовая вопросо-ответная структура AAB. Данной композиционно-тематической структуре соответствует определенная функционально-гармоническая

кая модель («блюзовый квадрат») с типичной для блюза каденцией D—S—T, не имеющей прямых аналогов в европейской музыке. Эта модель служит организующей основой для импровизации. Специфика блюзовой формы может проявляться и в тематических структурах иного масштаба (8, 10, 16, 20, 24, 32 тт.). См. также коммент. 4 к гл. I.

² Верс (*англ.* verse — строфа, запев в песне) и хорус (chorus — рефрен, хоровой припев) — термины, относящиеся к области музыкальной формы в джазе и американской популярной музыке. По своему происхождению связаны с народно-песенной куплетной (строфической) формой, основывающейся на чередовании варьируемого запева и неизменно повторяемого припева. В джазовой пьесе верс представляет собой вступительное построение, предшествующее хорусу, который обычно содержит наиболее яркий и рельефный тематический материал, имеет достаточно законченную и развернутую структуру (например, AA₁, AAB, AABA, ABAC) и используется как устойчивая повторяющаяся модель в импровизационных разделах (верс, как правило, не участвует в импровизации). Главным фактором структурной устойчивости хоруса является лежащая в его основе гармоническая схема (т. н. «квадрат»). Внутреннее строение джазового хоруса и его масштабы (8, 12, 16, 32 т.) обусловлены той или иной разновидностью строфы, в большинстве случаев генетически связанной с каким-либо жанром фольклорной, бытовой или популярной музыки (блюзом, балладой, спиричуэллом, рэгтаймом, маршем, популярной песней и т. д.). Наиболее широкое распространение в джазе получили 12-тактовая «блюзовая строфа» AAB и 32-тактовая «песенная строфа» AABA с промежуточным, связующим разделом B, который имеет несколько названий — бридж (*англ.* bridge — букв. мост, переход), ченнел (channel — путь, русло) и рилийс (release — освобождение, высвобождение); содержащиеся в бридже элементы тематического развития или контраста служат дополнительным стимулом для импровизации. Подобного рода типовые тематические структуры в джазе называются «стандартами» (*англ.* standard).

К главе XI

¹ Склонность к параллелизмам в голосоведении можно обнаружить не только в афроамериканском музыкальном фольклоре; это характерная черта архаических форм многоголосной музыки разных народов мира, в том числе и европейских народов. Такие ранние формы европейского многоголосия, как органум, гимель, фобурдон и др., были целиком или частично основаны на параллельном («ленточном») движении голосов квартами, квинтами, октавами, терциями, секстами и даже простыми созвучиями. В музыке американских негров сложились особые типы линейного мышления, связанные, с одной стороны, с традициями африканского хорового пения, а с другой — с использованием европейских гармонических средств (в том числе септаккордов, секвенций, эллиптических оборотов и т. д.). Возник своеобразный гармонический стиль, по отношению к которому в афроамериканистике применяются такие понятия, как «стиль звуковых пластов», «ступеневая гармония», «аккордовая мелодия» и др. Данный стиль представлен в негритянской народной музыке и джазе целым рядом специфических приемов и форм линейно-гармонического изложения. Наиболее типичные примеры: barbershop-harmony («парикмахерская гармония»), block chords (блок-аккорды), фортепианная техника locked hands (букв. связанные руки) и пр.

² Укулеле — разновидность гавайской гитары; четырехструнный щипковый (плекторный) инструмент небольших размеров. Изменение высоты звуков на укулеле достигается с помощью специального металлического гребешка, плавно передвигаемого по грифу. Характерные исполнительские приемы — глиссандо, широкая вибрация тона. В американской популярной музыке этот инструмент был распространен в 1920—1930-е гг.

¹ Болеро — 1. Испанский народный танец, получивший распространение в XVIII в. Исполняется в умеренном темпе, в трехольном размере. В традиционных формах иногда сочетался с пением и инструментальным сопровождением (кастаньеты, тамбурины или гитара). Имеет сходство с сегидильей и фанданго. 2. Латиноамериканский танец XIX в. (в частности, очень популярный на Кубе), родственный румбе, исполняемый в медленном темпе, в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{2}$, с характерной ритмической формулой сопровождения (синкильо). Отличительная черта танцевально-песенной разновидности кубинского болеро — традиция двухголосного пения параллельными терциями или секстами с аккомпанементом небольшого инструментального ансамбля.

К главе XIII

¹ Name-bands (англ.) — «именные» оркестры, то есть оркестры, возглавляемые крупными, известными музыкантами и носящие их имена.

² Уошборд (англ. washboard — стиральная доска) — фольклорный музыкальный инструмент североамериканских негров. Представляет собой обычную бытовую стиральную доску или заменяющий ее предмет с ребристой поверхностью. Используется как ударно-ритмический инструмент. Включался в шумовые оркестры нач. XX в. (skiffle, spasm bands), встречается в составах ансамблей традиционного джаза, в танцевальных оркестрах.

³ Казу (kazoo) — негритянский фольклорный музыкальный инструмент африканского происхождения. Представляет собой полую трубу с мембраной на одном конце. Главным источником звука служит голос исполнителя, который благодаря особенностям инструмента резко изменяет свой тембр и усиливается. Казу встречается в традиционном джазе, в ансамблях, сопровождающих блюзовое пение, в архаических шумовых оркестрах.

⁴ Джим Риз Европа [Юроп] (1881—1919) — американский капельмейстер и пианист. В годы первой мировой войны руководил негритянскими военными духовыми оркестрами. В 1918 г. совершил турне во Францию, принесшее ему международную известность.

⁵ Бэнд-лидер (от англ. band — оркестр, lead — ведущий) — в классическом джазе исполнитель ведущей партии (обычно корнетист или трубач). В период свинга так стали называть руководителя оркестра (биг-бэнда).

⁶ Outdoor music (англ.) — музыка, звучащая на открытом воздухе (пленэрная музыка).

⁷ Патрик Сарсфилд Гилмор (1829—1892) — американский капельмейстер, композитор и корнетист ирландского происхождения.

⁸ См. коммент. 9 и 14 к гл. I.

⁹ Брасс-бэнд (англ. brass band) — оркестр, состоящий из медных духовых инструментов. Может включать в свой состав также ритм-группу (большой и малый барабаны, литавры, тарелки и другие ударные инструменты). Негритянские брасс-бэнды получили распространение в США во 2-й половине XIX в., особенно после окончания гражданской войны и отмены рабства в Америке. Являются традиционным типом оркестров архаического джаза (в отличие от джаз-бэндов классического периода). Термин «брасс-бэнд» встречается иногда в наименованиях оркестров новоорлеанского джаза, диксилендовых ансамблей. См. также коммент. 14 к гл. I.

¹⁰ Уилл Мэрион Кук (1869—1944) — негритянский композитор, дирижер и скрипач. Автор ряда популярных мюзиклов и произведений других жанров. Ученик Дворжака. С 1919 г. выступал во главе организованного им оркестра (Southern Syncopated Orchestra), имевшего следующий состав: 2 фортепиано, 4 бандолины (гармоники), 2 баса, барабан, 2 трубы, 3 тромбона, виолончель, кларнет, флейта, 2 саксофона, 2 скрипки, 12-голосный хор. Оркестр Кука исполнял в основном симфонизированную развлекательную му-

зыку, хотя в нем эпизодически играли известные джазовые музыканты (С. Беше, А. Бриггс, Б. Джонс и др.). Кук является создателем жанра негритянского мюзикла, а также особого типа оркестровой негритянской музыки, предвосхитившего возникновение симфоджаза.

¹¹ **Гленн Миллер** (1904—1944) — американский тромбонист, аранжировщик, композитор, руководитель оркестра. Один из ведущих представителей американской танцевально-развлекательной музыки в стиле свинг. В 20—30-х гг. сотрудничал с Б. Поллаком, «Редом» Николсом; писал аранжировки для оркестра братьев Дорси, в котором затем выступал как солист; записался на пластинки с «Редом» Мак-Кензи, с Б. Гудменом и с Ф. Трамбауэром; работал в оркестре Р. Нобла и одновременно занимался изучением техники аранжировки (у Дж. Шиллингера). В 1937 г. создал свой оркестр, пользовавшийся большой популярностью. Характерная окраска звучания миллеровского оркестра (саунд) прежде всего была связана с главенствующей ролью язычковой группы (квартет саксофонов и кларнет). Впоследствии найденные Миллером оригинальные приемы аранжировки стали стандартами в коммерческой развлекательной музыке. Своей популярностью оркестр Миллера обязан также выступавшим с ним певцам — таким, как К. Старр, Р. Эберл, «Текс» Бенеке, М. Хаттон, вокальному квартету The Modernaires. Большим успехом пользовались снятые с участием Миллера и его оркестра фильмы «Orchestra Wives» и «Sun Valley Serenade» (известный советским зрителям под названием «Серенада Солнечной Долины»). В 1942 г. Миллер был призван на военную службу и вскоре организовал новый музыкальный коллектив — The American Band of the Allied Expeditionary Forces, который выступал в армейских частях, по радио, побывал в Англии и Франции. После гибели Миллера в авиационной катастрофе оркестром руководили его музыканты Р. Мак-Кинли и Дж. Грэй. В 1953 г. создан биографический фильм «The Glenn Miller Story» с участием джазового трубача и певца Р. Стюарта в главной роли.

¹² **Джо Венути** (р. 1904) — американский джазовый скрипач, руководитель оркестра; итальянец по происхождению. С 1925 г. выступал вместе с гитаристом Э. Лангом, с которым записал ряд грампластинок. В конце 20-х гг. был признан одним из ведущих скрипачей в области джаза и популярной музыки. В этот период играл в оркестрах Р. В. Кана и П. Уайтмена. В 1930 г. организовал собственный ансамбль, позднее — большой оркестр. В 1934 г. совершил европейское турне. Венути известен прежде всего своими записями со студийными ансамблями и оркестрами (совместно с Э. Лангом, Ж. Голдкеттом, Ф. Трамбауэром, Ф. Наполеоном, «Редом» Николсом, «Редом» Мак-Кензи, П. Уайтменом, «Биксом» Бейдербеком, Дж. Дорси, А. Роллини, Дж. Тигарденом, Б. Гудменом и др.), а также со своим ансамблем Blue Four, исполнявшим джазовую музыку рафинированного, камерного типа. Манера игры Венути связана со стилистикой американской популярной музыки и джаза переходного периода (диксиленд и ранний свинг).

¹³ См. коммент. 5 к гл. I.

¹⁴ **Комбо** (от *англ.* combination — комбинация, сочетание) — характерный тип камерного джазового ансамбля, утвердившийся в современном джазе. В отличие от биг-бэнда, в котором коллективное исполнение (основанное на секционном делении инструментов) преобладает над солированием, комбо, как правило, представляет собой ансамбль солистов, импровизирующих в сопровождении ритм-группы (в этом случае она может быть и не обособленной от сольных партий) или без нее. Численность музыкантов в комбо варьируется в довольно широких пределах — от 2 до 10—11 человек и, следовательно, не является определяющим признаком ансамблей данного типа. Специфика комбо связана прежде всего с распределением функций между инструментами, что дает основание в известном смысле считать комбо-джаз относительно самостоятельной стилиевой разновидностью джазовой музыки. Не следует смешивать комбо с т. н. «малым оркестром» (small band).

¹⁵ **Hot Club de France** — один из первых джазовых клубов в Европе, основанный в 1932 г. по инициативе французского музыкального критика Юга Панасье, автора ряда статей и книг о джазе. В 1934 г. на базе этого клуба был создан джазовый квинтет, ведущими солистами которого

стали гитаристом Джанго Рейнхардт и скрипач Стефан Граппелли. Кроме них в ансамбле играли (до 1940 г.): Джозеф Рейнхардт — брат Джанго (гитара), Роже Шапо (гитара) и Луи Вола (бас). Роль клуба в истории джаза весьма значительна. Его деятельность способствовала возрождению уже почти забытых традиционных джазовых стилей (см. коммент. 24 к гл. I), а также оказала влияние на развитие европейского джаза.

К главе XIV

¹ См. коммент. 35 к гл. I.

² В данном случае речь идет о свинге как особом выразительном средстве в джазе (в отличие от понятия свинга как джазового стиля). С этой точки зрения свинг представляет собой характерный тип метrorитмической 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. Этим свинг отличается от иных типов джазовой метrorитмики, например от офф-бита, допускающего смещения не только опорных долей такта, но и любого отдельного звука, ритмической формулы, гармонического оборота, мелодической фразы (см. также коммент. 1 к гл. V). Специфическая разновидность свинга — джамп (англ. jump — прыжок, скачок), культивируемый прежде всего в негритянском джазе (гарлемский стиль, ритм-энд-блюз), а также — в упрощенном и огрубленном виде — в рок-н-ролле и некоторых направлениях современной рок-музыки (хард-рок, хеви-рок). Джамп характеризуется повышенным динамизмом ритмического движения, нарочитым утяжелением акцентов на всех опорных долях такта, более резким противопоставлением регулярной базисной пульсации и отклонений от нее в мелодике и в гармоническом сопровождении.

³ Гат (gat) — тип инструментальной композиции в традиционной музыке Северной Индии (Хиндустани), основанный на ритмическом варьировании мелодии.

⁴ Буги-вуги (boogie woogie, звукоподраж.) — 1. Фортепианный блюзовый стиль, одна из наиболее ранних разновидностей негритянской инструментальной музыки. Вероятнее всего, этот стиль возник в результате перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на гитаре и банджо, использовавшейся в сопровождении фольклорного блюзового пения. Стиль буги-вуги сложился приблизительно к концу XIX в. на Среднем Западе (по другим данным, в городах южных штатов США), известность приобрел в 1910-е гг. Классические его образцы относятся к 20-м гг. (одним из главных центров его расцвета стал чикагский Саут-Сайд). Запись буги-вуги на пластинку впервые сделана в 1928 г. (Кларенс «Пайнтоп» Сит). В начале 30-х гг. стиль буги-вуги вошел в исполнительскую практику больших свинговых оркестров (биг-бэндов) и малых ансамблей (комбо), в дальнейшем подвергся коммерциализации, отчасти утратив свой первоначальный облик. В 1936 г. начался период возрождения его традиционных форм. Характерные черты фортепианного буги-вуги: импровизационность, техническая виртуозность, специфический тип аккомпанемента — моторная остинатная фигурация в партии левой руки пианиста (т. н. walking bass — букв. блуждающий бас), преобладание непрерывного ритмического движения в виде ровных восьмых длительностей, триолей или пунктирного «шаркающего» ритма (shuffle rhythm), опора на гармонический «квадрат» блюза, обилие параллелизмов и кластеров, разрыв (до двух-трех октав) между басом и мелодией, ударная манера звукоизвлечения, отказ от применения

педали (звучание продлевается чаще всего с помощью тремоло, трелей или репетиций), насыщенность рифмами и брейками, широкое применение офф-бита. Известные представители классического буги-вуги: Дж. Янси, «Пайн-топ» Смит, К. Лофтон, Д. Бёрли, Дж. П. Джонсон, «Кау Кау» Дэйвенпорт, С. Прайс, «Спеклед Ред», М. Тэйлор, П. Джонсон, Г. Браун, Р. Нельсон, А. Аммонс, Дж. Альтгеймер, «Литтл Бразер», «Мемфис» Слим, «Фэтс» Уоллер, Э. Хайнс, А. Тэйтум, а также Ф. Мелроуз, Дж. Зак, Д. Юэлл, А. Хоудс и Дж. Уитвер. Другие названия буги-вуги: брекдаун (в Чикаго), fast Texas blues и fast western (на Среднем Западе). 2. Модный эксцентрический американский танец, являющийся коммерческой имитацией негритянского буги-вуги. Был распространен в США в 30—50-е гг. (в Европе — с 1945). Исполнялся в быстром темпе, в четырехдольном размере. Характеризуется главенством ритмического начала и лапидарностью мелодии, отсутствием упорядоченности танцевальных движений. Имеет сходство с джиттербагом (см. коммент. 29 к гл. I).

К главе XV

¹ Уайлдер Хобсон — американский музыкальный критик и музыковед. Автор ряда работ о джазе (в том числе статьи для «Британской энциклопедии» и книги «American Jazz Music». New York, 1939).

² Юг Панасье (1911—1974) — французский музыкальный критик, один из первых европейских энтузиастов движения «ривайвл», президент «Hot Club de France» (с 1932 г.), автор многих книг о джазе. Книга «Le jazz hot» (Paris, 1934) опубликована в переводе на русский язык (см.: Панасье, Ю. История подлинного джаза. Л., 1978).

³ Данная точка зрения не может не вызвать возражения (см. вступ. статью, с. 18).

⁴ Ньюпортский джазовый фестиваль — старейший и самый крупный в США (примечательно, что в Европе фестивали джаза стали проводиться на несколько лет раньше). Первый фестиваль в Ньюпорте (штат Род-Айленд) состоялся в июле 1954 г. в городском Freebody Park. В числе выступавших были певицы Э. Фитцджеральд и Б. Холлидэй, пианисты Дж. Льюис и Т. Уилсон, саксофонисты Л. Конни и Дж. Маллиган. В 1975 г. место проведения фестиваля было перенесено в Нью-Йорк, где он стал проходить под названием Newport Jazz Festival New York. До настоящего времени ньюпортский фестиваль имеет репутацию самого представительного джазового форума.

⁵ Генри Плезантс (р. 1910) — американский музыкальный критик и музыковед. С 1930 г. сотрудник журнала «Philadelphia Evening Bulletin», с 1934 — музыкальный редактор этого издания. В 1945—1955 гг. — корреспондент газеты «The New York Times». С 1967 г. проживает в Лондоне, является музыкальным критиком «International Herald Tribune», а также музыкальным редактором «Stereo Review». Занимается освещением проблем поп- и рок-музыки, джаза, музыкального театра.

⁶ Джозан Сазерленд (р. 1926 г.) — австралийская певица (сопрано). Дебютировала в 1947 г., с 1952 — солистка оперного театра Ковент-Гарден в Лондоне. Выступала на многих оперных сценах мира (в том числе в ньюйоркской Метрополитен-опере, в Милане и Вене).

⁷ Леонтина Прайс (р. 1927) — негритянская певица (сопрано). Обучалась в Джульярдской школе в Нью-Йорке. Выступать начала в 1950 г. Неоднократно гастролировала в Европе (в 1964 г. приезжала в СССР), пела на сценах оперных театров Ковент-Гарден и Ла Скала, с 1961 — солистка Метрополитен-оперы. Считается одной из лучших исполнительниц партии Бесс в опере Гершвина «Порги и Бесс», нередко включает в свой репертуар негритянские народные песни.

⁸ Сэмюэл Барбер (1910—1981) — американский композитор, дирижер, пианист, певец (баритон). Автор опер, балетов, симфоний, концертов, инструментальных и вокальных произведений камерных жанров. В творчестве Барбера в той или иной мере проявились влияния композиторов-веристов,

Р. Штрауса, И. Стравинского, а также джаза, неоромантические и неоклассицистские тенденции.

⁹ Лукас Фосс (р. 1922) — американский композитор, дирижер и пианист немецкого происхождения (из Германии эмигрировал вместе со своей семьей в 1933 г.). В 1953—1962 гг. — профессор композиции и руководитель студенческого оркестра в Калифорнийском университете (Лос-Анжелес). Неоднократно гастролировал со многими американскими оркестрами как дирижер. Автор опер, симфоний, балетов, камерно-инструментальных сочинений, хоров и песен. Известен своими экспериментами в сфере синтеза методов композиции и импровизации. Одно из характерных в этом плане произведений — Концерт для музыкантов-импровизаторов и оркестра (1960).

¹⁰ Гюнтер Шуллер (р. 1925) — американский композитор и валторнист. Учился игре на флейте и валторне в Манхэттенской школе музыки, композицией занимался как самоучка. С 1942 г. играл в Ньюйоркском филармоническом оркестре, в 1945—1959 гг. — в оркестре Метрополитен-оперы и симфоническом оркестре Цинциннати, одновременно преподавал композицию в Манхэттенской школе музыки. С 1964 г. — руководитель факультета композиции в Беркширском музыкальном центре (Тэнглвуд), в 1966—1977 гг. — президент консерватории Новой Англии в Бостоне. В последнее время работает как свободный художник, является автором ряда музыковедческих работ. В историю джаза вошел как основоположник т. н. «третьего течения» (см. коммент. 21).

¹¹ Бибоп, или боп (звукоподраж. bebop, bop, bebop; также Minton's style — от названия гарлемского джазового клуба Minton's Playhouse) — джазовый стиль, сложившийся в начале 1940-х гг. и открывший собой эпоху современного джаза (modern jazz). Возникнув как реакция на повсеместное распространение свинга, бибоп является развитием его принципов и выразительных средств, но вместе с тем обнаруживает ряд противоположных тенденций. В отличие от свинга, большей частью представляющего собой музыку больших коммерческих танцевальных оркестров, для которой характерны европеизация джазового языка, приоритет аранжировщика и композитора над импровизатором, преобладание коллективного исполнения над сольным, бибоп — это экспериментальное творческое направление в джазе, связанное главным образом с практикой малых ансамблей (комбо), антикоммерческое по своей направленности. Это музыка, создаваемая не для массового потребления, а для довольно ограниченной аудитории знатоков и ценителей. Главной фигурой здесь становится солист-импровизатор (в роли которого может выступать любой участник ансамбля), в совершенстве владеющий музыкальным инструментом (или голосом), стремящийся к индивидуальному самовыражению. Другие специфические черты бибоба: тенденция к возрождению и одновременно обновлению традиций негритянского хот-стиля (в этом смысле бибоп сближается с «ривайвл-джазом»; см. коммент. 21 к гл. I); новаторство в сфере мелодики, ритма, гармонии и тональности; усиление фактора неожиданности, непредсказуемости, нарушение регулярности движения, склонность к асимметричным построениям, введение элементов атональности и политональности; обилие хроматизмов, диссонансов, кластеров, широкое применение брейков и риффов, офф-бита.

В области вокала утвердилась и получила дальнейшее развитие заимствованная музыкантами бибоба из традиционного джаза особая бестекстовая, слоговая техника исполнения — скэт (англ. scat — букв. рассыпаться, распадаться). Эта манера пения — благодаря отсутствию зависимости мелодии и ритма от текста — открывает большие возможности для свободной импровизации и для использования голоса как виртуозного музыкального инструмента. От бибоба ведет происхождение характерная разновидность скэта, непосредственно связанная с имитацией звучания отдельных инструментов, инструментальных групп, ансамблей и даже больших оркестров, — т. н. «инструментальное пение» (англ. instrumental vocal).

Еще одна область экспериментирования музыкантов-боперов — освоение латиноамериканских ритмов, фольклорного инструментария народов Центральной и Южной Америки. Наиболее значительные достижения в этой об-

ласти принадлежат «афрокубинскому джазу» (другие названия данного направления — «ку-боп» или «кубана-боп»); с ним также связаны попытки создания биг-бэндов, играющих в стиле бибоп. Существенное влияние бибоп оказал и на многие последующие стили современного джаза (кул, хард-боп, модерн-свинг, фри-джаз и др.). Основоположниками бибопа считаются саксофонист Чарли Паркер, трубач «Диззи» Гиллеспи и пианист Телониус Монк. Первые записи бибопа на пластинки сделаны в 1945 г.

¹² Чарли «Бёрд» Паркер (1920—1955) и Джон «Диззи» Гиллеспи (р. 1917) — негритянские джазовые музыканты, родоначальники стиля бибоп (см. коммент. 11).

Чарли Паркер начал заниматься музыкой с 11 лет, играл в школьном оркестре на медных духовых инструментах, с 15 лет освоил альт-саксофон, а уже через год стал выступать в родном городе Канзас-Сити как профессиональный музыкант — в оркестрах Л. Кейса, Дж. Мак-Шенна и Г. Леонарда. В 1941 г. впервые записался в Нью-Йорке на пластинки с оркестром Мак-Шенна и вскоре приобрел известность в среде молодых джазменов-новаторов, собиравшихся в гарлемском клубе Minton's Playhouse. Именно здесь Паркером и его единомышленниками были разработаны основные идеи и принципы стиля бибоп. В 40-е гг. Паркер продолжал работать в различных оркестрах — Н. Сиссла (1942—1943), Э. Хайнса (1943), затем у «Кути» Уильямса, Э. Кёрка, Б. Экстайна, а также в квинтете «Диззи» Гиллеспи, после чего организовал свой квинтет, в который кроме него входили М. Дэвис (труба), «Бад» Пауэлл (фортепиано), «Кёрли» Рассел (контрабас) и М. Роуч (ударные); впоследствии состав этого ансамбля неоднократно менялся. В 1946 г. принял участие в концертах «филармонического джаза» (JATP). В дальнейшем вновь играл в квинтете, вместе с которым в 1949 г. успешно выступил на фестивале джаза в Париже. В последующие годы, несмотря на прогрессирующую болезнь, вел активную концертную деятельность (играл в ансамблях «филармонического джаза», со струнной группой, в комбо, с оркестром Ф. Мачито и т. д.); в 1950 вторично совершил европейское турне (в Скандинавию).

«Диззи» Гиллеспи тоже начинал свой путь в джаз как самоучка, попытавшись в 14 лет овладеть игрой на тромбоне (увлечение трубой пришло позднее), но впоследствии получил основательное музыкальное образование. В 1935 г. получил свой первый ангажемент в оркестр Ф. Фэйрфакса. В 1937 приехал в Нью-Йорк и был принят в оркестр Т. Хилла, с которым совершил в том же году европейское турне (во Францию и Англию). В 1939 был приглашен в биг-бэнд К. Кэллоуэя, затем выступал с ансамблем Э. Фитцджеральда, в 1941—1942 гг. — в оркестрах Б. Картера, Л. Хита и Л. Миллиндера. Именно в этот период вошел в круг музыкантов-боперов, обосновавшихся в клубе Минтона. Тесное творческое содружество Гиллеспи и Паркера возникло во время их совместной работы в оркестре Э. Хайнса (1943), тогда же Гиллеспи организовал свой квинтет — первый ансамбль, игравший в стиле бибоп. В 1944 г. работал в оркестрах Дж. Кёрби и Б. Экстайна, в 1945 — выступал с квинтетом Паркера, а затем создал биг-бэнд, с которым гастролировал в южных штатах, в 1946 обновил его состав и спустя два года совершил с ним европейское турне (этот оркестр существовал до 1950 г.). В дальнейшем продолжал играть в комбо, регулярно участвовал в концертах «филармонического джаза» (начиная с 1946) и джазовых фестивалях (в Париже, Каннах, Варшаве, Ньюпорте и др.), неоднократно гастролировал в Европе. В 1956 г. с К. Джонсом организовал еще один биг-бэнд, с которым побывал в Югославии, Греции, на Ближнем Востоке и в Южной Америке.

Гиллеспи известен не только как трубач-виртуоз (и создатель оригинальной конструкции этого инструмента), но и как исполнитель на других музыкальных инструментах (тромбоне, фортепиано и ударных), вокалист (мастер боп-скэта), аранжировщик, композитор и музыкальный педагог (преподаватель джазовой школы в Ленноксе). Он внес значительный вклад в разработку целого ряда джазовых стилей (бибоп, афрокубинский джаз, прогрессив, кул, мэйнстрим, хард-боп и др.), оказал большое влияние на многих музыкантов современного джаза.

¹³ Хард-боп (англ. hard bop — твердый, жесткий боп) — стиль современного джаза. Известен также под названиями «ривайвл-боп» («возрождение боба»), «необоп» («новый боп»), «модерн-боп» («современный боп»). Является продолжением традиций классического хот-джаза, ритм-энд-блюза и бибопа. Возник в 1-й половине 50-х гг. как реакция на академизм и европейскую ориентацию кул- и вест-коуст-джаза, достигших к этому времени своего расцвета. Характерные черты раннего хард-бопа — примат мелодической импровизации, преобладание жестко акцентированной ритмики сопровождения, усиление блюзовых элементов в интонировании и гармонии, возрождение хот-тона, тенденция к выявлению вокального начала в импровизации, некоторое упрощение музыкального языка по сравнению с экспериментами музыкантов бибопа, кул- и вест-коуст-джаза.

Центром возникновения и распространения хард-бопа являлся гарлемский клуб Minton's Playhouse, который в начале 40-х гг. был главным местом встреч музыкантов-боперов. К концу 50-х гг. «жесткость» хард-бопа стала постепенно сглаживаться, образовались новые его стилиевые формы, более утонченные и интеллектуализированные, — фанки (англ. funky — терпкий, пряный) и соул (англ. soul — душа). В 60-е гг. на основе хард-бопа и кул-джаза развился новый стиль — фри-джаз (англ. free jazz — букв. свободный джаз). Основные представители хард-бопа — в большинстве своем негритянские музыканты. Первым из ансамблей этого стиля записался на пластинки квинтет А. Блэйки Jazz Messengers (1954). Другие ведущие музыканты хард-бопа: С. Роллинс, Х. Мобли, Д. Бёрд, Л. Морган, Дж. «Кэн-нонболл» Эддерли, Дж. Колтрэйн, К. Браун, М. Роуч, Х. Сильвер, Б. Голсон, Б. Тиммонс и др. Широкое распространение хард-боп получил в Европе, например в странах Скандинавии, во Франции, Чехословакии.

¹⁴ Кул-джаз (англ. cool jazz — холодный джаз) — один из стилей современного джаза, сформировавшийся на рубеже 40—50-х гг. на основе развития достижений свинга и бибопа. Происхождение этого стиля прежде всего связано с именем свингового саксофониста-негра Л. Янга, разработавшего противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения (т. н. Lester sound); он же ввел впервые в обиход сам термин «кул». Кроме того, предпосылки кул-джаза обнаруживаются в творчестве многих музыкантов бибопа — таких, например, как Ч. Паркер, Т. Монк, М. Дэвис, Дж. Льюис, М. Джексон и др. Вместе с тем кул-джаз имеет существенные отличия от боба. Это проявилось в отходе от тех традиций хот-джаза, которым следовал боп, в отказе от чрезмерной ритмической экспрессивности и интонационной неустойчивости, от нарочитого подчеркивания специфически негритянского колорита. Кул-джазу присущи такие черты, как эмоциональная сдержанность, усиление интеллектуального начала, возросшая роль композиции, аранжировки, формы и гармонии, усложнение тонально-модуляционной логики, использование элементов политональности и атональности, полифонизация фактуры, тенденция к сближению с европейской академической музыкой.

Кул исполняется как малыми ансамблями (комбо), так и большими оркестрами, в состав которых нередко включаются нетипичные для джаза инструменты симфонического оркестра. Влияния кул-джаза сказались на развитии других современных джазовых стилей, особенно вест-коуст-джаза и «третьего течения». Наиболее известные музыканты кула (кроме упомянутых) — Д. Брубек, Дж. Ширинг, Л. Тристиано, Б. Эванс, П. Дезмонд, С. Гетц, «Шорти» Роджерс, Л. Конниц, «Зут» Симс, Дж. Джюффри, Б. Брукмейер, Ш. Мэнн, Г. Эванс и др.

¹⁵ Майлс Дэвис (р. 1926) — негритянский джазовый трубач, композитор, руководитель оркестра. Играть на трубе начал с 13 лет, в 15 лет был принят в большой оркестр Э. Рэндалла в Сент-Луисе (вместе с «Сонни» Ститтом и К. Терри). В 1945 г. переехал в Нью-Йорк, где обучался в Джульярдской школе. Одновременно играл с Ч. Паркером, К. Хоккинсом, Э. Дэвисом и другими известными джазменами. В том же году приглашен в Сент-Луис в оркестр Б. Картера, с которым побывал в разных городах США. В 1946—1948 гг. выступал с Ч. Паркером (сначала в оркестре Б. Экстайна, затем в квинтете Паркера), записал ряд пластинок с ним, а

также с другими музыкантами. В 1948 г. основал оркестр Miles Davis Capitol Orchestra с довольно своеобразным составом: труба, валторна, тромбон, туба, альт- и баритон-саксофоны, ритм-группа. Деятельность оркестра связана с экспериментами в области синтеза элементов бибোпа и кул-джаза; аранжировки для него писали Дж. Маллиган, Дж. Льюис и Дж. Каризи. В 1949 г. Дэвис успешно выступил на фестивале джаза в Париже. В дальнейшем играл преимущественно в комбо (квинтет, секстет). Совершил ряд гастрольных поездок в Европу, главным образом во Францию (в 1957 г. записался на пластинку с оркестром М. Лegerana). В 60—70-е гг. сотрудничал с музыкантами фри-джаза, «третьего течения» и джаз-рока.

¹⁶ Бэйсик-бит (*англ.* basic beat — основной, базисный пульс, ритм) — в джазе тип метроритмической пульсации с акцентами на основных, опорных долях такта (см. также коммент. 3 к гл. IV).

¹⁷ Modern Jazz Quartet («Квартет современного джаза») — один из ведущих негритянских ансамблей кул-джаза (см. коммент. 14). Существовал с 1951 по 1975 гг. Организован пианистом Джоном Льюисом из музыкантов биг-бэнда «Диззи» Гиллеспи. До 1955 г. ансамбль имел следующий состав: Джон Льюис (фортепиано), Милт Джексон (вибрафон), Перси Хит (контрабас), Кенни Кларк (ударные); позднее на ударных инструментах играл Конни Кэй.

¹⁸ Саунд (*англ.* sound — звучание) — в джазе этим термином обозначается индивидуальное качество звучания отдельного инструмента или голоса, а также ансамбля или оркестра. Определяется способом звукоизвлечения, типом атаки звука, манерой интонирования, трактовкой тембров. С данным термином сходны по смыслу понятия «звуковой идеал», «звуковой стиль».

¹⁹ Джон Льюис (р. 1920) — негритянский пианист, аранжировщик, композитор, руководитель ансамбля. Получил образование в университете Нью-Мехико, где одновременно занимался музыкой и антропологией. В 1946 г. получил приглашение работать в биг-бэнде «Диззи» Гиллеспи, с которым в 1948 г. выезжал на гастроли в Европу. В 1947 г. написал свое первое крупное сочинение — Токкату для трубы и оркестра, исполненную Гиллеспи в Карнеги-холле. В 1948—1951 гг. играл в оркестре М. Дэвиса, сотрудничал с Л. Янгом и другими музыкантами. Параллельно учился в Манхэттенской школе музыки. Из музыкантов оркестра Гиллеспи (уже выступавших ранее как студийный квартет М. Джексона) организовал ансамбль, получивший название Modern Jazz Quartet (сокр. MJQ). С 1954 г. регулярно принимал участие в концертах «филармонического джаза» (JATP), неоднократно гастролировал со своим квартетом в Европе, выступал на джазовых фестивалях, записал ряд пластинок с К. Брауном, М. Дэвисом, «Диззи» Гиллеспи, Ч. Паркером, Дж. Дж. Джонсоном, «Зутом» Симсом, Л. Янгом, К. Уиндингом, «Сонни» Роллинсом, Дж. Ньюэном, с различными ансамблями (в т. ч. с квартетом валторн, со струнным квартетом Beaux Arts) и соло. Считается одним из ведущих представителей кул-джаза и «третьего течения».

²⁰ Барок-джаз (baroque jazz) — направление в джазе, связанное с практикой джазовой интерпретации европейской музыки барокко, а также с попытками создания джазовыми произведений в духе этой музыки. Наиболее ранние образцы барок-джаза относятся к периоду свинга. Из современных его представителей наибольшей известностью пользуются вокальный ансамбль Swingle Singers и пианист Жак Лусье. См. также коммент. 39 к гл. I.

²¹ «Третье течение» (*англ.* third stream) — стилевое направление в современной музыке, занимающее промежуточное положение между академическим музыкальным искусством и джазом (именно они и подразумеваются под «первым» и «вторым» течениями), возникшее на основе их синтеза. Термин введен в 1959 г. американским композитором Гюнтером Шуллером, который является ведущим представителем данного направления. Эксперименты в области «третьего течения» можно условно подразделить на три группы: 1) попытки освоения джазовыми музыкантами идей и принципов современной академической музыки; 2) создание академическими компози-

торами произведений, специально предназначенных для исполнения джазовыми музыкантами; 3) совместное творчество джазовых и академических музыкантов.

²² Орнетт Коулмен (р. 1930) — американский саксофонист, руководитель ансамбля, композитор, один из родоначальников и главных представителей негритянской школы авангардного джаза. Музыкой начал заниматься как самоучка; играл на альт-саксофоне, впоследствии освоил также тенор-саксофон, трубу, скрипку. Профессиональным музыкантом стал в конце 40-х гг. В эти годы работал главным образом в оркестрах ритм-энд-блюза (например, у К. Сэмюэlsa, «Пи Ви» Крэйтона и др.), с которыми совершил ряд гастрольных поездок. В 1952—1954 гг. выступал в ряде ансамблей современного джаза, активно экспериментируя и широко используя в импровизации элементы атональности. Из-за радикальности своих идей долго не мог добиться признания. В 1956 г. Коулмен познакомился с трубачом Д. Черри, который стал его сподвижником и единомышленником. В 1958 г. ему удалось записаться на пластинку, а в 1959 — поступить в школу джаза в городе Ленноксе (штат Массачусетс) благодаря протекции ее директора, пианиста и композитора Дж. Льюиса, заинтересовавшегося творческими исканиями Коулмена. С этого времени Коулмен начал регулярно выступать с организованным им квартетом, в котором кроме него играли Д. Черри, басист Ч. Хэйден (позднее его сменили С. Ла-Фаро и Дж. Харрисон), на ударных — Б. Хиггинс (затем Э. Блэкуэлл). После двухлетнего перерыва (1963—1964) создал трио с участием Д. Изенсона (бас) и Ч. Моффета (ударные). С 1965 г. неоднократно выезжал на гастроли в различные страны, с успехом выступал на европейских джазовых фестивалях.

Г. Шуллер провозгласил Коулмена самым ярким новатором современного джаза после Паркера. Прежде всего Коулмен известен как представитель фри-джаза (само название данного стиля появилось впервые на его пластинке, записанной в 1960 г., — «Free Jazz», Atlantic, 1364) и «третьего течения». В игре Коулмена обращают на себя внимание необычный тембр звучания его инструмента (пластмассовый саксофон оригинальной конструкции), сочетание совершенной исполнительской техники со стремлением к вокализации инструментальной мелодии, блюзовая окраска интонации при доминирующей роли свободной атональности и микротоновой хроматики, логичность и целенаправленность в разработке исходного тематического материала наряду с тенденцией к стихийной импровизационности, отход от традиционных принципов формообразования (отсутствие строфичности, опоры на гармонический «квадрат», членения на равнодлительные хорусы и т. п.; воссоздание процессов «распада» формы), склонность к использованию методов модального мышления и алеаторики. В своем творчестве Коулмен также продолжил развитие идей хот- и кул-джаза, способствовал сближению джазового искусства с современной европейской концертной музыкой. Он оказал влияние не только на молодых музыкантов-экспериментаторов, но и на некоторых ведущих представителей модерн-джаза (Дж. Колтрэйн, Э. Долфи, А. Эйлер, А. Шепп и др.).

Сесил Тэйлор (р. 1933) — негритянский пианист, композитор, руководитель ансамбля; наряду с О. Коулменом является одним из лидеров джазового авангардизма. Уже в раннем возрасте получил основательное музыкальное образование. Увлекался свингом и бибопом. Профессионально выступать стал будучи еще школьником. Окончил музыкальный колледж в Нью-Йорке и в 1951 г. поступил в New England Conservatory (по классам фортепиано, композиции и теории музыки). В 1-й половине 50-х гг. играл со многими свинговыми музыкантами, с 1956 г. — со своим квартетом (сопрано-саксофон — С. Лэйси, контрабас — Б. Нейдлингер, ударные — Д. Чарльз), с которым в том же году (т. е. раньше Коулмена) записал первую пластинку. Впоследствии состав ансамбля Тэйлора неоднократно менялся. После 1958 г. Тэйлор сделал ряд записей совместно с Дж. Колтрэйн, К. Дорхэмом, Т. Кёрсоном, Б. Бэрроном, А. Шеппом и другими известными музыкантами современного джаза. В 1965 г. основал комбо Cecil Taylor Unit, в состав которого входили кроме него М. Мانتлер (труба), С. Лайонс (альт-саксофон), Б. Нейдлингер (бас) и Э. Сирилл (ударные).

Как и Коулмен, Тэйлор принадлежит к числу наиболее смелых новаторов фри-джаза, экспериментирующих в сфере синтеза выразительных средств джазовой музыки с элементами атональности, модальной организации и новейшей европейской композиционной техники. Некоторые особенно радикальные его опыты в этой области классифицируются музыкальными критиками, выступающими за сохранение джазовых традиций, как «антиджаз». Тем не менее у Тэйлора имеется целый ряд последователей среди молодых джазменов. Он оказал влияние на многих видных мастеров современного фортепианного джаза — М. Тайнера, Х. Хэнкока, К. Джарретта, Дж. Завинула и др.

²³ Мэйнстрим (англ. mainstream — главное, центральное течение) — условное понятие, применяемое для обозначения умеренно-прогрессивного направления в джазе, для которого характерно сочетание (смещение, синтез, компромисс) элементов традиционной и современной стилистики. Иными словами, мэйнстрим занимает промежуточное, центральное положение между традиционным и современным джазом. В широком смысле этот термин относится либо к модернизации старых стилевых форм, либо к сохранению преемственных связей с традициями в новых, прогрессивных джазовых стилях. В обиход данное понятие вошло в 50-е гг. в связи с возрождением свинга (т. н. swing revival, или modern swing), обогащенного элементами бибопа и кул-джаза, но не порывающего также с традициями классического хот-джаза. Типичными представителями мэйнстрима принято считать «Дюка» Эллингтона, Ф. Хендерсона и «Каунта» Бэйзи. «Традиционалистами» среди музыкантов мэйнстрим-джаза являются Л. Армстронг, Р. Стюарт, А. Тэйтум, Э. Гарнер и др.; ориентация на современный джаз более свойственна таким музыкантам данного направления, как Н. Хефти, К. Хокинс, Б. Уэбстер, О. Питерсон.

Важную историческую роль мэйнстрим сыграл в эволюции европейского джаза. Появившись в Европе к середине 50-х гг., после периода длительного господства диксиленда, он получил здесь широкое распространение (прежде всего в Англии) и послужил мощным стимулом развития современных джазовых стилей. Наиболее известные его представители — Х. Литтлтон, У. Фоукс, Дж. Пиккард, Б. Тёрнер и др.

²⁴ Сонни Роллинс (р. 1929) — негритянский саксофонист, композитор, руководитель ансамбля. В детстве обучался игре на фортепиано, в 1944 г. освоил альт-саксофон. После окончания школы в 1946 г. перешел на тенор-саксофон и уже через год стал выступать как музыкант-профессионал в различных ньюйоркских джазовых ансамблях. Свою первую пластинку записал в 1948 г. (с певцом Б. Гонзалесом). В 1949—1957 гг. сотрудничал со многими известными джазменами, в том числе с А. Блэйки, Т. Дэймероном, «Бадом» Пауэллом, «Фэтсом» Наварро, М. Дэвисом, Т. Монком, «Диззи» Гиллесли и др., был членом квинтета М. Роуча и К. Брауна. В 1957 г. организовал трио (тенор-саксофон, контрабас, ударные), в 1959 руководил биг-бэндом. Затем играл в квартете, имевшем следующий состав: «Сонни» Роллинс — тенор-саксофон, Дж. Холл — гитара, Б. Крэншоу — бас, Б. Рэйли — ударные. В 60-х гг. записался на пластинки с Д. Черри, К. Хокинсом, сотрудничал с Дж. Колтрэйном. На протяжении своего творческого пути примыкал к различным стилевым направлениям джаза — от свинга до хард-бопа и фри-джаза. На первых порах испытал заметное влияние Паркера и Монка, во 2-й половине 50-х гг. выработал свою индивидуальную манеру игры. Известен также как автор многих джазовых композиций и тем.

Билл Эванс (1929—1982) — американский пианист, композитор, руководитель ансамбля. Музыкой начал заниматься в раннем возрасте, обучался игре на фортепиано, скрипке, виолончели, флейте. Окончил Southeastern Louisiana College, в 1955 г. поступил в New York's Mannes School of Music. Профессионально выступать стал с начала 50-х гг. (с Х. Филдсом, Дж. Уолдом, Д. Эллиоттом, Дж. Расселлом, Ч. Мингусом и др.; с 1958 г. — с ансамблем М. Дэвиса и Дж. Колтрэйна, с которым записал ряд удачных пластинок). С 1959 г. — доцент школы джаза в Нью-Йорке. В этом же году организовал трио с участием С. Ла-Фаро (бас) и П. Моушена (ударные);

в 1961 после смерти Ла-Фаро его заменил «Чак» Израил; с 1964 г. в трио играли Г. Пикок (бас) и Л. Банкер (ударные). В дальнейшем наряду с выступлениями во главе своего ансамбля и сольными концертами продолжал сотрудничество с известными джазовыми музыкантами (такими, как Б. Брукмейер, А. Фармер, С. Гетц, Дж. Дж. Джонсон, К. Уиндинг, Дж. Холл). Осуществил также записи с симфоническим оркестром под управлением К. Огермана. Неоднократно удостоивался первого места в международных анкетах журнала «Down Beat». На начальном этапе стиль Б. Эванса складывался под сильным влиянием Х. Сильвера и Л. Тристано, а также европейских композиторов-романтиков и импрессионистов; позднее его манера исполнения стала более индивидуализированной. Ее отличают яркий лирический мелодизм, изысканный гармонический колорит и своеобразный характер звукоизвлечения (саунд). Творчество Эванса связано в основном с кул-джазом, но не ограничивается им, затрагивая также и иные стиливые сферы современного джаза — хард-боп, мэйнстрим, «третье течение». В области мэйнстрима Б. Эванс является своего рода антиподом О. Питерсона, на которого тем не менее он оказал известное влияние, как и на многих американских и европейских джазовых пианистов (У. Келли, Д. Зейтлина, А. Тшасковского, Я. Кёрёши и т. д.).

²³ Модерн-джаз (англ. modern jazz — современный джаз) — термин, которым принято обозначать стили и направления джаза, возникшие после «эры свинга». Первым значительным стилем модерн-джаза считается бибоп (см. коммент. 11).

²⁴ Артур Моррис Джонс (р. 1899) — английский музыковед-этнолог, специалист по африканской музыке. Изучал теологию в Оксфорде. В 1929—1951 гг. жил в Африке, где занимался миссионерской деятельностью. Затем вернулся в Англию. В 1952—1967 гг. — доцент Лондонского университета, преподаватель африканской музыки в School of Oriental and African Studies. Участник многочисленных экспедиций в Африку и Индонезию. Автор ряда фундаментальных работ о неевропейской музыке, прежде всего — об африканском музыкальном фольклоре.

²⁷ Бит (англ. beat — удар) — в широком смысле метроритмическая пульсация в музыке. В джазе тип бита (он-бит, офф-бит и др.) определяется трактовкой метрической структуры такта, соотношением долевых и ритмических акцентов, степенью их совпадения или несовпадения. Сарджент использует данный термин применительно к африканской музыке, имея в виду один из «голосов» ритмического контрапункта, выполняющий в ансамбле ориентировочную, организующую функцию.

²⁸ Перекрестная ритмика (англ. cross rhythms) — специфически африканский тип импровизационной ритмической полифонии, широко распространенный в практике традиционных ударных ансамблей и в фольклорном хоровом пении. Возникает как результат одновременного сочетания более или менее независимых друг от друга голосов, различных по своей метрической и ритмической организации. При этом партии некоторых исполнителей могут приобретать координирующую роль в коллективной импровизации — в них поддерживаются устойчивая и равномерная метрическая пульсация (граунд-бит), регулярная повторность акцентов или особого рода ориентировочных ритмических моделей (в африканистике они обозначаются термином time keeper — нечто поддерживающее, сохраняющее ритм). Аналогичную функцию могут выполнять и т. н. «сверхритмы», или «суперритмы» (superrhythms) — повторяющиеся акцентно-ритмические формулы, создаваемые общими усилиями участников ансамбля, как бы складывающиеся из элементов нескольких параллельно звучащих ритмов. Запись перекрестной ритмики средствами европейской нотации выглядит как многоголосная партитура, в которой каждый голос тактируется отдельно, имеет свою шкалу ритмических единиц измерения времени, разную протяженность метрических долей, долевых циклов и фраз. Импровизационность в музыке данного типа сочетается с принципами модальной организации, полиритмия и полиметрия — с разнообразными формами остинато, свободное развертывание ритмических линий — с высокоразвитой имитационной и респонсорной техникой. От африканской перекрестной ритмики ведут свое происхождение многие

выразительные средства джаза (офф-бит, паттерн, стемпинг и др.). Особенно прочно укоренились ее традиции в латиноамериканской музыке.

¹⁹ Телеологический принцип (от *греч.* *teleos* — достигший цели) — термин, употребляемый Сарджентом безотносительно к телеологии, идеалистическому учению, приписывающему природным явлениям и процессам имманентную способность к целеполаганию. В книге речь идет о принципе метрически сильного окончания музыкальных построений.

К Заключению

¹ См. коммент. 39 к гл. I.

² См. коммент. 29 к гл. I.

I

- Adorno, Theodor Wiesengrund.* On Popular Music.— In: Studies in Philosophy and Social Sciences. Vol. 9. New York, 1941
- Armstrong, Louis.* Swing That Music. New York, 1936
- Ballanta-Taylor, Nicholas J. G.* Jazz Music and Its Relation to African Music.— Musical Courier (New York), vol. 84, № 22 (1922, June)
- Ballanta-Taylor, Nicholas J. G.* St. Helena Island Spirituals. New York, 1925
- Baresel, Alfred.* Das Jazz-Buch: Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers. Leipzig, 1926
- Baresel, Alfred.* Das neue Jazz-Buch: Ein praktisches Handbuch für Musiker. Leipzig, 1929
- Bernhard, Paul.* Jazz — eine musikalische Zeitfrage. München, 1927
- Biddle, Mark.* Jazz in the School Music Program.— School Musician (New York), 1942, April
- Blesh, Rudi.* This is Jazz.— Arts and Architecture (Los Angeles), 1944, March, April, May, June
- Bolgen, Kaare A.* An Analysis of the Jazz Idiom.— Music Teachers Review (New York), 1941, vol. 11
- Bowman, Laura / Le Roy, Antoine.* The Voice of Haiti. New York, s. a.
- Bragaglia, Anton Giulio.* Jazz Band. Milano, 1929
- Butler, Frank S.* The Master School of Professional Piano Playing. New York, 1925
- Campos, Ruben M.* El folklore y la música mexicana. México, 1928
- Chauvet, Stephen.* Musique nègre. Paris, 1929
- Christensen, Axel.* Instruction Book for Jazz and Novelty Piano Playing. Chicago, 1927
- Coeuroy, André.* Panorama de la musique contemporaine. Paris, 1928
- Coeuroy, André / Schaeffner, André.* Le jazz. Paris, 1926
- Confrey, Zez.* Modern Course in Novelty Piano Playing. New York, 1923
- Confrey, Zez.* Ten Lessons for the Piano. New York, 1926
- Copland, Aaron.* Jazz Structure and Influence in Modern Music.— Modern Music (New York), 1927, January — February

* Предлагаемый список литературы состоит из двух частей. В первую часть включены названия использованных автором источников. Вторая часть — так называемая «рекомендательная библиография» — содержит перечень публикаций на русском языке, а также описание иностранных источников на 15 языках. Прежде всего здесь учитывались работы обобщающего и обзорного характера, словари и энциклопедии, библиографические издания, труды по специальным теоретическим и историческим вопросам, по этнографии, социологии, психологии и эстетике джаза. В список не включались, как правило, материалы текущей периодики, персонально-биографическая и мемуарная литература, дискография, иконография и т. п.— Сост. В. Ю. Озеров.

- Courlander, Harold.** Haiti Singing. Chapel Hill/N. C., 1939
- Cuney-Hare, Maude.** Negro Musicians and Their Music. Washington, 1936
- Curtis-Burlin, Natalie.** Hampton Series of Negro Folk Songs. Vol. 1—4. New York, 1918—1919
- Curtis-Burlin, Natalie.** Songs and Tales from the Dark Continent. New York, 1908
- Daniel, Gaston.** La musique au Congo.—Revue musicale mensuelle, 1911, t. 7, № 8—9
- Dawson, Warrington.** Le caractère spécial de la musique nègre en Amérique.—Société des américanistes (Paris), 1932, t. 24
- Delaunay, Charles.** Hot discographie. Paris, 1936. (2-me éd. New York, 1940)
- Dett, R. Nathaniel.** Negro Music of the Present.—The Southern Workman (Hampton / Virg.), 1918, vol. 47
- Dett, R. Nathaniel.** Religious Folk Songs-of the Negro as Sung at Hampton Institute. Hampton / Virg., 1927
- Dett, R. Nathaniel.** The Emancipation of Negro Music.—The Southern Workman (Hampton / Virg.), 1927, vol. 47
- Egg, Bernhard.** Jazz-Fremdwörterbuch. Leipzig, 1927
- Eigenschenk, Edward.** Organ Jazz. Chicago, 1927
- Ellis, Norman.** Instrumentation and Arranging for the Radio and Dance Orchestra. New York, 1936
- Engel, Carl.** Jazz: A Musical Discussion.—Atlantic Monthly, 1922, August
- Fillmore, Henry.** Jazz Trombonist for Slide Trombone, Bass Clef. Cincinnati, 1919
- Fischer, Hans.** Musik und Tanz bei den Eingeboren.—Allgemeine Musikzeitung (Leipzig), 1910, Bd 37, № 8
- Fox-Strangways, Arthur Henry.** The Music of Hindostan. Oxford, 1914
- Frankenstein, Alfred V.** Syncopating Saxophones. Chicago, 1925
- Ganfield, Jane.** Books and Periodicals on Jazz from 1926 to 1932. New York, 1933
- Gardner, Carl E.** Ragging and Jazzing.—Metronome (New York), 1919, vol. 35, № 10
- Gilbert, Will G.** Jazzmuziek: inleiding tot de volkmuziek der noord-amerikaanse negers. S'Gravenhage, 1939
- Goffin, Robert.** Aux frontières du jazz. Paris — Bruxelles, 1932
- Goffin, Robert.** Jazz: From the Congo to the Metropolitan. New York, 1944
- Goffin, Robert.** Where Jazz Was Born.—Pageant (New York), 1945, February
- Goldberg, Isaac.** George Gershwin. New York, 1931
- Goldberg, Isaac.** Tin Pan Alley. New York, 1930
- Goodman, Benny / Kolodin, Irving.** The Kingdom of Swing. New York, 1939
- Gorer, Geoffrey.** Africa Dances. New York, 1935
- Greene, Maude.** The Background of the Beale Street Blues. Memphis, 1941
- Handy, William Christopher.** Blues. An Anthology. New York, 1926
- Handy, William Christopher.** The Birth of the Blues.—Victor Record Review (Camden), 1941, September
- Harap, Louis.** The Case for Hot Jazz.—Musical Quarterly (New York), 1941, vol. 27
- Harcourt, Raoul d' / Harcourt, Marguerite d'.** Les musique des Incas et ses survivances. Paris, 1925
- Heinitz, Wilhelm.** Über die Musik der Somali.—Zeitschrift für Musikwissenschaft (Leipzig), 1920, Jg. 2
- Hill, Edward Burlingame.** Jazz.—Harvard Graduates Magazine (Boston / Mass.), 1926, vol. 34
- Hobson, Wilder.** American Jazz Music. New York, 1939
- Hobson, Wilder.** Jazz. [Article.]—In: Encyclopedia Britannica. London — New York, 1929
- Hoérée, Arthur.** Le jazz.—Revue musicale (Paris), 1928, année 8
- Hoérée, Arthur.** Le jazz et la musique d'aujourd'hui.—Cahiers de Belgique (Bruxelles), 1929, année 2
- Hoérée, Arthur.** Le jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui.—Ménestrel (Paris), 1929, année 91

- Hornbostel, Erich M. von.** African Negro Music.— In: International Institute of African Language and Cultures, Memo. 4
- Hornbostel, Erich M. von.** Gesänge aus Ruanda.— In: Deutsche Zentral Africa Expedition. Wissenschaftliche Ergebnisse, Bd. 6, Teil 1
- Howe, Martin.** Blue Jazz: Advanced Record of Jazz and Its Present Day Acceptance. Bristol, 1934
- Idelsohn, Abraham Zebi.** Gesänge der Jemenischen Juden. Jerusalem—Berlin [West]—Wien, s. a.
- Idelsohn, Abraham Zebi.** Jewish Music in Its Historical Development. New York, 1929
- Jackson, George Pullen.** America's Folkways.— Virginia Quarterly Review, 1936, January
- Jackson, George Pullen.** White Spirituals in the Southern Uplands. Chapel Hill/N. C., 1933
- Jeanneret, A.** Le nègre et le jazz.— Revue musicale, (Paris), 1927, July
- Johnson, James Weldon.** The Book of American Negro Spirituals. New York, 1925
- Johnson, James Weldon.** The Second Book of Negro Spirituals. New York, 1926
- Jones, Arthur M.** Studies in African Music. London, 1959
- Kallen, Horace Meyer.** Swing as Surrealist Music.— Art and Freedom (New York), 1942, vol. 2.
- Kaufman, Helen L.** From Jehovah to Jazz. New York, 1937
- Knowlton, Don.** The Anatomy of Jazz.— Harper's, 1926, April
- Koebner, Franz Wolfgang.** Jazz und Schimmy. Berlin, 1921
- Kool, Jaap.** The Triumph of the Jungle.— Littell's Living Age, 1924, February, vol. 324.
- Krehbiel, Henry Edward.** Afro-American Folksongs. A Study in Racial and National Music. New York, 1914
- Lake, Mayhew Lester.** The Wizard Trombone Jazzer. New York, 1919
- Lambert, Constant.** Jazz.— Life and Letters (London), 1928, vol. 1
- Lambert, Constant.** Music Ho! London, 1934
- Lange, Arthur.** Arranging for the Modern Dance Orchestra. New York, 1927
- Lastrucci, Carlo L.** The Professional Dance Musician.— Journal of Musicology (Greenfield), 1941, vol. 3.
- Laubenstein, Paul Fritz.** Jazz: Debit and Credit.— Musical Quarterly (New York), 1929, October
- Lee, George Washington.** Beale Street, Where the Blues Began. New York, 1934
- Locke, Alain Leroy.** The Negro and His Music. Washington, 1936
- Lomax, John Avery / Lomax, Alan.** American Ballads and Folk Songs. New York, 1934
- Lomax, John Avery / Lomax, Alan.** Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly. New York, 1936
- Marks, Edward Bennet.** They All Sang: From Tony Pastor to Rudy Valee. New York, 1934
- Mason, Daniel Gregory.** The Jazz Invasion.— In: Behold America. Ed. by Samuel Daniel Schmalhausen. New York, 1933
- Mendl, Robert William Sigismund.** The Appeal of Jazz. London, 1927
- Meyer-Serra, Otto.** Panorama de la música mexicana. México, 1941
- Mila, Massimo.** Jazz Hot. Milano, 1935
- Milhaud, Darius.** Études. Paris, 1927
- Miller, Glenn.** Method for Orchestral Arranging. New York, 1943
- Miller, Paul Eduard (Ed.).** Esquire's Jazz Book. New York, 1944
- Miller, Paul Eduard.** Yearbook of Swing. Chicago, 1939
- Molitor, H.** La musique chez les nègres.— Anthropos, 1913, Bd. 8
- Mongin, Stéphane.** La musique de jazz.— Nouvelle revue (Paris), 1931, ser. 4, t. 113
- Nelson, Stanley R.** All About Jazz. London, 1934
- Niles, Abbe.** Jazz 1928: An Index Expurgatorius.— Bookman, 1929, January
- Ortmann, Otto Rudolph.** What Is Wrong with Modern Music?— American Mercury (New York), 1930, March
- Osgood, Henry Osborne.** So This Is Jazz. Boston, 1926

- Osgood, Henry Osborne.** The Anatomy of Jazz.—American Mercury (New York) 1926, April
- Panassié, Hugues.** Hot Jazz: The Guide to Swing Music. New York, 1936
- Panassié, Hugues.** The Real Jazz. New York, 1942
- Pease, Sharon.** Boogie Woogie Piano Styles. Chicago, 1940
- Pleasants, Henry.** The Agony of Modern Music. New York, 1955
- Ramsey jr., Frederick (Ed.).** Jazzmen. New York, 1939
- Rottweiler, Hektor.** Ober Jazz.—Zeitschrift für Sozialforschung (Paris), 1936, Jg. 5
- Saminsky, Lazare.** Music of the Ghetto and the Bible. New York, 1934
- Sargant, Norman / Sargant, Tom.** Negro Music or the Origin of Jazz.—Musical Times (London), 1931, vol. 72.
- Sargeant, Winthrop.** Jazz.—In: International Cyclopedia of Music and Musicians. New York, 1938
- Sargeant, Winthrop.** Types of Quechua Melody.—Musical Quarterly (New York), 1934, April
- Sargeant, Winthrop / Lahiri, Sarat.** A Study in East in East Indian Rhythm.—Musical Quarterly (New York), 1931, October
- Scully, Nora.** Native Tunes Collected in Basutoland.—In: Bantu Studies. Vol. 5. S. 1., 1931
- Seldes, Gilbert.** The Seven Lively Arts. New York — London, 1924
- Smith, Charles Edward / Russel, William.** New Orleans Style.—Modern Music (New York), 1941, vol. 18.
- Sordillo, Fortunato.** Art of Jazzing for the Trombone. Boston, 1920
- Specht, Paul L.** How They Become Name Bands. New York, 1941
- Stringham, Edwin.** «Jazz», An Educational Problem.—Musical Quarterly (New York), 1926, April
- Thomson, Virgil.** Jazz.—American Mercury (New York), 1924, vol. 2
- Thomson, Virgil.** Swing Music.—Modern Music (New York), 1936, May — June.
- Tucker, Archibald Norman.** Tribal Music and Dancing in South Sudan at Social and Ceremonial Gatherings. London, 1933
- Turner, Walter James.** Music and Life. S. 1., s. a.
- Turner, Walter James.** Waltz Kings and Jazz Kings.—New Statesman (London), 1926, April 17
- Vallee, Rudy.** Vagabond Dreams Come True. New York, 1930
- Ward, W. E.** Music in the Gold Coast.—Gold Coast Review, 1927, vol. 3
- Webb, H. Brook.** The Slang of Jazz.—American Speech (New York), 1937, vol. 12
- Whiteman, Paul.** What Makes a Jazz Orchestra? — Musical Observer (New York), 1926, August, vol. 25
- Whiteman, Paul / Lieber, Leslie.** How to Be a Bandleader. New York, 1941
- Whiteman, Paul / McBride, Mary Margaret.** Jazz. New York, 1926

II

- Баташев, А.** Новая литература о джазе.—Муз. жизнь, 1982, № 10
- Баташев, А.** Советский джаз. М., 1972
- Бернштейн, Л.** Мир джаза.—В кн.: Бернштейн, Л. Музыка всем. Пер. с англ. М., 1978
- Бриль Н.** Практический курс джазовой импровизации. Учеб. пособие. М., 1979
- Денисов, Э.** Джаз и новая музыка.—В кн.: Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986
- Джаз.** [Раздел.]—В кн.: Зарубежная литература о музыке. Реферативный указатель книг за 1954—1958 гг., вып. 2, ч. 2. М., 1967
- Джаз: История и современные тенденции.** Библиографический список книг за 1936—1978 гг. на русском языке и 9 иностранных языках. Всесоюз. гос. библ. иностр. литературы. М., 1983
- Джаз-банд и современная музыка.** Сб. статей под ред. С. Гинзбурга. Пер. с

- англ. и франц. Л., 1926 (см. статьи Л. Грюнберга, П. О. Грэйнджера, Д. Мийо, С. Серчингера)
- Ерохин, В. Предисловие.— В изд.: Якушенко, И. Джазовый альбом для фортепиано. М., 1984.
- Житомирский, Д. Симфония, песня, джаз.— Сов. музыка, 1957, № 10
- Коллиер, Дж. Л. Становление джаза. Пер. с англ. М., 1984
- Конен, В. Блюзы и XX век. М., 1980
- Конен, В. Легенда и правда о джазе.— В кн.: Конен, В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968
- Конен, В. Предпосылки блюза.— Муз. жизнь, 1979, № 22
- Конен, В. Пути американской музыки. Изд. 3-е, перераб. (с прилож. очерка Л. Переверзева «От джаза к рок-музыке»). М., 1977
- Конен, В. Рождение джаза. М., 1984
- Конен, В. Рэгтайм и его истоки.— Сов. музыка, 1982, № 1
- Луначарский А. О джаз-музыке.— В кн.: Луначарский, А. О массовых празднествах, эстраде, цирке. Сост., ред., вступ. статья С. Дрейдена. М., 1981
- Минх, Н. Размышления о джазе.— Сов. музыка, 1958, № 2
- Мысовский, В. / Фейертаг, В. Джаз. Краткий очерк. Л., 1960
- Овчинников, Е. Джаз как явление музыкального искусства: К истории вопроса.— Лекция / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984
- Озеров В. Некоторые вопросы методики и практики джазового обучения за рубежом.— Информцентр по проблемам культуры и искусства. Музыка, вып. 1. М., 1984
- Панасье, Ю. История подлинного джаза. Пер. с фр. Л., 1978
- Переверзев, Л. Из истории джаза. Очерки.— Муз. жизнь, 1966, № 3, 5, 9, 12
- Переверзев, Л. Лица джаза.— Муз. жизнь, 1984, № 4
- Переверзев, Л. / Минх Н. Джаз.— Муз. энциклопедия, т. 4. М., 1974
- Печерский, П. Психологические и социальные корни джаза.— Наука и техника, 1968, № 6
- Пэн-Чернов, А. К спорам о джазе.— Муз. жизнь, 1959, № 17—18
- Симоненко, В. Лексикон джаза. Киев, 1981
- Симоненко, В. Мелодии джаза. Антология. Изд. 2-е, доп. и перераб. Киев, 1972
- Уильямс, М. Краткая история джаза. Пер. с англ.— США. Экономика. Политика. Идеология, 1974, № 10—11
- Федоренко, Ю. Очерки по истории джаза.— За инженерные кадры, 1966, № 31—32, 34—35, 37, 43
- Финкелстайн, С. Джаз. Пер. с англ.— Молодежь мира, 1956, № 1
- Чернов [Пэн-Чернов], А. / Бялик, М. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе. М.— Л., 1965
- Чугунов, Ю. Гармония в джазе. Учеб. пособие. М., 1980
- Шнеерсон, Г. Американская песня. М., 1977
- Шнеерсон, Г. «Эпоха джаза».— В кн.: Кино, театр, музыка, живопись в США. М., 1964
- Энтелис, Л. Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. М.— Л., 1974

* * *

- Allen, William Francis / Ware, Charles Pickard / Garrison, Lucy McKim. Slave Songs of the United States. New York, 1867
- Angell, Olav / Vold, Erik Jan / Økland, Linar. Jazz i Norge. Oslo, 1975
- Arnaudon, Jean-Claude. Dictionnaire du blues. Paris, 1977
- Arnaudon, Jean-Claude. From Spiritual to Swing. Montreux, 1979
- Asman, James / Kinnell, Bill (Ed.). Jazz. Newark / Notts., 1944
- Asriel, Andre. Jazz. Analysen und Aspekte. Berlin [DDR], 1977
- Assenderp, Hans van. Jazz. Baarn, 1956
- Baker, Dave. A History of Jazz. New York, s. a.
- Balcerak, Józef. Magia jazzu. Warszawa, 1981
- Barazzetta, Giuseppe / Pisateri, Liborio. Bibliografia. (Jazz Bibliography.) Milano, 1968
- Bartsch, Ernst. Dixieland. Praha, 1958

- Bartsch, Ernst. Neger, Jazz und tiefer Süden. Leipzig, 1956
 Berendt, Joachim Ernst. Blues. Ein Essay. München, 1957
 Berendt, Joachim Ernst. Das Jazzbuch: Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Frankfurt a. M., 1968
 Berendt, Joachim Ernst. Das Jazzbuch: Von New Orleans bis Free Jazz. Frankfurt a. M., 1968
 Berendt, Joachim Ernst. Das Jazzbuch: Von Rag bis Rock. Frankfurt a. M., 1968
 Berendt, Joachim Ernst. Das neue Jazzbuch: Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Frankfurt a. M., 1959
 Berendt, Joachim Ernst. Der Jazz. Eine zeitkritische Studie. Stuttgart, 1950
 Berendt, Joachim Ernst. Die Story des Jazz vom New Orleans zum Rock Jazz. Stuttgart, 1976
 Berendt, Joachim Ernst. Jazz und alte Musik. Hamburg, 1959
 Berendt, Joachim Ernst. Jazz und neue Musik. Hamburg, 1959
 Berendt, Joachim Ernst. Variationen über Jazz. München, 1956
 Berendt, Joachim Ernst / Claxton, William. Jazzlife. Auf den Spuren des Jazz. Offenburg, 1961
 Berg, Ivan / Yeomans, Ian. Trad: An A to Z Who's Who of the British Traditional Jazz Scene. London, 1962
 Bergl, Miloš. Československý jazz 1920—1960. Praha, 1960
 Berindei, Mihai. Dicționar de jazz. București, 1976
 Berlin, E. A. Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley, 1980
 Bettonville, Albert. Petite histoire du jazz. Bruxelles, 1961
 Biamonte, S. G. / Nicocci, Enzo. Il libro del jazz. Bologna, 1958
 Bird, Brian. Skiffle: The Story of Folk Song with a Jazz Beat. London, 1958
 Bisset, A. Black Roots, White Flowers: A History of Jazz in Australia. Sydney, 1979
 Bjerg, Jens. Jazz. København, 1959
 Blesh, Rudi. Shining Trumpets: A History of Jazz. New York, 1946
 Blesh, Rudi / Janis, Harriet. They All Played Ragtime: The True Story of an American Music. New York, 1950
 Bohländer, Carlo. Das Wesen der Jazzmusik. Frankfurt a. M., 1954
 Bohländer, Carlo. Jazz: Geschichte und Rhythmus. Mainz, 1961
 Bohländer, Carlo / Holler, Karl Heinz. Reclams Jazzführer. Stuttgart, 1970
 Boon, Bob. De geschiedenis van de jazz. Antwerpen, 1962
 Boqaert, Karel. Blues lexicon. Antwerpen, 1962
 Borneman, Ernest. Afro-American Music. London, 1946
 Borneman, Ernest. American Negro Music. (Bibliography.) London, 1940
 Bosch, Jack / Dollé, J. C. Jazzlexicon. Utrecht — Antwerpen, 1964
 Boulton, David. Jazz in Britain. London, 1946
 Bouvier-Ajam, Maurice. Connaissance du jazz. Paris. 1952
 Budds, M. J. Jazz in the Sixties. Iowa City, 1978
 Burlan, Emil František. Jazz. Praha, 1928
 Burkhardt, Werner. Jazz.— In: MGG. Bd. 6. Kassel — Basel — London, 1957
 Burleigh, Henry Thacker. Negro Spirituals. New York, 1917—1924
 Butcher, Margaret Just. The Negro in American Culture. New York, 1956
 Caraceni, Augusto. Il jazz dalle origini ad oggi. Milano, 1937
 Caraceni, Augusto. Jazz. Roma, 1945
 Carles, Philippe / Comolli, Jean Louis. Free Jazz: Black Power. Paris, 1971
 Carr, Ian. Music Outside: Contemporary Jazz in Britain. London, 1973
 Case, Brian / Britt, Stan. The Illustrated Encyclopedia of Jazz. New York, 1978
 Cerri, Livio. Il mondo del jazz. Pisa, 1958
 Cerri, Livio. Jazz. — musica d'oggi. Milano, 1948
 Cerulli, Don / Korall, Burt / Nasatir Mort (Ed.). The Jazz World. New York, 1960
 Charters, Samuel Barclay. Jazz: New Orleans 1885—1963. An Index to the Negro Musicians of New Orleans. New York, 1963
 Charters, Samuel Barclay. The Bluesmen. New York, 1967
 Charters, Samuel Barclay. The Legacy of the Blues. London, 1975
 Charters, Samuel Barclay. The Poetry of the Blues. New York, 1963

- Charters, Samuel Barclay.* The Roots of Jazz: An African Search. Boston / Mass.—London, 1981
- Charters, Samuel Barclay.* The Roots of the Blues. Salem/N. H., 1981
- Chilton, John.* Who's Who of Jazz. Philadelphia—London, 1972
- Clergeat, André.* Dictionnaire du jazz. Paris, 1966
- Coeuroy, André.* Histoire générale du jazz. Paris, 1942
- Cogno, Enrico.* Jazz inchiesta: Italia. S. I., 1970
- Coker, Jerry.* Improvising Jazz. New York—London, 1964
- Coker, Jerry.* The Jazz Idiom. Englewood Cliffs/N. J., 1975
- Coker, Jerry.* Listening to Jazz. New York, 1978
- Collier, Graham.* Inside Jazz. London, 1973
- Collier, James Lincoln.* The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York, 1978
- Copland, Aaron.* El interludio del jazz. Buenos Aires, 1945
- Courlander, Harold.* Negro Folk Music USA. New York—London, 1964
- Criel, Gaston.* Swing. Préface par Jean Cocteau et Charles Delaunay. Paris, 1948
- Dance, Stanley F. (Ed.).* Jazz Era: The Forties. London, 1959
- Dance, Stanley F.* The World of Swing. New York, 1974
- Dankworth, Avril.* Jazz. An Introduction to Its Musical Basis. London—New York, Toronto, 1968
- Dauer, Alfons Michael.* Avantgarde—Jazz—Pop: Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Mainz, 1978
- Dauer, Alfons Michael.* Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung. Kassel—Eisenach, 1958
- Dauer, Alfons Michael.* Jazz—die magische Musik. Bremen, 1961
- Dauer, Alfons Michael / Longstreet, Stephen.* Knaurs Jazzlexikon. München—Zürich, 1957
- David, Jean.* Le jazz et les hommes d'aujourd'hui. Bruxelles, 1946
- Delaunay, Charles.* De la vie et du jazz. Paris, 1939
- Delaunay, Charles / Panassié, Hugues.* Le jazz hot. Paris, 1934
- Dexter, Dave.* Jazz Cavalcade: The Inside Story of Jazz. New York, 1946
- Dexter, Dave.* The Jazz Story: From the '90s to the '60s. Forew. by Woody Herman. Englewood Cliffs/N. J.—New York—London, 1964
- Dorigné, Michel.* Jazz, culture et société, suivi du dictionnaire du jazz. Paris, 1967
- Dorigné Michel.* Jazz: 1—les origines du jazz, le style nouvelle-orléans et ses prolongements. Paris, 1968
- Dorůžka, Lubomír / Poledná, Ivan.* Československý jazz: Minulost a přítomnost. Praha—Bratislava, 1967
- Dupont, Jean.* Introduction à la musique de jazz. Vaucluse, 1945
- Eltns, Arie.* Bibliografi van de nederlands jazz. Nijmegen, 1966
- Elsken Ed van der (ed.).* Jazz. Amsterdam, 1959
- Enefer, Douglas Stallard.* Jazz in Black and White. London, 1945
- Erlich, Lillian.* Petite histoire du jazz américain. Paris, 1969
- Ewen, David.* Hombres del jazz. Buenos Aires, 1945
- Ewen, Dawid.* Panorama of American Popular Music: The Story of Our National Ballads and Folk Songs, the Songs of Tin Pan Alley, Broadway and Hollywood, New Orleans Jazz, Swing and Symphonic Jazz. Englewood Cliffs/N. J.—London—Toronto, 1957
- Fark, Reinhard.* Die mißachtete Botschaft: Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel. Berlin [West], 1971
- Feather, Leonard.* Inside Be-Bop. New York, 1949
- Feather, Leonard.* Jazz. New York, 1959
- Feather, Leonard.* The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field. New York, 1957
- Feather, Leonard.* The Encyclopedia of Jazz. Forew. by Duke Ellington. New York, 1955
- Feather, Leonard.* The Encyclopedia of Jazz in the Sixties. New York, 1966
- Feather, Leonard.* The Encyclopedia Yearbook of Jazz. Forew. by Benny Goodman. New York, 1956

- Feather, Leonard.* The New Edition of the Encyclopedia of Jazz. New York, 1960
- Feather, Leonard.* The New Yearbook of Jazz. New York, 1958
- Feather, Leonard / Gitler, Ira.* The Encyclopedia of Jazz in the Seventies. New York, 1976
- Fenner, Thomas P.* Cabin and Plantation Songs. New York, 1873
- Ferstl, Erich.* Die Schule des Jazz. München, 1963
- Filmer, Vic.* Jive and Swing Dictionary. Penzance/Cornw., 1947
- Finkelstein, Sidney.* Jazz: A People's Music. New York, 1948
- Fisher, Miles Mark.* Negro Slave Songs in the United States. New York, 1953
- Fischer, Robert D.* A Compendium for the Teaching of Jazz History. San Francisco, 1959
- Franchini, Vittorio.* Il jazz: la tradizione. Milano, 1958
- Franchini, Vittorio.* L'era dello swing. Milano, 1960
- Francis, André.* Jazz. Paris, 1958
- Friedenthal, A.* Musik, Jazz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin, 1913
- Füssinger, Dietrich Norbert.* Jazz und Musikerziehung. Reutlingen, 1964
- Garland, Phyl.* The Sound of Soul: The History of Black Music. New York, 1971
- Geist, Bohumil.* Co nevíte o jazzu. Praha — Bratislava, 1966
- Gentry, Linnell.* A History and Encyclopedia of Country, Western and Gospel Music. Nashville/Tenn., 1969
- Gleason, Ralph Joseph (Ed.).* Jam Session. An Anthology of Jazz. New York, 1958
- Goffin, Robert.* Histoire du jazz. Montreal, 1945
- Goffin, Robert.* La Nouvelle-Orléans, capitale du jazz. New York, 1946
- Goffin, Robert.* Nouvelle histoire du jazz. Paris — Bruxelles, 1948
- Gold, Robert S.* A Jazz Lexicon. New York, 1964
- Goldberg, Isaac.* Jazz Music. Girard/Kan., 1927
- Goldstein, Martin / Skaarup, Victor.* Jazz. København, 1934
- Gonda, János.* Jazz: Történet — elmélet — gyakorlat. Budapest, 1965
- Gonzales, Babs.* Be-Bop Dictionary and History of Its Famous Stars. New York, 1947
- Gonzales, Babs / Weston, Paul.* Bop-tionary: What Is Bop? Hollywood, 1949
- Gordon, R.* Negro Spirituals. New York, 1932
- Gottlieb, William P.* The Golden Age of Jazz. New York, 1979
- Graz, Norman.* The Jazz Scene. New York, 1949
- Grimmer, Manfred / Günther, Helmut.* Tap Dance. Stuttgart, 1973
- Grossman, William.* Jazz and Western Culture. New York, 1956
- Guinle, Jorge.* Jazz Panorama. Rio de Janeiro, 1953
- Hagen, Rochus.* Jazz in der Kirche. Stuttgart, 1968
- Hahn, Ove.* Jazz, kyrka, ungdom. Lund, 1956
- Hansen, Chadwick Clarke.* The Ages of Jazz: A Study of Jazz in Its Cultural Context. Minnesota, 1956
- Hansen, C. E.* Jazz. København, 1929
- Harris, Rex.* Jazz. Harmondsworth/Middx., 1952
- Harris, Rex.* The Story of Jazz. London, 1955
- Harris, Sheldon.* A Biographical Dictionary of Blues Singers. New Rochelle, 1979
- Hartz, Jacques / Burkhardt, Werner.* Jazz. Paris, 1961
- Haselgrove, J. R. (Ed.).* Reader's Guide to Books on Jazz. London, 1960
- Haupt, Lois.* Jazz: A Historical and Analytical Study. New York, 1945
- Heaton, Peter.* Jazz. London — New York, 1964
- Heerkens, Adriaan.* Jazz. Alkmaar, 1955
- Heerkens, Adriaan.* Jazz: Het wezen en de geschiedenis. Baarn, 1956
- Hefe, B.* Jazz-Bibliography: International Literature on Jazz, Blues, Spiritual, Gospel and Ragtime Music. With a Selected List of Works on the Social and Cultural Background from the Beginning to the Present. München, 1981
- Heidrich, Walter.* Elementarlehre des Jazz. Wien, 1951

- Hellstrom, Nils (ed.).** Jazz: Historia — teknik — utövare. Stockholm, 1940
- Henry, Charles.** Traité général du jazz. Piano, harmonie, improvisation, technique générale. Bruxelles, 1949
- Hentoff, Nat.** Jazz Country. New York, 1965
- Hentoff, Nat.** Jazz Is. New York, 1976
- Hentoff, Nat.** Jazz Life. New York, 1961
- Hentoff, Nat / McCarthy, Albert J. (Ed.).** Jazz: New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars. New York — London, 1959
- Heremans, René.** Jazz initiations. Bruxelles, 1957
- Herskovits, Melville J.** The Music of the Negro Past. New York, 1941
- Herzhaft, Gérard.** Encyclopedie du blues. Lyon, 1979
- Heuvelmans, Bernard.** De la Bamboula au be-bop: Esquisse de l'évolution de la musique de jazz. Paris, 1951
- Hinton, Norman D.** Language of Jazz Musicians. Montgomery/Ala., 1958
- Hippenmeyer, Jean-Roland.** Le jazz en Suisse 1930—1970. Yverdon, 1971.
- Hirsch jr., Arthur Z.** Black and Tan Fantasy. (The Sociology of Jazz Music.) New York, 1946
- Hodeir, André.** Hommes et problèmes du jazz. Paris, 1954
- Hodeir, André.** Introduction à la musique de jazz. Paris, 1948
- Hodeir, André.** Jazz: Its Evolution and Essence. London — New York, 1956
- Hodeir, André.** Le jazz, cet inconnu. Paris, 1945
- Hodeir, André.** The Worlds of Jazz. New York, 1972
- Hodeir, André.** Toward Jazz. New York, 1962
- Hormann, Heinz P.** Beat, Rock, R & B, Soul. Berlin [DDR], 1973
- Hughes, Langston.** The First Book of Jazz. New York, 1955
- Hughes, Langston.** The First Book of Rhythm. New York, 1954
- Hughes, Langston.** The Weary Blues. New York, 1926
- Hughes, Langston / Meltzer, Milton.** Black Magic. A Pictorial History of the Negro in American Entertainment. Englewood Cliffs, 1967
- Izzo, Carlo.** Blues e spirituals. Milano, 1963
- Jackson, Edgar.** Swing Music. Hayes/Middx., 1948
- Jackson, Edgar / Hibbs, Leonard.** Encyclopedia of Swing. London, 1941
- Jackson, George Pullen.** Spiritual Folksongs of Early America. New York, 1937
- Jackson, George Pullen.** White and Negro Spirituals. New York, 1943
- Jacobs, Gordon.** A Study of Jazz. Wednesbury/Staffs, 1944
- Jahn, Jahnheinz.** Negro Spirituals. Frankfurt a. M., 1962
- James, Burnett.** Essays on Jazz. London — Toronto, 1961
- Jar, Hans.** Le jazz. Mulhouse, 1952
- Jasen, D. A. / Tichenor, J.** Rags and Ragtime: A Musical History. New York, 1978
- Jazz — Pop.** [Bibliographie.] — Musik und Bildung, 1973, № 4
- Jazz-Bibliographie.** — Musik und Bildung, 1977, № 10
- Jazzforschung / Jazz Research.** Hrsg. von Friedrich Körner u. Dieter Glawisch-nig ih Inst. f. Jazzforsch. an d. Hochschule f. Musik u. darstell. Kunst in Graz in Zusammenarb. mit d. Intern. Ges. f. Jazzforsch. Ersch. einm. jährl. Graz, 1969 etc.
- Jones, Clifford.** Hot Jazz. London, 1944
- Jones, LeRoi.** Black Music. New York, 1967
- Jones, LeRoi.** Blues People: Negro Music in White America. New York, 1963
- Jones, Raymond Peter.** Jazz. New York — Toronto — London, 1963
- Jones, Max / McCarthy, Albert John / Ramsey jr., Frederic (Ed.).** Jazz Music: A Tribute to Huddie Ledbetter. London, 1946
- Jørgensen, John / Wiedemann, Erik.** Jazzens hvem — hvad — hvor. Politikens jаззleksikon. København, 1962
- Jørgensen, John / Wiedemann, Erik / Kristensen, Sven Møller / Henrichsen, Børge Roger.** Jazzboken. Stockholm, 1955
- Jørgensen, John / Wiedemann, Erik / Kristensen, Sven Møller / Henrichsen, Børge Roger.** Mosaik Jazzlexikon. Hamburg, 1966
- Jost, Ekkehard.** Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre. Mainz, 1975

- Jost, Ekkehard.** Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt a. M., 1982
- Jost, Ekkehard.** Unbewußte und begriffene Tradition in Jazz und Pop. Mainz, 1978
- Kaufmann, F. / Guckin, J. P.** The African Roots of Jazz. New York, 1979
- Keil, Charles.** Urban Blues. Chicago — London, 1966
- Kennington, Donald.** The Literature of Jazz. A Critical Guide. London, 1980
- Kinkle, Roger D.** The Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz 1900—1950. Vol. 1—4. New York, 1973
- Kleberg, Lars.** Jazzmusik. Lund, 1964
- Klösel, Walter / Straube, Harald.** Der Jazz: Wesen und Wirkung. Frankfurt a. M. — Berlin [West] — Bonn, 1961
- Knobel, Bruno.** Jazzfibel. Solothurn, 1960
- Kraner, Dietrich Heinz / Schulz, Klaus.** Historical Development and Discography of Jazz in Austria. Graz, 1972
- Kraner, Dietrich Heinz / Schulz, Klaus.** Jazz in Austria. Wien, s. a.
- Krähenbühl, Peter.** Der Jazz und seine Menschen. Eine soziologische Studie. Bern, 1968
- Kristensen, Sven Møller.** Hvad jazz er. København, 1938
- Kristensen, Sven Møller.** Jazzen og dens problemer. København, 1946
- Kristensen, Sven Møller.** Jazzmusikkens historie og teori. København, 1949
- Kristensen, Sven Møller / Jørgensen, John.** Jazz. København, 1963
- Kumpf, Hans.** Postserielle Musik und Free Jazz. Herrenberg, 1976
- Laade, Wolfgang.** Von Country & Western zum Hard Rock. Eine Bibliographie der Pop-Musik und ihres soziokulturellen Hintergrundes. — Musik und Bildung, 1974, № 5
- Laade, Wolfgang / Zieffle, Werner / Zimmerle, Dieter.** Jazzlexikon. Stuttgart, 1953
- Lang, Iain.** Jazz in Perspective. The Background of the Blues. London — New York, 1947
- Lange, Horst H.** Die Geschichte des Jazz in Deutschland. Lübeck, 1960
- Lange, Horst H.** Jazz in Deutschland. Berlin [West], 1966
- Larrazet, Georges.** Le jazz. Paris, 1938
- Latour, Robert.** Le blues, le swing et le beat. Bruxelles, 1954
- Lazaro, Flores / Beaumont.** El jazz. Barcelona, 1961
- Le jazz.** Bruxelles, 1968. (Les bibliogr. du Centre national de bibliogr. Munda-neum, 1968, № 5).
- Lehmann, Theo.** Blues and Trouble. Berlin [DDR], 1961
- Lehmann, Theo.** Nobody Knows: Negro Spirituals. Leipzig, 1961
- Leonard, Neil.** Jazz and the White Americans. Chicago — London, 1962
- Lerma, Dominique-René de.** Reflections on Afro-American Music. Kent/O., 1973
- Levi, Ezio / Testoni, Gian Carlo.** Introduzione alla vera musica di jazz. Milano, 1938
- Lindsay, Thomas Martin.** Jazz. London, 1958
- Locke, Alain Leroy.** Negro Spiritual. New York, 1925
- Lomax, John Avery / Lomax, Alan.** Folk Song USA. New York, 1947
- Longstreet, Stephen.** The Real Jazz — Old and New. Baton Rouge/La., 1956
- Love, William C.** Who's Who in Jazz Collecting. Nashville/Tenn., 1942
- Love, William C. / Rich, Bill.** Who's Who in Jazz Collecting. Nashville/Tenn., 1949
- Maggs, Jean Malvoira.** Jazz for Contemporary People. Ilfracombe/Devon., 1961
- Malson, Lucien.** Les maitres du jazz. Paris, 1952
- Malson, Lucien.** Histoire du jazz moderne. Paris, 1961
- Markewich, Reese.** The New Expanded Bibliography of Jazz Compositions Based on the Chord Progressions of Standard Tunes. New York, 1974
- Matzner, Antonín / Poledňák, Ivan / Wasserberger, Igor a kol.** Encyclopedie jazzu a moderni populární hudby. Část věcná. Praha, 1980
- Mazur, Mladen M.** A 100 Names of Yugoslav Jazz. Zagreb, 1969
- Mazzoletti, Adriano.** 40 anni di jazz in Italia. Milano, 1964
- McCarthy, Albert John.** Big Band Jazz. New York, 1974
- McCarthy, Albert John.** Jazz Miscellany. London, 1944
- McCutcheon, Lynn.** Rhythm & Blues. Arlington, 1971

- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu.** International Jazz Bibliography. Jazz Books from 1919 to 1968. Strasbourg — Baden-Baden, 1969
- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu.** Stilformen des Jazz: Vom Ragtime zum Chicago-Stile. Wien, 1973
- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu.** Stilformen des Modernen Jazz: Vom Swing zum Free Jazz. Baden-Baden, 1979
- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu.** Supplement to International Jazz Bibliography. Graz, 1975
- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu / Scheck, Waldemar.** Die Theorie des Blues im modernen Jazz. Strasbourg — Baden-Baden, 1963
- Meeker, David.** Jazz in the Movies. London, 1971
- Merriam, Alan P. / Benford, Robert J.** A Bibliography of Jazz. Philadelphia, 1954
- Miller, William Robert.** The World of Pop Music and Jazz. St. Louis — London, 1965
- Molnár, Antal.** Jazzband. Budapest, 1928
- Montarlot, Gérard.** La jazz et ses musiciens. Paris, 1963
- Morgan, Alun / Horricks, Raymond.** Modern Jazz. A Survey of Developments since 1939. London, 1956
- Newton, Francis.** The Jazz Scene. London — Toronto, 1959
- Nielsen, Steen.** Om jazz. København, 1967
- Noble, Peter.** Transatlantic Jazz. Egham/Sur., 1944
- Oakley, G.** The Devil's Music. A History of the Blues. New York — London, 1978
- Oathout, Melvin C.** Bibliography of Jazz. Washington, 1946
- Ojakäär, Valter.** Džässmuusika. Tallinn, 1966
- Oliver, Paul.** The Story of the Blues. New York, 1969
- Ortiz Oderigo, Néstor R.** Dizionario del jazz. Milano, 1961
- Ortiz Oderigo, Néstor R.** Estética del jazz. Buenos Aires, 1951
- Ortiz Oderigo, Néstor R.** Historia del jazz. Buenos Aires, 1952
- Ortiz Oderigo, Néstor R.** Panorama de la musica afroamericana. Buenos Aires, 1944
- Ostransky, Leroy.** The Anatomy of Jazz. Seattle — New York, 1960
- Panassié, Hugues.** Histoire du vrai jazz. Paris, 1959
- Panassié, Hugues.** Jazz panorama. Paris, 1950
- Panassié, Hugues.** La musique de jazz et le swing. Paris, 1943
- Panassié, Hugues.** La véritable musique de jazz. Paris, 1946
- Panassié, Hugues.** Le jazz hot. Paris, 1934
- Panassié, Hugues / Gautier, Madeleine.** Dictionnaire du jazz. Paris, 1954
- Pedro, R. de.** El jazz: Historia y presencia. Buenos Aires, 1977
- Pernet, Robert.** Jazz in Little Belgium. History 1881—1966. Bruxelles, 1967
- Pernye, András.** A jazz. Budapest, 1964
- Perrin, Michel.** Histoire du jazz. Paris, 1967
- Pleasants, Henry.** Death of a Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz. London, 1961
- Polillo, Arrigo.** Il jazz di oggi. Milano, 1961
- Polillo, Arrigo.** Il jazz moderno, musica del dopoguerra. Milano, 1958
- Polillo, Arrigo.** Stasera jazz. Milano, 1977
- Polillo, Arrigo / Polillo, Sergio.** I re dello swing: Storia illustrata del jazz dalle origini ad oggi. Milano, 1946
- Pons, Jacques Henri.** Le jazz. Chamblain, 1965
- Poole, Gene.** Encyclopedia de swing. Buenos Aires, 1939
- Porto, Sergio.** Pequena história do jazz. Rio de Janeiro, 1953
- Rauhe, Hermann.** Musikerziehung durch Jazz. Wolfenbüttel — Zürich, 1962
- Rasmussen, L.** Blues. Stockholm, 1979
- Reisner, Robert George.** The Literature of Jazz. A Selective Bibliography. New York, 1959
- Rock, John.** Africa Sings and the Psychology of Jazz. Colombo, 1946
- Rogers, W. R.** Jazz at Home. New York, 1925
- Roggeman, Willy.** Jazzologie 1940—1965. Brugge, 1965
- Rookmaker, H. R.** Jazz — Blues — Spirituals. Wageningen, 1960

- Roy, Claude.** Invitation au jazz. Aux sources du jazz. La vie en blues. Paris, 1955
- Ruecker, Norbert von.** Jazz-Index: Bibliographie unselbstständiger Jazzliteratur. Frankfurt a. M., 1977
- Rychlík, Jan.** Poverý a problémy jazzu. Praha — Bratislava, 1959
- Sandegren, Kåre / Kristensen, Sven Møller / Jørgensen, John / Wiedemann, Erik / Henriksen, Børge Roger.** Boken om jazz. Stavanger, 1954
- Sargeant, Winthrop.** Jazz: A History. New York — London, 1964
- Schafer, William J. / Riedel, Johannes.** The Art of Ragtime. Baton Rouge, 1973
- Schimmel, Johannes Curt.** Jazz. Gelnhausen — Berlin [West], 1962
- Schmidt-Joos, Siegfried.** Jazz: Gesicht einer Musik. Genf — Hamburg, 1961
- Schuller, Gunther.** Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York — London, 1968
- Schulz-Köhn, Dietrich.** Kleine Geschichte des Jazz. Gütersloh, 1963
- Schulz-Köhn, Dietrich.** Wesen und Gestalten der Jazz-Musik. Kesselring, 1951
- Schulz-Köhn, Dietrich / Gieseler, Walter.** Jazz in der Schule. Wolfenbüttel — Zürich, 1959
- Shapiro, Nat.** This Music Called Jazz. New York, 1955
- Shapiro, Nat / Hentoff, Nat (Ed.).** Hear Me Talkin' to Ya: The Story of Jazz by the Men Who Made It. New York, 1955
- Simon, George Thomas.** The Feeling of Jazz. New York, 1961
- Slave, Jan.** Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz, unter besonderer Berücksichtigung des symphonischen Jazz. Zürich, 1947. — Phil. Diss.
- Slave, Jan.** Einführung in die Jazzmusik. Basel, 1948
- Slave, Jan.** Kleines Wörterbuch der Jazzmusik. Zürich, 1953
- Slumstrup, Finn.** Jazz. København, 1966
- Söby, Olaf.** Jazz kontra europæisk musikkultur. København, 1935
- Southern, Eileen.** The Music of Black Americans: A History. New York, 1971
- Stanton, K.** Introduction to Jazz Theory. New York, 1977
- Stanton, K.** Jazz Theory: A Creative Approach. New York, 1982
- Stearns, Marshall Winslow.** The Story of Jazz. New York — London, 1956
- Stearns, Marshall Winslow / Stearns, Jean.** Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance. New York — London, 1968
- Stuart, C. D. / Park, A. D.** The Story of Jazz. London, 1957
- Suppan, W.** Die seit 1945 erschienene deutschsprachige Literatur zum Jazz. — In: Jahrbuch für Volksliedforschung. Jg. 12. Hrsg. von R. W. Brednich. Berlin [West], 1967
- Swiecicki, Mateusz.** Jazz — rytm XX. wieku. Warszawa, 1972
- Tanečn! hudba a jazz: 1960, 1961, 1962, 1963, 1964—1965, 1966—1967, 1968—1969.** Sb. stati. Praha, 1960—1968
- Tanner, Paul A. / Gerow, Maurice.** A Study of Jazz. New York, 1964
- Ténot, Frank / Caris, Philippe.** Dictionnaire du jazz. Paris, 1961
- Testoni, Gian Carlo / Polillo, Arrigo / Barazetta, Giuseppe.** Encyclopedia del jazz. Milano, 1953
- Theorens, Léon.** Essai sur le jazz. Liège, 1942
- Thornes, Vernon M. (Ed.).** Swing Music Art. Dewsbury / Yorksh., 1943
- Tiersot, Julien.** Chansons nègres d'Amerique. Paris 1933
- Towe, J. B.** Cabin and Plantation Songs. New York, 1874
- Twittenhoff, Wilhelm.** Jugend und Jazz. Mainz, 1953
- Tyrmand, Leopold.** U brzegów jazzu. Kraków, 1957
- Ulanov, Barry.** A Handbook of Jazz. New York — London, 1957
- Ulanov, Barry.** A History of Jazz in America. New York, 1950
- Usinger, Fritz.** Kleine Biographie des Jazz. Offenbach, 1953
- Vaal, Hans de.** Jazz: van oerwoudrhythme tot hollywoodssymphonie. Amsterdam, 1948
- Vémane, Henri.** Swing et mœurs. Lille, 1943
- Vian, Boris.** Chroniques de jazz. Paris, 1967
- Vica, Carl.** Du classicisme au jazz. Paris, 1933
- Viera, Joe.** Elemente des Jazz. München, 1965
- Viera, Joe.** Free Jazz. Wien, 1969
- Viera, Joe.** Jazz in Europa. München, 1965

- Waschko, Roman.** Jazz od frontu i od kuchni. Kraków, 1962
Wasserberger Igor i kol. Jazzový slovník. Bratislava, 1966
Whannel, Paddy. Jazz on Film. London, 1966
White, N. J. American Negro Folk Songs. Cambridge / Mass., 1928
Wiedemann, Erik. Jazz i Danmark. København, 1982
Wiedemann, Erik. Jazz og jazzfolk. København, 1958
Willems, Edgar. Le jazz et l'oreille musicale. Genève, 1945
Williams, Eugene. Riverboat Jazz. New York, 1943
Williams, Martin T. Introduction to Jazz. New York, 1963
Williams, Martin T. (Ed.). The Art of Jazz: Essays on the Nature and Development of Jazz. New York, 1959
Williams, Martin T. The Jazz Tradition. New York, 1970
Williamson, Ken (Ed.). This Is Jazz. London, 1960
Wilson, John Stewart. Jazz: The Transition Years 1940—1960. New York, 1966
Winkler, Hans-Jürgen. Jazz für Jedermann. München, 1961
Winter, Marian Hannah. Juba and the American Minstrelsy. New York, 1947
Wittke, Carl Frederic. Tambo and Bones: A History of the America's Minstrel Stage. Burham/N. C., 1930
Wölfer, Jürgen. Handbuch des Jazz. München, 1979
Woodward, Woody. Jazz Americana: The Story of Jazz and All Time Jazz Greats from Basin Street to Carnegie Hall. Los Angeles, 1956
Work, J. W. American Negro Songs. New York, 1940
Work Song — Spiritual — Gospel Song — Jazz — Jazz in der Musikerziehung. [Bibliographie.] — Musik und Bildung, 1970, № 6
Zenetti, Lothar. Heiße Weisen: Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche. München, 1966
Zenetti, Lothar. Pötsche und Psalm: Geschichte und Glaube, Spirituals und Gospel Songs der Neger Nordamericas. München, 1963
Zobrist, Arthur. Jazz im Heim für Jugendliche. Zürich, 1960

- Абакуа / Abacua — 235
 Авангардный джаз / Avantgarde jazz — (221), 260
 Авангардный рок / Avantgarde rock — 218
 «Аккордовые синкопы» / Syncopated chords — 101, 246
 «Амбарные танцы» / Barn dances — 99, 112, 246
 Анакруза, джазовая / Anacrusis, jazz — 86, (95—96, 106).— См. также Ап-бит
 Англокельтская музыка / Anglo-Celtic music — 26, 53—54, 99, 110, 114, 129, 158, 186, 235
 Андерграунд / Underground — 9
 «Антиджаз» / Antijazz — 261
 Антифония / Antiphony — 41, 237
 Ап-бит / Up beat — 86, 246
 Аранжировка / Arrangement — (13, 17, 31—32, 34), 44, (49, 51, 68, 75), 88, (117), 119, (121—122), (162)—163, 184—(185—186)—187, (191, 197, 205), 208—209, 221—(222), 224—225—(227, 230), 232, 234, (236), 239—(241, 245—246), 253, (256)—259
 Артифициальная музыка / Artifizielle Musik — 10—13
 Архаический блюз / Archaic blues — 220
 Архаический джаз / Archaic jazz — 10, 225, 228, 232, 252
 Атональность (атонализм) / Atonality — 11, 203, 207—208, 256, 258, 260—261
 Атональный джаз / Atonal jazz — (11), 207—(208, 256, 258, 260—261)
 Африканская музыка / African music — (15, 19—20), 23, (30), 49—(50, 58, 98)—100, (125—127), 129, 131, (133, 145), 157—(158, 160, 172)—173—(175—176)—178, 181), 194, (199, 202), 209—211, (217—218, 220, 231, 233, 235—236, 238)—240, (243, 246)—247, (249)—250—(252), 262
 Афроамериканская музыка / Afro-American music — 5, 15, 17—19,

* В предметный и именной указатели для удобства пользования ими введены вспомогательные шрифтовые различия. Прямым шрифтом набраны номера страниц, непосредственно относящихся к авторскому тексту, курсивом — страницы, принадлежащие к вступительной статье и к комментариям. Полужирным шрифтом выделены страницы, на которых содержатся основополагающие сведения установочного или справочного характера — определения понятий, пояснения к специальным терминам, важнейшие характеристики жанров и стилей, биографические и иные данные об отдельных музыкантах и других лицах, упоминаемых в книге. Круглые скобки относятся к тем случаям, когда обращение к какому-либо термину, понятию или имени приобретает в известной степени условный характер (метафоричность, иносказательность, фигуральность, труднораспознаваемые формы лексической производности, косвенные смысловые связи, иноязычное написание и т. п.). При отборе рубрик для предметного указателя в их формулировках учтены особенности используемой автором терминологии, а также содержательная направленность книги и специфика предмета исследования. В указателе имен опущена часть информации, имеющая второстепенное значение.— Сост. В. Ю. Озеров.

- 23, 29—30, 49—50, 52, 59, 62—64, 91, 98, 101, 103, 113, (123)—124, 126, 128, (130)—131, 136, (155—156), 172—173, 179, (186), 211, 216—217—218—220, 225, 229, 231—233, 235—239, 242—243, 247—251
- Афроиспанская музыка / Afro-Spanish music — (243)
- Афрокубинская музыка / Afro-Cuban music — 243, 247
- Афрокубинский джаз / Afro-Cuban jazz — 257
- Афро-христианские культы / Afro-Christian cults — 235, 247
- Базисный ритм (пульсация) / Basic rhythm (pulse) — 56, 58, 70—72, 77, 82, 101—102, 175—176, 192—195, 206, 242, 244, 254, 259
- Бак-энд-уинг / Buck and wing — 113, 231, 248—249
- Баллада / Ballad — 26, 53, (99), 108, 129, (199), 220, 230, (233), 235—236, 238—239, 246, 251
- Банджо / Banjo — 50, 59, 77, 79—80, 84, 123, 163—164, 180—182, 184, 219, 225—226, 230, 243, 249, 254
- Бандолина / Bandoline — 252
- Барбершоп-гармония / Barbershop harmony — см. «Парикмахерская гармония»
- Барн-данс / Barn dance — см. «Ам-барные танцы»
- Барок-джаз / Baroque jazz — (204), 206, 259
- Баррел-хаус-стиль / Barrel house style — 221, 226, 234, 238
- Бибоп (боп) / Bebop (bop) — 6, 12, 204—205, 233, 256—257—262
- Биг-бит / Big beat — 11
- Биг-бэнд / Big band — 12, 188, 208, 220, 224, 227—228, 231, 234, 237, (239), 241, 245—246, 252—254, 257, 259, 261
- Биг-сити-блюз / Big city blues — см. Городской блюз
- Биг-эппл / Big apple — 243
- Бит / Beat — (11), 66, 210, (228), 254, (246), 262
- Блок-аккорды / Block chords — 251
- Блэк-боттом / Black bottom — 243
- «Блэкфэйс» / Black-face [blackface] — 53, (111, 229)
- Блю-блowing / Blue blowing — (86, 88, 133, 220)
- Блюграсс / Bluegrass — 218
- Блюз / Blues — 18—(19), 25, 48, (74, 83—84), 87, (90), 122—123, 126, (130—141)—145, (147—148)—149, (151—156) — 157 — (158—159) — 161—(162), 166—(169)—171, (173, 176, 178), 185, 191, (197)—199, (206, 210), 218—219—220—223, 226, 229, 231, 233—241, 243—244, 248, 250—252, 254—255, 258—260
- Блюзовая гармония / Blues harmony — (18), 126, 144, (157, 160), 168—(169)—170, 176, 178, 199, 220, (226)
- Блюзовая интонация (интонирование) / Blue intonation (blues intonation) — 19, 126, 135—136, 144, 151, (159—160), 162, 173, 206, 220, (226), 238, 250, (258), 260
- Блюзовая каденция / Blues cadential form — (138), 220, 251
- «Блюзовая квинта» / Blue fifth — 142, 250
- «Блюзовая септима» / Blue seventh — 250
- «Блюзовая строфа» / Blues verse — 144, 198, (220, 233), 250—251
- «Блюзовая терция» / Blue third — 147, 151, 250
- «Блюзовая форма» (структура) / Blues form — (132), 144, (160), 171, (197)—199, 220, (226), 250—251
- «Блюзовые ступени» / Blue degrees — (19, 126, 131, 135—136)—137—(142)—143, 146—149, 151, 153—154, 158—159, 166, 168—169, 177, 250
- «Блюзовые тоны» / Blue tones (blue notes) — 18—19, 135—(136, 138), 140, 142—(143), 147, 161—162, 169, 210, 220, (223), 250
- «Блюзовый звукоряд» (лад) / Blues scale — 18—(19), 130—131, 135—(137), 141—142, 144—145, 153, 156, 159—162, 166—168, 170, 176, 178, 199, 220, 250
- «Блюзовый квадрат» — см. «Квадрат»
- «Блюзовый саунд» / Blue sound (blues sound) — (220)
- «Блюзовый тетракорд» / Blues tetra-chord — (138—143), 151—153, 155, 167
- Блю-филлинг / Blue feeling — (219)
- Болеро / Bolero — 175, 252
- Боп / Боп — см. Бибоп
- Боссанова / Bossa-nova — (222)
- Боссанова-джаз / Bossa-nova jazz — 222
- Брасс-бэнд / Brass band — 182, (244), 252
- Брейк [брэик] / Break — 31, 49, 73, 86, 123, 133, 164, 191—193, 195, 233, 255—256
- Брекдаун [брэикдаун] / Breakdown — 231, 254
- Бридж / Bridge — 251
- Буги-вуги / Boogie woogie — 198—

- 199, 211, 221, 226, 230, 234, 254—255
 Бурлеск [бурлеска] / Burlesque — (240)
 Бэйсик-бит / Basic beat — 205, (233), 259.—См. также Базисный ритм
 Бэкграунд [бакграунд] / Background — 79, 81, 245
 Бэнд-лидер / Band leader [band-leader] — 12, 181, 183, 252
 Вальс / Waltz — (17), 36, 53—54, 101, 204, 206, 230, 242, 245, (247)—248
 Варьете / Variety theater — 221, 230
 Верс / Verse — 148, 167, 197, 251
 Вестерн / Western — 218, 246, (255)
 Вест-коуст / West coast — 258
 Вина / Vinā — 195
 Водевил / Vaudeville — (179), 183, 221, 240, 249
 Воду (водунизм) / Voodoo [voodoo; voodoo] — (106)—107, 235, 247
 Вопросо-ответный (респонсорный) принцип / Responsorial principle — (96), 210, 220, 225—227, 233, 236—237—238, 248, 250, 262
 «Вторичный блюз» / Secondary blues — 220, 238, 242
 «Вторичный рэг» / Secondary rag — 47, 55, 59—61, 88, 238, 242
 «Вторичный рэгтайм» / Secondary ragtime — 238
 Гальярда / Galliard [gaillarde] — 243
 Гарлемский джамп / Harlem jump — 231, (254)
 Гарлемский стиль / Harlem style — 226, 240, 254
 Гармонический «квадрат» — см. «Квадрат»
 Гат / Gath — 194—196, 254
 «Гибридный» джаз / Hybrid jazz — (3, 7—8, 10, 15), 19—21—(22)—23—(24)—25, 53, (63, 211), 217
 Гимн, духовный (религиозный) / Hymn — 41, 45—46, 48, (65), 86, 99, 107, 129, 158, 159, 173, 203, 235—236, 247
 Городской блюз (сити-блюз, биг-сити-блюз) / Urban blues (city blues, big city blues) — (218), 221
 Госпел / Gospel (gospel singing) — 201, 218, 236—237, 239, 241—242
 Госпел-сонг / Gospel song — 201, 236—237, 239, 241—242
 Граул / Growl (growl effects) — 240, 250
 Граунд-бит / Ground beat — 254, 262
 Группа (секция) медных духовых / Brass section — 77—78, 81, 123, 184—185
 Группа (секция) саксофонов / Reeds (saxophones) section — 77, 181, 184—185, 224
 Группа (секция) струнных смычковых / Strings section — 257
 Группа (секция) язычковых духовых / Reeds section — 77—79, 81, 123, 184—185, 253
 Дабл-шаффтл / Double shuffle — 231
 Данса / Danza — 104, 246—247
 Даун-бит / Down beat (228, 262)
 Дёрти-пליйинг / Dirty playing — (133, 136, 142—143), 249—250
 Дёрти-тоны / Dirty tones — 249—(250)
 Джаз-бэнд / Jazz band — (27)—29, 182—186, 188, (218), 223—(224), 230, (239), 252
 Джаззинг (оджазирование) / Jazzing — 6, 33—34, 49, 58, 113, 213, 222, 234—235
 Джаз-рок / Jazz rock — 19, 218, 221—222, 259
 Джайв / Jive — 230—231
 Джамп (джампинг) / Jump (jumping) — 231, 254
 «Джангл»-стиль / Jungle style — (239)—240
 Джем-сешн / Jam session — 232—(233)
 Джиг-пиано / Jig piano — (219), 221
 Джиттербаг / Jitterbug — (29, 214), 230—231, 255
 Джуба / Juba — 231, 249
 Джубили / Jubilee — (52), 236, 241
 Диксилэнд / Dixieland — (27, 182, 218, 223—224)—225—227, 229, 233, 245, 252—253
 Драйв / Drive — (225)
 Драматический блюз / Dramatic blues — 220
 Евроамериканская музыка / Euro-American music — (5), 217, 225, 231—232
 Евроцентризм (европоцентризм) / Eurocentrism — 9, 235
 Жига / Jig — 69, 99, 110, 113, 231, 246, 249

Идиома (идиоматика) / Idiom — 5—7, 10, 15, 17—18, 23, 29—30, 36, 39, 44, 52, 77, 91, 108, 123—124, 126, 162, 172, 216—217, 219—221, 227

«Именной оркестр» / Name band — см. Нэйм-бэнд

Импровизация (импровизационность) / Improvisation — 4, (6), 13, 15, 17, 26—27, 31—34, 38—41, 43—44, 46, 48—51, 54, 68, 73, 75, 77—78, 80—81, 83, 86, 91—92, 98, 108, 123, 130, 132—134, (139), 143, 145, 153, 157—158, 160, 162, 168, 170—171, 185, 188, 191—200, 205, 207—208, (213)—215, 217, 220, 222—228, 231—240, 249, 251, 253—254, 256, 258, 260, 262

Индийцев, музыка / Indians music — 99, (108)—110, 128, 237, (239), 248

«Инструментальное пение» / Instrumental singing (instrumental vocal) — 240, 256

Испаноамериканская музыка / Spanish-American music — (109), 246, (248)

Истэблишмент / Establishment — 9

Каденционный цикл / Cadential cycle — 86—87, 96, 113, (119)

Кадриль / Quadrille — 248

Казу / Kazoo — 179, 252

Калипсо / Calypso — 108, 247—248

Камерный джаз (стиль) / Chamber jazz (style) — (204), 226—228, 253

Кантри / Country — 11, 20, 24, 217—218, (221), 246, 248

Кантри-блюз (сельский блюз) / Country blues — (220)—221

Кантри-данс / Country dance — 113, 248

Кантри-шоу / Country show — 20

Кантри-энд-вестерн / Country and western — 218

«Квадрат» — 20, (132), 220, 227, (240), 251, 254, 260

Квазиблюз / Quasi-blues — (143), 220

Квазиджаз / Quasi-jazz (4—8, 12), 217, (221)

Квазидоминантовые септаккорды / Quasi-dominant seventh-chords — 18, 132, 147, 161, (163)—164, 168, (170, 176, 248, 250)

Квазинегритянская музыка / Quasi-negroid music — (48—49), 51—52, (54, 64), 103, 230

Кик-ап / Kick-up — 231

Классический блюз / Classic blues — 221, 236, 240

Классический джаз / Classic jazz — 7, 10, 222—225—226—228—230, 232—233, 252, 258, 261

Классический рэгтайм / Classic ragtime — 223, 229

Классический свинг / Classic swing — 241, 245

Кластер / Cluster (ton cluster) — 219, 254, 256

Клог-данс / Clog dance — 231, (249)

Ковбойский фольклор / Cowboy music — 99, 110, 162, 218, 246

Комбо / Combo — (12), 188, 220, 240, 245—246, 253—254, 256—259

Коммерческая (коммерциализированная) музыка / Commercial music — 4, 7—9, 12, 16, 20, 25—29, 34, (44, 49—50, 53)—54, 60, 68, 87, (95, 105), 110, 117, (121)—124, 143—144, 173, (179)—180, (182, 184, 186—187, 191), 200, (213), 217—218, 221—223, 226—228, 230, (237), 242, 248, 253—(256)

Коммерческий (коммерциализированный) джаз / Commercial jazz — 4, 12, (25)—29, 54, 60, 68, 87, 121—122, 124, 143—144, 173, 180—181, 186—187, 191, 200, 221—223, 255

«Конверсация» / Conversation (conversation music) — (207, 234)

Конга / Conga — 103, 247

Контрданс / Contredanse (contradanza; Kontertanz) — (103), 246—248

Контрритм / Counter-rhythm — 56, 71

Концертный джаз / Concert jazz — (12), (206, 213, 222, 225), 231—233, (239—240, 260)

Концертный рэгтайм / Concert ragtime — 217, 219, 229, 233

Концертный спиритуэл / Concert spiritual — (40, 41, 48—49), 51—(52), 94, 129, 152, 159—160, 172, 236—237

«Концертный стиль» / Concert style — 240

Креольская музыка / Creole music — 30, (103)—104, 107, (218, 225)—226, 229, 231—232, 239, 247—(248)

Креольский джаз / Creole jazz — 224, (226), 232, (239)

Криолья / Criolla — 103, 247

Крунинг / Crooning — (26), 223

Кубана-боп (ку-боп) / Cubana bop (cu-bop) — 257

Кул (кул-джаз) / Cool (cool jazz) — 6, 20, 205, 22, 231, 233, 257—258—262

Кун-сонг / Coon song — 29, 230

Куэка / Cuéca — 110, 248
Кэйкуок / Cakewalk — 23, 25—26,
102, 104, 113—114, 118, 216—218—
219, 249

Латиноамериканская музыка / Latin-
American music — 23, 60, (103)—
104, 108, 110, (122), 216—217, 226,
231, 240, 243, 247—248, 252, 256,
263

Ли / Li — 127

Линди-хоп / Lindy-hop — 231

«Лирический блюз» / Lyric blues —
220

Локд-хэндс-стиль / Locked hands style — 251

«Ломбардский ритм» / Scotch snap —
94

Лонгуэй / Longway — 248

Лоуброу [лоубрай] / Lowbrow — 231

Мамбо / Mambo — 248

Маринера / Marinera — 248

Марш / March — 115, 181, 119, 203,
218—(219), 225, (234), 245, 247,
251

«Марширующий оркестр» (марчинг-
бэнд) / Marching band — (180),
219, 225, 234

«Мелодический блюз» / Melodic blues — 220

Менестрели (менестрельный театр;
минстрел-шоу) / Minstrelsy (min-
strel show) — 29, 46, 53, 111, 182,
217, 219, 222, 224, 229—230—231,
234, 240, 242, (244), 249

Менто / Mento — 248

Милонга / Milonga — 243

Минстрел-шоу / Minstrel show — см.
Менестрели

Модальность / Modality — (127), 203,
226, 240, 244, 260—262

Модели, гармонические / Patterns;
harmonic — 15, (132), 161—162, 168,
173, (215), 220, 227, 234, 243—244

Модели, звуковые / Patterns, scalar — (15), 128, 133, 145, 234, 240

Модели, мелодические / Patterns,
melodic — 15, 32, 54, 74, (83—85,
90), 92—(93), 96—(97)—98, 105,
128, 219, 238—245

Модели, ритмические (политимиче-
ские) / Patterns, rhythmic (polyrhythmic) — 15, 32, 54, 56, (63)—
68, 70—71, (74, 76—77), 81, 83—
84, 88, 90, (96), 98, (100)—106, 116,
175—176, 192—193, 210, 219, 234,
238, 244, 262

Модели, структурные / Patterns, struc-
tural — 15, 132, (215, 227, 251)

Модерн-блюз (современный блюз) /
Modern blues — 221

Модерн-боп / Modern bop — 258

Модерн-джаз (современный джаз) /
Modern jazz — (15, 201, 203, 205—
207)—208, (233—234), 245, (253,
256)—260—261)—262

Модерн-кул / Modern cool — 233

Модерн-свинг / Modern swing — 257,
(261)

Монометрия / Monometry — 226

«Муд»-стиль / Mood style — 222, 240

Мэдисон / Madison — 11, 221

Мэйнстрим / Mainstream — 6, 11,
(206), 208, 257, 261—262

Музыка / Musical — 221, 229—230,
237, 242, 249, 252—253

Музик-холл / Music hall — 29, 180,
186, 230

Негро-джиг / Negro jig — 217, 219,
231

Необоп / Neobop — 258

Неофолк (неофольклор) / Neo-folk
(neofolklore) — 209

Новоорлеанский [ньюорлеанский]
джаз / New Orleans jazz — (26—
27)—28, (34, 46, 111, 123, 144,
179—180), 182—184, 188, 200, (216,
218, 221), 223—226, 228—(229),
232, 234, 252

Новоорлеанский [ньюорлеанский] ре-
нессанс / New Orleans renaissance — см. Ривайвл

Новоорлеанский [ньюорлеанский]
стиль / New Orleans style — 28,
(123)—124, 182—(184), 188, 224—
225, 226, 228, 232

Новоорлеанско-чикагский [ньюор-
леанско-чикагский] стиль / New Or-
leans-Chicago style — 28, 227—228

Нонартифициальная музыка / Non-
artifizielle Musik — 10—11, 13,

Нормальный ритм (пульсация) / Nor-
mal rhythm (pulse) — 55—58, 64,
67—69, 79, (233), 242

Нэйм-бэнд / Name band — 179, 184,
252

Оджазирование (джаззинг) / Jaz-
zing — см. Джаззинг

Олд-тайм [олдтайм] / Old time —
228

Он-бит / On beat — 262

Оперетта / Operette — 26, 53, 186,
237, 242, 245, 249

Основной ритм (пульсация) / Fun-
damental rhythm — 56, 59—61, 71—
72, 79, 81, 98, 175, 192—193, 195—
196, (210), 225, (233), 242, 259

Офф-бит / Off beat — (66), 243—
(244), 254—256, 262—263
Офф-питч / Off pitch — 250

Павана / Padoana (pavane) — 206
«Палочный оркестр» / Stick orchestra — 175

Парафразирование / Paraphrase — 227

«Парикмахерская гармония» / Barbershop harmony — 132, 147, 162—163—166, 168, 170—171, 173, 249, 251

Парландо / Parlando — 248

Пасео / Paseo — 248

Пасильо / Pasillo — 110, 248

Пассакалья / Passacaglia — 199, 204

Паттерн / Pattern (pattern formation) — 70, 74, 82, 84, 102, 238, 244, 263.— См. также Модели (гармонические; звуковые; мелодические; ритмические; структурные)

«Первичный блюз» / Primary blues — 220

«Первичный рэг» / Primary rag — 59

Перекрыстная ритмика / Cross rhythms — 210, 225, 262—263

Перкуссия (перкуссионность) / Percussion (percussion effects) — 122—123, 193, (219), 249, (254)

«Песенный джаз» (стиль) / «Song style» in jazz — 26, (121), 180, 185

Плантационная песня (плэнтэйшн-сонг) / Plantation song — (136), 220, 230, 238

Пленэрная музыка / Outdoor music — (181), 252

Плэйер-пиано-роллс / Player piano rolls — см. Ролики для механического фортепиано

Полиметрия / Polymetry — 18, 248, 262

Полиритмия (полиритм) / Poly-rhythm — 17—18, 55, 58—64, 66—87, 69—72, 74—76, 81—89, 91, 94—98, 100—102, 104—116, 118—120, 122, 152, 173, 175—176, 178, 189, 193, 195, 209, 220, 225—226, 239, 242, 248, 262

Полька / Polka — 230, 249

Поп-музыка / Pop music — 8—9, 11—12, 16, 20, 221—222, 255

Поп-рок / Pop rock — 218

Популярная музыка / Popular music — 4, 7—9—12, 20, 22—23, 25—26, 29—30, 33—34, (44), 46, 52—54, 68—(69, 93), 99, (102)—104, 108—112, 117—118, 121—124, 126,

(143)—144, 156, (160, 163), 165, 170, 179, 181, 183, 186, 188, (196—197, 200), 208, 211, 217—(219), 221—223, (225, 228—231), 235, 237—238, 242—(243, 247), 249, 251, 253

Постклассический блюз / Postclassic blues — 221, 240

Прогрессив / Progressive — 222, 231, 257

Псевдоблюз / Pseudo-blues — (142) — 143, 220

Псевдоджаз / Pseudo-jazz — 4, 8, 12, 14—16, 217

Псевдонегритянская музыка / Pseudo-negroid music — 49, 51, 53—54, 130

Пушинг-бит / Pushing beat — (225)

Рага / Raga — 127

Раунд / Round — 248

Ревю / Revue — 221, 230

Респонсорный принцип / Responso-rial principle — см. Вопросо-ответ-ный принцип

Ривайвл / Revival — 182, 224, 226, 228—229, (254)—256, 258, (261)

Рил / Reel — 99, 110, 113—114, 246

Рилис / Release — 251

Ринг-шаут / Ring shout — 236

Ритм-группа (секция) / Rhythm section — 77, 79—81, 123, 171, 182—185, 188, 225, 241, 252—253, 259

Ритм-энд-блюз / Rhythm and blues — 218, 221—222, 237, 254, 258, 260

Рифф / Riff — 244—245, 255—256

Рок (рок-музыка) / Rock (rock music) — 11—12, 19—20, 24, 218, 221—222, 230, 254—255, (259)

Рок-н-ролл / Rock'n'roll (rock and roll) — 11, 218, 221, (230), 254

Ролики для механического форте-пиано / Player piano rolls (player rolls) — 117, (223), 229, 240

Румба / Rumba — 103—107, 175, 178, 247—248, 252

«Рэг» / Rag (rag rhythm) — 47, 55, 59, 88, (219—228)

Рэггинг («рэгтаймирование») / Rag-ging — (117, 219), 238

Рэг-опера / Rag opera — 229

Рэгтайм (рэг; рэг-мьюзик) / Ragti-me (rag; rag music) — 23, 25—26, 28, 34, 46—48, 55, (59, 71, 81, 90, 93), 100, 102—103, 111—(116)—124, (134), 144, 170, 179—180, 182, 184, 216—217, 219, 223—226, (228)—230, 233—234, 237—239, 243, 245, 249, 251

Рэгтайм-бэнд / Ragtime band — (121), 179—180, 184, (223)—224
Рэгтайм-марш / Ragtime march — (115, 219)
Рэгтайм-сонг / Ragtime song — 117—118, (219)
«Рэйс рекордс» / Race records — (223)

Салонная музыка / Society music (high society music) — 224—225
Самакуэка / Samacueca — 248
Самба / Samba — 103, 108, 247—248
Сантерия / Santeria — 235
Сарабанда / Sarabanda — 248
Сарюзофон / Sarrusophone — 77, 244
Саунд / Sound — 206, (220), 253, (258)—259, 262
Саундинг-колл / Sounding call — 238
Свинг / Swing (swing music; swing rhythm) — 4—5, 10—12, 26, 28—(29), 44, 50—(51—52), 57—58, 134, 168, 180, 188, 194, 217—218, 221—222, 224, 226—228—229, 231, 233—234, 237, 241, 244—245, 252—254, 256—(261)—262

Свингинг (свингование) / Swinging — (58), 254

Свит (свит-музыка) / Sweet (sweet music) — 4, 25, 28—29, 31, 44—45, 49, 51—54, 64, 75, 80—81, 88, 118, 121—124, 129, 131, 133—134, 173, 180—181, 183, 187, 197, 220—221—222, 227, 233—234

Свит-джаз / Sweet jazz — 29, 31, 44—45, 49, (52)—54, 64, 81, 118, 121—124, 129, 131, 133, 173, 180—181, 183, 187, 197, 222, 227, 233—234

Свит-свинг / Sweet swing — 222

Сегидилья / Seguidilla — 252

Секция медных духовых / Brass section — см. Группа медных духовых

Секция саксофонов / Reeds (saxophones) section — см. Группа саксофонов

Секция струнных смычковых / Strings section — см. Группа струнных смычковых

Секция язычковых духовых / Reeds section — см. Группа язычковых духовых

Сельский блюз / Country blues — см. Кантри-блюз

Симфоджаз «симфонический джаз» / Symphojazz (symphonic jazz) — 4, 186—187, (203, 213, 214), 221—(222), 231, 234—235, (239—240, 252)—253, (258, 262)

Синкильо / Cinquillo — 152
Синкопирование / Syncopation — 18, 26, 33, 54—55—64, 66—75, 81—82, 89, 91—98, 100—101, 103, 107—109, 111, 114—116, 118, 174—175, 183, 189, 190—191—193, 192, 195, 209, 218—220, (224)—226, 234, 239, 243, 247

Сити-блюз (биг-сити-блюз) / City blues (big city blues) — см. Городской блюз

Си-чанти (шанти) / See chanty (shanty) — см. Чанти

Скелетон / Skeleton — (193)

Скиффл / Skiffle (skiffle music) — 252

Скиффл-бэнд / Skiffle band — (252)

Скотч-снэп / Scotch snap — см. «Ломбардский ритм»

Скуэр (скуэр-данс) / Square (square dance) — 248

Скэт / Scat — 240, 256—257

Смолл-бэнд / Small band — (188, 253)

Современный блюз / Modern blues — см. Модерн-блюз

Современный джаз / Modern jazz — см. Модерн-джаз

Сонг-сермон / Song sermon — (94), 236

Сосайети (хай-сосайети) / Society (high society) — см. Салонная музыка

Соул / Soul — 221—222, 258

«Софистикация» (софистикэйтед-) / Sophistication (sophisticated-) — 30, 44, (52), 172—173, 191, (221), 232, (236), 238

Софистикэйтед-блюз / Sophisticated blues — 221, 232

Софистикэйтед-джаз / Sophisticated jazz — 30, 44, (52), 172—173, 191, 232

Софистикэйтед-спиричуэл / Sophisticated spiritual — 232, 236

Спиричуэл / Spiritual — 7, 23, 30, 40—46, 48—52, 73, 75, 86—91, 93—98, 113, 125—126, 128—131, 136, 151—153, 156—160, 162, 168, 172—173, (176), 216—217, 220, 225, 229—230, 232—233, 235—237—239, 241—243, 251

Спэзм-бэнд / Spasm band — (252)

«Стандарт» (стэндард) / Standard — 240, 251

«Стиль джунглей» / Jungle style — см. Джангл-стиль

«Стиль звуковых пластов» / «Sheets of sound» style — 251

«Стиль настроения» / Mood style — см. Муд-стиль

- Стомп (стоппинг) / Stomp (stomping) — (57, 89, 134), 219, 244, 263
 Стомп-паттерн / Stomp pattern — (219), 244
 Стоп-тайм / Stop time — (133), 193, 233
 Страйд / Stride (stride piano style) — 240—241
 Стрит-бэнд / Street band — (225, 232)
 Стрит-край / Street cry — 238
 «Структурное синкопирование» / Syncopation in terms of musical structure — 18, (73, 89—93, 96—98, 191—192), 233, 243
 Стрэйт-джаз / Straight jazz — 222
 «Ступеневая гармония» / Stufenharmonie — 251
 Субтон [суб-тон] / Sub tone [sub-tone] — (221)
 Сузафон / Sousaphone — 81, 245
 Суперритм [супер-ритм] / Super-rhythm — 262
 Сценический оркестр / Stage band — 185
 Тайм-кипер / Time keeper — 262
 Танго / Tango — 23, 60, 103—105, 110, 113, 122—124, 216—217, 243, 246
 Твист / Twist — 11, 221
 Телеологический принцип / Teleological principle (teleological trend) — 210, 263
 Тетрахордная группировка / Tetra-chordal grouping — 19, (135, 137, 139)—141, 143, 145—148, 150, 167
 Тин-Пэн-Элли / Tin-Pan-Alley [Tin Pan Alley] — 26, 31, 33—34, 44, 46, 49, 51—54, 58, 60, 68, 75, (114), 117, 120—121, 123, 126, 129—130, 134, 142—144, 162, 164, 168—171, 184—185, 187, 197, 220, 222—223, 243
 Томтом [том-том] / Tom-tom — 80
 Туу-энд-хил / Toe and heel [too-and-heel] — 231
 Традиционный джаз / Traditional jazz — 7, 14, 171, 198, 222—225, 228—229, 231, 239—240, 243—245, 252, 254, 256, 261
 «Третье течение» / Third stream — (206)—207, 209, 221, 231, 233, 256, 258—259—260, 262
 Туспен / Two-step [twostep] — 115—(116)—117, 181, 249
 Тэп-данс (тэп-дансинг) / Tap dance (tap dancing) — 30, 80, 193, 231, 245
 Уанстен / One-step [onestep] — (223), 249
 Укулеле / Ukulele — 164, 251
 «Умпатидл»-ритм [«ампатидл»-ритм] / «Umpateedle»-rhythm — 68—73, 75, 92
 Уок-эраунд / Walk around — (219)
 «Уокинг-бэйс» / Walking bass — (199, 254)
 Уорк-сонг (трудовая песня) / Work song — 48, 220, 226, 230, (233), 235, 238—239, 241, (248)
 Уоркерс-сонг (рабочая песня) / Workers' song — 239
 Уошборд / Washboard — 179, 252
 Устад / Ustad — 196
 Фанданго / Fandango — 248, 252
 Фанки / Funky — 221—222, 258
 Фаст-вестерн / Fast western — 255
 Филармонический джаз / Philharmonic jazz — (212), 233, 245—246, 257, 259
 Филд-холлер / Field holler — 238
 Флаттерзунге / Flatterzunge (flutter-tonguing; frullato) — 78, 244—245
 Фокстрот / Foxtrot — 72, 243, 249
 «Фолк» / Folk (folk music) — (7), 218.— См. также Кантри
 «Фольклорный джаз» (фолк-джаз) / Folk jazz — (9—10), 225
 Фри-джаз / Free jazz — 6, 11, 222—223, 233, 257—258—261
 Фьюжи / Fusion — 19, 218
 Хабанера / Habanera — 103—104, 113, 243, 246—247
 Хайброу [хайбрай] / Highbrow — 30, 203, 231
 Хай-хэт / High hat (hi-hat) — 243
 Халли-галли / Hully-gully — 11
 Хард-боп / Hard bop — 204, 257—258, 261—262
 Хард-рок / Hard rock — 254
 Хеви-рок / Heavy rock — 254
 Хиллбилли / Hillbilly — 99, 110, 162—163, 246
 Хит (хит-сонг) / Hit (hit song) — 46, 53, 184, 237—238
 Хит-парад / Hit parade — 238
 Холлер / Holler — 220, 238
 Холлеринг / Hollering (hollering the blues) — (220)
 Хонки-тонк / Honky tonk[y] — 33, 217, (219), 233—(234)
 Хорал / Chorale — 39, (127), 235
 Хорипайп / Hornpipe — 99, 110, 112, 114, 246, 249
 Хорус [корус; корэс] / Chorus — 148, 167, 197, 204, 251, 260

Хот / Hot — (3)—5, 8, 17, 19—(21—23)—31, 33, 44, 49—52, 54, (63), 68, 73, 75,—81, 83—93, 95—96, 98, 106—107, (120), 124—126, 128, 130, 132—136, 138—143, 145, 157, 159—160, 162, 166, 170—172, 181—183, 188—189, 192—194, 196—198, 200, 212, 217, 219, 222—223, 226—(229), 231, 236, 238, 250, (253), 255—256, 258, 260—261

Хот-джаз / Hot jazz — (3)—5, 8, 19—(21—23)—29, (31, 33), 44, 49—51, 54, 63, 68, 75—(79), 81, 83—88, 93, 95—96, 98, 107, 124—126, 128, 132—136, 138, 140—141, 143, 160, 162, 166, 170—172, 181, 183, 188—189, 193—194, 196—198, 200, 212, 217, 222—223, 226, 228, 231, 236, 250, 258, 260—261

Хот-свинг / Hot swing — 222

Хуфинг / Hoofing — 231, 249

Циклы (структуры; модели), ритмические (полиритмические) / Cycles, rhythmic (polyrhythmic) — 18, (63—66)—67, 71—72, 74, 81—(83)—85, 87—(89, 94), 96, 98, (101—104, 106), 112—116, 118, 120, (122, 152), 175, 193, 195, (209), 244.— См. также Модели, ритмические

Чакона / Chaconne — 132, 199, 204

Чанти (шанти) / Chanty (shanty) — 110, 238, 248

Чарльстон / Charleston — 62, 83, 89, 107, 243

Чейн-гэнг-сонг / Chain-gang song — 238

Ченнел / Channel — 251

«Четвертое течение» / Fourth stream — 217

Чечетка / Step dance — 231, 249

Чикагский джаз / Chicago jazz — (28), 183, 188, 200, 203, 222, 224, 227, 245

Чикагский стиль / Chicago style — 28, (188), 203, 222, 226—227, 229, 245

Чилена / Chilena — 248

«Шаблон» / Routine — 197, 199, 208

Шанго / Shango — 235

Шанти / Shanty — см. Чанти

Шаут (шаутинг) / Shout (shouting) — 32, 41, 48—51, 125, 201, 220, 233, 238, 250

Шаут-конгрегация / Shout (shoutin) congregation — 32, 41, 48—49, (125), 201, 233

Шаффл-ритм / Shuffle rhythm — (231), (254)

Шлягер / Schlager — 7, 121

Шоу / Show — 20, 29, 53, 111, 182, 221, 230, 240

Шрути / Śruti [shruti] — 127

«Эклектический блюз» / Eclectic blues — 221

«Эра джаза» / Jazz age (jazz era; Golden age of jazz) — 29, 230

«Эра рэгтайма» / Ragtime era (Golden age of ragtime) — (117—118, 121), 124, 144, 180

«Эра свинга» / Swing era — (4), 11—12, (29, 180, 188), 262

«Эра симфонджаза» / Symphojazz era (era of symphonic jazz) — 186

Энтертейнер / Entertainer — 219

Эстрада / эстрадная музыка) / Entertainment music — 8, 20, 26, 124, 162, 186—(187)—188, 219, 221—223, 230, 249

Указатель имен *

- Ааронсон, Эрвин [Ирвинг] / Aaronson, Irving — 245
 Азриель [Азриль], Андре / Asriel, Andre — (216)
 Айвз, Чарльз / Ives, Charles — 237
 Альтгеймер, Джошуа / Altheimer, Joshua — 255
 Аммонс, Альберт / Ammons, Albert — 255
 Андерсон, Марнан / Anderson, Marrian — 52, 237, 242
 Ансерме, Эрнст / Ansermet, Ernest — 226
 Аркур, Маргерит д' — см. Д'Аркур, Маргерит
 Аркур, Рауль д' — см. Д'Аркур, Рауль
 Армстронг, Лил / Armstrong, Lil — См. Хардин-Армстронг, Лил
 Армстронг, Луи «Сэчмо» / Armstrong, Louis [Louis] «Satchmo» — 27—28, 51, 57, 84, 87, 89—90, 134, 184, 201—202, 216, 224, 226—227, 237, 240, 261
 Аспасну, Дон / Aspaciú, Don — 105
- Бак, Ларри / Buck, Larry — 116
 Балланта-Тэйлор, Николас Дж. Г. / Ballanta-Taylor, Nicholas J. C. — 45, 58, 89, 94, 99, 136, 158, 173, 176, 237
 Баллу / Ballu — 116
 Балф, Майкл / Balfe, Michael — 113, 249
 Банкер, Ларри / Bunker, Larry — 262
 Барбер, Сэмюэл / Barber, Samuel — 202, 255—256
 Барезель, Альфред / Baresel, Alfred — 228
 Барток, Бела / Bartók, Béla — 203, 228
- Бах, Иоганн Себастьян / Bach, Johann Sebastian — 38—39, 102, 207, 213, 234
 Бах, Карл Филипп Эмануэль / Bach, Carl Philipp Emanuel — 6
 Бейдербек[е], Леон «Бикс» / Beiderbecke, Leon «Bix» — 28, 91, 134, 222, 227, 245, 253
 Белафонте, Гарри / Belafonte, Harry — 248
 Беллини, Винченцо / Bellini, Vincenzo — 202
 Бенеке, Гордон «Текс» / Beneke, Gordon «Tex» — 253
 Бериган, Роланд «Банни» / Berigan, Roland «Bunny» — 227
 Берлин, Эрвин [Ирвинг] / Berlin, Irving — 117, 121, 222, 249
 Берри, Леон «Ча» / Berry, Leon «Chu» — 240
 Бетховен, Людвиг ван / Beethoven, Ludwig van — 38—39, (101, 213), 243, 246
 Беше, Сидни / Bechet, Sidney — 28, 216, 226, 229, 253
 Бёрд, Дональд / Byrd, Donald — 258
 Бёрли, Дэн / Burley, Dan — 255
 Биб, Уоррен / Bibe, Warren — 219
 Бигард, Леон «Барни» / Bigard, Leon «Barney» — 229
 Бизе, Жорж / Bizet, Georges — 103, 247
 Бирмэн / Bierman — 115
 Блахер, Борис / Blacher, Boris — 237
 Блум, Руби / Bloom, Rube — 227
 Блэйк, Юби / Blake, Eubie — 230
 Блэйки, Арт / Blakey, Art — 258, 261
 Блэкуэлл, Эд / Blackwell, Ed — 260
 Блэнд, Джек / Bland, Jack — 230

* Сост. В. Ю. Озеров.

Богетти, Джузеппе / Boghetti, Giuseppe — 242
 Болден, Чарльз «Бадди» («Кинг») / Bolden, Charles «Buddy» («King») — 27, 111, 182, 223—224, 237
 Болдуин, Джеймс / Baldwin, James — 221
 Болтон, Лора [Лаура] / Bolton, Laura — 174, 177—178
 Ботсфорд, Джордж / Botsford, George — 120
 Боумэн, Лора [Лаура] / Bowman, Laura — 107
 Боуз, Стерлинг Белмонт / Bose, Sterling Belmont —
 Брайан, Эл / Bryan, Al — 53
 Брайант, Уилли / Bryant, Willie — 246
 Брамс, Иоганнес / Brahms, Johannes — 36, 100
 Брауд, Уэллман / Braud, Wellman — 229
 Браун, Генри / Brown, Henry — 255
 Браун, Клиффорд / Brown, Clifford — 258—259, 261
 Браун, Рэй / Brown, Ray — 233
 Браун, Том / Brown, Tom — 218
 Брауэр, Фрэнк / Brower, Frank — 230
 Бриггс, Артур / Briggs, Arthur — 256
 Брубек, Дэйв / Brubeck, Dave — 234, 258
 Брукмейер, Боб / Brookmeyer, Bob — 258, 262
 Брукнер, Антон / Bruckner, Anton — 206
 Буассье, Поль / Boussier, Paul — 237
 Бузони, Ферруччо / Busoni, Ferruccio — 237
 Буланже, Надя / Boulanger, Nadia — 237
 Бэйзи, Уильям «Каунт» / Basie, William «Count» — 12, 222, 241, 261
 Бэйкер, Джозефина [Жозефина] / Baker, Josephine — 226
 Бэйкер, Дороти / Baker, Dorothy — 227
 Бэйли, Милдред / Bailey, Mildred — 222
 Бэйли, Пирл / Bailey, Pearl — 222
 Бэррон, Билл / Barron, Bill — 260
 Вагнер, Рихард / Wagner, Richard — 162—(164), 170, (213), 243
 Вашингтон, Букер Тальяферро / Washington, Booker Taliaferro — 241
 Вашингтон, Дайна / Washington, Dinah — 237

Вашингтон, Эрнестина / Washington, Ernestine — 236
 Вебер, Вильгельм Эдуард / Weber, Wilhelm Eduard —
 Веберн, Антон фон / Webern, Anton von — 207
 Венути, Джо / Venuti, Joe — 185, 222, 227, 253
 Верди, Джузеппе / Verdi, Giuseppe — 202, 234
 Вила Лобос [Вилла-Лобос], Эйтор / Villa-Lobos, Heitor — 107
 Воан [Воэн], Сара Лоис / Vaughan, Sara Lois — 222, 237
 Вола, Луи [Луис] / Vola, Louis — 254
 Гайдн, Франц Йозеф / Haydn, Franz Josef [Joseph] — 39, 69
 Гарнер, Эрролл / Garner, Erroll — 241, 261
 Гельмгольц, Герман Людвиг Фердинанд / Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand — 128, 249
 Герберт, Виктор / Herbert, Victor — 222
 Герман, Вуди / Herman, Woody — 12, 227
 Герскович, Мелвилл Дж. / Herskovitz, Melville J. — 174
 Герцог, Джордж / Herzog, George — 174
 Гершвин, Джордж / Gershwin, George — 34, 54, 60, 144, 169, 214, 220—222, 235, 237, 243, 255
 Гетц, Стэн / Getz, Stan — 256, 262
 Гиблин / Giblin — 116
 Гилберт, Генри / Gilbert, Henry — 237, 243
 Гилельс, Эмиль Григорьевич — 3
 Гиллеспи, Джон «Диззи» — Gillespie, John «Dizzy» — 204, 233, 257, 259, 261
 Гилмор, Патрик Сарсфилд / Gilmore, Patrick Sarsfield — 181, 252
 Голдберг, Айзек [Исаак] / Goldberg, Isaac — 60, 100, (114), 121, 228, 243
 Голдкетт, Жан / Goldkette, Jean — 222, 227, 253
 Голдмарк, Рубин / Goldmark, Rubin — 237
 Голсон, Бенни / Golson, Benny — 258
 Гонзалес [Гонсалес], «Бэбс» / Gonzales, «Babs» — 261
 Готро, П. Л. / Gautrot, P. L. — 244
 Гоффен, Робер / Goffin, Robert — 26, 228

- Гранц, Норман / Granz, Norman — 233
- Граппелли, Стефан / Grappelli, Stephane — 234, 254
- Граупнер, Иоганн Кристиан Готтлиб / Graupner, Johan Christian Gottlieb — 229
- Тригулевич, Иосиф Ромуальдович — 247
- Грир, Уильям «Сонни» / Greer, William «Sonny» — 239
- Гриффин, Бесси / Griffin, Bessie — 236
- Гров [Гроув], Джордж / Grove, George — 55
- Громэн [Гроумэн], Сид / Grauman, Sid — 187
- Грофе, Ферд / Grofe, Ferd — 222, 235
- Грэй, Гленн / Gray, Glenn — 222, 227, 241
- Грэй, Джерри / Gray, Jerry — 253
- Грэттингер, Боб / Graettinger, Bob — 234
- Грюнберг, Лунс / Gruenberg, Louis — 237
- Гудмен [Гудмэн], Бенни / Goodman, Benny — 12, 15, 28, 51, 69, 73, 75, 82, 93, 134, 200, 208, 213, 222, 227 — 228, 233—234, 240—241, 243, 245—246, 253
- Дайамонд, Джон / Diamond, John — 231
- Данхэм, Кэтрин / Dunham, Katharine — 224
- Д'Аркур, Маргерит / D'Harcourt, Margerite — (109)
- Д'Аркур, Рауль / D'Harcourt, Raoul — (109)
- Дворжак, Антонин / Dvořák, Antonín — 237, 241, 252
- Дебюсси, Клод Ашиль / Debussy, Claude Achille — 102—103, 203, (205), 227
- Де-Ковен, Реджинальд / De Koven, Reginald — 222
- Делоне, Шарль / Delaunay, Charles — 228
- Денсмор, Фрэнсис / Densmore, Frances — 110, 248
- Де-Пари, Сидни / DeParis, Sidney — 229
- Дезмонд, Пол / Desmond, Paul — 258
- Детт, Роберт Натаниэл / Dett, Robert Nathaniel — 45, 128, 159, 237
- Джарретт, Кейт / Jarrett, Keith — 261
- Джеймс, Гарри / James, Harry — 12
- Джеймс, Джозефина / James, Josephine — 236
- Джексон, Джордж Пуллинг / Jackson, George Pullen — 45
- Джексон, Милт / Jackson, Milt — 258—259
- Джексон, Мэхэлия / Jackson, Mahalia — 236—237
- Джексон, Тони / Jackson, Tony — 226, 229
- Джексон, Чарли «Папа» / Jackson, Charlie «Papa» — 221
- Дженингс, Э. П. / Jennings, E. P. — 87, 94, 96, 151—153
- Джефферсон, «Блайнд Лемон» / Jefferson, «Blind Lemon» — 221
- Джолсон, Эл / Jolson, Al — 221—222
- Джонс, Артур Моррис / Jones, Arthur Morris — 209—211, 262
- Джонс, Бобби / Jones, Bobby — 253
- Джонс, Генри «Хэнк» / Jones, Henry «Hank» — 233
- Джонс, Клод / Jones, Claude — 229
- Джонс, Куинси / Jones, Quincy — 257
- Джонсон, Джеймс Лунс «Джей Джей» / Johnson, James Louis «Jay Jay» — 233, 259, 262
- Джонсон, Джеймс П[райс] / Johnson, James P[rise] — 223—234, 240, 255
- Джонсон, Джеймс Уэлдон / Johnson, James Weldon — 229
- Джонсон, Джон Розамунд / Johnson, John Rosamund — 28—29, 229
- Джонсон, Маргарет / Johnson, Margaret — 226
- Джонсон, Пит / Johnson, Pete — 255
- Джонсон, Уильям / Johnson, William — 239
- Джонсон, Уильям Гери «Банк» / Johnson, William Geary «Bunk» — 27—28, 224, 226, 229
- Джонсон, Холл / Johnson, Hall — (52), 241
- Джонсон, Чарли / Johnson, Charlie — 245
- Джоплин, Скотт / Joplin, Scott — 28, 219, 223, 229, 238
- «Джуба» — см. Лэйн, Уильям Генри «Джуба»
- Джюффри, Джимми / Giuffre, Jimmy — 258
- Диккерсон, Кэрролл [Кэрролл] / Dickerson, Carroll [Carroll] — 227
- Диксон, Гарланд / Dixon, Harland — 231

- Диксон, Джордж Вашингтон / Dixon, George Washington — 230
 Доддс, Джонни / Dodds, Johnny — 227, 229
 Доддс, Уоррен «Бэби» / Dodds, Warren «Baby» — 227, 229
 Долфи, Эрик / Dolphy, Eric — 260
 Дональдсон, Уолтер / Donaldson, Walter — 53
 Дорси, Джимми / Dorsey, Jimmy — 222, 241, 253
 Дорси, Томми / Dorsey, Tommy — 222, 227, 237, 241, 245, 253
 Дорхэм, Кенни / Durham, Kenny — 260
 Дэвис, Гасси Л. / Davis, Gussie L. — 230
 Дэвис, Кларенс / Davis, Clarence — 244
 Дэвис, Майлс / Davis, Miles — 205—207, 257—258—259, 261
 Дэвис, Эдди «Локджо» / Davis, Eddie «Lockjaw» — 258
 Дэйвенпорт [Давенпорт], Чарльз «Kay Kay» / Davenport, Charles «Cow Cow» — 255
 Дэймерон [Дамерон], Тэд / Dameron, Tad[d] — 261
 Дюбюкль / Dubuclet — 116
 Дюк, Вернон / Duke, Vernon — 222

 Европа [Юроп], Джим Риз / Europe, Jim Reese — 180, 252

 Завинул, Джо / Zavinul, Joe — 261
 Зак, Джордж / Zack, George — 255
 Закс, Курт / Sachs, Curt — 18
 Зейтлин, Денни / Zeitlin, Denny — 262

 Изенсон, Дэвид / Izenson, David — 260
 Израилс, «Чак» / Israels, «Chuck» — 262
 Ирадьер, Себастьян / Iradier [Yradier], Sebastian — 104, 247

 Камински, Макс / Kaminsky, Max — 227
 Кампос, Рубен Маркос / Campos, Ruben Marcos — 104, 247
 Кан, Роджер Вульф / Kahn, Roger Wolfe — 222, 253
 Каризи, Джон / Carisi, John — 259
 Кармайкл, Ходжи / Carmichael, Hoagy [Hoagie] — 87, 222, 227
 Картер, Бенни / Carter, Benny — 81, 222, 227, 245—(246), 257—258
 Катурла, Александр Гарсиа / Caturla, Alejandro Garcia — 237
 Кауфман, Элен Леб / Kaufmann, Helen Loeb — (198), 228
 Кейс, Лоуренс / Keyes, Lawrence — 257
 Келли, Пек / Kelly, Peck — 227
 Келли, Уинтон / Kelly, Winton [Wynnton] — 262
 Кентон, Стэн / Kenton, Stan — 234
 Кеппард, Фредди / Keppard, Freddie — 226—227
 Керн, Джером / Kern, Jerome — 53, 222, 242
 Керуа, Андре / Coeuroy, André — 228
 Керуак, Джек / Kerouac, Jack — 221
 Кессел, «Барни» / Kessel, «Barney» — 233
 Кёрби, Джон / Kirby, John — 257
 Кёрёши [Кёреши], Янош [Янчи] / Kőrössi, János [Jancsi] — 262
 Кёрк, Энди / Kirk, Andy — 222, 257
 Кёрсон, Тед / Curson, Ted — 260
 Кёртис-Бёрлин, Натали / Curtis-Burlin, Natalie — 41, 45, 89, 91, 99, 130, 157—158, 173, 237, 242
 Кларк, Джун / Clark, June — 245
 Кларк, Кенни / Clarke, Kenny — 259
 Ковен, Реджинальд де — см. Де-Ковен, Реджинальд
 Кокс, Айда [Ида] / Cox, Ida — 241
 Коломбо, Расс / Colombo, Russ — 245
 Колтрэйн, Джон / Coltrane, John — 258, 260—261
 Кондон, Эдди / Condon, Eddie — 226—227, 229
 Конен, Валентина Джозефовна — 18, 219, 230, 237
 Кониц, Ли / Konitz, Lee — 255, 258
 Коннор, Бэйб / Connor, Babe — 46—47
 Конфрей, Эдвард «Зез» / Confrey, Edward «Zez» — 46, 54, 59, 61, 63, 71, 92, 116, 118, 169, 238
 Конфэйр, Томас Р. / Confare, Thomas R. — 116, 119
 Копленд, Аарон / Copland, Aaron — 59—60, 100, 122, 220, 228, 243
 Коул, Нат «Кинг» / Cole, Nat «King» — 222, 244
 Коул, Уильям «Кози» / Cole, William «Cozy» — 245
 Коулмен [Коулмэн], Орнетт / Coleman, Ornette — 208, 260
 Коэн, Джордж М. / Cohan, George M. — 117, 249
 Кребил, Генри Эдвард / Krehbiel, Henry Edward — 58, 99, 130—131, 136, 173, 242—243
 Кристи, Э. П. / Christy, E. P. — 230

- Крисчен [Кристиан], «Бадди» / Christian, «Buddy» — 226
- Крисчен [Кристиан], Чарли / Christian, Charlie — 12
- Кросби, Гарри «Бинг» / Crosby, Harry «Bing» — 222
- Кроуфорд, Розетта / Crawford, Rosetta — 226
- Крупа, Джин / Krupa, Gene — 81, 227, 245
- Крэйтон, «Пи Ви» / Grayton, «Pee Wee» — 260
- Крэйншоу, Боб / Cranshaw, Bob — 261
- Кук, Уилл Мэрион / Cook, Will Marion — 183, 226, 252
- Кук, Чарли «Док» / Cook, Charlie «Doc» — 227
- Куперен, Франсуа / Couperin, François — 206
- Курлендер, Гарольд / Courlander, Harold — 106, 247
- Кшенек, Эрнст / Kfenek, Ernst — 103
- Кэй, Конни / Kay Connie — 259
- Кэйри, Томас «Матт» / Carey, Thomas «Mutt» — 229
- Кэллоуэй, Кэб / Calloway, Cab — 237, 257
- Лавиньяк, Альбер / Lavignac, Albert — (135)
- Лайонс, Саймони / Lyons, Simony — 261
- Ланг, Эдди / Lang, Eddie — 91, 134, 222, 253
- Ланге, Артур / Lange, Arthur — 187, (197)
- Ландфорд [Лэндфорд], Уильям / Landford, William — 239
- Ла-Рокка, Ник / LaRocca, Nick — 223—224
- Ла-Фаро, Скотт / LaFaro, Scott — 260—262
- Лахири, Сарат / Lahiri, Sarat — (194)
- Легран, Мишель / Legrand, Michel — 259
- Леонард, Гарлан / Leonard, Harlan — 257
- Ле-Руа, Антуан / Le Roy, Antoine — 107
- Ли, Пегги / Lee, Peggy — 222
- Лист, Ференц [Франц] / Liszt, Ferenc [Franz] — 36, 163
- «Литтл Бразер» — см. Монтгомери, Юрриэл «Литтл Бразер»
- Литтлтон [Литтелтон], Хэмфри / Lyttelton, Humphrey — 261
- Ломакс, Алан / Lomax, Alan — (199)
- Ломакс, Джон Эвери / Lomax, John Avery — (199)
- Ломбардо, Гай / Lombardo, Guy — 53, 222, 242
- Лоранси, Лионель де ла / Laurence, Lionel de la — (135)
- Лофтон, Кларенс «Криппл» / Lofton, Clarence «Cripple» — 255
- Лукас, Клайд / Lucas, Clyde — 222
- Лукас, Сэм / Lucas, Sam — 230
- Лусье, Жак / Louissier, Jacques — 234, 259
- Льюис, Джон / Lewis, John — 206—207, 234, 255, 258—259—260
- Льюис, Тед / Lewis, Ted — 227, 241
- Льюис, Уилли / Lewis, Willie — 246
- Лэдниер, Томми / Ladnier, Tommy — 216, 226—227, 240
- Лэйн, Джек «Папа» / Laine, Jack «Papa» — 224
- Лэйн, Уильям Генри «Джуба» / Lane, William Henry «Juba» — 231
- Лэйси, Стив / Lacy, Steve — 260
- Майер-Серра, Отто / Mayer-Serra, Otto — (108)
- Майли, Джеймс «Баббер» / Miley, James «Bubber» — 226, 240
- Мак-Кензи, Уильям «Ред» / McKenzie, William «Red» — 253
- Мак-Кинли, Рэй / McKinley, Ray — 222, 253
- Мак-Кинни, Уильям / McKinney, William — (241), 246
- Мак-Кой, Клайд / McCoy, Clyde — 222
- Мак-Партленд [Мак-Партланд], Джимми / McPartland, Jimmy — 227, 229
- Мак-Хью, Джимми / McHugh, Jimmy — 61, 63, 65, 72
- Мак-Шенни, Джей / McShann, Jay — 257
- Малер, Густав / Mahler, Gustav — 69
- Маллиган, Джерри / Mulligan, Gerry — 255, 259
- Манон, Джозеф «Уинджи» / Manone, Joseph «Wingy» — 245
- Мантлер, Майк / Mantler, Mike — 260
- Марсала, Джо / Marsala, Joe — 227
- Мартин, Роберта / Martin, Poberta — 236
- Мартин, Сара / Martin, Sara — 226, 240
- Мартину, Богуслав / Martinů, Bohuslav — 220
- Мачито, Фрэнк / Machito, Frank — 257
- Меззроу [Меззров] (Мезиров), Милтон «Мезз» / Mezzrow (Mesirow), Milton «Mezz» — 226—227

- Мейербер, Джакомо / Meyerbeer, Giacomo — 181
- Мелроуз, Фрэнк / Melrose, Frank — 255
- «Мемфис Слим» / «Memphis Slim» — 255
- Мендл, Роберт / Mendl, Robert — 228
- Мерофф, Бенни / Meroff, Benny — 227
- Мерсер, Джонни / Mercer, Johnny — 87
- Мессиаен, Оливье / Messiaen, Olivier — 207
- Мийо, Дариус / Milhaud, Darius — 220
- Миллер, Гленн / Miller, Glenn — 12, 184, 222, 253
- Миллер, Пол Эдвард / Miller, Paul Edward — 26
- Миллиндер, Лакки / Millinder, Lucky — 237, 257
- Мингус, Чарли / Mingus, Charlie — 234, 261
- Миранда, Кармен / Miranda, Carmen — 107
- Митчелл, Джордж / Mitchell, George — 229
- Мобли, Генри «Хэнк» / Mobley, Henry «Hank» — 258
- Монк, Телониус / Monk, Thelonius — 257, 261
- Монтгомери, Юрриэл «Литтл Бразер» / Montgomery, Eurreal «Little Brother» — 255
- Морган, Ли / Morgan, Lee — 258
- Моррис, Гарольд / Morris, Harold — 237
- Моррис, Томас / Morris, Thomas — 226
- Мортон, Фердинанд «Джелли Ролл» / Morton, Ferdinand «Jelly Roll» — 28, 46, 144, 216, 226—227, 229, 234, 244
- Моул, Эрвин [Ирвинг] Милфред «Мифф» / Mole, Irving Milfred «Miff» — 245
- Моутен, Бенни / Moten, Benny — 222
- Моушен, Пол / Motian, Paul — 262
- Мoffет, Чарли / Moffet, Charlie — 260
- Моцарт, Вольфганг Амадей / Mozart, Wolfgang Amadeus — 39, (102)
- Мур, Дуглас / Moore, Douglas — 237
- Мэнн, Шелли / Manne, Shelly — 258
- Наварро, Теодор «Фэтс» / Navarro, Theodore «Fats» — 261
- Найлс, Эббе / Niles, Abbe — 126, 136
- Найт, Мэри / Knight, Mary — 236
- Наполеон, Фил / Napoleon, Phil — 227, 229, 253
- Нейдлингер, Бьюэлл / Neidlinger, Buell — 260
- Нельсон, Луис «Биг Ай» / Nelson, Louis «Big Eye» — 229
- Нельсон, Ромео / Nelson, Romeo — 255
- Нельсон, Стэнли Р. / Nelson, Stanley R. — 228
- Николс, Альберт / Nicholas, Albert — 229
- Николс, Джордж / Nicholas, George — 230
- Николс, Эрнест «Ред» / Nichols, Ernest «Red» — 227, 245, 253
- Нобл, Рэй / Noble, Ray — 222, 253
- Норво, Кеннет «Ред» / Norvo, Kenneth «Red» — 222, 227
- Нортруп, Джозеф / Northrup, Joseph — 116, 119
- Ноултон, Дон / Knowlton, Don — 58—59, 68, 71, 100, 122
- Нун, Джимми / Noone, Jimmy — 227
- Нуньес, Элсайд «Йеллоу» / Nuñez, Alcvide «Yellow» — 224
- Ньюмэн, Джо / Newman, Joe — 259
- Нэнтон, Джо «Трикки Сэм» / Nanton, Joe «Tricky Sam» — 240
- Огерман, Клаус / Ogerman, Claus — 234, 262
- Одер, Андре / Hodeir, André — (216)
- Одетта / Odetta — 236
- О'Дэй, Анита / O'Day, Anita — 222
- Оливер, Джо «Кинг» / Oliver, Joe «King» — 27, 183—184, 216, 223—224, 226—227, 239, 241
- Онеггер, Артур / Honegger, Arthur — 220
- О'Нил, Юджин / O'Neill, Eugene — 221
- Ори, Эдвард «Кид» / Ory, Edward «Kid» — 216, (221), 223, 229
- Осгуд, Генри / Osgood, Henry — 228
- Оуэнс, Генри / Owens, Henry — 239
- Палестрина, Джованни Пьерлунджи да / Palestrina, Giovanni Pierluigi da — (27)
- Панассье, Юг / Panassié, Hugues — 26, 200, 228, 253, 255
- Паркер, Чарли «Бёрд» / Parker, Charlie «Bird» — 204, 208, 233, 253, 257—261
- Паркс, Джеймс Уиллард / Parks, James Willard — 236

Пастор, Тони / Pastor, Tony — 180
 Патти, Аделина / Patti, Adelina — 247
 Пауэлл, Эрл «Бад» / Powell, Earle «Bud» — 257, 261
 Пейтон, Дэйв / Peyton, Dave — 227
 Пелхэм, Дик / Pelham, Dick — 230
 Перримэн, Рафас «Спеклед Ред» / Perryman, Rufus «Speckled Red» — 255
 Перрин, Сидни / Perrin, Sidney — 230
 Петтис, Джек / Pettis, Jack — 227
 Пиккард, Джон / Pickard, John — 261
 Пикок, Гэри / Peacock, Gary — 262
 Пиху, Альфонс / Picou, Alphonse — 229
 Питерсон, Оскар / Peterson, Oscar — 233—234, 241, 261—262
 Плезантс, Генри / Pleasants, Henry — 202, 208, 255
 Поллак, Бен / Pollack, Ben — 222, 227, 253
 Портер, Коул / Porter, Cole — 222
 Прайс, Леонтина / Price, Leontine — 202, 255
 Прайс, Сэмми / Price, Sammy — 255
 Примроуз, Джордж / Primrose, George — 231
 Пуччини, Джакомо / Puccini, Giacomo — 162, 170, 202
 Пэйдж, Билли / Page, Billy — 245

Равель, Морис / Ravel, Maurice — 103, (205), 220
 Рагас, Генри / Ragas, Henry — 223
 Райс, Томас «Джим Кроу» / Rice, Thomas «Jim Crow» — 230
 Рапполо, Леон / Rappolo, Leon — 227
 Расселл, Джордж / Russell, George — 261
 Расселл, Диллон «Кёрли» / Russell, Dillon «Curly» — 257
 Расселл, Уильям / Russell, William — 224
 Расселл, Чарльз «Пи Ви» / Russell, Charles «Pee Wee» — 227
 Редмэн, Дон / Redman, Don — 222, 240
 Рейнхардт, Джанго [Жан] / Reinhardt, Django [Jean] — 234, 254
 Рейнхардт, Джозеф [Жозеф] / Reinhardt, Joseph — 254
 Рена, Генри «Кид» / Rena, Henry «Kid» — 229
 Ридл, Нельсон / Riddle, Nelson — 222

Римский-Корсаков, Николай Андреевич — 53
 Рич, Бернард «Бадди» / Rich, Bernard «Buddy» — 233
 Робинсон, Билл «Боджанглс» / Robinson, Bill «Bojangles» — 80, 231, 245
 Робинсон, Джим / Robinson, Jim — 229
 Робинсон, Фред / Robinson, Fred — 229
 Робсон, Пол / Robeson, Paul — 52, 237, 242
 Роджерс, «Бадди» / Rogers, «Buddy» — 245
 Роджерс, Милтон «Шорти» / Rogers, Milton «Shorty» — 258
 Роджерс, Ричард / Rodgers, Richard — 222
 Роджерс, У. Р. / Rodgers, W. R. — 228
 Розенфельд, Монро / Rosenfeld, Monroe — 222
 Роллини, Адриан / Rollini, Adrian — 227, 253
 Роллинс, Теодор «Сонни» / Rollins, Theodore «Sonny» — 208, 258—259, 261
 Ромберг, Зигмунд / Romberg, Sigmund — 222
 Росс, «Док» / Ross, «Doc» — 227
 Роуз / Rose — 115
 Роуч, Макс / Roach, Max — 257—258, 261
 Руа, Антуан ле — см. Ле Руа, Антуан
 Рэйли, Бен / Riley, Ben — 261
 Рейни, Гертруда «Ма» / Rainey, Gertrude «Ma» — 240—241
 Рэмси мл., Фредерик / Ramsey Jr., Frederic — 26
 Рэндалл, Энди / Randall, Andy — 258

Сазерленд, Джоан / Sutherland, Joan — 202, 255
 Саймеон, Омер / Simeon, Omer — 229
 Сакс, Антуан Жозеф Адольф / Sax, Antoine Joseph Adolphe — 181
 Салливан [Салливан], Артур / Sullivan, Arthur — 227, 241, 243
 Сарджент, Уинтроп / Sargeant, Winthorpe — 3—19, 21—22, 24, (109, 194), 216—218, 222—223, 228, 232—235, 238, 242, 245—246, 249, 262—263
 Саррюз [Саррюс], В. / Sarrus, W. — 244
 Саут, Эдди / South, Eddie — 234

Сбарбаро, Тони / Sbarbaro, Tony — 223
 Свингл, Уорд / Swingle, Ward — (234, 259)
 Свинтон, Гарри / Swinton, Harry — 231
 Сент-Сир, Джонни / St. Cyr, Johnny — 229
 Сигети, Йозеф / Szigeti, József — 228
 Сильвер, Хорас / Silver, Horace — 15, 258, 262
 Симс, Джон Хэйли «Зут» / Sims, John Haley «Zoot» — 258—259
 Синатра, Фрэнк / Sinatra, Frank — 109
 Синглтон, Артур «Затти» / Singleton, Arthur «Zutty» — 229
 Сирилл, Эндрю / Cyrill, Andrew — 260
 Сиссл, Нобл / Sissle, Noble — 226, 230, 257
 Скотт, Артур «Бад» / Scott, Arthur «Bud» — 227, 229
 Смит, Бесси [Элизабет] / Smith, Bessie [Elisabeth] — 51, 87, 134, 145, 147—(148)—153, 164, 168, 191, 227, 240—241
 Смит, Клара / Smith, Clara — 241
 Смит, Кларенс «Пайнтоп» / Smith, Clarence «Pinetop» — 254—255
 Смит, «Мэми» / Smith, «Mamie» — 221, 226
 Смит, «Трикси» / Smith, «Trixie» — 241
 Смит, Чарльз Эдвард / Smith, Charles Edward — 26
 Смит, Эрл К. / Smith, Earl K. — 120
 Снайдер / Snyder — 115
 Сноуден, Элмер / Snowden, Elmer — 239
 «Спеклед Ред» — см. Перриман, Рафас «Спеклед Ред»
 Спэниер, Фрэнсис «Мэгги» / Spanier, Francis «Muggsy» — 227, 229
 Старр, Кэй / Starr, Kay — 253
 Стернс, Маршалл Уинслоу / Stearns, Marshall Winslow — 218, 230
 Ститт, Эдвард «Сонни» / Stitt, Edward «Sonny» — 258
 Стоун, Фред / Stone, Fred — 219
 Стравинский, Игорь Владимирович — 79, 103, 245, 256
 Стрейт, Чарли / Straight, Charlie — 227
 Стрейхорн, Билли / Strayhorn, Billy — 239
 Стюарт, Рекс / Stewart, Rex — 253, 261
 Суза, Джон Филипп / Sousa, John Phillip — 245

Сэмюэлс, Кларенс / Samuels, Clarence — 260
 Сэмюэлс, Чарльз / Samuel, Charles — 260
 Тайнер, Мак-Кой / Tyner, McCoy — 261
 Тарп, Розетта / Tharpe, Rosetta — 236—237
 Таф, Дэйв / Tough, Dave — 28, 227
 Терри, Кларк / Terry, Clark — 258
 Тешемахер, Фрэнк / Teschemacher, Frank — 227
 Тёккер [Тэккер], Генри / Tucker, Henry — (249)
 Тёрк, Рой / Turk, Roy — 143
 Тёрнер [Тэрнер], Брюс / Turner, Bruce — 261
 Тёрпин, Том / Turpin, Tom — 223
 Тигарден, Джек / Teagarden, Jack — 28, 201, 222, 227, 240—241, 253
 Тиммонс, Бобби / Timmons, Bobby — 258
 Типпет, Майкл / Tippet, Michael — 237
 Тома, Амбруаз / Thomas, Ambrois — 181
 Томпсон, Оскар / Thompson, Oscar — 3
 Тосканини, Артуро / Toscanini, Arturo — 3
 Трамбауэр, Фрэнки / Trumbauer, Frankie — 91, 134, 222, 227, 253
 Тристано, Ленни / Tristano, Lennie — 258, 262
 Тшасковский, Анджей / Trzaskowski, Andrzej — 262
 Тэйлор, Артур «Монтана» / Taylor, Arthur «Montana» — 255
 Тэйлор, Сесил / Taylor, Cecile — 208, 260—261
 Тэйт, Эрскин / Tate, Erskine — 227, 241
 Тэйтум, Арт / Tatum, Art — 234, 241, 255, 261
 Уайт, Джордж / White, George — 241
 Уайтинг, Ричард / Whiting, Richard — 53
 Уайтмен [Уайтмэн], Пол / Whiteman, Paul — 4, 14, 34, 180, 183—184, 186, 200, 213, 221—222, 227—228, 234—235, 253
 Уайтмен [Уайтмэн], сёстры / Whiteman, sisters — 231
 Уилсон, Арландас [Арландус] / Wilson, Arlandus — 239
 Уилсон, Тедди / Wilson, Teddy — 255
 Уильямс, Берт / Williams, Bert — 230

- Уильямс, Кларенс / Williams, Clarence — (107), 216, 226, 240
 Уильямс, Мэрион / Williams, Marion — 236
 Уильямс, Теннесси / Williams, Tennessee — 221
 Уильямс, Чарльз «Кути» / Williams, Charles «Cootie» — 240, 257
 Уиндинг, Кэй [Кай] / Winding, Kai — 259, 262
 Уитвер, Джонни / Witwer, Johnny — 255
 Уитлок, Билли / Whitlock, Billy — 230
 Уитмен, Уолт / Whitman, Walt — 40
 Уланов, Барри / Ulanov, Barry — 221
 Уокер, Джордж / Walker, George — 231
 Уолд, Джерри / Wald, Jerry — 261
 Уоллер, Томас «Фэтс» / Waller, Thomas «Fats» — 51, 180, 240—241, 245, 255
 Уотерс, Этель / Waters, Ethel — 222, 241
 Уэбб, Уильям «Чик» / Webb, William «Chick» — 245—246
 Уэбстер, Бен / Webster, Ben — 261
 Уэлли, Руди / Vallee, Rudy — 222
 Уэринг, Ф. / Waring, F. — 222
 Уэтсол, Артур / Whetsol, Arthur — 239
 Фармер, Арт / Farmer, Art — 262
 Фаррелл, Боб / Farrell, Bob — 230
 Фаруэлл, Артур / Farwell, Arthur — 237
 Фассбиндер / Fassbinder — 115
 Фаулер, Билли / Fowler, Billy — 245
 Фезер, Леонард / Feather, Leonard — (216)
 Феннер, Томас П. / Fenner, Thomas P. — 136, 156, 250
 Феофанов, О. А. — 218
 Филдс, Херби / Fields, Herbie — 261
 Филдс, Шепп / Fields, Shepp — 61, 63, 65, 72, 222
 Фиорито, Тед / Fiorito, Ted — 165
 Фитцджеральд, Скотт / Fitzgerald, Scott — 221, 230, 233
 Фитцджеральд, Элла / Fitzgerald, Ella — 233, 255, 257
 Фокс-Странгуэйс, Артур Генри / Fox-Strangways, Arthur Henry — 102, 246
 Форд, Джонни / Ford, Johnny — 231
 Форсайн, Айда [Ида] / Forsythe, Ida — 231
 Фосс, Лукас / Foss, Lucas — 203, 256
 Фостер, Стефен / Foster, Stephen — 230
 Фоукс, Уэлли / Fawkes, Wally — 261
 Фримэн, Лоуренс «Бад» / Freeman, Lawrence «Bud» — 227, 245
 Фримл, Рудольф / Friml, Rudolph — 222
 Фэйрфакс, Фрэнки / Fairfax, Frankie — 257
 Хайнс, Эрл «Фаза» («Фазер») / Hines, Earl «Fatha» («Father») — 255, 257
 Хайт, Лес / Hite, Les — 257
 Хаммонд [Хэммонд], Джон / Hammond, John — 227, 233
 Хантер, Альберта / Hunter, Alberta — 241
 Хардвик, Отто «Тоби» / Hardwick[e], Otto «Toby» — 239
 Хардин-Армстронг, Лил / Hardin-Armstrong, Lil — 227
 Хардинг / Harding — 113
 Харни, Бен / Harney, Ben — 46, 111, 114, 180, 238
 Харрисон, Джимми / Harrison, Jimmy — 260
 Хастон, Элси / Huston, Elsie — 107
 Хаттон, Мэрион / Hutton, Marion — 253
 Хендерсон, Флетчер «Смэк» / Henderson, Fletcher «Smack» — 51, 83, 93, 134, 181, 184, 208, 222, 227, 240—241, 245—246, 261
 Хендерсон, Хорэс / Henderson, Horace — 245
 Хефти, Нил / Hefti, Neal — 261
 Хиггинботэм, Джей / Higginbotham, Jay — 244
 Хиггинс, Билли / Higgins, Billy — 260
 Хикмэн, Арт / Hickman, Art — 53, 181, 183, 242
 Хилл, Билли / Hill, Billy — 246
 Хилл, Тедди / Hill, Teddy — 257
 Хилтон, Джек / Hilton, Jack — 222, 241
 Хиндемит, Пауль / Hindemith, Paul — 228, 245
 Хит, Перси / Heath, Percy — 259
 Хобсон, Уайлдер / Hobson, Wilder — 26, (179), 200, 255
 Хоган, Эрнест / Hogan, Ernest — 231
 Хокинс, Коулмен / Hawkins, Coleman — 233, 240, 258, 261
 Холидэй, Билли («Леди Дэй») / Holiday, Billie («Lady Day») — 221—222, 255
 Холл, Генри / Hall, Henry — 222
 Холл, Джим / Hall, Jim — 261—262
 Холл, Эдмонд / Hall, Edmond — 244
 Хоудс, Арт / Hodes, Art — 255
 Хьюз, Джеймс Лэнгстон / Hughes, James Langston — 221, 236

Хэйден, Чарли / Haden, Charlie — 260
Хэйс, Роланд / Hayes, Roland — 52, 242
Хэйс, У. С. / Hayes, W. S. — 230
Хэллетт, Мэл / Hallett, Mal — 245
Хэмптон, Лайонел / Hampton, Lionel — 12, 227
Хэнди, Уильям Кристофер / Handy, William Christopher — 74, 122, 126, 136—137, 139, 142, 144—145, 149—150, 221, 229, 238, 241, 244
Хэнкок, Херби / Hancock, Herbie — 261

Чайковский, Петр Ильич — 101
Чарльз, Деннис / Charles, Dennis — 260
Чарльз, Рэй / Charles, Ray — 237
Черри, Дон / Cherry, Don — 260—261

Шапо, Роже / Chaput, Roger — 254
Шварц, Артур Л. / Schwartz, Arthur L. — 63
Шепп, Артур / Shepp, Archie — 260
Шеферд, Артур / Shepherd, Arthur — 237
Шеффнер, Андре / Schaeffner, André — 228
Шёнберг, Арнольд / Schönberg, Arnold — 203, 207—(208)
Шилдс, Ларри / Schields, Larry — 223
Шиллингер, Джозеф [Иосиф] / Schillinger, Joseph — 253
Ширинг, Джордж / Shearing, George — 258
Шопен, Фридерик / Chopin, Fryderyk [Frédéric] — (36), 101
Шостакович, Дмитрий Дмитриевич — 3, 202
Шоу, Арти / Shaw, Artie — 222, 227
Штраус, Рихард / Strauß, Richard — 102, 245, 256
Шуллер, Гюнтер [Гантер] / Schuller, Gunther — 203, 207, 256, 259—260
Шульхофф, Эрвин / Schulhoff, Ervin — 220
Шуман, Роберт / Schumann, Robert — 101

Эберл, Рэй / Eberle, Ray — 253
Эванс, Билл / Evans, Bill — 208, 234, 258, 261—262
Эванс, Гил / Evans, Gil — 258
Эванс, «Стомп» / Evans, «Stomp» — 229
Эдвардс, Эдди «Дэдди» / Edwards, Eddie «Daddy» — 223
Эддерли, Джулиан «Кэннонболл» / Adderley, Julian «Cannonball» — 258
Эйзенштейн, Сергей Михайлович — 242
Эйлер, Альберт / Ayler, Albert — 260
Экст, Гарри / Akst, Harry — 53
Экстайн, Билли / Eckstine, Billy — 222, 257—258
Элдридж, Рой / Eldridge, Roy — 233
Элисалде, Федерико / Elizalde, Federico — 237
Эллингтон, Эдвард Кеннеди «Дюк» / Ellington, Edward Kennedy «Duke» — 51, 75, 84—85, 90, 93, 134, 180—181, 184, 201, 222, 226, 228, 234, 237, 239—240, 245—246, 261
Эллиотт, Дон / Elliott, Don — 261
Эмманюэль, Морис / Emmanuel, Maurice — 135
Эмметт, Дэниел Декатур / Emmett, Daniel Decatur — 230
Эрдман, Эрн / Erdman, Ernie — 165
Эриксон / Erixon — 115
Эсбэри [Эсбэри], Герберт / Asbury, Herbert — 228

Юманс [Юмэнс], Винсент / Youmans, Vincent — 222
Юэлл [Юилл], Дон / Ewell, Don — 255

Янг, Лестер «През» / Young, Lester «Pres» — 233, 258—259
Янси, Джими / Yancey, Jimmy — 255

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>В. А. Ерохин. Уинтроп Сарджент и его книга о джазе</i>	3	—
Предисловие автора к изданию 1946 года	22	216
Предисловие автора к изданию 1975 года	23	216
Глава I. О предмете исследования	25	218
Глава II. Фольклорные истоки	36	235
Глава III. К проблеме типологии	48	238
Глава IV. Элементарные ритмические формулы	55	242
Глава V. Анатомия джазовой мелодии	63	243
Глава VI. Хот-ритм	76	244
Глава VII. География джазовой ритмики	98	246
Глава VIII. Эволюция джазовой ритмики в популярной музыке	111	248
Глава IX. Структура звукоряда в джазе	125	249
Глава X. Становление блюзовой мелодии	144	250
Глава XI. О гармонии в джазе	157	251
Глава XII. Африканские влияния	172	252
Глава XIII. О джазовом оркестре	179	252
Глава XIV. Вопросы эстетики и музыкальная форма в джазе	189	254
Глава XV. Джаз как искусство	200	255
Заключение	212	263
<i>Комментарии (автор В. Ю. Озеров)</i>	216	—
<i>Литература (сост. В. Ю. Озеров)</i>	264	—
<i>Указатель терминов и понятий (сост. В. Ю. Озеров)</i>	277	—
<i>Указатель имен (сост. В. Ю. Озеров)</i>	286	—

* В левом столбце цифр указаны страницы основных разделов книги, в правом — страницы комментариев к соответствующим главам.

Исследование

Уинтроп Сарджент

ДЖАЗ:

ГЕНЕЗИС, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ЭСТЕТИКА

Редактор *Т. Ершова* Художник *Д. Аникеев* Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 3637

Подписано в набор 12.12.85. Подписано в печать 12.02.87. Формат 60×90/16. Бумага
офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 18,5.
Усл. п. л. 18,5. Усл. кр.-отт. 18,75. Уч.-изд. л. 21,63. Тираж 10 000 экз. Изд. № 13062.
Зак. № 1106 Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

«Особенности джаза как художественного явления, его отличия от европейской академической концертной музыки и от европейского музыкального фольклора, его социокультурный контекст, его генезис и потенциальные возможности широко обсуждаются критиками, музыкантами, журналистами и меломанами. Но его сущность всегда ускользала, не поддавалась точному определению. Джаз как будто не желал, чтобы его приспособляли к привычным для европейских и американских интеллектуалов музыкально-эстетическим нормам».

Уинтрон Сарджент

Издательство 
«Музыка»