

Составитель - Михаил Митропольский  
Москва, 2004

#### **От редакции:**

Наш обозреватель Михаил Митропольский составил этот текст на основе цикла лекций об истории джаза, который он на протяжении последних десятилетий ежегодно читает в Московском колледже импровизационной музыки. Текст, естественно, опирается на известные источники по истории джаза, в том числе и имеющиеся в русских переводах (в том числе - переводах Юрия Верменича, которому автор выражает глубокую признательность), но, конечно же, не являет собой простую компиляцию и окрашен индивидуальностью автора, его предпочтениями и представлениями о прошлом и настоящем импровизационной музыки. В одном тексте невозможно охватить весь спектр современных представлений об истории джаза; мы непременно будем расширять нашу русскоязычную библиотеку о джазе, но призываем наших читателей для углублённого знакомства с предметом не останавливаться на этом кратком обзоре для начинающих, а смелее обращаться к первоисточникам, предпочтительно - на английском языке, так как основной корпус джазовой литературы написан и издан, естественно, на родине джаза - в США. Тем же, кто обращается к истории джаза впервые, мы желаем приятного и полезного знакомства с ней на этих страницах!

Главный редактор журнала и интернет-портала "Джаз.Ру"  
Кирилл Мошков  
(Эл. версия - <http://www.jazz.ru/books/history/default.htm>)

## **КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДЖАЗА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ**

Введение. Истоки

Рабочие песни. Духовная музыка

Блюз. Театр менестрелей. Рэгтайм

Новоорлеанский период

20-е годы - Чикаго

Фортепианная школа

Эпоха свинга

Биг-бэнды. Солисты и комбо. Фортепианные стили

Возрождение диксиленда. В Европе

Бибоп. Кул

Отдельные направления: Майлс Дэйвис и другие

Европеизация джаза. Прогрессив. Третье течение

Джазовый вокал. Современный блюз. Биг-бэнды постсвинговой эпохи

Развитие бибопа. Хардбоп. Фанки. Ладовый джаз

Фри-джаз

Развитие фьюжн: джаз-рок. Фьюжн. ECM. World Jazz

Поп-джаз: funk, acid jazz, crossover, smooth jazz

Заключение: определение джаза. Положение по отношению к другим видам музыки

## Введение

Однажды главного редактора самого знаменитого американского джазового журнала "Down Beat", распространяющегося в 124 странах мира, какой-то репортер во время интервью спросил: "А что такое джаз?". "Вы никогда не видели, чтобы человек был так быстро пойман на месте столь простым вопросом!", говорил впоследствии этот редактор. В отличие от него, какой-либо другой джазовый деятель в качестве ответа на тот же вопрос мог бы рассказывать вам об этой музыке два часа и более, ничего конкретно не объяснив, так как в действительности до сих пор не существует точного, краткого и в то же время полного и объективного определения слова и самого понятия "джаз".

Зато существует огромная разница между музыкой Кинга Оливера и Майлса Дэйвиса, Бенни Гудмена и "Модерн джаз квартета", Стэна Кентона и Джона Колтрейна, Чарли Паркера и Дэйва Брубека. Многие составные части и само постоянное развитие джаза за 100 лет привели к тому, что даже вчерашний набор его точных характеристик не может быть полностью применен сегодня, а завтрашние формулировки могут быть диаметрально противоположны (например, для диксиленда и бибопа, свингового биг-бэнда и комбо джаз-рока).

Трудности в определении джаза заключаются также и в том, что эту проблему всегда пытаются разрешить прямо в лоб и говорят о джазе много слов с малым результатом. Очевидно, ее можно было бы решить косвенно, определив все те характеристики, которые окружают этот музыкальный мир в обществе и тогда легче будет понять, что же находится в центре. При этом вопрос "Что есть джаз?" заменяется на "Что подразумевают под джазом?". И тут мы обнаруживаем, что это слово имеет самые различные значения для разных людей. Каждый человек наполняет этот лексический неологизм определенным смыслом по своему собственному усмотрению.

Существуют две категории людей, использующих это слово. Одни любят джаз, а других он не интересует. Для большинства любителей джаза характерно очень широкое применение этого слова, но никто из них не может определить, где начинается и кончается джаз, потому что у каждого на этот счет имеется свое мнение. Они могут найти между собой общий язык, однако каждый убежден в своей правоте и знании того, что есть джаз, не углубляясь в детали. Даже сами профессиональные музыканты, которые живут джазом и регулярно исполняют его, дают весьма различные и расплывчатые определения этой музыки.

Бесконечное разнообразие толкований не дает нам никаких шансов прийти к единому и бесспорному заключению о том, что такое есть джаз с чисто музыкальной точки зрения. Тем не менее, здесь возможен иной подход, который во 2-й половине 50-х предложил всемирно известный музыковед, президент и директор Нью-йоркского Института джазовых исследований Маршалл Стернс (1908-1966), неизменно пользовавшийся безграничным уважением в джазовых кругах всех стран Старого и Нового Света. В своей прекрасной хрестоматийной книге "История джаза", впервые опубликованной в 1956 г., он дал свое определение этой музыки с чисто исторической точки зрения.

Стернс писал: "Прежде всего, где бы вы ни услышали джаз, его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами. Но в самом первом приближении мы можем определить джаз как полумимовизационную музыку, возникшую в результате 300-летнего смешивания на североамериканской земле двух великих музыкальных традиций - западноевропейской и западноафриканской, - т.е. фактического слияния белой и черной культуры. И хотя в музыкальном отношении преобладающую роль здесь сыграла европейская традиция, но те ритмические качества, которые сделали джаз столь характерной, необычной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Африки. Поэтому главными составляющими этой музыки являются европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм".

Но почему же джаз возник именно на территории Северной Америки, а не Южной или Центральной, где также было достаточно белых и черных? Ведь когда говорят о родине джаза, его колыбелью всегда называют Америку, но при этом обычно подразумевают как раз современную территорию США. Дело в том, что если северную половину американского континента исторически заселяли, главным образом, протестанты (англичане и французы), среди которых было много религиозных миссионеров, стремящихся обратить негров в христианскую веру, то в южной и центральной части этого огромного материка преобладали католики (испанцы и португальцы), которые смотрели на черных невольников просто как на рабочий скот, не заботясь о спасении их души. Поэтому там не могло возникнуть значительного и достаточно глубокого взаимопроникновения рас и культур, что в свою очередь оказало прямое влияние на степень сохранения родной музыки африканских рабов, преимущественно в области их ритмики. До сих пор в странах Южной и Центральной Америки существуют языческие культы, проводятся тайные ритуалы и безудержные карнавалы под сопровождение афро-кубинских (или латиноамериканских) ритмов. Неудивительно, что именно в этом ритмическом отношении южная часть Нового Света уже в наше время заметно повлияла на всю мировую популярную музыку, тогда как Север дал в сокровищницу современного музыкального искусства нечто иное, например, спиричуэлс и блюз.

Следовательно, продолжает Стернс, в историческом аспекте джаз - это синтез, полученный в оригинале из 6 принципиальных источников. К ним относятся:

1. Ритмы Западной Африки;
2. Рабочие песни (work songs, field hollers);
3. Негритянские религиозные песни (spirituals);
4. Негритянские светские песни (blues);
5. Американская народная музыка прошлых столетий;
6. Музыка менестрелей и уличных духовых оркестров.

## **Истоки**

Первые форты белых людей в Гвинейском заливе на побережье Западной Африки возникли уже в 1482 г. Ровно 10 лет спустя произошло знаменательное событие - открытие Колумбом Америки. В 1620 г. на современной территории США появились первые черные рабы, которых удобно было переправлять на кораблях через Атлантический океан именно из Западной Африки. За последующие сто лет их количество выросло там уже до ста тысяч, а к 1790 г. это число увеличилось в 10 раз. Если мы говорим "африканский ритм", то надо иметь в виду, разумеется, что западноафриканские черные никогда не играли "джаз" как таковой - речь идет всего лишь о ритме как составной части их бытия на родине, где он был представлен ритуальным "хором барабанов" с его сложной полиритмией и многим другим. Но рабы не могли брать с собой в Новый Свет никаких музыкальных инструментов, и первое время им в Америке даже запрещалось изготавливать самодельные барабаны, образчики которых значительно позднее можно было увидеть только в этнографических музеях. К тому же никто из людей любого цвета кожи не рождается с готовым чувством ритма, все дело в традициях, т.е. в преемственности поколений и окружающей обстановке, поэтому негритянские обычаи и ритуалы сохранялись и передавались на территории США исключительно устно и по памяти от поколения к поколению афро-американских негров. Как говорил Диззи Гиллеспи: "Я не думаю, что Бог может предоставить кому-то нечто большее, чем другим, если они окажутся в таких же условиях. Можно взять любого человека, и, если его поместить в ту же самую окружающую среду, то его жизненный путь будет определенно похож на наш".

Джаз возник в США в результате синтеза многочисленных элементов переселенных музыкальных культур народов Европы, с одной стороны, и африканского фольклора - с

другой. Эти культуры обладали принципиально разными качествами. Африканская музыка по природе своей импровизационна, она характеризуется коллективной формой музицирования с сильно выраженной полиритмией, полиметрией и линейностью. Важнейшую функцию в ней несет ритмическое начало, ритмическое многоголосие, из которого возникает эффект перекрестной ритмики. Мелодическое, а тем более гармоническое начало, в африканском музицировании развито в гораздо меньшей степени, чем в европейском. Музыка для африканцев имеет в большей степени, чем для европейца, прикладное значение. Она часто связана с трудовой деятельностью, с обрядами, в том числе с отправлением культа. Синкретизм разных видов искусств сказывается на характере музицирования - оно выступает не самостоятельно, а в соединении с танцем, пластикой, молитвой, декламацией. В возбужденном состоянии африканцев их интонирование гораздо более свободно, чем у закованных в нормированный звукоряд европейцев. В африканской музыке широко развита вопрос-ответная форма пения (call & response).

Со своей стороны, европейская музыка внесла свой богатый вклад в будущий синтез: мелодические построения с ведущим голосом, ладовые мажор-минорные стандарты, гармонические возможности и многое другое. Вообще, условно говоря, африканская эмоциональность, интуитивное начало столкнулось с европейским рационализмом, особенно проявляющемся в музыкальной политике протестантизма.

### **Рабочие песни**

Очевидно, самым первым, исходным инструментом человека на Земле был все-таки его голос. Примитивный вокал являлся той самой прамузыкой, которая впервые зазвучала где-либо в исполнении гуманоидов, хотя у нас, конечно, нет тому прямых свидетельств. Исполнялись ли такие песни просто на досуге или по каким-либо социальным поводам - мы тоже не знаем, но это не играет особой роли, ибо во всяком случае из последних трех столетий к нам достоверно дошли, в частности, так называемые негритянские рабочие песни, которые служили для координации усилий работающих людей - на хлопковых плантациях в поле, при выполнении разгрузок в порту, в каменоломнях или на лесоповале, при прокладке первых железных дорог и где угодно. Лидер запевал главную смысловую строфу (call), его коллеги давали ответ (response), т.е. это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа. Одной из таких самых знаменитых "рабочих песен", до сих пор оставшихся в репертуаре современных "фолксингеров" от Брауни МакГи (Brownie McGee) до Пита Сигера, является "Take This Hammer" анонимного автора ("Возьми этот молот и отнеси капитану, скажи, что я убежал и при этом смеялся над ним").

Центральными персонажами этих песен обычно бывали легендарные американские народные герои - Джон Генри, Буффало Билл, Поль Баньян, Лонг Джон и др. Конечно афро-американские черные не обладали монополией на рабочие песни, во всех других странах и культурах имелись свои национальные герои (скажем, русские Илья Муромец и Добрыня Никитич) и свои собственные песни для выполнения совместной работы (например, "Дубинушка, ухнем", или, как ее называли в Штатах во время 2-й мировой войны - "Песня волжских корабельщиков").

Эти песни уже обладали характерными чертами, которые можно обнаружить затем в джазе - взаимодействие запевалы и хора или вокальных групп, использование блюзового (нетемперированного) звукоряда, энергичная, крикообразная манера пения (шаут), синкопирование и др. Подобные песни, переходящие в выкрики, имели специальное название - холлерс (hollers). Музыкальный материал трудовых песен использовался в поздних джазовых стилях - например, в пьесе Нэта Эддерли (Nat Adderley) "Worksong".

## Духовная музыка

Важную роль в формировании афро-американской музыки играл процесс обращения в христианскую веру привезенных из Африки рабов. Черные не возражали против приобщения к новой вере, ведь она давала им надежду на освобождение. Именно так и воспринимались догмы христианства, приспосабливаясь к реалиям рабского существования. Церковь трактовалась ими и как возможность ухода от страшной реальной жизни. По этим и другим причинам музыка, звучащая в церкви для негров, несла в себе и черты канонических европейских церковных песнопений и всевозможных элементов языческих культов, пришедших с их исторической родины. Степень проникновения эстетических и музыкальных элементов африканского происхождения в храмовую музыку зависела от разновидности христианства. Как известно, на Юге США в большей степени процветал католицизм (испанцы и французы), тяготеющий к культовой символике, театрализации церемоний и, с другой стороны, более терпимый к атавизмам африканских культов. Строже относились к проявлениям язычества протестанты, тем более пуритане, недовольные любым проявлением легкомыслия. Не случайно особое развитие жанры афро-американской духовной музыки получили именно в южных районах США.

Духовные песнопения североамериканских негров, так называемые "спиричуэлс", возникли в США уже во 2-й половине 18-го века вследствие обращения негров в христианство. Их первоначальным источником служили религиозные гимны и псалмы, завезенные в Америку белыми переселенцами и миссионерами. Спиричуэлс сочетают в себе отличительные элементы африканских исполнительских традиций (коллективная импровизация, характерная ритмика глассандо, нетемперированные аккорды, особая эмоциональность) со стилистическими чертами пуританских гимнов. В то же время они в меньшей степени африканские и в большей - европейские, чем вся остальная афро-американская музыка. Они представляли африканца как мыслящее человеческое существо и были первым и наиболее выразительным средством, благодаря которому весь мир познакомился с негритянском музыкой.

Религиозная музыка американских негров очень многообразна и включает такие виды песен, как :

- "ринг-шаут" (песня "исполняется" всем телом во время танца всех участников по кругу против часовой стрелки);

- "сонг-сермон" (песни-проповеди)

- "госпел" и

- "джюбили сонгс" (песни прославления с короткой, ритмичной мелодией)

- собственно "спиричуэлс" с продолжительной, плавной, непрерывной мелодией.

Наиболее древним жанром духовной музыки считается ринг-шаут (ring shout) - групповой танец поющих в молитве негров. В своей кульминации этот обряд достигает высокого эмоционального накала, участники его кричат, впадают в экстатическое состояние. В музыкальном отношении ринг-шаут характеризуется развитой полиритмией, акцентированием слабой доли, вопрос-ответной формой. Эта музыка характерна для внецерковных обрядовых собраний. В то же время жанр спиричуэл (spiritual), обладающий многими похожими чертами, - это уже церковные гимны, песнопения, подвергнувшиеся существенным изменениям, пришедшим из ринг-шаут. Как правило, это коллективная молитва с разделением функций проповедника и прихожан. Европейские жанры, послужившие основой спиричуэл, это в первую очередь гимны, светский и духовный англо-кельтский фольклор, псалмы с текстами, относящимися, главным образом, к содержанию Ветхого Завета. Ранние спиричуэл исполнялись без музыкального сопровождения, они существовали, как вокальное произведение для солиста и хора. Позже, во второй половине XIX века возникают концертные образцы культовой музыки, написанные композиторами и перенесенные на ноты.

Они были включены в первый сборник негритянских мелодий, который назывался "Песни рабов США" (1867г.). Конечно, существует большое различие между чисто народной и аранжированной, концертной формой исполнения спиричуэлс. После окончания гражданской войны между Севером и Югом и отмены рабства в 1865 г., когда черные впервые получили некоторое право поступать учиться в институты, при университете Фиска в Нэшвилле в 1871 г. был организован негритянский вокальный ансамбль "Фиск Джюбили Сингерс", который вскоре совершил свои концертные гастроли по стране и за границей.

Как и вся остальная афро-американская музыка, спиричуэлс представляют собой результат сложного смешивания европейских и африканских традиций. Главным здесь были народные гимны англиканского происхождения и народный стиль пения этих гимнов (основанных на библейском материале), при этом роль западноафриканского ритма постепенно сокращалась, мелодия удлинялась и развивалась гармония.

Спиричуэлс значительно повлияли на зарождение, формирование и развитие джаза, многие из них до сих пор используются джазовыми музыкантами в качестве тем для импровизаций. Наиболее популярны из их числа среди джазменов - это "Swing Low, Sweet Chariot", "Go Down, Moses", "Nobody Knows The Trouble I've Seen" и "Down By The Riverside", а тема "When The Saints Go Marching In" попросту является своего рода гимном традиционного джаза (диксиленда).

Религиозная музыка негров по-прежнему продолжает служить источником вдохновения для всей джазовой традиции в целом. Тому примером фрагменты из оперы "Порги и Бесс" Джорджа Гершвина, "Концерты священной музыки" Дюка Эллингтона, "Джазовая месса" Лало Шифрина и т.п.

Модификацией спиричуэл в применении к новому веку стал жанр госпел-сонг. Его название происходит от английского слова "Евангелие" (Gospel). Госпел основывается на евангелических текстах, но отличия этим не исчерпываются. В госпел проникли многие элементы джаза, в том числе в ритмике, в характере вокала, исполнителю госпел-сонгов нередко аккомпанируют джазовые музыканты. Этот жанр представляют не только специализировавшаяся на них великолепная исполнительница госпел Мэхэлия Джексон (Mahalia Jackson), но и джазовые музыканты от Луи Армстронга (Louis Armstrong) и Дюка Эллингтона (Duke Ellington) до Хораса Сильвера (Horace Silver) и Чарли Хэйдена (Charlie Haden).

## **Блюз**

Блюз является представителем светского музицирования американских негров, появившегося задолго до джаза. В сущности, он оказывается аналогом баллад, завезенных переселенцами из Старого Света, но с характерными афро-американскими чертами. Само слово "blue" очень многозначно и расшифровывается, как "голубой", "грустный", "меланхолический", "унылый" и др. "Blues" связано с английским "blue devils" (букв. "голубые дьяволы", иначе говоря, "когда на душе кошки скребут"). "печальный", Эта многозначность характерна для длинных протяжных песен, текст которых всегда содержит некоторую недосказанность, эмоциональность, причем неоднозначную - грусть очень часто соседствует с юмором, чистота с вульгарностью и пр. Исполнение старых блюзов, длинных рассказов - мелодекламаций под музыкальный аккомпанемент, было прерогативой бродячих певцов, которых можно было встретить очень часто на Юге Соединенных Штатов. В архаичные времена блюз, по-видимому, в сильной степени был связан с рабочей песней или холлерс, с балладами и народными песнями европейского происхождения. Уже тогда в нем ярко проявлялась вопрос-ответная форма и использование нетемперированных звуков (блю-нот). Эти блюзовые ноты, точнее - блюзовые ступени, представляют собой нефиксированное понижение 3-й, 5-й и иногда 7-й ступени мажорного лада. Происхождение такого вариационного понижения связывают с

обращением музыкантов к широко распространенным в африканской музыке пентатоническим ладам.

Дата рождения блюза, вероятно, никогда не будет определена, но известно, что он появился где-то в середине прошлого века, а его старейшие формы были распространены еще при рабстве. Уже после окончания гражданской войны Севера против Юга возник тот тип блюза, который мы теперь знаем. Это так называемый "архаический (или сельский) блюз", который продолжает существовать в сельских местностях Америки в своей первоначальной оригинальной форме. В конце прошлого столетия блюз обосновался в городах - это "классический (или городской) блюз", его расцвет приходится на 20-е годы нашего века. Дальнейшая эволюция привела к появлению "современного блюза" в виде "ритм-энд-блюза" и других форм, существующих до сих пор.

Поэзия блюзов по-народному проста, красочна и порой полна юмора, тематика их текстов крайне разнообразна. В них говорится о различных событиях повседневной жизни негра, но при этом блюзовый певец преобразует любое событие в свое собственное, внутреннее беспокойство ("Я смеюсь, чтобы удержаться от слез", как писал негритянский поэт Лэнгстон Хьюз, такая вот горько-сладкая блюзовая смесь). В блюзах поется о безответной любви, утраченном человеческом достоинстве и несправедливом отношении, о непосильном труде и неволе, о том, что возлюбленная покинула город, о разных стихийных бедствиях, о тоске по своей родине или о собственной бедности и нищете и т.п.

Очевидно, первым блюзовым певцом был человек, который своими словами с экспромптно придуманной мелодией рассказал свою историю. Самые старые блюзовые формы, по-видимому, существовали без аккомпанемента, в них на первом месте была в основном просто мелодия, а потом уже появились банджо, гитара, гармоника или пианино.

Наиболее типичная форма блюза довольно необычна - она состоит из трех (а не четырех) фраз по 4 такта в каждой (AAB), образующих 12-тактовый период (корус, квадрат), основанный на принципе антифона по горизонтали и по вертикали, что проявляется как в мелодии, так и в тексте. Гармония блюза четко фиксирована: первые 4 такта основаны на тонике, следующие по 2 - на субдоминанте и тонике и последние по 2 - на доминанте и тонике в размере 4/4.

(Примечание: В джазе вообще существует также строго определенное понятие "квадрата" - это импровизация на данную тему, уложенная в количество тактов этой темы. Т.е. "квадрат" по продолжительности равен теме и основывается на ее гармонической схеме). Трехчастная структура блюза весьма специфична, т.к. стихотворная или песенная строфа такой формы не встречается в английской литературе вообще и может происходить в основном только от американских негров. Подобная формула более драматична - первые 2 строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание слушателя просто за счет повторения, а третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог всему сказанному. Блюзовая структура - это своего рода средство общения, предназначенное для более живого контакта с аудиторией. Как во всякой народной музыке, авторы многих старых блюзов тоже оказались анонимными, но позднее появились грамотные музыканты, которые стали собирать и записывать на ноты фольклорный блюзовый материал, превратившийся уже в классику народного творчества, а также создавать и свои собственные произведения. Самым известным таким человеком был талантливый негритянский композитор и музыкант Уильям Кристофер Хэнди. Как трубач еще в конце прошлого века он начал работать в "театрах менестрелей" и впоследствии попеременно руководил своим оркестром около 25 лет, но больше всего он прославился именно как документатор традиционного блюза и одновременно как оригинальный автор, получивший прозвище "Отец блюза". Уже в 1912 г. им был издан первый нотный сборник блюзов, в 1914 г. он сочинил свой самый знаменитый "Сен-Луи блюз", а в 1926 г. Хэнди выпустил в Нью-Йорке свой наиболее авторитетный труд - книгу "Антология блюзов".

Сейчас блюз зачастую используется в чисто инструментальной форме для построения импровизации джазовых музыкантов по 12-тактовой формуле (8-тактовой). Блюз до сих пор живет среди нас - как в популярной музыке, так и в джазе. Он во многом предопределил интонационное и ритмическое строение джаза и является одной из самых ярких и важных его жанров. Блюз послужил исходной основой большинства блестящих исполнений Луиса Армстронга, а лучшие композиции Дюка Эллингтона обычно представляют собой трансформацию блюза.

После гражданской войны и отмены рабства в 70-е - 80-е годы негритянское население Северной Америки постепенно перемещается в города, где и возникает новый вариант блюза, называемый городским. Если архаичный блюз существовал как форма фольклора, то в городской среде он начинает постепенно профессионализироваться. Его исполнителями, в основном, остаются мужчины, и эта традиция сохраняется по сию пору, воплощаясь в огромном жанре блюзового исполнительства, вышедшего на мировую эстраду, звучит на блюзовых фестивалях, переходит в шоу-бизнес. С другой стороны, выход блюза на коммерческую эстраду в начале 20-х годов привел к появлению в этом жанре женщин, многие из которых достигли необыкновенных высот, затмив мужчин.. Обладательницы мощных, часто низких голосов, яркой выразительности, богатой пластики оставили огромный след в истории джаза и блюза. Среди них Гертруда "Ма" Рейни (Gertrude "Ma" Rainey), "Императрица" блюза Бесси Смит (Bessie Smith), Альберта Хантер (Alberta Hunter) и др. Дальнейшее развитие блюза протекало в рамках т.н. "современного" блюза, имеющего целый ряд видов, из которых стоит отдельно отметить ритм-энд-блюз. Это развлекательно - танцевальное направление, впитавшее в себя черты не только блюза, но и спиричуэл, приемы шаут. Оно пошло по пути упрощения и стандартизации музыкального языка, характерное для поп-музыки. Появился этот стиль еще в 30-е годы, достиг пика своего развития в 50 - 60-е годы и послужил отправной точкой для рождения рок-н-ролла, рок-музыки, музыки соул и многих других направлений современного музыкального мира. С ритм-энд-блюзом связаны такие имена, как Джо Тернер (Joe Turner), Рэй Чарльз (Ray Charles), Ти-Боун Уолкер (T-Bone Walker), Би Би Кинг (B.B.King) и др.

## **Театр менестрелей**

Американская народная музыки прошлых столетий в известной степени тоже была явлением синтеза белых и черных традиций, т.к. зерна из хранилища уже существующего городского фольклора падали на превосходную почву негритянского таланта. Эти традиционные баллады пришли в Америку благодаря разным культурам и исполнялись по-разному. Некоторые из них пелись для пассивного развлечения, другие предназначались для танцев. Но и здесь, как во всем афро-американском фольклоре, характерным было то, что имя композитора или автора песни полностью аннулировалось в самом начале ее пути к массам и оставался только лишь сам конкретный исполнитель. Художественный факт и название произведения раз и навсегда бывали связаны с именем данного интерпретатора. С течением времени эта музыка стала исполняться не только местными любителями, но и гастролирующими профессионалами, которые таким образом способствовали распространению и смешиванию различных стилей.

В принципе эти авторы при создании своих песен использовали только несколько элементарных приемов, издавна привившихся в народно-бытовой музыке Европы. Это - применение той же традиционной респонсорной формулы оклика и ответа;

- простая куплетность;

- двухчастность, характерная для таких жанров прошлых столетий.

Из этих старинных американских баллад, дошедших до нас, наверняка наиболее знаменитой является песня анонимного автора "Франки и Джонни". Считают, что она

появилась на свет где-то в 40-50-х годах 19-го века. Правда, существует сомнение по поводу негритянского или белого источника происхождения этой песни, но можно полагать вполне определенно, что ее гармония была общепринятой в американской народной музыке обеих рас столетие назад, т.к. большинство популярных песен 19-го века имели простую гармоническую основу, и их мелодия также была очень проста. Они отличались аутентичной лирикой, имели характерную шероховатость и некоторую неровность размера. Вообще говоря, песни типа "Фрэнки и Джонни" с аналогичной фабулой встречались также и в других городских фольклорах разных стран (например, русская "Мурка").

Первым подлинно народным композитором США, чье имя в прошлом веке стало известно всему миру, был Стивен Коллинс Фостер (1826-1864), результаты песенного творчества которого распространялись по Америке с такой быстротой и их популярность оказалась такой прочной во времени, что еще при жизни автора его песни (их было написано около двухсот) стали отождествляться с народным искусством - это "Домик над рекой", "Мой старый дом в Кентукки", "О Сусанна" и т.д. Истоками мелодического стиля Фостера были напевы балладной оперы, англо-кельтские народные песни и менестрельные негритянские приемы. Особенность его музыки заключалась в том же самом синтезе, поэтическом обобщении черт и белого и негритянского фольклора внутри типичных форм американского музыкального театра.

Музыкальный театр менестрелей - это еще один из важных источников происхождения джаза. Белые плантаторы и их черные рабы постоянно находились в своего рода симбиозе, т.к. их жизнь практически проходила на виду друг у друга. Хозяев иной раз забавляла манера негритянских простолюдинов ходить, одеваться, петь, танцевать, разговаривать со смешным акцентом и т.п., им это все казалось невероятно комичным. Так в начале 19-го века уже появились первые белые артисты, которые, зачернив себе лицо краской или жженой пробкой, стали выступать на сцене, изображая пародии на некие псевдонегритянские типажи. Эти номера затем получили название "minstrel show", поскольку еще в средневековой Европе "менестрелями" называли странствующих народных певцов, музыкантов и актеров, хотя американские менестрели не имели никакого отношения к своим давним коллегам, работавшим скорее по аналогии со скоморохами.

В США это был комедийный балаганный театр, который вначале создавался силами только белых артистов, гримировавшихся под негров и утрированно имитировавших негритянскую манеру пения и характерные телодвижения. Особенно популярным такой театр в американском мире развлечений был примерно с 1840 по 1910 г.г. Человеком, который высек искру, воспламенившую эру менестрелей, был английский актер Томас Райс (1808-1860), более известный под своим профессиональным именем "Джим Кроу", впервые выступивший на сцене в 1828 г. Примерно к 1843 г. различные артисты этого специфического жанра были объединены в одно большое шоу под названием "Вирджиния минстрелс" в Нью-Йорке, а затем появилось много разных крупных компаний менестрелей, которые гастролировали по всей стране, часто подолгу выступая на одном месте. Позднее пришли другие выдающиеся певцы и актеры менестрельной сцены - такие, как Уильям Генри Лэйн (1825-1862), известный под именем "Юба", Дэниель Декатур Эмметт (1815-1904) и т.д.

После окончания гражданской войны в США начался настоящий бум искусства менестрелей. В представлениях стали участвовать настоящие черные, которым не надо было красить лицо и кого-то пародировать, и "минстрел шоу" фактически давали неограниченные возможности для использования негро-американской музыки. В конце концов музыка и танцы менестрелей стали неким новым жанром. Именно этот комедийный полупрофессиональный-полународный театр был призван подготовить характерную эстетику джаза и предвосхитить некоторые черты его оригинального музыкального языка. В определенном смысле его можно считать главным проводником

молодого джазового искусства в большой мир американской эстрады на пороге XX столетия.

Движение менестрелей и зарождающийся джаз впервые столкнулись в 90-х годах прошлого века. "Минстрел шоу" послужили хорошей школой для многих ранних джазменов. В оркестрах, сопровождавших выступления менестрелей, участвовало немало известных впоследствии джазовых музыкантов (тот же У.К.Хэнди, Джек "Папа" Лэйн, Джелли Ролл Мортон, Джеймс П.Джонсон, Кларенс Вильямс, Банк Джонсон и т.д.) и, практически, на повороте столетий джазменов можно было уже встретить почти в любой менестрельной группе.

Если же говорить не только о джазе, то эффект влияния менестрелей во 2-й половине 19-го века на всю американскую культуру в целом едва ли поддается полной оценке. Тогда это был самый любимый и наиболее популярный вид развлечения для большинства американцев. Базисом, на котором был создан этот неповторимый вид искусства, служила вначале европейская и американская популярная музыка. Скрипичные мелодии, волюнки, джиги и другие народные танцы были стандартной духовно-эмоциональной пищей первых поселенцев, но все это постепенно трансформировалось и видоизменялось американскими неграми благодаря их специфическим манерам и самому стилю исполнения. Слияние было столь же широким и продолжительным, сколь и глубоким. В течение этого интереснейшего процесса менестрели раз и навсегда познакомили широкую публику со многими характерными чертами музыки американских негров.

## **Рэгтайм**

Рэгтайм - еще один специфический жанр афро-американского музицирования, сложившийся к концу XIX века. Слово это означает "рваное" или "разорванное время", конкретно термин "rag" означает звуки, появляющиеся между долями такта. Фактически, это означает ярко выраженное синкопирование в мелодической линии на базе ровного аккомпанемента в четвертых или восьмых долях такта. В узком смысле слова рэгтайм означает американский аналог европейской фортепианной музыки конца прошлого века. В это время в Европе бурно расцветала романтическая фортепианная школа, включавшая в свой репертуар музыку от Шуберта, Шопена и Листа до маршей и полек. Все это звучало и в Соединенных Штатах, но в типичном афро-американском преломлении с использованием мощного, порой сложного ритма и с большей динамикой, интенсивностью. Источником рэгтайма явилось творчество первоначально провинциальных негров - пианистов. Для их импровизационной манеры было характерным использование ритмических сдвигов, "неправильных" акцентов, опора на "блюзовые" ноты. С перемещением в столичные условия рэгтайм теряет свою импровизационную сущность и становится жанром композиторской музыки. Теперь его создавали образованные композиторы, знающие европейскую фортепианную технику, гармонию, а сами рэгтаймы издавались в нотах. Одной из главных причин распространения рэгтаймов явилась необычайная популярность в США прошлого века фортепиано, которое должно было быть в каждом "приличном" доме. Более того, частым атрибутом становится и механическое пианино - инструмент, весьма удобный для воспроизводства рэгтаймов по причине технически заложенного стаккатного качества звучания. Картонные валики, изготовленные для этих инструментов в 10-е годы нашего века, были обнаружены в 50-х годах, и звучание старых "Пиано роллс" было зафиксировано на магнитофонной пленке.

Особенную популярность получили рэгтаймы в конце прошлого века в Сент-Луисе, Канзас-Сити, в городке Седалия (шт. Миссури), в Техасе. Как раз в этом штате родился самый знаменитый исполнитель и композитор этого жанра Скотт Джоплин (Scott Joplin). В Седалии он прожил большую часть жизни и нередко выступал в клубе под названием "Maple Leaf". От него и происходит название известного рэгтайма "Maple Leaf Rag",

написанного в 1897 году. Кроме Скотта Джоплина можно назвать еще немало других авторов и исполнителей популярных рэгтаймов, в том числе Джеймса Скотта (James Scott), Джозефа Лэмба (Josef Lamb). В самом конце XIX и начале XX веков мода на рэгтаймы была невероятна, в то же время появляются композиции, которые с успехом исполнялись не только на фортепиано, но и ранними джазовыми бэндами, типичные примеры "Tiger Rag", "12 Street Rag". Одновременно с использованием рэгтаймов марширующими оркестрами пианисты раннего джаза получили свободу импровизационного подхода в этом жанре. Уже Джелли Ролл Мортон ("Jelly Roll" Morton) был вполне свободен от точных композиторских указаний. Следующий период взлета интереса к рэгтайму приходится на 20 - 30-е годы нашего века. В это время их взяли на вооружение пианисты гарлемской школы, одним из основателей которой стал Джеймс Пи Джонсон (James P. Johnson). Его учениками, мастерами стиля страйд-пиано, были Фэтс Уоллер (Fats Waller), Каунт Бэйси (Count Basie) и многие другие. Как концертный жанр, рэгтайм возрождался несколько раз и в послевоенное время. Он исполнялся, как пианистами - виртуозами, так и большими оркестрами. Сильное влияние европейской профессиональной музыки делает рэгтайм принадлежностью, так называемой, "прохладной стороне" джаза, в отличие от хот-джаза, тяготеющего к афро-американским музыкальным корням.

### **Новоорлеанский период**

Наконец, все эти исторические истоки джаза со своим религиозным (спиричуэлс) или светским (блюз) музыкальным содержанием, включая рабочие песни или популярную музыку прошлых столетий, относились в основном к вокальным формам исполнительства, а самый первый джазовый стиль, который действительно считается самым первым на протяжении всей столетней (на сегодняшний день) истории джаза, является все-таки чисто инструментальным. Как уже упоминалось, он был связан с музыкой уличных духовых оркестров, преимущественно в Новом Орлеане, главном городе южного штата Луизиана, который присоединился к США в начале прошлого века, когда французский император Наполеон продал его Америке.

На вопрос "Почему так получилось?": тогда имели место два важных фактора для возникновения инструментального джаза - это огромная популярность духовых, военных и прочих оркестров во 2-й половине 19-го века и постепенное заимствование европейских музыкальных инструментов неграми после отмены рабства и окончания гражданской войны между Севером и Югом в 1865 г. при президенте Линкольне. Когда закончилась эта единственная на территории США война и армейские оркестры были расформированы, то в лавках старьевщиков появилось огромное количество всяких духовых инструментов, блестящих по внешнему виду и вполне работоспособных по своему прямому назначению и содержанию, а самое главное - доступных по цене для любого простого чернокожего, т.е. тех бывших рабов, которых к потянуло к инструментам будущих героев раннего джаза. Под всем этим скрывалось также постоянное желание негров сделать свою заявку на эффективное участие в доминирующей белой культуре и на свою принадлежность к ней, ибо музыка была тогда одним из очень немногих доступных для них путей к признанию.

### **Новый Орлеан**

Согласно общепринятой легенде, джаз родился в Новом Орлеане. Разумеется, в этом утверждении много от легенды. Серьезные исследователи считают, что возникновение этого вида музыки происходило параллельно во многих местах Соединенных Штатов, в частности, в Нью-Йорке, в Канзас-Сити, в Чикаго, в Сент-Луисе. Однако Новому Орлеану все-таки принадлежит особая заслуга в этом процессе.

В этом городе, расположенном в штате Луизиана, к началу нашего века сложилась уникальная питательная среда для зачатия и рождения джаза. Новый Орлеан, расположенный в устье реки Миссисипи, на пересечении торговых путей, давно привлекал к себе внимание людей самых разных национальностей и сословий. До вхождения в состав Соединенных Штатов Луизианой владели французы, испанцы. Нации в городе были перемешаны в крайней степени, равно как богатство и нищета. Привлекательным оказался и субтропический климат Нового Орлеана, ведь это широта Александрии или Шанхая. Морально-нравственная обстановка вполне соответствовала портовому городу: множество людей, жаждущих развлечений, и соответствующая индустрия. В 1897 году член муниципалитета Сидней Стори (Sidney Story) решил выделить специальный городской район, где бы сосредотачивались дансинги, рестораны, кабачки и публичные дома. Так появился всемирно известный Сторивилл, сыгравший важную роль в рождении джаза. Джаза, который обеспечивал музыкальное оформление бурной новоорлеанской жизни и который создавался в первую очередь креолами, имевшими негритянско-французское происхождение. Это была блестящая молодежь, многие с детства учились музыке.

Креолы не были непосредственными потомками рабов, их предков освободили гораздо раньше богатые плантаторы и купцы. Их культура была французской, и они отличались от "американцев" - черного пролетариата Нового Орлеана. Между этими группами цветных существовало противостояние, проявляющееся в музыке.

Социальное падение статуса креолов (негров полуафриканского происхождения, т.е. потомков от браков негров с французами или испанцами, населявших Нижний город Нового Орлеана, которые ранее считались чуть ли не на равных с белыми) вследствие их сегрегации и дискриминации в 1889-1894 годах привело к тому, что они потеряли свое прежнее привилегированное положение в городе, вынуждены были заняться главным образом музыкой и постепенно пришли в джаз. Креольские музыканты сыграли значительную роль в формировании джаза. Благодаря своему знакомству с легкой классической музыкой и европейской техникой игры, они могли играть на европейских инструментах более точно, умели читать ноты, были более образованными, обладали более высоким исполнительским уровнем и, воспитанные на европейских традициях, привнесли в ранний джаз элементы, не подвергшиеся негритянским влияниям.

Среди этих людей - Альфонс Пику (Alphonse Picou), Барни Бигард ("Barney" Bigard), Альберт Николас (Albert Nicholas), Кид Ори ("Kid" Ory), Джонни Сент-Сир (Johnny St.Cyr), Фердинанд Ла Монте (Джелли Ролл Мортон). Пианист Джелли Ролл Мортон утверждал, что именно он открыл джаз в 1902 году, - это, несомненно, болезненное преувеличение, однако вклад этого человека в раннюю импровизационную музыку трудно переоценить. Фортепиано широко использовалось в увеселительных заведениях Сторивилла и играло важную роль в становлении старых фортепианных стилей, в частности, баррел-хауз. Использовался этот инструмент, в основном, как ударный, но позже начала проявляться и его мелодическая роль.

## **Марширующие бэнды**

Именно в условиях этого не совсем обычного города сформировался ранний новоорлеанский стиль, примером которого может служить оркестр легендарного корнетиста Бадди Болдена ("Buddy" Bolden), существовавший с 1895 по 1907 годы. Исполнение в таком оркестре строилось по типичной схеме. В начале пьесы духовая часть бэнда, в которую входили корнет, кларнет и тромбон, совместно обозначали-вели тему, мелодия которой обычно поручалась корнету. Затем шла импровизационная часть композиции, в которой корнет также имел функцию основного голоса. Тромбон и кларнет отвечали за контрапунктирующие голоса. Тромбон оформлял импровизацию корнета,

делая мелодические вставки и давая ему опору снизу, в то время как кларнет обыгрывал мелкие узоры в более высоком регистре. Так образовывалась полифоническая структура коллективной импровизации. Ритм-секция состояла из банджо или гитары, несущих ритмо-гармоническую функцию, баса, чаще духового, и барабанов. В финале пьесы часто следовал короткий "брейк" ударных и совместный повтор темы. В репертуар музыкантов входили рэгтаймы, польки, марши, песенки. Ритм ранних новоорлеанских бэндов был поначалу маршеобразным с акцентированием сильных долей.

Само название марширующих оркестров происходит от музицирующих на открытом воздухе военных духовых бэндов или брасс-бэндов (brass band), столь распространенных в США в годы гражданской войны. В мирное время эти оркестры сопровождали танцы, участвовали в различных уличных шествиях, праздниках, похоронах. Постепенно из обычного состава духового оркестра отбрасывались "ненужные" инструменты, в результате чего закрепился минимально необходимый инструментарий. Такие ансамбли чаще всего маршировали по улицам или разъезжали на повозках. Нередки были соревнования бэндов, в которых принимали участие и "белые" ансамбли, игра которых часто была более техничной, но менее эмоциональной. Из таких составов в Новом Орлеане славился оркестр Джека "Папы" Лейна (Jack "Papa" Laine).

Такие оркестры и подобные им были, конечно, всюду по стране, но превосходство и многочисленность традиционных негритянских "бэндов" в Новом Орлеане объясняется тесной исторической связью Луизианы с Францией и наличием большого количества организаций, дающих этим оркестрам работу в городе и создавших тем самым определенную традицию. Это были всякие братства, общества, масонские ложи и т.д., которые оплачивали некоторые расходы своих "братьев", например, издержки на похороны, давали пособия по болезни, располагали определенными суммами для помощи своим членам, давали возможность устроить парад и организовывали проведение свободного времени после работы. Оркестров было множество, т.к. спрос на них определял предложение; они имели громкие, затейливые названия, свою особую, отличную от других униформу, исполняли марши, рэгтаймы, блюзы, польки и т.п. В Новом Орлеане была также особая традиция, которая привела к использованию оркестров на негритянских похоронах, игравших на обратном пути с кладбища веселые мелодии. Ничего подобного никогда нигде не встречалось, здесь также сказались западноафриканские традиции и ритуалы.

Первоначально в аккомпанементе акцентировались 1 и 3 доли такта ("ту-бит"), т.к. ранний джаз еще тяготел к европейской маршевой музыке, но со временем (в "диксиленде") акценты сместились на 2 и 4 доли. В дальнейшем, в 20-е годы когда техника исполнителей улучшилась, наряду с коллективной импровизацией стала все больше использоваться и сольная (так называемый "чикагский стиль"). Тогда же в джаз пришел и саксофон. Одновременно с появлением негритянских оркестров возникли и оркестры белых музыкантов, исполнявших подобную же музыку, практически не имевшую принципиальных отличий. Эти были стиль "диксиленд" белых. Само слово "диксиленд" означает "южные штаты". Его происхождение связывают с французским словом "dix" (десять), которое было напечатано на ассигнациях, имевших хождение в Новом Орлеане, когда Луизиана еще принадлежала Франции. Эти банкноты назывались "дикси", т.е. десятки. (Еще один вариант - это топографическая линия некоего топографа Диксона, условно отделяющая Юг от Севера).

Белые музыканты в силу различных социальных причин не хотели, чтобы их оркестры носили название новоорлеанских, т.к. это ставило бы их на одну доску с негритянскими, игравшими в этом стиле. Поэтому слово "диксиленд" стало употребляться в основном белыми оркестрами, хотя они исполняли практически ту же самую музыку, что и черные. Позже в диксиленде шире, чем в негритянских ансамблях, стали использовать элементы европейской композиторской техники. Изменилась манера звукоизвлечения, а мелодическая линия стала более плавной.

Кроме самого города, ранние джаз-бэнды (этого термина тогда еще не было) находили работу на пароходах, курсировавших по Миссисипи. Известный музыкант Фэт Мэрэйбл (Fate Marable) выступал нередко на таких пароходах, нанимались туда Сидней Беше (Sidney Bechet) и Джелли "Ролл" Мортон. Оркестры исполняли танцевальную, развлекательную музыку. Уровень профессионализма в пароходных оркестрах был несколько выше, чем в городе, от музыкантов требовалось умение читать с листа. Для многих необразованных негритянских музыкантов это было хорошей школой, им пришлось обучиться нотной грамоте. Некоторые оркестры оседали в городах, находившихся выше по течению или вообще вне Миссисипи. В первую очередь таким городом стало Чикаго, где условия существования чернокожих были лучше, чем на Юге.

## **20-е годы - Чикаго**

Уже в 1915 году в Чикаго появился новоорлеанский оркестр под руководством тромбониста Тома Брауна (Tom Brown) "Brown Dixieland Jass-Band". Это название было одним из первых официальных использований самого слова "Джасс". Слово это употреблялось и раньше, как диалектизм, выражающий некие сексуальные качества. В 1916 году в Чикаго собирается ядро будущего знаменитого белого ансамбля "Original Dixieland Jass-Band", который возглавил корнетист Ник Ла Рокка (Nick LaRocca). В 1917 году этот ансамбль оказывается в Нью-Йорке и 26 февраля 1917 года делает первую джазовую запись на фирме "Victor". Не менее известным был и "белый" вполне импровизационный "New Orleans Rhythm Kings" с солистом кларнетистом Леоном Рапполо (Leon Rappolo). Слово "диксиленд", входящее в название ансамбля Ла Рокка и других белых составов, становится условным обозначением ансамблей новоорлеанского, а затем и вообще традиционного джаза, состоящих из белых музыкантов.

## **Чикагский стиль**

В 1917 году, в связи с вступлением Соединенных Штатов в Первую мировую войну, власти объявляют Новый Орлеан стратегически важным городом и, под этим предлогом, закрывают увеселительные заведения, дававшие работу многочисленным музыкантам. Из-за этого начинается мощная миграция музыкантов на Север, в первую очередь в Чикаго, где к началу 20-х годов концентрируются лучшие музыкальные силы, как из Нового Орлеана, так и из других городов США. Типичным примером таких ансамблей стал знаменитый "Creole Jazz Band" Джозефа "Кинга" Оливера (Joseph "King" Oliver). "Королем" Джо Оливер стал еще в Новом Орлеане, выступая в оркестре тромбониста "Кида" Ори. После отъезда в Чикаго Оливера заменил молодой и талантливый корнетист Луи Армстронг, а в 1922 году Армстронг по приглашению Оливера начинает работать в "Creole Jazz Band" вторым корнетистом. Имея в своем составе новоорлеанских знаменитостей - кларнетиста Джонни Доддса (Johnny Dodds), его младшего брата ударника "Бэби" Доддса ("Baby" Dodds), чикагскую молодую и образованную пианистку Лил Хардин (Lil Hardin), этот бэнд исполнял великолепный образец импровизационного плотнофактурного новоорлеанского джаза.

В Чикаго происходят стилистические изменения звучания такого рода оркестров. Постепенно меняется инструментарий. Стационарные (в отличие от Нового Орлеана) выступления, а также уровень музыкальной подготовки участников позволяют использовать фортепиано, которое становится обязательным инструментом ансамбля. Духовой бас постепенно вытесняется контрабасом, банджо заменяется гитарой, а труба, как более выразительный инструмент, замещает корнет. Существенные изменения происходят и в ударных - барабанщик в стационарных условиях может в одиночку справляться с более богатым набором инструментов, возможности его расширяются, а техника прогрессирует. Ударные постепенно становятся похожими на знакомую нам

ударную установку. Уровень подготовки музыкантов позволяет им создавать полноценные соло, последовательность которых после совместного проведения темы предопределяет форму конструкции джазовой пьесы на много десятилетий вперед. Коллективная импровизация, существовавшая в раннем джазе в примитивном виде, выходит из употребления для того, чтобы возникнуть вновь только в стиле кул в конце 40-х годов и во фри-джазе 60-х.

В Чикаго концентрируются и целый ряд звезд из Нового Орлеана: Сидней Беше, Фредди Кеппард (Freddie Keppard), Джимми Нун (Jimmy Noone), Леон Рапполо и молодые музыканты, звезда которых возшла уже в чикагский период - Эрл Хайнс (Earl Hines), Бикс Бейдербек ("Bix" Beiderbecke), Бад Фримен (Bud Freeman), Бенни Гудмен (Benny Goodman), Джин Крупа (Gene Krupa). Многие из молодых уже имели музыкальное образование, легко читали с листа и даже владели ремеслом аранжировки. Таким образом, возникло движение молодых, в основном - белых музыкантов, которые не были знакомы с настоящим новоорлеанским звучанием и узнавали его на примере чернокожих музыкантов, переехавших в Чикаго. Они представляли уже иную культуру и формировали свое представление о диксиленде. Одной из таких групп была "Austin High School Gang", в которой в разное время играли Джимми Макпартленд (Jimmy McPartland), Джин Крупа, Бад Фримен, Пи-Ви Расселл ("Pee Wee" Russell). Другим известным бэндом чикагской школы стал ансамбль "Wolverine Orchestra", в котором блистал корнетист "Бикс" Бейдербек. Белая музыкальная молодежь стремилась подражать черным ветеранам. Это не вполне удавалось, однако порождало новый стиль, в котором доминировала личность, индивидуальность. В это же время в джаз начинает входить новый инструмент - саксофон, занявший впоследствии широкую нишу в джазовом инструментарии.

В Чикаго в полную силу раскрылся талант Луи Армстронга, организовавшего свои знаменитые "Горячие пятерки" и "Семерки" ("Hot Five", "Hot Seven"). Их успех одновременно обозначил образцы настоящего чикагского стиля традиционного джаза с закрепившейся ролью солиста высокого класса. Там же в 20-е годы пережил новое рождение традиционный блюз, породивший когорту выдающихся исполнителей. С тех пор блюз и джаз тесно связаны между собой. Эта связь проходит через все развитие джаза и не раз давала новые импульсы в его истории.

В результате перехода к городской жизни, слияния с эстрадой на передний план выходят вокалистки. Уже в 20-м году выходят пластинки Мэми Смит (Mamie Smith), через три года - знаменитой Гертруды "Ма" Рэйни. В это время возникает феномен знаменитой "Императрицы" блюзов Бесси Смит. Все эти певицы выступают, как правило, с джазовым сопровождением, создают собственные бэнды. В их репертуар входят не только блюзы, но и эстрадные песни, что не может не сказываться на некоторой европеизации блюза, отхода от его фольклорных корней. В это же время возникает характерный стиль пения джазовых инструменталистов. Характерный пример - хорошо известное пение Луиса Армстронга и его же "скэт" - слоговое пение, которым он подражал своим же соло на трубе.

### **Фортепианная школа**

В 20-е годы параллельно с Чикаго стала бурно развиваться джазовая жизнь в Гарлеме - негритянском районе Нью-Йорка. Это был город в городе, с весьма насыщенной культурной жизнью. В начале века туда стекались многочисленные исполнители рэгтайма, устраивались танцевальные вечера и соревнования, ставились менестрельные спектакли и шоу. В Гарлеме возникла и развивалась фортепианная школа страйд-пиано, сформировавшая гарлемский фортепианный стиль. Этот стиль продолжал развитие рэгтаймовой игры и опыт баррел-хауз. Мелодия в страйде строилась в отрыве от граунд-бита. При этом левая рука чередовала бас на 1 и 3 долю с аккордом на четные доли. Аккорд брался в среднем регистре, бас в низком, в результате чего левая рука совершала

своеобразные шаги, что и дало название стилю (stride - большой шаг). Одним из основоположников гарлемской школы был великолепный пианист, имевший неплохое академическое образование - Джеймс Пи Джонсон. Его игра, под воздействием белых музыкантов новоорлеанского стиля, познакомивших Нью-Йорк с новой для них музыкой, превратилась из таперской, развлекательной в джаз. В результате рояль превратился в подобие бэнда с распределенными функциями, которые были подвластны пианисту-виртуозу. Следующим по популярности после Джонсона был Уилли "Лайон" (Лев) Смит (Willie "The Lion" Smith), который, несмотря на прозвище, полученное в Первую мировую войну, играл мягче и лиричнее своего коллеги.

Характерной особенностью музыкального Гарлема были так называемые "рент-парти" - вечеринки, затеваемые с целью сбора денег для арендной платы. На такие вечеринки приглашался пианист, развлекавший публику. Постепенно на эти вечера стали собираться многочисленные мастера фортепиано и их ученики. Фактически, развлекательное мероприятие превратилось в школу "передового опыта". В этой школе в качестве ученика появился молодой Томас "Фэтс" Уоллер, которому давал уроки пораженный его талантом Джеймс Пи Джонсон. Уоллер превратился во влиятельнейшего представителя гарлемской школы. Его богатый стиль игры включал в себя и оркестровое использование фортепиано, и изысканные импровизации, и невероятный драйв, обеспеченный агрессивной левой рукой, и необыкновенный музыкальный юмор.

Ответвлением от стиля страйд можно считать манеру игры, выработанную пианистом Эрлом Хайнсом, становление которого проходило в Чикаго,. Еще до встречи с Армстронгом в 1928 году на сессиях записей Хайнс соединил рэгтаймовую игру страйда с сильным блюзовым влиянием. А позже привнес в свои исполнения фразировку, характерную для трубы, т.е. положил начало "трубному" стилю. Эта тенденция появилась у музыканта еще в ранние годы, но восхищение Армстронгом подстегнуло ее. Влияние Хайнса на других пианистов было значительным и постепенно увело джазовое фортепиано от стандартов страйда.

Ранние джазовые оркестры

В 20-е годы в Чикаго, в Нью-Йорке и в других городах возникает большое число танцевальных оркестров, т.н. "свит-джазовых" (англ. Sweet - сладкий, благозвучный). Они состояли из профессиональных музыкантов, которые взяли на вооружение многие приемы из стилистического набора раннего джаза. Примером таких оркестров могут служить коллективы Бенни Поллака (Ben Pollack), Жана Голдкета (Jean Goldkette) и Пола Уайтмена (Paul Whiteman). Как правило, музыканты этих оркестров, за исключением некоторых солистов, пришедших из настоящего джаза, не умели импровизировать. Усилиями симфоджазовых оркестров, облачивших джаз в европейские одежды, к джазу было привлечено внимание публики, воспитанной в канонах академической музыки. При этом произошли значительные потери в импровизационной сущности джаза, но была подготовлена почва как для прихода свинговой эпохи, так и для синтеза джаза и академической музыки в более глубокой форме. Но этот этап пришелся уже на вторую половину века.

Оркестр Пола Уайтмена был силен не составом музыкантов, а аранжировками, в которых Уайтмен пытался убрать "варварские" звучания раннего джаза. Своими выступлениями, в том числе и в престижных залах, Уайтмен старался привлечь к джазу внимание деятелей культуры и искусства. В числе таких выступлений был и знаменитый концерт 1924 г., в котором прозвучала "Rhapsody In Blue" композитора Джорджа Гершвина (George Gershwin).

Расцвет полуджазовых и джазовых оркестров досвинговой эпохи приходится на период с 1923 по 1929 годы, который обычно называют "золотой эрой джаза". В это время блистают бэнды Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson) с целой плеядой выдающихся солистов в лице Коулмана Хокинса (Coleman Hawkins), Дона Рэдмана (Don Redman), Рекса Стюарта (Rex Stewart), Бенни Картера (Benny Carter), в Нью-Йорк переезжает из

Вашингтона оркестр Дюка Эллингтона, в Детройте работают "Коттон Пикерс" ("Cotton Pickers") под руководством Уильяма Маккинни (William McKinney), Джелли Ролл Мортон продолжает свою деятельность после Нового Орлеана с ансамблем "Red Hot Peppers". В это время формируется и оркестр Джимми Лэнсфорда (Jimmy Lanceford). Благодаря возникновению большого количества оркестров джазово-танцевального типа, джаз становится частью шоу-бизнеса. В Соединенных Штатах эта музыка воспринимается публикой в рамках своего прикладного значения, да еще и в контексте ее расовой принадлежности (происхождения). Впрочем, растущее число белых оркестров постепенно сдвигает общественное мнение о статусе новой музыки.

Иное отношение к джазу складывалось в Европе, где очень быстро возникло иное восприятие джаза. В среде просвещенной публики он оценивался как очень богатое в художественном отношении музыкальное искусство. Этому способствовали гастроли американских джазменов в Европу, начиная с 1919 года. Именно тогда была опубликована восторженная оценка академического дирижера Эрнеста Ансерме (Ernest Ansermet) игры кларнетиста Сиднея Беше. В 20-е, а особенно в 30-е годы в Европе появляется огромное число поклонников джаза и музыкантов, которые пытаются идти вслед американцам и копируют их. Одновременно в Европе начинается исследовательская деятельность новой музыки, и появляются книги о джазе Юга Панассье (Hugues Panassier) и Шарля Делоне (Charles Delaunay).

### **Эпоха свинга**

К началу 30-х годов американцы оказались в состоянии экономического кризиса. Этот кризис 1929 года привел и к распаду большого числа джазовых ансамблей, как продолжающих традиционную линию (диксиленды, чикагское направление), так и многих оркестров раннеджазовой эпохи. На плаву остались преимущественно оркестры, играющие псевдоджазовую коммерческую танцевальную музыку. Следующий важный шаг в стилевом развитии был сделан в первой половине 30-х годов, причем сделали его, на первых порах, белые музыканты. В музыке не произошло никакой революции, это был эволюционный процесс. Известная в кругу негритянских джазменов музыка была вычищена, приглажена и подана под новым названием "свинг" (англ. "качание"). Так менеджеры пытались избавиться от несущего определенный негативный (в социальном смысле) оттенок жаргонного словечка "джаз". Одной из главных форм воплощения стиля "свинг" стала импровизация солиста на фоне подготовленного и достаточно сложного аккомпанемента. Этот стиль требовал от музыкантов хорошей техники, знания гармонии и принципов музыкальной организации. Главная форма такого музицирования - большие оркестры или биг-бэнды, получившие невероятную популярность среди широкой публики во второй половине 30-х годов.

Состав оркестра постепенно приобрел стандартную форму. Он включал в себя от 10 до 20 человек. Наиболее характерный его инструментарий: 3 - 5 труб, 3 - 5 тромбонов, группа саксофонов, включающая кларнет, и ритм-секция, состоящая из фортепиано, гитары, струнного баса и ударных инструментов.

Развитие биг-бэндов соответствует и переходу от линейного к гармоническому музицированию в джазе (от горизонтального к вертикальному, в связи с чем появилась и новая профессия аранжировщика). Т.е. отдельные голоса трех инструментов в традиционном джазовом стиле большой свинговый бэнд заменяет целым набором инструментов, где каждый из них имеет различный и вполне определенный музыкальный голос (играет свою партию), но здесь в групповой форме эти инструменты выполняют такую работу, которая прежде проводилась всего лишь тремя отдельными инструментами на мелодической, а не гармонической основе.

Для свингового биг-бэнда характерно массивное и полное звучание, часто применяется унисон, а также переключки групп оркестра (антифон). Носителем ритма, как и в

традиционном джазе, здесь является большой барабан, однако вместо двух ("ту-бит") акцентируются все четыре доли такта ("фоур-бит").

Один из признаков, отличающих музыку традиционного джаза от музыки свинга, имеет ритмическую природу. Если в традиционном джазе музыканты использовали двухдольную ритмику ("two beat"), то в конце 20-х годов в Гарлеме и в Канзас-Сити появляется новая манера игры с использованием четырех равнозначных ударов в такте, получившая название "four beat".

Писатель и критик Барри Уланов в своей известной книге "История джаза в Америке" (1952) приводит, например, любопытные высказывания видных джазменов о свинге, этом важнейшем элементе джазового музицирования.

Бенни Гудмен: "Свинг - это ощущение ускорения темпа, хотя вы по-прежнему играете в том же самом темпе".

Джон Хэммонд: "Оркестр свингует, если его коллективная интерпретация ритмически интегрирована".

Джин Крупа: "Полная и вдохновенная свобода ритмической интерпретации".

Гленн Миллер: "Свинг нужно чувствовать, это ощущение, которое может быть передано другим".

Чик Уэбб: "Неизменный темп, вызывающий ощущение легкости и расслабления, так что кажется, будто плывешь".

Элла Фитцджералд: "Нечто неопределенное, излучаемое в виде пульса, имеющегося только у хорошего оркестра. При этом вы просто свингуете - и все!".

С другой стороны, французский интеллектуал, музыкант и писатель Андре Одер в своем научном анализе свинга ("Человечество и проблемы джаза", Париж, 1954) прибегал к такой сложной терминологии, как базис и надстройка, инфраструктура и эквilibrium, релаксация и драйв, но наверняка проще всего об этом сказал великий Луис Армстронг: "Свинг - это то, чем в моем понимании является настоящий ритм". И действительно, возвращаясь к вопросу определения джаза, любой истинный джазовый исполнитель больше всего заинтересован в ритмическом значении этого слова, а не в чем-либо другом. Его привлекает суть бита, ритмическая структура, а не некий мифический трубач Джазбо Браун, от которого якобы произошло само слово "джаз", или что-то подобное из области дефиниций.

Следует различать два значения термина "свинг" - обозначение стиля джаза эпохи биг-бэндов и название принципиального явления, возникающего в процессе джазового музицирования. Джазовый "свинг" возникает, как единое для музыкантов ансамбля и слушателей психофизическое состояние особого ощущения музыкального времени, постоянно нагнетаемого и разрешаемого конфликта отдельных музыкальных составляющих. Природа этого эффекта состоит в процессе формообразования в интонационных элементах музыки. Особенно ярко проявляется он в импровизационных видах музыкального искусства. В джазе "свинг" достигается различными приемами ритмического, фразировочного, артикуляционного, тембрового и др. характера, зависящими от стиля джаза. Джазмены обычно стремятся выработать свой индивидуальный арсенал "освинговывания" музыки. Это же может относиться и к ансамблевому и к оркестровому музицированию.

## **Биг-бэнды**

Процесс возникновения биг-бэндов нового типа и их популярность далеко не всегда соответствовали друг другу. Одним из самых популярных стал оркестр "короля свинга" Бенни Гудмена (Benny Goodman), но широкая публика практически не знала, что достижения этого оркестра базировались на огромном опыте нескольких других бэндов, в основном афроамериканских, и в первую очередь - бэнда Флетчера Хендерсона. На молодой коллектив Бенни Гудмена была сделана ставка, он широко рекламировался и на

значительный период в полтора десятка лет стал образцом того, что подразумевалось под словом "свинг". Бенни Гудмен при поддержке менеджера Джона Хэммонда (John Hammond) объединил энергетику хот-джаза и его импровизационную сущность с принципами европейской аранжировки.

Первоначально Бенни Гудмен воспользовался аранжировками Флетчера Хендерсона. Черный оркестр Хендерсона не мог рассчитывать на успех из-за цвета кожи музыкантов. Изменив аранжировки в соответствии с принципами свит-свинга, Гудмен не без труда, но завоевал публику, а вместе с ней - и пространство для распространения "свинга". Апофеозом стал знаменитый концерт оркестра в 1938 году в нью-йоркском зале Карнеги-Холл. По близкому пути пошли многие другие бэндлидеры, в том числе и выдающиеся музыканты Джимми Дорси (Jimmy Dorsey), Арти Шоу (Artie Shaw), Харри Джеймс (Harry James), Боб Кросби (Bob Crosby).

Одним из самых популярных джазово-танцевальных оркестров Америки к концу 30-х годов стал оркестр Гленна Миллера (Glenn Miller). Его руководитель, тромбонист, долго обучавшийся аранжировке, использовал ряд новаций, в частности, введя в группу саксофонов кларнет и получив характерный эффект звучания, называемый "crystal chorus". Этот оркестр до сих пор имеет ореол легенды еще и из-за ранней гибели своего лидера во время Второй мировой войны.

Ярким примером творчества биг-бэндов в эпоху свинга были активные оркестры с афроамериканскими музыкантами и, в первую очередь, оркестры Каунта Бэйси и Дюка Эллингтона.

Ядро биг-бэнда Каунта Бэйси возникло в Канзас-Сити в первой половине 30-х годов. А сам оркестр сформировался в Нью-Йорке в 1937-38 гг., с помощью все того же импресарио Джона Хэммонда. Базис индивидуального звучания (саунда) этого оркестра составляют блюзы. Бэйси всегда следовал джазовой традиции, на основе которой достиг отличного свинга, мощного плотного звучания. В его оркестре ясно ощущаются стилевые приемы, характерные для такого типа бэндов. Среди них - взаимодействие секций оркестра, вопрос-ответная форма, использование оркестровых риффов.

Рифф-техника - это особая мелодическая техника джазового исполнительства, основанная на непрерывном и многократном повторении группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста короткой, однообразной, легко запоминающейся музыкальной фразы (обычно 2-х или 4-х тактовой) с незначительными мелодическими или гармоническими изменениями. Рифф также происходит из принципа антифона. В процессе развития джаза ответная функция антифона постепенно превратилась в функцию аккомпанемента, и наиболее активно этот процесс проходил в период свинга.

Рифф-техника широко распространена в биг-бэндах, где она используется для усиления контрастности и интенсивности сопровождения, а также в качестве фона ("бэкграунд") для солиста или группы музыкантов. Рифф применяется не только как аккомпанемент импровизирующему солисту или певцу, но и в ансамблевой игре, а иногда могут исполняться одновременно два (или три) риффа у разных секций мелодической группы бэнда. Рифф, являясь видом оркестрового сопровождения, может употребляться также и в качестве темы. Разумеется, рифф-техника используется и в современном джазе.

В состав оркестра Каунта Бэйси всегда входило большое число великолепных солистов, каждый из которых был крупнейшей фигурой своего времени.

Оркестр Дюка Эллингтона - один из ранних составов, прошедший в своей истории несколько стадий. Первый состав этого выходца из Вашингтона, не слышавшего до той поры блюза, выступал в Нью-Йорке с развлекательной и танцевальной музыкой на протяжении 20-х годов. К концу этого периода с приходом новых талантливых музыкантов и прогрессом самого лидера ситуация изменилась. К этому времени биг-бэнд Дюка Эллингтона уже обладал своим неповторимым лицом. Сам лидер сочетал в себе таланты не только пианиста и бэнд-лидера, но еще и тонко чувствующего композитора, живописца, знатока истории и культуры афроамериканского народа. Эллингтону удалось

создать индивидуальный саунд, использовавший не только традиционно джазовые приемы, но и элементы оркестровки академической музыки, в частности, своеобразную звукопись музыкальных импрессионистов. Лидер умело направлял и соединял возможности участников оркестра, каждый из которых был неповторим. В его сочинениях, которые нередко использовали крупную форму, возникало удивительное равновесие между импровизацией и композицией или аранжировкой. Дюк Эллингтон по праву считается одним из самых значительных джазовых композиторов, в этом качестве он стремился выйти за рамки обычного хорусного построения формы произведения, разрушить представление о джазе как исключительно развлекательной музыке.

### **Солисты и комбо**

Эпоха больших оркестров способствовала появлению большого числа великолепных солистов, имеющих высокопрофессиональную подготовку. Они выступали не только с оркестрами, но и в малых составах. В число этих музыкантов входят кларнетисты Бенни Гудмен, Арти Шоу, Джимми Дорси, трубачи Кути Уильямс (Cootie Williams), Харри Джеймс, Рой Элдридж (Roy Eldridge), саксофонисты Коулман Хокинс, Лестер Янг (Lester Young), Джонни Ходжес (Johnny Hodges), Бенни Картер, пианисты Тедди Уилсон (Teddy Wilson), Эрл Хайнс, Фэтс Уоллер, ударники Биг Сид Кэтлетт ("Big Sid" Catlett), Джин Крупа и многие другие. Центром выступлений высокопрофессиональных музыкантов 30-х годов стали многочисленные клубы на 52-й улице в Нью-Йорке, эти клубы и сама улица стала символом "свинга". В этих клубах сформировался также тип ансамбля "комбо", недорогого и состоящего из 5 - 6 музыкантов; этот тип состава с 2 - 3 духовыми перешел затем по наследству в стиль "бибоп".

В определенной степени появление малых составов эпохи свинга стимулировал успех трио Бенни Гудмена в 1935 году. В него входили пианист Тедди Уилсон и ударник Джин Крупа. Позднее Гудмен практиковал выделение в концертах малых составов, в которые входили солисты высокого уровня, в том числе и взятые "напрокат" из других оркестров. В этих составах играли вибафонист Лайонел Хэмптон (Lionel Hampton), гитарист Чарли Крисчен (Charlie Christian), трубач Кути Уильямс. Малые составы образовывали музыканты Дюка Эллингтона - саксофонист Джонни Ходжес, кларнетист Барни Бигард, Кути Уильямс.

В 30-е годы происходит процесс перераспределения роли инструментов в ансамбле. На лидирующее место перемещается саксофон, который отсутствовал в начальной истории джаза. Первые шаги по использованию инструмента делали, в основном, белые музыканты. Но в эпоху свинга на первый план выдвигаются чернокожие саксофонисты. При огромном числе саксофонистов очень высокого уровня стоит особо отметить выдающуюся роль двух музыкантов - Коулмана Хокинса, вышедшего из оркестра Флетчера Хендерсона, и Лестера Янга, участника оркестра Каунта Бэйси. Оба музыканта представляют в некотором смысле разные полюса джаза. Хокинс, которого часто называют "отцом" тенор-саксофона, отличался особым широким, объемным звуком. Его манера игры характеризовалась щедрым использованием гармонических возможностей. Начиная с 1939 года, после пятилетнего пребывания в Европе, Хокинс зарабатывает себе титул лучшего исполнителя джазовых баллад. В противоположность ему, Лестер Янг отличался интравертным звучанием, его импровизации развивались линейно, его звук был почти потусторонним, а ритмика в значительной степени свободна. Именно он ввел в обиход словечко "кул" (прохладно), которое спустя десяток лет обозначило целый джазовый стиль. Оба музыканта имели множество последователей, что породило противоборство двух стилей, воплощавшихся в новых поколениях саксофонистов. Наконец, в период свинга особое развитие получило общение джазменов под названием "джерм-сешн" (хотя на деле оно происходило и раньше, еще во времена Нового Орлеана). Обычно под этим подразумевается непринужденная творческая встреча джазовых

музыкантов в узком кругу своих коллег и друзей, в течение которой они импровизируют на темы каких-либо известных мелодий для собственного удовольствия и для обмена опытом, не преследуя каких-то коммерческих целей. Основой их общения и взаимопонимания является так называемое условие трех Т: выбор Темы, Тональности и Темпа исполнения. Наиболее популярными среди музыкантов "джет-сешнс" стали именно в период свинга и проводились, как правило, по ночам после их основной работы в биг-бэндах, где они ежедневно играли одни и те же аранжировки. Такие встречи по "гамбургскому счету" являлись демонстрацией исполнительского мастерства и изобретательности джазменов - это было соперничество, конкурс, кто кого переиграет, и подобные творческие лаборатории стали потом спонтанной базой для возникновения современного джаза (стиль "боп"). Такая форма свободного коллективного или сольного музицирования начисто исключает предварительную аранжировку, как правило, и использует только "риффы" и "бэкграунд" (помимо самих соло). Впоследствии "джет-сешнс" стали записывать на пластинки и даже проводить их на публике во время заключительных концертов джазовых фестивалей во всем мире.

В эпоху биг-бэндов особая роль отводилась вокалистам. Каждый оркестр стремился иметь у себя одного-двух певцов, многие из которых становились лицом бэнда. Характер пения был разным - от экзотического, крикообразного "шаутс", характерного для блюзового вокалиста Джимми Рашинга (Jimmy Rushing), выступавшего с оркестром Каунта Бэйси, до "крунинга" - тихого, интимного пения, характерного для Фрэнка Синатры (Frank Sinatra), дебютировавшего в начале 40-х в оркестре Томми Дорси. Появилось много талантливых исполнителей, имена которых блистали и в постсвинговую эпоху. Среди них Бинг Кросби (Bing Crosby), Боб Эберли (Bob Eberley), Перри Комо (Perry Como), Джек Тигарден (Jack Teagarden). Еще больше возникло певиц, как негритянских, так и белых. С оркестром Арти Шоу выступала легендарная Билли Холидей (Billie Holiday), Чик Уэбб (Chick Webb) ангажировал юную Эллу Фитцджеральд, продолжают выступать Милдред Бейли (Mildred Bailey) и Этель Уотерс (Ethel Waters). В начале 40-х годов появляются Анита О'Дэй (Anita O'Day), Пегги Ли (Peggy Lee), Джун Кристи (June Christy), Лина Хорн (Lena Horne).

### **Фортепианные стили**

Искусство джазовых пианистов в эпоху свинга находилось под сильным воздействием развивающихся биг-бэндов. Импровизационная свобода, наделение фортепиано оркестровыми функциями, обогащенные мелодические возможности сформировали разветвленное направление, одним из основателей которой был пианист Эрл Хайнс. Известность к нему пришла после блистательных записей с Луи Армстронгом еще в 1928 году, позже он выступал самостоятельно, возглавлял биг-бэнд, а в послевоенное время придерживался своего стиля вплоть до 70-х годов.

Его последователем и учеником стал Тедди Уилсон, участник многих малых составов Бенни Гудмена. Игра Уилсона отличалась большей легкостью и изяществом, она не перегружена фактурно. Его влияние сказывается на стиле игры многих пианистов поздних эпох.

Особая роль принадлежит более поздним потомкам гарлемской школы. В их число входит пианист (позже вокалист) Нэт "Кинг" Коул (Nat "King" Cole). Его трио послужило прообразом многочисленных ансамблей такого рода в послевоенное время. Его стиль, свободный, использующий блокаккордовую фактуру, повлиял на многих пианистов от Арта Тейтума (Art Tatum) и Эрролла Гарнера (Erroll Garner) до Оскара Питерсона (Oscar Peterson).

Особое место принадлежит пианисту Арту Тейтуму, который считал себя учеником Фэтса Уоллера, однако его стиль индивидуален и представляет собой собрание всех достижений пианистов эпохи. Уровень пианизма Тейтума сравнивали с достижениями лучших

мастеров фортепиано академической сферы. Тейтум был весьма изобретателен в поисках новых гармонических средств, свободен в метроритмическом плане. Для него характерно изобилие орнаментальных пассажей, в которых использовалась мелкая техника. Его многочисленные записи 50-х годов подводят своеобразный итог развития джазового фортепиано первой половины века. Однако специалисты отмечают в стиле пианиста многое из новшеств, пришедших с бибопом, особенно это касается гармонии в многочисленных импровизациях Тейтума.

В эпоху свинга получила особое развитие специфическая форма исполнения блюза на фортепиано, называемая "буги-вуги". Этот стиль был заимствован пианистами Южных штатов у исполнителей на банджо и гитаре. Для пианистов буги-вуги характерно постоянное проведение остинатных фигур в левой руке типа "шагающего" или "блуждающего" баса. Правая рука импровизирует на блюзовую гармонию по сложной полиритмической схеме. Стиль появился еще во втором десятилетии нашего века, тогда буги играл пианист Джимми Янси (Jimmy Yancey). Зародился этот стиль в Канзас-Сити и в Сент-Луисе, затем получил распространение в Чикаго. Но настоящую популярность он приобрел с появлением на широкой публике трех виртуозов "Мид Лакс" Льюиса ("Meade Lux" Lewis), Пита Джонсона (Pete Johnson) и Альберта Аммонса (Albert Ammons). Это произошло в середине 30-х годов. Дальнейшее использование буги-вуги происходило в жанре свинговых, а затем ритм-энд-блюзовых оркестров и в значительной степени повлияло на появление рок-н-ролла.

### **Возрождение диксиленда**

В 1939 году в качестве реакции на засилье коммерческих псевдоджазовых оркестров на Западном побережье Соединенных Штатов возникло движение за возрождение традиций начала века, за восстановление корней архаичного джаза. Через два-три года эта тенденция была подстегнута авангардистским звучанием появившегося бибопа, который приводил в шок поклонников старого джаза. Им хотелось слушать и играть простую, понятную музыку. Это движение (Revival) на первых порах разыскивало ветеранов старого джаза, многие из которых пребывали в неизвестности со времен кризиса 1929 года. Многие из них годами не брали в руки инструмент, существуя на нижних ступенях социальной лестницы. В этот период вновь были воссозданы ансамбли и оркестры старого типа. Музыканты уровня Кида Ори и Банка Джонсона ("Bunk" Johnson) появились на сцене, а исполнение их возрожденных ансамблей было объявлено образцом настоящего джаза. Негритянская молодежь практически не принимала участия в этом движении, основными энтузиастами возврата к старому были белые музыканты, которые пытались стилизовать свою музыку под новоорлеанскую традицию, а точнее - в русле белых диксилендов. Один из известных ансамблей принадлежал Эдди Кондону. Этот состав был модифицирован контрабасом и гитарой, не принятыми в новоорлеанские времена. Однако возврат к старому в искусстве никогда не приводит к долгосрочно значимому результату. К тому же многие крупные музыканты, как Каунт Бэйси, Дюк Эллингтон, Коулман Хокинс и др. протестовали против возврата к старому.

В конечном итоге, после 2-й Мировой войны, центр тяжести движения "Revival" был перенесен в Европу, сначала в Париж в общество "Джазовые коробки" в Сен-Жермен-де-Пре, а затем в Лондон силами Криса Барбера (Chris Barber), Акера Билка (Acker Bilk) и др., где любительское диксилендовое движение сильно и в наше время. В частности, один из самых заслуженных диксилендов мира возник в 40-е годы в Голландии - знаменитый "Dutch Swing College Band".

## **В Европе**

Интерес к джазу возник в Европе в результате первых посещений американскими джазменами Старого Света. Впечатляющими были выступления в Париже ансамбля Луиса Митчелла (Louis Mitchell) "Jazz Kings" (1917 - 1925) (под его воздействием оказался Валентин Парнах, устроивший в 1922 году первый джазовый концерт в Москве). В 1919 году "Southern Syncopated Orchestra" Уилла Мариона Кука (Will Marion Cook) привез в Европу кларнетиста Сиднея Беше. В 20-30-е годы многочисленные оркестры и ансамбли приезжали с гастрольными турами в Европу. Сами европейцы пытались старательно копировать своих кумиров из США, первоначально ориентируясь на белые ансамбли, а позже и на негритянских исполнителей. Важное значение имело открытие в Париже в 1932 году "Hot Club de France" - центра джаза, который возглавил Юг Панасье. В этом клубе возник знаменитый квинтет с участием французского скрипача Стефана Граппелли (Stephane Grappelli) и цыганского гитариста Джанго Рейнхардта (Django Reinhardt). Надо заметить, что Рейнхардт был практически первым джазовым европейцем, замеченным на родине джаза: Джанго был приглашен на выступления совместно с оркестром Дюка Эллингтона. Любопытно, что скрипка в джазово-европейском контексте играла важную роль. Так в Дании ведущим джазовым музыкантом стал скрипач Свенд Асмуссен (Svend Asmussen).

В России развивался и жанр оркестра, и малые ансамбли, возникли имена Александра Цфасмана, Александра Варламова, Леонида Утесова.

На время войны возможность развития линии джаза в Европе была прервана.

## **Бибоп**

В начале 40-х годов многие творческие музыканты начали остро ощущать застой в развитии джаза, возникший из-за появления огромного числа модных танцевально-джазовых оркестров. Они не стремились к выражению истинного духа джаза, а пользовались тиражированными заготовками и приемами лучших коллективов. Попытка вырваться из тупикового состояния была предпринята молодыми, в первую очередь - нью-йоркскими музыкантами, к числу которых можно отнести альт-саксофониста Чарли Паркера (Charlie Parker), трубача Диззи Гиллеспи (Dizzy Gillespie), ударника Кенни Кларка (Kenny Clarke), пианиста Телониуса Монка (Thelonious Monk). Постепенно в их экспериментах стал вырисовываться новый стиль, получивший с легкой руки Гиллеспи название "бибоп" или просто "боп". По его легенде это название образовалось как сочетание слогов, которыми он напевал характерный для бопа музыкальный интервал - блюзовую квинту, появившуюся в бопе в дополнение к блюзовым терции и септимере. Новый стиль, возникший в качестве противопоставления коммерческому "свингу", разумеется, не появился из ниоткуда. Его рождение было подготовлено творчеством музыкантов эпохи свинга, наиболее близко подошедшими к границе стилей. В их числе нужно назвать саксофониста Лестера Янга, трубача Роя Элдриджа, гитариста Чарли Крисчена, басиста Джимми Блэнтон (Jimmy Blanton). Новый стиль вырабатывался в клубе "Минтон Плей-Хауз", куда музыканты съезжались играть джемы глубокой ночью после основной работы, и в других клубах района 52-й улицы в Нью-Йорке в начале 40-х годов.

На первых порах музыка боперов шокировала слушателей, воспитанных в традициях свинга, их музыка высмеивалась критикой, записи не издавались фирмами звукозаписи. Бунт музыкальной молодежи был связан не только с протестом против сладкой гладкости свинговой музыки, но и против возвеличивания черт старого традиционного джаза, который воспринимался ими, как музейный экспонат, порожденный "неграми-развлекателями" старой формации, не имеющий перспектив развития. Эти музыканты

понимали, что сущность джаза гораздо шире, а возврат к импровизационной корневой системе джаза не означает возврата к давно пройденной стилистике.

В качестве альтернативы боперы предложили намеренно усложненный язык импровизации, быстрые темпы, разрушение устоявшихся функциональных связей музыкантов ансамбля. Бибоповый ансамбль обычно включал в себя ритм-секцию и два - три духовых инструмента. Темой для импровизации часто служила мелодия, имеющая традиционное происхождение, однако, видоизмененная в такой степени, что ей присваивалось новое название. Впрочем, сами музыканты были нередко авторами оригинальных тем. После проведения темы в унисон духовыми инструментами следовала последовательная импровизация участников ансамбля. В финале композиции вновь появлялось унисонное проведение темы. Музыканты в процессе импровизации активно использовали новые ритмические рисунки, не принятые в свинге мелодические обороты, включая увеличенные интервальные скачки и паузы, усложненный гармонический язык. Фразировка в импровизации резко отличалась от устоявшихся свинговых идиом. Финал и начало соло не были законченными в обычном смысле слова. Порой соло обрывалось самым непредсказуемым образом. В ритмсекции также произошли существенные изменения. Опора на большой барабан, существовавшая в свинге, исчезла, а ритмическая основа в бопе легла на тарелки. Большой барабан стал использоваться, в сущности, в импровизационной фактуре, акцентируя отдельные ноты. Музыкантам старой школы казалось, что барабанщик вместо того, чтобы создавать базовый ритм, только запутывает его своими акцентами и нерегулярными вставками. Во всяком случае, танцевальная функция новой музыки совершенно исключалась.

Первые записи боперов приходятся только на 1944 год. В числе первых были Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, трубач Бенни Харрис (Benny Harris), а уже в конце 1944 года Диззи был назван "новой звездой". В 1945 году в игру вступает совсем молодой трубач Майлс Дэйвис (Miles Davis).

Шествие боба было стремительным, и у него возникла широкая и стабильная аудитория. Так же, как в иных случаях, появление новой музыки сопровождается модой с соответствующей атрибутикой - темные очки Монка, борода Гиллеспи, черные береты и внешняя невозмутимость.

Не все музыканты нового стиля оказывались в его стандартном русле. В качестве примера можно вспомнить одного из ветеранов и даже родоначальников боба, пианиста Телониуса Монка, который обладал совершенно индивидуальными, не вписывающимися в рамки классики боба стилистическими особенностями. Считается, что эти особенности связаны с влиянием Арта Тейтума; правда, Монк, в отличие от Тейтума, крайне редко демонстрировал исполнительскую технику. Его исполнительская манера непредсказуема, лаконична, он предпочитал диссонансы и очень тщательно выстраивал минимальную форму. Он не сразу был воспринят публикой и коллегами, однако его музыка сыграла существенную роль в становлении более поздних стилей - от кула до модального джаза. Более типичным в плане общего представления о бибопе был пианист Бад Пауэлл ("Bud" Powell). Его мелодические однопольные линии позволяли ему без труда воспроизводить и поддерживать паркеровские саксофонные фразы. Фактически, он взял на себя труд переложить для фортепиано суть духового бибоба, что послужило основой для следующих поколений пианистов. В этих поколениях рождались великолепные музыканты, которые не были революционерами, скорее, они интегрировали достижения своих предшественников и представили их публике в понятном и привлекательном виде. В число таких пианистов постбобовой эпохи входят Эрролл Гарнер, Джордж Ширинг (George Shearing), Оскар Питерсон.

Бибоп стал первым стилем современного джаза, который смело покинул сферу популярной музыки и сделал шаг в сторону "чистого" искусства. Этому способствовал интерес боперов к сфере академической музыки, которую многие из них осваивали уже в зрелом возрасте самостоятельно. Последующей школой обучения новому стилю стал для

многих боперов оркестр Эрла Хайнса, который затем перешел в руки Билли Экстайна (Billy Eckstine). Именно в нем формировалась вторая линия музыкантов стиля бибоп. Путь старшего поколения боперов, начинавших в клубе Минтона в 1941-42 годах и пробивавших место в музыкальном мире для музыки, не предназначенной для развлечения, продолжило во второй половине 40-х следующее поколение музыкантов, из которых выделялись трубачи Майлс Дэйвис, Фэтс Наварро ("Fats" Navarro), тромбонист Джей Джей Джонсон (Jay Jay Johnson), пианисты Бад Пауэлл, Эл Хэйг (Al Haig), Джон Льюис (John Lewis), Тэд Дамерон (Tad Dameron), контрабасист Томми Поттер (Tommy Potter), ударник Макс Роуч (Max Roach).

## **Кул**

Во всей истории джаза постоянно происходила смена этапов, которые в своих выразительных средствах тяготели к более горячей (hot) или более прохладной (cool) стороне джаза. Боповый взрыв к концу 40-х годов сменяется новым периодом, который даже по названию точно соответствовал принятой смене декораций. В сущности, стиль кул (прохладный) только формально соответствовал охлаждению музыкальной энергетики. На самом деле изменение активных выразительных средств перевело эту энергетику в новые формы, она перешла из состояния внешних эффектов в сущностные, глубинные составляющие. В бибопе форма музицирования основывалась на сольных импровизациях, осуществляемых в более сложных ритмо-гармонических условиях. Новое поколение музыкантов конца 40-х годов заинтересовал иной подход, основанный на единстве сложных аранжировок и возможной коллективной импровизации на их основе.

## **Ранний кул**

Признаки кула можно обнаружить в манере игры Майлса Дэйвиса еще в 1945 году, когда он был участником ансамблей Чарли Паркера. Невозможность подражать нервной и виртуозной игре Диззи Гиллеспи привела к поиску своего языка. Аналогичные тенденции заметны в игре молодого пианиста Джона Льюиса ("Parker's Mood" Чарли Паркера), оказавшегося в оркестре Диззи Гиллеспи. Аналогичные поиски были предприняты пианистом Тедом Дамероном в его аранжировках для оркестра и малых составов. Еще раньше холодная концепция реализовалась в "прохладных" соло тенор-саксофониста Лестера Янга, предвосхитившего появление нового стиля лет на десять. Теоретические основы кула были разработаны пианистом Ленни Тристано (Lennie Tristano), приехавшим в 1946 году в Нью-Йорк и организовавшим там (в 1951 г.) собственную "New School Of Music". Ленни Тристано импровизировал на особом уровне свободы, будучи весьма изобретательным в построении мелодической линии.

В новой музыке внимание сконцентрировалось на поиске новых выразительных средств в сочетаниях тембров, баланса разных инструментов, характера фразировки, единства общего движения музыкальной фактуры. Были привлечены наработки академической музыки в области оркестровки. В состав оркестра стали вводиться нехарактерные для традиционного джаза инструменты: валторна, флейта, рожки, туба. Количество музыкантов в таких ансамблях возросло до 7-9 человек, а сами подобные комбинации получили название комбо (combination). Музыка, исполняемая этими составами, носила явно не развлекательный, а скорее филармонический характер. Таким образом, процесс отдаления джаза от сферы поп-музыки, от развлекательности продолжался.

Одним из первых ансамблей подобного рода был коллектив, собранный под именем Майлса Дэйвиса для записи в студии компании "Capitol" в 1949 году. В него вошли, кроме самого лидера, альт-саксофонист Ли Кониц (Lee Konitz), баритон-саксофонист Джерри Маллиган (Gerry Mulligan), тубист Джон Барбер (John Barber), валторнист Эдисон Коллинз (Edison Collins), тромбонист Кэй Уиндинг (Kai Winding), пианист Эл Хэйг,

басист Джо Шульман (Joe Shulman) и барабанщик Макс Роуч. Ансамбль "Capitol" сделал исторические записи, вышедшие под значительным названием "Рождение кула" ("Birth Of The Cool"). Существенный эффект новой музыки принадлежал особым аранжировкам, сделанным главными участниками состава и, кроме того, пианистом, аранжировщиком и будущим бэндлидером Гилом Эвансом (Gil Evans), находившимся под сильным влиянием французских импрессионистов.

В 50-е годы составы стиля кул постепенно уменьшились до квартетов и квинтетов и распределились в направлении ярко выраженных индивидуальных стилей. В них продолжала оставаться значительная роль аранжировщика, совершенствовались гармонические средства, стала широко использоваться полифония. Свинг, как исполнительское качество, выражался в особой легкости импровизации, свободе музицирования. Особое внимание уделялось легкому, безостановочному движению. Звучание инструментов характеризовалось чистым звуком без использования вибрации. Для кула характерен яркий тематизм, использование редких ладов. Ведущими музыкантами кула стали (кроме участников оркестра Майлса Дэйвиса) саксофонисты Пол Дезмонд (Paul Desmond), Стен Гетц (Stan Getz), трубачи Чет Бэйкер (Chet Baker), Шорти Роджерс (Shorty Rogers), тромбонист Боб Брукмайер (Bob Brookmeyer), пианисты Ленни Тристано, Дэйв Брубек (Dave Brubeck), ударники Джо Морелло (Joe Morello), Шелли Манн (Shelly Manne).

## **West Coast**

На первом этапе становления стиля кул большинство музыкантов, сделавших существенный вклад в него, работали на Западном побережье Соединенных Штатов. Именно там сложилась творческая школа, получившая название "Вест коуст" ("West Coast") в противоположность нью-йоркской, более горячей направленности ("Ист коуст"). Это движение представляло собой следующий шаг в развитии кула. Многие музыканты школы "Вест коуст" работали в оркестрах голливудских студий: трубач Шорти Роджерс, кларнетист и саксофонист Джимми Джюффри (Jimmy Giuffre), ударник Шелли Манн, баритон-саксофонист Джерри Маллиган. В их музыке заметен рационализм, интеллектуальность, влияние европейских музыкальных элементов.

Один из характерных представителей направления "Вест коуст" пианист Дэйв Брубек пришел в джаз, имея солидную академическую подготовку, он являлся учеником Дариуса Мийо (Darius Milhaud) и Арнольда Шенберга (Arnold Schonberg). Сформированный им квартет с саксофонистом Полом Дезмондом много лет привлекал внимание публики. В творчестве Брубeka характерно сближение джазового импровизационного мышления с европейскими академическими наработками. Его новаторство лежало в области всех аспектов - гармонии, мелодики, ритма, формы. Его композиторское творчество продолжает процесс импровизации, инспирированной композицией.

Школа "Вест коуст" породила еще одно ярко выраженное направление связанное с творчеством баритон-саксофониста Джерри Маллигана. Еще в начале творческого пути образованную молодежь привлекала странная смесь музыкальной педантичности и юмора в выступлениях музыканта. Настоящая известность пришла к саксофонисту в 1952 году, был создан квартет без фортепиано с трубачом Четом Бейкером. Гармоническую поддержку в нем обеспечивал только контрабас, а взаимодействие духовых в квартете было полифоничным и поражало странным сочетанием тусклых тембров. Постепенно формат ансамбля был расширен, аранжировки становились более рафинированными, налаживались связи с академической традицией.

## **Майлс Дэйвис**

История джаза нередко концентрируется на фигурах, которые невозможно втиснуть в рамки определенного стиля. И все же корни гения трубача Майлса Дэйвиса лежат в идеологии кула. Дэйвис уникален уже тем, что являлся инициатором или участником почти всех послевоенных джазовых стилей. Он идеально встраивался в бибоп, создавал кул, был ярчайшей фигурой хардбопа, создателем ладового джаза, одним из первых закрепился в джаз-роке. Однако, кроме его высочайшей музыкальности и точного чутья на молодых талантливых музыкантов, которыми он окружал себя, всякий стиль принимал его особый саунд, идущий непосредственно из кула.

Дэйвис не владел всеми возможностями инструмента. Его труба склонна к тусклому, не очень подвижному звучанию. Он не пользовался верхним регистром, не играл в высоких темпах. Все определялось исключительным вниманием к самому звукоизвлечению, тембру, выразительности. Своими лаконичными фразами он создавал великолепные музыкальные картины. Эти картины философичны как в ладовой концепции, так и в энергичных пьесах позднего Дэйвиса, где та же труба обрамляется абсолютно противоположным фоном электроинструментов молодого поколения джазменов.

## **Модерн Джаз Квартет**

В рамках стиля кул в 50-е годы появилась тенденция проведения параллелей в джазовых композициях с музыкой эпохи барокко. Обнаружив общие гармонические и мелодические принципы в столь отдаленных музыкально и эстетически периодах, музыканты проявили интерес к инструментальной музыке И.С.Баха. Целый ряд музыкантов и ансамблей пошли по пути разработки этих идей. В их числе Дэйв Брубек, Билл Эванс (Bill Evans), Джерри Маллиган, но в первую очередь это относится к "Модерн Джаз Квартету", возглавляемому пианистом Джоном Льюисом. Этот квартет вышел из недр оркестра Диззи Гиллеспи. Свое характерное лицо он получил под воздействием Льюиса, стремившегося к стройности и логичности архитектоники композиций. Об этом ансамбле критик Нэт Хентофф писал: "В джазе не было состава, подобного сплаву, созданному "Модерн Джаз Квартетом". Их музыка пронизана деликатностью, тонким лиризмом, порой торжественная, порой наполненная полифонией, но всегда с глубоким чувством джаза". Европейская ориентация Льюиса была в большой степени связана с его впечатлением от пребывания в Париже. Творчество самого Льюиса вне "Модерн Джаз Квартета" нередко выражалось в экспериментальной музыке третьего течения, в большом интересе и помощи музыкантам нового джаза на границе с атональной музыкой. В музыке квартета всегда устанавливался тонкий баланс между тщательной структурной подготовкой и импровизационным наполнением.

## **Билл Эванс**

Пианиста Билла Эванса, пожалуй, нельзя отнести к чисто куловым музыкантам по формальным причинам. Однако он, несомненно, развивал европейскую направленность фортепианного джаза, не теряя при этом связи с его афро-американской природой. Известность пришла к Эвансу после совместной работы с Майлсом Дэйвисом в 1958 году над основополагающей пластинкой ладового джаза "Kind Of Blue". В дальнейшем его блестящие трио с басистами Скотом Ла Фарро (Scott LaFarro), Эдди Гомесом (Eddie Gomez), с ударниками Полом Моушеном (Paul Motian), Марти Мореллом (Marty Morell), его сольные альбомы создали впечатляющий индивидуальный стиль. Для Эванса характерна одноголосная импровизация, окрашенная лирическими и даже романтическими тонами. В ритмическом отношении Билл Эванс предложил некий вариант свободы, не связанный с определенным, заранее заданным ритмическим

шаблоном. Пианист пользовался огромным авторитетом среди представителей прямо противоположной, горячей манеры игры и оказал огромное влияние на более поздних музыкантов, включая Чика Корею (Chick Corea), Хэрби Хэнкока (Herbie Hancock), Кита Джарретта (Keith Jarrett).

### **Босса-нова**

В ритмическом отношении южная часть Нового Света заметно повлияла в нашем веке на всю популярную (и джазовую) мировую музыку и многое дала ей в смысле ритмики. На протяжении столетия отсюда вышли танго, румба, бегин, ча-ча-ча, калипсо, сон, меренге, мамбо и, конечно же, самба, а кроме того - на эстрадных сценах мира появилось множество разных новых для нас латиноамериканских ударных инструментов (перкуссия).

Огромную популярность в Америке и Европе 50-х приобрел стиль и танец мамбо - как в джазе, так и в популярной музыке. Это был танец латиноамериканского происхождения, который представлял собой разновидность быстрой румбы в музыкальном размере 4/4. "Королем мамбо" в США был руководитель танцевального оркестра Перез Прадо (1916-1989), родом кубинец. Но поскольку многие американские музыканты стиля "кул" тогда регулярно гастролировали с концертами по всему миру, включая и Южную Америку, то там они близко познакомились с бразильской самбой. Благодаря этому возник уникальный синтез - ритм бразильской самбы в сочетании с джазовой импровизацией в стиле "кул" (т.е. "джаз-самба", "лед и пламя"), и эта музыка под названием "босса-нова" ("новая волна", "нечто новое") стала исключительно популярна в США, а вскоре она охватила всю Америку и Европу со скоростью лесного пожара, т.к. в ней сочетались и неотразимо привлекали свинг, мелодия и поэзия. Самой выдающейся личностью среди композиторов босса-новы был, конечно, Антонио Карлос Жобим (1927-1994), а среди американских исполнителей - саксофонист Стэн Гетц и гитарист Чарли Берд.

В феврале 1962 г. Гетц и Берд записали свой первый диск, который так и назывался "Джаз-самба", и в том же году они получили за него премию "Грэмми", а в марте 1963 г. Стэн Гетц записал в Нью-Йорке очередной удачный альбом босса-новы с бразильской певицей Аструд Жильберто и самим А. К. Жобимом за роялем. В дальнейшем трудно было бы назвать такого джазового или популярного артиста, который не записывал бы темы в духе босса-новы. Но хотя в течение 60-х г.г. босса-нова, безусловно, относилось к сфере чисто джазового исполнительства и считалась стилем современного джаза, позднее она постепенно перешла в область популярной музыки, и ее ритмы можно было услышать как в ресторанах, так и на танцплощадках.

### **Европеизация джаза**

Появление стиля кул подстегнуло процессы интеграции джазовой идиоматики и европейского оркестрового искусства. Интересное воплощение в конце 40-х - начале 50-х годов эта тенденция получила в ряде оркестров, в которых главное внимание уделялось аранжировке, в то время как импровизационные фрагменты использовались лишь эпизодически. Лидерами такого подхода стали оркестры Вуди Германа (Woody Herman), Стэна Кентона (Stan Kenton), Гила Эванса и др.

### **Стиль "прогрессив"**

Стиль "прогрессив", как один из вариантов соединения джаза и симфонической музыки, развивался несколькими оркестрами и экспериментальными составами. Они создавали специальный репертуар "серьезной", часто программной направленности. В этой лаборатории разрабатывались новые методы аранжировки современной джазовой музыки,

привлечения симфонических приемов, создание концертных форм джаза. Разработка этого стиля не имеет прямого продолжения в наше время, но она явилась хорошей базой для создания симфоджазовых конгломератов, а также заинтересовала джазовых музыкантов методами и языком современной (авангардной) академической музыки и, таким образом, способствовала появлению многих форм "нового джаза".

В этих оркестрах работали многочисленные музыканты бопа и кула. Им принадлежали и многие аранжировки и композиции. Поиски оркестров стиля "прогрессив" носили весьма глубокий и радикальный характер, вплоть до введения приемов додекафонии. Одним из главных шагов в этом направлении была запись оркестром Стэна Кентона в 1943 году пьесы "Artistry In Rhythm", основанной на теме Мориса Равеля. Ее аранжировка предусматривала структуру и наполнение в духе европейской академической музыки. Стэн Кентон организовал свой первый оркестр в 1940 г. в Калифорнии. Его бэнд отличался сухой стаккатной фразировкой саксофонов и тромбонов, некоторой атональностью звучания и приближением к классике. К середине 40-х гг. он занимал первые места по конкурсу журналов "Даун бит" и "Метроном" и был назван лучшим оркестром страны в 1947 г. Сам Кентон впоследствии, в 1954 г., был избран в "Пантеон славы" журнала "Даун бит" третьим человеком после Луиса Армстронга и Гленна Миллера!

Расширение и усложнение гармонического языка проистекало также от его увлечения Бартоком, Хиндемитом, Стравинским, Шенбергом и в особенности Вагнером (в 1962 г. был даже записан диск под названием "Кентон играет Вагнера"). Хотя вначале он играл и обычные баллады и исполнял еще некоторые танцевальные номера. Одновременно происходило расширение времени звучания пьес (отдельные концертные варианты занимали уже до 20 минут) и рамок оркестра (появились гобои, валторны, тубы, фаготы, струнные инструменты, латиноамериканская ритмика, правда, никогда не было вибратона, тогда очень модного). Позднее одна группа медных инструментов у Кентона была такой же большой, как целый биг-бэнд.

Кентон был близок как к "симфо-джазу", так и к "третьему течению", в названии его оркестра все чаще встречались определения типа "инновации" без слова джаз. Это были попытки говорить одновременно на языке джаза и Вагнера. Но у Кентона всегда работало много молодых музыкантов и аранжировщиков, он содействовал новым талантам. Школа Кентона заключалась в том, чтобы уметь играть любую музыку на любых инструментах, что и делали все джазмены, прошедшие его школу.

Стиль "прогрессив" и Стэн Кентон - тесно связанные между собой понятия (как стиль "боп" и Чарли Паркер). В молодости Кентон мечтал стать врачом-психиатром, но в конце концов стал великолепным педагогом, организуя специальные музыкальные "клиники" для обучения джазу. В 70-х у него была своя издательская фирма "Творческий мир Стэна Кентона".

Кроме Стэна Кентона, другими представителями "прогрессивного" джаза были оркестры Бойда Рэйберна, Эрла Спенсера, Джонни Ричардса. Правой рукой Кентона с 1945 г. был аранжировщик Пит Руголо, потом с ним работали Билл Руссо (автор многих пособий по джазовой композиции и сам неплохой тромбонист), Шорти Роджерс, Чико О'Фаррил, Билл Холмен и другие.

Таким образом, оркестр стиля "прогрессив" представлял собой большой бэнд с полной группой саксофонов, резко контрастной по отношению к меди, состоящей из высоко звучащих труб и низких тромбонов. Т.е. это была сильная медь, саксофонная группа, играющая стаккато, и несколько тяжеловесный ритм.

В историческом отношении "прогрессив" - это практически второй из самых первых стилей современного (или "модерн") джаза. Это уже концертная (а не танцевальная) фаза развития классического свинга в контакте с тональными и гармоническими новшествами европейской музыки нашего времени. Заслугой стиля "прогрессив" является разработка новых методов аранжировки современной джазовой музыки, привлечение в джаз

некоторых симфонических ресурсов и создание новых концертных форм джаза. За всем этим стояло стремление наполнить оркестровый джаз определенным образным содержанием.

Другим примером может служить метаморфоза, происшедшая с оркестром Вуди Германа, по заказу которого Игорь Стравинский написал "Ebony Concerto". Это произведение было исполнено в 1946 году в Карнеги-Холле. По похожему пути пошел и оркестр Клода Торнхилла (Claude Thornhill), аранжировки для которого делал будущий знаменитый бэнд-лидер Гил Эванс.

### **Третье течение**

Термин "третье течение" (third stream) был введен критиком Джоном Уилсоном (John Wilson). Он обозначил альтернативу, а точнее - варианты синтеза первого и второго течения, т.е. академической музыки и джаза. Направление это сформировалось в 50-е годы и не связано с определенным стилем. Экспериментальные работы разных музыкантов захватывали симфоджаз, джаз-рок, авангардные направления.

Джаз, как один из наиболее своеобразных видов музыкального искусства XX века, постепенно стал завоевывать весь мир и, в конце концов, приобрел интернациональный характер. Это произошло прежде всего благодаря тому, что его композиторы и исполнители в своем творчестве нередко обращались к музыке других стран и народов - индийской, южноамериканской, арабской и, конечно, к собственному фольклору. Важнейшим источником вдохновения для джазменов в поисках новых направлений эволюции своего жанра явились также лучшие образцы европейской классической музыки и ее несколько более популярных разновидностей.

Исторические контакты с джазом композиторов-классиков общеизвестны, и здесь можно было бы в качестве примера назвать десятки знаменитых имен (это Дворжак, Стравинский, Дебюсси, Равель, Мийо, Онеггер, Кшенек, а также Копленд, Гершвин и Бернштейн), но их попытками руководило желание привнести лишь отдельные элементы джаза в академическую музыку. И наоборот, известно немало экспериментальных работ со стороны заинтересованных джазменов, которые пробовали применять те или иные принципы симфонического развития и использовать исходные принципы классической музыки в своих джазовых партитурах.

В разные десятилетия подобные эксперименты иной раз приводили даже к появлению новых если не стилей, то, во всяком случае, самостоятельных ветвей на генеалогическом древе истории джаза - так, в 20-е годы это был "симфо-джаз" (Поль Уайтмен, который хотел "сделать леди из джаза"), в 40-е - "прогрессив" (Стэн Кентон), а в 60-е - "третье течение".

"Третье течение" упоминается именно в джазовой истории, потому что к нему тогда пришли со своей стороны джазмены, а не классики. Это было экспериментальное направление современного джаза, представители которого пытались создавать развернутые произведения для смешанных составов оркестров, включавших как академических исполнителей, так и джазовых импровизаторов.

Для композиций "третьего течения" характерно более органичное слияние европейской композиторской техники с джазовыми традициями. Наиболее яркими представителями этого направления в США были музыканты и композиторы Гюнтер Шуллер, Джон Льюис (руководитель "Модерн джаз квартета"), Гэри МакФарленд, Джимми Джуффри и др. Известны, например, совместные выступления (и записи) Дюка Эллингтона с оркестрами Ла Скала и Лондонским симфоническим. При этом сочетании возникают новые гармонические и инструментальные оттенки, получается, так сказать, современная "интеллектуальная музыка". Она имеет классический подход к теме, но в своей основе она остается очень джазовой. Вполне допустим синтез двух этих составляющих в одном виде музыки, близкой как к джазу (свобода импровизации, ощущение свинга, свежесть новых

тембров), так и к технике "серьезных" композиций (приемы из области 12-тоновой музыки, полифония, политональность, полиритмия, общая тематическая эволюция и т.д.). Существенный вклад в третье течение сочинениями для джазового квартета и симфонического оркестра внес Дэйв Брубек. Традицию объединения симфонического оркестра и джазового ансамбля или даже оркестра продолжает Уинтон Марсалис (Wynton Marsalis) и его оркестр Линкольн-Центра.

### **Джазовый вокал**

Музыка бывает как инструментальной, так и вокальной, но исторически первым инструментом человека, несомненно, был его голос. В джазе существуют свои особенности пения, которые постепенно менялись параллельно с общей эволюцией джаза. Джазовый вокал является одним из важнейших средств джазовой выразительности. Вначале участие человеческого голоса в джазе было несколько аномальным явлением, т.к. вместо свободной импровизации (как у инструменталиста) исполнитель имел лишь образец текста. Тем не менее, они (голос и музыка) могут быть эквиваленты - например, джаз и пение Луиса Армстронга, с которого в 20-х гг. фактически и начался джазовый вокал (недаром известная историческая книга, посвященная знаменитым джазовым певцам и певицам Америки, так и называется - "Дети Луиса", 1984 г.).

Хотя в действительности и не существует строгой формулировки джазового вокала, но если назвать его наиболее отличительные характеристики, тогда будет понятно, о чем идет речь, что же находится в центре (но при этом, как и любую музыку, его, главным образом, надо слушать, что и делают джазовые певцы, учась друг у друга). Джазовый вокал определяется индивидуальными качествами певца (как и музыканта), сюда относятся джазовая манера исполнения, характерные вокальные тембры, уникальные тональные качества и сверх того - джазовая фразировка, джазовая "атака". Со временем в процессе развития джазовой музыки вокалисты все чаще старались подражать в своих импровизациях инструменталистам, что наиболее ярко проявилось в манере так называемого "скэт-пения" (т.е. фонетической импровизации, когда исполнитель использует не слова или фразы, а просто отдельные слоги). Пение "фонемами" также является важнейшей отличительной чертой джазового вокала. Начало "скэту" положил, как гласит история, еще в 1926 г. все тот же Луис Армстронг, будучи как певцом, так и инструменталистом, поскольку на своей трубе он исполнял практически те же ноты и фразы что и пел, и наоборот. В течение 40-х гг., в связи с появлением стиля "боп", джазовое пение значительно усложнилось, получив название - "боп-скэт", чему немало способствовала Элла Фитцджералд.

Исторически специфика джазового вокала во многом определяется его связью с фольклором североамериканских негров, и прежде всего с блюзом. Поэтому для него характерно расширение средств выразительности по сравнению с традиционной европейской техникой, проявляющееся в использовании глиссандо, фальцета, вибрации, носовых гортанных звуков, шепота или резкого форсирования нот, а также и других внешних звуковых эффектов.

Блюз имел как духовные, так и светские корни в истории афроамериканского вокала, однако теперь первые блюзовые певцы из народа отличаются от современных джазовых вокалистов, как лачуга бедняка от виллы в Голливуде. Но и весь современный джазовый вокал по-прежнему неразрывно связан с блюзом, который красной нитью проходит через всю историю джаза и является его краеугольным камнем.

На протяжении многих десятилетий нашего века в джазе были (и есть) тысячи вокалистов (певиц и певцов), как и инструменталистов, поэтому упомянуть всех их нереально и невозможно даже в самой полной "Энциклопедии джаза". Назовем хотя бы несколько имен. После великой Бесси Смит (20-е годы), "императрицы блюза", не менее великой джазовой певицей считалась Билли Холидэй, пример для подражания всех последующих

поколений и первый эталон джазового вокала (1915-1959). Затем долгие годы "Первой леди джаза" была несравненная Элла Фитцджералд (1918-1996). Особое положение занимала неподражаемая джазовая певица Сара Вонн (1924-1990), и это была такая певица, которые вообще появляются на свет, возможно, раз в сто или более лет. Великолепнейшей вокалисткой была белая певица Анита О'Дэй, выступавшая с оркестрами Джина Круппы, Стэна Кентона и другими большими и малыми составами (р.1919), а также уникальная "звезда" госпелс (евангельских песнопений) Махелия Джексон (1911-1972).

Среди певцов-мужчин, стоявших (независимо от Луиса Армстронга) как у истоков джазового вокала, так и популярной музыки Америки в целом, в первую очередь следует назвать великого "крунера" Бинга Кросби (1904-1977) - очевидно, самого знаменитого вокалиста страны с конца 20-х и до конца 70-х г.г. Но уже в начале 40-х на почетном пьедестале славы его заметно потеснил тогда еще молодой Фрэнк Синатра (1915-1998) по прозвищу "Голос", эпоха которого продолжалась вплоть до его 80-летнего юбилея. Это был действительно выдающийся певец, который установил новые стандарты современного вокала. Поистине уникальной личностью как в джазе, так и в популярной музыке являлся негритянский пианист и вокалист Нэт "Кинг" Коул (1917-1965), дочь которого Натали Коул теперь стала также известной певицей со своими собственными заслугами. Всему миру знаком и Рэй Чарльз (1932-2004) как исполнитель ритм-энд-блюза, госпел, кантри, соул-музыки, джаза и популярных песен, пианист, органист и вокалист, летом 1994 г. побывавший на гастролях в Москве. И столь же несравненным вокалистом долгие годы оставался Джо Уильямс (1918-1999), исполнитель современного блюза и джазовых стандартов, в основном с оркестром Каунта Бэйси.

В истории джазового вокала XX века существовали также многочисленные вокальные ансамбли и группы (т.е. трио, квартеты и т.д., однородные или смешанные), которые вначале не были непосредственно частью джаза. Тогда это были обычно группы, исполнявшие современные популярные песни. Но в последующие годы тенденция таких групп включать в свой состав профессиональных джазменов значительно повысила уровень гармонической сущности их исполнений. Эти группы постепенно полностью постигли голосовую фразировку приемов в манере современного джаза и были приняты на равных правах в джазовых кругах, тогда как их предшественники были больше связаны с областью популярной музыки (как сами по себе, так и через биг-бэнды).

В хронологическом порядке такими составами были женские вокальные группы - трио сестер Босвелл (с 1931 г.), затем трио сестер Эндрьюз, трио сестер МакГайр, квартет сестер Кларк (выступавший с оркестром Томми Дорси в 40-е годы под названием "Сентименталисты"), квартет сестер Кинг. Среди ранних мужских ансамблей наиболее знаменитыми были братья Миллс (негритянский вокальный квартет с гитарой) в 30-х и 40-х, в начале 50-х - квартет "Фоур Фрешмэн" и с середины 50-х - квартет "Хай-Лос". Огромный интерес вызвало появление в 1958 г. новой, несомненно, джазовой группы - смешанного вокального трио Лэмберт - Хендрикс - Росс, впервые выпустившего пластинку с использованием наложения записи техническим способом. Необходимо упомянуть уникальную французскую группу "Свингл сингера" из 8-ми человек (что-то вроде "третьего течения", которые пели темы И.С.Баха в сопровождении баса и ударных). Сейчас существуют вокальные ансамбли как более популярного направления (хор Рэя Конниффа из 16 человек), так и чисто джазовые - квартеты "Сингера Анлимитед", "Манхэттен Трансфер" и т.д.

### **Современный блюз**

Исторически блюз постепенно проникал в крупные промышленные центры и быстро завоевывал там популярность. В нем утвердились характерные особенности, унаследованные от музыки афроамериканцев, и четко определилась 12-тактовая форма

(как наиболее типичная) и определилось гармоническое сопровождение на основе блюзового лада. Среди самых известных джазовых исполнителей блюза в 50-60-х гг. были Джимми Рашинг (1903-1972) и Джо Вильямс (1918-1999).

В конце 40 - х и начале 50-х возникла новая разновидность - "ритм-энд-блюз" - это была городская модификация классического блюза, получившая распространение в негритянских районах крупнейших городов США. Используя основные мелодико - гармонические средства блюза, "р-н-б" отличается существенным усилением инструментального сопровождения, экспрессивной манерой исполнения, более быстрыми темпами, четко выраженным, ритмом и энергичным битом, который достигается в виде чередования массивного и гулкого удара на 1 и 3 долях такта с сухим и обрывистым акцентом на 2 и 4 долях. Исполнение характеризуется неослабевающим эмоциональным напряжением, громким звучанием, подчеркиванием "блюзовых нот", частыми переходами вокалиста на фальцет, максимальной интенсивностью (напором, "драйвом") звукового сопровождения и строится на антифоне коротких "риффов" певца и аккомпанемента. Вплоть до конца 40-х гг. "р-н-б" в "живом" звучании и на пластинках (в серии так называемых "расовых записей") был известен в основном только негритянскому населению в крупных промышленных городах. Фаворитами этого направления в те годы были саксофонисты Луис Джордан и Эрл Бостик, гитаристы "Ти-Боун" Уокер и Мадди Уотерс, пианисты Джей МакШэнн и несколько позже Рэй Чарльз, вокалист Биг Джо Тернер.

Однако в начале 50-х проявился интерес к этой ритмичной музыке и среди белых. Постепенно возник растущий спрос на пьесы "р-н-б" со стороны белой молодежи, а ряд музыкантов обратились к этому направлению, и они стали активными пропагандистами "р-н-б" в те годы, что затем произвело переворот в популярной музыке и привело к появлению "рок-н-ролла". Когда белый гитарист Билл Хэйли записал со своей группой знаменитый ритм-н-блюзовый номер "Рок вокруг часов" 12 апреля 1954 г., дата выхода этой записи с тех пор считается днем рождения "рок-н-ролла", а сама эта тема - его гимном.

В те годы на радиостанции в Кливленде появился белый диск-жокей Алан Фрид (1922-1965), который начал регулярно выпускать в эфир записи артистов "ритм-энд-блюза", и теперь можно сказать, что Фрид почти единолично ответственен за изменение всего курса американской популярной музыки. Именно он вывел негритянских авторов и артистов "ритм-энд-блюза" из-за расового занавеса и представил их широкой аудитории белых тинейджеров. В приступе вдохновения он назвал эти записи "рок-н-роллом" и популяризировал этот термин среди молодежи всего мира.

Эта адаптированная версия "р-н-б" сводилась к трем основным аккордам, нескольким простым "риффам" электрогитары и тяжелому, однообразному биту с сильными акцентами на 2 и 4 долях такта (т.е. на "офф-бите"). Однако, гармония "рок-н-ролла" была по-прежнему основана на схеме 12-тактового блюза, поэтому его главная заслуга заключалась в том, что он утвердил в массовом музыкальном сознании белых американцев, а вслед за ними и европейцев, принципиальную концепцию блюза, обладающую огромным потенциалом развития ритма, мелодии и гармонии. Блюз не только оживил популярную музыку в целом, но и изменил ее прежнюю "белую" европейскую ориентацию и открыл двери широкому потоку нововведений и заимствований из музыкальных культур других районов земного шара, например, латиноамериканской музыки.

### **Биг-бэнды постсвинговой эпохи**

Тяжелые экономические условия после Второй мировой войны, изменения интересов публики и менеджеров радикально сказались на множестве биг-бэндов свинговой эпохи. Большинство из них исчезло навсегда. Однако в начале 50-х годов началось возрождение

жанра. С трудом, но восстанавливались оркестры Бенни Гудмена, Каунта Бэйси, несколько позже - оркестр Дюка Эллингтона. Публика вновь захотела слушать довоенные хиты. Несмотря на существенное обновление составов и приход молодых музыкантов, лидеры, потакая желанию слушателей, восстанавливали старый репертуар. Из этих трех столпов эпохи свинга лишь Дюк Эллингтон шел по пути изменений. Это касалось широкого использования им сюитной формы, начатого еще в годы войны. В его репертуаре появились широкомасштабные сюиты с программным содержанием. Значительным этапом стало создание "Концертов духовной музыки" (1965-66 годы) для оркестра, хора, солистов и танцора. Продолжались энергетически насыщенные выступления биг-бэнда вибафониста Лайонела Хэмптона, ориентированные, в первую очередь, на музыкальность и обаяние своего лидера.

Постепенно часть оркестров превратилась в мемориальные образования, поддерживающие установившиеся традиции. В качестве таковых можно назвать оркестр Гленна Миллера, погибшего в 1944 году, оркестр Каунта Бэйси, существующий под тем же названием после смерти лидера в 1984 году, руководимый Мерсером Эллингтоном (сыном Дюка), а затем и внуком Полом Мерсером Эллингтоном оркестр Дюка Эллингтона (ум. 1974).

Прогрессиистские оркестры постепенно утратили дух экспериментаторства и обрели относительно стандартный репертуар. Оркестры Вуди Германа и Стэна Кентона, породив интереснейших солистов, передали эстафетную палочку более молодым коллегам. Среди них необходимо отметить бэнды, создавшие новый саунд, основанный на ярких аранжировках, полистилистике, новом использовании звучания медных инструментов, в первую очередь труб. Такими центрами прогресса оркестрового звучания в 60-е годы стали бэнды трубачей Мэйнарда Фергюссона (Maynard Fergusson) и Дона Эллиса (Don Ellis). Последовательное движение в выбранном направлении происходило в творческой лаборатории одного из основателей кула Гила Эванса. Его собственные выступления, записи с участием Майлса Дэйвиса на рубеже 50-х - 60-х годов, дальнейшие эксперименты с ладовой музыкой и элементами джаз-рока в 70-е явились важным индивидуальным течением в джазовой истории.

В 70-е годы мощный импульс бэндовому движению дал оркестр, собранный из молодых и очень сильных музыкантов нью-йоркской джазовой сцены трубачом Тэдом Джонсом (Thad Jones), в прошлом участником бэнда Бэйси, и ударником Мэлом Луисом (Mel Lewis), игравшем в оркестре Стэна Кентона. В течение десятилетия этот бэнд считался лучшим, благодаря великолепным современным аранжировкам и высокому уровню инструменталистов. Оркестр распался из-за переезда Джонса в Данию, но его долгое время старался поддерживать Мэл Луис в содружестве с тромбонистом и аранжировщиком Бобом Брукмайером. В 80-е годы место первого в мировой иерархии занимает бэнд, созданный японской пианисткой и аранжировщиком Тосико Акийоси (Toshiko Akiyoshi) совместно с ее мужем, саксофонистом Лу Табакиным (Lew Tabakin). Этот оркестр необычен уже тем, что создан женщиной, он исполняет преимущественно ее произведения, но продолжает следовать американским оркестровым традициям. В 1985 году оркестр был расформирован, и Акийоси организовала новый бэнд под названием "Toshiko Akiyoshi's New York Jazz Orchestra".

В 90-е годы жанр биг-бэндов не иссяк, а, пожалуй, укрепился. При этом спектр оркестровой стилистики расширился. Консервативное крыло, кроме мемориальных оркестров, представляет оркестр "Линкольн-центра", которым руководит один из самых обласканных официозом джазовых музыкантов, талантливый трубач и композитор Уинтон Марсалис. Этот оркестр старается следовать линии Дюка Эллингтона на создание произведений крупной формы и программного характера. Более многообразным является творчество очень сильного и более современного оркестра имени Чарлза Мингуса (The Mingus Big Band). Этот бэнд привлекает творчески настроенных музыкантов. Более радикальные идеи исповедуются различными "workshop", имеющими временный

характер, и многообразными бэндами, исповедующими более авангардные идеи. Среди таких оркестров - бэнды Сэма Риверса (Sam Rivers), Джорджа Грунтца (George Gruntz), многочисленные европейские конгломераты.

## **Развитие бибоба**

### **Хардбоп**

В противовес рафинированности и прохладности стиля кул, рациональности прогрессива на Восточном побережье США молодые музыканты в начале 50-х годов продолжили развитие, казалось бы, уже исчерпавшего себя стиля бибоп. В этой тенденции сыграл существенную роль рост самосознания афроамериканцев, характерный для 50-х годов. Вновь было обращено внимание на сохранение верности афроамериканским импровизационным традициям. При этом все достижения бибоба были сохранены, но к ним прибавились многие наработки кула и в области гармонии, и в сфере ритмических структур. Музыканты нового поколения, как правило, имели хорошее музыкальное образование. Это течение, получившее название "хардбоп", оказалось весьма многочисленным. В него включились трубачи Майлс Дэйвис, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун (Clifford Brown), Дональд Берд (Donald Byrd), пианисты Телониус Монк, Хорас Силвер, барабанщик Арт Блэйки (Art Blakey), саксофонисты Сонни Роллинз (Sonny Rollins), Хэнк Мобли (Hank Mobley), Кэннонболл Эддерли, контрабасист Пол Чэмберс (Paul Chambers) и многие другие.

Для развития нового стиля оказалось существенным еще одно техническое новшество, заключающееся в появлении долгоиграющих пластинок. Появилась возможность записывать продолжительные соло. Для музыкантов это стало соблазном и трудным испытанием, поскольку не каждый в состоянии полноценно и емко высказываться в течение долгого времени. Первыми этими преимуществами воспользовались трубачи, модифицировавшие манеру Диззи Гиллеспи до более спокойной, но глубокой игры. Наиболее влиятельными оказались Фэтс Наварро и Клиффорд Браун (обоим судьба отвела слишком короткий жизненный путь). Основное внимание эти музыканты уделяли не виртуозным скоростным пассажам в верхнем регистре, а продуманным и логичным мелодическим линиям.

Музыкальная сложность, которой достигал, например, Арт Блэйки, использовавший непростые ритмические структуры, не привела к потери джазовой, эмоциональной одухотворенности. Это же относится к новому формообразованию в импровизациях Хораса Силвера или в полиритмических фигурациях в соло Сонни Роллинза. Музыка приобрела резкость, язвительность и новое измерение свинга. Особую роль в развитии хардбопа сыграл Арт Блэйки, создавшего в 1955 году ансамбль "Jazz Messengers" ("Посланники джаза"). Этот состав играл роль школы, в которой выявлялся и расцветал талант многочисленных представителей этого направления. В их числе пианисты Бобби Тиммонс (Bobby Timmons) и Хорас Силвер, саксофонисты Бенни Голсон (Benny Golson), Хэнк Мобли, трубачи Ли Морган (Lee Morgan), Кенни Дорэм (Kenney Dorham), Уинтон Марсалис и многие другие. "Jazz Messengers" в том или ином виде существуют и до сих пор, пережив своего руководителя (1993).

В плеяде хард-боповых музыкантов особое место занимает тенор-саксофонист Сонни Роллинз. Его стиль складывался из паркеровских линий и широкого тона Коулмана Хокинса, а новаторство связано с его темпераментом и стихийностью, как импровизатора. Для него характерна особая свобода использования гармонического материала. В середине 50-х годов Роллинз привлекает внимание особенностями своей фразировки, которая представляет собой великолепные полиритмические фигуры, разрывающие на части гармонический материал, идущий от темы. В его мелодических импровизациях появляется жесткость звучания, музыкальный сарказм.

## **Фанки**

Часть музыки, появившейся в период "хардбопа", естественным образом вобрала блюз, используемый в медленном или среднем темпе с особой экспрессией, опирающийся на ярко выраженный бит. Этот стиль получил название "фанки" (funky). Слово это сленговое и означает усиительное определение острого, едкого запаха или вкуса. В джазе это синоним музыки приземленной, "настоящей". Появление этой ветви не случайно. В 50-е годы в джазе наметился отход от старой негритянской сущности джаза, стало заметно ослабление джазовой идиоматики. Все труднее стало определять, какая музыка должна восприниматься, как джазовая. Джазовые музыканты экспериментировали с фольклором разных народов, их привлекал импрессионизм и атонализм, они стали увлекаться старинной музыкой. Не для всех эти процессы были достаточно убедительны. Ряд музыкантов обратились к композициям, сильно приправленным звучанием традиционного блюза и религиозных песнопений. Первоначально религиозный элемент имел скорее декоративное, нежели функциональное назначение. Иногда старомодные крики хлопковых полей играли роль вступления к вполне традиционным фигурам бибоба. У Сонни Роллинса заметны признаки этого стиля, но самое яркое его выражение можно обнаружить у пианиста Хораса Силвера, создавшего фанки-блюз. Искренность его музыки была подкреплена религиозными мотивами, которыми музыкант руководствовался. Из стиля фанки выросла фигура Чарлза Мингуса - контрабасиста, композитора и бэндлидера, музыканта, не укладывающегося в рамки определенного стиля. Мингус ставил перед собой задачу вызвать в слушателе совершенно конкретные эмоциональные ощущения. При этом нагрузка распределялась между собственно композицией и музыкантами, которые должны были импровизировать, испытывая именно эти эмоции. Мингуса вполне можно причислить к очень немногочисленному разряду джазовых композиторов. Сам он считал себя последователем Дюка Эллингтона и обращался к той же сфере афро-американской культуры, религиозности, мистицизму - области, требующей использования приемов стиля фанки.

## **Ладовый джаз**

К концу 50-х годов наиболее творческие музыканты столкнулись с проблемой усложнения гармонических средств, используемых как в хардбопе, так и в куле. Сложные аккордовые построения, привязанные к гармонической сетке темы и используемые в быстрых темпах, ставили перед музыкантами не столько творческие импровизационные, сколько технологические задачи. В этих условиях импровизация требовала существенной предварительной подготовки. В результате она превращалась в набор заготовок, клише, выученные фразы. Выступления становились нередко соревнованием в сфере, далекой от сущности импровизационного джаза. Некоторые музыканты, в частности Майлс Дэйвис, Джон Колтрейн (John Coltrane) (не без влияния Телониуса Монка), пианист Билл Эванс поняли, что они находятся у границы исчерпания развития возможностей гармонических усложнений. Это была граница тональности. Аналогичная проблема в академической музыке в начале века вывела ее в систему атональности. В джазовых импровизационных условиях был и иной выход - использование одного - двух аккордов продолжительное время, построение на них изощренной мелодической импровизации. Ряд музыкантов хардбопа - Чарлз Мингус, Сонни Роллинз - вплотную подошли к ладовому джазу, упрощая гармоническую схему импровизации. Эту границу удалось перейти Майлсу Дэйвису в записях 1958-59 годов ("Milestones" и "Kind Of Blue"). Таким образом, родился модальный или ладовый джаз, в рамках которого музыкант импровизирует на определенных ладовых звукорядах. Стремление Дэйвиса быть первым в той области, где могут проявиться его индивидуальные возможности, подсказало ему правильный ход и верный выбор музыкантов. Пианист Билл Эванс был

музыкантом, на которого можно было опереться в теоретическом обосновании ладового метода. Джон Колтрейн - лучший саксофонист, реализующий идею в наиболее ярком, эмоциональном, искреннем движении. В записях квинтета просматривалась музыкальная простота и утонченная манера, стремление избавиться от основной гармонической структуры. Это вполне соответствовало ограниченным инструментальным возможностям Дэйвиса и давало неограниченный простор его же мелодическим и импровизационным способностям. Характерным примером ладового построения является тема "So What", состоящая из двух ладов, один из которых используется первые 16 тактов и затем возникает вновь на последние 8 после бриджа с иным ладом. На этих структурах музыканты строят мелодические импровизации, которые не обыгрывают аккорды, а ведут мелодическую линию, используя ступени лада. Параллельно Майлс Дэйвис использует те же принципы во взаимодействии с оркестром Гила Эванса в записях альбомов "Miles Ahead", "Porgy And Bess", "Sketches Of Spain". В последующее десятилетие ладовое мышление Дэйвиса занято поиском новых красочных гармоний, заменивших последовательность аккордов изысканными ладовыми оборотами. Его музыка может быть энергичной или созерцательной, но она основана на характерном именно для Дэйвиса саунде. Этот же саунд и ладовое мышление находит затем новое воплощение в джаз-роке, новатором которого музыкант становится на рубеже 70-х.

Как и другие основополагающие фигуры джаза, саксофонист Джон Колтрейн не тождественен какому-либо стилю. Многие знатоки и музыканты делят джаз на крупные эпохи до Колтрейна и постколтрейновскую музыку. Кульминации колтрейновского таланта предшествовали долгие годы накопления опыта, проведенные сайдменом в оркестрах Диззи Гиллеспи, Джонни Ходжеса, Эрла Бостика (Earl Bostic). Главные фигуры, сформировавшие музыканта - это Телониус Монк, с его парадоксальным мышлением и необычными приемами звукоизвлечения, и, разумеется, Майлс Дэйвис с концепцией ладового подхода. Колтрейну удалось создать гениальный сплав из всех этих влияний, вылившийся в музыку необычайной жизненной силы, эмоциональности, яростной страстности, неподдельного реализма. Холодный, рассудительный, сдержанный Дэйвис скуп на звуки, он тщательно выбирает одну-две ноты из целого ряда, отбрасывая остальные. Экспансивный, живой Колтрейн, наоборот, брызжет нотами, у него их такой избыток, что иногда он даже не успевает их выбросить все в положенном квадрате. В дальнейшем в музыкальном отношении он по-прежнему следует ладовой концепции и тому, что критики образно называли "звуковыми пластами". Этот термин был выбран потому, что Джон использовал в своих пассажах не только 16-е и 32-е, но и ноты, которые просто не поддаются математическому выражению. Джон Колтрейн создал форму, в принципе, неограниченной во времени импровизации. При этом музыкант в течение весьма продолжительного времени не снижал выразительности и звуковой насыщенности. С особым вниманием следил он за развитием нового джаза. С кем только он не переиграл в следующий период, но оставшиеся пластинки регистрируют, по крайней мере, три случая, когда он кооперировался с ныне известными авангардистами: пианистом Сесилом Тейлором (Cecil Taylor), композитором Джорджем Расселом (George Russell) и трубачом Доном Черри (Don Cherry). В 1961 г. Колтрейн приглашает в свой квартет другого молодого авангардиста, ныне покойного Эрика Долфи (Eric Dolphy). С ним начинается новый период в творчестве Джона Колтрейна.

Но еще больше Колтрейна (как, впрочем, и многих других авангардистов) привлекает экзотическая музыка Востока. Здесь тоже страсть, здесь тоже экзотика, но и нечто новое: мистичность, восточная религиозность. Так начинается ориентальный период Колтрейна, который длится почти два года и результатом которого явились такие замечательные пластинки, как "Африка медь", "Колтрейн в Виллидж Вэнгард", "Колтрейн", "Впечатление" и др.

В последние годы он начал экспериментировать со звуком. Это было время, когда молодая талантливая молодежь принесла в джаз новые идеи, когда художник начал

глубоко сознавать свою ответственность перед обществом. Арчи Шепп (Archie Shepp) и Альберт Айлер (Albert Ayler), Марион Браун (Marion Brown) и Пароа Сандерс (Paroah Sanders), Росуэлл Радд (Roswell Rudd) и Джон Чикай (John Tchicai) - вот инициаторы движения, названного "второй волной" джазовой революции. И не случайно все они - друзья и единомышленники Джона Колтрейна.

## **Фри-джаз**

В начале 60-х годов очередной виток развития джазовых стилей был обусловлен, в значительной мере, усилением расового самосознания негритянских музыкантов. У молодежи того времени этот процесс выражался в весьма радикальных формах, в том числе и в джазе, который всегда был отдушиной в культуре афроамериканцев. В музыке это вновь проявилось в желании отказаться от европейской составляющей, вернуться к корневым источникам джаза. В новом джазе чернокожие музыканты обратились к нехристианским религиям, в первую очередь к буддизму, индуизму. С другой стороны, это время характерно возникновением волн протеста, социальной неустойчивости, независимой от цвета кожи (движение хиппи, анархизм, увлечение восточным мистицизмом). Появившийся в это время "свободный джаз" (free jazz) совершил резкий поворот в сторону от всего основного пути развития джаза, от мейнстрима. Сочетание полноты духовных и эстетических переживаний с принципиально новым подходом к организации музыкального материала полностью отгородило новый джаз от сферы популярного искусства. Это было резкое ускорение процесса, который был начат боперами.

Диксиленд и стилисты свинга создавали мелодические импровизации, музыканты бибоба, кула и хардбоба следовали за аккордовыми структурами в своих соло. Свободный джаз был радикальным отходом от предшествующих стилей, поскольку в этом стиле солист не обязан следовать в заданном направлении или строить форму в соответствии с известными канонами, он может идти в любом непредсказуемом русле. Первоначально главным стремлением лидеров свободного джаза была разрушительная направленность в отношении ритма, структуры, гармонии, мелодии. Главным для них стали предельная выразительность, духовная обнаженность, экстатичность. Первые опыты музыкантов нового джаза Сесила Тейлора, Орнетта Коулмана (Ornette Coleman), Дона Черри, Джона Колтрейна, Арчи Шеппа, Альберта Айлера не порвали связь с нормами мейнстрима. Первые фри-джазовые записи еще апеллируют к гармоническим закономерностям. Однако постепенно этот процесс доходит до крайней точки разрыва с традицией. Когда Орнетт Коулман в полной мере представил свободный джаз нью-йоркским зрителям (при том, что Сесил Тейлор был известен раньше и довольно хорошо), многие из музыкантов бибоба и знатоков джаза пришли к выводу, что эту музыку нельзя считать не только джазом, но и, собственно, музыкой. Таким образом, бывшие радикалы стали консерваторами меньше чем за 15 лет.

Одним из первых разрушителей канонов стал Сесил Тейлор, который в пору своего совершеннолетия был весьма подготовленным музыкантом. Он окончил консерваторию, хорошо знал джаз и думал о применении принципов композиторской музыки к импровизационному процессу. К 1956 ему совместно с саксофонистом Стивом Лэйси (Steve Lacy) удалось выпустить пластинку, содержащую некоторые идеи нового джаза. Примерно тем же путем, исходящим в значительной степени от Телониуса Монка, шел в это время рано умерший пианист и композитор Хэрби Николс (Herbie Nichols). Несмотря на трудность восприятия музыки, не содержащей обычных ориентиров, Сесил Тейлор становится известной фигурой уже в 1958 году, чему способствовали его выступления в клубе "Five Spot".

В отличие от Тейлора, другой основатель свободного джаза Орнетт Коулман имел до этого огромный опыт выступлений и, при этом, никогда не играл "правильно". Пожалуй,

Коулман, сам того не сознавая, сформировался, как мастер примитивизма. Это в свою очередь дало ему базу для легкого перехода к безнормативной музыке, который и был им осуществлен вместе с трубачом, игравшем на карманной трубе - Доном Черри.

Музыкантам повезло, ими заинтересовались имевшие вес в музыкантской среде контрабасист Ред Митчелл (Red Mitchell) и пианист Джон Льюис. В 1959 музыканты выпустили пластинку "Something Else!!" и получили ангажемент в "Five Spot". Вехой для нового джаза стала пластинка, записанная двойным составом Орнетта Коулмана "Free Jazz" в 1960 году.

Свободный джаз нередко пересекается с другими авангардистскими течениями, которые, например, могут использовать его формообразование и последовательность ритмических структур. С момента своего возникновения фри-джаз остается достоянием небольшого числа людей и обычно находится в андерграунде, тем не менее, очень сильно влияя на современную господствующую тенденцию. Несмотря на тотальное отрицание, во фри-джазе выработалась определенная нормативность, позволяющая отличать его от иных новоджазовых направлений. Эти условности касаются общего плана пьесы, взаимодействия музыкантов, ритмической поддержки и, конечно, эмоционального плана. Необходимо заметить, что во фри-джазе вновь возникла старая форма коллективной импровизации. Для фри-джаза стала характерной работа с "открытой формой", не привязанной к определенным структурам. Такой подход стал проявляться и у музыкантов, которые не являются в чистом виде фри-джазовыми, - таковы, например, спонтанные импровизации Кита Джарретта на его сольных концертах.

Отказ "нового джаза" от европейских музыкальных норм привел к огромному интересу к внеевропейским культурам, главным образом, восточным. Джон Колтрейн очень серьезно занимался индийской музыкой, Дон Черри - индонезийской и китайской, Фэроу Сандерс - арабской. Причем эта ориентация носит не поверхностный, декоративный характер, а весьма глубокий, со стремлением понять и впитать весь характер не только соответствующей музыки, но и ее эстетического и духовного окружения.

Фри-джазовые идиомы часто становились составляющей частью в полистилистической музыке. Одним из самых ярких проявлений такого подхода является творчество группировки чикагских темнокожих музыкантов, начавших в 60-е выступать под эгидой "Ассоциации содействия развитию творческих музыкантов" (AACM). Позднее эти музыканты (Лестер Боуи (Lester Bowie), Джозеф Джарман (Joseph Jarman), Роско Митчелл (Rascoe Mitchell), Малакай Фейворс (Malachi Favors), Дон Мойе (Don Moye)) создали "Чикагский Художественный Ансамбль", проповедовавший разнообразие стилей от африканских ритуальных заклинаний и госпелс до фри-джаза. Другая сторона того же процесса проявляется в творчестве тесно связанного с "Чикагским Художественным Ансамблем" кларнетиста и саксофониста Энтони Брэкстона (Anthony Braxton). Его музыка одновременно свободна и интеллектуальна. Иногда Брэкстон использует для своих композиций математические принципы, например, теорию групп, однако это не уменьшает эмоционального воздействия его музыки. Споры о возможности музыки такого рода не утихают по сию пору. Так, официальный авторитет американского джазового истеблишмента Уинтон Марсалис презрительно называет Брэкстона "хорошим шахматистом", в тоже время в опросах "Американской Ассоциации джазовых журналистов" Марсалис занимает следующую строчку после Брэкстона в номинации джазовых композиторов.

Надо заметить, что к началу 70-х годов интерес к свободному джазу начинает захватывать творчески настроенных музыкантов Европы, которые нередко объединяют его принципы "свободы" с наработками европейской музыкальной практики XX века - атональностью, серийной техникой, алеаторикой, сонористикой и др. С другой стороны, некоторые лидеры фри-джаза отходят от крайнего радикализма и, в 80-е годы, двигаются к неким компромиссным, хотя и оригинальным вариантам музыки. В их числе Орнетт Коулман с проектом "Prime Time", Арчи Шепп и др.

## Развитие фьюжн

Слово "фьюжн" так часто и по разным поводам использовалось в течение последней четверти века, что стало почти бессмысленным. Ранний этап этого направления более верно обозначать термином "джаз-рок".

### Джаз-рок

Первоначальное определение "джаз-рока" было наиболее ясным: сочетание джазовой импровизационности с энергетикой и ритмами рок-музыки. Вплоть до 1967 миры джаза и рока существовали практически раздельно. Но к этому времени рок становится более творческим и усложняется, возникает психоделический рок, соул-музыка. В то же время некоторым джазовым музыкантам стал надоедать чистый хардбоп, но они не хотели играть и трудную для восприятия авангардистскую музыку. В результате две различных идиомы начали обмениваться идеями и объединять свои силы. Начиная с 1967 года, гитарист Ларри Кориелл (Larry Coryell), вибафонист Гэри Бертон (Gary Burton), в 1969 году барабанщик Билли Кобэм (Billy Cobham) с группой "Dreams", в которой играли братья Брекер (Breckers Brothers), начали осваивать новые просторы стиля. К концу 60-х Майлс Дэйвис обладал необходимым потенциалом для перехода к джаз-року. Он был одним из создателей модального джаза, на основе которого, используя ритмику 8/8 и электронные инструменты, Майлс делает новый шаг, записав альбомы "Bitches Brew", "In a Silent Way". Вместе с ним в это время оказывается блестящая плеяда музыкантов, многие из которых позже становятся основополагающими фигурами этого направления - Джон Маклафлин (John McLaughlin), Джо Завинул (Joe Zawinul), Хэрби Хэнкок. Характерный для Дэйвиса аскетизм, лаконичность, философская созерцательность оказались как нельзя кстати в новом стиле. К началу 1970-х джаз-рок имел собственное отдельное лицо как творческий джазовый стиль, хотя и высмеивался многими пуристами от джаза. Главными группами нового направления стали "Return To Forever", "Weather Report", "The Mahavishnu Orchestra", различные ансамбли Майлса Дэйвиса. Они играли высококачественный джаз-рок, который объединял огромный набор приемов и джаза и рока.

### Фьюжн

Для наиболее интересных составов джаз-рока характерна импровизационность, сочетающаяся с композиционными решениями, использование гармонических и ритмических принципов рок-музыки, активное воплощение мелодики и ритмики Востока, мощное внедрение в музыку электронных средств обработки и синтеза звука. В этом стиле расширился диапазон применения ладовых принципов, сам набор различных, в том числе и экзотических ладов. В 70-е годы джаз-рок становится невероятно популярным, в него идут наиболее активные музыкантские силы. Более развитый в отношении синтеза различных музыкальных средств джаз-рок получил название "фьюжн" (сплав, слияние). Дополнительным импульсом для "фьюжн" послужил очередной (уже не первый в истории джаза) поклон в сторону европейской академической музыки. Фактически, на этом этапе фьюжн продолжает линию "третьего течения" 50-х годов. Соединение различных культурных влияний сказывается даже в составах наиболее интересных ансамблей. Характерным примером может служить "Weather Report", руководимый поначалу американизированным австрийским клавишником Джозефом Завинулом и американским саксофонистом Уэйном Шортером (Wayne Shorter), каждый из которых в разное время прошел школу Майлса Дэйвиса. В ансамбле объединились музыканты из Бразилии, Чехословакии, Перу. В дальнейшем с Завинулом стали сотрудничать инструменталисты и вокалисты практически со всего мира. В наследнике

"Weather Report", проекте "Syndicat" география музыкантов простирается от Тувы до Южной Америки.

К сожалению, с течением времени джаз-рок в большой степени приобретает черты коммерческой музыки, с другой стороны - сам рок отказывается от многих творческих находок, сделанных в середине 1970-х. Во многих случаях фьюжн фактически становится комбинацией джаза с обычной поп-музыкой и легким ритм-энд-блюзом; кроссовером. Амбиции музыки фьюжн на музыкальную глубину и расширение возможностей так и осталось невыполненными, хотя в редких случаях поиск продолжается, например, в группах типа "Tribal Tech" и в ансамблях Чика Кория.

## Электрический джаз

Использование электронных преобразователей звука и синтезаторов оказалось чрезвычайно привлекательным для музыкантов, находящихся, прежде всего, на границе с роком или с коммерческой музыкой. В действительности плодотворных примеров среди общей массы электрической музыки относительно немного. Так, например, Джо Завинул в проекте "Weather Report" достиг весьма эффектного слияния этнического и тонального элементов. Хэрби Хэнкок надолго становится кумиром не столько публики, сколько музыкантов, используя в 70-е и 80-е годы синтезаторы, многочисленные клавиатуры и электронные трюки разного рода. В 90-е года эта область музыки все больше перемещается во внеджазовую сферу. Этому способствуют расширенные возможности компьютерного создания музыки, которая при определенных достоинствах и возможностях теряет связь с главным джазовым качеством - импровизационностью.

## ЕСМ

Отдельную нишу в сообществе джазовых стилей с начала 70-х годов заняла немецкая фирма ЕСМ (Edition of Contemporary Music - Издательство современной музыки), постепенно ставшая центром объединения музыкантов, исповедовавших не столько привязанность к афро-американскому происхождению джаза, сколько возможность решать самые разнообразные художественные задачи, не ограничивая себя определенной стилистикой, но в русле творческого импровизационного процесса. Со временем все же выработалось определенное лицо фирмы, которое привело к выделению артистов этого лейбла в широкомасштабное и ярко выраженное стилистическое направление.

Ориентация создателя лейбла Манфреда Айхера (Manfred Eicher) на объединение в единое импрессионистическое звучание разнообразных джазовых идиом, всемирного фольклора и новой академической музыки позволила с помощью этих средств претендовать на глубину и философское осмысление жизненных ценностей.

Расположенная в Осло главная студия записи фирмы очевидным образом коррелирует с главенствующей ролью в каталоге скандинавских музыкантов. В первую очередь это норвежцы Ян Гарбарек (Jan Garbarek), Терье Рипдаль (Terje Rypdal), Арильд Андерсен (Arild Andersen), Нильс-Петер Мельвер (Nils Petter Molvaer), Йон Кристенсен (Jon Christensen). Однако география ЕСМ охватывает весь мир. Здесь и европейцы Джон Серман (John Surman), Дэйв Холланд (Dave Holland), Эберхард Вебер (Eberhard Weber), Райнер Брюнингхауз (Rainer Bruninghaus), Томаш Станько (Tomasz Stanko), Михаил Альперин и представители неевропейских культур Эгберто Жисмонти (Egberto Gismonti), Закир Хуссейн (Zakir Hussain), Флора Пурим (Flora Purim), Трилок Гурту (Trilok Gurtu), Нана Васконселос (Nana Vasconcelos), Харипрасад Чаурасия (Hariprasad Chaurasia), Ануар Брахем (Anouar Brahem) и многие другие. Не менее представлен американский легион - Кит Джарретт, Джек ДеДжонетт (Jack DeJohnette), Дон Чеппи, Чарлз Ллойд (Charles Lloyd), Ральф Таунер (Ralph Towner), Дьюи Редман (Redman Dewey), Билл Фризелл (Bill Frisell), Джон Аберкромби (John Abercrombie), Лео Смит (Leo Smith). Первоначальный

революционный порыв изданий фирмы превратился со временем в медитативно-отстраненное звучание открытых форм с тщательно отшлифованными звуковыми пластами. Естественным образом Айхер перешел ту невидимую грань, которая отделяла многочисленные попытки объединения джаза и академической европейской музыки. Это уже не третье течение, а просто течение, которое плавно перетекает в "Новую серию" ЕСМ с академической музыкой, очень близкой по духу джазовым релизам. Направленность политики лейбла за границу массовой культуры, тем не менее, привела к повышению популярности такого рода музыки, что можно рассматривать, как своеобразный парадокс. Часть приверженцев мэйнстрима отрицает путь, избранный музыкантами этого направления; однако джаз, как мировая культура, развивается, несмотря на эти возражения, и дает весьма впечатляющие результаты.

## **World Jazz**

"Всемирный джаз" (World Jazz) - термин, странно звучащий по-русски, относится к сплаву музыки Третьего мира, или "всемирной музыки" (World Music), с джазом. Это, очень разветвленное, направление можно разделить на несколько видов.

Этническая музыка, которая включила в себя джазовые импровизации, например, латинский джаз. В этом случае порой только соло является импровизированным. Аккомпанемент и композиция, по существу, такие же, как в самой этнической музыке; Джаз, который включил в себя ограниченные аспекты незападной музыки. Примерами могут служить старые записи Диззи Гиллеспи "Ночь в Тунисе", музыка на некоторых пластинках квартетов и квинтетов Кита Джарретта, выпущенных в 1970-ые годы на лейбле "Impulse!", использующая несколько измененные ближневосточные инструменты и аналогичные гармонические методы. Сюда входит кое-что из музыки Сан Ра (Sun Ra) от 50-ых до 90-ых годов, в которую включены африканские ритмы, некоторые из записей Юзефа Латифа (Yusef Lateef), использующих традиционные исламские инструменты и методы;

Новые музыкальные стили, появляющиеся благодаря органичным способам объединения джазовой импровизации с первоначальными идеями и инструментами, гармониями, композиторской техникой и ритмами существующей этнической традиции. Результат оказывается оригинальным, причем он четко отражает существенные аспекты этники. Примеры такого подхода многочисленны и включают ансамбли Дона Черри, Codona и Nu; часть музыки Джона Маклафлина с 70-х до 90-х годов, основанной на традициях Индии; часть музыки Дона Эллиса 70-х, заимствовавшего идеи из музыки Индии и Болгарии; работа Энди Наррелла (Andy Narell) в 90-ых, который смешал музыку и инструменты Тринидада с импровизациями джаза и стилем фанк.

"Всемирный фьюжн-джаз" не впервые пошел по этому пути в истории джаза, а сама эта тенденция не относится исключительно к американскому джазу. Например, полинезийская музыка была смешана с западными поп-стилями в начале двадцатого столетия, и ее звучание проявилось у некоторых из самых ранних музыкантов джаза. Карибские танцевальные ритмы становились значительной частью американской поп-культуры в течение всего двадцатого столетия, и, поскольку джазовые музыканты часто импровизировали на темы поп-музыки, они смешивались почти непрерывно. Джанго Рейнхардт соединял традиции цыганской музыки, французского импрессионизма с джазовой импровизацией еще в 30-е годы во Франции. Список музыкантов, действующих в пограничной области, может включать сотни и тысячи имен. Среди них, например, такие разные люди, как Эл ДиМеола (Al DiMeola), группа "Dead Can Dance", Джо Завинул, группа "Shakti", Лакшминараяна Шанкар (Lakshminarayana Shankar), Пол Уинтер (Paul Winter), Трилок Гурту и многие другие.

## **Поп-джаз**

### **funk**

Современный фанк относится к популярным направлениям джаза 70-х и 80-х, в которых аккомпаниаторы играют в стиле черного поп-соул и музыки фанка, в то время как обширные сольные импровизации имеют более творческий и джазовый характер. Вместо того, чтобы использовать многообразный накопленный набор джазовых идиом из арсенала современных джазовых саксофонистов (Чарли Паркер, Ли Кониц, Джон Колтрейн, Орнетт Коулман), большинство саксофонистов этого стиля используют собственный набор простых фраз, которые состоят из блюзовых выкриков и стонов. Они основываются на традиции, перенятой из саксофоновых соло в ритм-н-блюзовых вокальных записях, подобных Кингу Кертису (King Curtis) в записях с "Coasters", Джуниору Уолкеру (Junior Walker) с вокальными группами лейбла "Мотаун", Дэвиду Сэнборну (David Sanborn) с "Blues Band" Пола Баттерфилда (Paul Butterfield). Видная фигура в этом жанре - Гровер Вашингтон-младший (Grover Washington, Jr), который часто играл соло в стиле Хэнка Кроуфорда (Hank Crawford) с использованием фанкоподобного аккомпанемента. Так он выглядит в своих самых известных записях, хотя Вашингтон способен к музицированию и в других стилях джаза. Участники группы "The Jazz Crusaders" Фелдер Уилтон (Felder Wilton), Джо Сэмпл (Joe Sample) достигали широкой популярности, существенно сменив репертуар в течение 70-х годов и убрав слово "джаз" из названия ансамбля. Значительная часть музыки Майкла Бреккера (Michael Brecker), Тома Скотта (Tom Scott) и их учеников использует этот подход, хотя они с тем же успехом могут играть в стилях Джона Колтрейна или Джо Хендерсона (Joe Henderson). "Najee", Ричард Эллиотт (Richard Elliott) и их современники также работают в стиле "современного фанка". В период от 1971 до 1992 года, Майлс Дэйвис руководил ансамблями, исполняющими сложную разновидность этого стиля, хотя саксофонисты, входящие в его группы, находились под влиянием Джона Колтрейна, а его гитаристы демонстрировали современное джазовое мышление вместе с влиянием Джими Хендрикса (Jimmy Hendrix). Многие из современного фанка может быть также классифицировано, как "crossover".

### **acid jazz**

Многие считают родоначальником этого направления поздние составы Майлса Дэйвиса. Термин "acid jazz" ("кислотный джаз") закрепился за одним из видов легкой джазовой музыки, преимущественно танцевального жанра, объединяемой тем, что частично она играется "живыми" музыкантами, а остальное берется либо в сэмплированном виде, либо в виде звуков, для получения которых используют пластинки, чаще всего старые, виниловые сорокапятки, которые выпускаются для дискотек. Музыкальный результат может быть любым по стилистике, однако, с измененным саундом. Более предпочтительным для этих целей оказывается радикальный "панк-джаз", "соул", "фьюжн". Acid jazz имеет и более радикальное крыло авангардного плана - примером могут служить работы британского гитариста Дерек Бейли (Derek Bailey). От дискотечного варианта acid jazz отличается все же существенным вкладом "живой" игры музыкантов. По-видимому, у этого направления есть будущее, позволяющее ему развиваться.

### **crossover**

С постепенным снижением активности рок-музыки (с художественной точки зрения), начинавшейся с начала 70-х, с уменьшением потока идей из мира рока музыка фьюжн

(соединение джазовой импровизации с ритмами рока) стала более прямолинейной. Одновременно многие начали понимать, что электрический джаз мог бы стать более коммерческим, продюсеры и некоторые музыканты начали искать такие комбинации стилей, чтобы увеличить продаваемость. Они действительно успешно создали вид джаза, более доступный для среднего слушателя. В течение последних двух десятилетий возникло много различных комбинаций, для которых промоутеры и публицисты любят использовать выражение "Современный Джаз", применяемое для описания "слияний" джаза с элементами поп-музыки, ритм-энд-блюза и "всемирной музыки". Однако слово "кроссовер" более точно обозначает суть дела. Кроссовер и фьюжн достигли поставленной цели и увеличили аудиторию джаза, особенно благодаря тем, кто пресытился другими стилями. В некоторых случаях эта музыка заслуживает внимания, хотя в большинстве случаев содержание джаза в ней сводится к нулю. Для стиля, который, фактически, является поп-музыкой с незначительным вкраплением импровизации, что выводит музыку за пределы джаза, термин "инструментальный поп" подходит лучше других. Примеры стиля кроссовер занимают область от Эла Джарро (Al Jarreau) и записей вокала Джорджа Бенсона (George Benson) до Кенни Джи (Kenny G), "Spyro Gyra" и "Rippingtons". Во всем этом есть влияние джаза, но, тем не менее, эта музыка укладывается в область поп-искусства, которое представляют Джералд Албрайт (Gerald Albright), Дэвид Бенуа (David Benoit), Майкл Бреккер, Рэнди Бреккер (Randy Brecker), "The Crusaders", Джордж Дюк (George Duke), саксофонист Билл Эванс (Bill Evans), Дэйв Грусин (Dave Grusin), Куинси Джонс (Quincy Jones), Эрл Клюг (Earl Klugh), Хьюберт Лоус (Hubert Laws), Чак Манджоне (Chuck Mangione), Ли Ритенур (Lee Ritenour), Джо Сэмпл (Joe Sample), Том Скотт, Гровер Вашингтон-младший.

### **smooth**

"Smooth jazz" (приглаженный джаз) является продуктом стиля фьюжн, в котором подчеркнута смягченная, приглаженная сторона музыки. Вообще, "smooth jazz" полагается в большей степени на ритмы и мелодические линии вместо импровизации. В нем используются звуковые пласты синтезаторов, фанк-ритмы, фанк-бас, упругие линии гитары и трубы, альт- или сопрано-саксофона. Музыка не интеллектуальна, подобно хардбопу, но она и не слишком энергична, как фанки или соул-джаз. Композиции "smooth jazz" выглядят упрощенно, поверхностно и отполировано, причем общее звучание имеет большее значение, чем индивидуальные части. Характерными представителями стиля "smooth" являются Джордж Бенсон, Кенни Джи, группа "Fourplay", Дэвид Сэнборн, "Spyro Gyra", группа "The Yellowjackets", Расс Фриман (Russ Freeman).

*Заключение: определение джаза. Положение по отношению к другим видам музыки*

### **Определение джаза**

Этот исторический эскурс в историю не преследует цель всестороннего исследования или освещения всех аспектов джаза, его сущности, форм и способов функционирования. Он скорее предназначен в помощь тем, кто начинает знакомиться с этой областью музыки, для первоначальной ориентации в истории и стилистике джаза, а также в действующих лицах этой истории. Разумеется, в начале этой статьи должно было стоять определение джаза, устоявшееся и принимаемое большинством тех, кто профессионально или на уровне знатока-любителя интересуется предметом. Однако, как уже было сказано, такого универсального определения не существуют. Неудачи в этом плане связаны, в первую очередь, с невероятной скоростью развития джаза в течение всего времени его существования, которое насчитывает около 100 лет. Меняется стилистика этой музыки,

диапазон художественно-смыслового наполнения, социальный статус джаза, культурно-территориальное бытование, соотношения с другими искусствами. Более того, на разных этапах его развития могли быть верным буквально противоречащие друг другу определения.

Начало истории джаза, крепко связанное с его национально-культурными и социально-географическими корнями, вызвало целую серию представлений о нем, как о "стилевой" общности музыкальной деятельности, имеющей афроамериканское происхождение, импровизационную сущность и т.н. "свинговый" характер. Это определение часто расширялось путем перечисления характерных стиливых и жанровых норм, которые ограничивали джаз строгими рамками. Постепенно джаз вышел из традиционно-расовых рамок, затем перешел к профессиональной и, параллельно, к развлекательной функции. Позже он стал вовлекать в свой круг глубокие художественно-эстетические задачи, потерял, в значительной степени, широкую аудиторию, вступил в процесс интеграции с пограничными видами музыки, наконец, включил в свой обиход все мировые музыкальные языки. В результате старые определения джаза потеряли смысл. Разумеется, значительные массы любителей джазовой традиции апеллируют к довольно безответственным высказываниям о джазе, как о консервативном виде хорошо знакомого им музыкального действия (см. Введение). Но постоянная попытка определять джаз через его происхождение, в том числе и самими носителями этого искусства, приводит к действительным противоречиям с реальной музыкальной практикой, вызывает представление о нем, как об устаревшей, хотя и не простой музыке, не отвечающей музыкальным потребностям творчески настроенной молодежи. В результате значительная часть аудитории отторгается от "джаза".

Спектр интуитивных представлений у разных частей нашего общества о джазе весьма широк. Он складывается, например, у старшего поколения из воспоминаний ностальгического характера о танцевальных оркестрах их молодости, именовавшихся тогда "джазами". Другая часть любителей сформировала представления о нем, как о музыкальном андерграунде, ассоциирующимся с полуподпольными джаз-клубами 60-х и передачами "Голоса Америки". У академических музыкантов и близкой к ним публики джаз является вариантом циркового представления с игрой без нот - фокус сложный, но не представляющий ценности в рамках мировой культуры. Особое отношение к джазу формируется средствами массовой информации, уровень компетентности которой по отношению к нему за редким исключением стремится к нулю. Наконец, в силу, видимо, коммерческих соображений, в джазовой радиополитике доминируют развлекательные направления (smooth jazz, acid), которые обозначены в качестве единственных представителей современного джаза.

Исходя из исторических реалий джазового процесса, его существования в самом широком виде на концертной эстраде, фестивалях, в звукозаписи, процессе обучения и т.д., попытка определить это явление должна исходить из самых общих черт интуитивно понимаемого процесса, не ограничивая его рамки, как в настоящее время, так и в ближайшем будущем. Такого рода дефиниции существуют, и одна из них, принадлежащая А.Н.Баташеву, гласит следующее: "Джаз - разновидность музыкально-импровизационного искусства, объединившая в органическом единстве традиции музыкальных языков и культур разных народов Земли". По-видимому, к этому определению необходимо добавить "творческую доминанту", после чего оно станет вполне рабочим. Тем не менее, оно требует некоторых пояснений.

### **Положение по отношению к другим видам музыки**

Пояснения касаются принципов, которые разделяют джаз и другие виды музыки. Этих видов существует несколько. Так, например, композиторская деятельность направлена на создание результата. Этот результат может быть реализован в другое время и другим

человеком. Связь между композитором и этим другим человеком (или людьми) может осуществляться разным способом, например, с помощью нот. Эти люди выполняют функцию исполнителя, т.е. переводчика или расшифровщика результата композиции собственно в музыкальный акт. Это еще один вид музыкальной деятельности.

В то же время джаз принадлежит к импровизационным видам музыки, в которых акцент делается на сам процесс музицирования. Этот процесс происходит в реальном, "живом" времени. Можно обнаружить и объединение этих видов, например, объединение импровизационного и композиционного подхода, которое можно назвать спонтанным сочинением музыки. Оно реализуется тоже в живом времени, но по принципам композиционного мышления.

Специфика джаза, как вида импровизационной музыки, определяется его происхождением, т.е. качественным синтезом европейской и внеевропейской музыкальных культур, а также последующим уникальным процессом его развития.

Результатом этого стало преобладание творческого начала и постепенный выход джаза за пределы культурных и территориальных границ. Джаз захватил в свой оборот все мировое множество музыкальных языков и музыкальных эстетических концепций.

Важнейшими видами импровизационной музыки являются фольклор и различные виды неевропейского профессионального музыкального искусства. В них импровизационному процессу также отведена значительная роль. В отличие от джаза, фольклор замкнут, самоизолирован, а главное, имеет доминантой не творческую функцию, а сохранение существующей традиции. Разумеется, творческий процесс осуществляется и в этом виде музыкального искусства, равно как ремесленно-традиционный аспект присутствует и в джазе. Но разные доминантные признаки в этих видах музыки играют определяющую роль в их функционировании.

Стили и жанры, появившиеся на ранней стадии развития джаза, привели к появлению целого вида музыкального искусства, ставшего наиболее творчески направленным в музыке XX-го века. Джаз стал, в свою очередь, источником идей и методов, активно действующих, практически, на все остальные виды музыки от популярной и коммерческой до академической музыки нашего века.

Составитель выражает глубокую благодарность Юрию Верменичу, часть текста "Джаза для всех" которого (в кн.: "...И весь этот джаз", Воронеж, ИНФА, 2002) была использована в настоящей компиляции.