

С. А. Амирханова



Джаз

КАК ИСКУССТВО
САМОВЫРАЖЕНИЯ

Министерство культуры Российской Федерации
Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмәгилова

С.А. Амирханова

Джаз как искусство самовыражения

Уфа - 2014

УДК 78.073 (2)
ББК 85.245
А 62

Амирханова С.А. Джаз как искусство самовыражения:
Исследование. – Уфа: РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. – 193 с.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Уфимской
государственной академии искусств им. З. Исмагилова

Научный редактор:
кандидат искусствоведения **Шуранов В.А.**

Рецензенты:
доктор искусствоведения **Сыров В.Н.**,
кандидат искусствоведения **Кудрявцев А.В.**

Предлагаемое исследование – опыт комплексного музыковедческого анализа джазового искусства. Разноуровневый (историко-культурологический, эстетический, композиционный, стилевой, жанровый) аналитический подход объединён центральным постулатом об артистической доминанте джаза, пронизывающей его историю и стилевые направления. В работе предпринимается опыт сближения методологии академического музыкознания с материалом джазовой музыки. Отдельный раздел посвящён характеристике свинга в его узком (жанровом) и широком (стилевом) значениях. Предназначается для музыкантов-исполнителей, искусствоведов, студентов высших и средних учебных заведений, а также читателей, интересующихся вопросами джазового искусства.

ISBN 978-5-93716-061-4

©Амирханова С.А.
©УГАИ им. З. Исмагилова

Оглавление

От автора	5
Введение	7
Глава I. Художественные тенденции культуры XIX и XX веков: на пути к джазу	22
§1. Формирование амбивалентных ценностных установок в европейской культуре XIX – начала XX веков	23
§ 2. Массовая культура: изменение художественной парадигмы.....	31
§ 3. Утверждение артистических ценностей в европейской культуре XX века.....	35
§ 4. Американский континент. Встречные шаги культуры на пути к джазу.....	43
Глава II. Эстетика самовыражения джазового искусства в практике культуры.....	51
§ 1. Эстетика джаза: pro et contra.....	52
§ 2. Идеал свободы. Социум, культура и личность.....	56
§3. Зрелищность джазовых выступлений.....	62
§ 4. Идеал человеческого единения и дионисийские идола гетто.....	70
Глава III. Артистический дух импровизации и композиции в джазе....	83
§ 1. Импровизационность джаза. Диалог со слушателем и диалог с культурой.....	84
§ 2. Сценическая природа джазовых композиций.....	94

Глава IV. Эстетическая парадигма джаза в процессах жанро- и стилеобразования.....	108
§ 1. «Качание» между жанром и стилем	110
§ 2. От жанра к стилю. Жанры-предшественники.....	115
§ 3. От жанра к стилю. Жанры-источники	125
§ 4. Свинг как жанровая и стилевая категория.....	147
Заключение.....	166
Библиографический список	171
Список видео- и аудиопримеров	190

От автора

Искусство джаза сегодня всё чаще становится предметом углубленного исследовательского внимания. После длительного периода полярного к нему отношения (от неприятия до восторженного увлечения) джаз начинает осмысливаться как неотъемлемая часть мировой культуры, как закономерный результат общей логики её развития. Но для музыкознания и музыкальной эстетики это искусство продолжает оставаться проблемной исследовательской областью, поскольку устойчивые критерии и система ценностей науки об искусстве вырабатывались главным образом на основе академических, прежде всего – европейских, традиций.

Важнейшие шаги научного изучения этой новой, родившейся на заре XX века музыкальной традиции до сегодняшнего дня продолжают быть связанными с необходимостью определения исходной исследовательской позиции. Несмотря на обилие литературы, в том числе появление во второй половине XX века серьёзных исследований о джазе, к концу столетия продолжал ставиться вопрос о согласовании академической науки и «неакадемической» традиции джазового искусства (Е.С. Барбан, А.Н. Баташев, Ю.Г. Кинус, В.Дж. Конен, Ф. Ньютон, Ф.М. Софронов, В.Н. Сыров). Исследователи джаза вполне естественно обращаются к опыту академического музыкознания. Однако использование устоявшихся исследовательских подходов и категорий в отношении джаза периодически приводит к различного рода сложностям. Источник этих сложностей лежит не на поверхности, но коренится в различных художественно-эстетических и культурных основаниях двух музыкальных традиций. Ценности, формирующие джазовое искусство определили его художественный мир, непривычные, по отношению к «классической»¹ музыкальной традиции, сценические и коммуникативные идеалы, иную морфологию искусства, новые звуковые и лексические каноны музыкального языка.

Облик джаза действительно контрастен по отношению к облику профессионального европейского искусства, которое на протяжении многих веков мыслилось центром и «законодателем» мировой художественной культуры. Джаз, возникнув как искусство

¹ Расширительное применение термина «классическая музыка» в XX веке комментирует В.Дж. Конен (см.: Конен, 1994, с. 18).

развлечения, настойчиво утверждал иной, по сравнению с академическим, тип художественного видения, иное мироощущение и формы его реализации, через акцентирование культурно-массовых ценностей выстраивал параллельную парадигму культуры. В связи с этим возникают вполне резонные суждения об «инокультурных» основаниях европейской академической музыки и музыкальной науки, «навязывающих джазу чуждые ему критерии и нормы» (Барбан, 1987б, с. 216). Несмотря на справедливость подобных суждений, мысль о джазе всё настойчивее стремится приблизиться к художественно-аналитическому опыту академического музыковедения и искусствознания, чтобы от обилия фактологических констатаций и наблюдений развернуться к углублённому исследованию природы этого искусства. Остро представленная в джазоведении идея «адекватности» исследования материалу способна реализовать себя через обращение именно к коренным принципам академической музыкальной науки и в первую очередь – к принципу *единства историко-культурного, эстетического и музыкально-аналитического подходов*, что и предпринимается в настоящем исследовании.

Предлагаемая читателю работа обсуждалась на кафедре теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова. Её основные положения сформировались во многом под влиянием идей профессора В.А. Шуранова – научного руководителя и редактора настоящего издания. Автор благодарит всех членов кафедры за высказанные рекомендации. Особую признательность хотелось бы высказать доктору искусствоведения, профессору Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки В.Н. Сырову, чьё участие и содействие способствовали завершению работы над исследованием.

Введение

«Джазовое» музыкознание – явление новое и ещё во многом «опытное». Мало что здесь может считаться концептуально устоявшимся. Для этого готово даже своё оправдание – мысль о природной изменчивости и разнообразии джаза как принципиальном его качестве. Конечно, можно было бы указать на такую исследовательскую константу, как разделение на историко-культурологическую и теоретическую области, то есть на изучение проблем эволюции джазовых стилей, с одной стороны, и выявление закономерностей музыкального языка, свойственного тому или иному стилю, – с другой. Однако общим корнем этих исследовательских областей является всё та же мысль об изменчивости и разнообразии джаза: тенденция **поиска индивидуально-характерного** в том, что наблюдается непосредственно и поэтому нередко дифференцированно (см., к примеру: *Медведев, Медведева, 1987, с. 502; Фишер, 2004; Шак, 2008*). Исполнительская, артистическая природа джазового искусства закономерно направляет большинство исследований на анализ *бытования джаза в практике культуры*, на характеристику разнообразных и меняющихся стилей джаза. Именно здесь рождаются основные эстетические оценки искусства. Исследования же *музыкального языка* джаза образуют некую автономную аналитическую практику, погруженную исключительно в *область структурных процессов* – в пространство «лексикона» и «идиом», приёмов «оджазирования», импровизационной техники, строения композиций и так далее.

Для укрепления исследовательской вертикали «язык-мироощущение» в изучении джазового искусства, для того чтобы не только в фактах истории культуры, но и в особенностях языка джаза увидеть особый тип художественного видения, необходима внутренняя нацеленность на изучение *типологического, сущностного*, того, что относится к «надвременной» (константной) сути джазового искусства. Именно при отсутствии такой константы, многие исследования о джазе стремятся *запечатлеть единственный феномен*: уникальность музыканта, школы, своеобразие стиля, отметить отличие одного исполнителя от другого. Устремлённость к индивидуально-характерному концентрирует взгляд на особенном, отвлекает от характеристики *джазового искусства как целостного*

феномена, от того, каким «образом мира» и «человека» это искусство наполнено. Несмотря на стремительную изменчивость и многоликость джаза, питающие его мировоззренческие, культурно-исторические и социально-психологические корни обнаруживают своё логическое единство и взаимосвязь.

На похожую ситуацию в академическом музыкознании начала XX века указывал С.С. Скребков в своём фундаментальном исследовании «Художественные принципы музыкальных стилей». Стремление музыкознания определить особенности отдельных областей знания он назвал «характерной тенденцией гуманитарных наук» (Скребков, 1973, с. 7), сменяемое со временем новой задачей – научным осознанием «художественной целостности» музыкального явления. Для джазового искусства, творческим стимулом которого является идея неповторимости и разнообразия, подобная задача представляется особенно сложной. Именно этим стремлением – обнаружить художественную целостность, а значит ключевое свойство художественного мира джаза – предопределён в настоящей работе выбор исследовательского ракурса: *принцип артистического самовыражения творческой личности в джазовом искусстве*.

Безусловно, артистическое начало является важнейшей составляющей музыкального искусства в целом. Это качество связано с коммуникативной функцией музыки, которую В.Н. Холопова отмечает особо: из многоплановой структуры *отражённых в музыке эмоций* исследователь подчёркивает «не специфичный сам по себе» план эмоций (восхищение мастерством исполнителя), который «является отражением-выражением духовной атмосферы приподнятости, подъёма сил, высоты человеческих возможностей, праздничности, окружающих подлинное искусство» (Холопова, 2000). Сама возможность возникновения подобной атмосферы в европейском искусстве Нового времени была вызвана широко распространённой практикой концертного слушания музыки, от столетия к столетию утверждавшей форму культурного взаимодействия «исполнитель-слушатель» (см., например: Конен, 1971; Дубинец, 2006,) и приводящей нередко, по мнению исследователей, к гиперболизации личности музыканта (см., например: Дуков, 1999; Taruskin, 2005).

С другой стороны, музыкальная коммуникация в академическом искусстве традиционно основывалась на главном «предмете» коммуникации – образно-смысловой основе музыкального

произведения. Это образовывало тесно спаянную двусоставность коммуникативной и смысловой сторон. Несмотря на неразрывное их единство, эти стороны были, вместе с тем, и «неслиянны». Процессы неоднозначного взаимодействия, скажем так, – () внешней и внутренней (с переменным перевесом) сторон музыкальной композиции обстоятельно раскрывает Е.В. Дуков в своём исследовании европейского концерта (Дуков, 1999). Отталкиваясь от социокультурной точки зрения, исследователь точно и образно описывает подчёркнутую отрешённость академического исполнителя от публики, как перед началом, так и во время исполнения. Однако с художественно-смысловой стороны («предмета» коммуникации) подобная отрешённость может быть трактована иначе: не как барьер между исполнителем и слушателем, но напротив, как «призыв» исполнителя к слушателю перенестись вместе с ним в пространство художественного мира произведения, туда, где их единение будет основано на фундаментально-бытийственной общности душ (смысловая вертикаль), а не на уникальной индивидуальности персон (коммуникативная горизонталь).

Утверждённый уже в веках европейской историей взгляд на академическое музыкальное искусство основывается на критерии возвышенного смысла и образности музыки. В том числе и в отечественном музыкознании всё смелее звучит мысль, что с наступлением Нового времени светская музыка продолжала нести в себе «свет» и идеалы религиозного мироощущения предшествующих столетий (см.: Арановский, 1999; Медушевский, 2002; Холопова, 2000). Воплощение возвышенного в музыке требовало строгости чувства и максимального проникновения во внутреннее художественное пространство, ради которого и избегались внешние сценические проявления, подчёркивающие сиюминутность концертно-исполнительской ситуации. В итоге во время слушания возникал своего рода параллелизм внимания: интерес к мастерству исполнения (к исполнителю) уживался с погружением в предмет художественного содержания. Исполнитель и образ музыки оказывались в определённой мере в разных плоскостях². Б.Г. Гнилов, Е.В. Дуков, А.М. Цукер приводят примеры «разномерного» взаимодействия внутренне-смыслового и внешне-артистического в

² Используя термин Л. Казанцевой в отношении автора произведения, отметим, что речь идёт об исполнителе-«биографическом», а не его «художественном Я», идентифицирующимся с художественным пространством музыки (Казанцева, 1998).

концертной практике (особенно в преддверии XX столетия) (см.: Дуков, 1999; Цукер, 2003).

При сохраняющемся параллелизме смысловой и коммуникативной сторон при восприятии музыки европейская концертная практика в XIX и особенно в XX столетии всё больше культивировала атмосферу праздничной реализации музыки и творческой самореализации исполнителя. Возрастающее как общесоциальная тенденция в Европе чувство индивидуального самосознания, личностной самореализации в жизни и культуре всё чаще приводило исполнителей к стремлению высказаться от собственного «Я». В настоящее время накоплен обширный культурологический материал, обобщение которого позволяет говорить о повышении роли музыканта-исполнителя в пространстве как академического пласта культуры, так и (особенно) формирующемся пространстве массовой культуры. В контексте разговора об артистическом самовыражении творческой личности музыканта в джазе следует таким образом подчеркнуть, что это стремление возникло *до джаза*, хотя и имело в академической исполнительской практике мощный противовес в традиции образно-смыслового погружения в художественный мир музыки. Широкое демократическое движение, начавшееся в Европе и России, связанное со стремлением художественной интеллигенции к широкому просвещению народа, с превращением искусства из салонного в по настоящему публичное (за что ратовал, к примеру, В. Стасов) к XX столетию обернулось усилением, особенно для сценических искусств, *зрелищного начала*.

Разговор об артистической/исполнительской стороне джазового искусства возникает в исследованиях порой не напрямую, а при обсуждении иных его качеств. К примеру, эстетическая оценка джаза Ю.Н. Холоповым как «лёгкой» музыки XX века связана, прежде всего, с подчёркиванием развлекательной природы этого искусства, рождённого в рамках массовой (преимущественно городской) культуры (см.: Холопов, 2001, с. 164). Его функционирование в этом качестве закономерно усиливает значимость преподносимой стороны музыки, акцентирует мастерство сиюминутно рождающегося творчества исполнителя. Иной, казалось бы, оценки джаза, придерживается С. Финкельстайн, по мнению которого «деление музыки на лёгкую и серьёзную ... не имеет никакого смысла» (Финкельстайн, 1998). Отталкиваясь от тезиса, что «хорошая музыка

универсальна», С. Финкельстайн подчёркивает совершенное владение джазменом языком своей музыки, благодаря чему возникает возможность передачи «живых эмоций» и, в целом, возродить *искусство человеческого общения* через музыку (Финкельстайн, 1998). В результате, оспаривая принадлежность джаза к «лёгкой» музыке, С. Финкельстайн всё же отмечает глубокие различия между джазом и «классической» музыкой. Они, по мнению исследователя, заключаются в различном характере художественного диалога «музыка-человек». Но именно это и имел ввиду Ю.Н. Холопов в разделении музыки на лёгкую и серьёзную. В одном случае (классическое искусство) этот диалог проходил по условной вертикали «человек – художественный смысл музыки», где под «человеком» имеется в виду интегрированное «духовное я/мы» музыки (В.В. Медушевский), объединяющее композитора, исполнителя и слушателя. При этом, повторим, главным предметом такой коммуникации является художественный смысл произведения. В другом случае (лёгкая музыка) даже при усложняющихся формах современного джаза художественный диалог выстраивается по горизонтали – общении исполнителя и слушателя. Сама музыка является языком, формой их общения. Уже из приведенных исследовательских высказываний возникает гипотеза, что содержание этого общения соотносится, прежде всего, с активной личностью данной коммуникации – идеями, энергией и творческими устремлениями исполнителя – джазового музыканта.

Дополнительный весомый аргумент по поводу доминирования артистической, сценически-игровой функции исполнителя на эстрадном концерте мы находим у Е.В. Дукова. Вопреки распространённому мнению о «непосредственном контакте» джазового музыканта со слушателем исследователь пишет о производимой на сцене «игре в контакт», результатом которой является остающийся разрыв между сценой и залом. Нетрудно предположить, продолжая эту мысль, что преобладающей ценностью такого игрового контакта является выражение художественного «Я» артиста и подчёркивание художественного события как происходящего «здесь-и-сейчас».

Многokrатно отмечено, что важным качеством джазового импровизатора является соединение в нём двух творческих личностей – композитора и исполнителя. Однако примечательно, что этого музыканта главным образом именуют «исполнитель», а само

искусство мыслится преимущественно исполнительским³. «Джазовая музыка есть искусство исполнительское, импровизационное» – пишет Д. Рейли (*Reilly, 1992*; см. о том же *Мийо, 1926*; *Софронов, 2003*; *Чернышов, 2009, с. 7*). Этот парадокс вполне объясним, учитывая отсутствие разделения в джазе ролей композитора и исполнителя. Однако показателен принятый всеми акцент на исполнительской, а значит «преподносимой» (Г. Бесселер), сценической природе этого искусства, направленного на непосредственный отклик слушателя.

Вопрос о самовыражении музыканта в джазе возникает не только в косвенных рассуждениях. Многие исследователи прямо указывают на это обстоятельство, используя данный термин. Дж. Коллиер, к примеру, даже сетует на то, что слово «самовыражение» является уже «избитым» в исследованиях о джазе, хотя именно в нём коренится суть этой музыки (*Коллиер, 1984, с. 7*). В этом сетовании Дж. Коллиера слышится несоответствие степени упоминаемости и степени изученности явления.

Настойчивое утверждение как в исследовательских, так и в публицистических работах мысли об индивидуальном творческом самоутверждении исполнителя в джазе позволяет сделать утверждение, что речь идёт не только об общем «духе» джаза, но и его «букве». То есть самовыражение есть качество, определяющее язык этого искусства. Обобщая многочисленные высказывания исследователей, можно сказать, что феномен художественного самовыражения в целом видится в двух проекциях: социальной (социо-культурной) и индивидуально-творческой (психологической). Об этих двух сторонах писал Ю. Панасье ещё в первой половине XX века, связывая само появление раннего джаза с потребностью «самовыражения негров в Америке», а появление би-бопа с желанием музыкантов сделать акцент на виртуозности⁴ (*Панасье, 1979*).

О самовыражении, как о стремлении негритянского населения к свободе писал Дж. Коллиер. В отличие от Ю. Панасье в социально-расовом ключе он характеризует и появление би-бопа, как желание афроамериканцев вновь взять реванш в джазе после активного

³ Ещё Ю. Панасье писал, ссылаясь на мнение негритянских музыкантов, что «джаз, скорее, манера исполнения, чем конкретный музыкальный текст» (*Панасье, 1979, с. 25*).

⁴ Ю. Панасье наряду с термином «самовыражение» использует понятие «индивидуальность исполнителя», делая, опять же, акцент на исполнительской, сценической природе художественного выражения в джазе.

вхождения в пространство этого искусства белых музыкантов⁵. Об этом писали Е.С. Барбан, Ф. Ньютон, Ю. Панасье, Дж. Рейли, А.Н. Фишер, Ф.М. Шак, И.В. Юрченко и другие (см.: *Барбан, 2007а; Ньютон, 2007; Панасье, 1979; Reilly, 1992; Фишер, 2004; Шак, 2008; Юрченко, 2001*).

Особо следует отметить устойчивую зависимость в исследованиях понятий «самовыражение» и «импровизация». О творческом проявлении себя через импровизацию пишут Дж. Коллиер, И. Берендт, Ф. Ньютон. Е.С. Барбан (см.: *Барбан, 2007а; Барбан, 2007б; Баташев, 1987; Berendt, 1976; Berendt, 1979; Коллиер, 1984, 1987, 1991; Ньютон, 2007*). Закономерностью можно назвать разговор о самовыражении в связи со свингом (*Панасье, 1979; Berendt, 1976, 1979; Митропольский, 2004; Сыров, 2003; Юрченко, 2001*), драйвом (см.: *Барбан, 2007а; Сыров, 2007*), индивидуальным саундом (см.: *Барбан, 2007а, 2007б; Berendt, 1976, 1979; Митропольский, 2004; Финкельстайн, 2007; Утёсов, 1999*). Во всех случаях общим моментом является акцентирование исполнительской артистически-сценической стороны джазового музыканта. В этой связи появляются даже довольно категорические заявления. Так И. Берендт в отношении исполнителей рег-тайма – провозвестников раннего джаза – писал, что личность исполнителя здесь являлась «важнее, чем созданный композитором материал» (*Berendt, 1976, с. 2*). Распространяя вслед за Ю. Панасье эту мысль на всю историю джаза, он отмечал, что периодическое чередование в джазе «хот» и «кул» есть чередование именно исполнительских стилей (*Berendt, 1976, с. 13*).

Если феномен артистического самовыражения в джазе рассматривать не только с психологической и социальной позиций, но и со стороны языковой, то в этом случае исследование попадает в пространство проблемы *музыкального содержания*, проблемой, пожалуй, наиболее трудной для джазоведения и не случайно избегаемой. Трудность её заключается в предмете отражения, в особом качестве художественно-смыслового пространства, о котором сами джазовые музыканты предпочитают не говорить: «Если вы об этом спрашиваете, значит, вам этого не понять никогда». Эта фраза, высказанная сначала Л. Армстронгом, затем, по словам М. Стернса,

⁵ Социальный оттенок в характеристике самовыражения музыкантов – исполнителей би-бопа присутствует так же в высказываниях Спеллмана (см.: *Фишер, 2004, с. 9; Митропольский, 2004*).

повторенная Ф. Уоллером, стала крылатой в джазовой среде. Мысль о предмете музыкального содержания («внемusикальное, специфически музыкальное») даже в области академического искусства развивалась в остром противостоянии мнений. Джаз заостряет эту проблему с ещё большей силой. И к решению её джазовое музыкознание (чаще всего – отечественное) подходит пока преимущественно в плане выдвижения гипотез. Убеждённость в том, что джазовый импровизатор есть «одновременно и автор и герой этого автора» (Баташев, 1987, с. 86) возникает интуитивно, в процессе восприятия музыки. Эту мысль А.Н. Баташева развивает Д.Р. Лившиц: «Можно с уверенностью сказать, что сам деятельностный процесс является в импровизации носителем художественного содержания» (Лившиц, 2003, с. 10).

Е.С. Барбан, рассуждая об эстетических границах джаза, вопрос о содержательной специфике джаза закономерно связывает с необходимостью жанровой классификации этого искусства. Однако в этой связи ему приходится чуть ли не отказываться от, как он пишет, «ригоризма традиционных определений» жанра и предложить следующее: «в основу жанровой классификации джаза должен быть положен характер творчества» (Барбан, 1987б, с. 98). При этом главное, как пишет исследователь, и исторически устойчивым в характере джазового творчества остаётся «спонтанное музицирование, тесно связанное с личностной экспрессивностью» (Барбан, 1987б, с. 98). Если опыт жанровой классификации Е.С. Барбана в цитируемой работе оказался не вполне состоявшимся (сказалась закономерно возникшая при таком определении жанра неопределённость границ между жанром и стилем), то мысль о том, что именно импровизирующий джазовый музыкант является «героем» этой музыки, прозвучала в очередной раз, как внутреннее убеждение исследователя.

Таким образом, мы отталкиваемся от весьма распространённого суждения об артистическом (индивидуалистическом) самовыражении в джазе как его коренном и типологически устойчивом свойстве. Однако распространённость этого суждения не мешает ему бытовать преимущественно в метафорическом, аксиологическом выражении. В настоящей работе явление артистического самовыражения в джазе понимается не только как индивидуальная психологическая или социокультурная мотивация музыканта, но как системообразующий «центральный элемент», собирающий социально-психологические,

историко-культурные, эстетические и музыкально-языковые закономерности этого искусства. Такое категориальное функционирование понятия *«артистическое самовыражение»* в работе выводит его из пределов метафорического или общего словоупотребления. Системообразующий характер этого понятия и явления в искусстве джаза сопоставим с тем положением, которое занимает *«содержание музыкального произведения»* в отношении музыки классико-европейской традиции. Речь при этом не идёт о полном замещении «образа мира» в музыке джаза на «образ исполнителя». Речь идёт о мере присутствия последнего в художественном мире музыки. Но и это уже влечёт за собой революционную смену приоритетов в воплощаемой образности, а вслед за этим – семантико-языковую концепцию музыки. Если весь художественно-понятийный вектор академического музыкального искусства был направлен на внутренний смысл музыки, то в джазе он развернулся в сторону музыканта-исполнителя и импровизатора, на сцене создающего свой артистический образ и являющего своё мастерство. Следовательно, выстраивание единства художественной «вертикали» – многоуровневая (тенденции развития культуры, практика бытования джаза, его музыкальный язык) аргументация принципа артистического самовыражения как художественной доминанты джазового искусства составляет главную задачу настоящего исследования.

При этом естественно, что джазовое искусство рассматривается в совокупности формирующих его социальных, исторических, мировоззренческих и художественно-эстетических детерминант, а также составляющих его художественных и языковых закономерностей. Выстраиваемые в работе эстетические и языковые характеристики джаза берутся в широком историко-культурном контексте, в различных проявлениях (музыкальном, сценическом, кинематографическом и так далее) и стилевых разновидностях. При этом исследовательский акцент делается на обобщении более ранних по времени возникновения стилей джаза, где закрепились его основные эстетические и стилевые принципы (ранний джаз, джаз «эры свинга», и, дополнительно, «эры би-бопа»).

Материал исследования охватывает две сферы: художественно-критическую и собственно музыкальную. К первой относятся как фундаментальные научные исследования в области искусства, так и многочисленные источники, свидетельствующие о возникновении и

развитии джаза в рамках европейской и американской культуры: документы, исследования, воспоминания и интервью джазовых музыкантов, исследователей, критиков. К этим же источникам примыкают записи видео- и кинодокументов, музыкальных клипов, художественных фильмов.

Вторую часть составляет собственно музыкальный материал в его специфике, идущей от исполнительской, импровизационной природы джаза. Привычный вид нотного текста здесь часто уступает место «звучащему», «акустическому» тексту: изучению подвергаются аудио- или видеозаписи, фрагменты которых собраны в электронном приложении к диссертации. Для письменного изложения анализа понадобились также и нотные примеры в тексте, взятые либо из печатных изданий (в записи авторов-исполнителей), либо сделанные автором исследования.

Важнейшие методологические основания работы связаны с принципиальной установкой отечественного искусствознания: *художественный язык есть выраженное в нём мироощущение*. Вокруг этой методологической «вертикали», утверждаемой ещё в XIX, затем в XX столетиях (А. Потебня, Е. Трубецкой, В. Соловьёв, А. Веселовский, П. Флоренский, А. Лосев, С. Аверинцев и другие), выстраивается «горизонталь» – комплекс разнообразных подходов и методов исследования: историко-культурных, эстетических, а затем – музыкально-теоретических, языковых характеристик, нацеленных на выявление индивидуально-личностной и артистической природы джазового искусства.

Специфика исследования джазового искусства (нетрадиционность, малоизученность его эстетических оснований) вызывает необходимость исходной историко-культурной аргументации, имеющей неоспоримое качество объективности. Анализ явлений культуры позволяет выстроить логику движения, отметить те новые художественные процессы, которые, в соответствии с меняющимся мироощущением, формировали ценности массовой культуры и выросшего из неё искусства джаза.

Узловым для исходной культурологической характеристики вызревающих в XX столетии тенденций является в диссертации понятие «массовая культура», имеющее как исторически «расширительную», так и локализованную трактовку. В настоящей работе речь идёт о ней как о явлении XX века. Известные в истории европейской культуры и достаточно широко исследованные

процессы народной (в частности, карнавальной, смеховой) культуры (Бахтин, 1990), культуры «массового сознания» (В. Соловьёв), безусловно, могут считаться далёкими предшественниками «новой массовой культуры»⁶. Однако выработанный к XX столетию менталитет, соответствующий новым условиям жизни (урбанизация, коммерциализация искусства), определил и особенное качество массовой культуры этого века: речь идёт о снижении символической ёмкости, утрате затаённых (в этой связи – сакральных) смыслов, свойственных древним ритуалам. Вместо истины в смеховой форме массовое искусство XX века культивировало идеал развлечения как такового. Это принципиально отразилось и на особенностях бытования искусства, сказалось в образности, языке, и на отношении исполнителя к художественному миру произведения.

Уникальность ситуации, возникшей в связи с массовой культурой XX столетия, заключается в *перевороте внутренней стратификации* всей культуры в целом. Осознание этого наступило далеко не сразу, поскольку сильны были привычные, сложившиеся оппозиции: народное – академическое, демократическое – светское и так далее. Сложившийся уклад предполагал установленные формы бытования культуры, отражённые в свою очередь во внутреннем качестве тех или иных жанров. Так, народное творчество ассоциировалось с «обиходным» характером бытования, а светское профессиональное искусство утвердилось как сценическое, «преподносимое» (Г. Бесселер). Новый пласт культуры встраивался в неё сначала исподволь, затем – активно и дисгармонично. Понятие «третий пласт», которое предложила В.Дж. Конен, не во всём, но во многом ассоциировано с понятием массовой культуры в XX веке⁷. Однако исследователь указывала на существование этого явления уже и в далёкие времена (Конен, 1994). То есть по виду своему оно не было новым. Дисбаланс культуры произошёл потому, что «третий пласт» *становится по преимуществу массовым*. Именно это приводит к нарушению привычных оценочных суждений и

⁶ Дефиниция «новая массовая культура» встречается именно в связи с сопоставлением явлений XX века со «старыми», исторически более ранними формами народной культуры (Конен, 1994, с. 71). В настоящем исследовании также под «массовой культурой» будут подразумеваться явления конца XIX – начала XX столетий.

⁷ Мы не устанавливаем абсолютного тождества между «третьим пластом» (В.Дж. Конен) и массовой культурой; различия между тем и другим проходят, по всей вероятности, по оси «художественности». Впрочем, этот вопрос ещё требует своего исследования. Нас интересуют последствия массового распространения художественно-творческих форм «третьего пласта» в культуре.

установок. Так, народное типологически мыслилось как овеянное коллективной мудростью, но простое по формам выражения. Профессиональное, наоборот оценивалось как идущее от личности (композитора), но предполагало умелую «мастерскую» обработку в плане организации звукового материала и его сценического преподнесения. Массовое искусство всё перемешало, одновременно соединило в себе сценичность и «обиходность» (полу-ритуальное общение со слушателями как непосредственными участниками действия), профессиональное мастерство исполнения и малохудожественное содержание и так далее. Не случайно оценочные суждения о новых массовых формах культуры были крайне противоречивы.

Вопрос о характере соотношения джаза и массовой культуры сегодня становится всё более спорным. Здесь, до начала исследования, важно оговорить, что развлекательно-преподносимая, сценическая природа массовой культуры, её направленность на непосредственный, снимающий всякие условности контакт со слушателем, безусловно, запечатлелась в генезисе джаза. Другое дело, что джаз устойчиво, на протяжении всей биографии, удерживал ещё одну черту своего искусства – *стремление к новому*, нетерпимость к шаблонам и всякого рода застывшим канонам. Именно эта черта будет способствовать ответвлению джаза от более шаблонных форм массовой музыкальной культуры (поп-, рок-музыка), сближая его во второй половине XX века с авангардистскими, модернистскими устремлениями академического (в большей степени – элитарного!) искусства.

В вопросе о соотношении массовой культуры и джаза важным представляется следующий постулат исследования: искусство джаза родилось и получило такое широкое распространение в мире благодаря тому, что оно уже было ожидаемо до своего рождения. Культурные процессы, которые происходили в Европе, не отдельными и локальными своими проявлениями, но *масштабными устремлениями*, формировали устойчивые ожидания нового искусства – искусства развлечения, массового, преимущественно городского. В Америку европейское искусство попало также вместе с этими ожиданиями. И там эти ожидания, в отсутствии многовековых академических традиций, оказались ещё более интенсивными. Что касается художественных процессов культуры огромного африканского континента, то в разговоре о происхождении джаза мы,

очевидно, можем говорить не столько о каких-либо общих и устойчивых тенденциях культуры темнокожего населения Африки, сказавшихся потом в художественной жизни Америки, сколько о сохранившемся в памяти их поколений особом мироощущении. Весь период своего трехсотлетнего (до XX века) пребывания на американском континенте афроамериканцы хранили конкретную интонационную природу своих песнопений, активно воспроизводили обрядовый коллективно-импровизационный характер их исполнения, а также устойчивую традицию музицирования, сопровождающегося ритмизованными движениями.

Другим понятием настоящей работы, требующим исходного прояснения, является, как это ни парадоксально, понятие «эстетического». Вопреки многочисленным утверждениям по поводу «новой эстетики» джаза, вопреки эпатажным эстетическим декларациям XX века, отрицающим прежние ценности, внимание в работе акцентируется на исходных постулатах, идущих от классической эстетики. Но речь идёт не об оценке джаза с позиций «гегелевских» критериев (в данном случае можно было бы вновь говорить о несоответствии исследования материалу), а об устоявшихся принципах формирования эстетических оценок, которые не должны быть своевольно изобретаемы в каждом новом исследовании. Опора не на критерии, но на принципы их формирования потребовалась для обнаружения в джазе эстетически-типологических качеств, относящихся к проявлению глубинных мироощущенных пластов искусства, а не его внешне изменчивых форм.

Терминологической прояснённости в исследовании о джазе потребовали и устойчивые в музыкознании понятия «стиль» и «жанр», нерегламентировано и, зачастую, интуитивно употребляемые в джазоведении. Принимаемая здесь исследовательская позиция основывается на общетеоретических, устоявшихся характеристиках этих терминов, преследуя при этом не терминологические, а методологические цели. В связи с исполнительской, артистической природой джаза особую актуальность приобретает дифференциация жанров на «преподносимые» и «обиходные» (Г. Бесселер, А. Сохор), «первичные» и «вторичные» (В. Цуккерман). Музыковедческая трактовка жанра и стиля отдельно оговаривается в работе с тем, чтобы после аналитической характеристики «константных» структур как основы мелодико-импровизационного движения, выявления

сценической природы джазовых композиций и исполнительски-стилевого генезиса джазовой лексики завершить круг комплексного рассмотрения джаза как эстетического явления и феномена культуры.

Обозначенный в настоящем исследовании центральный, ориентированный на академическое искусствознание, методологический принцип «единства языка и мышления» наиболее концентрированно проявил себя в характере *аналитической работы* с неакадемическим «звучащим» текстом музыки джаза. В основание этой работы был, в качестве ведущего, положен принцип сравнения некоего «инварианта музыки» (исходный жанр, мелодия «джазового стандарта», музыка, записанная композитором или джазовым исполнителем), с его джазовым аудиовоспроизведением⁸. Такое сравнение «константного» и «мобильного» дало возможность логически упорядоченного, а не просто описательного анализа, поскольку служило рациональному выявлению элементов «джазинга» – того, что можно было уже классифицировать как собственно джазовое (сленговое, импровизационное, стилевое или свинговое).

Следовательно, речь идёт об определении «типологического» в джазе, которое и обнаруживает себя на разных уровнях: социокультурном, эстетическом, композиционном, языковом. Кроме того, такой подход позволил по-новому взглянуть на музыкальный язык джаза именно как на смыслонесущую структуру, а не только как на область исполнительских клише и экспериментов. Смысловая природа языка джазового искусства аргументирована в работе как закрепляющая (через преобразование вошедших в джаз традиционных жанровых форм) индивидуально-стилевые качества, а, следовательно, – воссоздающая образ музицирующего музыканта («самовыражение через жанр»).

Структура работы родилась из необходимости последовательного развертывания основных её положений, многоуровневой иерархии доказательств заглавной идеи. Культивируемая джазом свободно «самовыражающаяся» личность не

⁸ Методы исследования «живого» звучания музыки в вариантах исполнения утвердились в музыкальной фольклористике. Исследователи джаза не проходят мимо них (см., например, *Ливиниц, 1999*). В настоящем исследовании материал подводит к использованию этих музыкально-этнографических методов, но, так сказать, в «обратном движении»: вместо поиска инвариантной структуры напева (в раннем джазе, к примеру, тема задана) сравнению подвергаются варианты исполнения и при этом характеризуются особенности привнесённого, связанные с индивидуальными устремлениями исполнителя.

вдруг возникла в мировой культуре из «тёмных» кварталов Нового Орлеана. Выявить её социально-культурный генезис, эстетическую природу и показать её музыкально-языковые проявления призваны четыре главы работы, с различных сторон утверждающие общую мысль.

Поэтому собственно текст исследования разворачивается от поиска основных тенденций движения культуры конца XIX – начала XX века к джазу (*культурологический подход, 1 глава*), к формированию эстетических характеристик этого искусства. Определение этих характеристик основывается как на изучении внешних форм бытования джазового искусства (*эстетический подход, 2 глава*), так и на выявлении художественно-артистической, исполнительской природы его музыкального языка (*музыкально-аналитический подход, 3 и 4 главы*). Соответственно этому исследование состоит из четырёх глав с введением и заключением, списка литературы и электронного видеоприложения.

Глава 1. Художественные тенденции культуры XIX и XX веков: на пути к джазу

Рубеж XIX – XX веков для европейской культуры – время глубоких, во многом радикальных перемен. Оно характеризуется появлением ярких и смелых эстетических деклараций, новых массовых форм «некомпозиторской» музыки, большого разнообразия стилей в искусстве, пришедших на смену устоявшимся и традиционным. По отношению к музыке это время характеризуют часто как художественно-революционное, настроенное на изживание привычной системы выражения, прежде считавшейся незыблемой и органичной основой музыкального мышления. На пороге XX века наступила пора поисков новых звучаний, композиторских экспериментов. «Новое» стало формироваться не только внутри традиционно-академического слоя культуры, но концентрироваться и как автономный «третий пласт» культуры (В.Дж. Конен), противостоящий как народному, так и профессиональному академическому искусству, их приоритетным ценностям.

Изменения в культуре, безусловно, были вызваны изменениями в массовом сознании. Поэтому глубинные мировоззренческие истоки массовой культуры и родившегося в её недрах джаза мы можем проследить именно на тех процессах и тенденциях, которые складывались в новом развороте именно европейской культуры рубежа XIX – XX веков. То, что джаз возник в «тёмных» кварталах Нового Орлеана – факт бесспорный. Но столь стремительное распространение этого искусства в Европе свидетельствует, что оно было ожидаемо или даже предопределено здесь задолго до момента своего появления в «Чёрной Америке» (У. Сарджент). Представляется важным обоснование характера этих ожиданий – не по отдельным внешним и локальным проявлениям и слуховым интонационным прозрениям, а в масштабных тенденциях общего развития культуры. С этой точки зрения европейские и американские влияния на джаз видятся неоднородными: первые – как типологические, эстетически основополагающие, американские же – как усиливающие их и «материализующие» в конкретных культурных, сценически-образных и интонационных формах.

§1. Формирование амбивалентных ценностных установок в европейской культуре XIX – начала XX веков

К концу XIX века в европейской культуре всё отчётливее обнаруживалось внутреннее расслоение: высокий взлёт академического искусства сопровождался расширяющейся практикой развлекательного массово-зрелищного искусства. Размежевание этих областей культуры касалось не столько внешних форм проявления, сколько внутренних духовно-ценностных ориентиров. Именно духовные ценности как принципиальная доминанта бытия предопределяли ранее единство и общую целостность всей, в том числе и художественной, культуры при всём многообразии её стилевых проявлений. Псевдо- или полухудожественная деятельность вне возвышенно-ценностных устремлений мыслилась за порогом культуры. Человек предшествующих веков мог принадлежать разным сословиям, мог быть носителем городской, сельской, аристократической культуры, церковного искусства, но его со всеми объединял общий идеал, одинаково актуальный для любой формы художественного проявления. Такое состояние культуры и общества можно охарактеризовать понятием ***классическое*** (в широком понимании), поскольку именно в классические эпохи как народное, так и профессиональное искусство несло в себе задачу возвышенного облагораживающего действия и, кроме того (при всём разнообразии выражения), было охвачено общим языком. Таковым было время не только европейского классицизма (XVIII век), но, к примеру, и время античного классического искусства (греческое искусство примерно до середины IV века до н.э.). Обе эти эпохи характеризовались всеобщим ожиданием облагораживающего, очищающего действия искусства (теория катарсиса), и энергии этого ожидания проступали как в бытовых жанрах, так и в жанрах профессиональных – концертных и театрализованных.

Истина, Добро и Красота – эти абсолютные идеальные ценности утверждались и в античные времена, и после кризисного «неклассического» состояния поздней античной культуры в эпоху раннего утверждения христианского мироощущения. Их культивирование мы встречаем у Платона («Парменид», «Софист»), у Аристотеля («Риторика», «Поэтика»). Но особенно насыщенными в разработке и религиозно-философском утверждении возвышенных духовных идеалов были периоды Средних веков и наступившего

затем Возрождения (Боэций, Августин, Клемент Александрийский, Иоанн Дамаскин, Фома Аквинский, Николай Кузанский). Несмотря на разноплановость самой культуры и постепенную эволюцию мироощущения (к концу Возрождения) в сторону мирских радостей, в возвышенных умах и сердцах (Западная и Восточная патристика, религиозная философия Средних веков и Ренессанса) прочно укоренился идеал духовного подвига – утверждения Гармонии и Красоты как внутренней основы мира. Позднее, в Новое время, у И. Канта, Г. Гегеля возвышенное и идеальное утверждается как основа эстетических суждений и деятельности. Эталон Красоты как символ Гармонии Бытия уверенно утверждался в качестве важнейшего критерия эстетических оценок, в том числе и в искусстве. В рамках разговора о джазе как феномене культуры XX века важно упомянуть эти исходные и упроченные к середине XIX века эстетические критерии, сохраняющие свою значимость и в условиях последующего вскоре социального и культурного «брожения».

Несмотря на продолжающееся культивирование фундаментальных ценностей в философии, эстетике и искусстве, XIX век в своей второй половине всё острее начинает испытывать внутреннее и внешнее размежевание. В культуре и искусстве как в зеркале отразились всё социальные потрясения века. *Дух бунтарства, нигилизма и активные поиски новых путей* развития европейского общества становятся прогрессирующей тенденцией. Между социальным нигилизмом и художественными поисками нового есть много общего, и главное из них – *критическое отношение к традиционному* укладу мира и мысли. Наступает время, которое может быть названо теперь **постклассическим**.

Нужно заметить, что критика ухудшающегося общественного состояния периодически возвращалась как неотъемлемый элемент духовной атмосферы Европы. Фигура киника (циника) время от времени появлялась на исторической сцене наиболее развитых средиземноморских стран. Но особенно эта критика усиливалась в периоды, которые следовали за периодами *классическими*, когда утрачивалась целостность общества и его культуры, когда вынашиваемые культурой идеалы «разоблачались» со стороны активных провозвестников «нового». Почему возвышенные и всеобщие идеалы жизни, отраженные в «классическом» искусстве, становятся временами объектом отрицания и критики? Ответ на этот

вопрос представляется принципиальным, к тому же исторически «авторитетным» для настоящего исследования. Вне всякого сомнения, это связано с переориентацией социальных и, в целом, бытийственных идеалов. Возвышенное, требующее жертвенного подвига личности, уступает место новому идеалу – гуманистическому. И в рамках этого идеала возрастающее самоощущение человеческого «Я» как центральной ценности мира собирает вокруг себя новые идеалы, направленные, скажем так, на «самокультивирование», «самообожение» (С. Булгаков). Так было и на закате классического этапа античной культуры, и на рубеже XVI–XVII веков в эстетике маньеризма. Так случилось и к концу XIX столетия⁹.

Кризисная эпоха надолго оставляет след как во внутренней, так и во внешней жизни общества. Даже с установлением нового общественного строя, с обретением доминирующего мироощущения в обществе произошедший раскол в культуре живет еще очень долго. Это мы видим, в частности, на примере Средних веков, когда в качестве побочной ветви культуры, на фоне активных разработок новых христианских идеалов жизни, существовала культура параллельная, народная, не похожая на официально-церковную. Это была, по выражению Вл.С. Соловьёва, культура «массового сознания» (Соловьёв, 1989), или «массовая», как сказали бы мы сегодня. Не случайно многие её приметы действительно обнаруживаются в поп-культуре XX века. Поэтому для нашего дальнейшего исследования методологически важными станут такие её качества, отмеченные М.М. Бахтиным, как *смеховой характер, организация обрядово-зрелищных форм, вольность духа, художественно-условный, аллегорический, фантазийный, а то и утопический характер образного строя, культивирование личности исполнителя, актёра, его артистического мастерства* (Бахтин, 1990)¹⁰.

⁹ Софист Гиппий из Элиды (вторая половина V в. до н.э.) активно рассуждает о необходимых переменах как в культуре, так и в общественных установлениях (законы, обычаи, этические нормы и так далее), призывая при этом к утверждению человеческой природы как особой ценности. Аналогичные мысли высказывал и Антисфен (435 – 370 до н.э.), убеждавший в необходимости возврата к природе, к «естественной простоте» чуть ли не животного состояния (Бычков, 2002, с. 168).

¹⁰ «Все эти обрядово-зрелищные формы, – пишет исследователь, – как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьёзных официальных – церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений;

Однако последующие несколько столетий не дают нам возможности говорить о дистанцированном параллелизме культур: народной и официальной. Начиная с позднего Возрождения вплоть до романтического XIX столетия, наблюдается сближение и даже, во многом, слияние этих ветвей культуры. В эту эпоху, как пишет М.М. Бахтин, «...совершается процесс постепенного сужения, измельчения и обеднения обрядово-зрелищных форм народной культуры. Происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой – бытовизация её, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт» (см.: *Бахтин, 1990*, с. 41). Профессиональное искусство разворачивается лицом к выражению возвышенного, окультуренного, а народное бытовое (праздничное) искусство становится дополняющей ветвью, во многом уже согласующейся с основной. Идеал Красоты в равной степени озаряет как бытовую народную музыку, так и музыку профессиональной традиции. Вновь наступает период классической целостности культуры.

Естественный ход исторического развития определил XIX век началом нового разворота к разладу культуры. Но сначала, несмотря на растущую вновь тенденцию культивирования личности и критического отношения к традиции, в культуре и искусстве романтического столетия ещё продолжали действовать *центростремительные* тенденции. То есть, возвышенные идеалы искусства оставались ещё доминирующими ценностями, и появляющиеся первые признаки массовой культуры, культуры развлечения (цирковые представления, водевили, мюзиклы, оперетты) пока ещё не сложились в весомую антитрадиционную параллель. Общая история культуры XIX века не случайно в искусствознании выстраивалась по её шедеврам, по её высоким эстетическим проявлениям.

Пришедший на смену XX век не вдруг обнаружил в себе контрастную двусоставность культуры: с одной стороны, культуры

они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, к которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны <...>. На карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерархических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, то есть внекарнавальной, жизни создаётся особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни. Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними»... «Смеховая культура, в сущности, была всенародной» (*Бахтин, 1990*, с. 95).

академической традиции, с другой – массовой, развлекательной, уже набравшей силу в многочисленных проявлениях и в популярности. Подспудно эту низовую ветвь культуры формировал в себе именно XIX век. Каковы были первые симптомы этого формирования?

1. XIX век с самого начала вошёл в историю как **век поисков, век активных перемен**. Его позитивные открытия хорошо известны. Это изучение фольклора, искусства национальных культур, поиск средств индивидуального и оригинального художественного выражения – новых форм, красок, образов, звучаний. Этот явно позитивный факт находился в русле общей тенденции и к концу XIX столетия включился в общую симптоматику времени: оригинальность и неповторимость становились всевозрастающей ценностью искусства.

Центробежные тенденции, постепенно выстраивающие параллель с центростремительными, начались с характерного романтического мироощущения – чувства одиночества личности в мире и обществе. Тема «лежащего во зле» «страшного» мира пронизывала всю историю романтической философской мысли, литературы и искусства. Известно, что для романтического мировоззрения характерны резкий раскол, несовместимость действительности и мечты, отрицание реальности с её эгоистическими интересами, мелочностью, грубостью, косностью, противопоставление ей художественно воплощенной мечты о совершенстве человека и мира. Поэтому романтикам были свойственны мысли о побеге от мира, побуждающие искать разрешение противоречий не в реальности, а в *мире фантазии*, ограничиваться иллюзорным снятием противоречия. Этот абстрактный побег выражался во всевозможных формах: увлечение патриархальной, неиспорченной цивилизацией средневековой эпохой (рыцарский роман), уход в мир фантастических образов, героев и экзотических стран (сказка, баллада, новелла), обращение к мотивам сельской жизни и природе, наконец, бегство от реальности во внутренний мир человека.

К концу XIX столетия музыкально-эстетическая мысль выискивала и подчёркивала в недавнем прошлом практически лишь то, что оправдывало саму идею *прогресса и изменения*. «Я решительно настаиваю на праве артиста выражать свои мысли тем способом, каким ему заблагорассудится, – писал композитор и музыкальный критик А. Брюно в 1894 году, – лишь бы он заставил

меня пережить его волнение и раскрыл мне своё сердце. <...> (Брюно, 1974, с. 274).

2. В приведённом высказывании уже явно чувствуется акцент на «свободном артистическом выражении», обеспечивающем соволнение слушателя. В этом проступает другая, идущая еще от древних форм народного творчества, тенденция, предвещающая появление в XX веке массовой культуры – **тенденция усиления артистического профессионализма, культивирование идеала выдающейся художественной личности.**

Она также была естественным порождением романтического века с его особым вниманием к персоне художника, к душевно-психологической стороне жизни личности, находящейся часто в конфронтации с миром. В многочисленных высказываниях Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Шумана мы не только читаем о трагической судьбе художника (см.: *Лист, 1974, с. 128*), но слышим и явно проступающую интонацию гордости за своё призвание, интонация самодостаточного ощущения себя как артиста.

Художник XIX века уделяет всё больше внимания своему артистическому профессионализму, порой выдумывая необычные, неординарные формы самовыражения. Именно на начало романтического столетия приходится развитие и кульминация музыкально-исполнительской *виртуозности*. Рождается целое поколение музыкантов, которые разъезжают по всей Европе, выступая в ролях и менеджеров, и исполнителей, и артистов. Музыкант-виртуоз становится личностью социально (культурно) востребованной. «Формализм» виртуоза (по определению Гегеля), его феноменальная техника (иногда доведённая до совершенства ради неё самой) основывалась на новых возможностях искусства, самого музыкального мышления. При этом виртуоз представлял своё искусство слушателям и зрителям *как спектакль*. В романе Жан-Поля «Озорные годы» описывается мнимый слепой флейтист – талантливый музыкант, который ввёл в свои выступления элемент сознательного актёрства, юмористический розыгрыш (см.: *Поль, 1981, с. 355*). Стали популярными в концертной практике такие «номера», как игра на одной струне, игра на арфе в четыре руки и т.п. (см.: *Михайлов, Ал., 1981, с. 33*). Искусство Паганини воспринималось одновременно и как высшее воплощение гениальности и как высшее воплощение авантюризма, так как в выступлениях скрипача было немало черт привычного уже артистического фокусничества.

А. Маркс назвал его «гением в оковах виртуозничанья» (см.: *Михайлов, Ал., 1981*, с. 391, сноска 41).

3. Актуальная во все времена **задача успешного публичного выступления** или, иначе, **учёт вкусов публики** переселяется из оазисов нечастых праздников в пространство повседневности, заменяя всё увеличивающееся в городской среде время досуга. Мысль о стремлении публики провести досуг, развлечься звучала часто. «Публика, – писал В. Вакенродер, – с лёгкостью путает подлинную новизну с эксцентричностью, являющуюся, по-видимому, лучшим средством для привлечения внимания слушателей, при условии, однако, чтобы эта эксцентричность была усилена основательной дозой рекламы» (*Вакенродер, 1981*, с. 290). В высказываниях Ш. Гуно о публике также слышится невысокая оценка её запросов: «Публике нет дела до достоинства произведения с художественной точки зрения; она измеряет лишь силу дышащей в нём страсти, степень его нервного воздействия» (*Гуно, 1974*, с. 229).

К концу XIX века вошли в моду даже «состязания» музыкантов, которые бурно обсуждались публикой. Широко известно, что «соревнование» двух выдающихся пианистов – Листа и Тальберга – вызвало оживлённую полемику в парижской прессе (см.: *Фетис, 1974*, с. 111–112).

Таким образом, XIX век даже в рамках академической музыкальной традиции, через активный поиск новых чувствований и звучаний – укрепление идеала сценической (артистической) индивидуальности, увлечение зрелищными формами художественной коммуникации – постепенно двигался к тем формам культуры, которые накапливали качества, противоречащие возвышенному и сущностно-смысловому идеалу искусства. Что же касается новых массовых развлекательных жанров (оперетта, водевиль, цирковое искусство), то в них уже откровенно обнаруживают себя свойства другой, параллельной, массовой культуры, культуры, во многом, иных ценностей.

К началу XX века ситуация в культуре меняется уже кардинально. Сильная доминирующая *тенденция к новому*, подталкиваемая различными историко-культурными и социальными ожиданиями, привела к откровенной *дифференциации культуры*, и основная ось этой дифференциации обозначилась в разделении культуры на *академическую (с социальной точки зрения – салонно-*

аристократическую) и массовую¹¹. При всей его очевидности, это разделение надвое можно считать лишь принципиально-общим: каждая из ветвей культуры имела ещё и собственное дробление. В области академического искусства продолжающая действовать тенденция постепенного отказа от традиционных оснований и поиска новых привела к такому художественному явлению, как «модернизм», внутренне сложному и разнообразному. В области массовой культуры аналогично, хотя и не сразу, начали формироваться свои расслоения, нередко критически друг к другу относящиеся. Характерным является то, что, несмотря на противостояние художественных устремлений и творческих намерений, все направления оказывались детищем общей закономерности: амбивалентной дифференциации культуры.

Безусловно, на рубеже веков в академической культуре сильны были и охранительные устремления (иногда они получают определения как *«консервативное направление»* (Бычков, 2002, с. 331). Эти охранительные силы обнаруживали себя как в эстетике, так и в художественном творчестве. Широкую известность, например, приобрела работа Н. Метнера «Муза и мода», выдвигающая серьёзную критику «модернизма». Собственно, и само творчество многих русских и зарубежных композиторов, живописцев, писателей начала XX века явно концентрировали в себе огромную силу утверждения немеркнущих ценностей прошлого. Однако буйное молодое искусство настойчиво пробивало себе дорогу. Облик его не всегда был антиэстетичен и антитрадиционен. Выдающиеся произведения С. Прокофьева, И. Стравинского, А. Шенберга, А. Онеггера, П. Хиндемита, М. Шагала, В. Кандинского и других, а так же их эстетические утверждения являлись доказательством сохранения вековых ценностей в новых формах.

Но как показывает развитие культуры XX века, модернизм, особенно в его бунтарском, скандальном, эпатажном выражении (радикальные течения авангарда), в первой половине столетия часто шёл поперёк укоренённых ценностей культуры ради самого новаторства, ради оригинальных, экстравагантных форм выражения. Таким образом, уже в рамках академического профессионального искусства мы видим внутреннее расслоение не только на

¹¹ Отметим здесь, что нарождающаяся массовая (преимущественно городская) культура, воспроизводящая порой формы народной (главным образом сельской) художественной традиции, резко отличалась от фольклора своими ценностными устремлениями.

традиционное и новое, но и на эстетически совершенное и антиэстетическое, порой абсурдное.

Показателем устойчивости и масштабности новых тенденций культуры является собственная, рефлексирующая – эстетическая и философская – мысль конца XIX – начала XX века о своём времени. Отчётливее других идею амбивалентности, по существу – равнозначности «высокого» и «низкого», – продекларировал Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» – 1872 г.). Назвав прежние ценности «относительными», он противопоставил им идею равнозначности «аполлонического» и «дионисийского» начал культуры. В этих терминах теперь уже прочно, с философской авторитетностью, запечатлелся факт амбивалентности европейской культуры. Аполлоническое, устремлённое к красоте, теперь уже «на равных» сопоставлялось со стихийной, в своих основаниях – языческой, «вакханальной» традицией, которая была популярна в античные времена и которая, по мнению В.С. Соловьёва, никогда, даже в эпоху Средневековья, не исчезала из обыденного бытового сознания. Сам немецкий философ называет дионисийское начало инстинктивным, парадоксальным, физиологическим, вакханальным, однако даёт ему философское оправдание в пространстве культуры. Ф. Ницше был не единственным в своих «реформаторских» эстетических воззрениях, реабилитирующих вакханальное. Сюда подключались учёные, утверждающие инстинктивные, бессознательные и подспудные побуждения и влечения человека в качестве ведущих стимулов развития искусства (З. Фрейд, А. Бергсон). Такая философско-эстетическая «реабилитация» антично-языческой биполярности культуры явилась, по существу, рационализированным выражением свойств массового искусства, в частности его принципа *индивидуально-личностного само-(себя)выражения в господствующих игровых, зрелищных, театрализованных формах массовой коммуникации*.

§ 2. Массовая культура: изменения художественной парадигмы

Оценивая явления, происходящие в культуре, необходимо иметь в виду новый, сложившийся к XX веку уклад общества, которое часто называют «индустриальным». Важным следствием индустриализации

и урбанизации общества стала необходимость организации досуга больших масс людей.

XX век с тревогой заговорил о массовой культуре в связи с её невероятными масштабами, растущими на «дрожжах» активного развития средств информации. Действительно, характеристика массовой культуры во многом связана с «её количеством» – объёмом и местом в общей культуре, с тем, какие ценности выступили на первый план в связи с её широким распространением. В силу существенных изменений, происходивших в психике и менталитете человека XX столетия, подлинное искусство всё чаще растворяется, порой теряется в «шуме» массовой культуры. Изменилось отношение к искусству, понимание его статуса в контексте современной цивилизации. В пришедших на смену искусству «арт-практиках» и «арт-проектах» традиционные эстетические критерии нивелируются и заменяются узко цеховой конвенциональностью (системой условно принятых определённой группой лиц правил игры), формируемой арт-рынком. Художник становится зависимым от многочисленных дельцов-продюсеров: – кураторов, арт-дилеров, менеджеров, спонсоров¹²...

Однако массовую культуру нельзя рассматривать просто как псевдокультуру – примитивную и стандартную. Это сложное и противоречивое явление. Не случайно её истоки исследователи усматривают в далёких столетиях прошлого, где искусство масс выполняло важную функцию «социальной идентификации личности» (см.: *Науменко, 2001*, с. 400).

Известно, что содержательно-образный и языковой обмен всегда существовал как между различными культурными слоями. Так, народные праздничные гуляния и зрелища, бывшие во все времена одними и самых популярных способов времяпрепровождения, питали язык и образность профессионального искусства. Исследователи обратили внимание на то, что «праздничная» народная культура в XX веке, в условиях городского бытования, становится особым, «третьим пластом» (В.Дж. Конен). Зрелища начинают активно и целенаправленно внедряться в повседневную жизнь людей дельцами массовой культуры.

В индустриальном обществе главным фактором, стимулирующим развитие массовой культуры, становится не столько духовная,

¹² Ярko и документально об этом пишет Н. Лебрехт в своей книге «Кто убил классическую музыку?» (*Лебрехт, 2004*).

сколько прагматическая сторона, выражающаяся в *коммерческих подходах* к проведению зрелищных мероприятий. Для значительной части современного общества театрализованные зрелища – это реализация потребности в отдыхе, общении, смене обстановки и восстановлении силы после работы. Для организаторов же досуга это бизнес, который осуществляется тем успешнее, чем сильнее будет расти потребность в зрелищах. Прагматическая основа массовых форм искусства в XX веке переиначивает суть древнего коллективного творчества. Несмотря даже на самые непосредственные аналогии, современность утрачивает то главное внутреннее качество, которое было характерно для народного искусства прошлого – его символическую емкость. Пронизанный символикой древний ритуал предполагал нацеленность на смысл, включенность участника в художественную реальность. В представлениях же XX столетия господствует внешняя атрибутика шоу. При возрастающей способности суггестивного воздействия, при самой непосредственной и активной «работе с залом», в них проводится жёсткий барьер, отделяющий «кумиров» от «толпы». Рост утилитаризма и прагматизма в обществе, смещение интересов с идеалов Добра, Истины, Красоты, Веры на ценности отдыха и развлечения привели к тому, что в зрелищах уничтожается эффект затаённого смысла, они становятся выгоднейшим «товаром», а, значит, объектом сторонней критической оценки. Все массовые формы, соответствующие концепции праздника, карнавала, становятся сферой выгодного вложения капитала. В эту сферу в европейской культуре начала XX века включилось всё, что имело отношение к массовой поп-культуре: оперетта, варьете, кабаре, цирк, синематограф, представления гастролирующих эстрадных артистов, предприятия досуга (клубы, кафе, парковые мероприятия, эстрадные и джазовые шоу), американские менестрельные представления.

Зрелищность проникает повсюду, в том числе и в академические формы искусства (например, дягилевские театральные сезоны в Париже). Сильным оказывается и обратный процесс проникновения: подмостки даже крупных театров заполняются большим количеством водевилей, мюзиклов и шоу, произведениями, рассчитанными на зрительский эффект и непосредственную реакцию слушателя. Подобные мероприятия изначально создаются как публичные, сценические, предполагающие, может, не столько углублённо-

созерцательное погружение (академическое искусство), сколько непосредственное сиюминутное реагирование (см.: Волошина, 2007).

Массовая культура не случайно первой была готова отреагировать на развитие систем массовой информации – телевидения, радио, кино, формы аудиозаписи, поскольку увидела в них мощного организатора массовой аудитории. Актуализируя и опредмечивая ожидания широкой публики, массовая культура в союзе с новыми техническими возможностями отвечает потребностям людей в досуге, развлечении, игре, общении, эмоциональной компенсации или разрядке.

Исследователи не случайно говорят о сакральном характере, например, средневекового народного карнавала¹³. Частая аналогия с этой древней традицией не случайна. Подменив её внутреннюю суть (сакральный символизм), современность усмотрела и усилила то, что резонировало с её собственными культурными потребностями. Массовая культура, возникшая как продукт новой ментальности XX столетия, широко распространила *новую концепцию художественности*, в которой, вослед средневековой карнавальной культуре, утверждался принцип *отношения земного к земному*. Однако новые потребности социума в усилении развлекательной функции выделили в древней традиции внешний момент: *идеал игры, представления, иронического отношения к явлениям зримого мира, культуру иллюзорного погружения в выдуманную реальность*, возможно и с вполне человеческими, но нарочито перевёрнутыми, ценностями и пристрастиями¹⁴. В качестве главного художественного средства здесь начал культивироваться факт искусного, порой утрированного, подражания, а значит – *художническая, актёрская индивидуальность*. Выворачивание наизнанку, выражение «от обратного» требовало от артиста незаурядного умения и мастерства. Он же, в свою очередь, с «профессионализмом» и виртуозностью отвечал на такие же игровые запросы публики, неизменно и шумно поощрявшей виртуозное мастерство.

¹³ Характерно в этом отношении само название книги современного исследователя средневековой народной культуры Р. Кайуа «Миф и человек. Человек и сакральное» (Кайуа, 2003).

¹⁴ К примеру, о средневековом народном карнавале Р. Кайуа писал, что это «праздничный антракт, время вселенского смешения, ... когда мировой порядок отменяется. Оттого в это время позволяются любые эксцессы. Следует вести себя вопреки всяким правилам. Всё должно делаться наизуворот» (Кайуа, 2003, с. 233).

Все эти качества устойчиво запечатлевались в культуре, формируя эстетические основания джазового искусства.

§ 3. Утверждение артистических ценностей в европейской культуре XX века

Тенденции развития культуры от второй половины XIX века к XX веку, отмеченные в предыдущих параграфах, обнаруживают общую точку пересечения: в европейской музыкальной культуре всё более доминирующую значимость приобретала личность артиста-исполнителя. Особенность его облика, таким образом, начинает заключаться теперь уже не в художественном сотворчестве с композитором, а в показе собственного артистического мастерства. XIX век уже нёс определенную меру этого сценического артистизма музыканта-исполнителя, но не в ней, тем не менее, заключалась основная парадигма и основные ожидания тогдашней художественно-музыкальной коммуникации. Что-то важное должно было произойти и утвердиться в ценностных эталонах культуры, точнее, в утверждении параллельных ценностных эталонов (амбивалентность), благодаря чему артистическое самовыражение музыканта-исполнителя из важного, но умеренного свойства переросло в основное, безмерное (*неумеренное*). Попытаемся собрать ведущие тенденции культуры XX века, культивирующие вслед за ушедшим XIX веком идеал свободного музыкально-творческого артистического самовыражения.

Первое такое преобразование произошло в XIX веке *тенденцией к индивидуализации*. В XX веке эта тенденция превратилась в доминантное желание «неповторимого», «неподражаемого», «бесподобного» проявления себя как в жизни, так и в искусстве. Культ индивидуума становится внутренней энергией европейской культуры с начала XX века. Не случайно в эту эпоху успехом пользуются субъективистские воззрения о «космическом индивидууме» в солипсизме, индивидуалистические установки философии Ницше, Шопенгауэра, затем Сартра. *Разнообразие стилистических направлений* искусства имеет основание именно в стремлении человека к неповторимому, уникальному проявлению себя в творчестве. Так, искусство модернизма и авангарда целиком наполнено этим стремлением. Эти направления уже в области академического искусства составляли антитезу классической

традиции, активно включаясь в поиски нового слова, новой формы выражения, новых структур высказывания.

Что касается массовой культуры, то в её рамках эта тенденция обнаруживает себя, как это ни парадоксально на первый взгляд, особенно сильно. Утверждение о том, что культура масс нивелирует личность, не даёт возможности индивидуальной самореализации, верно лишь с точки зрения потребителей культуры. Для носителей же этой культуры её этически и ценностно заниженная художественно-смысловая планка становится наоборот стимулом к особому, «неповторимому» заявлению о себе. Дополнительно стремление к индивидуалистическому самовыражению подстегивалась сильной конкуренцией¹⁵. Массовая культура XX века намного в большей степени, чем академическое искусство, мыслит себя культурой *артистической*. Практически все её художественные проявления сценичны, демонстративны, обнаруживают себя в формах *преподносимого* искусства. Следовательно, популярность артиста у большого числа людей напрямую начинает зависеть от его мастерства и индивидуальной неповторимости. Постепенно массовое искусство нарабатывает целую индустрию формирования, подачи, рекламирования артиста, тиражирования его художественной продукции. В итоге необходимость быть непохожим на других диктуется уже коммерческими соображениями.

Если тенденция к индивидуализации обнаруживает себя как доминантное социально-психологическое состояние конкретной личности, то выражение этой тенденции в культуре в целом может быть названа как ***тенденция к новизне или модернистская тенденция***. Она проявила себя практически во всех видах и направлениях искусства, как мощная параллель охранительной, так называемой «консервативной» ветви академического художественного творчества. Жажда нового, индивидуального и оригинального охватила не только массовую культуру, но стала общим социально-культурным устремлением времени, в котором всё больше ощущал себя человек искусства. Самой неблагоприятной критикой для художника становились слова о подражании какому-либо стилю, или заявление о его консерватизме. Локальностилевые установки экспрессионизма, символизма, урбанизма, кубизма и так

¹⁵ Удивительно, как точно рекламный слоган начала XXI века сформулировал эту внутреннюю доминанту массовой культуры ушедшего столетия: «быть самим собой, не дать себе засохнуть»!

далее формулируются скорее через отрицание традиционных форм, языкового структуро- и смыслообразования, в выборе сюжетов и образов ориентировались на передачу никогда ещё не существовавшего, необыкновенного, сверхреального.

Тенденция к новизне порой приобретала формы чистого экспериментаторства и доходила до своих крайних пределов. Поэты, например, желая как-то выделиться среди других, писали свои сочинения особым шрифтом, сильно отличавшимся от обычного литературного шрифта или отказывались от обычной традиционной орфографии (немецкий поэт Стефан Георге). Поражают воображение художественные фантазии этой эпохи. Представители бесчисленного количества всевозможных живописных направлений и течений – супрематизм (1910 г.), абстрактный экспрессионизм (40–50 гг.), лирическая абстракция (конец 40-х гг.), холодная абстракция (50–60 гг.), боди-арт (60 гг.), кинетическое искусство (50–60 гг.), искусство земли (60–70 гг.), летризм (основан в 1950 г.), мек-ар (60–70 гг.), оп-арт (60–е гг.), гиперреализм (60–70 гг.) и прочие – привлекают в свой арсенал внехудожественные (с позиции классического искусства) средства, материалы и способы создания своих произведений, которые всё чаще образуют просто художественные артефакты: дадаисты создают коллажи из случайных кусочков бумаги, а поэты свои сочинения – из набора бессмысленных звуков. Представители направления «Искусство земли» роют ямы, рвы, борозды, снимают дёрн, таким способом выражая протест против «искусственности жизни» в современных городах. Не случайно Ю.Н. Давыдов называет окурок, приклеенный к поверхности картины, или использование в качестве элементов музыкального языка лязга тракторных гусениц, воя реактивного самолета и тому подобное «символами распрямленного искусства» (Давыдов, 1975, с. 220).

Желание к проявлению своей индивидуальности, поиск, во что бы то ни стало, новых оригинальных форм выражения повлек за собой мощный расцвет **игрового принципа** в искусстве. Этот восходящий к глубокой древности художественный принцип, всегда существующий в европейском (и не только) искусстве, возродился в начале прошлого века с особой силой. Справедливости ради надо сказать, что игровой принцип распространился на всё искусство, охватывая пространство не только массового, но и профессионального творчества. В различные времена игровой

принцип служил разным целям, например выражению божественного гармоничного разнообразия форм жизни (принцип разнообразия, *varietas* в позднем Возрождении и маньеризме, *ars combinatoria* начала XVII века). Всякий раз игровой принцип формировал в искусстве особый мир образности, приближающийся, скажем так, к *идеальному*, чаще – к *идеализированному*. В одном случае это идеальное пространство наполнялось онтологической глубиной и подчиняло себе игровой принцип (музыка Баха), в другом случае, благодаря игре, создавался образный мир, близкий к иллюзорному, фантазийному (мир «Аркадии» – по Л.М. Баткину (*Баткин, 1984*), мир пасторали и буколической образности).

К XX столетию игровой принцип закономерно обрёл другую цель: утверждение неиссякаемой фантазии индивида, его свободы и неограниченных возможностей. Направленный на человека, этот принцип в сфере искусства закономерно из символического средства преобразился в самоценное: человек стал играть на сцене, во многом желая продемонстрировать свои способности. В джазе принцип игры далеко не всегда был связан с внешней «игровостью» на сцене, но, по свидетельству самих музыкантов, главенствовал как основа творческого процесса, как стремление к непредрежённым результатам музыкального развёртывания¹⁶. Как бы то ни было, в музыке (и не только) игровой принцип преимущественно проявлял себя через игру форм, когда при раскованной фантазии творческая индивидуальность могла преподнести себя в полном блеске собственной оригинальности: игра освобождала сознание от стереотипов.

В области массового искусства игра, как и в смеховой культуре Средневековья и Возрождения игра, по определению М.М. Бахтина, становится «праздничной мудростью, свободной от всех норм и стеснений официального мира» (*Бахтин, 1990*). Она служила выражением свободы «от жизненной серьёзности» (*Бахтин, 1990*), превращаясь не только в добрую шутку и ироническое высказывание, но и в пародийно-приниженную интерпретацию реконструированного стиля, конкретного произведения или образа.

¹⁶ «Главное, – комментировал Л. Чижик, – ...это не стремление к созданию каких-то застывших форм, готовых произведений; для меня важнее был сам акт творчества, сам процесс музицирования» (*Барбан, 2006а, с. 283*).

При этом «играющее» сознание может моделировать особую реальность – мистико-символическую, искусственно-фантазийную, иллюзорную, искажённо-изломанную или, наоборот, реалистически-игривую: шуточную, ироническую, саркастическую. Принцип игры стал особой художественной реальностью в ситуации сценического действия, артистического выступления. Для массовой музыки рамки именно артистического, сценического выступления стали условием выражения игрового принципа, поскольку в этой «зрелищной» форме реализовывалось стремление быть «бесподобным»¹⁷.

Игровая логика, безусловно, формирует закономерности, относящиеся к содержательной стороне произведения искусства. Важнейшую из них пока представим лишь как гипотезу, требующую отдельного доказательства: игровой принцип склонен к акцентированию самих форм игры. Содержание при этом становится либо условно-символическим, либо малозначительным по сравнению с самими формами игры. Такое соотношение формальных и смысловых сторон произведения непременно обнаруживает себя в *особенностях языка*. Джазовое искусство активно вступает в зону игрового пространства, поэтому предстоящий в последующих разделах исследования анализ языка здесь получает исследовательский ориентир на процессы их семантической насыщенности, точнее – на *процессы десемантизации*.

¹⁷ К примеру, в *изобразительном искусстве* игра в оригинальность приводит к возникновению боди-арта (игре с телом человека), коллажа (натюрмортам из овощей и фруктов, живущих не более суток и т.п.). Такие «произведения» становятся скорее артефактами – предметами, взявшими на себя функции искусства. Возникает специальный термин – «артизация», обозначающий трансформацию, облечение реалий жизни в зрелищные формы. В *театре* показательно-игровой формой становится хэппенинг – бесфабульные театрализованные действия, нарочито абсурдные и произвольные, вовлекающие в действие не только актёров, но и зрителей. Вариантами такого рода игровых представлений стали так называемое кинетическое искусство, эвент, флукус, перфоманс, акция (искусство действия), искусство жеста и компортеман (поведение), саморазрушающееся искусство. Создатели хэппенингов свою задачу видели в организации спонтанного, иррационального действия (см.: *Крюкова, 1984, с. 241*). *Литература и музыка*, в силу временного характера искусства, испытали на себе особенное влияние игрового принципа, когда, к примеру, литературный текст произведения наполняется парадоксальной игрой слов, разбросанных символов, жёстко связанных с формальной логикой, но оставляющих практически свободное пространство понимания (см.: *Бычков, 2002, с. 507*). Так же и музыка в сочинениях композиторов-авангардистов прокладывает своё движение сквозь свободные для интерпретации сонорные поля, звоны, сгустки и облака звуков, собирающие необычные миры-пространства (К. Штокхаузен, Я. Ксенакис).

Существенной дополнительной характеристикой игрового принципа оказывается его способность к «комплементарному» взаимодействию с другими важнейшими тенденциями культуры. Так, игровой принцип стал яркой и удобной формой для *индивида, желающего проявить себя незаурядно, творчески*. Фантазия, основанная на комбинаторике форм, на создании нарочитых антиформ, по сути, безгранична, поскольку соотносима с фантазией природы и бесконечным разнообразием её видовых проявлений.

Уход в область художественной игры сопровождался, кроме того, желанием обрести сферу душевного психологического комфорта, оказаться в области **чистого вымысла, иллюзии**, что формирует ещё одну устойчивую тенденцию времени. Если в профессиональном искусстве вымышленный мир приобретал различные эмоциональные и образные оттенки (иллюзия трагического, гипербола одиночества, изобретение иррациональных миров), то в популярном искусстве и, особенно, в музыке, эта область окрашивалась, чаще всего, в тона *гедонистические*.

Массовое искусство первой половины XX столетия нашло свои, более лёгкие формы отрешения от экзистенциального абсурда, существования, лишённого высоких идеалов. В то время как «концептуальные» опусы авангардного искусства обрамляют область идеального острым чувством нереальности, преподносят её как плод болезненных фантазий, как образность, пригодную для сюрреалистических искажений (П. Пикассо, А. Дерен, С. Дали), «предджазовые» проявления массового искусства всё более наполняются «розовыми» тонами. Оно тесно связано с простыми чувствами, воспевающими счастливую любовь, безоблачную безмятежность, радость человеческого общения, весёлый досуг и юмор.

Музыка популярных песен и танцев, попавших в обиход джаза, в силу своей лирической природы в особой степени способствовала зарисовке именно светлых красок царства грёз. Собирая историю джаза, некоторые историки (В. Дж. Конен, Дж. Коллиер, У. Сарджент, Ю. Панасье) говорят именно об этой светлой стороне музыки в «предджазовую эпоху». Для значительной части массовой аудитории новая сказочная страна, – джазовая фантазия, «солнечная долина», – ассоциировалась с возможностью танцевать свинг, задира́ть ноги, сидеть на рояле, то есть отдыхать от души, без оглядки на мораль, этику, этикет и прочие «пережитки умершей культуры». Здесь можно

вообще уйти от всего, что вызывает неприятие, отрешённо «зависнув» где-нибудь между небом и землёй, наслаждаться приятной музыкой и оставаться наедине с самим собой в этом жестоком мире¹⁸.

Стремление к игровой сфере, а также погружение в иллюзорно-фантазийный мир грёз, освещённый в массовом искусстве светлыми тонами, естественно оказались сопряжёнными с ещё одной тенденцией этого искусства – *тенденцией иронической*. В проекциях этой тенденции мы опять-таки наблюдаем расслоение между легким массовым искусством и элитно-профессиональным. Речь идет о *качестве* этой иронии, её окрашенности: либо насмешливые, непритязательные тона, с одной стороны, либо затемнённые, навеянные трагизмом – с другой.

В академическом искусстве соединение трагического и иронического приводило к сатире (И. Стравинский, Д. Шостакович), гротеску и абсурду (П. Пикассо, К. Малевич, М. Шагал, С. Дали, Х. Миро, Д. Джойс, П. Гринуэй и другие). Характер иронии пришёлся по вкусу практически всем основным новаторским направлениям в искусстве и интеллектуальной деятельности XX века, включая постмодернизм¹⁹.

В джазовом искусстве ирония чаще всего носила характер лёгкой насмешки, забавы, раскованного удовольствия, но нередко служила и маской трагического. Здесь, в своём изначальном виде, развивается юмор карнавальных средневековых традиций с грубыми жаргонными словечками, острыми выражениями, подчёркнуто «простецким», фривольным поведением на сцене. Ирония, по словам Е.С. Барбана, могла дать джазовому музыканту иллюзию свободы, «не требуя подлинно свободного нравственного выбора, выбора самого себя» (Барбан, 2007б, с. 177).

¹⁸ Об иллюзорно-фантазийном характере «джазового мирочувствия» косвенно свидетельствует и такой негативный факт, как невиданное ранее «массовое» употребление наркотиков в среде джазовых музыкантов.

¹⁹ На иронической «интонации» основывали свои эпатажные манифесты футуристы, дадаисты, сюрреалисты, ею пронизано творчество не только многих крупных художников, но и целые направления: поп-арт (Р. Раушенберг, Э. Уорхол), концептуализм (Дж. Кошут, Л. Левин, Д. Хюблер, Т. Эткинсон), такие новые виды арт-деятельности, как хэппенинг (Дж. Кейдж, Д. Дайн, Р. Грумз, Р. Уитмен, Э. Хэнсен), перформанс (Д. Перро, М. Страйдер, С. Бёртон), энвайронмент (К. Олденбург, Ж. Сигал, А. Кэпроу, В. Пасмоэ, Л. Белл, Р. Ирвин, Д. Уиллер, Я. Кунеллис и другие). Здесь дух иронии становится близким джазу; он освобождает постмодерниста от серьёзной содержательности, возвышая его над действительностью и создавая ощущение *личностной значимости*.

30-е годы XX века оставили много записей, в которых, к примеру, танец обыгрывается как юмористическая сценка. В видеоприложении (видеопример 01) приведена сценка, которая наглядно демонстрирует, что, к примеру, свинг (как танец), продолжая традиции менестрельного кекуока, нёс в себе большой живительный заряд шуток, коллективного веселья и проявления фантазии. Танцы, организуемые в специальных дансингах, нередко превращались в своеобразные состязания танцующих, когда в центр круга по очереди выходили танцоры-умельцы для исполнения очередной танцевальной вариации. Окружающая публика при этом особенно остро реагировала на эффектные танцевальные, порой головокружительные, приёмы.

Рассмотренные в этом параграфе тенденции европейского искусства XX столетия, при всей их специфичности, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом. В качестве объединяющей их и, поэтому, доминирующей, тенденции можно назвать **зрелищность, сценичность** – всё ярче проявляющее себя как в академических, так и массовых жанрах. Искусство XX века шло к слушателю/зрителю главным образом со сцены, с эстрады, мыслилось не иначе, как искусство «преподносимое», предназначенное для слушателя. XX век даже в своих сложных концептуальных формах искусства имеет, прежде всего, в виду слушательское/зрительское восприятие, тем более, когда заводит с восприятием всякого рода «игры». Что же касается массового искусства, то оно в ещё большей степени (учитывая его увеселительную и «коммерческую» составляющие) ассоциировалось именно со сценической формой существования. Европа, увлеченно посещавшая оперетту, слушавшая водевили, смотревшая сценический канкан в кабаре, в этом же увеселительном, а главное – публично-сценическом ключе восприняла и появившуюся из Америки музыку джаза, особенно с того периода, когда он стал выходить из уютных стен небольших дансингов и ресторанов на сцену. Это было как раз время зарождения так называемой «эры свинга».

В силу особых эстетических качеств джаза, о которых будет говориться в следующей главе (прежде всего – «доминирующего духа свободы»), ощущение личностной артистической значимости, стремление к игре, иронии, погружение в грёзу, желание непосредственного контакта с реальным слушателем-зрителем

приобретали в этом виде музыкального искусства яркий, порой даже неумеренный характер.

Со временем джазу суждено будет выделиться в отдельную, дополнительную ветвь, растущую от массовой культуры, но уже в направлении искусства элитарного: джаз, в силу усиливающегося внутри него *стремления к профессионализму и артистическому мастерству*, а также стремления к *созерцательно-художественному (то есть не бытовому) воплощению образов мирочувствия*, приобретает качества искусства для избранных. Это искусство становится всё более и более разнообразным, полярным в отдельных своих проявлениях. Стремительное появление новых стилей, изобретение авангардного джаза, почти приближающегося к авангардному искусству «композиторской» музыки, сочетается с сознательным возрождением традиционного джаза начала века (30–40-е годы) – в так называемом течении «мейнстрим» (mainstream). Но в основаниях джазовой эстетики запечатлелись, прежде всего, исходные тенденции европейские культуры, вызревавшие в конце XIX – начале XX столетия. Что же касается внешних, чисто музыкальных (интонационных, ритмических) проявлений джазового мышления, то они, как известно, произрастали, прежде всего, из искусства и социо-культурной практики американского континента.

§ 4. Американский континент. Встречные шаги культуры на пути к джазу

Таким образом, к началу XX века во всей Европе сложилась ситуация ожидания новой культуры, новой эстетики, нового искусства. Это было ожидание и первые стремительные шаги массового искусства. Его утверждение на европейском континенте превратилось в амбивалентное сосуществование культур. Различия в эстетических критериях и ценностных художественных ориентирах взаимно отталкивали эти два направления культуры друг от друга. Отталкивали, несмотря на естественный процесс общехудожественного, а в музыке интонационного взаимовлияния.

На американском континенте происходили сходные процессы. Однако такого ценностного противостояния двух культур, как в Европе, здесь к завершению XIX века практически не наблюдалось: академическое искусство постепенно «завозилось» в Америку, а

собственная музыкальная культура практически до конца XIX века обнаруживала себя преимущественно в первичных фольклорных проявлениях. Массовое искусство в Америке, ориентированное на «подпочвенные слои культуры» (В.Дж. Конен), резонировало с подчёркнуто либеральным духом общества, что обеспечило ему в Америке изначально устойчивые, «укоренённые» позиции. В то время как просвещённая, интеллектуальная, утончённая и изысканная Европа пытается искать выход из духовного кризиса в бунте против культуры, отразившимся в бесконечном числе художественных направлений, школ, сложнейших теорий и философских систем, американцы, «не мудрствуя лукаво», создают свою музыку, в которой отразились, с одной стороны, духовный кризис всей Европы, а с другой – социальные, культурные и национальные особенности собственно Америки.

Не погружаясь глубоко в историю джаза (много раз описанную), на примерах американской предыстории джаза подтвердим общность тенденций развития культуры в Европе и Америке. Попутно попытаемся обнаружить то сущностно особенное, что предопределило рождение джаза именно на американском континенте.

С самого начала основной дух американской культуры определили первые поколения переселенцев. Кем они были и зачем уезжали в Новый Свет? В большинстве своём это были искатели новой жизни, которым было нечего терять на своей родине. В поисках «синей птицы» они оставляли Старый Свет вместе с его социальными, культурными установками, с его формировавшимися на протяжении веков нравами и законами.

Идея свободы владела умами уже первых американских поселенцев из Европы. Это была главенствующая, а к началу XX века – ревностно оберегаемая идея Нового света. Существует много высказываний о том, что искусство джаза родилось именно как художественное выражение свободы – творческой и социальной. Известный американский писатель С. Крауч, один из участников фильма К. Бернса «Джаз», рассказывает об этом так: «Когда речь идет о джазе и свободе – это почти одно и то же, это мечта каждого американца» (*Barn, 2001*).

Патриархальная Америка, отдалённая от художественной атмосферы Европы, рафинированных форм её культуры, создавала своё искусство, в котором выражались как высокоэтические идеи и

настроения, так и буднично приземлённые потребности вольного народа. Интересно, что в музыке этическое задание прочно удерживалось народными песнопениями, тогда как противоположная высокой этике жажда развлечений породила ряд публичных, упрощённых, полупрофессиональных форм массовой культуры, к примеру таких, как балладные оперы, описанные В.Дж. Конен (*Конен, 1977, с. 5*). В этих упрощённых операх с музыкой подлинника перемежались номера, сочинённые американскими композиторами-дилетантами. Иногда новая музыка совсем вытесняла музыку оригинала. Этот процесс привёл к такому музыкально-сценическому жанру, от которого не требовалось крупномасштабного развития ни сюжета, ни формы – к «зрелищу» (*«sights»*). В них в произвольном порядке сменяли друг друга фрагменты из драматических произведений, исполнявшихся, как правило, малым составом (а нередко одним чтецом), песни, танцы, акробатические трюки, разного рода фокусы и эксцентрические номера и тому подобное. Вызывая неодобрение просвещённых культурных кругов общественности, подобные зрелища не переставали притягивать многотысячную аудиторию, потакая её непритязательному вкусу. Единственной целью этих представлений было дать публике бездумное развлечение. В результате в музыкальном театре США восторжествовало эстрадное начало, которое стало художественным выразителем психологии американского общества с его расовой борьбой. Наиболее ярко всё это высветилось в менестрельных шоу.

Об американских **менестрельных шоу** или «чёрных» менестрелях (*«minstrel show», «blackface minstrelsy»*) писалось не раз, поскольку они неотделимы от американской практики развлечений. Однако важно отметить, что здесь обнаружила себя специфическая американская черта общей тенденции развития массовой культуры, тесно сроднившая этот вид искусства с историей джаза. В менестрелях утверждался не только примитивный строй мысли и грубый простонародный юмор. Здесь впервые, в художественной форме проявилось противостояние «белых» и «темнокожих»²⁰. Джаз

²⁰ Характерный грим менестреля – тёмная маска, на ней – выпяченные розовые губы, огромные белки глаз – был эмблемой самого театра: темнокожие артисты менестрельного театра, гримируясь под «маску», подчёркивали, что менестрельный образ выражает не подлинного негра, а лицо, специально замаскированное. Синтез «белого» и «чёрного» в рамках менестрелей проявил себя и музыкально: способствовал рождению регтайма и менестрельной баллады – жанровых предшественников джаза (см.: *Конен, 1977*).

подхватывает эту эстафету, но выражает это противостояние уже иначе, на чём мы специально остановимся в следующей главе. Пародийная маска «чёрного», которую часто надевали сами чёрные, породила необычный эмоционально-психологический синтез весёлого представления и затаённой сатиры, жизнерадостного настроения и внутренней горечи. Этим синтезом в полной мере будет наполнен сам джаз.

Оставляя в стороне социальную сторону менестрельного театра, отметим важный для нашего исследования факт: и ранние балладные оперы, и зрелища (*sights*), и менестрельные шоу утверждали в обществе всё те же художественные идеалы *представления*, массового шоу, в которых культивировался *принцип игры*, характер *иронической* (часто карикатурной, пародийной) *образности*, формировался и «герой» культуры – *артист*, покоряющий публику своим умением «играть маску» (видеопример 02).

Дух карнавальности, свободного *сценического выступления*, импровизационности, подчёркнуто иронический стиль – всё это готовило облик американской массовой культуры и, в частности, облик джаза. На первых порах этот дух музыкально был воспринят *регтаймом*. К этому жанру мы ещё будем возвращаться, оценивая его эстетическую, стилевую природу и характер его влияния на джазовую композицию. Здесь же он нас интересует как носитель художественных тенденций, одновременно близких к тем, что складывались в Европе, и особенных, чисто американских. Регтайм был жанром, где дух *представления*, *иронии*, *артистизма*, дух *импровизационного шоу* прочно соединился с яркими интонациями песнопений темнокожего населения Америки (видеопример 03).

Известно, что регтайм по своему происхождению был неотделим от театра менестрелей. В этом жанре концентрированно воплотился образ темнокожего – образ одновременно иронический и жизнерадостный, отчасти карикатурный, но и свобододлюбивый. Внутри представления традиционным был номер, озвученный жанром *кекуок* (*Sakewalk*, – дословно, – «шествие за пирогом», «шествие на кухню»), в котором озвучивалась, по мнению У. Сарджента, уже пародия «на белого», и, с интонационной точки зрения, сложился типичный облик будущего рэгтайма – музыки весёлого, уличного танца-шествия, сопровождающегося характерными шутливо-игровыми синкопами. Даже тогда, когда регтайм стал жанром фортепианной музыки, жанром концертного,

публичного преподнесения, в нём всегда ощущался простор улицы, дух коллективного веселья, праздника, весёлого шествия. Регтайм был одним из тех жанров негритянской музыки, предшествующих джазу (наряду с трудовыми песнями, духовными песнопениями, блюзами), в которых проявляется специфическая пластика, коллективное ритмизованное движение, пританцовывание, которые исследователи соотносят с обрядовыми формами, хранящимися в генотипе африканских переселенцев. Несмотря на европейскую природу этого фортепианного жанра, а, во многом, и благодаря этому, регтайм для темнокожего американца (как в последствии сам джаз) был словом собственной расы, а значит, словом своей духовной свободы, формой выражения своей расовой идентификации, и в этом плане – формой социального противостояния.

Тенденция вызревания массовой культуры и, в частности, искусства джаза, хорошо видна на судьбе **духовных песнопений афроамериканцев** – спиричуэлс, госпелс. Так же, как и в случае с регтаймом, подчеркнём, что здесь наше упоминание об этих жанрах связано с характеристикой общекультурных тенденций на пути к джазу, а не с характеристикой интонационного влияния на джаз. И опять в качестве общих тенденций культуры высвечивается двуединный процесс: с одной стороны – выстраиваются закономерности, сходные с европейскими, с другой – накапливаются закономерности свои, сугубо американские. Первая тенденция связана с тем, что, как подчёркивает Ф. Ньютон, даже такие серьёзные, углублённо-проникновенные жанры, как спиричуэл и госпел, довольно-таки быстро стали популярной формой *концертного представления* (видеопример 04). Этот, как писала В.Дж. Конен, «изумительный по своей красоте, классический вид негритянского фольклора» (Конен, 1994, с. 92) к рубежу XIX–XX веков обнаруживал себя в качестве жанра «третьего пласта»: его чаще можно было услышать в исполнении артистов сцены²¹ (см.: Ньютон, 2007). Вторая же тенденция связана с тем, что через характерный интонационный строй, через особенности ритмики (синкопирование), вокального интонирования (dirty – буквально «грязные» – тоны, глиссандирование), духовные песнопения опять таки несли дух и характер вчерашнего невольного переселенца из Африки, *грезящего*

²¹ «Негритянские спиричуэлс веками представляли собой чисто народное искусство. Но аранжированные для концертной эстрады и появляющиеся в этом амплуа, они становятся жанром "третьего пласта"» – пишет В.Дж. Конен (Конен, 1994, с. 42).

свободой и подчёркивающего свою духовную свободу. Но, интересно, что именно характерно-негритянские качества духовных песнопений во многом способствовали укреплению в них элементов театрализованного действия. Ими взаимообразно утверждалась первая тенденция – движение к сценическому исполнению, шоу.

Художественные устремления американской культуры как параллельные европейским, так и собственные, своеобразные ярко просматриваются на судьбе ещё одного музыкального жанра – предшественника джаза. Это *блюз*, сложившийся задолго до рождения самого джаза и по сей день остающийся одним из самых жизнеспособных видов современной американской культуры. Под его воздействием сформировались многие разновидности мирового легкожанрового искусства наших дней, хотя по своей сути блюз не является развлекательным жанром. Блюз также принадлежит к фольклору темнокожего населения Америки. Это была музыка, прежде всего, особой художественной образности и мироощущения, подарившая джазу свои характерные интонации, так же, как и распространённую, особенно в раннем джазе, метрико-гармоническую структуру. В своём фольклорном виде блюз – это бытовая песня с преимущественно трагической тематикой, удивительно наполненная чувством собственного достоинства. Но характерно, что даже здесь, в соответствии с особенностями негритянского мироощущения, постоянно присутствует особое качество *иронии* (самоиронии). Блюз наполнен *повествовательностью*, и именно благодаря повествованию исполнитель блюза передаёт и ироническое отношение к повествуемому. Исследователи не раз отмечали, что мрачная тоска переплетается в блюзе со своеобразным «юмором висельника» (Конен, 1984, с. 203) и открытой чувственностью. Глубокий душевный надрыв неотделим от скептической усмешки. Одиночество окрашено воспоминаниями о радости. Плач сливается со смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться. «Герой» блюзов – обычный человек, живущий в реальном мире, лишённый иллюзий и мечты, полный недостатков и даже пороков. Порой он уже не ждёт ничего от жизни, и даже любовь приносит ему разочарование и заставляет иронизировать по собственному поводу. Исследователи единодушны во мнении, что такое циничное отношение к страданиям, скрытое за внешне развлекательным характером – результат исторических и социальных особенностей

страны, в которой рождалась и формировалась культура американских негров.

Блюз как повествовательный жанр *предполагал аудиторию*, поэтому в нём также сокрыта общая тенденция культуры к *сценическому бытованию, выступлению*. Это качество «преподнесения» дополнялось импровизационными вставками, словно бы рассчитанными на то, чтобы подчеркнуть *мастерство исполнителя*. Кроме того, ещё одной качественной чертой блюза является его «просторечье», его *бытовой слог*. Музыкальный язык этого жанра – это язык простого человека, язык нерафинированных форм культуры, что, в частности, видно из видеопримера 05. Именно на этом языке, на интонациях народной фольклорной песни основывались первые образцы джаза. Однако с первых своих шагов это было уже другое искусство, джазовое, и в нём нарабатывался уже стереотип отхода от традиции, связанной с усилением индивидуалистического артистического самовыражения, сленговых поведенческих «идиом» этого самовыражения.

Таким образом, мы видим, что американская культура к началу XX века нарабатывала сходные с европейской культурой тенденции движения к массовому искусству, а вместе с ним – к джазу. Особые же, специфически американские, черты этого движения обнаруживали себя в особенностях художественного проявления афроамериканцев. Поэтому не случайно считается, что джаз по своему происхождению – это искусство темнокожего населения Америки. Тем не менее, к этому моменту рождения джаза на американской земле тянулись именно европейские тенденции культуры, складывающиеся от XIX столетия к XX. В рамках всей европейской культуры – как академической, так и нарождающейся массовой – всё сильнее и на различных уровнях крепло общее устремление к обновлению традиционного, устоявшегося. При этом коренная традиция академического искусства, связанная с художественным погружением в смысловой мир музыки, всё больше теснилась эмоционально-выразительной стороной её концертного преподнесения. Благодаря новым тенденциям, отмеченным в главе, стал стремительно складываться и крепнуть *новый канон развлекательной культуры*, особенно активно подхваченный практикой массовой художественной коммуникации. Усиленный

этой практикой рост индивидуального самовыражения в искусстве создал в Европе ситуацию «ожидания джаза».

Дополним сказанное ещё и тем, что джаз – это искусство города, искусство *непервичных жанровых форм культуры*. Жизнь города – это ещё один катализатор сценического, артистического, «преподносимого» существа большей части массовой культуры и джаза в особенности.

Единая логика культуры объединяет два континента – Америку и Европу. Эта логика прослеживается как во внешне броских, наглядных проявлениях художественной жизни, так и в более глубоких общих тенденциях. Движение мысли от фактов культуры к тенденциям, описываемых в этой главе, даёт важное преимущество для следующего исследовательского шага: *объективную обоснованность*. Все обнаруженные в этой главе социальные общекультурные тенденции дают возможность перейти к разговору о более глубинных мировоззренческих, эстетических основаниях джаза, а затем стилистических и жанровых. Названные тенденции (к индивидуализации, к усилению игрового принципа, мечтательности, ироничности, зрелищности), как в тугом узле, переплетаются в генеральном движении культуры и социума – к противопоставлению академического канона культуры канонам развлекательным, в котором артистическое личностное самовыражение музыканта ассоциировалось с художественным проявлением культурной и социальной свободы. Наметив эти объективные тенденции, можно двигаться дальше – попытаться выстроить эстетическое основание джаза, осмыслить его как озвученную форму мирочувствия.

ГЛАВА II. Эстетика самовыражения джазового искусства в практике культуры

Исследовательское прояснение социальных и культурных тенденций, способствовавших возникновению джаза, выявляет многие внутренние закономерности и пружины этого искусства. Но ещё большую информацию о художественных свойствах джаза несёт в себе сама практика его яркого, порой вызывающего функционирования в культуре. По этой практике уже смелее можно судить, какие принципиальные мирочувственные основания формируют «эстетику» этого искусства, а какие его проявления выходят за пределы собственно художественных задач²². Само понятие «эстетика джаза» несёт в себе определенное культурно-историческое противоречие. Не случайно ревнители джаза не раз декларировали отказ от прежнего, привычного понимания сути эстетического видения мира в джазе. Тем не менее, следуя главной установке научно-эстетического анализа, необходимо поставить вопрос о коренных ценностях этого искусства, формирующих его устойчивые идеалы – идеалы звуковые, интонационные, поведенческие, сценические, сказывающиеся на характере взаимодействия джаза с другими искусствами и формирующие его особый, меняющийся, но устойчивый в своих типологических основаниях музыкальный язык.

То, что мы иногда читаем в качестве «эстетической» характеристики джаза, носит зачастую характер внешнего описания, наполненного непосредственной эмоциональной реакцией. В таких случаях вместо типологически обобщенных оценочных суждений мы получаем описание индивидуально-неповторимого, рождённого «на глазах». Это является естественным результатом особого характера джазовых выступлений, в которых музыканты активно призывают к

²² А.М. Цукер, например, обращает внимание на то, что «массовые виды музыки (а именно к ним принято относить эстрадный джаз) не исчерпываются только художественным назначением, реализуя себя то как «стиль жизни», то как социальная позиция, то как способ солидаризации, либо выполняя те или иные прикладные функции. Поэтому подчас главным критерием становится соответствие поставленным внехудожественным задачам (противопоставление себя окружающему, скандальный имидж, нарочитый эпатаж и тому подобное). Естественно, что в такой ситуации любые эстетические оценки оказываются бессмысленными» (см.: *Цукер, 2008*, с. 7–8).

живому контакту, настраивают на восприятие новизны. В настоящей главе отправной точкой рассуждений становится понятие «эстетического», уже не опосредованно («от тенденций культуры к джазу»), а непосредственно, через конкретику практического бытования джаза в культуре («джаз в практике культуры»), выстраивается исследовательское движение к типологическим основаниям джаза, прежде всего – художественным. В отличие от многих примитивных форм коммерциализованной массовой культуры ценности джаза корректировались его «особым движением», особыми установками: джазовая традиция формировалась не только в конфронтации с академическим искусством, не только в противоборстве с устоявшимися эстетическими идеалами, но и в утверждении собственной, отнюдь не только развлекательной и пустой энергии личностного самовыражения. Сила этой джазовой энергетики не могла исходить лишь из примитивного публичного оригинальничания. Её особая мощь коренилась в осознании джазовым музыкантом себя не только в контексте конкретного выступления, но в контексте культуры и жизни в целом. Тем самым художественное «я» джаза стремилось не к одному только отрицанию, но и к диалогу с культурой, осваивая разнообразные, в том числе и глубоко серьёзные темы. Другое дело, что эти серьёзные темы и образы джаза далеко не всегда присутствовали в виде очевидного пласта этой музыки, но находились «за текстом», в виде внутреннего смыслового пласта, над которым и располагалось всё внешне развлекательное, игровое, пошловато-ироническое, эпатирующее и так далее. Такое «оригинальное» стремление джазовых музыкантов к утверждению собственных идеалов жизни, а с ними и новых идеалов художественности сформировало само понятие «эстетики джаза», которое, тем не менее, ещё требует своего исследовательского прояснения.

§ 1. Эстетика джаза: *pro et contra*

Для того чтобы иметь возможность говорить об «эстетике джаза», необходимо конкретизировать объём и внутреннее наполнение этого понятия, соизмерив принципиальные «за» и «против» столь неоднозначного союза: джаза и эстетики. В качестве

отправной точки рассуждений оправданными здесь представляются три главных (традиционных) основания эстетического познания. Первое основание связано с определением эстетики как *учения о прекрасном, о красоте* и формах её проявления в мире и человеческой деятельности. Такое понимание характерно было ещё для XVIII века, когда А. Баумгартен впервые ввёл термин «эстетика», обозначив им философскую науку о чувственном познании прекрасного. Второе, классическое, определение эстетики акцентирует *эстетическую деятельность* человека, которая, как писал И. Кант, не связана с получением выгоды и свободна от материально заинтересованного целеполагания («бескорыстное любование» – А.Ф. Лосев). Не случайно наиболее ярко эстетическая деятельность человека проявляется в искусстве (Бычков, 2002; Гегель, 1968–1973; Давыдов, 1975; Лосев А., 1965, 1992; Мартынов В., 2003; Фрейд, 1990). И третий коренной параметр эстетики касается вопроса о *воплощении действительности в искусстве*, того, какими средствами языка, в опоре на какие принципиальные ценности жизни человек в художественных формах устремлён к обозначенным приоритетным ценностям (для XIX века – Красота). Следовательно, третий параметр оказывается объединяющим первые два как вопрос о *ценностных жизненных ориентирах искусства*. Здесь концентрируются как глубинные, мировоззренческие основания эстетики, её соотнесенность с внешними бытийственными идеалами, так и вопросы форм художественного проявления этих оснований, характеристики языка искусства (см.: Шуранов, 2011). Именно в пересечении жизненных идеалов и характера их воплощения в языке музыкальная наука видит единство и осмысленность сближения эстетики и теории музыки (см.: Мазель, 1978).

Эстетика с самого начала была наукой не об абстрактно прекрасном, а о красоте мира как его истине и смысле. Красота для эстетического взгляда – это реально существующая ценность, противостоящая хаосу, дисгармонии и разладу. Отсюда расслоение на высокое, прекрасное, внутреннее – с одной стороны, и низкое, хаотичное, внешнее – с другой. Совершенно очевидно, что такое эстетическое понимание красоты есть отголосок многовекового религиозного европейского мироощущения, видевшего мир в его разделении на возвышенное и приземлённое. «Именно сила притяжения прекрасного – пишет В.Ф. Мартынов, – и в то же время желание человека преодолеть разрушительное воздействие

низменного стали одной из важнейших причин появления особой науки о красоте» (*Мартынов В., 2003, с.4*). Следовательно, и эстетическая деятельность человека была связана с его мечтой подняться над низменным и заглянуть за внешнее, желанием увидеть в мире иное бытие, не бытовое, не приземлённо-меркантильное, а идеальное. Даже стремление человека к украшению быта было проявлением эстетического в бытовых формах. Перед зеркалом жизненных ценностей стоит любая художественная деятельность человека, в том числе и джазовое искусство. Поэтому характеристика джаза с позиций эстетических есть не что иное, как усматривание того, что в нём может быть соизмеримо с Красотой и теми жизненными приоритетами, которые были острыми, актуальными для джазовых музыкантов и слушателей с самого начала рождения этого искусства.

Но тут мы попадаем в область парадокса, поскольку жизненные ценности, культивируемые джазом в самых разнообразных проявлениях, оказываются балансирующими между высоким и низким, между красивым и вульгарным, восторженно-гармоничным и пошлым. На эту имманентную особенность джаза обратила внимание В.Дж. Конен, указывая, что особый «джазовый колорит», «джазовая расцветка» заключается в таком балансировании (см.: *Конен, 1994, с. 112*). В первой главе мы в фактах истории отметили процессы расслоения культуры. Это было размежеванием ценностей, и джаз оказался средоточием этого эстетического размежевания. В нём прежние, устоявшиеся эстетические критерии оказываются сильно потеснёнными другими, «новыми ценностями», соответствующими массовой культуре. Не случайно джаз концентрированно воплотил в себе те два начала культуры, которые Ф. Ницше охарактеризовал как «аполлоническое» и «дионисийское». Термины Ф. Ницше удачны своей апелляцией к античности. Их, так сказать, «горизонтальное» уравнивание в правах явно искажает вошедший в европейскую эстетику христианский идеал Прекрасного (с иерархией высокого и низкого) и со всей очевидностью заменяется на языческий, точнее сказать, «неоязыческий» идеал, облачённый в атрибутику современной культуры и цивилизации.

Вопрос о жизненных ценностях, культивируемых джазом, остаётся острым во всех суждениях об этом искусстве, однако эти ценности, повторим, оказываются сильно «скорректированными» новым, «неоязыческим» столетием. В связи с тем, что джаз вбирает в

себя противоположные стремления к «человечески» идеальному и приземлённому, обращение к терминам Ф. Ницше представляется логичным. Однако наша позиция в использовании этих терминов несколько иная. Мы не рассматриваем эти два направления культуры как её равноценные достояния, как «естественное многообразие» форм художественного человеческого проявления. Аполлоническое и дионисийское в джазе действительно существуют рядом, но как внутреннее противоречие, как раздвоенность этого искусства, как постоянное соперничество идеализированного и низменного, устремлённого к красоте и хаосогенного.

Эстетика джаза оказалась внутренне раздвоенной. Джаз ушёл от многовекового идеала Прекрасного, одухотворённая наполненность которого на протяжении столетий делала этот идеал «реальнейшей реальностью» мира (П.А. Флоренский), служила высочайшим идеалам жизни. Аполлоническое в джазе – лишь отблеск такого идеала Красоты, своего рода его проекция, поскольку он оказался перемещённым из реальности в сферу мечты. Все «красоты» джаза основываются на мечтательности, иллюзорности. Джазовые фантазии – это своего рода музыкальный Голливуд, это гигантская работа мысли, затрата большой творческой энергии по созданию прекрасной утопии – «Солнечной долины», в чём-то родственной античным мифам, которые стали так притягательны для искусства XIX – начала XX веков. Античные образы и сюжеты в музыке, живописи, театре, начиная с XIX века, действительно подготовили почву для конструирования иного идеала красоты, для трансформации его в духе антично-языческой мифологии и «иллюзионизма» (П.А. Флоренский).

Чем же в таком случае оказывается заполненной жизненная реальность в джазе? Что составляет его предметно-жизненные эмоции и образы? Свободное от возвышенно-прекрасного идеала пространство насыщается дионисийскими идеалами откровенных эмоций, буйных чувственных телодвижений и коллективно-массовой психологической суггестивной сплочённости.

Однако у этого расслоения один общий мировоззренческий источник. И аполлонический «иллюзионизм» и дионисийское буйство джаза – все внешние формы звукотворчества этой музыки predetermined общим смыслом творческого устремления в джазе. Основные критерии эстетического познания указывают в данном случае на источник этих общих смысловых устремлений: он

находится в области приоритетных жизненных ценностей. Доминирующая мировоззренческая ценность, воплощённая в джазе, не сокрыта глубоко, но проступает в разнообразных музыкально-стилевых и артистических формах как неизменно присутствующий в них *дух свободы*, как *стремление к свободе*. За внешней развлекательностью особенно раннего джаза проступает идея социального противостояния, противодействия всякого рода эталонам. Музыкально-интонирующее сознание, выражающее себя через джаз, личностно утверждает всякий раз новый и свободный идеал жизни, а вместе с ним и новый, противоборствующий с традиционным и устоявшимся, идеал художественности. Эта внутренняя задача джазовыми музыкантами переживалась всегда остро и личностно, не просто как самовыражение себя перед лицом слушателя, а как внутреннее самоутверждение себя в качестве творца культуры – культуры новой. Не случайно, поэтому, присутствующий в джазе дух свободы оказался столь тесно переплетённым с идеалом личного творческого самовыражения.

§ 2. Идеал свободы. Социум, культура и личность

Любая творческая деятельность во все века была отмечена духом свободы. Это одно из неизбывных устремлений человеческого самоощущения в мире и осмысленного пребывания в нём. Однако, исторические различия в понимании свободы связаны с осознанием «предмета» свободы или, иначе, её цели: свободы «для» или «от» чего? В рамках нашего исследования, в контексте рассуждений о свободном самовыражении в джазе естественным будет оттолкнуться от сравнительного сопоставления приоритетных ценностей, которые наполняли понятие свободы в традиционном академическом искусстве и эстетике, с одной стороны, и искусстве джаза – с другой.

Классическая эстетика, следуя многовековой традиции «вертикального» соположения сущностных ориентиров «возвышенного» и «земного», «прекрасного» и «безобразного», одухотворённого и «плотского», свободу в этих иерархически соположенных ценностях мыслит как устремленность телесно-душевного к духовному. Душа, по установленной ещё в средневековые иерархии «тело – душа – дух», осуществляет свой свободный выбор. Оказавшись под властью чувственного, она

становится несвободной. Лишь там, в лучах истинной абсолютной Красоты, душа получает подлинную свободу. Человек становится полноценной личностью в результате ненавязанного внутреннего выбора, в своём устремлении к Красоте. Он уподобляется Красоте, отказывается от вязкой несвободы безобразного ради окрылённого, возвышенного парения духа.

Необходимость в этих известных определениях эстетического идеала свободы связана с тем, что в искусстве джаза этот идеал получает иное наполнение. Общей остаётся лишь внешняя логика: свобода есть отказ от несвободы. Однако областью несвободы джазовый (и не только джазовый) музыкант с начала века начал мыслить явления социального и культурного порядка, а не духовного. Мышление, некогда ориентированное на возвышенный идеал красоты, стало затуманиваться возрастающей чувственностью и психологизмом жизни и искусства, оформляющими новый идеал «социокультурной свободы»: отказ от прежнего идеала породил энтузиазм и ощущение освобождения.

Обострённая духовная тяга «вперёд, к новым берегам» (М. Мусоргский) в уже преобразованном виде прочно и всё более нетерпеливо овладевала сознанием европейцев, начиная со второй половины XIX столетия. Тот миграционный бум из Европы в Америку, который нарастал к рубежу веков, был рождён не одними лишь социально-политическими, но и духовно-культурными причинами. Поэтому не случайно, что дух Америки, замешанный на свободе, был духом, привезённым из европейского континента.

Американские переселенцы с самого начала пытались строить жизнь на основе своих творческих способностей и утверждении свободной их реализации. Как писал Э. Фромм, «гибель за свободу, по их мнению, была самым достойным концом жизни, наивысшим достижением личности» (Фромм, 2004, с. 14). Независимость от социальной иерархии, освобождение от академических канонов культуры, от регламентации всякого рода – эта идея вошла как главная составляющая в музыку джаза. Её внутренний дух и строй был замешан на доминирующей социальной идее Нового Света – быть свободным.

Но в Америке жили ещё и темнокожие, среди которых подавляющее большинство – невольные переселенцы, привезённые с африканского континента. Африканская культура внутри себя имела

свои собственные каноны. Это была преимущественно обрядовая культура, замешанная на коллективном действии, общинном ритуале, несущая в себе мистический элемент: ощущение близкой связи человека с миром духов, с космосом, с мирозданием²³. То есть социальная, а вслед за ней и художественная, регламентация африканского человека напрямую зависела от ощущения связи с природой, с миром и пространством, где живут духи предков, тайные силы природы, могучие энергии космоса. Для негров всё это было системой собственных канонів жизни и культуры. Но по отношению к европейцам, к европейской социально-культурной регламентации, это была *иная культура*. И эта иная культура срезонировала с поиском «белыми» американцами свободного самовыражения, вступающего в конфликт со сложившимися европейскими канонами. В этой ситуации музыка темнокожих американцев была воспринята «белыми» как готовая художественная форма свободного творческого высказывания. В музыке «чёрных» европейский менталитет воспринял все необычные для себя элементы африканского жизнеощущения и элементы его художественного проявления.

На заре своего формирования джаз в Америке оказался средоточием не только культурных, но и расовых проблемных взаимодействий. Слияние культур, точнее сказать, традиций, уходящих корнями в эти два неамериканских континента (Европа и Африка) и уже на протяжении трёх веков видоизменявшихся в Новом свете, происходило далеко не гармонично. Джаз стал своего рода соревнованием рас, и это было одной из немногих сфер деятельности, где чёрное население имело явное превосходство. Ни для кого не является секретом, что дух джаза – в большей мере дух темнокожего американца. Социальная окраска расового противостояния в джазе заключалась в сложных взаимоотношениях белых и чёрных, и эта сложность обусловлена исторически. Американская литература в своих классических образцах рисует различные исторические типы белого и темнокожего населения Америки. В обоих этих типах есть облик как негативный, так и позитивный. Белый американец, с одной стороны, – завоеватель и рабовладелец, с другой – носитель европейской цивилизации, культуры и религии. Темнокожий

²³ Глубокую характеристику африканской культуры дает М. Стернс в своём капитальном исследовании «История джаза» (см.: *Stearns, 1958*), на которое ссылаются многие исследователи джаза.

американец, с одной стороны – трудолюбивый, набожный, близкий природе, свободолюбивый человек (таким мы его видим, в частности, во второй части «Приди, воскресенье» из сюиты Д. Эллингтона «Чёрное, коричневое и беж»)²⁴. С другой стороны, негр (особенно к концу XIX – началу XX столетия) – озлобленная, обиженная социальной несправедливостью, бунтующая личность. В книге известного негритянского писателя Ричарда Райта «Дети дяди Тома» показан новый чёрный американец, не просто ненавидящий белых, но бунтующий в антисоциальных формах. Своё негативное отношение к белым темнокожие показывают и в манере поведения, и в особенностях культуры быта, в формах искусства²⁵.

Джаз, как это ни парадоксально, стал формой свободного самовыражения и для белых, и для чёрных. Культурный сплав образовал в джазе не монолитную сплочённость традиций, а постоянно соприкасающийся и взаимодействующий параллелизм, своего рода соревнование проевропейского и антиевропейского, «белого» и «чёрного». То есть джаз оказался полем культурно-социального «качания», своего рода «свинга» между двумя культурными традициями: европейской (массовой) и внеевропейской, аполлонической и дионисийской. Выскажем здесь предположение, которое станет в настоящей работе сквозной идеей и предметом широких обобщений. Чаще всего под свингом (качением) подразумевают особое ритмическое балансирование в джазе²⁶. Однако, состояние балансирования, «свингования», *обнаруживает себя на разных уровнях*: эстетическом, жанровом, интонационном и звуковом.

Темнокожие американцы придавали огромное значение проявлению расового противостояния в джазе. Всякий раз они подчёркивали, что только свободный человек может создать что-либо великое, социально значимое. Ч. Хайден, музыкант из квартета О. Коулмана, вспоминает: «Нам очень хотелось, чтобы народ принял

²⁴ Один из первых исполнителей этой сюиты Джон Сандерс (тромбонист) рассказывает в связи с этой музыкой о трудолюбии и глубокой набожности чёрных рабов (фильм К. Бернса «Джаз» (Barn, 2001) – видеопример 06).

²⁵ С. Крауч, американский писатель, видит причину наличия элемента хаоса в мире американских негров в том непослушании, которое сформировалось в них ещё во времена рабства. В сериале К. Бернса «Всемирная история джаза» он рассказывает, что, когда кто-нибудь говорит негру: «Давай, делай так!» – тот мысленно отвечает: «А вот не буду, даже если он прав, плевать! Ну и что, что он прав? Не буду, и всё тут. Просто ради того, чтобы все знали, что я есть» (видеопример 07).

²⁶ «Качание» (англ. swing) – одно из устойчивых переводов понятия и определений свинга.

нашу музыку. На самом деле почти все великие музыканты – свободны. Послушайте, как играет, как импровизирует Коулман Хокинс, как импровизирует Телониус Монк, как импровизирует Бад Пауэл. Это совершенно запредельный уровень! Они играют так свободно, так глубоко, на таком уровне, что всякий раз отдают себя без остатка!» (*Barn, 2001*).

Когда в июне 1941 года, за несколько месяцев до вступления Америки в войну, Д. Эллингтон записывал в Голливуде первый негритянский мюзикл с социальной тематикой «Прыгай от радости», он подчёркивал, что целью мюзикла является желание «воздать должное вкладу чёрных в жизнь Америки». «Я считаю, – говорил Эллингтон, – что негры – это творческий голос Америки, это сама творческая Америка. Благословен день, когда первого несчастного раба высадили на нашем побережье!» (видеопример 08) (*Barn, 2001*). Образ покорного негра-раба становился историей. Однако белые американцы тогда не были ещё готовы «воздать должное вкладу чёрных в жизнь Америки»²⁷. И музыка им была понятней лёгкая, не отягощённая социальным подтекстом. Поэтому предпочтение отдавалось большим свинговым оркестрам, включавшим в свой репертуар танцы, эстрадные номера, бродвейские мелодии. Г. Гиддинс, музыкальный критик, говорит о том, что «светлокожие американцы привыкли воспринимать музыку именно в рамках этого стандарта» (видеопример 09) (*Barn, 2001*). Для подавляющего большинства американцев в то время «свобода» больше ассоциировалась с развлечением: «свободой» в рамках культуры.

Социальное «противостояние», запечатлевшееся в джазе, не следует понимать лишь как негативное явление. Наоборот, в джазе оно нередко приобретает характер заинтересованного любопытства и стремления к сотворчеству. Если в литературе очень часто описываются случаи дискриминации темнокожего населения Америки в начале XX века, то гораздо реже упоминаются факты, что многих европейцев неудержимо тянуло заглянуть «на ту сторону улицы», куда вход разрешён был только чернокожему. В фильме «Индиана Джонс. Молодые годы» очень ярко отражена эта сторона жизни американского общества. Об этом так же свидетельствует

²⁷ Не случайно тогда же одна из газет («Лос Анжелес Трибьюн») отмечала: «Прыгай от радости» стал похоронами дяди Тома, пусть покоится в мире!» Однако шоу продержалось всего семь дней, после чего в газетах скромно отметили, что причина успеха, пусть недолговременного, заключается лишь в том, что «не было никакой чечётки, никакого негритянского диалекта, никаких вульгарных чёрных анекдотов» (*Barn, 2001*).

интервью из фильма «Джаз» (*Barn, 2001*), в котором историк джаза У. Моргенстерн рассказывает о себе, как он, впервые попав в Нью-Йорк, стремился, в отличие от других приезжающих, увидеть не статую Свободы, а Пятьдесят вторую улицу, о которой много слышал. Туда после введения закона Д. Кроу о сегрегации переместился джаз, так как Гарлем стал опасным для людей с европейской внешностью. Белые стали посещать Пятьдесят вторую улицу, где можно было послушать все джазовые стили и увидеть самых известных джазовых музыкантов. В этом же сериале Д. Уэйн, промоутер, вспоминает: «Я был совсем мальчишкой. Мой брат – года на три–четыре старше. Однажды отец нам дал 10 – 15 долларов, и мы пошли на Пятьдесят вторую улицу. Это было так здорово, что у меня тряслись поджилки. Мы побывали в пяти клубах, послушали замечательных музыкантов. Я никогда в жизни не забуду охватившее меня неведомое чувство. Сидишь в клубе, уже три часа ночи, вроде спишь и не спишь, и чувствуешь, что музыканты играют для тебя одного» (видеопример 10).

Что же могло привлекать европейца в мире чёрных? Их необычные формы массового коллективного музицирования, построенные на ритмизированной пластике и танцевальности, своеобразный дух соревнования между музыкантами и соучастие зрителей в этом музицировании, их дионисийское жизнелюбие – всё в этом мире было необычным и притягательным для белого человека. Ведь на протяжении нескольких веков в своём мире «только для белых» европеец-зритель и европеец-музыкант привыкли чувствовать себя на концерте скованными «рамками приличия».

О том, что поиск новой культуры, противостоящей традиционной европейской, был и внутренним побуждением самой европейской культуры писал Э.В. Денисов: «Если в эпоху романтизма слушатель часто предпочитал элегичность музыкального высказывания («музыка должна ласкать слух» – и она действительно ласкала), то сейчас активность и импульсивность являются почти необходимым условием коммуникабельности. Заострённые, смещённые ритмы, сопоставление кажущейся аритмичности импровизации с возвращающим пульсацию основным ритмом поставляет нам конфликт различных отношений к музыкальному времени, диалектику взаимодействия различных по смыслу процессов его членения» (*Денисов, 1986, с. 164*). В Америке среди белокожего населения эта тенденция была ещё более усилена общим

духом Нового света, общим духом детей и внуков первых переселенцев. Непосредственность самовыражения, столь естественная для африканской, обрядовой по сути, музыки как проявление стихийных, дионисийских сил (отсюда – акцентность, ритмичность), стала общей тенденцией всей культуры. Но в джазе она проявила себя наиболее концентрированно.

Тяга европейца к музицированию темнокожих представляется естественной и понятной. Атмосфера непринуждённого творчества, непосредственного проявления эмоций и радости в процессе восприятия музыки, характерная для джаза, была когда-то свойственна и европейцам: она никогда не умирала, как мы уже говорили в первой главе, в фольклорных традициях различных европейских народов, в их обрядах и ритуалах. Поэтому многовековые формы народной (карнавальной) европейской культуры в их стремлении к празднику, свободному проявлению своих эмоций гармонично срезонировали с афроамериканскими традициями, формировавшими ранние формы джаза. Следовательно, джаз оказался и для белых, и для чёрных формой *выражения духа свободы*: для чёрных – с преобладанием социально-расовых устремлений, для белых – социо-культурных. Эта общая для обеих рас *мировоззренческая позиция*, усиленная духом личностного высказывания, становится *важнейшим постулатом эстетических характеристик* джазового искусства. Этот дух личностного свободолобивого высказывания *заслонил собой традиционно-эстетический идеал Красоты*, и нашёл своё проявление как в художественных (например, импровизационность), так и внехудожественных, внешних формах публичного сценического поведения.

§ 3. Зрелищность джазовых выступлений

Особый дух, возникающий во время исполнения джазовых композиций, во многом ассоциируется не только с музыкой, но и с внешним обликом музыкантов, с их необычным, не регламентированным академическими канонами сценическим поведением. Е.С. Барбан, к примеру, фактор решающего влияния на «джазообразование» видит «в особенностях эстетического поведения музыканта-импровизатора, реализующегося как некое интуитивно

постигаемое спонтанное действие» (*Барбан, 1987 б, с. 97*). Характерно также признание С.М. Слонимского в том, что джаз – это не только музыка, обогащающая его как композитора, «но и люди, создающие и играющие её, посвятившие ей свою жизнь» (*Слонимский, 1987, с. 74*). Большую роль театрализации джазового представления отмечает в своём исследовании Ф.М. Софронов, отмечая, что джазу, как и всей «ритмопейной» музыке, свойственна тенденция к синтезу искусств (см.: *Софронов, 2003, с. 46*).

Спонтанная зрелищность была присуща джазу с самого его рождения. Джазовому музыканту всегда была свойственна контактность с публикой, а способность «зажечь», «расшевелить» зал – показателем его таланта и профессионализма. Не случайно А.Е. Петров приводит следующее высказывание В.Б. Фейертага: «...джаз – это не только расслабленное сидение в кресле, задумчивость и отрешённость. Это ещё и яркое зрелище, если хотите – развлечение. Многие великие джазисты были превосходными шоуменами – начиная с Луи Армстронга и кончая нашим петербуржцем Давидом Голощекиным» (*Петров, 1996, с. 232*).

Образ джазмена 20–30-х годов – это образ «своего парня», жизнерадостного, компанейского, «искренне» веселящегося под собственную музыку. Ф. Уоллера в документальном фильме о нём мы видим в образе «грустного клоуна», поглядывающего на зрителей огромными, печальными, жгучими глазами. Он успевает одновременно петь нежную песенку о любви, играть, не глядя на клавиатуру, поражающие воображение публики звуковые импровизационные каскады и посылать воздушные поцелуи лежащей на крышке его рояля томной девушке (а иногда сразу несколькими) (видеопример 11).

Бурному, влюблённому в жизнь и музыку, коренастому негру Эрролу Гарнеру, в его цветном фраке, слушатели прощали погрешности в игре, когда он, ошетилив усы и оскалив зубы, терзал чудовищными ручищами беззащитную клавиатуру.

Особое отношение к театрализации поведения, как отмечает Ф.М. Софронов, было свойственно и боперам (представителям стиля би-боп) (*Софронов, 2003, с. 51*). Известно, к примеру, что берет и тёмные очки были знаком принадлежности к этому музыкальному направлению. Боперы одевались как биржевые маклеры, говорили грамотно, словно преподаватели колледжа. Такой сдержанной манерой поведения на сцене они демонстрировали своеобразный

бойкот не только первым джазменам, привыкшим надевать ради белой публики «маску радости», когда хочется плакать, но и всему тому, что скрывалось внутри замкнутого от негритянских взоров мира под названием «только для белых». Однако, подчеркнутое, даже надменное отстранение от зрителей, так сказать игра в отсутствие театра – это тоже театр. Считая музыкантов эпохи свинга «музыкальными издольщиками», развлекавшими «кривляньями» невзыскательную белую публику, «боперы» показывали театр сложной музыки, потрясающей виртуозностью, непредсказуемостью, фееричностью музыкальной фантазии. Естественно, что для многих революционеров джаза сценический имидж был лишь частью их жизненной позиции. О Ч. Паркере писатель Д. Керуак рассказывал следующее: «...печальный не от мира сего, то ли святой, то ли кретин, с которым отождествляется вся история джаза». С годами он становился всё «львинее и разболтаннее», ботинки носил «с толстенными подошвами», как бы защищаясь от неровностей жизненных троп (см.: *Керуак, 1983*, с. 36). Бойкот социальным и культурным стереотипам стал нормой поведения многих джазовых музыкантов со всеми вытекающими последствиями.

Следующий после би-бопа многостилевой этап в истории джаза возвращает зрителям театральную феерию, шоу. Известен своим эксцентричным поведением на сцене молчаливый «магический» «чёрный принц» М. Дэвис. Однако по его словам «потребность меняться» давит на него, «как проклятие»: «Зрители приходят от тебя в восторг, даже если ты ничего не делаешь, даже если ты плохо играешь» (*Руденко, 2000*, с. 31). Музыкант понимает, что зритель требует театра. И он его показывает. По воспоминаниям П. Клейтона, в пятидесятые годы у Дэвиса появилась привычка поворачиваться к слушателям спиной; к середине восьмидесятых он уже медленно бродил по всей сцене задом наперёд, согнувшись почти пополам, и на ходу наигрывал обрывки мелодий (*Клейтон, 2000*, с. 64) (видеопример 12). Но не только манера двигаться по сцене поражает воображение слушателей, но и его наряды. Он выходит на сцену то в натянутой на уши кепке, то в зелёной рубашке и тёмных очках. Увлёкшись же музыкой в стиле фьюжн, стал носить совсем несуразную одежду. Известен эксцентричностью и Д. Гиллеспи: в зрелом возрасте основатель би-бопа дал волю артистичности. А капризный и экстравагантный Т. Монк, снискавший к себе большое уважение представителей самых разных школ скупым и суровым

стилем игры, выходил на сцену в самых удивительных и немыслимых шляпах.

Наконец авангардисты, такие как А. Шепп или С. Тэйлор, своим театром «воюют» со всем, что было до них. Они декларируют разрыв с традициями предшествующего «легкомысленного» джаза: «Новая Чёрная музыка не нуждается в европейских законах», она «должна ужасать», обновлять через катарсис» (Аускерн, 2002, с. 27). Свободный джаз, не ограничивая джазменов в выборе средств для самовыражения, «культивирует» «гениальных чудаков с любого конца света» (Аускерн, 2002, с. 20). Гениальные чудачки проявляют удивительную изобретательность в выборе средств, подчёркивающих уникальность их творческой индивидуальности. В причудливых импровизациях музыкантов слушатель находит бесконечные уникальные миры, с присущими им «психизмами», «психологизмами», жизненной философией или рефлексией «по поводу». Образы дополняются внешней атрибутикой (костюм, декорации, свет, театрализация и тому подобное). И, конечно же, музыканты с удовольствием используют необычные, редкие музыкальные инструменты или в качестве музыкальных инструментов – предметы, не являющиеся таковыми, например, детские игрушки или гудки. Музыкант В. Бройкер, к примеру, говорил: «Если засунуть сакс в пустое ведро и начать дуть, это может показаться забавным, но, с другой стороны, может стать решающим прорывом в новые области звука со времени изобретения темперированной системы» (Аускерн, 2002, с. 21). Но этот необычный поиск «новых» средств тем более подтверждает мысль о стремлении музыкантов к неповторимости, к вхождению в «царство свободы» через врата «оригинальничания» и эпатажа. Безусловно, всё это обретает смысл лишь в дополнении к виртуозной игре. В выступлении японского трио “Makigami Santachi” слушателю представлено парадоксальное «балансирующее» сочетание живого вокала с «космическими» голосами терменвокса и писком детских игрушек, гитары с сэмплером, звонков мобильных телефонов с тувинским и монгольским горловым пением, старинных японских мотивов и рока. Не менее парадоксальное впечатление производит джазовый вокал В. Пономаревой, более известной в качестве исполнительницы русских романсов. В её джазовых импровизациях, в отличие от романсового пения, нарочито снято искреннее чувство. За виртуозными фантастическими пассажами в нескольких октавах,

необычными голосовыми эффектами, видимо, стоит лишь желание поразить публику, что артистке, безусловно, удаётся. Об этом же свидетельствует её сценический контакт с залом, благодаря которому певица подчёркнуто не «погружается в образ». В её лицедействе присутствует явная ирония (видеопример 13). У некоторых же музыкантов шутка достигает своего апогея, превращаясь в сарказм, в абсурд.

В XX веке с приходом и развитием кинематографа джазовое искусство обогащается новыми формами художественного контакта со слушателем-зрителем. Одной из таких форм стал *музыкальный видеоклип*. Он легко и естественно был подхвачен джазом, поскольку зрительный ряд в джазовом исполнении всегда был важной художественной стороной. Видеоклип привнёс дополнительный нюанс в характер взаимодействия со слушателем. Как правило, видеоисполнение песни снималось в характере определённой *сценки*, что опять-таки придавало новому жанру *эффект театральности*. При этом возникала своя, художественная, внутрикадровая ситуация, выстраивался небольшой сюжет. Нередко внутри этого внутрикадрового сюжета имелись свои слушатели, перед которыми выступал исполнитель. В видеопримере 14 приводится запись клипа, где Э. Фицджеральд исполняет песенку «Билет, билет, билет». Видеоряд изображает ситуацию в автобусе, где певица свободно общается с пассажирами, даже вставляет разговорные реплики. Пассажиры-слушатели оказываются непосредственными участниками небольшого концерта в автобусе. Но в клипе изображены условные слушатели – артисты клипа. Для реального слушателя, смотрящего клип и оказывающегося словно бы слушателем «второго ряда», внутрикадровые зрители устанавливают модель реагирования – условно-живого соучастия. Слушатель, воспринимающий клип, художественно вовлекается в непосредственную, лёгкую, общительную ситуацию с живой музыкой и юмором. Элемент игры двух зрительных рядов присутствует даже тогда, когда зритель не показан. Это связано с тем, что большинство музыкальных клипов (за исключением последнего десяти-пятнадцатилетия) снимались *как выступление на сцене*, перед залом. Студийные записи носили явный оттенок театрализации.

Специфика джазового искусства с особой силой проявляет себя в художественном *союзе джаза и кино*. Известно, что в Лондоне в 1981 году был издан справочник «Джаз в кино», который уже тогда

упоминал 3724 фильма, где звучит джаз. Это игровые ленты, короткометражные, документальные, мультипликационные и телевизионные фильмы. Два вида искусства – практически ровесники. Как и «синематограф», джазовая музыка становится своеобразным символом XX века.

Как пишет автор исследования «Джаз и кино» А. Кукайтис (см.: *Кукайтис, 2004*), джазовым духом проникнуто большинство культовых кинолент начала столетия: “Jazz Monkey” (1919), “Girl With The Jazz Heart” (1920), “Children Of Jazz” (1923) и другие. В 30-е годы джаз становится одной из ведущих тем на экране. Символично, что первой премьерой звуковой киноленты, которая состоялась 6 октября 1927 года, становится музыкальный фильм “The Jazz Singer”. Несколькоми годами позже режиссер Дэдли Мерфи представил публике два фильма, где впервые в главных ролях были заняты знаменитые джазовые музыканты: в киноленте “St. Louis Blues” – Бесси Смит, а в “Black And Tan” – Д. Эллингтон со своим оркестром. В 1930 году режиссер Джон М. Андерсон снял фильм “King Of Jazz”, где был занят Пол Уайтмен со своим оркестром. Классикой жанра становятся фильмы «Новый Орлеан» (1947 г.), «Пит Келли блюз» (1955 г.), «Сладкий запах успеха» (1957 г.), «Нет солнца в Венеции» (1957 г.), «Сент-Луи блюз» (1958 г.), «Я хочу жить» (1959 г.), «Джаз в летний день» (1960 г.).

Практически все выдающиеся джазовые исполнители становятся частыми гостями киноэкранов. Многим участие в знаменитых игровых кинолентах принесло неоспоримую славу, как, например, оркестру Д. Эллингтона участие в фильмах “Belle Of The Nineties” (1934 г.) и “Cabin In The Sky” (1943г.). В среде кинематографистов особой популярностью пользовался Б. Гудмен, получивший титул «Короля свинга». В карьере этого гениального кларнетиста и его бэнда особую роль сыграл фильм “Hollywood Hotel” (1937 г.). И всё-таки экранным символом эры свинга был оркестр Г. Миллера. Два музыкальных фильма, в которых он снимался, – “Sun Valley Serenade” (1941 г.) и “Orchestra Vives” (1942 г.), – стали классикой жанра. В 1945 г. на экранах появился фильм “Jivin’ In Bebo”. Эта лента увековечила оркестр Д. Гиллесли и новый музыкальный стиль.

Все перечисленные киноленты являются фильмами о джазе, повествующими о какой-либо «джазовой истории», судьбе реального или вымышленного музыканта. Нередким явлением, к примеру, стала экранизация биографий знаменитых джазменов. Первым фильмом

подобного рода стала лента “Syncopation” (1942 г.), а ещё через семь лет режиссер Майкл Кэртиз снял фильм под названием “Young Man With A Horn”. Обе ленты рассказывают о жизненных перипетиях талантливого корнетиста Б. Байдербека. Позже невероятной популярности удостоился фильм Антонии Манна “The Glenn Miller Story” (1953 г.) с Джеймсом Стюартом в главной роли. Коммерческий и творческий успех сопутствовал игровым лентам “The Benny Goodman Story” (1955 г.), «Великий Сэчмо» (1957 г.), “The Gene Krupa Story” (1959 г.), «Птица» (“Bird”) (1986 г.).

«Настоящим джазовым художественным фильмом» называют фильм французского режиссёра Б. Тавернье “Round Midnight” («Около полуночи») (1986г.), музыку к которому написал Х. Хенкок. Прототипом главного героя в этой киноленте стал Л. Янг, а роль великого музыканта блестяще сыграл в фильме незаурядный саксофонист Д. Гордон. Особенностью этого фильма является острое и доминирующее чувство уходящей жизни. Медленный, ностальгический джаз наполняет всё пространство фильма, создавая параллельно сюжету удивительно джазовое (блюзовое, ностальгическое) сочетание гармонии и утраты.

Напротив, ироничная комедия Вуди Алена «Сладкий и гадкий» (“Sweet & Lowdown”, 1999 г.) посвящена выдуманной истории никогда не существовавшего гитариста 1930-х годов Эмметта Рэя. В фильме, по словам критиков, скрупулёзно воссоздан материальный мир эпохи – одежда, автомобили, интерьеры.

Музыка во всех этих фильмах не просто создает дух эпохи или служит средством художественной характеристики. Джаз в них является носителем главной идеи, основного духа, который наполняет и главных героев. Это искусство живёт здесь словно бы автономно, собственной художественной жизнью, как естественное окружение джазового музыканта. Такое возможно потому, что и сами судьбы музыкантов, и собственно музыка джаза утверждают идею личностной творческой самодостаточности, профессионального превосходства музыканта. В таких фильмах музыка джаза, как правило, не увязывается с какими-либо характеристическими клише, не служит «средством», скорее подчиняет себе сам фильм: видеоряд и сюжет подстраиваются под музыку. Подобную художественную функцию музыка выполняет и в отечественных фильмах «Мы из джаза» и, отчасти, «Стиляги», воспроизводящих эпоху «молодости»

джаза, где всё, говоря словами А. Кукайтиса, «дышит аурой тридцатых» (*Кукайтис, 2004*).

Как закадровое, комментирующее средство джаз стал активно использоваться после окончания Второй мировой войны. И здесь сложилась особая закономерность. Лишь в немногих фильмах режиссёрам и композиторам удаётся включить джаз как средство психологической характеристики. К таким кинолентам можно отнести фильм “*Shadows*” (1960 г., режиссёр Джон Кассаветса), в основе которого лежит искусство представителя нового джаза Ч. Мингуса. Благодаря его музыке режиссер добивается особой экспрессии. В этом же ряду можно назвать фильмы «Анатомия убийства» (“*Anatomy Of A Murder*”, 1959 г.) и «Парижский блюз» (“*Paris Blues*”, 1961 г.), где звучит музыка Д. Эллингтона.

Однако использование джаза в качестве комментатора ситуации на экране очень быстро привело к выработке образных стереотипов. Как пишет Ф. Ньютон, «...в 50-е гг., как в кино, так и на телевидении Америки и Европы, появилась тенденция сопровождать фильмы, затрагивающие тему «потерянного поколения», преступлений и секса серьёзными джазовыми партитурами» (*Ньютон, 2007, с. 117*). Как правило, для этого использовался стиль традиционного джаза, ассоциировавшийся с атмосферой дансингов, ресторанов и «роскошной жизни». Думается, не случайно один из фильмов, в котором представление о роскошной жизни ассоциировано с вечеринкой и джазовой музыкой, назван «Шикарная жизнь» (режиссер М. Элайс, 1993 г.). Такие клише утверждались в том числе в серьёзных кинолентах, например, в фильме «Запах женщины» (“*Scent of Woman*”) (режиссер М. Брест, 1992 г.), где джазовая музыка («классический» оркестровый свинг) в торжественно-ироническом ключе появляется дважды в моменты, когда главный герой на роскошном лимузине эффектно подъезжает к богатому ресторану, а затем – к дому своих родственников. Подобного рода стереотипы, когда джаз появляется эпизодически в фильме, оказываются весьма информативными в плане выявления *устойчивых социально-культурных представлений об образности джаза*.

К образным стереотипам эпизодического использования можно также отнести ситуации шутливые, ироничные (в том числе, связанные с самоиронией), эпизоды, характеризующие экстравагантное поведение, неординарную подачу себя. Именно

ироническую характеристику неординарного поведения джазом мы наблюдаем в популярном на Западе сериале «Няня», где главная героиня «из низов» утверждает себя в высшем обществе.

Таким образом, мы видим, что фильмы, где звучит джаз, дифференцируются на две группы. В первой джаз очень редко «служит другому». Здесь музыка словно бы представляет «саму себя». Исследователями часто отмечается направленность джазового искусства «на себя». Ф. Ньютон, например, утверждает, что эта музыка чрезвычайно мало синтезируется с другими видами искусства. «Мир джаза, – пишет он, – замкнут и скрытен, даже эзотеричен – это мир мастеров-профессионалов» (Ньютон, 2007, с. 118). Во второй группе фильмов джаз проявляет свое противоположное эстетическое качество, отмечаемое В.Н. Холоповой, – тенденцию к синтезу искусств, когда «из искусства слышимого она превращается в искусство видимое» (Холопова, 2000, с. 40). Однако при всём различии художественных функций, которые выполняет джаз в тех и других фильмах, его коренная эстетическая суть проявляет себя непротиворечиво и вполне определенно: джаз в кино – это музыка утверждения и становления личности, выражения её свободы, неординарной как в жизни, так и в творчестве подачи себя.

В отличие от кинофильмов, джазовый видеоклип целиком охвачен сценичностью. Идея представления, игры, условного контакта со слушателем здесь проявляется порой даже демонстративно, утрированно. Эта демонстративность идёт от реальной джазовой сцены, артистического поведения и внешнего вида джазовых музыкантов. Внешний ряд их выступлений также подчёркивает театральность ситуации: при всей яркости выступлений, энергетической эмоциональной насыщенности и непосредственности обращения к залу в выступлениях ярко обнаруживает себя коренная черта шоу – игровое завлечение, иллюзия, когда происходит не контакт со слушателем, а игра в контакт, не отождествление с эмоцией музыки, а игра в отождествление.

§ 4. Идеал человеческого единения и дионисийские идола гетто

«Живое» участие и соучастие в джазовом музицировании – одна из характерных и привлекательных сторон музыки джаза. Здесь мы

опять сталкиваемся с удивительным парадоксальным сочетанием («свингованием-качанием» в широком смысле): артистический индивидуализм в джазе сочетается с желанием творческого коллективного единения, а игровой, подчёркнуто *преподносимый* дух этого искусства соединяется со стремлением к *ритуальному (обиходному)* контакту с большой массой людей. Исследователи отмечают, что последнее качество пришло в джаз не без влияния духовных негритянских песнопений – песен с религиозным текстом (госпел, спиричуэл)²⁸.

Тексты спиричуэлс, связанные с сюжетами из Библии, трактовались темнокожими в соответствии с особенностями своего религиозного мироощущения. Многие священные личности Святого писания становились в спиричуэл простыми людьми, совершающими обыденные действия. В Боге невольник видел своего собрата и легко, по-бытовому, обращался к Нему. Такая «приземлённость» снимала пietet перед небожителями. Важная черта жанра – общественный ритуальный характер, коллективное исполнение и обращение к Богу о помощи всем прихожанам. Характерное для религиозных песнопений вопросо-ответная (респонсорная) структура соединилась здесь с древними традициями чёрного континента: преобладание ритмической (телесной) стороны в организации музыкального пространства, достижение своего рода гипнотического состояния участников. Такое состояние часто достигалось благодаря наличию бита, пульсирующего ритма, особого ритмического качания, аналогичного свинговому.

Однако стремление джаза к своему слушателю-соучастнику руководствовалось далеко не только идеалом человеческого единения, а чаще желанием массового публичного признания, суггестивного дионисийского вовлечения аудитории в единое действие. Проповеднический дух, который присутствовал, но «корректировался» респонсорной диалогичностью в песнопениях темнокожих, в публичных концертных выступлениях многократно усилился, а, затем, в джазовых обработках стал нормой сценического

²⁸ Вопрос о влиянии религиозного обряда и религиозной темы на джазовое искусство является одним из острых в джазоведении. Не случайно, в частности, Е.В. Овчинников подчёркивает: «Некоторые современные священнослужители на Западе рассматривают джаз не иначе, как культовую музыку, причём порой считают его явлением, в котором содержится намного больше элементов религиозного воздействия, чем в самой церковной службе» (Овчинников, 1994, с. 53).

доминирования над аудиторией. В этой связи джазу для сохранения слушательского внимания понадобилось дополнительное средство. Таким «языковым» средством стало активное озвучивание упрощённых, бытовых, порой нарочито вульгарных, речевых интонаций и тембров.

Практически во всех индивидуально-стилевых проявлениях раннего джаза слушатель может уловить своего рода «сленговые», «жаргонные», «диалектные» интонации, ставшие нормативными. Эстетическая характеристика разговорного сленга в джазе может быть связана с ещё одним способом выражения духа артистической свободы в рамках общего сценического амплуа джазового музыканта. Использование музыкантами сленговых интонаций была и для чёрных, и для белых одной из форм ухода от норм европейской эстетики. Начиная с конца XIX века, этот уход обнаружил себя и в культуре Европы (включая Россию), поскольку здесь интенсивно набирала обороты индустрия по производству массовой культурной продукции. Оглядываясь на европейскую историю, можно вспомнить, что цирковые представления, опереточные постановки с шутками «на злобу дня» привлекали толпы поклонников, ликующих от возможности слышать бульварный язык на сцене. Отход от академизма сказывался и в виде «эстетского» преувеличения. В моде были пафосное декламирование, манерная «одухотворенность», декадентская экзальтация. В российской художественной жизни это наблюдалось, например, в стихах С. Есенина и В. Хлебникова, в песнях и исполнительской манере А. Вертинского, в творчестве А. Дункан.

В джазе разговорный сленг проявил себя с особой силой. Бытовая интонация подчас нарочито подчёркивалась, демонстрировалась, граничила с жаргонной речью, но иногда воспринималась и как простое выражение искренних человеческих состояний. Можно указать на два проявления «сленговости» в «звучащей» форме джаза: во-первых, в виде непосредственных *вставок разговорных фраз*, и, во-вторых, в *музыкально-интонационном* – через тембры, мелодические звукоподражания, звуковую передачу характерной жестикуляции и телодвижений. Что касается разговорных вставок, то их можно услышать на любом джазовом концерте во время исполнения композиции, и это не является чужеродным элементом, а входит в атрибутику самого стиля.

Подробнее это можно было видеть в приведённом выше клипе с песенкой Э. Фицджеральд «Билет, билет, билет». Такого рода клипы или телевизионные шоу были широко распространены. В них имитировалась определённая ситуация, сценка, а музыканты становились артистами маленького кино. Так, в фильме Р. Альтмана «Джаз–34» (*Altman, 1998*) воспроизводится обстановка одного из ночных клубов Канзас-Сити: в небольшом помещении собираются любители помузицировать, и игра на музыкальных инструментах становится формой их общения. На примере демонстрируемых кадров диктор повествует о том, что такие спонтанные музыкальные композиции могли продолжаться неограниченное количество времени. Музыканты по-очереди импровизируют, подбадриваемые возгласами отдыхающих за столиками, а бармен поёт вместе с музыкантами, бросает в зал какие-то разговорные реплики, между делом протирая бокалы и тувельку девушки, сидящей на барной стойке. В этот музыкальный диалог могут вступить вновь прибывшие со своими инструментами посетители (видеопример 15).

Но сленг – простонародный, разговорный – обнаруживает себя не только непосредственно, но и в *вокальном, и в инструментальном интонировании*. Чернокожие музыканты чувствовали себя при этом более комфортно. Для большинства из них язык джаза был их собственным языком, манерой речи «детей дяди Тома». Поэтому по сей день столь естественными и непринуждёнными слышатся нам выступления Л. Армстронга, Ф. Уоллера, Н. Коула, С. Беше. В документальном фильме режиссера П. Бритта, посвященном 100-летию со дня рождения Л. Армстронга (*Britt, 2001*), скрипач Мэтт Глейзер вспоминает, что игра великого джазмена была похожа на живую свободную речь. В ней немзыкальные звуки воспринимались частью музыкальной мысли, а музыкальные звуки даже одинаковой высоты произносились с такой интонацией, что воспринимались как живая речь, свободно льющаяся независимо от метра. Глейзер вспоминает: «Армстронг показал, как можно играть абсолютно по-новому – свободно артикулировать, когда всё сведено к одной ноте. Он мог спеть фразу, тут же спеть на нее *obligato*, часто использовал какие-то гортанные звуки, но они воспринимались гармонично связанными с музыкальными» (видеопример 16).

Белые джазовые музыканты невольно заражались этим свободным артистизмом и в том числе лёгкой простонародной интонационностью негров. В своём желании построить свободное

искусство они невольно подражали этой характерной жаргонной речи. Однако в их исполнении получался всё же несколько иной джаз. Особенно ярко эти отличия проявляются в непосредственном сравнении разных манер пения. Когда, например, Ф. Синатра и Л. Армстронг поют вместе, мы отчётливо слышим разницу. Если Ф. Синатра поёт «окультуренным» голосом, по-европейски сдержанным, почти академическим, лишь слегка воспроизводя свинговую манеру, то вступающий в музыкальный диалог Л. Армстронг поёт как будто бы на ином, собственном диалекте. Это сказывается и в особенностях вокального тембра, и в ритмических оттяжках, и в иронически-лукавой исполнительской интонации. Его пение свободно переходит в речь – своеобразные комментарии, обращение к слушателю или к музыкантам по ходу пения (видеопример 17).

Ярким примером «естественного» включения сленговых интонаций может служить пение Нэта Кинга Коула, например, во фрагменте из документального фильма о нем режиссера Данте Дж. Паглесса (*Pugliess, 2003*). Певец естественно воспроизводит характерную для негритянской среды интонационную манеру – специфическую речь чёрного гетто. Прежде всего, эта манера обнаруживается в «открытом» звуке, который становится средством создания иронического образа песенки «Есть пенни, Бени» (видеопример 18).

Тот факт, что интонационный строй джаза был наполнен «жаргонными» истоками, осознавали и музыканты, и критики, уже начиная с первых шагов становления джаза. Музыкальный сленг джаза был нередко предметом обсуждения в телевизионных интервью, шоу, передачах. Мы упоминали о мюзикле Д. Эллингтона «Прыгай от радости». По словам Эллингтона, это шоу изначально задумывалось для Бродвея, и особой заботой был отказ от жаргона (видеопример 19) (*Barn, 2001*).

О том же свидетельствуют рассказы джазовых музыкантов в фильме, посвященном Ч. Паркеру (*Parker, 1989*). По воспоминаниям одного из них, темнокожие парни порой думали, будто для успеха в социальной жизни достаточно отказаться от жаргонной речи. Это стало поводом для беззлобной юмористической песенки о негре, пытающемся говорить «культурно» (видеопример 20).

Свойственная темнокожим музыкантам манерная интонационность привилась в джазе, стала его типологической

чертой и поэтому была подхвачена музыкантами всего джазового мира. У кого-то она действительно звучит как «родная» речь, у кого-то – как попытка воспроизвести чужой язык. Современные европейские джазовые пианисты, например Майкл Камильо или Жак Лусье, используют «сленговую» интонацию, причём в качестве «характерно-джазовой», естественной для них как для музыкантов, воспитанных в джазе. А для исполнителей, воспитанных на классических традициях, например Д. Мацуева или Р. Паулса, тоже музицирующих в джазовых традициях, это интонация – «благоприобретённая», звучащая как хорошо усвоенная «иная» музыкальная речь. Если использование разговорных сленговых интонаций в джазе было так естественно для темнокожего музыканта, – другой речью он и не владел, – то европеец или белый американец, в использовании «жаргонных» интонаций на концертной сцене словно бы нарочито проявлял свою потребность в свободном самовыражении.

Лишь немногим белым музыкантам удавалось гармонично воспринять негритянский сленг и быть принятым джазовой чёрной средой. Так образовывались спонтанные джазовые дуэты, например, Б. Байдербека и Л. Армстронга, которые могли часами импровизировать вместе (видеопример 21) (*Barn, 2001*). Тем не менее, белый музыкант точно так же, как и темнокожий, стремился к свободному выражению, к свободному использованию своего языка в рамках джазового искусства. И коммерческий джаз для него в этом смысле явился так же формой выражения свободы, каким для темнокожего музыканта был так называемый «истинный джаз».

В музыкальной интонации сленг наиболее очевидно проявил себя в момент *подражания разговорной (манерной) речи*. Скэт – пение на произвольные слоги – не случайно появился в джазе. Он был своего рода промежуточным элементом между разговорной речью и музыкальной. Приём пения без слов у темнокожих был весьма распространён; он присутствовал уже в спиричуэлс. Однако «официальным» моментом возникновения скэта в истории джаза считается курьёзный случай, о котором рассказывает сам Армстронг. Однажды во время записи в студии у него упали ноты песни. Поскольку запись в студии стоила очень дорого, он, не зная слов, допел песню произвольными слогами (видеопример 22) (*Britt, 2001*).

Манерными и сленговыми, безусловно, можно считать многие *подражательные тембры и способы звукоизвлечения* в джазе, когда

исполнители либо голосом, либо на инструменте воспроизводят звуки явно неакадемического качества и окраски. На своих инструментах исполнители могут изображать не только смех или голоса животных, но и плач, горестные стенания. Так, тромбон в первой части сюиты Д. Эллингтона «Чёрное, коричневое и беж» «вздыхает» и «стонет», как уставший от непосильной работы на плантации чернокожий раб (видеопример 23). Глисандирующие, смеющиеся звуки саксофона Уэбстера мы слышим в видеопримере 24. Е.В. Овчинников в своей работе отмечает, что подражание на медных духовых инструментах звучанию человеческого голоса и голосам животных, «квакающие» звуки, ворчание («граул») были знакомы уже нью-орлеанскому джазу (начало XX века) (видеопример 25). Затем, в эру свинга, они появились и в практике больших оркестров. Тромбонист Ирвис воспроизводил рычащие или урчащие звуки при помощи бутылки, трубач Майли делал то же самое посредством сурдины, «...которой он пользовался не только мастерски, но и с чувством юмора. Порой его инструмент начинал словно говорить» (Овчинников, 1994, с. 192).

Если продолжить «расширительное» понимание музыкального сленга в джазе как манерность, то его проявления мы сможем найти и во *внешнем облике, в телодвижениях исполнителей*. Не случайно особый джазовый дух, возникающий во время игры, у многих ассоциируется как с самой музыкой, так и с необычным, свободным, не регламентированным академическими канонами сценическим поведением музыкантов.

Исследователи джаза неоднократно обращали внимание на неразрывный симбиоз пластики, жеста и слова в джазе (Дж. Коллиер, У. Сарджент, Э. Борнеман, Ю. Панасье, Е.С. Барбан). Основной традицией – источником этого симбиоза – виделась африканская культура. Связь слова, пения, танца, любого ритмизированного движения для темнокожего человека была способом выражения эмоции, экстатического проявления чувства. По воспоминаниям Ю. Панасье, например, они всегда были настолько связаны, что фактически невозможно отличить, где кончается одно и начинается другое (см.: Панасье, 1979). Об этом же мы читаем у Дж. Коллиера (см.: Коллиер, 1984) и У. Сарджента (Сарджент, 1987). Относительно отсутствия чёткого разграничения между танцем, словом и музыкальным языком в джазе писал Э. Борнеман (см.: Коллиер, 1984, с. 18).

Когда джаз из танцевальных клубов вышел на концертную эстраду, музыканты по-прежнему двигались в такт музыке, совершали какие-либо ритмические движения, или даже просто отбивали сильные доли ногой, чего не допускала эстетика европейского концертного исполнительства. Зрители джазового шоу, двигаясь и притопывая в такт, становятся своего рода соучастниками представления. Такое поведение зрителей в процессе джазового концерта резко контрастировало с общепринятым в Европе «приличным» поведением в зрительном зале. Так, например, в фильме режиссера Г. Джонсона о Ф. Уоллере музыканты во время выступления «подбадривают» друг друга различными возгласами, пританцовываниями, ритмическими манерными жестами. Это действует на публику «заразительно» и «зажигательно». Зрители хлопают, подпевают и пританцовывают на своих местах, непосредственно реагируя на происходящее на сцене. Доходит до того, что один из особо «заведенных» пением Уоллера зрителей вдруг соскакивает со своего места и пускается в пляс (видеопример 26). В результате создается атмосфера соучастия зрителей в музыкальном действе, исчезает привычное для европейского зрителя противопоставление «музыкант – слушатель».

Иногда ритмические движения и пританцовывания перерастали в танец. «Однажды мне довелось видеть, – вспоминает Ю. Панасье, – как Джо Томас, тенор-саксофонист оркестра Джимми Лансфорда, сыграв и повторив небольшую, полную свинга фразу, на два такта прервался, передал её мимикой и протанцевал; связь жеста и музыки была столь очевидной, столь логичной, что казалось, будто фраза ещё звучит» (Панасье, 1979, с. 27). Таким gags (шутка, импровизация, вставной комический номер) любил предаваться Сидней Кэтлетт, известный чернокожий барабанщик. Прервав своё соло, он исполнял вокруг барабана небольшой танец: соло на барабане, сопровождавшееся всевозможными манерными, «сленговыми» телодвижениями, жестами и мимикой, на какой-то момент «перетекало» в зримую танцевальную импровизацию.

Конкурирующий шоу-рынок начал «под джаз» создавать практически новый вид *танцевального искусства*. Появляются профессиональные танцоры-свингеры, движения которых граничат с акробатическими трюками. В видеопримере 01 изображена юмористическая сценка, где «повара» и «официанты» начинают танцевать под музыку репетирующих музыкантов. Феерические

прыжки, поддержки, кувырки, которые под силу только профессиональным танцорам, преподносятся по сценарию как обычное, обыденное поведение сотрудников ресторана. Несложно «вычислить» и обратную сторону подобных сценариев – прагматическую: материализованная в представлении мечта была востребована и приносила реальный доход. И сами танцевальные шоу, и танцевальное мастерство, могли обогатить того, кто знал, как это сделать.

И даже тогда, когда джаз перестал быть похожим на танцевальную музыку, в эпоху би-бопа (в основном из-за «нетанцевальных» темпов – либо очень быстрых, либо, наоборот, сверх медленных), ритмические движения и своеобразная «манерная» жестикуляция остались важной составляющей частью языка этой музыки. Д. Гилеспи, один из основателей би-бопа, так же, как и его предшественники, пританцовывает перед оркестром (видеопример 27).

В одной из немногих дошедших до нас видеозаписей Т. Монка, известного в сороковых годах двадцатого века джазового пианиста, чья музыка уже вообще ничем не напоминает танцевальную, мы наблюдаем, как его импровизация на рояле, сопровождающаяся притопываниями и покачиваниями, переходит в экстатическое кружение пианиста рядом с роялем (видеопример 28) (*Barn, 2001*).

Не скованные поведенческими нормами джазовые музыканты своим нарочито свободным поведением на сцене и «непосредственным» общением со зрителями создают атмосферу *разыгрываемой непринуждённости*, суггестивной сплочённости, психологического погружения в общую атмосферу. В результате возникает обыгрывание привычного для европейского зрителя противопоставления «музыкант – слушатель». Иногда под этим обыгрыванием подразумевают исчезновение так называемой «четвёртой стены» между артистами и публикой (см., например: *Софронов, 2003*, с. 52). Однако усиление экстравагантности в диалоге с залом не снимает, а скорее усиливает эффект представления, искусственного нагромождения осколков реальности. Яркое тому подтверждение – шоу С. Курёхина («Поп-механика»), в котором «курьёзно» перемешаны элементы всех видов музыки (в том числе – джазовой), театра, танцев и так далее. Для этих шоу музыкант непосредственно перед выступлением набирал «актёров», независимо от их профессии. Главное условие – импровизация, свободная, ничем

не регламентированная, спонтанная, парадоксальная, непредсказуемая. По сцене во время представления могли ползать пожарники со шлангами, стоять настоящая коза, и в то же время оперный певец исполнял феерические пассажи. Сам же «человек-праздник» С. Курёхин ходил по сцене в кителе с парадными аксельбантами и дирижировал, казалось бы, неуправляемой толпой поющих, играющих, танцующих, блеющих, ползающих... По признанию самого музыканта, «главное в искусстве – *отсутствие обыденности*», то, что в его понимании является катарсисом: «Хочется очищения, и не важно, какое оно (!). Хочется душевного волнения!» (видеопример 29) (*Неневный, 2004*). Идея зрелищности в таком представлении доведена, пожалуй, до своего предела.

Джазовое искусство знает зрелищность и иного рода – в *романтическом, идеализированном* облике. Далеко не случайно, что эту образную сферу нёс на себе «белый» или «сладкий» (sweet) джаз, имеющий сильную коммерческую нацеленность. Многими тиражами расходятся диски с записями танцевально-джазовой музыки: красивая, сладкая мечта словно бы материализуется в волнах лёгкой песенности и танцевальности. Так в видеопримере 30 мы видим поющую девушку, джазовый оркестр, играющий в цветущих зарослях сада, белый рояль прямо на берегу прекрасного озера, где в лодках плавают отдыхающие американцы и слушают доносящуюся с берега расслабляющую, приятную музыку.

Прекрасную сказку, воплощение мечты среднего американца, стремились создать и авторы фильма «Серенада Солнечной долины» с участием джаз-оркестра Г. Миллера: сладкая музыка, красивые люди, красивая природа, любовь, добрая идея усыновления ребёнка. Однако не случайно мы ощущаем налёт искусственной декоративности в подобных сценариях. Это не столько чистое выражение чувства (как, например, в романсах и песнях композиторов-романтиков XIX века), сколько построение сценического шоу, сладкой искусственной сказки о жизни. Нескрываемая, откровенная условность рождает порой ироническую ноту, которая идёт от желания авторов фильма или клипа преподнести, сделать развлечением, а значит, выставить на продажу музыкальную иллюзию. Коммерческая, прагматическая жилка проходила постоянной параллелью в романтических образах джазовой музыки. Именно этот момент и затронут внутри самого сюжета «Серенады солнечной долины». Ведь по сценарию желание

усыновить ребёнка джазовым оркестром вызвано, в том числе, и целью обратить на себя внимание публики, выделиться среди огромного количества таких же, не менее профессиональных, коллективов, обрести известность, пусть даже скандальную. Собственно меркантильные интересы преследовали и создатели фильма, материализуя мечту американского обывателя о лёгком и красивом достижении своей цели.

Но если в американском фильме идущий от джаза сценический артистизм дан в *нарочито идеализированных тонах*, то в советском фильме «Весёлые ребята» Г. Александрова (с участием джаз-бэнда «Теа-джаз» Л. Утёсова) джазовая музыка «оформляет» другую театрализованную условность – *экстравагантный поход против Красоты*. С одной стороны, мы опять видим эталонные атрибуты мечты – любовь в обстановке южной дачи, утопающей в зелени, роскошный интерьер, богатый стол, сервированный по всем правилам этикета. С другой стороны – явная ирония, проявляющаяся в гримасах, жеманных жестах и манерных позах артистов. Они, словно бы иронизируют над своими персонажами, и вместе с авторами фильма пытаются отстраниться от его явной направленности на непритязательные вкусы публики. Кому же ещё может показаться смешным погром Красоты²⁹?

Желание *свободного проявления творческого «Я»*, стремление быть свободным социально и художественно по-разному проявляло себя: как позитивно, так и негативно. Объединяющим моментом здесь была потребность отойти от устоявшихся академических канонов, которая совпала с общей тенденцией развития массовой культуры. Поэтому разговорная, молодёжная, порой бытовая речь вошла в джаз в качестве интонационного фонда этой музыки. Это не означает, что на сцену выплывала исключительно речевая или визуальная непристойность. Такое качество самовыражения имеет свои исторические корни – в Европе в формах карнавальной, простонародной культуры, а на американском континенте – в виде распространённых менестрельных шоу. Непринуждённость высказывания сценически утрированно проявляет себя и в разговорных вставках, и в сценическом поведении, и в изобретении

²⁹ По поводу фильма оператор Г. Нильсен написал пророческие слова: «Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что всё это, несомненно, будет иметь успех, и станет стилем советского кино на неопределённое время» (видеопример 31) (Судиловский, 2005).

звукоподражательных тембровых приёмов, и, главное, в образовании нового интонационного музыкально-исполнительского словаря.

Приведённые в главе примеры и рассуждения помогают сделать эстетический «срез» джазового искусства. Ориентируясь на общепринятые, утверждённые ещё до рождения джаза критерии эстетического можно выстроить следующий, наполненный противоречиями ряд:

1. Важнейшей мировоззренческой составляющей эстетики джаза является воплощаемый в этом искусстве *идеал свободы*, свободного творческого самовыражения;
2. Артистическая (исполнительская) природа джаза предопределила развитие этого искусства в сторону *большей сценичности, зрелищности*. Это движение обнаружило себя в эстетически крайних выражениях: с одной стороны – в стремлении к более тесному «сотворческому» контакту со слушателем/зрителем, с другой стороны – к экстравагантным, эпатажным шоу-проявлениям;
3. Стремление к свободному творчеству в рамках артистического исполнительского искусства определяет многое в джазовой эстетике, в том числе – *содержательно-смысловую основу* этого искусства: музыкальное звучание и, особенно, его сценическое «обрамление» акцентируют исполнительскую манеру, стиль выражения. Интонационный словарь музыки скорее может быть охарактеризован в критериях социо-культурной стилевой манеры, наполняется устойчивыми *«сленговыми идиомами» индивидуального исполнительского языка*;
4. Джаз отнюдь не чужд Красоте, идеалам Прекрасного. Однако многие «иллюзорно-розовые» проявления Красоты в этом искусстве имеют в своём основании весьма меркантильный коммерческий интерес. Искусство представления, каким является джаз, не покидает социума, живёт в нём, в том числе и в формах, далеких от истинно гуманистических и эстетических идеалов. Эстетика джаза словно бы наполнена его «главной идеей»: *свингом – балансированием между «высоким» и «низким», «аполлоническим» и «дионисийским», «белым» и «чёрным», индивидуалистическим и массовым*.

Однако заметим, что джаз в своих наиболее выдающихся проявлениях (Л. Армстронг, Д. Эллингтон, Б. Гудмен, К. Бейси,

Э. Фицджеральд, Д. Гилеспи и другие) всегда «вымерял уровень» балансирования разумными эстетическими пределами. И сленг, и сценическую эксцентрику музыканты не случайно подавали с шутливо-иронической окраской, подразумевая под ней вполне естественные образы и задушевные человеческие чувства.

ГЛАВА III. Артистический дух импровизации и композиции в джазе

Исследование артистической, исполнительской природы джазового искусства не может обойтись без разговора об импровизации. Именно в этом важнейшем, по всеобщему единодушному мнению, качестве джазового искусства обнаруживают себя его основные художественно-эстетические свойства. Собственно говоря, выводы об артистической, сценической природе джаза, о главенстве в нём стремления к индивидуально-личностному самовыражению музыканта-исполнителя можно было бы строить исключительно на вопросах, связанных с импровизационностью этого искусства. Но поскольку целью настоящего исследования является не просто аргументация факта «артистического самовыражения в джазе», но доказательство его художественно-эстетической укоренённости, его фундаментальной «первичности» по отношению ко всем остальным процессам в джазе, импровизационность в исследовании рассматривается в ряду иных характеристик: культурно-исторических, эстетических, музыкально-теоретических.

На избранный в этой главе ракурс исследования оказала влияние не только исходная цель, но и характер большого числа работ о джазовой импровизации. В них, по признанию самих исследователей, главенствует психосоциальный аспект, при котором импровизационное творчество рассматривается как средство самореализации личности и внутренняя художественная потребность (см., например, *Барбан, 2007а; Лившиц, 2003; Орлов, 1992; Шулин, 2007*). Возникающие нередко сравнения джазовой импровизации с исторически более ранними импровизационными музыкальными стилями (чаще других – с музыкой барокко (см., например, *Ухов, 1987, с. 114; Цукер, 2003, с. 360*) связаны с поиском внешних, хотя и весьма примечательных аналогий, с характеристикой музыкально-языковых параллелей. Для аргументации исходного тезиса диссертации в разделе избран подход, акцентирующий не аналогии, а наоборот – коренные отличия, в частности барочной и джазовой импровизационности. Это необходимо для того, чтобы определить историческую художественную специфику джаза (иную по сравнению с внутренней художественной задачей барокко) и не

повторять не раз уже описанные практические наблюдения над составляющими джазовой импровизации. Изучение феномена импровизации неизбежно приводит исследователей к вопросу о композиции импровизационных построений. Соотнесение этих двух составляющих музыки джаза наметило довольно устойчивую, именно парную (дуалистическую) характеристику проявления «мобильного» и «стабильного» (Барбан, 1987б; Денисов, 1971; Лившиц, 1999, с. 7) компонентов.

Если импровизационное развертывание музыки джаза является свидетельством неповторимости и разнообразия её интонационных построений, то композицию можно назвать действительно стабильной, или «константной» типологической основой этого искусства. В силу своей устойчивости в истории джаза традиционный тип композиции нёс в себе и более глубокую типологию – художественно-эстетическую, связанную с сущностными принципами этого искусства.

§1. Импровизационность джаза Диалог со слушателем и диалог с культурой

«Когда хотят подчеркнуть специфику джазовой музыки, в первую очередь отмечают её импровизационный характер» – такое исследовательское обобщение делает Ю.Г. Кинус (Кинус, 2008, с. 13). Действительно, импровизационная основа джаза стала своего рода символом этого искусства, его неотъемлемой и отличительной чертой – «отличительной» прежде всего от академической композиторской музыки. Импровизационность джаза исследовалась в различных аспектах, но центральными можно было бы назвать два из них: «психосоциальный» и «технологический» (дидактический). Количественно преобладает, пожалуй, последний подход. Здесь можно назвать довольно много работ, направленных по практическому руслу, где в большей или меньшей степени, присутствует и историко-стилевая классификация³⁰. Психосоциальная и связанная с ней

³⁰ Из подобных работ прежде всего отметим книги отечественных авторов И.М. Бриля (Бриль, 1979), П.Л. Живайкина (Живайкин, 1998), Ю.П. Козырева (Козырев, 1994), Ю.И. Маркина (Маркин, 1994а, 1994б). Теоретические обобщения по поводу импровизации в основном связаны с их исторической типологизацией. Многие авторы в своих исследованиях суммируют, как в зависимости от стиля или внутривариетной эволюции менялись

эстетическая оценка импровизации в основном концентрируется вокруг таких характеристик, как *выражение духа свободы, личностного творческого самовыражения, сценического и игрового характера искусства*. «Все мы проводили многие часы в спорах о новой музыке, о музыкальной свободе, – пишет американский саксофонист В. Голиа, – о том, как эту свободу реализовать в музыкальной импровизации, об индивидуальной художественной концепции музыканта. (...) С самого начала своей музыкальной карьеры я стремился использовать музыку, противостоящую застывшей, жёсткой форме, – музыку свободную в своём развитии. (...) В конце концов, цель импровизирующего музыканта – самовыражение, демонстрация своего душевного и ментального состояния» (Барбан, 2006б, с. 62). Ту же мысль продолжает А.Н. Баташев. Он считает, что искусство джаза «выражается самим процессом художественной деятельности» (Баташев, 1987, с. 82). Эстетическая содержательность художественного процесса, по мнению учёного, воплощается в игровом характере импровизационного искусства, «требующего того или иного партнёрства в игре» (Баташев, 1987, с. 82). Своего рода партнером джазового импровизатора становится публика. Захваченная процессом создания музыки на её глазах, она активизирует у музыканта чувство азарта, полёта фантазии, восторга от ощущения своего профессионализма, таланта, а главное, возможности всё это продемонстрировать и подарить людям: «Публика катализирует процесс музыкального *самовыражения личности* (курсив мой – С.А.)», – пишет исследователь (Баташев, 1987, с. 86). Эту же мысль развивает Д.Р. Лившиц, указывая на *состязательность* и *диалогичность* импровизации, определяющие её суть. Дух состязательности проявляется в соревновании с партнёром («стремление “переиграть”») и с самим собой («стремление сыграть оригинально»), а диалогичность – в двухстороннем взаимодействии импровизатора с партнёром и с публикой, которое влияет на ход импровизации» (Лившиц, 2003, с.11).

Подобные характеристики джазовой импровизационности исходят из обобщённых наблюдений за характером функционирования искусства. Более детализированная характеристика природы джазовой импровизации предполагает не

просто описание музыкально-лексических средств и иных структурных закономерностей, но выявление специфичности именно джазовой импровизационности – прежде всего в историко-стилевом аспекте.

Действительно, импровизационность является ярким специфическим качеством джаза. Однако джаз не единственный вид музыкального искусства в истории, где импровизация проявляла себя как стилистически важное качество. Поставим вопрос: может ли импровизационность сама по себе служить в разных музыкальных стилях выражением общности художественно-эстетических устремлений? Или, напротив, она может являться основанием совершенно различных типов музыкального мышления, художественных ценностей и мироощущения в целом? Научное решение этого вопроса в полном его объёме потребовало бы отдельного, самостоятельного исследования. В рамках данной работы эти проблемы затрагиваются лишь в контексте рассуждений, направленных на доказательство главной цели нашего исследования о художественно-эстетической основательности артистического духа джаза. Проводимые в этом параграфе историко-стилевые и языковые параллели носят характер установления самых общих параметров в соответствии с нацеленностью всей работы на идею самовыражения.

Для того чтобы иметь возможность сравнения принципов джазовой импровизационности с импровизационностью какого-либо другого стиля, необходимо определиться в понятиях – в отличии импровизации от импровизационности.

Смысловая дифференциация терминов «*импровизация*» и «*импровизационность*» может быть представлена по аналогии с соотношением понятий «соната» и «сонатность», «вариация» и «вариационность» в академической композиторской музыке. Если, к примеру, вариацией мы называем определенную композиционную структуру и произведение, написанное в соответствии с этой структурой, то вариационность есть принцип музыкального мышления, способный обнаруживать себя и в других формах, например, в сонатной, строфической и так далее. Импровизационность также есть принцип мышления, есть коренное качество музыки джаза, проявляемое на протяжении всей его истории. Импровизационность присутствует даже в тех случаях, когда джазовый музыкант играет полностью выученный нотный текст, но написанный в импровизационном духе. Импровизация же

(подобно вариации, сонате) есть конкретная «материализация» этого качества.

Но тут возникают и различия в нашем сравнении с понятиями академического искусства. И концентрируются они вокруг понятия «текста»: что есть текст в джазовой композиции? Любая сочинённая композитором вариация и соната материализуется и фиксируется структурно. В этом смысле нотная запись является не просто артефактом, но показателем особой организации художественного бытия музыки, предполагающего некий исходный текст, приготовленный для восприятия и интерпретации. Исполнительскую трактовку (само исполнение) не принято именовать «текстом», поскольку текст есть источник, предмет для трактовок, а не сама трактовка. В джазе ситуация иная. Здесь, как правило, нет записанного текста или он имеет необычный для нотной записи вид. Поэтому «материализацией» импровизационности как мышления (то есть импровизацией) становится само исполнение, само «звучащее». Поскольку иного текста здесь нет, то именно импровизацию в джазе мы можем назвать «звучащим текстом». И всякий раз по этому звучащему тексту мы можем судить об импровизационности – внутреннем качестве музыки и музыкантов³¹. В фильме П. Бритта, посвященном 100-летию со дня рождения Л. Армстронга (*Britt, 2001*), музыкальный критик Г. Гиддинс подчёркивает мастерскую выстроенность мелодических импровизаций великого джазового трубача, что приближает «звучащее» к тексту: «Конечно, феномен импровизации был известен и до джаза. Бетховен был признанным импровизатором, баховские темы и вариации развиваются по принципу импровизации. Но зафиксировать импровизацию документально нельзя, ибо в этом случае она превратится в завершённую работу, записанную нотными знаками. Л. Армстронг и джаз вошли в мир как раз вместе с технологией звукозаписи. Естественно, поначалу сохранялась предубеждённость, ведь мы принадлежим к письменной культуре и недооцениваем культуру устную. Но Армстронг в своих записях двадцатых годов доказал, что

³¹ Некоторым эквивалентом «записанного текста» в XX веке становится аудиозапись. Она технически фиксирует импровизационное выступление музыканта, и благодаря этому мы можем не только многократно прослушивать, но и анализировать его, аргументированно судить о композиции, характере мелодического движения, о соотношении темы и импровизации и так далее. То есть «звучащий текст» становится таким же предметом музыковедческого анализа, как и нотный, поскольку так же является текстом музыкальным и текстом, «остановленным во времени».

импровизация может быть столь же логичной, полной воображения и совершенной, как заранее сочинённая и записанная на бумаге музыка» (видеопример 32).

Для того, чтобы ответить на поставленный выше вопрос о том, может ли импровизационный принцип, не раз активно проявляющий себя в музыкальной истории, быть основанием для *эстетических* аналогий между музыкой различных эпох, сделаем самое общее сравнение принципов джазовой импровизации с принципами барочной импровизации, в частности, импровизации в музыке И.С. Баха – ярчайшего представителя барокко. Дополнительным основанием такого сравнения служит тот факт, что музыка Баха не раз была областью соизмерения с джазовой импровизацией, а его музыкальные темы до сих пор являются, пожалуй, самым излюбленным «классическим» материалом, к которому обращаются джазовые музыканты для построения своих импровизационных композиций.

Общим (важным для сравнительных характеристик) «технологическим» родством импровизационности музыки Баха (барокко) и джаза является выстраиваемая в обоих стилях *диалектика «изменяемого и неизменного»* на уровне структуры. И там и здесь импровизационное (главным образом мелодико-интонационное) развёртывание происходит на основе таких констант, как *гармония, форма и ритм*. Однако сам характер присутствия (выявленности) этих констант через изменяемое (импровизационное) несёт в себе отличия, собирающиеся в принципиальные размежевания художественно-эстетического свойства:

1. Наполненная полифоническим движением барочная музыка подчёркивает мерность ритмики, неумолимую *устойчивость* не только внутритактовой *метрики*, но и многослойных, *полифонически напластованных* друг на друга *временных циклов* (хронотопов разных уровней). К примеру, многие произведения И.С. Баха насчитывают до четырёх, пяти, шести и более параллельно разворачивающихся хронотопов – временных кругов. Типичным для музыки композитора является такое строение, когда пьеса одновременно «измеряет» пульс шестнадцатых длительностей (например, гармонические фигуры в До-мажорной прелюдии из I тома ХТК), пульс четвертных и половинных длительностей (повторение фигурационного рисунка), тактового ритма (смена гармонии). После этого свой мерный пульс может складывать и более

масштабный синтаксис, например вопросо-ответная структура частей старинной двухчастной формы (в танцевальных сюитах), ритм пьес внутри малого однотонального цикла (прелюдия-фуга или танцы сюиты), ритм малых циклов внутри большого (прелюдия и фуга в макроцикле ХТК, или танцевальная сюита в ряду цикла сюит)³².

Приведённый пример (Вторая часть концерта для клавира с оркестром И.С. Баха) один из тех, который содержит в себе некий канон строения медленных частей барочных концертов и сонат – канон параллельного *развёртывания различных хронотопов*. Обратим внимание, что прихотливое вариационно-комбинаторное движение мелодии (пульс шестнадцатых) является собственно импровизационным. Но на какой «метрической константе» утверждено это свободное вариантное движение мелодии? Опорой здесь служит многослойный пульс – и мерная поступь восьмых, и тактовая смена гармоний, и ещё больший макропульс – вариантный

Пример №1

И.С. Бах Итальянский концерт 2 часть



повтор оstinатной темы.

Последний «макропульс» – соотношение двух разделов формы, своего рода двух кругов или циклов, которые выстраиваются двойным (вариантным) повторением оstinатного баса – особенно показателен. Метрической единицей («пульсом») здесь становятся большие временные объёмы (27 тактов и 22 такта медленного

³² «Телеологическая» цикличность, сюитность – пожалуй, главенствующая структура барочного формообразования, охватывающая как метрический, так и синтаксический масштабные уровни. Крепнущая, начиная с раннего барокко, инструментальная культура подвергла танцевальную сюиту прикладного типа символическому углублению, распространив принцип наложения временных кругов повсеместно в Европе, включая музыку «французского барокко», т.е. рококо.

темпа!), которые не могут быть целостно охвачены физиологически чувственно (как, к примеру, ритмоструктура в объёме поэтической строфы). Композитор сознательно внедряет в музыку «сверхчувственный» пульс, символизирующий гармонию «вышестественных» ритмов. Человеческий голос словно бы встраивается в неуклонный и упорядоченный ритм мироздания. Причём импровизационное движение *не нарушает*, а оплетает, находится внутри пульса Вечности, подобно тому, как певческий молитвенный голос наполняет гармонично организованное, многоярусное пространство храма.

Этот принцип совмещения двух хронотопов – времени и Вечности, человеческого и божественного – был, по словам В.В. Медушевского (*Медушевский, 1988*), найден ещё в мелизматическом органуме средневековья и служил музыкальным выражением единства чувственного и сверхчувственного, встречи психологического и религиозно-онтологического.

В музыке джаза мы не наблюдаем надчувственных циклов. Здесь есть своя внутренняя пульсация лишь двух уровней. Первый уровень – это внутритактовая пульсация, второй уровень – это неоднократное повторение хоруса. Обе эти меры музыкального времени *охватываются чувственно*, как, по приведенной выше аналогии, строка и строфа стихотворения.

2. Пример из Второй части Итальянского концерта И.С. Баха иллюстрирует не только многослойность музыкального хронотопа, но также и принцип ***вертикального разделения фактуры*** на метрически упорядоченный остов и импровизационно развёртывающийся мелодический голос. Высказанная уже аналогия с готическим храмом может быть дополнена ещё тем, что в его архитектуре строгое размеренное «звучание» нижних ярусов (также с различным, но синхронизированным и упорядоченным ритмом), сочетается с арабесочностью, красочностью «верхнего» яруса). Как и полифоническая фактура (от средневековья к барокко), так и архитектура готического храма подчёркивают, опять же, идею двуединства мира, гармоничной согласованности небесного и земного, устанавливая акцент на идее Порядка, Гармонии мироздания, в которую встраивается человек. Особо отметим, что фактурное выделение верхнего или импровизационного голоса (символа свободного парения духа) определённо и устойчиво ассоциируется с высокой (возвышенной) образно-пространственной

сферой.

Музыка джаза вновь демонстрирует обратное. Вся её фактура находится в одном чувственном пространстве, лишь внутри которой возможно деление на внешний и внутренний диалог: диалог с залом или с художественным «Я» музыки. Джаз, за исключением некоторых авангардных композиций, прочно основан на мерной пульсации. Ритм-секция является обязательным участником джазового ансамбля; она либо имитируется (вокальные ансамбли), либо ощущается в игре солиста-инструменталиста. Однако джаз разработал разнообразные формы отхода «внешнего» звучания от внутренней мерной пульсации, и не просто разработал, но поставил в качестве основополагающего стилевого признака принцип нарушения (освобождения от) метричности. Именно с этим нарушением, как известно, чаще всего ассоциируют понятие свинга. Следовательно, суть джаза не в упорядочивании, но в избегании гармонизирующей мерной пульсации – в подчёркивании синкопированных, запаздывающих или опережающих акцентуациях движения. Джазовый герой не соизмеряет, таким образом, свой психологизированный мир с онтологически надличностным, но выражает собственную душевность и лишь с ней соотносит представления о свободе.

3. Аналогичные, противоположно направленные по своему существу, процессы можно обнаружить **в гармонии**. Импровизационный характер барочных мелодий основан на незыблемой красоте, утверждаемой гармонической вертикалью, где всякая диссонантность подчинена консонантности, то есть «не субстанциональна», не имеет сущностной обоснованности в мире, поскольку нарушает основополагающую гармоничность самого звука – консонантное согласование его начальных обертонов. Гармоническая вертикаль отдаленной полифонической эпохи тяготеет в консонантный устой и разрешается в него. Такое соотношение неустойчивого диссонанса и устойчивого консонанса, опять же, выработано ещё раньше – эпохой Средневековья, где диссонантное созвучие осмысливалось как выражение человеческой чувственности и напряжённости, а консонантная вертикаль и её метрическая опорность символизировала онтологическую основательность бытия. Отсюда несложно сделать вывод о смысловом существе диссонантной гармонической вертикали джаза: все гармонические красоты – терпкость, острота джазовых аккордов –

есть утверждение не онтологии мира, но психологически индивидуализированного универсума.

4. Пожалуй, самые близкие аналогии между музыкой барокко и джаза можно найти в **характере импровизационно-мелодического движения**. Озвученная величайшими гениями декартовская идея *ars combinatoria* (игровые перестановки мелодических сегментов), казалось бы, близка игровой логике джазовой мелодической импровизации, тем не менее и здесь сказываются сущностные различия. Чем, к примеру, насыщена мелодия в музыке Баха? Здесь два принципиальных (характерно барочных) основания: первое – религиозная (надличностная) эмблематика интонационных формул (риторические фигуры); второе – ориентир на долгое, длительное развёртывание импровизационной мелодической линии – удержание одного состояния, медитативного пребывания в сфере надличностного. Это сочетание – *напряжённое, устремлённое к высокому горизонту удержание аффекта и надличностной интонационной символики* – указывает на символический генезис «игры» барочной мелодии. Он восходит к *идее разнообразия* (*varietas*) гармоничного, в своей основе, мира. Музыка Баха, Генделя, их предшественников и современников при всей её эмоциональности, избегает чувственно откровенных «психизмов» и открытой ассоциативности с бытовизмами речевых оборотов.

В джазе же, как мы видели, наоборот, мелодика ориентирована на обыденно речевую конкретику, на манерную пластику телесных движений. Посмотрим на конкретных примерах, что является интонационным ориентиром тех импровизационных оборотов мелодии, которые связываются именно с «джазовостью».

В аудиоприме­ре 05 известную «Колыбельную Клары» Дж. Гершвина поет Э. Фицджеральд. Песня написана не как джазовая, и первый куплет певица исполняет практически в соответствии с авторским текстом (пример 2).

Мелодия же второго куплета отдаляется от текста, это уже джазовая сценическая интерпретация оперного номера. Обращает на себя внимание обилие мелодических опеваний, чувствительных свинговых «подъездов», глиссандо, ритмических оттяжек, придающих теме особую манерность и эмоциональную экзальтированность. То, что здесь приближает эту песню к джазу, одновременно является уже атрибутом исполнительского стиля, является «портретом» самой исполнительницы. Получается, что

импровизационно-джазовое лежит в музыкально-исполнительском пространстве и характеризует манеру музыканта, находящегося на сцене. Всё, что Э. Фицджеральд привнесла в мелодию этой песни как джазово-импровизационный элемент, связано с привнесением «колорита» эстрады, специфической манерности шоу. Нарушающие строгую интонационность «подъезды» и «раскачки» имеют подчёркнуто речевой (сленговый) генезис. Несмотря на то, что общее настроение пьесы ещё остаётся близким к оперному оригиналу, все новые интонационные включения носят уже явно эстрадно-сценический эффект, содержат артистическую гиперболизацию

Пример №2

Дж. Гершвин «Колыбельная Клары»

The musical score for 'Clara's Lullaby' by George Gershwin is presented in three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'Bells Sum-mer' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'time an' the liv-in' is eas-y, Fish are' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with lyrics 'iumn-in' an' the cot-ton is high.' and the piano accompaniment. The piano part includes various chords (Bm6, C#m6, Em7, B, F#) and dynamic markings (mp, p, rit, a tempo). The tempo is marked 'Moderato' with the instruction 'much expression!'. The lyrics are: 'Bells Sum-mer time an' the liv-in' is eas-y, Fish are iumn-in' an' the cot-ton is high.'

чувства.

В видеопримере 33 представлена композиция Ж. Лусье на тему Ре-мажорной фуги из 1 тома ХТК. Здесь, собственно, вообще нет баховского текста. Исполнитель для джазовой обработки взял не столько саму тему, сколько её отдельные мелодические сегменты, а также отдельные интонации из интермедийных разделов. Баховский стиль здесь снимается полностью, убирается всё, что мы писали о

хронотопах, вертикальном разделении фактуры, гармонии. Убран сам полифонический принцип. То есть тема Баха, как музыкальная целостность и художественная данность, соотносимая с образом фуги, здесь перестала существовать³³. Фрагмент баховской темы, если всё же провести образное сравнение, звучит в духе незатейливого наигрыша, приготовленного для «игровой» обработки. Этот игровой принцип охватывает не только пространство звучащей джазовой композиции, он, расширительно, наполняется качеством культурного диалога (диалога культур), в котором тема Баха, звучащая у Лусье, выступает условным артефактом далекой эпохи и элементом совершенно не свойственной для темы художественно-творческой процедуры.

§2. Сценическая природа джазовых композиций

При всём стремлении джазового искусства к новизне, неповторимости выражения, индивидуально-личностному высказыванию в нём имеется область удивительно константная – это область музыкальной композиции. Даже современный авангардный джаз, активно нарушающий джазовые традиции, часто продолжает следовать той структуре импровизационной композиции, которая традиционно установилась в джазе, начиная с первых шагов его формирования. Многие исследователи, оговаривая момент «некоторой непредсказуемости», «невозможности выразить джазовую композицию простейшими структурными схемами», говорят об устоявшейся в джазе структуре, приближающейся к «весьма простой разновидности вариационной формы» (*Сарджент, 1987, с. 196*). У. Сарджент определение «вариационная форма» включает в кавычки, отмечая тем самым условность применения классического музыковедческого термина к джазу. В литературе о джазе не встречается однозначного определения различий между вариационной формой в академической музыке и джазовой композицией, однако симптоматично, что о джазовой форме практически всегда говорят в связи с импровизационной исполнительской природой этой музыки. То есть импровизация и композиция в джазе – явления нераздельные, взаимоопределяющие.

³³ «Тема в джазе, – подчеркивает Д.Р. Лившиц – не столько идейное «зерно» всего произведения, сколько повод к импровизации» (*Лившиц, 2003, с. 17*).

Тесная зависимость между импровизационным типом изложения и композицией predetermined тем, что джаз в основе своей – исполнительское искусство. Так Ф. Ньютон, после того, как определяет, что «традиционная джазовая композиция – это просто тема для оркестровки и вариаций», сразу же поясняет: «Джазовая пьеса не воспроизводится, а создается самими исполнителями каждый раз, когда её играют» (Ньютон, 2007, с. 24). Это упоминание о форме исследователь сделал, в целом, в контексте разговора о том, что «джаз – это музыка исполнителей. Всё в нём подчинено индивидуальности музыканта» (Ньютон, 2007, с. 24).

Выскажем предположение: если о джазовой композиции можно говорить как об одном из устойчивых структурных элементов этого искусства, следовательно, она, в силу устойчивости, вбирает в себя не только структурные, но и шире – эстетические основания, отражающие, в том числе, и интересующее нас стремление к артистическому самовыражению.

Исходным моментом подтверждения данного предположения служит форма самой темы. Поскольку многие мелодии джазовых стандартов сформировались до (вне) джаза в рамках песенно-танцевальной культуры, в их основе лежит либо простая форма, либо так называемая блюзовая форма («блюзовая сетка»). Изначально это было связано с тем, что первые джазовые музыканты играли известные танцы, марши, мелодии популярных песен, в которые привносились «негритянские элементы». За основу для импровизации брали либо европейский материал, либо известные мелодии темнокожих американцев. Впоследствии, даже когда джазовый репертуар обогатился мелодиями собственно джазовых музыкантов, в качестве тем для импровизации продолжали использоваться мелодии неджазовых композиторов. Их имена с тех пор оказались неразрывно связанными с джазом (Дж. Гершвин, К. Портер, Р. Роджерс и другие). Основанный на песенно-танцевальных жанрах, джаз на раннем этапе преимущественно основывался на формах, присущих этим жанрам. В большинстве случаев это была песенная двухчастная репризная, по схеме *aa ba* (см. пример № 3, Б. Карлтон “*Ja – Da*”), либо репризная трехчастная *aba*.

В джазовых пособиях её часто называют «балладной формой» (см. пример № 4, Э. Гарнер “*Misty*”).

Пример № 3

Б. Карлтон "Ja – Da"

Пример № 4

Э. Гарнер "Misty"

Поначалу такое строение джазовой композиции, когда тема исполнялась целиком, а затем следовала серия импровизаций, своего рода вариаций на эту тему, было традиционным. Если пьеса исполнялась ансамблем музыкантов, то эти вариации передавались от исполнителя к исполнителю, чтобы каждый мог продемонстрировать свои импровизаторские способности. Такая композиция жива до сих пор.

Строгая квадратность особенно была присуща мелодиям танцевального или маршевого характера, в частности мелодиям, заимствованным из регтайма. Если за пределами джаза танцевальная или маршевая пьесы строились на основе контрастности разделов (контраст как принцип развития), то собственно джазовая композиция снимала контраст разделов и тяготела к вариационной форме, к импровизационному переизложению исходного тематического материала. Типичный пример приводит А. Азриель (*Azriel, 1985*, p. 57–58). Он показывает, как видоизменяется кэкуок “At a Georgia Camp Meeting” в исполнении «Рэгтайм-бэнда» Джорджа Льюиса. Если первоначальный его вид показан исследователем в виде структуры: вступление – $AA - BB - A - CC$ – интерлюдия – BB , то в исполнении регтайм-бэнда возникает иная схема: $A - A - B - B_1 - B_2 - B_3 - B_4 - B_5 - B_6 - B_7$, где начинает преобладать вариационное развитие второй темы.

Чёткое периодическое строение (8+8), как правило, имеют также и те вошедшие в золотой фонд джаза мелодии, которые происходят от духовных негритянских песнопений. В своем фольклорном варианте они строились на повторении периодической структуры (куплета) с разными словами без изменений в музыке. В рамках этой структуры особо выделялся принцип респонсорно-антифонного пения – симметричных диалогов в форме вопроса-ответа. Вопрос, как правило, принадлежал солирующей партии, а ответ был хоровым, многоголосным. Антифонная симметрия и диалогичность оказались близкими концертной «состязательной» ситуации джазового выступления. Кроме того, симметричность духовных песнопений афроамериканцев связана была ещё с подчеркнутой пластичностью и ритмичностью этой музыки. В ней явно ощущалась кинетика тела – хлопанье в ладоши, покачивания и тому подобное. Эта чёткая ритмическая организация давала возможность солисту проявить свою творческую фантазию, а хоровой партии применять характерные синкопы.

Тот факт, что в основе неизменного, «стабильного» компонента джазовой композиции лежит простая структура и общепринятый (хотя позднее и усложняемый) гармонический остов весьма показателен в смысловом и эстетическом плане. Типовая ситнактико-гармоническая структура *не является индивидуализированным языковым средством*. Напротив, она общезначима, является привычной, словно стремиться к простоте, к тому, что уже

тысячекратно утвердилось до джаза в области песенных и танцевальных жанров. Наоборот, изменяемая часть импровизационной композиции – мелодико-интонационная, тембровая, артикуляционная, относящаяся к способам звукоизвлечения – связана с областью исключительно индивидуализированных средств языка, с той областью, которая в наибольшей степени подвержена возможности музыкально-речевого видоизменения, интонационного исполнительского произнесения. То есть в соотношении неизменного и изменяемого в джазовой композиции выстраивается непаритетное *соподчинение* – утверждение простого «неизменного», при этом – *конструктивно-языкового ради* усложненного «изменяемого», в наибольшей степени высвобожденного *индивидуально-речевого*.

Необходимо обратить так же внимание, что простота синтактико-гармонического остова темы, а, следовательно, хоруса, как основы композиции, служит важным психологически-творческим основанием. Структура темы мыслится не рационально, как форма-схема («форма-кристалл» – Б.В. Асафьев), но *охватывается чувственно*: её целостность собирается внутренним пульсом – ощущением общей пропорциональности ритмически выстроенных разделов (например, последовательность четырёх «четырёхтактов»). Именно этот ритмически собранный пульс малой формы удерживается в памяти, становится константой джаза, легко воспроизводится и поэтому без усилий со стороны музыканта служит внутренней организацией всей импровизационной композиции. Именно такая «интернированная» чувством форма даёт музыканту свободу, прежде всего в области мелодической импровизационности, а вместе с тем и в гармоническом варьировании, тембральных, оркестровых и так далее «изобретениях».

Круг песенных, танцевальных, маршевых жанров как американской, так и европейской традиции, вошедших в джазовое пространство, широк. Но, пожалуй, самым доминирующим жанром, определившим как мелодико-интонационный строй джаза, так и его конструктивную основу, стал *блюз*. Именно на его структуре, на его гармонической схеме и на выработанном в рамках этого жанра мелодическом звукоряде («блюзовом ладе») основано громадное число джазовых композиций.

Как мы уже упоминали, первоначально блюз был народной песней американских негров. В дальнейшем из него возникает одна

из популярных форм джаза. Лежащая в основе этого жанра гармоническая двенадцатитактовая «блюзовая сетка» была гибкой, могла усложняться и варьироваться, но её характерная особенность – переход в пятом такте в субдоминанту – оставалась неизменной. Закономерно, что в форме блюза написано огромное количество джазовых evergrin (джазовых стандартов).

Многие джазовые музыканты обращались к этой форме в своём творчестве. Каждый новый период в истории джаза, безусловно, вносил свои коррективы в гармонию и структуру блюзовых тем. Однако все нововведения концентрировались вокруг устоявшейся последовательности трех ладовых функций, на которой основывается внутренняя структура блюза:

I | I (IV) | I | I || IV | IV | I | I || V | IV | I | I (V) ||

Мелодия и гармония ранних блюзов эпохи классического джаза проста и очень похожа на гармонию народного, так называемого архаического блюза. «Блюз жестяной крыши» (“Tin Roof Blues”), написанный Леоном Рапполо, кларнетистом ансамбля «Нью-Орлеанские короли ритма» (1917 г.) – характерный пример двенадцатитактового блюза (пример № 5):

Пример № 5

Л. Рапполо «Блюз жестяной крыши»

Гармоническая сетка «Блюза жестяной крыши» у Рапполо близка типовой, хотя немного усложнена: T₇ | T₇ | T₇ | T₇ | S₇ | S₇ | T | VI₇ | DD₇ | D₇ | T | T (цифровка выписана в традиционном, «классическом» виде).

Впоследствии гармонический канон блюзовой сетки обогащается, усложняется, подвергается варьированию. Видоизменения, близкие к типовой схеме, продолжались в период свинга. Если, например, в «Си-джем блюз» (“C-Jam Blues”) Дюка Эллингтона мы видим ещё простейшую гармоническую основу (см. пример №6), то в других блюзах исполнители уже в этот период начинают обогащать гармоническую схему путём замены отдельных функций и

усложнения аккордики.

Пример № 6

Д. Эллингтон «Си-джем блюз»

Chords: C, C, C, C⁷, F⁷, F⁷, C, G⁷, G⁷, C.

Особенно сложными, диссонантными, гармониями эта форма наполняется в «эру би-бопа» (начиная с сороковых годов). Считается, что гармония современного блюза разработана Ч. Паркером и Д. Гилеспи, совершившими джазовую революцию. Теперь блюзовая сетка обретает, например, такой вид (как у Ч. Паркера в «An privave» пример № 7):

T | II_m⁷ D₇ | T | D_m⁷ T⁷ | S₇ | у_m DD⁴₃ | T II_m⁷ | III_m VI₇ | II_m⁷ | D₇ | T VI₇ | II_{m7} D₇

Пример № 7

Ч. Паркер «An privave»

Chords: Gm⁷, C⁷, F, Cm⁷, F⁷, ^bB, Bdim, F, Gm⁷, Am⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, F, D⁷, Gm⁷, C⁷.

У него же в мелодии “Bongo Bor” (пример № 8):

T | S₇ | T | T₇ | S₇ | S_m⁷ VII^b₇ | T | D₇ → | II_m⁷ | V₇ | I VI₇ → | II_{m7} T₇

Пример № 8

Ч. Паркер “Bongo Bor”

Chords: C, F⁷, C, C⁷, F⁷, Fm⁷, ^bB⁷, C, A⁷, Dm⁷, G⁷, C, Am⁷, Dm⁷, C⁷.

или в мелодии “Si-Si”(пример № 9):

$T | \text{ум VII}_7 D_7 \rightarrow | \text{VI}_m^7 \Pi_7 | d_m^7 T_7 | S_7 | S_m^7 | T | \text{III}_7 D_7 \rightarrow | \Pi_7 | D_7 | T | \Pi_7 D_7$

Пример № 9

Ч. Паркер “Si-Si”

6 10

Легко заметить, что в приведённых примерах происходит гармоническое обогащение по принципу варьирования исходной гармонической основы. Например, вместо выдержанной T в первых четырёх тактах звучат обороты, обыгрывающие тонику, то есть она словно бы продолжает звучать, обрастая побочными аккордами. Неизменная IV ступень открывает пятый такт – второй четырёхтакт. Типичным выглядит и окончание сетки.

Как и простые двух- и трёхчастные песенные и танцевальные формы, структура блюза была *ассимилирована музыкальным мышлением джазменов*. Она давала, повторим, творческую свободу, возможность самовыражения, в том числе и чисто артистического, сценического. Ситуацию, которую мы видим в видеопримере 34, можно считать характерной для джазовых концертов. «Изюминка» выступления трио российских музыкантов заключается в том, что исполнители меняются инструментами. Возможность такой перемены лежит не только в мастерстве исполнителей, но и в том, что сама импровизация положена на типичную блюзовую структуру. Поэтому саксофонист и барабанщик легко играют в четыре руки знакомую последовательность аккордов на рояле, а пианист (Д. Мацуев) изображает «блуждающий бас» по блюзовой гармонии на контрабасе. По-настоящему мастерски в этом номере музыканты импровизируют лишь тогда, когда берут в руки привычные инструменты, однако блюзовая сетка дала этим исполнителям возможность нерегламентированного (смена инструментов) артистического самовыражения.

Упорядоченная структура импровизационных хорусов, идущая от темы, может быть нарушена импровизационными вставками – «брейками», на которые особое внимание обращает У. Сарджент, связывая традицию брейков главным образом с коммерческим джазом. В своих рассуждениях о джазовой композиции исследователь особенное внимание обращает на формулирующую роль ритма – ритма самой формы (*Сарджент, 1987, с. 189–199*), отмечая, при этом, «пластичность» двух- или трёхчастной структуры самой темы для джазового музыканта: «Брейк – это особого рода связующее построение (вставка) импровизационного характера, обычно примыкающее к окончанию мелодической фразы и заполняющее «мёртвую зону» между каденцией данной фразы и началом следующей. Протяжённость брейков редко превышает два-четыре такта» (*Сарджент, 1987, с. 191*). Обращает на себя внимание, что нарушение ритмически организованной структуры брейками опять таки связано с *расширением импровизационного раздела, а значит подчёркиванием, усилением индивидуально-творческого начала.*

Однако это не есть по существу нарушение структуры хоруса, но его расширение, «растяжение» в моменты перехода. Исследователь не случайно сравнивает брейк с синкопой по отношению к мерной пульсации. Брейк не нарушает внутреннего пульса разделов, но, как и синкопа, создает некоторую «оттяжку» времени, только уже на синтаксическом уровне.

Несмотря на внутренние изменения, происходящие как с гармоническим наполнением сетки, так и с её синтаксической организацией, структурная основа темы и хорусов мыслилась, в целом, константной. Благодаря этому прочно сконструированной оставалась и целостная композиция, во всех импровизационных вариациях строго выдерживающая синтаксис темы. Особую целостность и завершенность этой, можно сказать, «классической» структуры джазовой импровизационной композиции придавали начальное и заключительное (иногда срединное) проведения темы в основном виде, определяющие границы всей пьесы. Причём заключительное, часто усиленное, проведение темы исполнялось всеми музыкантами, заранее извещая слушателей о близком завершении всей пьесы.

Описанные устойчивые параметры импровизационной композиции, как раннего, так и последующих стилей джаза, являются весьма красноречивым свидетельством внутренних, формирующих

эту композицию, эстетических установок:

1) последовательность импровизаций на тему была не регламентирована в количественном отношении, то есть форма в целом была открыта, что свидетельствовало о соответствии её главному эстетическому постулату джаза – **выражению идеи свободы**, отсутствию ограничений в момент творческого процесса. Весьма типичной является ситуация, когда музыканты, возвращаясь во время сейшн к звучавшей на концерте теме, меняют, чаще увеличивают количество импровизационных проведений (хорусов) в связи с появлением новых участников игры и иной «температурой» музыкально-джазового общения;

2) даже при продолжительном импровизационном развёртывании присутствующие в композиции вступительный, развивающий и заключительный разделы становились «регуляторами» её целостности. Композиция такого рода не могла родиться вне **сценической ситуации**, характер строения свидетельствует о её **«направленности на слушателя»**. Подобно тому, как в XIX веке форма романса, в отличие от бытовой песни, вобрала в себя вступительный и заключительный разделы именно в связи со сценическим характером этого жанра (подготовка внимания и «извещение» о завершении), традиционная структура джазовой композиции утвердила себя так же именно в связи с преподносимой ситуацией своего бытования;

3) принцип смены хорусов и свободное владение исполнителем синтактико-гармонической структурой джазового стандарта как нельзя более соответствовали возможности **индивидуально-личностного проявления** музицирующего «Я» исполнителя. Даже в ансамблевой игре такая форма оказалась словно бы приуроченной для передачи сольных выступлений от одного музыканта другому. Каждый исполнитель мог полноценно проявить свою фантазию, «на ходу» (или заранее) договариваясь, сколько хорусов будет продолжаться его импровизация, сколько раз он ещё вернется к сольному выступлению, а когда необходимо всем вместе вступить в одновременное (унисонное) заключительное проведение темы. Опираясь на устойчивый структурно-гармонический каркас, музыканты в своих импровизациях могли достаточно далеко отходить от мелодического облика темы. Если в традиционном джазе ещё можно, условно говоря, «слышать» «внутренним образом» звучащую тему (импровизация очерчивает «контурные» звуки

мелодии), то со временем она ещё больше «растворялась» в сольной импровизации, появляясь лишь в отдельных мелодических оборотах, как, например, в джазовой интерпретации С. Джордана «Осенних листьев» Дж. Косма (видеопример 35). В таких случаях на поверхность «звучащего текста» выходил собственно исполнитель – его захватывающее слушателя мастерство артиста-импровизатора.

Постепенно необходимость в регламентирующем восьми (шестнадцати) или двенадцатитактовом показе темы (канвы для импровизации) уходит. Так, усложнение блюза в би-бопе стало почти критическим: его константная организующая функция сводилась к минимуму. Музыканты би-бопа наполняли блюзовую сетку проходящими хроматическими и политональными аккордами, в результате чего блюзовая основа, хотя и служила для музыкантов исходным импульсом творчества, но становилась практически неузнаваемой на слух (см. пример № 10).

Тема сразу могла входить «вовнутрь» импровизаций и её узнавали лишь по отдельным интонациям и синтактико-гармонической сетке: теперь последняя брала на себя функцию джазового стандарта. Е.С. Барбан писал, что с возникновением современного джаза, когда импровизация стала самостоятельным художественным актом, обязательное проигрывание темы в виде экспозиции и коды стало художественно неоправданным. Тема стандарта может появиться теперь в любом месте композиции (Барбан, 2007а, с. 169)]. Исследователь приводит слова композитора и пианиста нового джаза Александра фон Шлиппенбега, что его «темы никогда не появляются в начале произведения, всегда где-нибудь в середине» (см.: Барбан, 2007а, с. 170).

Этот факт в своё время отмечался критиками как новшество. Так Г. Гиддинс рассказывает, как К. Хокинс исполнял «...вещь, в которой имеется два рефрена, и ни в одном из них, не считая двух первых тактов, он не ведёт мелодию. Это было изумительно, и в то же время многих озадачивало» (видеопример 36) (Barn, 2001).

Такое изменение привычной структуры джазовой импровизации, когда тема отсутствовала изначально и могла возникнуть в середине, а то и не возникнуть вовсе, свидетельствовал о новом эстетическом качестве джазовой композиции более поздних стилей. Кроме того, это свидетельствовало и о расчёте музыкантов на «подготовленную» (элитную) джазовую аудиторию, хорошо знающую джазовые стандарты. В основе нового интонационного взаимодействия

исполнителя и слушателя укрепляется *игровой эффект*: исполнитель словно бы предлагал слушателю угадать известную мелодию, несмотря на вносимые им авторские индивидуальные интонационные компоненты. Во-первых, это усиливало главнейший эстетический постулат джазовой импровизации – выражение свободы через творчество, хотя при этом особым образом подчёркивался уже момент исполнительской феноменальности, преподнесения индивидуального мастерства. Во-вторых, узнаваемые по известной теме мелодические интонации ставились на второй план, позади интонаций авторских, исполнительских. То есть тема практически теряет свою функцию интонационного охвата, наполнения композиции, становится материалом для превращения в интонацию исполнительскую, *интонацию речевой манеры артиста*.

«Погружение» темы вовнутрь импровизационной композиции действительно высветило её новые эстетические характеристики. Однако собственно структурные параметры, связанные с развёртыванием цепи импровизаций, продолжают утверждаться с устойчивым постоянством, вплоть до композиций современного джаза. Джазовые музыканты не случайно продолжают придерживаться остиной структуры (синтактико-гармонического «квадрата»), поскольку она обеспечивает возможность согласованной игры.

В видеопримере 37 мы можем наблюдать интересный и редкий для видеозаписи момент: репетицию двух музыкантов Виктора Вутана (бас-гитара) и Стива Смита (ударные). Музыканты «репетируют» на лестничной клетке, без инструментов. С. Смит отстукивает на полу структуру «квадрата» с тем, чтобы «договориться» о брейках, переменах ритма, передачах друг другу солирующих фраз и так далее. После этого на концерте (видеопример 38) мы видим и слышим собственно реально звучащую композицию, в основе которой лежит принцип диалога: сначала музыканты обмениваются достаточно протяжёнными построениями, затем – всё более укорачивающимися – вплоть до полутака, и даже – ритмической доли в кульминации. Это исключительно игровая, внешне очень «завлекательная» композиция (завораживающее движение к минимальному диалогическому сегменту) практически не имеет темы в привычном смысле. В качестве стандарта в партии бас-гитариста звучит действительно «стандарт» – усреднённый типизированный (джаз-роковый) оборот баса, обыгрывающий

потактно I и VII ступени. На основе такого «свободного» от мелодии синтаксического квадрата, выстраивается основанная главным образом на ритме импровизация-диалог бас-гитары и ударных (бас-гитара трактуется В. Вутаном как ритмический инструмент). Нестандартность такой импровизации организуется вполне традиционной композиционной драматургией: проведение «ритмотемы» – импровизационные вариации – движение к кульминации с учащением диалогических реплик – кульминационное заключение. Слушателями такая композиция не случайно воспринималась как узнаваемая.

Современная джазовая мысль эволюционирует в сторону безтематического джаза, и апогеем этого процесса становится свободный джаз. Известные представителями свободного джаза Джон Хэнди, Джон Колтрейн, Эллис Колтрейн, Фэроу Сэндерс, Дон Чери, Маккой Тайнер, Сесил Тэйлор, Энтони Брэкстон и другие, по выражению Е.С. Барбана, «до конца раскрыли смысл формулы: джаз – это человек» (Барбан, 2007а, с. 144), отказавшись от традиционных принципов структурирования (в частности, блюзовой формы) и музицирования в джазе. В свободном джазе, отмечает исследователь, «старая концепция стилистики художественного направления заменяется концепцией индивидуального стиля, принцип художественной завершенности – принципом экспозиции создателя (курсив мой – А.С.)» (Барбан, 2007а, с. 144).

Итоги главы образуют новый (структурно-композиционный) уровень аргументации заглавной идеи работы (а перечисляется много идей через точку):

1. Музыкальная исполнительская импровизация стала важнейшим *выражением свободы* в джазе, поскольку содержала в себе возможность противопоставить константному структурно-композиционному принципу «композиторской музыки» изменчивые, мобильные формы спонтанно рождающегося звукотворчества;
2. Важной исторической особенностью джазовой импровизации является её обращенность к *выражению психологически чувственного*, спонтанно переживаемого человеком в момент творчества. Характер времяизмерения, тип фактуры, гармоническая основа, принцип мелодического развёртывания и лексический состав импровизаций говорят о пребывании музицирующего музыканта в одном – психологическом,

- чувственном пространстве. «Герой» джазовой музыки – её исполнитель – лишь с собственной душевностью соизмеряет свои представления о свободе;
3. Психологически-чувственную природу имеет и традиционная джазовая *композиция*. Удерживаемая внутренним ощущением пульсации разделов «малого синтаксиса», композиция именно этим чувственно интернированным ощущением формы предопределяет возможность свободного импровизационного высказывания;
 4. Лежащая в основе хоруса, вплоть до авангардного джаза, структурная константа (простая форма, гармонический остов) соотносима с общезначимыми, то есть неиндивидуализированными параметрами языка. Изменяемые же – мелодико-интонационная, тембровая составляющие композиции – есть пространство индивидуализированных средств языка. Следовательно, можно говорить не просто о сочетании неизменного и изменяемого: чуть ли не предельно упрощенная языковая структура хоруса утвердилась *ради наибольшего высвобождения* индивидуально-речевых возможностей;
 5. Масштаб джазовой композиции «открыт», не регламентирован внешне. Общая продолжительность звучания корректируется лишь исполнительскими, сценическими причинами; зависит от количества участников ансамбля и их, нередко сиюминутного, желания «обыграть ещё один квадрат»;
 6. Артистическую природу джаза подтверждает и традиционная начальная и заключительная части композиции. Обрамлённая узнаваемыми проведениями темы, она принципиально сценична, направлена на слушателя, поскольку апеллирует, прежде всего, к чувственному восприятию;
 7. Чем больше, со временем, джазовая композиция «освобождается» от темы, а значит тематической организации формы в целом, тем сильнее в её разворачивании сказывается *интонация исполнительская, личностная*. «Погружение» темы вовнутрь импровизационной композиции создавало эффект игры со слушательским (подготовленным) вниманием, возможность оценить творческую переработку музыкантом известной темы в момент исполнения.

Глава IV. Эстетическая парадигма джаза в процессах жанро- и стилеобразования

Изучение любого вида музыки будет неполным, внешним, если её изучать только с позиций исторических, социокультурных и общеисторических. Найденные на этих путях закономерности могут служить основанием изучения внутренних, языковых – жанровых и стилистических – характеристик, благодаря которым мы входим в образный и смысловой мир музыкального искусства.

Теория музыки не раз указывала, что функциональная общность и стиля, и жанра заключается в фиксации и *выражении определённого содержания* (Альшванг, 1964; Арановский, 1999; Михайлов М., 1981; Назайкинский, 2003; Скребков, 1973; Сохор, 1965, 1971; Холопова, 2000). Однако содержание жанра и содержание стиля хотя и взаимодополнительны («комплементарны»), но, как известно, разнородны: ориентируясь на жанр, восприятие «классифицирует» (В.Н. Холопова) музыку по характеру жизненного содержания, в соответствии с первичной «памятью жанра» (М.М. Бахтин) или устойчивой интонационной структурой. Ориентируясь же на стиль, восприятие фиксирует особенность «взгляда» на содержание, индивидуальный или типологически-личностный (национальный, исторический) характер воплощения содержания, а значит, выражения того «типа личности» (Е.В. Назайкинский), который стал субъектом художественного мира музыки, неотъемлемой частью её содержания.

Для характеристики процессов жанро- и стилеобразования в джазе необходимо именно отличительное, дифференцирующее определение. Жанровую сторону художественного мира джаза обозначим как связанную с «объективной» (или «объектной») стороной содержание, включающую в себя, в том числе, и типологическую реальность «характера чувствований», устойчиво фиксируемых жанром. Стилевую сторону художественного мира джаза вполне определено можно связать с «субъективным» (или «субъектным») содержанием, поскольку она показывает и строит этот мир с акцентом на субъективное (индивидуальное или социально-, исторически-, географически содружественное) видение-высказывание³⁴.

³⁴ Обратим внимание, что в теории литературы поэтологические категории разделены именно на объективную («объектную») и субъективную («субъектную») области

Известно, что соотношение объективного и субъективного как в разных культурах, так и в рамках одной исторической эпохи подвижно. В одном случае по возможности снимается субъективное видение, и акцент делается на неоспоримой предметности и эстетически организованных проявлениях чувства (искусство, тяготеющее к первичной жанровости). В другом случае образная определённости и связанная с ней жаровая устойчивость языка усложняется, насыщается дополнительной символизацией, идущей от процессов человеческого познания и восприятия мира (искусство «преподносимое», усиливающее стилевую детерминанту). Последняя характеристика неоднократно связывалась с художественными процессами XX века. При этом «массовое искусство», откуда начал своё движение джаз, в своих художественных ориентирах на индивидуальный стиль исходило не столько из углубляющегося символизма и содержательности языка (как это было в «академическом» искусстве), сколько из упрощенных чувствований и жанровых формул, служащих скорее лишь поводом для внешних – исполнительских, сценических форм творческого самовыражения.

В предыдущих главах мы уже подошли к важному заключению, что джаз является искусством, так сказать, ***подчёркнуто «преподносимым»***. Если для художественной коммуникации предыдущих столетий была характерна «посредническая», проясняющая содержание функция исполнителя (*через него* говорилось о главном, о художественном, образном богатстве мира), то в зрелищных формах искусства XX века «как» нередко становилось важнее «что». Приведём крайний пример проявления такого обстоятельства в культуре. Искусствознание уже обратило внимание на то, что не всякое искусство строит свои принципы на жанровой (шире, с позиций языка – семиотической) основе. Исследователи, к примеру, указывают на цирковое искусство, как не относящееся к «знаковым» и являющееся «зрелищем мастерского владения человеческим телом» (Тюпа, 2004, с. 17). Цирковое искусство подчёркивает сам факт мастерства артиста, его возможности. Это искусство, прежде всего, – искусство представления, искусство, направленное на то, чтобы удивить,

художественного мира произведения (см.: Тюпа, 2004, с. 28–33). И дифференцирующим критерием здесь явилась степень проявленности (отстранённости) внутреннего «художественного Я» – героя или «автора художественного» (термин Л.П. Казанцевой), его личностного отношения и оценки.

восхитить зрителя. Данная аналогия представляется очень близкой джазу³⁵. В настоящей главе мы попытаемся выяснить, каким образом в языке джаза проявляется этот процесс перехода от значимости жанра к значимости стиля, процесс отстранения от знаковой природы музыки. Идея представления, показ артистического мастерства как формы свободного самовыражения во многом переиначивает жанрово-стилевую морфологию джазового искусства по сравнению с тем, какой мы её видим в музыке европейской академической традиции.

§ 1. «Качание» между жанром и стилем

Во всех определениях музыкального жанра доминирует мысль о том, что он является хранителем определённого жизненного содержания, поскольку жанр, как и его характерные интонации, закрепились благодаря повторяющейся социально-культурной ситуации (бытовой, обрядовой, ритуальной, досуговой, душевно-психологической и так далее). Важным добавлением к этому определению, на наш взгляд, должна стать характеристика причастности (отношения) внутреннего художественного «Я» к тому, о чём повествует музыка. Далеко не случайно в музыковедении утвердилось понятие *первичности* музыкального жанра. В нём можно усмотреть не только характеристику бытования жанра, но и иной смысл: художественное «Я» первичного жанра живёт полностью *внутри воплощаемой образности*. Фольклорный исполнитель (он же, нередко, – сочинитель) не мыслит себя «во вне» художественного мира творимой им музыки. Он не рефлексировывает её сторонним внутренним взором, но, напротив, идентифицирует себя со всем, что несёт в себе музыка. Во «вторичных» же жанрах профессиональной музыки, которые возникли как средство художественного (созерцательно-философского) «обобщения» (А. Альшванг), внутренний «герой» рефлексивно осознаёт себя, в том числе и как личность, «преподносящая» музыку для слушателя. В этом случае возрастает значимость «характера произнесения», манеры; жанровые структуры наполняются дополнительным качеством индивидуального слова, авторской позиции. В этот момент жанровое

³⁵ На позитивную аналогию между джазовым и цирковым искусствами, требующими высокого исполнительского профессионализма, обратил внимание А.Я. Эшпай (см.: *Эшпай, 1987*, с. 57).

содержание делает существенный шаг к содержанию стилевому, индивидуально-стилевому – к слову автора и авторской смысловой оценке. Тем не менее, и в том и другом случае художественный мир остается в европейской музыке «главным сказуемым», поскольку и внутреннее «Я» также оставалось художественным, идентифицирующимся со всем образным строем.

Из этого можно сделать существенное дополнение, важное для предстоящих рассуждений о джазе. В той художественной системе, где жанр является носителем «художественной информации», языком, исполнитель («говорящий») либо не думает, либо «как бы» условно не думает о характере произнесения, но целиком погружается в произносимое, точно так же, как и сочиняющий, поющий, слушающий (интегрированное «художественное Я») проходит «сквозь» знаки, идентифицирует себя, растворяет в воплощаемом художественно-образном пространстве. XX век не раз демонстрировал: стоит только музыке отойти от художественной ориентировки на содержание, как тут же происходит метаморфоза языка: выразительная функция жанра (жанровых элементов, интонаций) «дезориентируется», наполняется манерностью, а сами элементы структурно искажаются ради внешней языковой характеристики. Эти процессы происходили не только в музыке. К примеру, изобретённые В.В. Маяковским слова «молоткастый», «серпастый» становятся знаком не только советского паспорта, но особой манеры, индивидуальных свойств поэта.

Джазовое музыковедение не случайно очень широко оперирует терминами «стиль», «направление», «манера», но при этом осторожно использует термин «жанр», тут и там попадая в логические «несоответствия». Для американской, к примеру, мысли о джазе вообще представляется характерным лёгкое «отношение» к этим терминам. Так, Ф. Ньютон, автор монографии «Джазовая сцена» – глубокого и вдумчивого исследования – определяет, например, блюз как «жанр», но развившуюся из этого жанра его инструментальную фортепианную разновидность буги-вуги называет «блюзовым стилем» (!!) (Ньютон, 2007, с. 208–209). Или в документально-информационном фильме «Джаз» К. Бернса мы слышим фразу Г. Гиддинса: «Свинг – это музыка больших оркестров... Эллингтон стоял у истоков свинга, но теперь (1943 год) он решил раздвинуть границы этого жанра» (Barn, 2001). Однако такого рода терминологические метаморфозы объясняются не всегда

невнимательностью авторов, но и реальными метаморфозами – теми процессами взаимодействия жанра и стиля, которые мы наблюдаем в джазе: блюз (жанр), попав в джаз, становится стилем, сохраняя при этом и жанровые конструктивные элементы. Попытаемся прояснить это сначала теоретически.

Искусство джаза появилось, когда музыкальное искусство и музыкальное мышление прочно утвердилось на основе жанрового многообразия и жанровой определённости музыки. Джаз не мог не вобрать в себя это богатство: к началу XX столетия европейская жанровая система оказалась уже прочно ассимилированной в сознании не только европейцев, но и американцев, независимо от их расовой принадлежности. Джазовые импровизации обращались к определённому в жанровом отношении источнику (стандарту), но ориентировались ли они на жанр стандарта, а, значит, на жанровую систему европейской музыки? Или, возможно, они слагали собственную жанровую систему? В какой мере вообще импровизации были ориентированы на жанр?

Слишком очевидное вхождение импровизационной джазовой музыки в пространство собственно танца или песни всегда вызывали категорические заявления по поводу её принадлежности к джазу вообще. Sweet jazz, к примеру, целиком отрицался многими, особенно чёрными музыкантами, как джазовое искусство. Во второй главе обращалось внимание на танцевальную природу раннего джаза, а также мелодичность «белого» (sweet) джаза. Танцевальный дух, который несли в себе ранние импровизации, был именно «духом», танцевальностью, скорее внешней формой для выражения настроения – игривого, иронического, сентиментального и так далее. В импровизации К. Хокинса (видеопример 36) можно слышать, как при сохраняющейся пластической свинговой ритмической основе в мелодии очень скоро исчезают интонации, которые могут быть ассоциированы с жанровой пластикой или речью, и начинается бесконечное кружение того, что критик Г. Гиддинс в приведённом выше видеопримере называет «всё новыми и новыми мелодическими идеями». Танцевальная основа не исчезает, она вуалируется, словно бы оплетается «чистой» (внежанровой) мозаикой мелодических фраз. Возникает эффект углубленной рефлексии: показ не самого элегического танцевального настроения, а отношения, присутствия на первом плане «моего» музыкально-повествующего «Я». Получается интересная с жанрово-языковой (семантической) точки зрения

ситуация. Музыкальная (к примеру, танцевальная) фигура в момент «речевого» произнесения не дополняется или преобразуется содержательно, как это было в «классической» (по распространённому сегодня выражению) музыкальной практике, но существенно нивелируется в семантическом плане, переориентируясь на функцию стилевую – характеристику самого произносящего. «Свингуется» – могли бы сказать об этом многие джазовые музыканты.

Приведём ещё пример. В своём рассказе У. Марсалис (видеопример 39) лаконично и наглядно показывает на инструменте, как классическая фанфарная интонация трубы в исполнении Л. Армстронга преобразуется в «свинговую». Он акцентирует внимание на блюзовом ладе: сначала играет её «как у Бетховена», подчёркивая первичное значение интонации, а затем – в «оджазированной» (У. Сарджент) варианте. С музыкально-языковой точки зрения здесь происходит «сленговое», манерно-речевое преобразование интонации, акцентирование того, «как» оригинально это произносится. Сами фанфарные интонации утрируются: ритмически рвутся, либо удлиняются в долгую скороговорку, оплетаются «пародийными» интонациями с использованием форшлагов, «фальшивых» нот, быстрым арпеджижированным пробегом «туда и обратно». Исходный знак трубы становится необходимым только как материал, на котором строится своеобразное речевое высказывание, выражающее, скорее, отношение музыканта-исполнителя к образности устойчивой интонации. Возникает некая художественная параллель, диалог между первичной интонацией и «оджазированной». В плане образном здесь возникает диалог между «объективными», исторически сложившимися значениями интонации и «субъективным» её прочтением, или, точнее, «чтением», акцентирующим не столько смысл интонации, сколько оригинальность её произнесения. Те же самые процессы можно наблюдать не только с джазовой переработкой устойчивой интонации, но и при включении в джаз жанров, которые считались предшественниками этого искусства.

Получается, что первичный жанр необходим джазу скорее как материал для «сленговой» обработки либо построения «чистой», как нередко говорят, импровизации. В последнем случае нет речевого искажения жанровой интонации, поскольку «снятой» оказывается

сама подобная интонация; остается «чистый» речевой процесс. Характеристические интонации накапливаются в джазе. В ранний период своего развития в этом искусстве формировались свои устойчивые, тиражируемые, но исключительно речевые интонационные структуры, выражающие, в отличие от семантических, манеру, мирочувствие музыканта.

Общая жанровая ситуация в джазе не ограничивается принципом перевода первичной (знаковой) структуры в характерно-речевую, функционирующую ради стиля. Здесь утвердились и свои жанровые области в качестве собственно джазовых. Однако их оказалось немного. Из всего привычного жанрового многообразия музыки джаз (имеется в виду ещё хоть как-то жанрово-ориентированный, ранний, в отличие от позднего, авангардного, свободного) концентрирует своё внимание главным образом на двух жанрах: *блюзе* и *балладе*. Но они становятся столь широко и обобщённо трактованными, что постепенно переходят в категорию стиля. Здесь наблюдается, казалось бы, известный процесс, который А.Н. Сохор именовал «жанровым стилем». Однако если в «классической» музыке этот процесс был связан с углубляющимся «обобщением через жанр» (А. Альшванг), расширением символическо-смыслового объема жанра, то в джазе существо этого процесса оказалось иным. Джазовый музыкант, находясь в жанровой структуре блюза, а соответственно, и в его образно-эмоциональном пространстве, в момент джазовой обработки мыслил его уже как форму самовыражения, как свободную конструкцию («квадрат»), готовую для наполнения общеджазовой речевой стилистикой. Поэтому блюз в джазе эволюционировал от структуры к манере, то есть от жанра к стилю (не случайно один из переводов термина «блюз» – настроение, меланхолия). Следовательно, закономерным оказалось появление в рамках этого настроения, манеры новой стилиевой разновидности – такой, как буги-вуги, о чём мы читаем у Ф. Ньютона.

Что же касается баллады, то она также, сохранив свою первичную жанровую черту (интонацию повествования, а с ней – размеренный пульс неторопливого шага), «диффузно» распространилась почти на все медленные джазовые композиции, которые и стали именовать балладами. По сути же это были пьесы «в духе баллады», то есть в манере, в стиле. А повествовательная природа баллады оказалась очень «кстати» характеру джазового «высказывания», «самовыражения».

Подойдем к жанровой практике джаза поближе.

§ 2. От жанра к стилю. Жанры-предшественники

В рассуждениях о жанровом пространстве джаза, прежде всего, следует отличать две группы жанров, по-разному проявляющих своё присутствие в джазе. В первой главе шла речь о жанровых «предтечах» джаза – это блюз, госпел, спиричуэл, регтайм и лирическая баллада менестрельных представлений. Эти жанры можно назвать *жанрами-предшественниками*. Их особенность заключалась в том, что здесь формировался будущий арсенал джазового музицирования, интонационные стереотипы (ритмические, метрические, ладо-интонационные, мелодико-импровизационные), которые легли в основу музыкального языка этого искусства. Со временем эти жанры-предшественники получили глубокую переработку в джазе: джазовое искусство *преобразовало эти жанры по-своему*. Не случайно, к примеру, произошла дифференциация – блюз как негритянская песня и блюз внутри джаза, баллада как жанр европейской (или проевропейской) музыки и баллада джазовая. Каждый из этих двух жанров продолжал как своё автономное, «внеджазовое» первичное существование, так и «внутриджазовое», определив в этом искусстве два важнейших жанровых ориентира. Что касается регтайма и духовных песнопений афроамериканцев (спиричуэл, госпел), которые так же продолжали бытовать отдельно от джаза, то, по большому счёту, они не вошли в джаз в виде целостной жанровой структуры. Джаз воспринял лишь их отдельные интонационные качества.

Не все жанры, попадавшие в джаз, могут считать себя жанрами-предшественниками. Джазовое искусство, сформировавшись, начинает пробовать свои силы и с иными существующими жанрами (конкретными мелодиями), и даже стилевыми моделями, например, с темами классической музыки, включая их в орбиту своего музицирования. Так, вальс не был предшественником джаза. Но джазовый вальс – довольно характерное явление, связанное с джазовой модификацией жанра. Однако в этой модификации вальс стал иным жанром (как иным жанром стал джазовый блюз). Это произошло потому, что главные эстетические составляющие джаза не были родственны эстетической природе вальса. Джазовый вальс – это

скорее вальс «в одеянии джаза», «в духе», «в стиле». Не случайно он родился как явление именно «белого» джаза. По такой же схеме с различными вариантами получают джазовую обработку мелодии популярных песен, темы классических произведений. Знакомые мелодии, которые джазовые музыканты часто брали за основу музицирования, получили наименование *джазовых стандартов*. Назовём эти жанры, пришедшие в джаз вместе с темами для импровизации, *жанрами-источниками*.

Обратим внимание на то, что здесь, в разделении жанров на две группы, акцентируется внимание на *первичном жанровом облике тем*. Как уже отмечалось, принятая в музыкознании классификация жанров на первичные и вторичные имеет для джаза принципиальное значение. В силу того, что джазовое искусство в основе своей есть искусство исполнительское, оно есть, по существу, искусство *вторичное*, изначально предполагающее «преподносимую» художественную ситуацию бытования и обработки жанра. Самой главной характеристикой джазовой интерпретации темы (её жанра) можно считать приведение её к виду и манере джазового исполнения в соответствии с теми эстетическими критериями, о которых шла речь во второй главе. То есть, любой жанр, попадая в пространство джаза, исполняется «в духе» джаза, и все преобразования (ритмические, мелодические и так далее) оказываются связанными с характерно джазовым обликом и мироощущением артиста-исполнителя.

В какой мере джазовая обработка жанра соотносилась и соответствовала его исходному образному и структурному канону? Рассмотрим эту ситуацию сначала на примере *жанров-предшественников*. К примеру – *блюз*. Как известно, это негритянская песня, которая продолжала существовать в своём фольклорном варианте даже тогда, когда, скажем так, «другой» блюз стал уже «джазом». Получается, что блюз-источник был преобразован в духе джаза и в этом преобразованном виде вошёл в джаз в качестве основной жанровой модели (структурно-гармоническая «сетка» или «квадрат», блюзовый лад, характерный образный строй). Однако следует учесть, что до своего вхождения в джаз блюз последние десятилетия XIX века уже закрепил в себе «сценические» качества. Широко распространенная практика публичных блюзовых выступлений добавила жанру новое артистическое качество, что сделало его, по мнению В.Дж. Конен,

музыкой «третьего пласта». Более того, сценичность в определённой степени уже была заложена в архаическом блюзе в виде повествовательной интонации: блюз пелся, как правило, солистом «от первого лица» как озвученный рассказ и, следовательно, предполагал слушателя.

Джаз подхватил эту ноту артистизма блюза, интонацию его индивидуально-субъективного повествования. Синтез субъективного и артистического проявил себя как в до-джазовом, так и в джазовом блюзе, но по-особому. Мы знаем, что в народной негритянской среде блюз был формой весьма разнообразного, а зачастую «полифонического» содержания. Здесь за шуткой и самоиронией сквозила душевная боль, сокровенные переживания социального и даже религиозного характера. Е.В. Овчинников приводит примеры блюзовой тематики, подчёркивая её чрезвычайное разнообразие (см.: *Овчинников, 1994*, с. 84). Этот диалог шутки и горечи В.Дж. Конен назвала «юмором висельника» (*Конен, 1984*, с. 203). В фильме «Перекрёсток» (“Crossroads”) (режиссер У. Хилл, 1986 г.) убедительно обозначена мысль, что джаз – не просто жанр, но особый уклад жизни, стиль мирочувствия, особый, «рефлексивный» способ мышления: исполнитель и внутренний герой одновременно и идентифицированы, и созерцательно отстранены. Для жанровой музыковедческой характеристики принципиальным является тот факт, что блюз уже до джаза стал формой выражения не однозначно-конкретного социально-бытового (повторяющегося) явления с закрепившимся содержанием и характером исполнения, но обладал весьма разнообразным кругом значений как по образности, интонационности, так и по манере воспроизведения. Главным объединяющим стержнем этого жанра был его «дух», особое «настроение», в котором сочетались жизнелюбие и трагизм³⁶.

Возможность передать через жанровую структуру не только локально зафиксированное (бытующее и повторяющееся) значение, но более широкое разнообразие мира и жизни известно музыкальной практике. В музыкознании, напомним, этот принцип получил определение «обобщение через жанр», а с углублением его символических интеллектуальных смыслов – «жанровый стиль». Напомним, что наполнение жанра дополнительными значениями музыкознанием определено как «обобщение через жанр», а с

³⁶ Блюз, в переводе с английского (blues от blue devils), кроме уже указанных значений, имеет ещё такие, как меланхолия, грусть.

углублением его символических интеллектуальных смыслов – «жанровым стилем» (А.Н. Сохор). В последнем случае объективность жанрового значения обогащается субъективными (стилевыми) символизациями, возникает эффект субъективного видения «через» объективную смысловую данность жанра. В отношении архаического блюза следует признать, что он был чрезвычайно насыщен субъективно-личностной рефлексией. То есть, в нём уже происходил этот процесс перехода жанра в стиль (формирование «жанрового стиля»).

Джаз не прошел мимо блюзового рефлексивного «качания» (свингования) между жизнелюбием и ностальгией. Внутренняя полифония этих состояний в джазовой обработке сохранилась, несмотря на интенсивное усиление здесь духа представления, сценического артистизма. Поэтому не случайно, что подвижный блюз в джазе чаще становится основой передачи преимущественно лирических, жизнерадостных настроений и даже комедийных ситуаций. Именно такие комедийные хиты начал создавать Луи Джордан с маленьким оркестриком, взяв на вооружение простейшие, понятные массам элементы свингования, использовавшиеся большими оркестрами в эпоху свинга (видеопример 40) (*Barn, 2001*).

Что же касается медленного блюза, то он в джазе вступил в союз с другим жанром-предшественником – *балладой*. У этого жанра другая природа – лирико-повествовательная. Точно так же джазовые элементы закреплялись в этом жанре в связи с эстетикой джаза. Но, опять-таки, почему из всех лирических песенных жанров именно баллада стала жанром-предшественником и предопределила тот факт, что практически все медленные джазовые композиции стали традиционно именоваться «балладами»? Со всей очевидностью, здесь опять же сказывается артистическая, преподносимая природа джазовой коммуникации, которая резонировала с похожей коммуникативной природой баллады. Дело в том, что, например, лирическая песня, в отличие от баллады, вовлекает поющего, а точнее, поющих, вовнутрь художественной лирической ситуации. Исполнители лирической песни не предполагают слушателя, поют для себя, выстраивая художественный мир песни как собственный. И только в балладе из всех лирических песен (как и в блюзе), внутри её художественного мира предполагалось повествование «для кого-то», для слушателя. Особенностью этого европейского жанра также является его исконная исполнительски «преподносимая» природа.

Баллада – это жанр профессионального поэта-сказителя, музыканта, исполнителя, в художественном мире которого между автором и героем выстраивались отношения идентификации и отстранения одновременно. Основой этой двойственности в балладе был дух ностальгии, воспоминания и повествования о прошлом. Следовательно, личность самого сказителя-повествователя была в центре художественно-образного мира этого жанра. И уже вокруг этого центра собирались такие устойчивые образные и структурные признаки жанра, как повествовательность, подчёркивание речевых интонаций, неторопливый темп движения, опора на размеренную поступь, отстранённость героя-сказителя от событий.

Известно, что жанр баллады, древний по своей истории, в качестве повествовательного интонационного как музыкального, так и поэтического средства выработал принцип «медленного шага». Мы легко узнаем балладу потому, что в ней разворачивается «ход повествования»: периодический синтаксис (ровное дыхание, плавная речь) здесь соединяется с явно речевыми интонациями. Этот медленный шаг баллады образует некий «мостик» с блюзом (его периодичностью, мерной пульсацией), что даёт возможность появления таких джазовых композиций, которые находятся на стыке блюза и баллады. Ярким примером такого стыка служат три интерпретации популярного джазового стандарта «Сент-Луис блюз» (“St. Louis Blues”) У. Хенди, написанного в 1914 году. В 1925 году была осуществлена запись первой вокальной интерпретации этого блюза в исполнении Бесси Смит (аудиопример 02). Это исполнение можно справедливо отнести к лучшим образцам блюзового пения, близкого ещё к фольклорным образцам. Мерное звучание музыки ассоциируется как с характерной пластикой блюза, так и с повествовательностью баллады. Джазовая интерпретация Э. Фицджеральд (аудиопример 03) также содержит элементы и блюза, и баллады. Но в сравнении с некоторой монотонностью, заунывностью блюзовой песни в исполнении Б. Смит, пение Э. Фицджеральд обогащено интонациями более эмоциональной речи, усилена повествовательность, личная нота рассказа. В этом смысле данная интерпретация ближе к балладе. Но главное, что наслаивается здесь на исходный жанровый синтез, – это типично джазовая манера, *акцентирующая исполнителя.*

И, наконец, в следующем примере (аудиопример 04) «Сент-Луис блюз» звучит в интерпретации Л. Армстронга, где *в ещё большей*

степени ставится акцент на исполнителе – его особой манере «жаргонного» произнесения блюза. Эта интерпретация представлена в духе традиционного свинга, в данном случае близкого к танцу и маршу. От блюза здесь остается только блюзовая сетка, от баллады речевые (здесь уже – сленговые) интонации в solo.

Несмотря на то, что среди жанров-предшественников джаза были не только блюз и баллада, но и другие жанры (регтайм, спиричуэл), значение этих двух жанров и дальнейшее их бытование в области джазового искусства является исключительным, непохожим на то, как «продолжают свою жизнь» в джазе иные его жанровые предтечи. Ф. Ньютон не случайно выделяет эти два жанра в качестве ведущих в джазе. Он пишет: «Двумя главными формами, используемыми в джазе, являются блюз и баллада. Если баллада – это типичная форма популярной песни, заимствованная из обычной коммерческой музыки, то блюз – фундамент джаза. <...> Обе эти формы, блюз и баллада, в простом или усложненном виде служат базой для музыкальных вариаций» (Ньютон, 2007, с. 22). Эту характеристику следует, пожалуй, уточнить тем, что речь идёт не о господстве в джазе блюза и баллады, как собственно жанров, а о том, что эти два жанра, активно разработанные в искусстве джаза, составили две доминирующие образно-эмоциональные области традиционного джаза. У. Сарджент также развивает эту мысль, ещё больше её обобщая характеристикой «двух основных типов джаза». Исследователь, производя такие обобщения, говорит уже о сравнении не жанров, а *типов* джаза – хот-джаза и свит-джаза: «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» (Сарджент, 1987, с. 54).

Попав на сцену и став музыкой для слушания, блюз и баллада в ещё большей степени стали развиваться в направлении того качества художественного бытования, которое А. Альшванг охарактеризовал «обобщением через жанр». Сценическая преподносимая практика блюза и баллады явилась такой же художественной средой, как академическая композиторская традиция для первичных европейских жанров.

Процесс обобщения через жанр был связан с усилением в их поэтике индивидуально-личностного начала. Всё эмоциональное

разнообразие этих жанров было предопределено присутствием на первом плане образности «героя» этих жанров, чаще всего идентифицированного с исполнителем: *певец блюза и баллады говорил как бы о себе и от себя*. Для эволюции жанров разнообразие образного содержания и доминирование в нём «*типа личности*» означает вхождение этих жанров в новую стадию развития: жанровая структура начинает нести в себе не только объективную и конкретную жизненную ситуацию, но и разнообразие субъективных выражений, она модулирует в направлении стиля. То есть, блюз и баллада превращаются в «жанровые стили»³⁷.

Именно *личностную ноту высказывания* подхватил в балладе и блюзе джаз, выстроив из этих жанров два господствующих типа высказывания, о которых говорил У. Сарджент. Блюз и баллада в традиционном джазе не только преобразились, но образовали своего рода два господствующих *жанровых модуса* этого искусства. С блюзом ассоциировалась музыка, которая была насыщена энергией непосредственного высказывания, диалога исполнителя (героя этой музыки) со слушателем. С балладой ассоциировалась другая сфера джаза, связанная с созерцательным настроением, условным отстранением от слушателя и погружением в себя. Разделение джазовой музыки на два жанровых модуса не означает их несовместимость, непреодолимый барьер между ними. На примере пьесы «Сент-Луис блюз» в исполнении Э. Фицджеральда мы видели как раз совмещение двух жанровых модусов.

Попав в пространство джазового искусства, блюз и баллада получили иной облик, образовали иную жанровую разновидность, параллельную традиционным блюзу и балладе. Внутренним рычагом этого преобразования, «оджазирования», стала именно личностная нота, присутствие в художественной структуре этих жанров героя и исполнителя в одном лице. Акцентирование исполнителя как художественной личности, особое подчёркивание его манеры, способа произнесения, его видения сказались на новой джазовой жанровой структуре блюза и баллады. Эта структура становится в ещё большей степени, чем прежде, лишь формой артистического исполнительского высказывания. Учитывая устоявшиеся в музыкознании определения процессов жанрового развития, такую ситуацию можно было бы назвать *самовыражением через жанр*.

³⁷ Воплощение «типа личности», как известно, является одной из важнейших характеристик стиля (См.: Назайкинский, 2003).

Блюзом и балладой не ограничивается число жанров-предшественников. Упоминаемые в их числе **регтайм и духовные песнопения** негров иначе и в иной степени были ассимилированы джазом. Как правило, их значение как предшественников связывают с особенностями интонирования, синкопированием, типом инструментальной импровизационности в регтайме, гармонической вертикалью спиричуэла, респонсорным принципом синтаксиса духовных песнопений и так далее. Так же, как блюз и баллада, регтайм и духовные песнопения к началу XX столетия активно стали выходить на концертную эстраду, то есть стали бытовать в ситуации преподносимой в качестве музыки «третьего пласта». Однако такая сценическая практика регтайма и спиричуэла к моменту возникновения джаза была не очень долгой и, что самое главное, практически не изменила их художественно-образной сути. И регтайм, и духовные песнопения продолжали хранить в себе конкретный объективный тип образности, идущий от коллективного действия. Регтайм, как известно, прочно ассоциирован либо с менестрельными представлениями, либо карнавальным шествием, а спиричуэлс – с духовными песнопениями. То есть, степень выявленности личностного «Я» в этих жанрах оказалась минимальной: в них преобладал жанровый «объективизм». Регтайм, хотя и закрепился как эстрадный, «преподносимый» жанр, тем не менее, продолжил существовать скорее как прикладной, иллюстративный. Даже когда в нем переплавлялись другие жанры (кэжуал, тустеп, вальс, марш), образность и структура регтайма тяготела к конкретике, к первичности. Суть вторичной, эстрадно-«преподнесённой» обработки первичных жанров заключалась в «реггировании» – переложении жанра в «рваном» движении, характерном синкопированном ритме. Эти черты импровизационности шли явно от темнокожих музыкантов, которые стремились отойти от текста и приблизить звучание к «афроамериканским» джазовым идеалам. К характерной ритмике добавились отрывистые штрихи, необычные акценты, придающие музыке одновременно «подпрыгивающий» и тяжеловесный характер. Яркость образного ряда регтайма можно проиллюстрировать примером, когда С. Джоплин в своём “Wall Street rag” (темповое обозначение – «очень медленный марш») даёт такие ремарки частям: «Паника на Уолл Стрит, брокеры в тоске», «Наступают хорошие

времена», «Хорошие времена пришли», «Слушая подлинный негритянский рэг, брокеры забывают свои заботы».

То есть, собственное лицо регтайма было как структурно, так и образно однозначно определённым и самодостаточным. Как только музыкант воспроизводил характерные черты регтайма, он оказывался в художественном и интонационном пространстве именно этого жанра, но не в пространстве джаза. Импровизационная природа джаза требовала большей гибкости исходного материала и, главным образом, предполагала возможность свободного образно-эмоционального перевоплощения и переработки. Именно свободы по отношению к исходному материалу требовал джаз, и эту свободу регтайм не мог ему дать. Та образная эмоциональная шкала, которая была характерна для регтайма, составляла его суть и характерность, её изменение означало потерю жанровой самоидентичности. То есть, как только джаз изменял образное лицо регтайма – регтайм исчезал. Такое взаимоисключение тем более интересно, что в образном плане регтайм нёс очень близкое джазу состояние: шутки, иронии, лёгкости, эффектного концертного выступления³⁸.

Джазовые черты всё же появлялись же в регтайме, что давало возможность воплощения индивидуально-исполнительской манеры произнесения. В исполнительской традиции регтайма появилась типично джазовая черта – в партии левой руки акцентировалась не сильная доля, а слабая – аккорд, в интонировании накапливалась «антипианистичность»: отсутствие нюансировки, грубоватое, «ударного» типа звукоизвлечение, обилие акцентов, отрывистых штрихов. С развитием собственно джаза в музыку регтайма стали проникать так называемые блюзовые («грязные») ноты, характерные для джазового интонационного сленга.

Поэтому джаз, ищущий индивидуально-личностного высказывания, практически не обнаружил его (или обнаружил в малой степени) в регтайме (как и в спиричуэле). Соответственно и степень образного влияния этих жанров на джаз оказалась намного меньше. Тем не менее, от регтайма джаз воспринял лёгкость атмосферы танцевального зала, либо праздничного уличного

³⁸ В выразительном, образном отношении регтайм затронул существенную черту джаза – «качание», пребывание «на грани». В нём танцевальное начало сочеталось с маршевым движением, первичные жанровые качества со вторичными. Хотя регтайм был преимущественно «преподносимым» жанром, в нём было много от живой «первичности». Здесь слышится нечто от пританцовывающего «карнавального» движения с прихлопываниями, но утяжелённого ради шутиливой интонации.

музицирования, нередко сопровождающегося шествием, движением. Далеко не случайно раздел о регтайме в фильме К. Бернса «Джаз» начинается с документальных кадров веселого уличного шествия с танцами, шутливыми телодвижениями и так далее (видеопример 03).

Что же касается духовных песнопений, то и здесь их образная и интонационная характерность стала «помехой» для джазового исполнительского самовыражения. Джазовый исполнитель искал податливый материал для реализации своей музыкальной фантазии, своей свободы. Поэтому его взаимодействие с духовным песнопением развивалось по двум каналам. Либо музыкант полностью входил в пространство духовного песнопения и исполнял этот жанр в его первичном виде, либо мелодию спиричуэла или госпела исполнитель играл уже в качестве джазового стандарта, оттолкнувшись от которого, строил свою импровизацию. В последнем случае спиричуэл как жанр исчезал. Именно это мы наблюдаем в композиции на тему известного спиричуэла «С неба слети, карета» (“Swing Low, Sweet Chariot”) в исполнении секстета Д. Гиллеспи (аудиопример 01). Уже в проведении темы используется более быстрый темп, чем в оригинальных спиричуэлах, сопровождающие барабаны придают общему звучанию эстрадный характер. С импровизационного же раздела начинается практически новая музыка: переход на традиционный инструментальный свинг.

Лишь отдельные наиболее популярные мелодии духовных песнопений вошли в интонационный фонд джаза в качестве его мелодических стандартов. Несмотря на то, что джазовое искусство многое позаимствовало от импровизационной манеры, интонационности духовных песнопений негров, джазовые композиции (как это было в случае и с регтаймом) далеко не всегда учитывали в своих импровизациях образ и интонационный строй исходной мелодии. В духовных песнопениях джазу оказались близки подчеркнутая метричность, усиленная неременной исполнительской пластикой (хлопки, притоптывания, ритмизованные телодвижения), особый дух коллективного сотворчества, внутренняя состязательность солиста и ансамбля. Американский слушатель увидел в этих жанрах затаённую в них энергию представления, шоу.

Предварительно уже можно предположить, что сам выбор жанров-предшественников, а также жанровые преобразования и характер включения жанров в пространство джаза главным образом

зависели от доминирующего эстетического качества этого искусства: *личностного индивидуального высказывания*. Это качество обеспечило широкое пространство бытования блюза и баллады в джазе и стало причиной избирательного включения в джаз элементов регтайма и спиричуэла. Художественная структура входящих в джаз жанров видоизменяется, существенно преобразуется артистической индивидуально-личностной формой преподнесения, свойственной джазу. Джаз, как явление в первую очередь сценическое, своё становление выстраивал на таком же сценическом духе жанров-предшественников. Именно поэтому они сроднились, составили жанровое «естество» джаза. Их яркое преобразование индивидуальной, характерно джазовой манерой личностного высказывания мы называли *«самовыражением через жанр»*. Индивидуализация высказывания, которая обнаруживается в джазе, породила не только внутривидовый диалог объективного и субъективного в поэтике джаза. Она определила и своего рода диалог культур, диалог между культурой традиционного блюза (жанровый стиль) и блюза джазового, диалог между культурой европейской музыкальной баллады и баллады джазовой. Рассмотрим, как этот диалог развёртывается в джазе при вхождении в него иных европейских жанров, лежащих в основе джазовых стандартов.

§ 3. От жанра к стилю. Жанры-источники.

Ко второй группе жанров, обозначивших свое присутствие в джазе, мы отнесли *жанры-источники*. Сложившиеся преимущественно в европейской музыкальной практике, в иной эстетической среде, эти жанры по-особому выстраивали своё «вхождение» в джаз, одновременно и дистанцируясь от него, и обнаруживая некоторые общие элементы родства. Сначала о том, какие «каналы родства» можно найти между европейскими жанрами «первичной» традиции XIX века и музыкой джаза. Что могло в том или ином случае послужить поводом для вхождения в это искусство, например, вальса, марша, другой танцевальной или песенно-вокальной музыки?

Уже упоминалось о том, что дух *вальса* оказался не очень близок духу джаза. Но и здесь проявил себя свой «мостик», некоторый общий образный элемент, позволивший вальсу стать областью джазового интереса. Дело в том, что вальс в академической

европейской традиции уже в XIX веке проявил себя не только как первичный танцевальный жанр, но как вторичный, преподносимый – жанр инструментальной пьесы преимущественно элегического, повествовательного характера (К.-М. Вебер «Приглашение к танцу», Г. Белиоз II часть «Фантастической симфонии» М. Глинка «Вальс-фантазия», романсы русских и западно-европейских композиторов на вальсовой основе и так далее). То есть, *вальс уже в рамках европейской традиции вобрал в себя повествовательные черты, черты баллады*³⁹. Думается, что именно эта «преподносимая» черта вальса приглянулась джазовым музыкантам. Не случайно и джазовые вальсы звучат преимущественно в «балладном» духе. В качестве примера можно привести вальс Б. Эванса (см. пример № 26) или «Лаурентийский вальс» О. Питерсона из сюиты «Канадиана» (пример № 10):

Пример № 10

О. Питерсон «Лаурентийский вальс»



В вальсе О. Питерсона балладность проявляется в том, что его мелодия элегична и повествовательна; ритм с остановкой (замиранием) на второй доле снимает пластику тела ради «пластики

³⁹ О специфике балладной интонации и её преломлении в других жанрах писал, в частности, В.В. Медушевский (*Медушевский, 1999*).

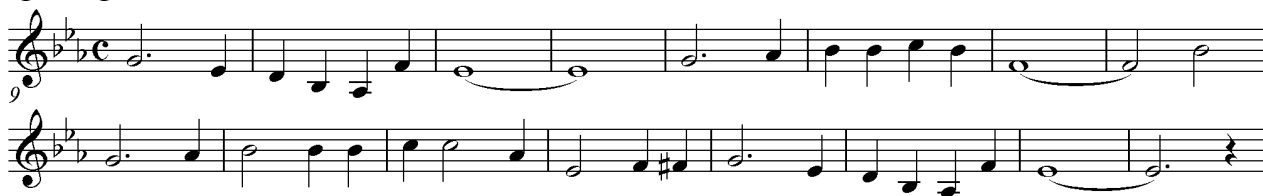
воспоминаний». Что же касается ровных восьмых долей, то джазовый музыкант, скорее всего, их сыграет в «свинговой» манере.

Подобным же образом возникла общность европейского *марша* с джазом. Джаз из всех европейских жанров, пожалуй, активнее всего обращался к маршу во всех его разновидностях, точнее – к маршевым («шагающим», пританцовывающим) образам и темам. И здесь вновь идея артистичности, *игрового, театрализованного «маршинга»* оказалась в основе популярности марша в джазе. Этому способствовала практика распространенных в США духовых маршинг-бэндов (марширующих оркестров) или стрит-бэндов (уличных оркестров), играющих разнообразную пленэрную музыку. Эти оркестры принимали участие в разного рода уличных шествиях, процессиях – от праздничных до похоронных. Наряду с «белыми» образовывались и негритянские бэнды, которые вносили в исполняемый ими репертуар не только черты негритянского фольклора, но особенности музицирования, свойственное темнокожим: использовалось интенсивное вибрато в конце фраз, фрулато, глиссандирование, метроритмическая интенсивность, что приводило к значительным качественным изменениям традиционного европейского репертуара. Популярными стали марши: “Bugle Boy March”, “Get Over Dirty March”, “Gettysburg March”, “High Society” и многие другие. Часто маршеобразно трактовались и пьесы негритянского фольклора. Так появляются маршеобразные спиричуэлс, блюзы, негритянские народные песни, которые становились материалом для джазовых композиций.

Маршевые интонации слышатся в блюзах, например в народном блюзе “Careless Love” (Овчинников, 1994, с. 97) (пример № 11):

Пример № 11

“Careless Love”



Среди джазовых стандартов известен блюз-марш Б. Голсона (см. пример № 12). Жанр классического марша узнается во многих менестрельных песнях, например, в известной песне “Zip Coon” (Овчинников, 1994, с. 59) (см. пример № 13). Интонация если не марша, то медленного шага свойственна, как уже оговаривалось, балладам, например, знаменитой балладе Э. Гарнера “Misty” (см. пример № 4).

Пример № 12

Б. Голсон

Пример № 13

“Zip Coon”

Марш, как и вальс – «внешний» для джаза жанр. Однако он был воспринят этим искусством, поскольку срезонировал с *интонациями шествия и шага*, о которых мы говорили в связи с регтаймом, балладой и которые просматриваются в *повествовательности*, и в *особой пластике* блюза. Если джазовая обработка вальса связана с *усилением балладности*, элегичности, то основной принцип джазовой модификации марша направлен либо в область *повествовательную*, опять же – балладную (медленный марш), либо в *область шутки*, *весёлого карнавального шествия* (подвижный марш).

Марш и танец (полька, кадриль, галоп, вальс) всегда были в репертуаре уличных оркестров и нередко соединялись вместе. Так промежуточное место между маршами и танцевальными жанрами занимали «рэгтаймированные» марши, как, например, большинство регтаймов С. Джоплина (см.: *Овчинников, 1994, с. 111*). Во многих регтаймах также нашли отражение черты и польки, и африканского фольклора, и элементы мексиканской серенады (см.: *Овчинников, 1994, с. 73*). Среди регтаймов есть и рэгтайм-вальсы, «...где столь свойственное другим рэгтам синкопирование обычно несколько смягчается благодаря трёхдольности и большей плавности, вообще свойственной вальсу» (см.: *Овчинников, 1994, с. 73*). Например, рэгтайм С. Джоплина “Bethena” (см. пример № 14).

Пример № 14

С. Джоплин "Bethena"



А в рэгтайме С. Джоплина «Antoinette» соединились вальс, марш и тустеп (пример № 15):

Пример № 15

С. Джоплин «Antoinette»



Эта тенденция «регтаймизации» европейского жанра легла затем в практику джаза, того, что У. Сарджент называет «оджазированием». Так же, как и в рамках рэгтайма, в основе «оджазирования» жанра (темы) лежит идея «образного оджазирования» – перевод мелодии в образную плоскость, близкую джазу. Однако порой это приводило к полному художественному переименованию исходного материала. Импровизационный дух джазового искусства, его стремление к переработке готового материала вовлекает в свою сферу как жанры, так и готовые мелодии, не всегда соответствующие духу этого искусства. Джазовые музыканты словно бы экспериментируют с новым и новым материалом. Их завораживает сам факт построения импровизации на тему а`пропри «неджазовую». Возникает, с художественной точки зрения, парадоксальная ситуация: исполнителя интересует только сам эксперимент, *сам факт игры*, факт высказывания, и в меньшей степени интересует гармоничное художественное раскрытие образа. Наиболее наглядно это обнаруживает себя в тех условных обработках **классических тем**, когда импровизация подчёркнуто «автономна» от звучащей в начале композиции темы. В лучшем случае, в импровизацию включаются её отдельные интонации; сам же образ начальной темы просто не учитывается. Например, в уже упоминавшейся композиции Ж. Лусье на тему Ре-мажорной фуги Баха из I тома ХТК (видеопример 33). Этот пример иллюстрирует

случай, когда джазовому пианисту пришлось нарочито выделить в теме Бахе её речевой, риторический характер, *интонацию обращения* (балладность) в сочетании с игровым характером для того, чтобы она получила образную возможность стать джазовой.

Среди джазовых стандартов встречаются мелодии довольно-таки нейтральные в жанровом отношении, основанные на обобщённой песенно-танцевальной интонационности. Их названия ещё более нейтральны и звучат как театральные афиши или реплики: «Ты для меня что-то делаешь» (“You Do Something To Me”) К. Портера, «Где или когда» (“Where Or When”) Р. Роджерса, «Более чем достаточно» (“That’s A Plenty”) Л. Поллака, «Не для меня» (“But Not For Me”) Дж. Гершвина, «Это всё» (“That’s All”) Б. Хеймса, «Шейх Аравийский» (“The Sheik Of Araby”) Т. Снайдера, «Фарфоровый мальчик» (“China Boy”) Ф. Бутелье и тому подобное. С интонационно-жанровой точки зрения они выглядят как «белые листы», приготовленные для разыгрывания музыкального представления. Не случайно и названия их словно бы автономны от музыки, соотносятся лишь с духом шоу, незатейливой игры.

Есть, безусловно, мелодии и ярко изобразительного характера («Чаттануга чу-чу» (“Chattanooga Choo Choo”) Г. Уоррена, «Розовая пантера» Г. Манчини, «Караван» (“Caravan”) Х. Тизола, «Рондо в турецком стиле» (“Blue Rondo A la Turk”) Д. Брубeka и так далее). Типично картинный характер их джазовой обработки виден в видеопримере 41. Джаз-бэнд под управлением У. Марсалиса играет пьесу Д. Эллингтона «Весёлая электричка». Музыкальные инструменты имитируют стук колёс и сигнальные гудки. Джазовая композиция рисует именно весёлый спародированный, карикатурный образ, *предназначенный для исполнительского представления*. Точно так же и с темой «Розовая пантера»: в ней слышны крадущиеся шаги и ужимки явно «мультяшного» животного, героя представления.

Во всех перечисленных примерах обнаруживает себя общая закономерность: джазовый менталитет, как на заре формирования этого искусства, так и позднее ***акцентировал во всех «входящих» жанрах либо повествовательность, либо сценичность*** – то есть имеющиеся в них возможности «к преподнесению», передаче образа «в духе представления». Джаз словно бы выбирал те жанры, в которых уже был заложен *эффект преподнесения или повествования*. Нередко этот эффект усиливался даже ценой полного жанрового искажения первоисточника.

Теперь обратим внимание на то, каким образом жанровый облик тем-источников проявляет себя в импровизационном разделе джазовой композиции.

В классическом музыкознании утверждён, как известно, принцип взаимосвязи темы и её развития (Асафьев, 1971; Бобровский, 2008; Мазель, 1978; Ручьевская, 1977, 1980; Цуккерман, 1964), согласно которому интонационное развёртывание произведения основывается на том, что заложено в теме. Развитие темы нередко высвобождает прежде скрытое, может сопровождаться появлением новых интонационно-жанровых характеристик. Но их появление всегда логично. Логика эта связана с построением «музыкального сюжета», развёртыванием мысли, с развитием образа. «Гарантом» этой логики являются жанр и выполняющие знаковую функцию интонации, являющиеся «проводниками» образа – того, что развивается. Тема соотносится с образом, а развитие исходит из образа и темы.

В джазе ситуация иная. Проведём анализ нескольких джазовых композиций.

Одной из любимых джазовыми музыкантами мелодий является тема Дж. Гершвина “*Summertime*” из оперы «Порги и Бесс». Как известно, сам Дж. Гершвин никогда не причислял себя к числу джазовых музыкантов – вся его музыка написана по законам европейской традиции, в том числе и опера «Порги и Бесс». Русское название англоязычного “*Summertime*” (буквально – «Летнее время») в большинстве изданий представляется как «Колыбельная Клары». О том, что это колыбельная, мы узнаём не только из сюжета оперы, слов, но и по типичным элементам музыкального языка жанра: песня содержит убаюкивающие монотонные интонации укачивания, тихого повествования о теплой, светлой мечте. В видеопримере 42 звучит оригинальная версия произведения Дж. Гершвина (см. пример № 16), исполненная Синтией Хаймон (Cynthia Haymon) в фильме Т. Нанна (*Nann, 1993*). Что же происходит с колыбельной песней, попавшей в репертуарный список джазовых музыкантов? На нескольких примерах мы можем пронаблюдать, как происходит вытеснение жанра колыбельной не только в импровизационных разделах, но даже и в начальном проведении темы. Колыбельная (как жанр) ещё ощутима в джазовой интерпретации “*Summertime*” Э. Фицджеральда, о которой уже шла речь в третьей главе (аудиопример 05): первый куплет певица поёт близко к авторскому тексту.

The musical score for "Summertime" by George Gershwin is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system is marked "Moderato" and "much expression", with a piano (pp) dynamic. The third system includes a "poco rit" (slightly ritardando) section followed by a "a tempo" section. The lyrics are: "time an' the liv-in' is eas-y, Fish are jump-in', an' the cot-ton is high."

Мелодия же второго куплета, основанная на гармонической сетке «Summertime», отдаляется от авторской. Это уже джазовая импровизация, хотя в интонациях талантливой певицы, в импровизированной мелодии мы опять же без труда узнаём исходный жанр. Те, отмеченные нами, свинговые «подъезды», глиссандо, оттяжки, придающие исполнению некоторую эстрадную манерность и экзальтированность, вряд ли возможны в рамках оперного сюжета; они несут в себе качества явно концертной сцены. Жанр колыбельной словно бы «оплетается» особым исполнительским духом, подчёркивающим не столько образ, сколько эмоцию и возможности певицы.

Песню “Summertime” поёт и Лэри Адлер, известный джазовый музыкант, много лет сотрудничавший с самим Дж. Гершвиным

(видеопример 43). Это, безусловно, джазовая интерпретация, о чём можно судить по характерным джазовым гармониям в рояльном аккомпанементе, по блюзовым нотам, используемым Л. Адлером, а так же по мелодии, разворачивающейся более импровизационно, чем оригинал. Известный белый исполнитель на губной гармошке сыграл тему Гершвина «по-чёрному»: блюзовые ноты, ритмические оттяжки кажутся очень органичными в этой интерпретации. По особой манере вибрации голоса и инструмента, по особым тембровым оттенкам мы в этом исполнении слышим в первую очередь Л. Адлера, показывающего на материале “Summertime” своё мастерское шоу: он прекрасно играет на губной гармонике и сам себе аккомпанирует на рояле левой рукой, заставляя слушателей восхищаться своими музыкальными талантами.

Совершенно иную интерпретацию “Summertime” мы встречаем у дуэта Лэри Адлера и Кортни Пайна, где тема преподносится уже в жанре лёгкой эстрадной пьесы (видеопример 44). Когда же начинается импровизационный раздел, музыканты практически отходят от жанровой определённости темы и показывают характерную для джаза «игру»: они как бы соревнуются, демонстрируя друг другу и слушателям свои исполнительские возможности и фантазию импровизаторов. С колыбельной Гершвина этот раздел версии “Summertime” связывает только гармоническая сетка в аккомпанементе. С самого начала и до конца композиции ничто в музыке не напоминает песню, которая звучит в опере и тем более жанр, который был предназначен для убаюкивания малыша.

Наконец, в следующей интерпретации “Summertime”, принадлежащей известному джазовому гитаристу и певцу Дж. Бенсону, слушатели лишь по начальным звукам темы узнают знаменитый джазовый стандарт (аудиопример 06), приветствуя его аплодисментами. Композиция Бенсона с самого начала и до конца – демонстрация оригинальных исполнительских, импровизаторских и артистических возможностей музыканта. Вся композиция основана на смешении разнообразных исполнительских стилей, включающих элементы фьюжн⁴⁰ и популярной эстрадной музыки, которые в целом получили название поп-фьюжн. Подчёркнутый рок-ритм абсолютно снимает всякие ассоциации с колыбельной. Собственно, и мелодия у солиста (вокал) хотя и узнаётся, но преподносится в

⁴⁰ Стилевое направление, возникшее в 70-е годы на основе рока, поп-музыки, фольклора и коммерческого джаза.

экзальтированной, вычурной, сленговой манере, что делает её малосовместимой с образным строем темы Дж. Гершвина.

Так мы видим, что в джазовых композициях происходит вытеснение колыбельной, а значит, вытеснение образа этого жанра. Что же идёт на смену? В отличие, например, от классических вариаций, в джазовых импровизациях развитие связано не с трансформацией темы, а с частичным или полным игнорированием её жанровой природы. Образ, возникающий в момент импровизации, есть образ самого импровизирующего, *образ личности* – личности исполнительской, творческой. То есть, **на первый план выходит характеристика исполнительски-стилевая, замещающая жанрово-образную.**

То же самое происходит с любыми мелодиями, лежащими в основе джазовой композиции. Например, в одной из пьес цикла «Канадиана» «*Wheatland*» (аудиопример 07) мы слышим, что сам автор О. Питерсон исполняет начальную тему очень образно. При этом, что характерно, исполняет её «по-нотному», в полном соответствии с записанным им самим текстом, без свинговых смещений ритма (см. пример № 17). В изложении темы автором мы можем уловить элегичность, идущую от характерных жанровых признаков ноктюрна, пространственность – от баркарольного сопровождения. Название произведения «Пшеничная страна» и «плернерный» жанровый комплекс направляют мысль слушателя на создание образа волнующихся от ветра пшеничных полей, желтеющих под тёплым солнцем. Образ простора, огромного воздушного пространства, высоты создается благодаря широкому фактурному расположению аккордов. Качание в аккомпанементе, быстрые восходящие (взлетающие) пассажи в левой руке рождают ощущение взмаха крыльев, полёта. Последние два такта второго предложения темы добавляют хоральные элементы, усиливающие мечтательность образа. Мысленная иллюзия полёта над пшеничным полем заканчивается, как только начинается импровизационный раздел (после репризного повторения темы). Между темой и импровизацией возникает резкий стык за счёт полного изменения общего характера, смены фактуры, жанра. Элегическая тема сменяется импровизацией в духе традиционного «свинга»⁴¹. Мечта, пребывание вне времени прекращаются: врывается сиюминутная реальность, наполненная эстрадной манерностью.

⁴¹ Характеристику этого явления и понятия см. в § 4 четвертой главы.

♩ : 100-112

A (Optional Repeat)

Примечательно, что от жанровой природы темы отходит сам же автор, становясь в момент импровизации джазовым исполнителем. От темы остаётся только гармоническая сетка. Питерсон не следует своему же собственному тексту, свободно импровизирует в совершенно ином стиле: ничто в теме не предвещало свинг. Его фортепианные импровизации основаны на свободном кружении, вращении пассажей – он их «поливает», говоря словами джазовых музыкантов.

Обратимся к музыкальным примерам, в основе которых лежат маршевые темы. В джазовых композициях в своём «свинговом» одеянии этот жанр стал устойчивой традицией. Классический образец ассимиляции марша в джаз – пьеса Дж. Блека «Когда святые маршируют» («When the Saints Go Marching In» 1896), ставшая популярным джазовым стандартом (см. пример № 18). В интерпретации «Когда святые маршируют» Л. Армстронга, слегка оттягивающего сильные доли мелодии, использующего глиссандо, блюзовые ноты, создаётся комический эффект (аудиопример 08).

Пример № 18

Дж. Блек «Когда святые маршируют»



В вопросо-ответном диалоге между кларнетом (нижняя строчка в примере № 19) и трубой (верхняя строчка в примере № 19) мы узнаём знакомый джазовый стандарт. Возникает образ бодро шагающих в строю, весело переговаривающихся, пританцовывающих, гримасничающих участников – играющих музыкантов:

Пример № 19

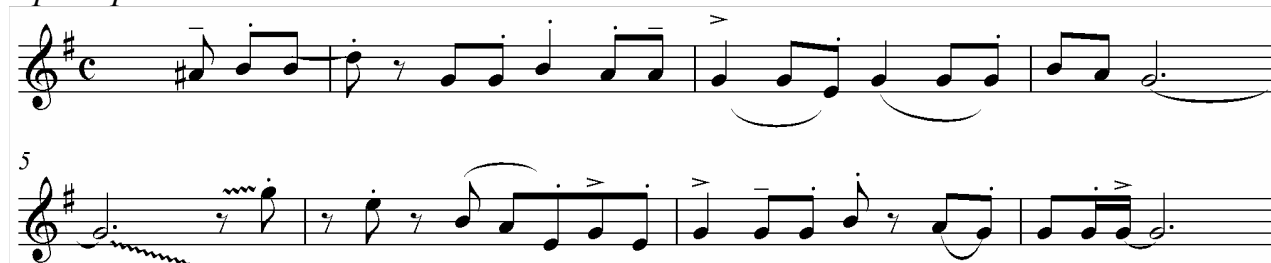


Совершенно иная интерпретация темы «Когда святые маршируют» – с элементами рока – у современного эстонского саксофониста Лембита Саарсалу (аудиопример 09). Юмористический характер пьесы этот музыкант раскрывает иными средствами. Ощущение шага создается в начале композиции благодаря партии барабанов. На ровные удары большого барабана two beat⁴² в темпе классического марша накладывается мелодия вступления в исполнении саксофона. Создается впечатление, что музыкант смеётся над созданным им образом – его саксофон превращает джазовый

⁴² Тип джазового бита с акцентами на первой и третьей долях четырёхдольного метра заимствован у марша. Характерен для раннего джаза, в частности, для стиля диксиленд.

стандарт в нарочито «качающуюся», «рыхлую», прихотливую мелодию. Порой хрипловатые, «нечистые», «передутые» звуки саксофона напоминают бормотание бодро шагающего домой и разговаривающего сам с собой человека «навеселе». Порой он неожиданно замолкает, вздыхает, «крякает», как бы вспоминая о чём-то (пример № 20):

Пример № 20



Наконец после вступления появляется тема стандарта «Когда святые маршируют» в сопровождении ритм-группы. Она видоизменена, но легко узнаваема (пример № 21):

Пример 21



Ритм большого барабана (bass drum) two beat лежит в основе практически всей композиции. Комическое настроение, заданное вступительным разделом, распространяется и на саму тему стандарта: можно представить, как наш «развесёлый» герой вдруг попытался с серьёзным видом шагать ровно. Но это ненадолго: в импровизационном разделе он становится многословным, а его «речь» иррациональной, непредсказуемой, витиеватой. Быстрые, нечленораздельные пассажи саксофона сменяются «вздыхающими», может даже «смеющимися» звуками, которые Л. Саарсалу мастерски извлекает из своего инструмента. В этом примере мы можем наблюдать, как образ марша становится удобной формой проявления музыкально-актёрского мастерства исполнителя в создании сценки. В джазовой интерпретации акцент опять же делается не на образе марша (например, героическом, торжественном), а на факте представления, импровизации (отсюда юмористическая, ироническая интонация).

Обратимся к композициям на стандарты танцевального происхождения, которые преобладали, особенно в раннем джазе.

Посмотрим на примере *вальса*, как жанровая «заявка» этого танца получает своё воплощение в джазовой композиции. Как мы уже сказали, вальс считается не совсем обычным жанром в джазе, где до пятидесятых годов безраздельно господствовал четырёхдольный размер. Он утвердился во многом благодаря творчеству музыкантов «прохладного» джаза (Cool jazz), таких как Б. Эванс, Д. Брубек, М. Дэвис. Джазовый вальс представляет лирическую сторону джаза наряду с джазовой балладой. Не случайно в джазовых вальсах, как уже отмечалось, слышатся балладные интонации. С жанром классического (академического) вальса джазовый вальс роднит лишь размер. А элементы музыкального языка, характерного для джаза, – утяжеление слабых и относительно слабых долей, появление интонаций джазового сленга, проявляющих себя в смещении логических акцентов вперед или назад относительно долей бита (свинговании), как, например, в вальсе «В духе блюза» А. Превэна (пример № 22), – делает название «вальс» условным, а саму музыку – далёкой от жанра классического вальса:

Пример № 22

А. Превэн «В духе блюза»



Ю.Н. Чугунов в сборник «Джазовые вальсы» (Чугунов, 1965) включает известную пьесу П. Дэзмонта в размере пять четвертей (пример № 23), хотя по структуре и образному строю в ней мало, что принадлежит вальсу. Зато много ироничного, механистически-кукольного. С танцевальной точки зрения это скорее музыка не коллективного исполнения танца, а сопровождения профессиональной актёрской пантомимы. Сходная ситуация возникает и в четырёхдольном вальсе Д. Брубека (см. пример № 23).

В «Вальсе Кэти» с помощью смещения, «блуждания» «логических» акцентов, сочетания дуольности и трёхдольного размера, не свойственных классическому вальсу, автор как бы подчеркивает ироничное отношение к созданному им образу характерно («манерно») танцующей девушки (см. пример № 24).

Тем более далёк от образа лёгкого, полётного кружения «Прихрамывающий вальс» («Waltz Limp») Д. Брубека.

Пример № 23

П. Дэймонд «Take Five»

Moderately fast ♩ = 176

Пример № 24

Д. Брубек «Вальс Кэти»

Иронический характер этой пьесы дал сам автор в заглавии. Музыка основывается здесь не только на сочетании дуольности и трёхдольного размера, но и на «блуждании» акцентов, не свойственных классическому вальсу, несмотря даже на заимствование Брубеком шопеновских интонаций (см. пример № 25).

В случае с вальсом, как и с другими жанрами, мы наблюдаем ту же картину – между вальсовой темой и импровизацией возникает стык. В традиционном джазе вальс в импровизационном разделе

чаще всего уступает место свингу – устойчивой манере импровизации.

Пример № 25

Д. Брубек «Прихрамывающий вальс»

The musical score for Example 25 is for Debussy's 'The Limping Waltz' (Прихрамывающий вальс). It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of four measures each. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody in the right hand features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development, with the right hand showing more complex rhythmic patterns and the left hand maintaining a steady accompaniment.

Такой стык между темой и разработкой мы слышим в исполнении Б. Эванса своего «Вальса для Дэби» (пример № 26; аудиопример 10):

Пример № 26

Б. Эванс «Вальс для Дэби»

The musical score for Example 26 is for Bill Evans' 'Waltz for Debby'. It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of four measures each. The first system begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The melody in the right hand is characterized by long, flowing lines with many ties, creating a sense of continuous movement. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development, with the right hand showing more complex rhythmic patterns and the left hand maintaining a steady accompaniment.

В этой теме явно ощущается балладность. Поэтому переход вальсовой трёхдольности в балладную четырёхдольность второй половины главной темы кажется естественным и логичным (см. пример № 27).



Однако в момент перехода темы в импровизацию ощущение нарочитого стыка возникает не столько из-за смены размера, сколько за счёт подчеркнутой смены фактуры: вальс резко вытесняется джазовым стилем страйд⁴³, ровные восьмые ноты исполняются в триольном дроблении, появляются характерные сленговые интонации. За счёт того, что триольность как бы «уходит вовнутрь такта» (доля такта становится триольной), возникает ощущение ускорения темпа в четыре раза, что окончательно лишает музыку какой-либо родственности с жанром классического вальса. В таком нарочитом стыке темы и импровизации видится желание подчеркнуть исполнительскую природу джазовых стилей. Всё, что может нести жанровую характеристику вальса, убирается в импровизационном разделе. Здесь уже ничто не отвлекает слушателя от личности самого музыканта, демонстрирующего свои исполнительские и артистические возможности.

⁴³ Стиль фортепианной игры в джазе. Техника аккомпанемента в левой руке была разработана пианистами регтайма: бас на первой и третьей долях такта чередуется с аккордами на второй-четвёртой долях. При этом левая рука музыканта «шагает» через одну – две октавы.

В отличие от «Wheatland» О. Питерсона, в тексте «Вальса для Дэби» автор даже не считает нужным выписывать импровизацию. Он даёт лишь гармоническую сетку, предоставляя относительную свободу импровизирующему музыканту для его артистического самовыражения (пример № 28):

Пример № 28

Medium bright two feel

Solo Break
F⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷

Am⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ Bb⁶ Gm⁷(b⁵) C⁷

Am⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷ Am⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷

То, что реально доносится до слушателя – сама импровизация – является областью творчества музыканта-исполнителя. В ней ярко представлена его личность. В импровизации порой очень трудно уловить тему, тем более целиком. Однако опытный джазовый слушатель, который, как писал У. Сарджент, появился на культурной сцене лишь к 30–40 годам, вполне способен внутри себя «вести» знакомую мелодию, если её внутри себя также ведёт исполнитель (см.: *Сарджент, 1987, с. 200*). Сохранение блюзовой сетки, повторение хоруса, является не абстрактным композиционным элементом джазовой композиции, но является результатом внутреннего удержания мелодии в момент её импровизационного обыгрывания. То есть, исполнитель ведёт своеобразный диалог внутренне мыслимого и внешне воспроизводимого. Этот диалог очень похож на то «полифоническое» соположение реальной ритмики и граунд бита, о котором неоднократно писали исследователи джазовой ритмики. И подобно тому, как в ритмическом диалоге внешнего и внутреннего отмечался факт свингования, точно так же о свинге мы можем говорить на примере другого балансирования между внутренне предполагаемой темой и

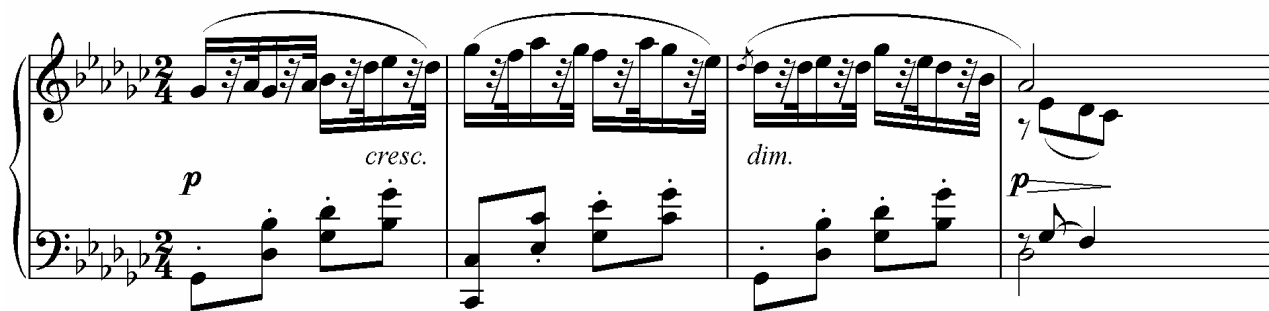
реально звучащей импровизацией на неё. Отличие от известного в академической музыке принципа мелодического варьирования здесь заключается в том, что джазовая импровизация не просто обрабатывает мелодию: она отталкивается от её жанровой основы, отдаляется от неё в направлении подчёркивания исполнительского стиля. Говоря музыковедческими терминами, здесь происходит балансирование между жанром и стилем.

Джазовые композиции нередко разворачиваются на основе не просто каких-либо мелодии танцевального жанра, но на известных **классических темах танцевального характера**. Например, А. Тэйтум в качестве материала для своей композиции использует известную «Юмореску» А. Дворжака (соч. 101, № 7) (пример № 29), в основе которой мы узнаём черты польки:

Пример № 29

А. Дворжак «Юмореска»

Poco lento e grazioso



В интерпретации А. Тэйтума (аудиопример 11) сразу ощущается джазовая манера: результатом вольности трактовки авторского текста, которую не допускает школа европейской традиции, становится эффект искажения, ломки, кривляния, шутовства.

В импровизационном разделе композиции жанр танца вообще «снимается» джазовым стилем страйд. Лишь изредка слышатся мелодические интонации юморески Дворжака, на которых и заканчивается сходство. Тема А. Дворжака, условно говоря, выносится «за пределы» джазовой композиции.

Так мы видим, что жанр темы часто не учитывается в джазовой обработке: в импровизационном разделе джазовой композиции снимаются все её жанровые характеристики.

Есть исключительные примеры, скажем так, «гармоничного» сочетания классической темы и джазовой импровизации. Но в этих случаях мы нередко видим не то, как импровизация логично вытекает из жанрового образного облика темы, а наоборот, как тема подчиняется будущей композиции-импровизации. Соответственно это мы и наблюдали на примерах исполнения своих композиций

Л. Армстронгом и Л. Саарсалу («Когда святыя маршируют»), А. Тейтумом («Юмореска» А. Дворжака). Как правило, берётся не тема в её художественной полноте и целостности, а элемент темы в качестве материала для обработки. Когда Ж. Лусье импровизирует на тему И.С. Баха, он не входит в художественное пространство его музыки. Он изначально находится в стилевой сфере джаза, и вся композиция строится по принципу конструктивной импровизационной обработки гармонии и мелодических элементов.

Многие джазовые музыканты экспериментировали с *мелодиями академического репертуара*. В этом направлении работали известные музыканты и коллективы. Некоторые из них, например, «Modern Jazz Quartet», ансамбль «Swingle Singers», певец Бобби Макферрин и другие обращаются к классическим темам особенно часто. Пианист Жак Лусье практически всю свою джазовую карьеру построил на темах классического репертуара. Характер джазовой обработки классических тем с особой чёткостью доказывает общую тенденцию отхода, отдаления от жанровой определённости темы в джазе. Классические темы, как правило, жанрово определены. Более того, их образная и содержательная емкость, глубина связана не только с тем, что они принадлежат к какому-то жанру, но они сами по себе уже являются так сказать «артефактом» культуры – устойчивым знаком какого-либо классического произведения. Появление классической темы, поэтому, отсылает не только к жанру, но и к конкретному сочинению. Тема является «чужим словом» (М.М. Бахтин) в контексте джазовой композиции.

Приведём два ярких показательных примера различной «разработки» классической темы в джазе. Первый пример связан с «аутентичным» проведением темы, а затем включением, как правило, иного по духу и стилю импровизационного раздела. Такой принцип мы наблюдаем в композиции ансамбля «Иракери» на тему Л. Бетховена-Перголези. Здесь особый интересный случай. Речь идёт о теме, которую Л. Бетховен взял у Дж. Перголези, написав на неё цикл из шести вариаций (ор. 70). Эту же тему в фактурном изложении Бетховена, но с исполнением мелодии на флейте мы слышим в композиции «Иракери» (начальное проведение). Однако, в джазовой композиции (в отличие от бетховенской) импровизационный раздел полностью переключает композицию в пространство иного стиля: если сначала следует раздел с традиционным диминуированием темы, но уже на фоне подключившихся ударных инструментов и бас-

гитары, то после него следует демонстративное переключение в пространство джаз-рока (подчёркнуто-агрессивный пульс ударных и баса) и в пространство манерно-сленговых интонаций саксофона, обыгрывающего основную мелодию (аудиопример 12).

Другой принцип обращений к классической теме мы видели в композиции Ж. Лусье на тему Ре-мажорной фуги Баха из I тома ХТК (видеопример 33). Здесь уже нет практически самой баховской темы. Мы её узнаем как «строительный материал» начавшейся сразу джазовой композиции. Отдельные интонации темы, прерывающиеся, по-разному складывающиеся, то исчезающие, то возникающие вновь, являются лишь формой игрового напоминания о Бахе: образ музыки великого композитора здесь отсутствует вовсе. Интересно, что в отличие от композиции «Иракери», у Ж. Лусье в меньшей степени возникает эффект искажения источника, поскольку его в этом исполнении, собственно говоря, и не было в полноценном виде. В композиции Ж. Лусье слушатель сразу попадает в пространство исполнительской ауры музыканта, отмечая его блестящие способности к импровизационной комбинаторике материала.

В рассмотренных выше примерах «работы с жанром» проступает общий момент: джазовая переработка жанра следует не по пути выявления и развития его первичных признаков, а по пути их «распыления», искажения, даже отстранения ради утверждения импровизационной манеры исполнения. «Свобода творчества» на уровне языка становится «свободой от жанра».

Напротив, целенаправленно и последовательно формируется качество стилевое. Характер импровизационной обработки темы характеризует джаз со стилевых позиций как искусство определенного мироощущения (отсюда его *целостность и единство* всех деталей – С.С. Скребков) и искусство особого выражения личности (*проявление типа личности* – Е.В. Назайкинский).

Эволюция джаза усилила «личностную составляющую» этого искусства: постепенно привела к тому, что в каждой джазовой композиции уже воплощался не тип личности, а конкретная личность. По словам Е.С. Барбана, «в авангардном джазе до конца раскрылся смысл формулы: джаз – это человек» (Барбан, 2007а, с. 144). Исследователь пишет: «новая джазовая музыка уже не может функционировать в рамках единого художественного стиля, в лучшем случае – в рамках единого мирочувствования. Старая концепция стилистики художественного направления заменяется в

свободном джазе концепцией индивидуального стиля, принцип художественной завершенности – принципом экспозиции создания» (Барбан, 2007а, с. 144).

В особенностях жанрового «прорастания» темы в рамках джазовой импровизации мы видим тот же процесс «перехода от жанра к стилю», который был характерен для исторического вхождения жанров афро-американской и европейской музыки в джаз в целом. Эта логика исторического перехода (включения) первичных жанров в джаз повторяет логику их композиционной джазовой разработки внутри пьесы. Джаз сразу «обращает внимание» на вторичное, преподносимое качество жанра, усиливает сценичность его начальной образности, подчёркивая повествовательные, карнавально-игровые и так далее моменты. Продолжением этого процесса является такое доминирование в джазовой композиции импровизационно-исполнительского, артистического или самоуглублённо-созерцательного, повествовательного качества, которое действует уже в нарушение жаровой структуры и образности исходной темы (темы-источника). Тема становится лишь поводом для построения композиции в первую очередь представляющей личность исполнителя, джазового импровизатора, его стиль. Получается, что жанровый облик темы становится качеством, вытесняемым музыкальной стилистикой джазовой пьесы. Однако это не означает, что музыка джаза теряет своё образное наполнение. Её образ предстаёт в новом облике своего исполнительского преобразования, хотя мера этого преобразования может достигать и его полного снятия или замены на творимое в данный момент импровизатором.

Это также не всегда означает и отказа от жанровой определённости, исчезновения жанровых признаков. Жанр всякий раз заявляется начальной темой, а затем, в момент звучания импровизационных разделов, он погружается вовнутрь. Внешне звучащее (стилевое) ведёт своеобразный художественный диалог с «внутри мыслимым» (жанровым), то есть с темой. ***Жанр становится не только языковым средством, сколько материалом, на котором исполнитель, раскрывая свои способности, ищет различные возможности для преобразования. Следовательно, судить о джазе лишь «от жанра» нельзя; языковой спецификой этого искусства является степень индивидуально-артистического преобразования исходного жанра.***

Художественной реальностью оказывается своего рода переключка, качание, балансирование между стилевым и жанровым. Именно этот момент перехода и культивируется джазовой импровизацией; в нём, в частности, как и в иных, отмеченных выше, проявляется балансирование, сказывается эффект свингования, к характеристике которого мы перейдем в следующем разделе главы.

§ 4. Свинг как жанровая и стилевая категория

Изложенные выше рассуждения подводят к мысли, что на жанровые и стиливые процессы джаза определяющее влияние оказывает главная и исходная причина: джаз есть искусство творческого самовыражения музицирующей творческой личности. Это исполнительское искусство, прежде всего, и стремление показать свою личностную творческую самодостаточность исходит, как мы показали в предыдущих главах, из более глубокого эстетического и исторического устремления культуры к свободному самовыражению, к отказу от устоявшихся канонов искусства и жизни. Для рассуждений о жанре и стиле это имеет принципиальное значение, поскольку смещение в XX веке центра тяжести с «музыки композиторов» (В.Ф. Мартынов) на «музыку исполнителей» меняет и структурно-смысловые ориентиры музыкального языка. Образность музыки, утверждаемая сложившимися языковыми образованиями (семантика устойчивых интонаций и жанров) утрачивает своё главенство над исполнителем как выразителем композиторского замысла. Всё, что происходит в пространстве жанра в джазе, оказывается под общей тенденцией отхода (десемантизации) от жанровой и смыслоинтонационной, а значит, образной определённости в сторону исполнительских средств и значений, увеличения индивидуально-стилевой лексики и смысла в целом.

Однако исследовательская характеристика жанровых и стиливых процессов в джазе была бы не полной без непосредственного обращения к такому многоохватному явлению этого искусства, как свинг. Вопрос о свинге не случайно возник как продолжение размышлений о жанровых и стиливых основаниях джаза: речь в данном разделе пойдет не о характеристике свинга как явления в целом, тем более что сегодня появился об этом явлении целый ряд основательных работ (Барбан, 2007б; Кинус, 2008; Левин, 2002;

Сыров, 2003; Юрченко, 2001). После расширительного толкования этого явления в начальных главах исследования как «качания» джазового искусства в практике культуры и ценностном эстетическом пространстве (высокое-низкое) тот же принцип «перехода-качания», уже более определённо, может быть различим и в «балансирующем» жанрово-стилевом понимании свинга. Увидев в нём как жанровые, так и стилевые характеристики, мы одновременно решим и многие пограничные, спорные, порой противоположные оценки этого явления джазового искусства. Оставляя в стороне расширительные толкования этого явления как «качания» джазового искусства в практике культуры и его «балансировании» в ценностном эстетическом пространстве (высокое-низкое), обратим внимание на тот же принцип «перехода-качания», но уже в жанрово-стилевой характеристике свинга.

По справедливому замечанию авторов полушутливой, остроумной публикации о джазе «Притворись его знатоком» П. Клейтона и П. Гэммонда, категория «свинг» «привнесла в джазовую терминологию много путаницы» (*Клейтон, 2000*, с. 96). Не напрасно многие исследователи (А.Н. Баташев, Е.С. Барбан, Дж. Коллиер) предупреждают, что понятие «свинг» эволюционирует: в разное время под свингом понимали довольно разные проявления особенностей воспроизведения и восприятия. Музыка различных джазовых направлений обладает различным качеством свинга. Свинг, к примеру, остался атрибутом и нового джаза, хотя его качество кардинально изменилось.

Одно из устойчивых мнений в литературе о джазе связано с утверждением, будто свинг – это музыка биг-бэндов (*Клейтон, 2000*, с. 96). На самом деле термин «свинг» в джазе неоднозначен. Он действительно может служить названием одного из традиционных стилей джаза. При этом указывается на конкретные структурно-языковые (жанровые!) характеристики – такие как триольное дробление доли, акцентирование слабой доли) (см., например, *Ивэнс, 1986; Кунин, 2001, 1988; Козырев, 1994; Левин, 2002; Ньютон, 2007; Овчинников, 1994* и другие). Узкограмматическая концепция свинга действительно имеет много сторонников и сильна своей практической (в частности – дидактической) стороной, опорой на материал. Однако кроме этого, существует ещё и расширительное понимание свинга, либо как специфического «явления музыкальной культуры, реализованного средствами джаза» (*Юрченко, 2001*), либо как

психологического состояния, которое возникает при исполнении или слушании джаза (см.: Барбан, 2007а, 2007б; Конен, 1977; Stearns, 1958; Сыров, 2003). Последователи этой точки зрения справедливо указывают на то, что свинг, как хорошо ощущаемое на слух, пограничное психологическое (оно же – интонационное) состояние напряжения и расслабления, эмоциональной лабильности, особой «телесной» чувственности, трудно определить и объяснить словесно.

Эти крайние определения свинга иногда сближаются друг с другом, а иногда полярно расходятся. Существует даже некое их противоборство отстаивание одной позиции за счёт другой: например, сторонники широкого понимания свинга особенно критически относятся к узко-технологической и локально-исторической трактовке этого явления. На обоюдную ограниченность той и другой точки зрения указывает В.Н. Сыров: «Психологическая и метроритмическая; в одном случае свинг предстает как широкая культурная константа, выражение духовной свободы в музыке, в другом – как конкретная ритмическая структура. Первая концепция, всецело исходя из ощущения музыки, игнорирует или, по крайней мере, недооценивает материал, вторая же, структурируя этот материал, не учитывает многообразия форм и проявлений свинга» (Сыров, 2003). Автор выстраивает, пожалуй, наиболее полную и убедительную иерархию значений свинга, рассматривая это явление, с одной стороны, на нескольких структурных уровнях, и с другой стороны – расширяя его до аналогий с жизненными ритмами, циклами и живой речью. Тем не менее, в этой многосоставной иерархии не исчезают, но объединяются два противоположных взгляда на свинг – структурный и расширительно-символический. И это естественно, как естественно, в частности, структурная и образная составляющие жанра и стиля. Остановившись ещё раз на узкой и широкой характеристике свинга, мы обращаем внимание на то, что взгляд на свинг как на устойчивую интонационную структуру, которую воспроизводят различные музыканты, характеризует это явление с позиций жанровых. И напротив – подход к пониманию этого явления с позиций психологических (добавим – индивидуально-психологических, как особое чувство в момент интонационного высказывания или самовыражения) относится к стилевой проекции свинга.

«Узкая» (жанровая) характеристика свинга. Одно из удачных, но всё же склоняющихся к «локальным» определений свинга мы

находим у Ф. Ньютона: свинг – это «1) Выразительное средство в джазе. Характерный тип метроритмической пульсации, основанный на постоянных отклонениях ритма (опережающих или запаздывающих) от опорных долей граунд-бита. Благодаря этому создаётся впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, эффект «раскачивания» звуковой массы, расшатывания метрической основы. При свинге возникают метроритмические конфликты, сконцентрированные главным образом вокруг основных тактовых долей, которые – для усиления импульсивности ритма – подчёркиваются сильными акцентами. 2) Стил оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 1920–1930-х гг. в результате синтеза негритянских и европеизированных стилевых форм джазовой музыки. Первоначально был представлен преимущественно биг-бэндами, а к концу 1930-х гг. стал исполняться также камерными ансамблями. К отличительным признакам стиля относятся: характерная свинговая пульсация («раскачивание»), специфическое сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией, особый тембровый колорит, возросшее значение аранжировки и композиции» (Ньютон, 2007, с. 220). Здесь, казалось бы, присутствует и жанровый (поиск структурно-определённых выразительных средств) и стилевой (характеристика конкретного исторического стиля) разрезы характеристики свинга. Однако стилевое определение здесь также оказывается узким, ограниченным лишь одним периодом истории джаза.

В других исследованиях встречается уже однозначно структурный подход к свингу, который связан с разбором лишь метро-ритмических приёмов свингообразования. «Сущность свинга, – писал в сороковые годы Ян Славе, – в соотношении всего музыкального произведения с ритмом /.../ Основная черта свинга – создание ритмических конфликтов между основным ритмом и ритмом мелодии, этот момент – музыкально-техническая основа джаза» (цит. по: Барбан, 2007б, с. 33).

На ритмическую сторону образования свинга не случайно обратили особое внимание в 30–40-е годы XX века (Ф. Хендерсон, Д. Эллингтон, Г. Миллер), когда с развитием биг-бэндов возникла проблема нотной записи (оркестровой партитуры). Мелодическая линия всё более отрывалась ритмически от граунд-бита, противопоставлялась ему. Проблема для аранжировщиков

заклучалась в нотации джазовой манеры игры, свинга, поскольку музыкальное интонирование здесь приближалось к речевому. Записанная традиционным способом джазовая мелодия теряет свои «речевые» качества: в ней, по словам М. Стернса, исчезают и «непосредственность коммуникации», и особые «экспрессивные характеристики» (*Stearns, 1958, p. 200*).

Поскольку зафиксировать речевую манеру было трудно, многие джазовые произведения в записи получили дополнительную ремарку «в духе свинга». Чтобы понять «дух свинга», новичкам приходилось учиться играть джаз не по нотам, очень приблизительно и схематично отражавшим джазовую манеру, а путём подражания «живой» игре свингующих музыкантов, способных зажечь, «заразить» своим чувством и повести за собой других. Такой «настоящий» джазовый музыкант, играющий «первый голос», solo, был в каждом коллективе. Он задавал тон, манеру своим solo, остальные солисты должны были следовать этой манере с максимальной точностью, подражать.

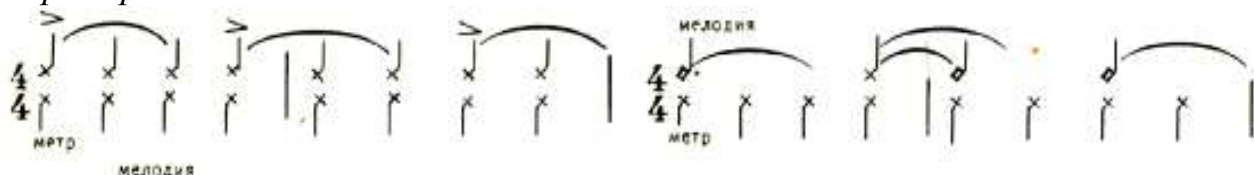
С усилением роли аранжировки и композиции в эру свинга обострилась потребность фиксации джазовой музыки. Джаз начал строить свою эстетическую систему «по-европейски» – на основе рациональной (гармонической) и нормативной организации. Наиболее адекватной оказалась запись свинга с помощью триолей и пунктира, дробящих тактовую долю. Постепенно эти ритмические формулы укоренились в джазе. Появились даже стандартные ритмические модели. Например, американский педагог и музыкант Ли Ивэнс в своём учебном пособии приводит модели, которые можно создать на основе одной группы триолей, состоящих из восьмых длительностей (*Ивэнс, 1986*):

Пример № 30



Пытаясь объяснить технологию свингования, Ли Ивэнс приводит схемы различного вида синкопирования (простого, полиритмического). Например, «перекрёстный ритм» (cross rhythm) – разновидность «импровизационной ритмической полифонии, в основе которой лежит свободное сочетание различных метров; сильные доли сочетаемых метров не совпадают» (*Ивэнс, 1986, с. 28*). Примеры полиритмического синкопирования в пределах четырёхдольного метра по Л. Эвансу выглядят следующим образом (пример № 31):

Пример № 31

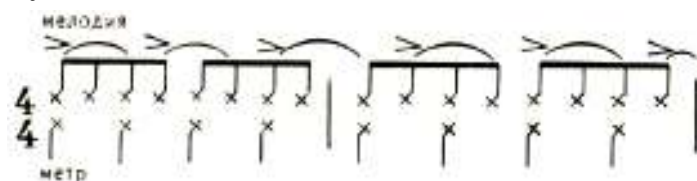


Примеры «двойного метра» могли выглядеть так (пример № 32):

Пример № 32



или



В дальнейшем триольными и пунктирными ритмическими моделями начали апеллировать не только аранжировщики, но и теоретики джаза, объясняя особенности этой музыки.

На ассоциацию свинга с полиметрией, с триольностью и пунктирным ритмом обратила внимание также и В.Дж. Конен, подчёркивая, что это лишь только внешнее приблизительное сходство (см.: Конен, 1984, с. 65–79).

Об этом же пишет и Ю.И. Маркин, отмечая, что с помощью ритмики создается «свинговый эффект»: «Во множестве случаев эффект джазового метра и ритма связан с взаимодействием между собой чётности и нечётности в делении единиц отсчета музыкального времени»; «наиболее распространены в джазе 4-дольный метр “Feel in 2” и “триольная пульсация”, дающая “свинговый эффект”, особенно в медленных темпах» (Маркин, 1994а, с. 40). Несмотря на то, что запись свинга с помощью триолей и синкопы всеми

понималась как условное, указания типа $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ прижились в нотах. Однозначно в дидактических целях связь триолей и синкопирования со свингованием утверждают учебные пособия по джазовой импровизации (Бриль, 1979; Козырев, 1994; Маркин, 1994; Чугунов, 1988). Так, Ю.Н. Чугунов, к примеру, пишет: «... вначале запомнить важное правило» – в быстрых темпах восьмые ноты играть ровно, а в медленных – «вместо ровных восьмых играть триоли»; «пунктирный ритм также играется триолями» (Чугунов, 1988, с. 22). П.Л. Живайкин, автор «Школы блюза, буги и рок-н-ролла», в своей

книге поясняет: «Когда говорят о свинговом пульсе, имеют в виду неодинаковость длительностей первой и второй восьмой в четвертной доле такта» (*Живайкин, 1998, с. 106*). Для наглядности П.Л. Живайкин составил сравнительную таблицу, показывая варианты соотношения первой и второй восьмой нот одной доли такта в разных видах музыки (*Живайкин, 1998*):

Темп четвертной ноты равен	~ 60	убыстряется	~ 200
Соотношение между первой и второй восьмой в классике	1:1	1:1	1:1
Соотношение между первой и второй восьмой в свинге	2:1	постепенно сравнивается	1:1

В тех же ритмических категориях пытается определить интонационную характерность свинга Г. Левин, выписывая интересные, весьма наглядные, но несколько рационализированные схемы (*Левин, 2002, с. 32–35*).

Справедливости ради надо сказать, что в учебных изданиях, подчёркнуто настроенных на структурную классификацию элементов джаза, мы нередко встречаем и попытки расширительного, психологического толкования тех сугубо грамматических (метро-ритмических) элементов, которые непосредственное всего выстраивают свинговое движение, свинговое ощущение. В частности Йоост Ван Праг отмечал, что «свинг – это психическое напряжение, создаваемое притяжением ритма метром» [цит. по: *Барбан, 2007б, с. 33*].

В работах П.Л. Живайкина, Э.И. Кунина, Е.В. Овчинникова, В.С. Симоненко указывается на связь ритма и чувства, точнее, нарочитого метроритмического балансирования и чувства свингования (*Живайкин, 1998; Кунин, 1988, 2001; Овчинников, 1994; Симоненко, 1981*). Подобно тому, как это происходит в мелодико-гармонических импровизациях, здесь, в свинговании, чувство внутренней ровной пульсации образует скрытую константность, которая внешне оплетается метроритмической мобильностью – раскачкой, балансированием, «свободой» от очевидной размеренности движения. Мы можем сказать, что даже в рамках «узкого» (конструктивного) понимания свинга обнаруживается

возможность его расширительного (приближающегося к эстетическому) толкования как выражения духа свободы в виде своеобразной ритмической импровизации на метрическую пульсацию («метрическую сетку»). Не случайно В.Н. Сыров пишет, что «свинг находится в одном ряду с такими "зонными" атрибутами джаза, как *блюзовая интонация* с её нефиксированными ступенями лада, или *варьирование тембра*, при котором инструменты подражают голосам, а те, в свою очередь, имитируют инструменты, как в пении "скэт"» (Сыров, 2003).

Акцент внимания на структурно-интонационных характеристиках свинга, высказываемых исследователями, не случаен. В контексте разговора о жанровой природе джаза важно было бы ответить на вопрос: если существует возможность, хотя бы условно, указать на характерную «ритмоформулу свинга», то можно ли усмотреть в ней знаковую лексическую функцию? Однако положительного ответа на этот вопрос мы не можем найти ни в исследованиях, ни в высказываниях музыкантов. Вся содержательная суть, скажем так, «сленговой лексики» сводится к характеристике психологического ощущения самого выступающего, а не к знаковой фиксации её независимого от исполнителя (устойчивого) смысла. То есть, через свинговую интонацию артист показывает себя. Вспоминая поэтому характеристику циркового искусства в искусствоведении, мы вряд ли вправе говорить о семантической (знаковой, в том числе – жанровой) природе свинга. Хотя здесь есть и свое «но»: устойчивость (в рамках традиционного свинга 30-х годов) свинговых интонаций. Получается, что такое формирование лексики без значения можно метафорически понимать как некий смысловой «свинг» (блуждание, «качание» смысла).

Впрочем, у типовых формул свинга, как и джаза в целом, есть свое пространство функционирования. Оно не семантическое, то есть не лексическое, не жанровое, а стилевое. Исследователи джаза уверенно оперируют понятием «лексики»⁴⁴, однако связывают его именно с исполнительскими приёмами, а не художественно-текстовыми образованиями. По поводу свинга В.С. Симоненко так и пишет: «...это характерный элемент *исполнительской* (курсив мой – С.А.) техники джаза, выражающийся в постоянной и непрерывной ритмической пульсации» (Симоненко, 1981, с. 68).

⁴⁴ К примеру, исследование В.С. Симоненко так и называется «Лексикон джаза» (Симоненко, 1981).

Получается, что, несмотря на возможность узкой (структурной) характеристики свинга и выявления довольно типичных его интонационных форм, свинг не может быть до конца охарактеризован как жанровое образование или лексический комплекс. Это связано с более глубокой причиной – особенностью эстетики джаза, доминированием исполнительской, артистической, то есть стилевой природы⁴⁵.

«Широкая» характеристика свинга является в какой-то степени определением, противостоящим определению «узкому». Закономерное стремление музыкантов, педагогов, теоретиков джаза дать рациональное объяснение свинга, выявить его типичные устойчивые интонационные формы встречала критику сторонников «широкого» толкования желающих «букве» явления противопоставить его «дух». Всем известна фраза «без свинга нет джаза», а точнее, слова песни Д. Эллингтона, написанной в 1931 году: «It don't mean a thing if ain't got that swing», что переводится примерно так: «Без свинга это и гроша ломаного не стоит». Добавим к этому упоминавшуюся уже фразу И. Стравинского, увидевшего в свинге основную «идею джаза» (см.: *Стравинский, 1987*). Некоторая неопределённость этих высказываний со стороны, главным образом, выдающихся джазовых музыкантов-исполнителей, наводит на мысль о хорошо им (исполнителям) понятном чувстве, которое они испытывают во время игры. Это чувство не может быть сведено к одним лишь «ритмоформулам». Оно не зависит от характера или образа пьесы, присутствует всегда, когда в момент игры творится настоящий джаз. Такое неизменно присутствующее, связанное с основополагающей идеей джаза чувство может быть только *озвученным ощущением свободы*. Причём, важно отметить, что это ощущение является *исполнительским*, и потому не особенно рефлекслируемым, избегающим рефлексии. Композитор, сознательно ищущий средства запечатления чувства или образа в музыкальной интонации, напротив, стремился бы к рефлексии, желал бы узнать

⁴⁵ Это исподволь читается в наиболее удачных «узких» определениях свинга, например, Ф. Ньютона, приведённом выше, или Е.В. Овчинникова, который писал, что свинг – «это одно из важнейших выразительных средств джаза в целом, связанное с комплексом приёмов и приобретающее различный характер в разных джазовых стилях; в принципе музыкальный свинг заключается в наличии метроритмической пульсации, при которой возникают отклонения ритмики в различных пластах фактуры от основных метрических долей граунд-бита» (*Овчинников, 1994*).

«способ» интонационного воплощения чувства свинга. Следовательно, свинг родственен спонтанной импровизации, дающей чувство свободы.

Известно, что любая импровизация отталкивается от какого-то канона, отталкивается от какого-либо исходного интонационно-структурного константного постулата. Точно так же и свинг в своём ритмическом проявлении выстраивал свою область свободы по отношению к мерной пульсации. В этом «локальном» виде свинг оказывался своего рода «ритмической импровизацией» на мерный пульс, например, реально звучащим «сдвигом» мелодических акцентов относительно внутренней пульсации. Причём, разные импровизаторы это делали по-разному, соответственно и свинг получался разный: «У одних он, – пишет В.Н. Сыров, – лёгок, грациозен и даже нарочито расслаблен (Каунт Бейси и мастера канзасской школы), у других обманчиво неуклюж и постоянно балансирует между ровными восьмушками и триолями, то есть сама раскачка *раскачивается* (Телониус Монк); третьих больше привлекают смещения мелодических линий относительно граунд-бита (Эрролл Гарнер)» (Сыров, 2003). Но для музыкального чувства свинга (= чувства свободы) важным было не впасть в новый «свинговый (ритмический) канон». Чтобы не стать таким новым «каноном», характер ритмических преобразований постоянно изменялся от стиля к стилю, от исполнителя к исполнителю – «балансировал», «качался», поддерживая эйфорическое чувство свободы.

Кроме ритма, можно было также «свинговать» диатонику с помощью блюзовых нот, «раскачивать» простые гармонические последовательности, оплетая обычные гармонические функции всевозможными заменами, например, «по тритону», «по медиантам» (Козырев, 1994; Кунин, 1988). О тембровой раскачке джаза пишет В.В. Коровкин (Коровкин, 2001). В.Н. Сыров справедливо замечает, что «Свинг интегрален по своей природе, это категория, во-первых, "вероятностная", а во-вторых, "результативная", зависящая от комплекса музыкальных и немusикальных параметров. Это артикуляция, тембр, вибрато, атака, скользящее интонирование, темп, характер музыки и шире – настроение джазмена, качество и количество выпитого, состояние инструмента, время суток, реакция слушателей и многое другое (см.: Сыров, 2003). Всё вместе это объединялось желанием уйти от рафинированных норм

академического языка, петь и «выражать» иначе, говорить, пусть «грязно», зато *по-другому*, свободно.

Но так же, как и с ритмом, постоянное использование блюзовых тонов, одинаково усложненной аккордики и так далее может быстро затвердить новую константу, новый закон. Поэтому джаз вновь прибегает к «качанию», промежуточному состоянию: тоны чистые и «грязные», аккорды простые и усложнённые, понятные и неожиданные. Поэтому весь джаз балансирует между *ожидаемым* (спрогнозированным) и *внезапным*, нарушающим ожидания. А это уже, так сказать, свинг на уровне мышления, уровне эстетическом. Здесь так же, как мы уже отмечали во второй главе, должно работать качество свинга (хочется сказать парадоксальное – «правило свинга», «закон свинга», так как закон свинга должен был бы заключаться в снятии закона): изящное балансирует с безобразным, весёлое с пошлым, утончённое с распущенным, популярное с профессиональным, спонтанное с многократно отрепетированным и так далее. Какая характеристика могла бы послужить завершающим определением свинга в его широком смысле? Может, что-то связанное с «избеганием определённого» или «уходом от устоявшегося»? Впрочем, свинг действительно избегает формулы своего словесного определения, поскольку обязательно «раскачает» её. Джаз не случайно так стремительно развивается и множится в своих стилевых разновидностях. Идея свободы, став идеей свободного («свингового») артистического самовыражения, превращается в своего рода боязнь канонического «остывания», «старения» – перехода нового в типовое.

Формируя итоговый вывод раздела отметим, что это обновление канонического лежит на путях *исполнительского преподнесения*, то есть свинг в широком понимании является свойством эстрадно-артистическим, качеством исполнительского переживания в момент совершения «отрыва» от канона, реализации акта освобождения. Поэтому если в попытках «узкого» определения свинга обнаруживалась тенденция языкового (лексического, жанрового) определения свинга, то в «широких» характеристиках этого явления лежит иная тенденция – стилевая.

Путь жанрообразования через импровизацию оказался, как выяснилось в начальных параграфах этой главы, незавершённым. Импровизации стремились прочь от жанрово определённой темы. Точно так же и попытки увидеть процесс образования полноценной

лексики через свинг остановились на полпути – констатации структур *без закреплённого значения*. И тут и там вмешивался дух свободы, свинговое (в широком смысле) стремление к снятию всякой закреплённости. Отсюда и сама суть свинга сказалась на *балансирующей границе перехода от жанровой категории в стилевую, исполнительски-стилевую*⁴⁶.

Для того чтобы подтвердить сказанное о свинге как исполнительском средстве проявления свободы в джазе, обратимся к примерам. И в качестве ярких, показательных, ещё раз обратимся к примерам свингования тем И.С. Баха.

Его музыка чаще других становится материалом для джазовой обработки. В чём причина такого пристрастия? Этот вопрос может служить темой отдельного исследования. Отметим лишь, в качестве гипотезы, что темы Баха, кроме того, что они в образном и чисто музыкальном отношении выразительны и красивы, они ещё писались с расчётом на комбинаторно-вариантное развёртывание, по технике близкое импровизационному. Такова была общая установка стиля, допускавшая вариантное переинтонирование текста, или его фрагмента (дубли, обработки, перенесение темы из одного произведения в другое).

Известную хоральную обработку Баха для органа “*Wacht auf, ruft uns die Stimme*” мы обнаруживаем в исполнении ансамбля “Swingle Singers” (аудиопример 13) и трио Ж. Лусье с участием Бобби Макферрина (Bobby McFerrin) (видеопример 45). В баховском (органном) варианте (см. пример № 33) – это возвышенная музыка. Её одухотворённости немало способствуют тембр органа, фразировка, снимающая осязательность человеческого дыхания-чувствования, наглядное фактурное соположение двух хронотопов: пульса Вечности (бас) и разворачивающегося на его фоне пульса человеческого.

⁴⁶ С позиций высказанных рассуждений ясно просматриваются отличия между понятиями «импровизация» и «интерпретация», которые часто смешиваются в исследованиях о джазе. В интерпретации осуществляется работа исполнителя над *музыкальным текстом*. Цель этой работы – смысл текста, а так же и новая трактовка этого смысла. Инструментом же интерпретационной работы являются устойчивые смысловые образования текста. В импровизации также существуют более или менее устойчивые структуры, но они являются элементами не текста, а исполнительского стиля, частицами артистического «Я» музыканта. Поэтому накапливают не устойчивые значения, а наоборот, способы нарушения устойчивых структурных прогнозов.

Пример № 33

Allegretto tranquillo

В джазовой интерпретации хорала группой “Swingle Singers” всё меняется, несмотря на то, что музыканты поют практически неизменный авторский текст. Главное – исчезает возвышенность и строгость, свойственная оригиналу: совершенно очевидно, что музыканты свингуют. Чтобы обрести свободу ради выражения своей исполнительской манеры, музыкантам пришлось наделить музыку «телесностью», «своим» ощущением этой музыки. Как они это делают? Во-первых, подчеркнутая пластичность музыки певцами “Swingle Singers” создаётся с помощью вокальной фразировки: утяжелением каждой первой доли и облегчением второй (стаккато). Этим усиливается эффект дыхания, даже эффект «игривости». Во-вторых, при помощи приёмов, создающих ощущение особого пульса: характерный джазовый акцент на слабой восьмой (на «и») снимает строгость духовного предстояния. Слабые доли даны как лёгкий отскок, они не только акцентированы, но и ритмически заострены подключением пунктирного ритма в партии ударника. А в-третьих, музыканты используют характерно-джазовый скэт, что усиливает эффект лёгкой шутиливой песенки (см. пример № 34).

Пример № 34

4 Пам па-ба-да та-дам та-дам та-дам та-ба дам та-дам та-дам Пам

7 па-бу-да та-дам та-дам та-здам та-ба-дам та-дам та-дам Там па - та-ба-да-ба та-бу-да-ба да да-бу

да-ба-да-ба-да-ба-да-ба-да-бам Пам па - ба - дам па-ба-дам пам па-ба - да па-ба-дам

То есть, в этом примере эффект свингования достигается в основном при помощи лишь исполнительских средств: нарушением манеры при сохранении текста. Здесь нет очевидного, ритмического свингования, и музыка находится словно бы в состоянии «перехода» от баховского стиля к джазовому.

Иное мы наблюдаем в композиции Ж. Лусье – Бобби Макферрин. Сама тема здесь исполняется уже в импровизационной джазовой манере. Свинг достигается не только исполнительскими средствами (фразировка, акцентировка), но и с помощью импровизационного изменения самого текста. Первая тема проводится у контрабаса. Мелодия перемещается в низкую тесситуру, а басовая партия авторского оригинала отсутствует (см. пример № 35).

Этим сразу меняется основной смысл музыки Баха: ведь именно мерный ход баса символизировал дыхание Вечности. Кроме того, мелодия у контрабаса звучит с глиссандирующими «подъездами», в её звучании акцентируется «трудная» работа исполнителя, играющего быстрое мелодическое соло на контрабасе. К этому можно добавить и характерный «звукоидеал» – тембр джазового контрабаса, играющего *pizzicato*.

Вторая половина темы подхватывается Ж. Лусье (фортепиано), с вступлением которого подключается ритм-группа, аккомпанирующая в традиционном стиле «свинг». Пианист ещё более свободно излагает авторский текст, свингуя его, прежде всего, ритмически –

Пример № 35

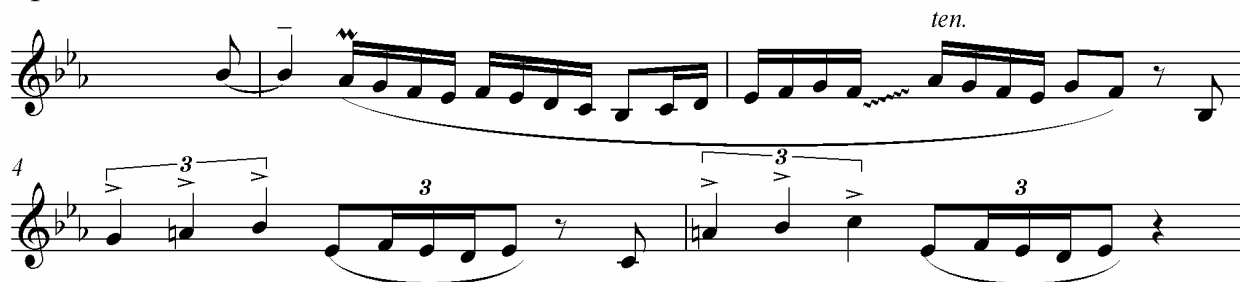
5

всевозможными оттяжками, акцентами на слабую долю, изменением ритмических фигур, например, превращая ровные доли восьмых в триоли. Мы чувствуем в музыке своего рода «игру» талантливого исполнителя с чужим текстом. В этой лёгкой живой игре Жаком Лусье подчёркнуто и осознанно отстранён образный дух оригинала. Пианист показывает только самого себя, свою исполнительскую и импровизаторскую технику, ориентируется на реакцию зала.

В следующем проведении темы в «игру» вступает Бобби Макферрин, имитируя голосом тембр трубы. Имитация трубы – тоже атрибут скорее сценического, нежели художественного ряда, тоже свинг – балансирование между инструментальным и вокальным тембрами. Ритмические оттяжки, глиссандирование, использование блюзовых нот ещё больше обращают на себя внимание из-за звучания человеческого голоса (см. пример № 36).

Однако самое главное в пении Бобби Макферрина не фиксируется нотными знаками. Артиста нужно видеть – его мимику, выражение лица, движения рук, имитирующих игру на трубе, слышать интонации живого голоса. Вся импровизационная часть композиции представляет собой свинг в его традиционном варианте.

Пример № 36



Ещё одно баховское сочинение, которое мы можем услышать в интерпретациях ансамбля “Swingle Singers” (аудиопример 14) и Б. Макферрина (видеопример 46) – это *вторая часть концерта для клавира фа-минор BWV 1056* И.С. Баха, оригинал которого мы приводим в примере № 37:

Пример № 37

Musical score for Example 37, showing the first system of the second movement of Bach's Concerto for Anna Bach in F minor, BWV 1056. The score is in 3/4 time and features a 'Largo' tempo marking. The upper staves (treble and bass clef) contain a complex melodic line with trills and ornaments. The lower staves (treble and bass clef) contain a bass line with staccato and pizzicato markings. The score is written in F minor.

Если “Swingle Singers”, выпевая в описанной выше манере весь текст части, создают легкую мечтательную музыку, ближе даже просто к эстрадной, а не джазовой манере, то исполнение этой части Бобби Макферрином (соло!) восхищает, прежде всего, самим фактом гениальной работы исполнителя: слуховые способности, тембровые и тесситурные возможности его голоса (певец поёт одновременно и вокальную, и басовую партию – всё здесь собирается, в первую очередь, ради эффектного концертного выступления (см. пример № 38).

Что касается «свинговых» изменений нотного текста, то они связаны во многом с техникой традиционного свингования: триольного дробления доли, мелодическим глиссандированием, использованием «грязных» блюзовых тонов, «сленговых», манерных тембров. Большой эффект достигается благодаря, опять же, тембровой «игре» – подражанию голосом различным музыкальным

инструментам. Композиция Бобби Макферрина является фактически джазовым переложением баховской музыки с включением небольших импровизационных вокальных расширений.

Пример № 38

Музыкальный пример № 38. Состоит из трех систем нот. Первая система (мелодия и аккомпанемент) содержит ноты с трезвучиями (3) и ритмическими фигурами. Под нотами указаны текстовые пометки: «Ту — ту-ду-ду ту-ду ту - ду etc.» и «да etc.». Вторая система начинается с такта 6 и содержит ноты с трезвучиями (3) и ритмическими фигурами. Под нотами указаны текстовые пометки: «уи - ду - да». Третья система начинается с такта 9 и содержит ноты с трезвучиями (3) и ритмическими фигурами.

Музыкант всё же придерживается баховской структуры части (правда, дважды повторяет «эффектный» начальный период). Но в целом по всем параметрам (ритмическим, метрическим, по форме аранжировки: вокал-соло, по характеру интонирования, использованию джазовых фонем) – это джазовая пьеса.

Отталкиваясь от последних проделанных рассуждений о свинге и, в целом, от особенностей жанрово-стилевых процессов в музыке джаза, можно сделать следующие заключения:

1. Свинг по отношению к джазу является разнообразно проявляющимся, многоуровневым явлением. Его присутствие как на уровне художественных принципов и обобщений (мировоззренческих, эстетических, стиливых), так и на уровне структурном, связано с тем, что свинг затрагивает некую сущностную природу джазового искусства, которая хотя и обобщенно, но весьма точно может быть передана через непосредственный перевод слова – «балансирование», «качание».
2. Попытки «узкой», структурированной характеристики свинга обнаруживают в себе стремление жанровой характеристики джаза.

Однако в качестве «жанровых» эти характеристики не способны состояться в силу исполнительской, артистической природы джаза, направленной на показ мастерства играющего музыканта. Эту недостаточность «узких» характеристик свинга не случайно пытаются преодолеть характеристики расширительные, стилевые, подчёркивающие особое состояние, самоощущение джазового исполнителя, переданное в звуках.

3. Искусство джаза неотъемлемо от искусства играющего музыканта. Не случайно характеристика джаза как «искусства» выглядит естественнее и убедительнее, нежели его характеристика как «вида музыки». Однако изучение этого искусства с точки зрения жанра и стиля есть характеристика его именно как вида музыки. И с этих позиций жанрово-стилевая морфология джаза видится как выстроенная на иных, отличных от академического искусства основаниях. Джаз, с одной стороны, наполнен яркими образами, воплощением эмоциональных состояний, которые, как в любой музыке, достигаются благодаря языковым структурам – жанрам, жанровым или «дожанровым» интонационным образованиям. С другой стороны, джаз избегает художественно-смысловой определённости, музыкального текста в привычном смысле, поскольку переключает своё внимание на играющего музыканта, который осознаёт и культивирует собственное артистическое исполнительское качество. Получается, что само музыкально-художественное содержание в джазе «свингуется»: оно представлено, но при этом избегается, варьируется. Не случайно мы мало встречаем в литературе о джазе образных характеристик музыки, зато постоянно читаем о самих музыкантах, о характере их выступлений, технической виртуозности, новых находках – тембровых, фактурных, гармонических, новых сценических амплуа самих артистов.

Следовательно, джаз трудно охарактеризовать в категориях семантических, поскольку формирующиеся и закрепляющиеся устойчивые интонационные стереотипы скорее оказываются составляющими исполнительского стиля. Даже то, что в интонационном плане джаз заимствует как жанровое, знаково определённое (жанры-предшественники и жанры-источники), в импровизациях десемантизируется. Эффект артистической игры, самоценности исполнительского мастерства с особой силой проявляет себя в случаях джазовой импровизации на известные

классические темы, когда снимается её исходная образная наполненность.

Можно сказать, что в отличие от искусства художественных значений (литературная поэтика говорит в этом случае об «искусстве семантического типа» (Тюпа, 2004), джаз представляет собой «искусство художественных умений» или «искусство артистического типа».

4. Стилиевая категория в джазе, таким образом, оказывается доминирующей. Но эта доминанта связана с тем, что стиль в этом искусстве понимается несколько уже, чем в музыке композиторской академической традиции. Здесь поставлен большой акцент на манере, на личности, на том, как исполняется произведение. В джазе практически убирается тот смысловой параметр стиля, который служит прояснению содержания, тому, как стиль *иначе, по-новому, через* творческую личность обнаруживает художественный мир музыки. Изначально ориентированное на сценическое преподнесение музыки джазовое искусство (искусство музыканта-исполнителя) уже в жанрах-предшественниках опиралось на их повествовательную, «преподносимую» интонацию. С жанрами, пришедшими позже, вместе с темами стандартов, джаз выстраивает диалог с собственными устойчивыми художественными позициями приоритета исполнительской манеры (стиля), лишь которая в большей или меньшей степени учитывает, ориентируется на исходный жанр темы или полностью от него отходит. Эволюционные изменения в джазовом искусстве связаны с увеличением водораздела между объективно-образной сферой первичной жанровости и ситуативно-стилевым пространством импровизационных композиций. Джаз всё больше и больше оттачивает своё искусство индивидуального, личностного самовыражения, обнаруживая себя областью стремления к «неповторимому», «индивидуальному».

Заключение

Джаз – искусство яркое, необычное, всегда специфическое. В любом из его исторических и индивидуальных стилей активно проявляет себя артистический дух сцены, живёт личностный «пульс» играющего музыканта. Идеал артистического самовыражения, который был выделен в настоящей работе, безусловно, не может считаться единственным стержневым свойством джаза. Среди его сущностных качеств можно было бы назвать еще несколько.

К примеру – его *гедонистическую природу*, также организующую вокруг себя и характер миропонимания, и специфичность эстетики, и особенности языка. Доставить радость, удовольствие слушателям, организовать на этой основе массовое чувство взаимной человеческой сплочённости – в этом проявляет себя важный для любого искусства катарсический эффект.

К коренным свойствам джаза можно отнести также его *принципиально позитивный дух*, хотя и проявляющийся в различных эмоциональных модусах. Джаз, в отличие от академического искусства, отражает не всю полноту жизни, но её избирательные моменты. В зеркале джаза жизнь отражается, прежде всего, своей положительной стороной, даже если на втором плане этой музыки и проступают интонации горечи и боли. Ярче всего позитивный дух джаза выразился в праздничных звучаниях, которые были заданы джазу уже удивительно «улыбчивым» диксилендом – музыкой «игровой», часто пародийной, всегда открытой, уличной, массовой. Позитивный душевный настрой джаза запечатлён и в лирико-меланхолических звуко-красочных погружениях: образы элегических воспоминаний создают свой особый «тихий» праздник. Кроме того, вдохновляющей стороной джаза, несомненно, является и рождающийся в процессе игры у музыкантов дух созидательной сплочённости, ощущения как коллективной, так и индивидуальной уверенности в собственных творческих возможностях.

В числе принципиальных доминант, пронизывающих джазовое искусство, можно назвать и активно пульсирующий в нём нерв *творческого поиска и совершенствования*, неустанной работы музыканта над собой. Это качество профессионального самосовершенствования джазового исполнителя-импровизатора близко выделенному в работе принципу «артистического самовыражения», хотя больше относится к тому, что происходит в

джазе до сцены. Все являемые перед слушателем/зрителем музыкальные открытия здесь базируются не на пустых шоу-эффектах, но на высочайшем мастерстве личности артиста, его огромной и неустанной работе.

Все коренные средоточия джазового искусства взаимно пересекаются. Каждое из них взаимосвязано с каждым другим, в том числе и с лидирующим, на наш взгляд, принципом *артистического самовыражения*. Можно сказать, что выразить в музыке свою индивидуальность стало художественной задачей этого искусства. В работе были обозначены как причина, так и следствия такого художественного задания. Причина оказалась заключённой в глубинных тенденциях европейской культуры, а вместе с ней и культуры американской. Устремлённость «к новому» в конце XIX-начале XX века соединилась с другой – критической тенденцией отрицания сложившихся ценностных установок культуры и её эстетических критериев. Традиционный идеал Красоты был заслонён в джазовой эстетике идеалом Свободы.

К началу XX века стала просыпаться и крепнуть древняя языческая, существовавшая и в более поздние столетия, традиция смеховой карнавальной культуры. Именно её ценности и идеалы, но уже в новых условиях и с дополнительными коррективами современности, возрождал джаз. Действительно, при всей своей оригинальности джаз не является искусством абсолютно новым по своему внутреннему существу. То, что в нём ярко проявило себя, было известно древним культурам, в том числе и европейской: менталитет человека играющего и живущего в рамках культуры сценического выражения. Именно в этих пределах надлежит мыслить и оценивать джаз. Благодаря своей артистической природе джазовое искусство несёт в себе особый фрагмент жизни – рефлексивное отражение форм и характера человеческой социо-культурной коммуникации. Образно говоря, джаз – это искусство о человеке в пространстве социума и культуры, причём человеку, активно стремящегося от себя лично сказать своё яркое и новое слово. В такой ситуации естественно возникает определённый культурный параллелизм (диалог культур): традиционная культура и формы её коммуникации получают игровое «второе отражение» средствами «артистического» искусства. Получается, что джаз – это ветвь, растущая из ствола общей культуры, но активно выказывающая ей свою «инаковость».

Векания новейшего времени способствовали укреплению на поверхности того, что на протяжении многих веков, вплоть до XIX века, было отодвинуто на периферию культуры: они активизировали чувство *личностной свободы и самодостаточности*, сделали острым жажду индивидуализированного самовыражения. Этот «дух свободы» не был тенденцией лишь культуры, он был явлением социальным. Большие «тектонические» преобразования происходили в мире: перестраивался социум и привычный уклад жизни, переделывалась этническая, религиозная, классовая карта мира. В связи с этим возникали и новые потребности культуры.

Возникновение «массовой культуры», – явления масштабного, значимого, – явилось откликом на эти потребности. Вполне закономерно, что массовая культура возродила не только формы, но и идеалы карнавальная культуры. Не случайно выводы М.М. Бахтина в исследованиях средневековой карнавальная культуры оказываются столь созвучными процессам XX столетия.

Рубеж веков, кроме возрождения «забытого прежнего», принёс и много необычного. Новый уровень цивилизации, «капитализация» всех социальных отношений усилили к началу XX века *коммерческую* составляющую массовой культуры, продукция которой очень скоро была осознана как весьма выгодный товар. Шоу в том или ином виде стали распространяться по всему миру. *Личность артиста* (в том числе – музыканта-исполнителя) становится всё более доминирующей, затмевающей прежний идеал композитора. Нельзя сказать, что джаз оказался искусством упрощенных образов и психологических проявлений души. Речь может идти лишь о том, что вектор нацеленности на возвышенный идеал красоты и одухотворенный образ в академической музыке в джазе получает корректирующий разворот в сторону артистического самовыражения исполнителя. В содержательном плане джаз не принято сравнивать с академическим музыкальным искусством, считается некорректным говорить об этом в связи с изменением эстетической парадигмы. Но разговор именно в эстетической плоскости приводит к сравнительной характеристике образно-смысловой стороны этого искусства. При всей значительности художественного мира джаза коррекция его эстетических (мировоззренческих) критериев не случайно, в том числе, привела к допущению языковых и образных бытовизмов, грубоватых шуток, суггестивно-экстатической энергетике.

Тем не менее, джаз смог противопоставить себя вульгарно-экстатическим формам массовой культуры благодаря своему позитивному и созидательному существу, благодаря поискам новых творчески продуктивных форм исполнительского искусства. *Импровизационность* не случайно считают главной чертой джаза. В этом свойстве с особой силой отразилась внутренняя потребность всех джазовых музыкантов в *творческой свободе*, в неповторимости, тяге к новизне. При всей своей стремительной эволюции, разнообразии стилей и стилевых направлений джаз до сегодняшнего дня несёт в себе это внутреннее желание музыканта артистической уникальности, ставит художественную задачу не копировать никого и не повторяться самому, даже при игре одной и той же композиции.

Включаясь в общую тенденцию мировой культуры к свободно-творческому выражению личности, джаз нашёл свою, опять же оригинальную, неповторимую формулу свободы, которая включала в себя как неприятие устоявшихся канонов, так и внутреннюю самоорганизацию. Эта формула заключалась в качании, балансировании («свинге») между красивым и безобразным, весёлым и пошлым, утончённым и распушенным, массовым и элитарным, импровизационным и заданным. И эта свинговая формула балансирования не раз проявила себя как на интонационной «поверхности», так и на мировоззренческой (эстетической) глубине джазового искусства.

Что касается следствий принципа художественного артистического самовыражения в джазе, то они сказались на важнейших характеристиках музыкального языка этого искусства: в кристаллизации «*сценической*» *импровизационной композиции*, в перестройке *стилевых и жанровых* компонентов. Возрождая древние традиции массового представления, джаз воплотил не просто *игровой характер образности*. Игровой принцип здесь обнаружил себя через внутреннее балансирование всего художественного мира, главный герой которого – музыкант-исполнитель – оказывается то в его глубине (образная идентификация), то на его поверхности (рефлексия, ирония). Хотя для многих страниц джазовой музыки без труда можно найти эмоциональные прообразы, рождающиеся в момент звучания характеристики чаще всего направляются в сторону амплуа самого исполнителя, рефлексивно осознающего своё сценическое кредо и знающего характер слушательских ожиданий.

То есть джаз позиционировал себя как искусство, находящееся *на грани семантического и артистического типа*. Уже в свой ранний период искусство джаза лишь отталкивалось от готового образного ряда, переключаясь с него на акцентирование исполнительской индивидуальности, мастерства играющего артиста. Этот переходный момент от образа к исполнителю мы также охарактеризовали понятием свинга, поскольку именно в нём, в балансировании, а не в окончательном отказе от образа заключается эстетический принцип «воплощения действительности» в джазе.

Языковым следствием такого качества джаза стала ситуация, когда музыка, с одной стороны, демонстрирует свою причастность к знаковому, образно определённом музыкальному языку (использует структуру и образность жанра), но с другой – избегает его, «модулирует», подчёркивает своё «освобождение» от лексической устойчивости. Лексика джаза становится *не языковой, но речевой*, наполняется исполнительской идиоматикой. Музыкальные импровизации строятся как отход от языковой природы музыки. Этот процесс *десемантизации* языка, безусловно, вытекает из общей тенденции джаза как искусства артистического самовыражения. То есть музыка главный свой акцент переносит с содержательной художественной глубины («что») на исполнительское мастерство («как»). Следовательно, взаимодействие жанрового и стилевого начал в развёртывании джазовой композиции вновь обнаруживается как «свинговое», качающееся, переходное – *идущее от жанра к стилю*.

Устремлённость к новизне, неповторимости определяет в этом искусстве акцент на стилевой стороне, делает естественным и характерным факт стилевого многообразия. Не случайно джаз так быстро эволюционирует. На протяжении небольшого времени мы наблюдаем, как на небосклоне джаза загораются и гаснут звезды, как одна стремится затмить другую. Сегодня искусство джаза не оставляет характера своего парадоксального (балансирующего) бытования в культуре. Стремление к новому продолжает сталкиваться с демократичностью этого искусства, элитарное в авангардном джазе противоречит его массовому характеру, его природе представления. Трудно предсказать, каким будет дальнейшее развитие этого искусства, но джаз останется джазом, если сохранит своё сущностное качество – артистическое желание личностного творческого самовыражения, основанное на духе свободы, на «пограничном», свинговом состоянии вечного перехода «к новому».

Библиографический список

- Аблеев, 2007* – Аблеев, С.Р., Кузьминская, С.И. Специфика и тенденции массовой культуры: анализ основных аспектов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lomonosov.org/friend-esses/fourfriend-esses15054.html>
- Аверинцев, 1969* – Аверинцев, С.С. Культурология Йохана Хёйзинги // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 169–174.
- Адорно, 2001* – Адорно, Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
- Альшванг, 1964* – Альшванг, А.А. Проблемы жанрового реализма // Избр. соч. Т. 1. – М., 1964. – С. 97–103.
- Арановский, 1999* – Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1999. – 332 с.
- Асафьев, 1971* – Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1, 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
- Аускерн, 2002* – Аускерн, Л. Чарльз Гейл: последний рыцарь контркультуры // Jazz-квадрат. – 2002. – № 6(43). – С. 27.
- Барбан, 1987а* – Барбан, Е.С. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 162-184.
- Барбан, 1987б* – Барбан, Е.С. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 96-114.
- Барбан, 2006а* – Барбан, Е.С. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза. – СПб.: Композитор, 2006. – 304 с., ил.
- Барбан, 2006б* – Барбан, Е.С. Джазовые портреты. Сто очерков о музыкантах джаза. – СПб.: Композитор, 2006. – 304 с., ил.
- Барбан, 2007а* – Барбан, Е.С. Чёрная музыка, белая свобода. – СПб.: Композитор, 2007. – 284 с., ил.
- Барбан, 2007б* – Барбан, Е.С. Джазовые опыты. – СПб.: Композитор, 2007. – 336 с., ил.
- Баташев, 1972* – Баташев, А.Н. Советский джаз. Исторический очерк / Под ред. и с предисловием А. В. Медведева. – М., 1972. – 174 с.

- Баташев, 1987* – Баташев, А.Н. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 80–95.
- Баткин, 1984* – Баткин, Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзоро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984. – С.159–171.
- Бахтин, 1990* – Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е издание. – М.: Художественная литература, 1990. – 544 с.
- Белл, 2004* – Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. 2-е изд., испр. и доп. Пер. с англ. под ред. д-ра эконом наук В.Л. Иноземцева. – М.: Academia, 2004. – 788 с.
- Березовчук, 1989* – Березовчук, Л.Н. Музыкальный жанр как система функций: Психологические и семиотические аспекты // Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания. Вып. 2. – Л., 1989. – С. 95–122.
- Бирюков, 1981* – Бирюков, С.Н. Импровизационность в музыке и её стилевые типы: дис. ... канд. искусствовед. – М., 1981.
- Бобровский, 2008* – Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Выпуск 2. – М.: КомКнига, 2008. – 304 с.
- Бодрийяр, 1968* – Бодрийяр, Ж. Система вещей. Зенкин С.Н. (пер. с фр. и сопроводит. ст.). – М.: Рудомино, 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.humanities.edu.ru/db/msg/52446>
- Бодрийяр, 1979* – Бодрийяр, Ж. Соблазн [Электронный ресурс]. – Режим
 доступа:
<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000322/>
- Бодрийяр, 2000* – Бодрийяр, Ж. В тени молчаливого большинства [Электронный ресурс]. – Режим
 доступа:
<http://lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt>
- Бореев, 1986* – Бореев, В.Ю., Коваленко, А.В. Культура и массовая коммуникация. – М., 1986. – 304 с.
- Бриль, 1979* – Бриль, И.М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. 1979 Учебное пособие. – М.: Советский композитор, 1979. – 112 с.

Бродова, 1997 – Бродова, И.А. Музыкальный жанр как форма социальной памяти в культуре // Информационное общество. Культурологические аспекты и проблемы. Международная научная конференция. Краснодар–Новороссийск, 17–19 сент, 1997. – С. 202–205.

Брюно, 1974 – Брюно, А. Из книги «Музыка сегодняшняя и завтрашняя» // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – С. 237–274.

Бычков, 2002 – Бычков, В.В. Эстетика : Учебник. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.

Вакенродер, 1981 – Вакенродер, В.Г. Особая внутренняя сущность музыки и психология современной инструментальной музыки // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1. Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981. С. 354-363.

Валерии, 1993 – Валерии, П. Об искусстве. Сборник. Пер. с фран., 2-е изд. – М.: Искусство 1993. – 508с., ил.

Вард, 2009 – Вард, Г. История США / Грег Вард; пер. с англ. И.А. Сергеевой – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 256 с.

Верменич, 2002 – Верменич, Ю.Т. ...И весь этот джаз. – Воронеж: Инфа, 2002. – 376 с.

Верменич, 2007 – Верменич, Ю.Т. Джаз: История. Стили. Мастера. – СПб: Лань, Планета музыки, 2007. – 608 с.

Виноградов, 1963 – Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 252 с.

Волкова, 1976 – Волкова, Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – 288 с.

Волкова, 1988 – Волкова, Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – 240 с.

Володина, 2001 – Володина, Л.В. Конструирование реальности средствами массовой коммуникации // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226 С. (серия "Symposium", выпуск 15).

Волошина, 2007 – Волошина, А.А. «Орфей в аду» Оффенбаха по-русски: о специфике русского перевода либретто //

Художественный текст. Автор и исполнитель: Материалы российской научно-практической конференции молодых ученых от 10 февраля 2006 года: Сборник статей / Ответств. редактор-составитель Шуранов В.А. – Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – 787 с.

Гадамер, 1988 – Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики : Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

Гадамер, 1991 – Гадамер, Х.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.

Гартман, 2004 – Гартман, Н. Эстетика. – М.: Ника-Центр, 2004. – 639с.

Гегель, 1968–1973 – Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : В 4т. – М., 1968–1973.

Генкин, 1975 – Генкин, Д.М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – 138 с.

Гнилов, 1992 – Гнилов Б.Г. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940–50 годы). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1992.

Гнилов, 2003 – Гнилов Б.Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство. – М.: МГК им. П.Чайковского, 2003. –192 с.

Голубев, 2006 – Голубев, А.Н. Александр Цфасман: Корифей советского джаза. – М.: Музыка, 2006. – 104 с.

Гофман, 1994 – Гофман, А.Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. – М., 1994. – 208 с.

Гуно, 1974 – Гуно, Ш. – Франсуа. Воспоминания артиста // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – С.228–230.

Давыдов, 1975 – Давыдов, Ю.Н. Эстетика нигилизма. Искусство и «новые левые». – М.: Искусство, 1975. – 271 с.

Дворецкая, 2001 – Дворецкая, Е.В. В поисках утраченного смысла: фабрикация кумиров // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226 с. (серия "Symposium", выпуск 15).

Денисов, 1971 – Денисов, Э.В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.

- Составитель Л. Раппопорт. Общ. Ред. А. Сохора, Ю. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 365 с.
- Денисов, 1986* – Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – 208с.
- Дубинец, 2006* – Дубинец, Е.А. Определяя мир музыкально...// Музыкальная академия, 2006, № 1. – С. 193–198.
- Дуков, 1999* – Дуков, Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 1999. – 242 с.
- Дианова, 2001* – Дианова, В.М. Массовая художественная культура XX века сквозь призму теоретического наследия // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226с. (серия "Symposium", выпуск 15). – С. 63.
- Живайкин, 1998* – Живайкин, П.Л. Школа блюза, буги и рок-н-ролла [Ноты]. Практическое пособие для начинающих и опытных пианистов. – М., 1998. – 107с.
- Ивэнс, 1986* – Ивэнс, Л. Ритмы джаза в игре на фортепиано. Основы синкопирования и полиритмии. – Киев: Музична Україна, 1986. – 40с.
- Ингарден, 1962* – Ингарден, Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 571с.
- Казанцева, 1998* – Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248с.
- Казурова, 1998* – Казурова, А.С. Джаз в творчестве зарубежных композиторов первой половины XX века: Учебное пособие / Московский государственный институт музыки. – М., 1998. – 72 с.
- Кайуа, 2003* – Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 294с.
- Кант, 1963–1966* – Кант, И. Сочинения в шести томах. Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, В.А. Гулыги и Т.И. Ойзермана. Т. Кант – М.: Мысль, 1963–1966.
- Керуак, 1983* – Керуак, Д. Джаз поколения «Бита» // Не стреляйте – мы ваши дети! Из американской документальной прозы. Сост. Танкред Голенопольский. – М.: Детская литература, 1983. – С. 33.

- Кинус, 2008* – Кинус, Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 188, [1] с.
- Кинус, 2009* – Кинус, Ю.Г. Из истории джазового исполнительства / Ю.Г. Кинус. – Ростов н/Д: Феникс, – 157с.
- Клейтон, 2000* – Клейтон, П., Гэммонд, П. Джаз. Притворись его знатоком / Пер. с англ. М. Тарасова. – СПб.: Амфора, 2000. – 103с.
- Коваленко, 1995* – Коваленко В.Г. Импровизация как форма музыкальной деятельности: дис. ... канд. искусствовед. – Ростов-на-Дону, 1995. – 24с.
- Коваленко, 1997* – Коваленко, О.Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дис. ... канд. искусствовед. – М., 1997. – 24с.
- Козырев, 1994* – Козырев, Ю.П. Введение в джаз. Начальный теоретико-практический курс. – М.: Кабур, 1994. – 72с.
- Коллиер, 1984* – Коллиер, Дж. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 391 с.
- Коллиер, 1987* – Коллиер, Дж. Луи Армстронг. Американский гений : Пер. с англ. – М.: Радуга, 1987. – 424 с.
- Коллиер, 1991* – Коллиер, Дж. Дюк Эллингтон. Пер. с англ.; Предисл. А.В. Медведева. – М.: Радуга, 1991. – 351 с.
- Конен, 1971* – Конен, В.Дж. Клаудио Монтеверди. – М.: Сов. композитор, 1971. – 323 с.
- Конен, 1977* – Конен, В.Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Сов. композитор, 1977. – 446 с.
- Конен, 1984* – Конен, В.Дж. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с., ил.
- Конен, 1994* – Конен, В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
- Коровкин, 2001* – Коровкин, В. Другой взгляд на джаз. Попытка сменить парадигму // Полный джаз. – 2001 – № 37–39 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/137/jl.htm>
- Коротков, 1996* – Коротков С.А. История современной музыки: курс лекций. – Киев: LAV-studio, 1996. – 292 с.
- Крючкова, 1984* – Крючкова, В.А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. – М.: Изобраз. искусство, 1984. – 304 с., ил.

- Кузнецов, 1930* – Кузнецов, К.А. Стиль в музыке // Музыкальное образование. – 1930. – № 4–5. – С. 14–31.
- Кузнецова, 2008* – Кузнецова, Т.Ф., Луков, Вл.А., Луков, М.В. Массовая культура и массовая беллетристика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rgpjournal.ru/ezpu/2008/4/Kuznetsova&Lukovs>
- Кукайтис, 2004* – Кукайтис, А. Джаз и кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2004/4061701.html>
- Кунин, 2001*– Кунин, Э.И. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. – М.: ТОО «Мега-Сервис», 2001. – 53 с.
- Кунин, 1988* – Кунин, Э.И. Скрипач в джазе. – М.: Сов. композитор, 1988. – 78 с.
- Лебрехт, 2004* – Лебрехт, Н. Кто убил классическую музыку? – М.: Классика XXI, 2004. – 588с.
- Левин, 2002* – Левин, Г. Swing в джазовой музыке // Jazz-квадрат. – 2002. – № 6 (43). – С. 32–35.
- Ливанова, 1977* – Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М., 1977.
- Лившиц, 1999* – Лившиц, Д.Р. Диалог поколений в джазе / Д.Р. Лившиц // Искусство XX века: Диалог эпох и поколений. В 2т. Т. 2 / ред. Б. Гецелев; – Н. Новгород, 1999. – С. 171–180.
- Лившиц, 2003* – Лившиц, Д.Р. Феномен импровизации в джазе. дис. ... канд. искусствовед. – Н. Новгород, 2003. – 24 с.
- Лист, 1974* – Лист, Ф. Путевые записки бакалавра музыки // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – С.125–135
- Лобанова, 1990* – Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
- Лосев А., 1965* – Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий. – М., 1965.
- Лосев А., 1992* – Лосев, А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. – М., 1992. Кн. 1. – С. 311.
- Лосев М., 1977* – Лосев, М.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст. 1975. – М., 1977.

- Лосский, 1998* – Лосский, Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. – М., 1998.
- Лотман, 1998* – Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики : Научные труды – СПб., 1998. – 446 с.
- Мазель, 1978* – Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352с.
- Мальцев, 1973* – Мальцев, С.М., Розанов, И. Учить искусству импровизации. – Сов. музыка. – 1973. – № 10. – С. 62.
- Маркин, 1994а* – Маркин, Ю.И. Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс. – М.: Кабур, 1994. – 79 с.
- Маркин, 1994б* – Маркин, Ю.И., Козырев, Ю.П. Сборник упражнений по мелодической фигурации джаза [Ноты]. – М.: Кабур, 1994. – 20с.
- Маркова, 1996* – Маркова, Г.И. Массовая культура: содержание и социальные функции // 1996автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.И. Маркова. – М., 1996. – 25 с.
- Мартынов В., 2003* – Мартынов, В.Ф. Эстетика: Учеб. Пособие / В.Ф. Мартынов – Мн.: ТетраСистемс, 2003. – 336 с.
- Мартынов И., 2001* – Мартынов, И.М. Музыкальная попса: из эпохи возрождения в будущее с промежуточной станцией «XX век» // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226с. (серия "Symposium", выпуск 15).
- Матюхина, 2003* – Матюхина, М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2003.
- Медведев, Медведева, 1987* – Медведев А., Медведева О.В. Конен. Рождение джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – 592 с., ил.
- Медушевский, 1999* – Медушевский, В.В. Внемлите ангельскому пенью / Сост. О.А. Галкин. – Мн.: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с., ил.

Медушевский, 1979 – Медушевский, В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // М.: Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 29–37.

Медушевский, 1984 – Медушевский, В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. V. – М., 1984.

Медушевский, 1988 – Медушевский, В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Сб. Статей / Сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 3–18.

Мень, 2002 – Мень, А. Дионис, Логос, Судьба. – М., 2002. – 396 с.

Молчанов, 1984 – Молчанов, В.В. Миражи массовой культуры. – Л.: Искусство, 1984. – 119 с.

Мийо, 1926 – Мийо Д. Развитие джаза и северо-американская негритянская музыка // Джаз-бэнд и современная музыка. Сб. статей под ред. С. Гинзбурга [Электронный ресурс]. – Л.: Академия, 1926. – Режим доступа: http://www.jazz.ru/jazz_band/pred.html

Митропольский, 2004 – Митропольский, М.М. Краткая история для начинающих [Электронный ресурс]. – М., 2004. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/default.htm>

Михайлов А., 1997 – Михайлов, А.В. Языки культуры // Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени. – М., 1997. – С. 472–506.

Михайлов, Ал., 1981. – Михайлов, Ал.В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1. Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981. – С. 9–73.

Михайлов М., 1981 – Михайлов, М.К. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с., нот., ил.

Мошков, 2008 – Мошков, К.В. Индустрия джаза в Америке. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. – 512 с., ил.

Мошняга, 2008 – Мошняга, П.А. Японская литература 1920–30-х годов: проблемы «массовой литературы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.zpujournal.ru/ezpu/2008/5/Moshniaga_massliterature

Мысовский, 1960 – Мысовский, В.С., Фейертаг, В.С. Джаз: Краткий очерк. – Л., 1960.

Назайкинский, 2003 – Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. – М.:Владос, 2003. – 248 с.

Науменко, 2001 – Науменко Л.И. Идентификация // Новейший философский словарь: 2-е изд., перераб. и дополн. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1280 с.

Непевный, 2004 – Непевный, В. Курехин. Документальный фильм. К 55-летию со дня рождения музыканта [Электронный ресурс]. Россия, 2004 – Архивный N 95101 – Режим доступа: http://muzograph.ru/sergey_kuryokhin_documentary

Нейштадт, 1981 – Нейштадт, И.Я. Проблема жанра в современной теории музыки. Проблемы музыкального жанра: Сборник трудов. Вып. 54. / отв. редактор Т.Е. Лейле. – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – с. 168.

Нестьев, 1944 – Нестьев, И.В. Дягилев и музыкальный театр XX века. – М.: Музыка, 1944. – 224 с., ил.

Никонова, 2001 – Никонова, А.А. От архетипа к стереотипу // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. (серия "Symposium", выпуск 15). – С. 122.

Ньютон, 2007 – Ньютон, Ф. Джазовая сцена / Фрэнсис Ньютон; пер. с англ. Ю.Т. Верменича; примеч. С.А. Беличенко. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. – 224 с.: ил.

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

Одер, 1966 – Одер, А. Человечество и проблемы джаза. Нью-Йорк, 1956 // Перевод осуществлен группой исследователей джаза в СССР (ГИД). Переводчики Ткаченко А., Михайлов В., Верменич Ю. – Воронеж, 1966. На правах рукописи.

Орлов, 1992 – Орлов, Г.А. Древо музыки. – СПб-Вашингтон, 1992.

Ортега-и-Гассет, 1991 – Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация общества. – М., 1991. – 639 с.

- Ортега-и-Гассет, 2006* – Ортега-и-Гассет, Х. Запах культуры. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с.
- Панасье, 1979* – Панасье, Ю. История подлинного джаза. – 2-е изд., – Л.: Музыка, 1979. – 128с.
- Переверзев, 1977* – Переверзев, Л.Б. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. 3-е изд. – М., 1977. – С. 365.
- Петров, 1996* – Петров, А.Е. Джазовые силуэты. – М.: Музыка, 1996. – 238с., илл.
- Питерсон, 2007* – Питерсон О. Автобиография / Пер. с англ. – СПб.: Издательско-торговый дом «СКИФИЯ»; Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2007. – 320 с.
- Поль, 1981* – Поль Ж. Озорные годы // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1. Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981. С. 354–363.
- Потебня, 1993* – Потебня, А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с.
- Рахимова, [http](http://www.zpujournal.ru/e-zpu/2008/4/Rakhimova/) – Рахимова, М.В. О популярной культуре США [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zpujournal.ru/e-zpu/2008/4/Rakhimova/>
- Рейзнер, 1986* – Рейзнер, Р. Дж. Легенды о Чарли Паркере : Пер. с англ. В. Мысовского. – СПб.: Лик, 1986. – 184 с.
- Руденко, 2000* – Руденко, Ю. Автобиография дилетанта // Jazz-квадрат. – 2000. – № 7 (30). – С. 30.
- Ручьевская, 1977* – Ручьевская, Е.А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977. – 160 с.
- Ручьевская, 1980* – Ручьевская, Е.А. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. Сборник статей. Вып. 2. Научный редактор В.В. Рубцова. – Л.: Музыка, 1980. – С. 35.
- Сарджент, 1987* – Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Пер. с англ. М.Н. Рудковской и В.А. Ерохина; Вступ. Статья В.А. Ерохина; Общ. Ред. и коммент. В.Ю. Озерова. – М.: Музыка, 1987. – 296 с., нот.
- Светлакова, 2006* – Светлакова, Н.И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2006.

- Семенова, 2001* – Семенова, Т.О. «Прикол» и категория «прикольного» в современной культурной ситуации 150 // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226 с. (серия "Symposium", выпуск 15).
- Симоненко, 1981* – Симоненко, В.С. Лексикон джаза. – Киев: Музична Україна, 1981. – 112 с.
- Скребков, 1973* – Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – 448 с.
- Слонимский, 1987* – Слонимский, С.М. Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным подделкам // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 74–80.
- Смольская, 1986* – Смольская, Е.П. «Массовая культура»: развлечение или политика? – М.: Мысль, 1986. – 144 с.
- Соколов, 1994* – Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : Монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. – 220 с.
- Соловьёв, 1989* – Соловьёв, Вл.С. О причинах упадка Средневекового мирозерцания // Соч. в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Правда, 1989. – С. 344–362.
- Сорокин, 1992* – Сорокин, П.А. Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Соломонов: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1992. – 116 с.
- Сорокина, 1977* – Сорокина, Т.С. Типы стилизации в оперных сочинениях Стравинского // Вопросы теории музыки. Сб. трудов Гос. муз.-пед. института имени Гнесиных. Вып. 30. – М., 1977.
- Софронов, 2003* – Софронов, Ф.М. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2003. – 215 с.
- Сохор, 1965* – Сохор, А.Н. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. – Л., 1965.
- Сохор, 1971* – Сохор, А.Н. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. – М., 1971.

- Стравинский, 1987* – Стравинский, И.Ф. Сочинения для джаза // Диалоги / И.Ф. Стравинский; Общ. ред. М.С. Друскин; Пер. с англ. В.А. Линник. – Л.: Музыка, 1987. – С. 208 – 210.
- Строкова, 2002* – Строкова, Е.В. Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2002. – 211 с.
- Судиловский, 2005* – Судиловский, А. Есть у песни тайна... [Электронный ресурс]. – Россия, 2005. – Режим доступа: <http://www.tvkultura.ru/issue.html?id=67919>
- Сурова, 2001* – Сурова, Е.Э. Упорядочивание хаоса: образы и иероглифы // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 226 с. (серия "Symposium", выпуск 15). – С. 163.
- Сыров, 1999a* – Сыров, В.Н. Джаз на рубежах столетий (от протоджаза к постджазу) // Искусство на рубежах веков. – М.: Музыка, 1999.
- Сыров, 1999б* – Сыров, В.Н. Европейский контекст в джазе // "Свое" и "чужое" в европейской культурной традиции. Нижний Новгород, 1999. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>
- Сыров, 2001a* – Сыров, В.Н. В поисках корней блюза / В.Н. Сыров // Полный джаз. – 2001 – № 5 (106) [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm>
- Сыров, 2001б* – Сыров, В.Н. За что мы любим джаз / В. Н. Сыров // Полный джаз. 2001. – № 10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>
- Сыров, 2003* – Сыров, В.Н. Свинг в джазе / В.Н. Сыров // Полный джаз. 2003. – № 34 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Publications.htm>
- Сыров, 2007* – Сыров, В.Н. Джаз и европейская традиция // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 159–166.
- Тюпа, 2004* – Тюпа, В.И. Литература как род художественной деятельности: Теория художественного дискурса // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений : В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – Т. 1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория

художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.

Теплиц, 2000 – Теплиц, К.Т. Всё для всех. Массовая культура и современный человек // Человек: Образ и Сущность (Гуманитарные Аспекты). Массовая культура. Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 241–284.

Утёсов, 1999 – Утёсов, Л.О. Спасибо, сердце! – М.: Вагриус, 1999. – 366 с.

Ухов, 1987 – Ухов, Д. Аналогии и ассоциации // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 114–143.

Фетис, 1974 – Фетис, Ф.–Ж. Из статьи «Гг. Тальберг и Лист» (1937) // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1974. – С. 111–112.

Финкельстайн, 1994 – Финкельстайн С. Джаз – народная музыка; пер. с англ. О. Баршай // Джаз-квадрат, 1998, – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1998/04/jz0409.htm>

Фишер, 2004 – Фишер, А.Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: дис. ... канд. искусствовед. – Екатеринбург, 2004.

Флиер, 1998 – Флиер, А.Я. Массовая культура и её социальные функции // Общественные науки и современность. – 1998. – № 6.

Флоренский, 1993 – Флоренский, П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 336 с.

Фрейд, 1990 – Фрейд, З. Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1990. – 418 с.

Фромм, 2004 – Фромм, Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – Мн.: Харвест, 2004. – 384 с.

Фрэзер, 1983 – Фрэзер, Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.

Хайдеггер, 1997 – Хайдеггер, М. Бытие и время. – М., 1997.

Харлап, 1997 – Харлап, М. Нотные длительности и парадокс их реального значения (замечки о специфике музыкального времени и его нотации) // Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире.

- Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 17. – М., 1997. – С. 83–34.
- Хачатурян, 1987* – Хачатурян, А.И. Джаз – непреложная данность нашего бытия // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. И ред.
- Хёйзинга, 2003* – Хёйзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Айрис-Пресс, 2003. – 466 с.
- Холопов, 2001* – Холопов Ю.Н. Джазовая гармония // Гармония. Практический курс. Ч. 2. – М.: Музыка, 2001. – С. 144–164.
- Холопова, 2000* – Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
- Холопова, 2007* – Холопова, В.Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – №1. – С.15–24.
- Цукер, 2003* – Цукер, А.М. Барочная модель в современной массовой музыке // Единый мир музыки: Избранные статьи. – Ростов-н/Д: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2003. – 408 с.
- Цукер, 2008* – Цукер, А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы : учебное пособие. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2008, – 92 с.
- Цуккерман, 1964* – Цуккерман, В.Л. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.
- Чернышов, 2009* – Чернышов, А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2009.
- Черняк, 2005* – Черняк, М.А. Категория «автора» в массовой литературе // Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – С. 152–178.
- Чугунов, 1965* – Джазовые вальсы [Ноты] – М.: Сов. композитор, 1965.
- Чугунов, 1988* – Чугунов, Ю.Н. Гармония в джазе / учебно-методическое пособие для фортепиано. – Изд. третье. – М.: Сов. композитор, 1988. – 152 с.
- Шагинская, 2000* – Шагинская, Е.Н. Массовая культура XX века: очерк теорий Полигнозис – М., 2000. – № 2. – С. 80.
- Шаймухаметова, 2004* – Шаймухаметова, Л.Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель. Сборник статей./ Отв. Ред-сост. Шаймухаметова

- Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с., нот. С. 3.
- Шак, 2008* – Шак, Ф.М. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века: дис. ... канд. искусствовед. – Ростов н/Д, 2008.
- Шапиро, Хентофф 2005* – Шапиро, Н., Хентофф Н. Творцы джаза / Пер. с англ. Ю. Верменича. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2005. – 392 с.
- Шапиро, 2006* – Шапиро, Н. Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали / Нат. Шапиро, Нат. Хентофф; пер. с англ. Ю.Т. Верменича; [примеч. С.А. Беличенко]. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2006. – 368 с.
- Шеверов, 2001* – Шеверов, В.И. Восстание знаков // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001г. Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 226 с. (серия "Symposium", выпуск 15).
- Шеллинг, 1989* – Шеллинг, Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе // Соч.: В 2т. – М., 1989. Т. 2. – С. 52–86.
- Шеллинг, 1999* – Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Под общ. Ред. М.Ф. Овсянникова.: Пер. с нем. Г.С. Попова. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.
- Шестаков, 1988* – Шестаков, В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». – М.: Искусство, 1988. – 224 с., ил.
- Шилз, 1985* – Шилз, Э. Массовое общество и его культура // Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура. – М., 1985. – С. 82–84.
- Шиллер, 1957* – Шиллер, Ф. Письма об эстетическом воспитании // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. – М., 1957. – 486 с.
- Шлегель, 1983* – Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983.
- Шнитке, 1987* – Шнитке, А.Г. Нужен поиск, нужны изменения привычного // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 65–70.

- Шулин, 2007* – Шулин, В.В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала: дис. ... канд. искусствовед. – Санкт-Петербург, 2007. – 191 с.: ил.
- Шуранов, 2007* – Шуранов, В.А. Музыкальное произведение: множественность интерпретаций и единство смысла // Материалы международной конференции «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы» 25–27 октября 2007г. – СПб., 2008. – С. 247–252.
- Шуранов, 2011* – Шуранов, В.А. Эстетика и герменевтика: в поисках музыкального смысла // Всероссийский научный специализированный журнал «Проблемы музыкальной науки» 2011 № 2 (9) с. 6 – 10.
- Эшпай, 1987* – Эшпай, А.Я. От фольклора – к своему слову // Советский джаз. Проблемы. События. Сборник статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 57–61.
- Юрченко, 2001* – Юрченко, И.В. Джазовый свинг: явление и проблема: дис. ... канд. искусствовед. – М., 2001. – 187 с.
- Якимович, 1991* – Якимович, А. Утраченная Аркадия и растерзанный Орфей // Иностранная литература. – 1991. – № 8.
- Яковлев, 2004* – Яковлев, Е.Г. Эстетика: Учебное пособие. – М.: Гардарики, 2004. – С. 169.
- Ясперс, 2007* – Ясперс, К., Бодрийар, Ж. Призрак толпы. – М. Алгоритм, 2007. – 272 с.
- 150 американских джазовых тем, 1994* – 150 американских джазовых тем [Ноты]. Вып. 1. – М.: Музыка, 1994.
- Altman, 1998* – Altman, R. Jazz – 34 [Электронный ресурс] . – BBC Hulron picture Library, 1998 – Режим доступа: http://www.dailymotion.com/video/x5lpfz_robert-altmans-jazz-34_music
- Azriel, 1985* – Azriel, A. Jazz. Analysen und Aspekte. – Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1985. – 435 p.
- Barn, 2001* – Barn, K. Jazz [Электронный ресурс]. – Florentine Films/Мастер Тэйп, 2001. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/kenburnsjazz/>
- Berendt, 1976* – Berendt, I. The Jazz Book. – London: Paladin, 1976.
- Berendt, 1979* – Berendt, I. Od raga do rocka. Wszystko o jazzie. – Krakow: Polski wydawnictwo muzyczne, 1979. – 540 s.

- Bessler, 1978* – Bessler, H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musik-Geschichte. – Leipzig, – 1978.
- Britt, 2001* – Britt, P. Louis Armstrong: 100th Anniversary [Электронный ресурс]. – USA: Passport International Entertainment, 2001. – Режим доступа: http://rapidshare.com/files/55337943/Louis.Armstrong.100th.Anniversary_EPIDEM.RU
- Castellano, 2002* – Castellano, J. Drummers collective 25th anniversary concert & Bass day 2002 [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://torrents.ru/forum/viewtopic.php?t=704022>
- Dubnyicsek, 2000* – Dubnyicsek, H. Swinging Bach Live from the Market Square in Leipzig [Электронный ресурс]. – Euro Arts Music International, 2000. – Bach-Archiv Leipzig;
- Gridly, 1994* – Gridly, M. Jazz styles: history and analysis. – New Jersey: Prentice Hall, 1994. – 442 p.
- Nann, 1993* – Nann, T. Porgy and Bess [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pqfilm.ru/oldfilms/8443-porgi-i-bess-porgy-and-bess-1993-dvdrip.html>
- Large, 1990* – Large, B.K. Battle & J. Norman Sing Spirituals at Carnegie Hall [Электронный ресурс]. – Alfred Miller Nexus Productions Inc. Video Post-Production, 1990.
- Linsay-Hogg, 1994* – Linsay-Hogg, M. Winton Marsalis on music [Электронный ресурс]. – A Sony Classical Film & Video Production with BBC, CST, NHK, NOS< PBS and Thirteen/wnet, 1994.
- Marcuse, 1956* – Marcuse, H. Eros and civilization. – London, 1956.
- Marcuse, 1968* – Marcuse, H. One-dimensional Man. – Boston, 1968.
- Pugliess, 2003* – Pugliess, Dante J. Nat King Cole [Электронный ресурс]. – Trailless on Tage ABC News Footage Hollywood ITN Archive Universal News Library Passport, 2003. – Режим доступа: <http://www.kinomagia.com/base/id/title/tt0450058/>
- Musilli, 1980* – Musilli J. Fats Waller: An American Original [Электронный ресурс]. – USA. – 1980 / Режим доступа: www.kinopoisk.ru/level/1/film/409363/
- Feather, 1961* – Feather, L. The book of jazz. – N.Y., 1961.
- Feather, 1966* – Feather, L. The New Encyclopedia of Jazz in the sixties. – N.Y., 1966.

Parker, 1989 – Homage a Charlie Parker Halle That Jazz 89
 [Электронный ресурс]. – Centre Audiovisual de Paris, France, 1989.
 / Режим доступа:
http://vipjazz.ru/product_info.php?cPath=1&products_id=229
Potter, 1941 – Potter, H.C. Hellzapoppin [Электронный ресурс]. –
 Режим доступа:
<http://www.milkandcookies.com/link/174777/detail/>)
Reilly, 1992 – Reilly, J. The Harmony of Bill Evans. – New York. –
 1992. – 60p.
Suber, 1979 – Suber, Ch. The first chorus // Down beat. January,
 1979, p. 8.
Stearns, 1958 – Stearns, M. W. The Story of jazz. – N.Y., 1958, –
 p. 200.
Taruskin, 2005 – Taruskin, R. The Oxford History of Western
 Music. 6 Vol . – Oxford University Press, 2005.

Список видео- и аудиопримеров

Видеопримеры

01. Танцевальная (swing) сценка. Фрагмент из видеофильма Х. Поттера «Hellzapoppin» (Potter, 1941);
02. Черные менестрели. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
03. Рэгтайм. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
04. Спиричуэл «Грешник, не дай пропасть этим плодам». Фрагмент видеозаписи концерта “К. Battle, J. Norman Sing Spirituals at Carnegie Hall”; хор и оркестр театра Метрополитен Опера, дир. Дж. Левайн (Large, 1990);
05. Блюз. Фрагмент передачи М. Pitts «Memphis & The Missisipi Delta Blues» // Music Across America with Robbie Robertson.
06. Д. Эллингтон. Сюита «Черные, коричневые и беж», часть 2 «Приди воскресенье»: фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
07. С. Крауч. Интервью об американских неграх. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
08. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Д. Эллингтон «Прыгай от радости») (Barn, 2001);
09. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (О восприятии джаза как танцевальной музыки) (Barn, 2001);
10. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Джаз как выражение свободы для белых и черных) (Barn, 2001);
11. Ф. Уоллер. Фрагмент из фильма J. Musilli “Fats Waller: An American Original” (образ «Грустного клоуна») (Musilli, 1980);
12. М. Дэвис. Фрагмент видеозаписи концертного выступления (1985);
13. В. Пономарева. Фрагмент видеозаписи выступления.
14. Э. Фицджеральд видеоклип «Билет, билет, билет». Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
15. Фрагмент из фильма Р. Альтмана «Jazz – 34» (Altman, 1998);
16. Фрагмент из фильма П. Бритта «Louis Armstrong: 100th Anniversary» (о свинге как свободной речи) (Britt, 2001);
17. Ф. Синатра и Л. Армстронг. Фрагмент видеозаписи совместного выступления;

18. Нэт Кинг Коул «Есть пенни, Бени». Фрагмент из фильма «Нэт Кинг Коул» (Pugliese, 2003);
19. Д. Эллингтон «Прыгай от радости». Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
20. «О негре, пытавшемся говорить культурно». Фрагмент видеозаписи концерта, посвященного Ч. Паркеру (Parker, 1989);
21. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (О репетициях Б. Байдербека и Л. Армстронга) (Barn, 2001);
22. Л. Армстронг о возникновении скэта. Фрагмент из фильма П. Бритта «Louis Armstrong: 100th Anniversary» (Britt, 2001);
23. Д. Эллингтон «Рабочая песня». Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
24. Д. Эллингтон «Кролик», соло на саксофоне Б. Уэбстера. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
25. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz». О подражании голосам животных (Barn, 2001);
26. Ф. Уоллер. Фрагмент выступления из фильма J. Musilli «Fats Waller»: An American Original» (Musilli, 1980);
27. Оркестр под управлением Д. Гилеспи. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
28. Телониус Монк. Фрагмент выступления из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
29. «Театр» С. Курехина. Фрагмент из фильма В. Непевого «Курёхин. Документальный фильм. К 55-летию со дня рождения музыканта» (Непевный, 2004);
30. Дж. Дорси и его оркестр. Фрагмент видеоклипа;
31. Г. Нильсен о «Веселых ребятах». Фрагмент из фильма А. Судиловского «Есть у песни тайна... » (Судиловский, 2005);
32. Г. Гиддинс об импровизации в джазе. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
33. Ж. Лусье Джазовая импровизация на тему И.С. Баха ХТК, том 1, fuga Ре-мажор: фрагмент видеозаписи выступления Ж. Лусье в концерте “Swinging Bach Live from the Market Square in Leipzig” (Dubnyicsek, 2000);
34. Д.Мацуев и Г. Гаранян. Фрагмент видеозаписи концерта.
35. Ж. Косма «Осенние листья». Исп. С. Джордан (гитара). Фрагмент видеозаписи концертного выступления.
36. К. Хокинс об импровизации в джазе. Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);

37. В. Вутан и С. Смит. Фрагмент видеозаписи репетиции (Castellano, 2002);
38. В. Вутан и С. Смит Фрагмент видеозаписи концертного выступления в программе J. Castellano “Drummers collective 25th anniversary concert & Bass day 2002” (Castellano, 2002);
39. У. Марсалис о «фанfare». Фрагмент интервью из передачи «Winton Marsalis on music» (Linsay-Hogg, 1994);
40. Л. Джордан и «его маленький оркестрик». Фрагмент из фильма К. Бернса «Jazz» (Barn, 2001);
41. У. Марсалис и его оркестр («Веселая электричка»). Фрагмент из передачи «Winton Marsalis on music» (Linsay-Hogg, 1994);
42. Дж. Гершвин «Summertime». Исп. С. Хаймон. Фрагмент видеозаписи выступления (Large, 1995);
43. Дж. Гершвин «Summertime». Фрагмент выступления Л. Адлера из фильма А. Бенсона «Слова Гершвина» (1989);
44. Дж. Гершвин «Summertime». Фрагмент выступления Л. Адлера и К. Пайна из фильма А. Бенсона «Слова Гершвина» (1989);
45. И.С. Бах “Wacht auf, ruft uns die Stimme” хоральная обработка для органа: фрагмент видеозаписи выступления Б. Макферрина в концерте “Swinging Bach Live from the Market Square in Leipzig” (Dubnyicsek, 2000);
46. И. С. Бах Концерт для клавира фа минор BWV 1056 вторая часть: фрагмент видеозаписи выступления Б. Макферрина в концерте “Swinging Bach Live from the Market Square in Leipzig” (Dubnyicsek, 2000);

Аудиопримеры

01. «С неба слети карета». Фрагмент аудиозаписи выступления Д. Гилеспи;
02. «Сент-Луис блюз». Фрагмент аудиозаписи выступления Б. Смит;
03. «Сент-Луис блюз». Фрагмент аудиозаписи выступления Э. Фицджеральд;
04. «Сент-Луис блюз». Фрагмент аудиозаписи выступления Л. Армстронга;
05. Дж. Гершвин «Summertime». Фрагмент аудиозаписи выступления Э. Фицджеральд;
06. Дж. Гершвин «Summertime». Фрагмент аудиозаписи выступления Дж. Бенсона;

07. О. Питерсон Сюита «Канадиана», «Wheatland». Фрагмент аудиозаписи выступления О. Питерсона;
08. «Когда святые маршируют». Фрагмент аудиозаписи выступления оркестра п/у Л.Армстронга;
09. «Когда святые маршируют». Фрагмент аудиозаписи выступления Л. Саарсалу;
10. Б. Эванс «Вальс для Дэби». Фрагмент аудиозаписи выступления Б.Эванс;
11. А. Дворжак «Юмореска». Фрагмент записи выступления А. Тэйтума;
12. Джазовая фантазия на тему Бетховена-Перголези. Фрагмент аудиозаписи группы «Иракери»;
13. И.С. Бах «Wacht auf, ruft uns die Stimme» хоральная обработка для органа: фрагмент аудиозаписи группы «Swingle Singers»;
14. И.С. Бах Концерт для клавира фа минор BWV 1056. II часть. Исп. Swingle Singers. Фрагмент аудиозаписи.