

Е. И. Сутормина

*История джаза  
для детей  
и юношества*



Новосибирск  
1997

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ АДМИНИСТРАЦИИ  
НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ  
ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА  
КОМИТЕТА ПО КУЛЬТУРЕ  
ШКОЛА ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ И СОВРЕМЕННЫХ  
ФОРМ ИМПРОВИЗАЦИИ “ИМПРОДЖАЗ”

ЕЛЕНА СУТОРМИНА

*ИСТОРИЯ  
ДЖАЗА*

(методическое пособие для школ,  
студий, музыкальных колледжей  
и самодеятельных коллективов)

ЕРМАТЕЛЬ ДЖАЗ ПРЕСС  
РИЦ “ГЛАГОЛЪ”  
Новосибирск  
1997

**Набор и корректура: БЕРСЕНЁВОЙ Валерии Игоревны**

**НОВОСИБИРСК, 1997**

Автор приносит благодарность СМОКОТИНОЙ Любовь Ивановне,  
ЖИГАНОВОЙ Людмиле Алексеевне и Экспериментальной Джазовой  
лаборатории за содействие в издание этого пособия.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Современное поколение российских детей живет в качественно новом музыкальном информационном пространстве. Оно не несет национальный характер русской музыки, равно как и у детей и подростков других стран. Я не трогаю область классической, камерной, оперной и современной хоровой музыки. В цивилизованных странах, к которым мы можем отнести и Россию, подавляющий процент музыки, которая звучит из всех средств массовой информации, в бытовой среде и на концертных площадках, относится к так называемой популярной музыке. Она многогранна и интернациональна, хотя большая часть ее (особенно в России) принадлежит по гармоническим и мелодическим достоинствам. Эта музыка относится скорее к социо-культурологическим явлениям этого века, и настает время на то, что она останется в архиве общечеловеческой музыкальной культуры - цинично. Можно сожалеть, что многие замечательные жанры человеческого музицирования пропадают и растворяются, но это, увы, закономерное явление технологической Эпохи, и с этим не считаться нельзя.

ДЖАЗ, выделившись в отдельное музыкальное искусство, достаточно сложное и не являющееся популярным (каковым он был в 30-х и 50-х годах), стал ныне уделом избранных. Рок, попс, рэп, рок, грув, металл, ритм-энд-блюз и невероятное количество отпочковавшихся поджанров - все эти дети джаза, хотя сами наследники вряд ли об этом задумываются. Поэтому, сравнивая предыдущие поколения советских людей, которые были воспитаны на патриотической или пуританской массовой песне, мы замечаем, как кардинально изменился музыкальный приоритет нового поколения. Илохо или нет, что оно не интересуется Вивальди или Стравинским - это вопрос совершенно иного дискурса, то есть, что наши дети в последнее время стали более импульсивны - это факт.

Громадный поток музыкальной и ритмической информации, который окружает их с детства, делает свое дело. И хотя совершиенно очевидно, что 90 процентов музыкальной продукции современности - "однодневки", которые через десяток лет никто не вспомнит, тем не менее этот музыкальный террор может вызвать и обратную реакцию, которую прогрессивные критики удачно называют не иначе, как "обозлившимися".

Музыкально-просветительская литература об академических музыкальных жанрах, фольклоре, исполнителях, композиторах занимает нищенский процент от лавины пижко-пробного чтения. Что же касается джаза - то тут совершилась пустыня. За все годы советской власти в СССР и России было издано не более десятка наименований. Часть из них вообще была написана непрофессиональными и безграмотными в джазе людьми. Сейчас время изменилось, джаз, каков бы ни был изначальный процент слушателей, стал составной частью музыкальной жизни страны. А вот с джазовой литературой эта ситуация продолжает оставаться прежней. Методической же литературы (джаз сейчас преподаётся в средних и высших музыкальных учебных заведениях) практически нет вообще.

Поэтому, издание этого скромного пособия по истории джаза, может быть, достаточно законичного, будет первой ласточкой. Лети, ботеч, чем взрослые чутко реагируют на музыку, и наша задача дать им правильные знания о ней, об ее истории, исполнителях и особенностях. Дать простым и доступным языком. Педагог одной из первых в стране летских музыкальных школ, где учил импровизации (красногорского камня джазового мышления) ЕЛЕНА СУТОРМИНА взяла на себя достаточно сложную задачу, и, я полагаю, справилась с ней. Насколько, это удачная попытка - покажет время. Но чем больше будет литературы о признанных формах и видах музыки, в том числе и джаза, тем больше шансов, что мы сумеем сохранить музыкальное наследие, и оставим потомкам любовь к нему.

СЕРГЕЙ ВЕНИЧЕНКО  
Директор джазовых программ  
Новосибирской филармонии

# **ЧАСТЬ I ИСТОКИ**

О джазе говорят уже примерно 70 лет, но музыка, которую начали так называть во втором десятилетии нашего века, уже давно звучала на юге Соединенных Штатов. Невозможно точно установить место и время ее зарождения, ибо невозможно сказать, где и когда музыкальный фольклор афро-американского народа приобрел те особенности, которые впоследствии стало принято считать типичными для джаза.

За все время существования на своей родине в США джаз неоднократно умирал, возрождался, переживая кризис. В развитии джаза отразились многие черты 20 века: как социально-классовые, так и моральные, духовные.

Весь изучаемый курс “Истории джазовой музыки” состоит из трех больших разделов:

I раздел - “Истоки”

II раздел - “Зарождение классического джаза” и эра свинга

III раздел - “Современный джаз”.

## **ИСТОКИ НЕГРИТАНСКОЙ МУЗЫКИ ОТЛИЧИЕ ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ**

Негритянская музыка Америки имеет давнюю историю.

В 1619 году в Южную колонию Вирджиния была доставлена случайная партия рабов из Западной Африки. Еще через несколько десятилетий позорная торговля невольниками стала характерной чертой экономики и быта английских колоний в США. На протяжении 17 и 18 веков число негров, ввезенных на территорию будущих США, увеличилось до нескольких миллионов, а в наше время они образуют одну девятую часть населения США. Этим американцам африканского происхождения обязана музыка Соединенных Штатов своим неизменным национальным своеобразием, своими наиболее интересными художественными явлениями.

Работоторговцы не могли, конечно, предвидеть, что созданная потомками этих рабов музыка своей красотой и оригинальностью покорит мир и распространится почти на всех континентах. Эта музыка - джаз.

Похищенных с берегов Западной Африки негров сотнями загоняли в трюмы и везли в таких условиях, что половина гибла в пути. Оставшихся в живых продавали на рынках рабов американского континента, а затем использовали для тяжелых работ на обширных плантациях Юга, при осушении дельты Миссисипи, на строительстве плотин, портов, набережных.

Свои редкие часы отдыха они посвящали музыке. Негры обладают весьма развитым музыкальным инстинктом, природной склонностью к музыке, пению, особым чувством ритма. Пение - то немногое, что осталось у народа, лишенно-

го материальной, физической и моральной свободы. Закончив трудовой день, негры собирались в поле или на берегу реки и начинали петь, ритмически аккомпанируя себе ударами палок по ящикам, пустым бидонам, по всему, что оказывалось под рукой, а то и просто хлопая в ладони.

У первых переселенных в Америку рабов эти песни и ритмы еще мало чем отличались от африканского пения и африканского гам-тама. Со временем, однако, память об этой африканской музыке стиралась, уступая место новой "музыке американских негров". Процесс формирования джаза тесно связан с развитием фольклора американских негров.

Джаз (jazz) - английское слово - род профессионального музыкального искусства. Сложился в Южных Штатах Америки на рубеже 19-20 веков, в результате синтеза элементов двух музыкальных культур - европейской и африканской. Постителями первой выступало белое население США, второй - потомки африканских рабов, то есть американские негры. Это нашло свое проявление прежде всего в вокальных жанрах афро-американской музыки.

Невозможно анализировать джаз методами европейской теории музыки. Например, европейская музыка пользуется определенным стандартом тембровой окраски звука, то есть считается, что у трубы или скрипки есть свой "звуковой идеал" - тембр, который и должен воспроизводиться. В джазе тембр в высшей степени индивидуален. Он может изменяться - в зависимости от задач выразительности, от возможностей каждого музыканта в любой момент внутри музыкальной фразы. В европейской музыке высота каждого звука фиксирована и может быть измерена с помощью приборов.

В джазовой музыке звук в значительной степени изменчив по высоте, и в отдельных стилях джаза некоторые тоны мелодии постоянно и сознательно "смещаются". Европейская музыка, в традиционных формах, основывается на темперации мажора и минора. Блюз - одну из важнейших разновидностей джаза - нельзя считать ни мажорным, ни минорным, в его основе лежит совершенно иная ладовая структура. В европейской музыке основная метрическая пульсация, или граунд-бит, заложена в самой мелодии, ее легко можно "отбивать ногой". В джазе граунд-бит не связан с мелодией и выдерживается самостоятельной ритм-группой.

Очевидно, что джаз устроен по своим законам и его специфику невозможно понять с традиционной, европейской точки зрения.

Несмотря на наличие африканских черт, джаз - это не африканская музыка, ибо слишком многое унаследовано им от европейской музыкальной культуры. Его инструментовка, основные принципы гармонии и формы имеют скорее европейские, чем африканские корни. Исполняя джаз, белые музыканты внесли весомый вклад в его развитие. Но основными создателями джаза были все же негры, выходцы из Африки.

В африканском обществе музыка играет почти такую же роль, какую в нашей социальной жизни играет язык. У африканцев язык и музыка не отделены друг от друга четко. Во многих африканских языках реальная высота звучания слогов в слове определяет его смысл. Например, слово нико на языке йоруба

означает "муж", если оба слога произносятся высоким тоном; "мотыга" - если тон первого слога ниже тона второго: "каноэ" - если тон второго слога ниже, чем тон первого; "копье" - если оба слога произносятся низким тоном. Эта зависимость значения слова от тона его произнесения объясняет природу такого явления, как язык "товорящий барабанов". Дело не в том, что барабаник выбивает что-то похожее на азбуку Морзе, а в том, что он воспроизводит звуко-высотный рельеф определенных слов. Таким образом, музыка и речь переплетаются друг с другом и даже образуют единство. Человек, описывая что-то случившееся с ним, в самые волнующие моменты может перейти на пение. Участники судебной тяжбы иногда пропевают часть своих показаний. А в песнях африканцы порой используют речевое интонирование.

Музыка для них не отделима от движений человеческого тела. Она неразрывно связана с хлопками в ладоши, притоптыванием и, что особенно важно, с пением. Африканцы чаще всего поют в унисон, настоящее гармоничное пение у них встречается редко.

Ведущая роль среди музыкальных инструментов отводится барабану - от самых маленьких, ручных, до громадных размеров, на которых играют сидя верхом. Кроме барабанов имеется много трещоток, хлопушек, колокольчиков, погремушек, используемых как ритмические инструменты. Из мелодических инструментов: несколько типов простых флейт с небольшим диапазоном, духовые инструменты, изготовленные из морских раковин, бивней слона и т.д., из которых можно извлечь одну или две ноты; несколько струнных, ксилофоны и родственные им инструменты. Немногочисленность мелодических инструментов приводит к выводу, африканская музыка в основе своей носит ритмический характер.

Ритм африканской музыки совсем не прост. Попробуйте равномерно отбить ногой два удара, а руками за это же время сделать три хлопка. Затем попробуйте удвоить или утроить только хлопки или чередовать тройной и двойной хлопок или синкопировать. Задача для нас трудная. А африканец делает это с необычайной легкостью.

Такая игра перекрестных ритмов - основа африканской музыки.

Характерным является также стремление к переносу ударения на слабую долю такта или к смещению акцентов более или менее в манере европейского синкопирования.

Пример:

Африканский музыкальный стиль обладает рядом особенностей, которые впоследствии проявились в музыке США. Одна из них - широчайшее распространение приема "вопрос - ответ", когда один инструмент или певец отвечает другому. Обычно ведущий певец исполняет одну- две фразы, а хор отвечает ему. Например:

Солист: Дайте мясо гиенам на рассвете.

Хор: О, мощные копья!

Солист: Копье вождя - самое мощное.

Хор: О, мощные копья!

Солист: Я смотрю на тебя сейчас и не хочу видеть другого.

Хор: О, мощные копья!

Солист: Моя лошадь с высокую стену.

Хор: О, мощные копья!

Другая особенность африканского пения - тяготение к нечеткому, грубоватому тембру, так называемому лёрти-тон ("нечистый тон"). Африканцы не стремятся к идеально чистому интонированию. У них не принято расточать друг другу комплименты по поводу приятного голоса. Они используют гортанные и вибрирующие звуки, пение иногда перемежается восклицаниями и выкриками. Еще одна особенность африканской музыки, проявившаяся в джазе, связана с тенденцией к повторению какого-либо раздела песни в течении длительного времени.

Импровизационность в африканском фольклоре имеет особенное значение и достигла в нем неведомой европеизированной степени совершенства. Африканский музыкант никогда не играет уже однажды разученную музыку, а создает ее каждый раз заново во время самого исполнения.

Многие из описанных выше приемов африканского искусства сохранились среди негров Нового Света и живут в преображенном виде в американской музыке наших дней.

Антифонная перекличка, соотношение ударных и вокальных партий, так называемые "блузовые интонации", элементы импровизации в современном джазе и в спирчуэле, характерная ударная трактовка - все это восходит к африканским истокам.

## ТРУДОВАЯ ПЕСНЯ

В создании новой народной музыки большую роль сыграли прежде всего трудовые песни - один из самых ранних фольклорных жанров, развившийся из африканских образцов. Трудовая песня или рабочая песня ("уорк сонг") была основной формой негритянской музыки, более отработанной и еще более функциональной. Ее особое место в музыке работ объясняется тем простым фактом, что именно труд занимал бо́льшую часть времени в жизни раба. Известно бесконечное количество текстов "уорк сонг", родившихся еще во времена рабства. Например, существуют песни крестьян, рабочих железных дорог, портовых грузчиков, песорубов, заключенных в тюрьмах. Широкое распространение получили груповье матросские песни, которые залавливали ритм таким операциям, как выбирание канатов или поворот кабестана, но монотонные работы: обработка земли, жатва, стрижка овец - выполнялись без музыкального сопровождения. Следовательно, в этой области негры не столкнулись с местной культурой и поэтому могли свободно использовать собственную африканскую музыку. Белые хозяева обычно не возражали: для них пение негра означало, что он ловелез жизнью. От такого негра менять неприятностей. Но сами негры считали, что песня придавала им силы, помогала выдержать изнурительную, каторжную работу. Характер рабочих песен весьма разнообразен: есть песни протеста, социальной критики, относящиеся к действительным жизненным

случаям или к событиям хроники, слухам и сплетням. В некоторых из них говорится о работе, производимой во время пения, в других - о мифических и легендарных личностях, или о людях, известных только певцу, о женщинах, о суровой жизни и о будущей желанной свободе.

Существуют песни грустные и веселые, горькие или с юмором, терпеливые или беспощадные. Но все они прямо связаны с ритмом выполняемой одновременно с пением работы, с которой они синхронизированы и темп которой они способны подчеркнуть, способствуя координации движения и как бы смягчая усталость. Как и во многих негритянских песнопениях, в "урок сонгс" основная роль отводится главному певцу, рассказывающему ту или иную историю группы, которая может аккомпанировать его голосу в унисон или через октаву, или фальцетом, или чаще хором, отвечая ему по разным схемам. Зачастую это главное лицо является искусным импровизатором, способным моментально выразить свое пение, базируясь на каком-то мимолетном факте или событии: жест "кэлтэн" (надсмотрщика с хлыстом), проходящая мимо женщина, скора - все может преобразоваться в пение, а пенис - в действие, в движение работающей группы. Например: "Sold off to Jeorgy" ("солд оф ту Джорджи" - продан в Джорджию) - типичная песня, приспособленная к ритму гребли. Яркий пример, где ритм песни связан с характером самой работы. Записана Джеймсом Хантфордлом в 1832 году:

Соло: Прощайте, друзья по неволе.

Хор: Охо, охо!

Соло: Я скоро расстанусь с вами.

Хор: Охо, охо!

Соло: Я скоро покину родимый край.

Хор: Охо, охо!

Соло: Я пролан в Джорджию.

Хор: Охо, охо!

Таким образом, трудовые песни имели огромное значение для негров во время рабства, так как хотя бы частично облегчали монотонный и изнурительный труд. Создаваемые в процессе труда, они исполнялись запевалой в сопровождении группы рабочих.

Трудовые песни оказали определенное влияние на формирование и развитие джаза, а также на творчество многих джазовых композиторов и музыкантов: Нэта Элдери ("Трудовая песня"), Бобби Тиммонса ("Стопущий"), Дюка Эллингтона (1 часть сюиты "Черные, коричневые и беж").

#### Трудовая песня "Возьми молот" (Take This Hammer)

Moderato  
Gm D Gm  
Cm D Gm  
D Gm

Песня записана и обработана американским фольклористом Алексом Ломаком. Впервые записана на грампластинку певицей и гитаристом Хадди Ледбелли.

## БАЛЛАДЫ!

Наряду с трудовыми песнями широкое распространение в музыке американских негров получили баллады. Так называемые "баллады" являются более сложными песнями, иногда весьма длинными, с усложненной структурой, часто исходящими из репертуара "уорк сонгс", но при этом теряющие первоначальное функциональное значение. Некоторые баллады происходят, более или менее непосредственно, от шотландских и ирландских народных песен, услышанных неграми в Новом Свете. Среди самых старых баллад подобного типа есть одна из наиболее известных, а также поэтических и типичных. Она рассказывает про судьбу старого Райли и существует в нескольких версиях под разными названиями ("Старый Райли", "Старый Рэттлер", "В жаркие летние дни"). Будучи первоначально рабочей песней (затем ставшая блузом), эта баллада повествует о трогательной истории старого Райли, который, узнав о смерти самого близкого друга - своей жены, решает сбежать из тюрьмы, в которую он был заключен. Товарищам по несчастью он дает паказ: если сторож спросит их, видели ли они, как Райли бежал, пусть скажут, что видели, как он летел, а если он спросит, видели ли они, что он смеялся, пусть скажут ему, что он плакал. По его следам былапущена затем собака Рэттлер, которая, однако, не сумела его догнать.

Еще более знаменитой и известной во многих версиях является баллада про Джона Генри (вполне возможно, что он действительно жил на свете), которая затем превратилась в блуз и даже в джазовую пьесу, исполняемую ансамблями традиционного джаза. Эта баллада родилась немногим меньше века тому назад среди "рейлроуд гэнтс" - бригад по укладке рельсов на железных дорогах. Для некоторых ее версий уместно определение эпической баллады. История ее основана на драматическом вызове, брошенном Джоном Генри (могучим негром, работавшим в туннеле) одной пневматической бурильной машине, которая, по мнению наивного и доброго Джона, никогда бы не смогла заменить человека с хорошими мускулами: "Пар в машине - это лишь пар, но я - Джон Генри - мужчина из мяса и костей". Конечно, он заблуждался - в конце концов человек, даже столь сильный и добрый, погибает в схватке с машиной.

"Джон Генри сказал начальнику бригады,

Что человек - не только человек.

Сказал: До того, как эта бурильная машина возьмет надо мной верх.

Я буду бурить до последнего дыхания".

Баллада про Дж. Генри, как и многие другие "уорк сонгс", звучала бесчисленное множество раз в тюрьмах "глубокого Юга", где вследствие изоляции и устойчивости некоторых социальных статусов фольклор сохранился наиболее полно и живо.

### Баллада "Джон Генри" (John Henry)

Баллада появилась в 1870 году в горах Западной Вирджинии при строительстве туннеля. Записана Х. Дедбелли.

Баллады часто исполнялись в менестрельных представлениях бродячих театров (м. п. - спектакли, в которых белые актеры, гримируясь под негров, выступали с негритянскими песнями и танцами). С театром менестрелей тесно связано творчество американского композитора-песенника Стивена Фостера (1826-1864) - автора прекрасных баллад.

## **СПИРИЧУЭЛС - ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ АМЕРИКАНСКИХ НЕГРОВ**

Важной вехой в жизни черных рабов стало их приобщение к религии белых. Понадобилось почти два века, чтобы началось обращение рабов в христианство и чтобы затем появились религиозные песнопения. Плантаторы поняли, что религия может стать эффективным средством социального контроля. Проповедник мог бы в своей проповеди приводить убедительные аргументы, чтобы они стали послушными своим хозяевам. Началась кампания обращения негров. Проповеди священников имели успех. Религия стала практически центром жизни рабов от заката и до рассвета. Африканские рабы происходили от общества, где не было различий между религиозными и светскими занятиями и где опыт религиозно-священного содержания был составной частью всех житейских дел. Рабы Нового Света использовали религию как основной повод для воссоздания своего общественного строя.

Миссионеры, обращая негров-рабов в христианство, обучали их религиозным гимнам европейского прохождения. Однако, негры пели эти мелодии по-своему. Фактически это были уже спирчуэлс, то есть негритянские религиозные песни. Вместе с религией в жизнь черных рабов вошла и новая музыка - протестантский многоголосый хорал. Не довольствуясь повторением заученных в церкви протестантских песнопений, негры видоизменяли не только мелодию, но и текст. Главная мелодическая линия украшалась разными вариациями, подголосками. Придавая хоралам традиционную форму "зыва и ответа", негры наделяли их своеобразным ритмом, имитирующим переливчатую ярость африканских барабанов - конга и бата, йета и аара. Мелодия словно раскачивалась от певца к хору, ее ритм притягивал все новых и новых исполнителей. Волнение, отчаяние, боль выражалось теми же немудреными словами, которыми пользовались негры в своей безотрадной подневольной жизни. Так создавались спирчуэлс, дошедшие до наших дней и сохранившие мощь, духовную красоту и богатство угнетенного народа.

Довольно общим названием "негритянские спирчуэлс" (существуют также "белые спирчуэлс", происходящие как и негритянские от протестантских английских гимнов) принято определять разные типы религиозных негро-американских песнопений, звучавших в прошлом веке исключительно с преобладанием английского языка и протестантской религии. Из-за большого разнообразия этих песнопений предпочтительнее было бы употребить термин "антемс" - "гимны". Существуют песни горжественные, трогательные, полные экзаза -

они и есть настоящие спиритуалы; еще есть песни, полные динамики, мистической отдачи, почти как марши, которые сопровождаются стуком ног и рук — это “джюбили сонг”, родившиеся в горячей обстановке больших “кемпингов”, организуемых в различных областях 1800 года во время большого народного движения фанатической религиозной веры, известного под названием “Великого пробуждения”, поворгавшего еще и в последующие годы. На таких больших сборищах под открытым небом, во время которых толпа часто доходила до истерии, проповедники обращались с драматическим пафосом и с большой убедительной силой к верующим, которые с чувством реагировали на вопросы и обвинения проповедника.

Спиритуалы не являются песнями смирения или самосострадания. Напротив, это пение, в котором превозносится освобождение негритянского народа в соответствии с божьей волей. Основной смысл спиритуала заключается в том, что рабство противоречит Богу и отрицает его волю.

В большинстве случаев, когда раб поет спиритуал, он не выражает никакой исповести к своим угнетателям, чьи поступки он никогда не осуждает. У него нет намерения мстить, но он думает о справедливости и верит в неземное блаженство, которое он приближает своим воображением.

Например, среди многих других, слова песни под названием “Сити колд хэвен”:

“Я бедный несчастный бродяга,  
Брошен в рай своим домом,  
Иногда меня сбивают и топчут, о, господи.  
Иногда я не знаю, куда идти.  
Я услышал о том городе, который называется раем.  
И я начал делать рай своим домом”.

Иногда считают, что многие мелодии спиритуалы являются, в основном, африканскими. Однако не следует недооценивать влияния гимнов английского происхождения и реформистских церквей. Эти гимны преобразовывались, становясь все более свободными по форме, более яркими по содержанию и более популярными. Самое важное здесь, однако, то, что американский негр глубоко переосмыслил материал европейского происхождения, с которым он столкнулся, навязывая ему свой характерный и спиритуальный почерк.

Выдающимися исполнителями спиритуалов являются Мэхелия Джексон и Систер Розетта Тарп. Манера этих певиц восходит непосредственно к стилю певцов спиритуалов раннего периода, хотя аккомпанемент очень отличается от инструментального сопровождения в прошлом веке.

## Вниз по реке (Down by the Riverside)

Спирчуэлс впервые записан на грампластинку певцом и гитаристом Биг Биллом Брунзи.

## БЛЮЗ

На берегах великой американской реки Миссисипи - на хлопковых полях и в рабочих лагерях, на фабриках и в негритянских кабачках - рождалась другая форма песенного искусства американских негров - блюз. Наиболее вероятно, что блюз возник в русле общей музыкальной традиции, которая лежала в основе таких жанров, как трудовая песня с ее разновидностями и спирчуэлс.

Само слово "блюз" (произошло от английского blue (блю), что в переводе означает "унывый", "печальный") содержит характеристику новой музыки. Возникли в последней четверти прошлого века блюзы, продолжая музыкальные традиции спирчуэлс, были почти полностью избавлены от религиозной тематики.

Исполнитель блюзов обладал большей свободой: он мог импровизировать, переходить на речитатив, использовать глиссандо - скольжение от одного тона к другому. В каждом блюзе негритянские музыканты употребляли так называемые "блюзовые ноты" (blue-note), то есть "грустные" ноты. Они представляют собой пониженные 3 и 7, а позднее и 5 ступени мажорного звукоряда. Эта альтерация вызвана приспособлением первоначальной африканской гаммы (состоящей из 5-ти тонов без полунот) к европейской.

Однако следует оговориться: нельзя принимать 3 и 7 ступени (ми бемоль и си бемоль в До мажоре) за обычные минорные ступени, типичные в европейской гармонии. Это те самые тона, пришедшие из африканской музыки. Необходимо усвоить, что они не принадлежат ни к мажору (ми, си), ни к минору (ми бемоль, си бемоль в До-миноре). Их нельзя точно воспроизвести на фортепиано, так как они не совпадают с клавишами. Теоретически их нельзя сыграть на трубе, скрипке, гитаре, барабане. В джазовой практике считается вполне допустимым брать звук чуть ниже и затем плавно "входить" в него; так же понижение высоты звука в его конечной фазе. Однако, настоящий блюзовый тон - это не просто понижение или повышение ступени диатонического звукоряда, а самостоятельный звук, занимающий определенное место в звукоряде. А именно: блюзовые тоны заменяют 3 и 7 ступени обычной диатонической гаммы. Это не значит, что обычные 3 и 7 ступени не употребляются - они используются очень экономно.

Блюзовая нота в сочетании с мажорным аккордом производила сплошное впечатление на слушателей, вызывая у них чувство глубокой печали. Блюзам было свойственно настроение большей тоски, одиночества и безнадежности, чем другим негритянским песням.

В отличии от трудовых песен и спиритуалса они исполнялись соло в сопровождении гитары или губной гармоники.

Тематика блюзов довольно разнообразна. В них поется о потерянной любви и утраченном человеческом достоинстве, о горькой неволе и беспомощном труде. Содержание многих блюзов несет в себе острую социальную направленность. Среди них встречаются песни-жалобы бедняков, песни безработных и бездомных бродяг, "тюремные блюзы", в которых слышатся интонации гневного протesta против социальной несправедливости и расовой дискриминации. Однако в блюзах нередко звучал и юмор. "Я смеюсь лишь для того, чтобы не плакать", - поется в блюзе Ричарда Джона "Тоска" (см. потный пример).

Кроме вокального блюза, существует инструментальный. Большое влияние на него окказал саксофонист Чарльз Паркер, которому принадлежит разработка гармонической секвенции. В основе блюза лежит 12-ти тактовый период из 3-х фраз по 4 такта, с чередованием I, IV, V ступеней. Стrophe в блюзе состоит из трех равных частей, каждая из которых содержит одну стихотворную строку. Обычно вторая строка повторяет первую, а третья завершает строфу. Пример:

"Как увидишь, что я иду, откроj окно пошире,  
как увидишь, что я иду, откроj окно пошире,  
как увидишь, что я ухожу - склони голову и плачь".

За каждой из этих строк следовал ответ - короткая инструментальная вставка - филл.

Блюзовым мелодиям свойственно скорее исходящее, чем восходящее движение. Они часто начинаются блюзовым тоном. В блюзе выразительная кульминация приходится на начало фразы. Ранние блюзы завершались минорной VII ступенью, входившей в заключительный аккорд гитары или фортепиано.

В процессе эволюции блюза прослеживаются три периода: 1) Самый ранний, зародившийся в 70-х годах прошлого века, носит название "сельских блюзов" ("country blues"). Иногда его обозначают "архаический" или предклассический; 2) следующий - классический или "городской блюз" ("city blues"). Сложился к концу XIX века. Период расцвета классического блюза относится к 1925-1935 гг. Позднее от городского блюза появилось новое направление под названием "урбанистический" или "прысканный блюз" ("urban blues"). На этой стадии блюз во всех отношениях стал общесевероамериканским искусством; 3) и последний - современный блюз - блюз "свинтовой эры" (после 1935г.). Переход к современным формам. Блюз оказал сильное влияние на формирование джазовой музыки и остался одной из важнейших ее форм. Первоначально блюз исполнялся в медленном темпе; в 1950-60-е гг. применяются разнообразные темпы блюза (например, в разновидности блюза - буги-вуги). Жанровые особенности блюза использованы многими композиторами 20 века: Джордж Гершвин "Рапсодия в блюзовых тонах" для фортепиано с оркестром, Морис Равель "Со-

ната для скрипки и фортепиано". К вокальным исполнителям блюза можно отнести Биг Билла Брунзи, Пита Уитстропа, Блайнда Лемонда Джейфферсона.

### Блюз "Тоска" ("Trouble in Mind")



Блюз написал пианист и композитор Ричард Джонс. Впервые на грампластинку записан в 1926 г. певицей Бертой Чиппи Хилл.

## РЭГТАЙМ

Середина 90-х годов прошлого века отмечена появлением на мировой арене рэгтайма. Это главное течение в музыке и культуре Америки 20 века. Рэгтайм был музыкой, всецело предназначеннной для фортепиано. Это единственный вид афро-американской музыки предказовой эпохи, который не тяготеет к импровизационности. Основывался на необычных для рояля жестких "стучящих" звучаниях и столь же необычных акцентированных ритмах. Музыка, пронизанная чувством танца, вместе с тем отмечена эмоциональностью, как бы отстранена от происходящего. Музыка рэгтайма вызывала веселое настроение, и Америка тогда нуждалась в такой именно музыке. Годы с 1893 по 1898 были самыми трудными. Нищета, марши голодных, беспорядки, возникновение революционных очагов - все было на пределе, и рэгтайм вовремя появился на музыкальной сцене, чтобы поднять настроение и сделать более веселым конец 90-х годов.

Истоки рэгтайма находят во многих музыкальных формах, и прежде всего в музыкальных кадрилях, пансье, польках, но самое большое влияние на рэгтайм оказали марши. Марш был самой популярной формой, известной любому негритянскому музыканту, и поэтому не удивительно, что именно марш сыграл решающую роль в становлении рэгтайма.

Следующая ритмическая фигура, характерная для рэгтайма довольно часто встречается в музыкальном фольклоре американских негров: или . Эта же фигура присутствует во всей западно-африканской музыке, она лежит в основе ритмики рэгтайма и является традиционной для джаза. Фигура из трех нот в 2-х дольном (или 4-х дольном) размере исполняется так, что средняя нота звучит в два раза дольше, чем первая и третья.

Тоны воспроизводились не точно между ритмическими акцентами, а чуть раньше или чуть позже. Общий эффект состоял в том, что мелодия как бы сдвигалась относительно тактовой схемы и метра и развертывалась независимо от них.

Для рэгтайма характерен прием повторения музыкальной фразы в другой тональности, отстоящей от первоначальной на секунду или терцию. Во-вторых, для рэгтайма характерен уже известный нам принцип "вопрос - ответ", когда вторая фраза противопоставляется первой. Размеры рэгтаймов, как правило, стандартны: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

Несмотря на то, что первоначальным источником рэгтайма был фольклор, он возник как камерная музыка, то есть это была с самого начала авторская музыка, написанная в основном, для фортепиано. Его самая значительная и яркая личность, негритянский композитор Скотт Джоплин, родившийся в 1868 году в техасском городе Тексаркане. Получил солидное музыкальное образование, хотел многоного достичь в музыке. Помимо 33 рэгтаймов, написал две настоящие оперы на этом новом музыкальном языке, а также около 2,5 десятков песен, вальсов и сольных пьес и руководство по рэгтайму. Признанный как “звезда рэгтайма”, Джоплин так и не был оценен как композитор серьезного театра. Стоит отметить общий облик танцевальности его рэгтаймов, сдержанность темпа. “В темпе медленного марша” - указывает Джоплин. Его музыка никогда не допускает свободного исполнения, она строго метрична.

Форма: рэгтаймы Джоплина в основном состоят из 4-х тем по 16-ти тактов каждая, иногда различной тональности, построенных по схеме А-А-В-В-А-С-С-Д-Д. Отличительной чертой является постоянное синкопирование ритма, производимое правой рукой пианиста, в то время как левая осуществляет несинкопированный аккомпанемент. Игру левой руки пианиста можно объяснить влиянием марша европейского происхождения, а синкопированная игра правой происходит от манеры играть на банджо, инструменте африканского происхождения. И опять-таки прослеживается синтез двух культур.

Успех рэгтайма продолжался около 20-ти лет, начиная с первых выступлений Джоплина (1893 г.). Вскоре он переехал через Атлантический океан в Европу.

В 1917 году Джоплин умер, и это совпало с концом эры рэгтайма, который заменил джаз, частично произошедший от него. Композиторов рэгтайма было великое множество. Самыми значительными из них были Джеймс Скотт и белый пианист Джозеф Лемб. А также: Том Тюриин, Луис Шовен и Бен Харин, вплоть до таких представителей джаза, как Джеси Ролл Мортон и Джеймс Пи Джонсон, способствовавших развитию этой музыки до ее превращения в джаз.

По-своему влияние рэгтайма сказалось на музыке самого крупного американского композитора 20-го века Чарлза Айвза. Он тяготел к искусству возвышенного плана, почувствовал в рэгтайме дух новейшей современности. Он не просто сочинял рэгтайм. Будучи смелым новатором в музыке, он отталкивался в своих исканиях от народных американских традиций.

С конца 20-х годов рэгтайм исчезает из поля зрения. И лишь в начале 70-х годов происходит новый взрыв увлечения “классическим рэгтаймом”.

### Кленовый лист (Maple Leaf Rag)

*Moderato*

Рэгтайм написан негритянским композитором и пианистом Скоттом Джоплином в 1897 г. (издан в 1899 г.) и посвящен клубу “Кленовый лист” в городе Седалии, где играли лучшие исполнители.

### БУГИ-ВУГИ

Буги-вуги - фортепианный блюзовый стиль, одна из наиболее ранних разновидностей негритянского инструментального блюза. Предположительно явля-

тся результатом перенесения в практику фортепианного музикации североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения. Стиль буги-вуги возник в США (сначала на юге, затем в Чикаго во 2-й половине 19 века). Широкое распространение получил в первые десятилетия нашего столетия. Классические его образцы относятся к 20-м годам.

Характерные черты фортепианного буги-вуги - опора на блюзовую традицию, приспособление метроритмики и фразировки типа офф-бит, импровизационность, техническая виртуозность, специфический тип аккомпанемента и ритмики в партии левой руки пианиста. Левой рукой он играет все время повторяющуюся одинаковую фигуру баса, правой повторяет в это время риффы - простые 2 или 4 тактовые, постоянно повторяющиеся во время импровизации фразы, как бы сопротивляющиеся мощному и четкому ритму левой руки.

В 30-х годах стиль буги-вуги заново открыт в Нью-Йорке, где приобрел новую и более точную известность. Выдающимися исполнителями "буги-вуги" в это время были: Альберт Алемонс, Пит Джонсон, Мид Левис.

Сегодняшний стиль "буги-вуги" мало чем отличается от "буги-вуги" 30-х годов. Были добавлены новые гармонии, новые мелодии, но снова, остаточность ритмических фигураций осталась неизменной, что в первую очередь отличает этот стиль от других. Исполняется в 4-хольном метре. В основе большинства пьес лежит гармоническая структура 12-ти тактового блюза, чередование аккордов 1, 4, 5 ступеней лада. Среди лучших исполнителей буги-вуги - один из основоположников этого стиля Джимми Янси, а также пианисты Альберт Амmons, Джеймс Пит, Джонсон, Мид Лакс Льюис и Кларенс Пайнтон Смит.

Фортепианное искусство негров так же, как и их вокальное творчество, переплавленное со временем негритянскими музыкантами в инструментальную форму, оказали большое влияние на возникновение и развитие нового вида музыки, который сформировался к концу прошлого века и получил название "джаз".

The image shows a musical score for 'Bugle Call Rag' by James P. Johnson. The score consists of two staves of piano music. The top staff is for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The tempo is marked 'Moderato'. The music features a repetitive eighth-note pattern in the bass line, characteristic of the bluesy bass line mentioned in the text. The treble line contains more complex melodic patterns, including eighth-note chords and single-note riffs.

Буги вуги написал Джеймс Пит Джонсон. Запись на грампластинку осуществлена автором.

# **ЗАРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДЖАЗА И ЭРА СВИНГА**

## **ЧАСТЬ II**

**КЛАССИЧЕСКИЙ ДЖАЗ** - общее название джазовых стилей, развившихся на основе архаического джаза. Период в истории развития традиционного джаза. Классический период датируется примерно 1890-м-1929 годами, завершился с началом "swingовой эры". Моменты наивысшего расцвета классического джаза - около 1917 г. (Новый Орлеан) и, вторично, - в середине 20-х годов (Чикаго). Принято относить к классическому джазу следующие его стилевые формы: новоорлеанский стиль, новоорлеанско-чиканский стиль (возникший в Чикаго после 1917 г. в связи с пересездом сюда большей части ведущих негритянских джазменов Нового Орлеана), диксиленд (в его новоорлеанской и чикагской разновидностях), ряд разновидностей фортепианного джаза (баррел хаус, буги-вуги и пр.), а также некоторые другие направления джаза, возникшие в этот период в других городах США.

Классический джаз вместе с отдельными архаическими (то есть ранними) стилевыми формами иногда обозначается как **ТРАДИЦИОННЫЙ ДЖАЗ**.

**АРХАИЧЕСКИЙ ДЖАЗ** (ранний) - обозначение наиболее старых традиционных типов джаза, ранняя стадия развития негритянской инструментальной музыки, исполняемой новоорлеанскими духовыми оркестрами, в среде которых формировался джаз. Архаический джаз предшествовал новоорлеанскому стилю и захватывает период приблизительно с середины 60-х до конца 90-х годов 19 века.

На протяжении всей истории развития джаз породил множество различных школ, стилей и направлений, которые условно делятся на:

"А" - традиционный джаз и период swingа;

"Б" - современный джаз.

### **ТРАДИЦИОННЫЙ ДЖАЗ**

#### **1. Нью-Орлеан - колыбель джаза**

Джаз родился на юге США, центр которого - Нью-Орлеан - крупный портовый город с пестрым населением и богатыми музыкальными традициями.

Если вокальный блюз возник в сельской местности, если спиричуэлс пели как в сельских, так и в городских церквях, то джаз, оркестровая музыка, мог появиться только в большом городе. Колыбелью джаза стал Нью-Орлеан. К концу 19 века у негров появились свои духовые оркестры, которые стали непременными участниками народных празднеств этого многогодичного города паралов и шествий. Первые джазовые оркестры были небольшими по составу. В их репертуар входили марини, танцевальные пьесы, мелодии популярных не-

гриотских песен, рэгтаймы, позже блюзы. Значительная часть таких оркестров сосредотачивалась в Сторнивилле - районе Нового Орлеана, где находились всяческого рода увеселительные заведения. Такие оркестры, разъезжая по улицам, оповещали о балах, зрелищах или рекламировали различные клубы, общества и ассоциации Нью-Орлеана.

Негры не знали ни инструментальной техники белых, ни нот - в музыкальные школы их не принимали. Молодежь обучалась, присматриваясь к опытным музыкантам, спрашивая их советов. Все играли и сочиняли по слуху. Игра без нот тренировала и еще больше развивала их музыкальную память и исключительный природный слух.

Так в результате переноса вокальной негритянской музыки и негритянского ритма в инструментальную сферу родилась новая оркестровая музыка - джаз. Она не могла появиться в Африке: джаз мог возникнуть только там, где в распоряжении негров оказались музыкальные инструменты белых. С этой точки зрения джаз действительно - явление американское: но прежде всего это - творение негров, ибо и инструменты, и заимствованные музыкальные темы они подчинили собственной манере музыкального самовыражения. Ведь в искусстве главное не сюжет, а характер его трактовки. Для того, чтобы оценить значение интерпретации, достаточно сравнить исполнение спиричуэлс классическими певцами (Мариан Андерсон, Поль Робсон) с традиционным (Мэхелия Джексон, Систер Розетта Тарп): хотя текст гимнов один и тот же, характер музыки различен.

Для новоорлеанского стиля (так был назван хронологически первый стиль джаза) характерна коллективная импровизация, причем главную партию исполняет корнет на фоне басовой линии тромбона, а кларнет словно "обивает" эти два голоса орнаментальными переплетениями. Таким образом возникает своеобразная полифония. Три сольных инструмента противостоят группе ритма: тубе, банджо и барабану. В аккомпанементе акцентировались первая и третья доли такта, так как ранний новоорлеанский стиль тяготел к европейской марлевой музыке.

Ровность темпа в джаз-оркестре задается ритмической группой: ударные, контрабас (пиццикато) или труба, гитара (или банджо) и фортепиано. Наряду с ритмической функцией, пианист и гитарист обеспечивают гармонический фундамент для импровизации или солистов. И только ударник выполняет чисто ритмическую функцию. Он - сердце джаз-оркестра.

Если в симфоническом оркестре воспроизводится музыка, записанная в тексте, то джазмены во время импровизации сами создают музыкальный материал. Его качество определяется степенью интенсивности и правильности расположения ритмических акцентов. Итак, специфическая ритмическая пульсация является первым основным элементом джаза. Второй элемент - инструментальная техника, непосредственно восходящая к негритянскому пению. Для передачи душевных состояний и чувств, которые певцы выражали в блюзах и спиричуэлс, инструменталисты джаза создали технику, позволяющую инструменту петь, как человеческий голос - вводили альтерации, "блюзовые ноты", глис-

ей соло, индивидуализация ведущего мелодического голоса, частичный отказ от традиционной для негритянского джаза респонсорной (то есть вопросо-ответной) техники, преобладание фигурационного варьирования мелодии над сквозной импровизацией, опора на оstinatno повторяемую гармоническую модель (квадрат), акцентирование 2 и 4 доли 4-х дольного метра, расширение состава ансамблей. Чикагский стиль способствовал возникновению и развитию биг-бенда (большого оркестра), создал предпосылки для формирования свингового стиля и современного джаза.

Факторы, способствующие ускорению джаза: 1) 26 февраля 1917 года в Нью-Йоркской студии фирмы "Виктор" ("Victor") пятеро белых музыкантов из Нью-Орлеана записали первую джазовую пластинку. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно. До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным отвлечением музыкального фольклора, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями негров и горсткой белых новоорлеанцев. За пределами этого города его слышали крайне редко. После выхода пластинки джаз в течение нескольких недель очаровал всю Америку, а пятеро белых музыкантов стали знаменитостями. Они назвали свой оркестр "Ориджинел Диксиленд джаз Бэнд" ("Original Dixieland jazz Band"). Центральной фигурой в нем был корнетист Ник Ла Рокка, который не только задавал тон как исполнитель, но и руководил всеми делами группы.

2) Вторым социальным явлением, способствовавшим возникновению джаз-бума, была танцевальная лихорадка, охватившая Америку после 1910 года. Танцы стали национальным развлечением, это вызвало, в свою очередь, спрос на музыкантов. Такая ситуация способствовала развитию импровизации среди джаз-мюзиков.

3) Третье социальное явление, сыгравшее важную роль во внедрении джаза в сознание американцев - борьба негров за свое освобождение. Огромная масса негров, бросив свои хижины на юге, устремились в северные города. Они надеялись там найти новую жизнь. Но их ждало разочарование, одиночество, тоска по родине. Поэтому они тянулись ко всему, что напоминало о прошлом: к родным, к религии, к музыке. Любовь негров к своей музыке еще больше увеличила спрос в северных городах на негритянских музыкантов с юга США.

Интерес к музыкантам с юга особенно возрос, когда впервые в биг-бэнде Кинга Оливера появился Луи Армстронг.

Луи Армстронг - это в какой-то мере история джаза. Влияние его в джазе было преобладающим (родился в 1900 году в Нью-Орлеане, умер в 1971 году в Нью-Йорке). Еще в школе Луи начал учиться играть на трубе. Играя на тамбурине, затем на ударных и саксофоне, на корнете, и вскоре уже был назначен руководителем оркестра. После школы Луи Армстронг днем работал (продавал газеты, разносил молоко, был старьевщиком, угольщиком, шофером), после трудового дня до рассвета играл в кабачке. На его одаренность вскоре обратили внимание знаменитости, стали приглашать его в свои оркестры. К концу 1921 года Армстронг играет в нескольких известных оркестрах. Теперь Луи зарабатывает только музыкой. Армстронга часто приглашают аккомпанировать пев-

цам блюзов. В Нью-Йорке он записал незабываемую серию “интерпретации с императрицей блюза” Бесси Смит. Ни у кого не было такой объемности в крайнем верхнем, среднем и низком регистрах, такого мощного звука, как у Луи Армстронга. Луи Армстронг - самый выдающийся джазовый певец. Здесь он тоже импровизирует. Он оказал влияние почти на всех джазовых певцов и певиц. Начиная с 1925 года Луи Армстронгом было записано множество пластинок. Слава Луи становится всемирной: когда в 1935 году он вернулся из Европы в США, его даже приглашают сниматься крупные кинематографические фирмы Голливуда.

Выходу джаза из негритянских кварталов способствовало распространение фонографической звукозаписи. Важную роль сыграло механическое фортепиано. Оно служило также средством для обучения молодых исполнителей. Одним из таких был Дюк Эллингтон.

Композитор, аранжировщик и пианист, Дюк Эллингтон на протяжении вот уже четверти века остается самой яркой фигурой среди руководителей большого джазового оркестра. Оркестр Эллингтона принадлежит к числу лучших и пользуется большой популярностью. Эдуард Кеннеди Эллингтон (прозванный “Дюк”) родился в 1899 году в Вашингтоне, умер в 1974 г. С раннего детства был очень восприимчив к музыке. Готовясь стать архитектором, в тоже время очень любил по вечерам просиживать за роялем. В юности Дюк очень любил слушать пианистов стиля “рэгтайм”, хорошо изучил их манеру свинга и приемы. Впервые выступив в одном из кабачков - случайно - он приобрел известность, его приглашают всюду. В 19 лет Дюк решил с друзьями создать маленький любительский ансамбль “Вашингтонцы” в составе: Д. Эллингтон (фортепиано), Отто Хардвик (кларнет и саксофон), Артур Уэтсон (труба), Элмер Спруден (банджо) и Сонни Грир. Постепенно Дюк увеличил число музыкантов, некоторых заменил. Эллингтон - величайший аранжировщик (аранжировка - различного рода изменения, вносимые непосредственно в процессе исполнения и связанные с импровизационным стилем игры), он сочиняет много прекрасных пьес, мелодия которых кажется созданной при аранжировке. Многие аранжировки создаются в ходе репетиций примерно так: Дюк садится за рояль и излагает музыкантам свой замысел. Он показывает фразы трубы. Благодаря исключительному слуху и памяти трубачи запоминают эту мелодию и гармонизацию. Тогда Дюк играет фразы для тромbones, затем для саксофонистов. Когда каждый ознакомится со своей партией, музыканты играют вместе. Если Дюку поправилось - идут дальше, если нет - он изменяет непонравившееся место в партии того или иного инструмента. Звучание несколько таинственное, насыщенное и вместе с тем нежное и мягкое, тающее, бархатистое - такова уникальная окраска звука Д. Эллингтона. Начиная с 1930 года влияние оркестра Д. Эллингтона было очень велико и распространялось почти на все большие оркестры.

В Чикаго в эти годы получают распространение “джем-сессии” (jam-sessions). Произошло от двух слов: “джэм” - удовольствие, наслаждение и “сесси” - собрание; то есть встреча джазменов, желающих получить удовольствие от со-

вместной игры. То была героическая эпоха "джэм-спинз". Теперь это слово дискредитировано: "джэм-спинз" на сцене, за участие в которых музыкант получает вознаграждение, является жалкой пародией на настоящие "джэм-спинзы", суть которых в том, что они происходят экспромтом, бесплатно, когда у музыкантов возникает желание поиграть. Оплачиваемые "джэм-спинзы", когда музыканты обязаны по указке импровизировать перед публикой, как правило некомпетентной, абсолютно не соответствуют своему названию.

#### **4. Коммерческий джаз**

После окончания мировой войны (1914-1918 гг.) джаз распространяется не только по всей территории США, а также в Европе и некоторых городах Азии - Шанхае, Бомбее, Калькутте. Однако этот джаз не всегда был подлинным.

Успех джаза в США привлек к нему внимание белых музыкантов, и они начали играть в джазовой манере. Но в угоду своей публике, для слуха которой ритмические акценты негритянской музыки были не привычны, эти новые оркестры подслащали джаз, делая его ярким и сентиментальным. Такая музыка получила название "коммерческого джаза". Ее исполняли ансамбли Пола Уайтмена, Бела Сельвина и другие.

Чтобы научиться подлинному джазу, белым музыкантам следовало сжиться с негритянской средой, вникнуть в своеобразие негритянской музыки - все это нельзя освоить без подготовки. Но большинство белых считало негров низшей расой, не находя нужным изучать их жизнь, искусство. Поэтому, в основном белые оркестры исполняли сладкий коммерческий джаз - эрзац, и, к сожалению, это было гораздо больше, чем подлинного джаза.

Публика, знакомясь с джазом в дансинге, почти не обращала на него внимания. Для нее джаз был новой танцевальной музыкой, не больше: уан-степы, фокстроты и шимми пришли на смену вальсам и полькам. Коммерческий джаз почти ничем не отличался от остальной танцевальной музыки 20 века.

#### **5. Симфоджаз**

24 февраля 1924 года в Эолисен холле (Нью-Йорк) состоялся концерт, организатором которого являлся Пол Уайтмен, положивший начало симфоджазу, искаженной негритянской музыке для респектабельности, ставшей более сладкой, изысканной, "чистой".

Симфонический джаз - термин, относящийся к музыке, основанной на европейской композиторской технике и использующей некоторые средства выразительности джаза; произошел синтез джаза и академической музыки. Она исполняется большими оркестрами, в состав которых входит группа саксофонов и струинных инструментов. Термин ввел основоположник и наиболее типичный представитель симфоджаза - скрипач и лирикер Пол Уайтмен. Его репертуар составляли концертные обработки модных шлягеров, танцевальная музыка, инструментальные аранжировки известных оперных арий и фрагменты из симфонических произведений. С этим оркестром связана творческая судьба американского композитора Джорджа Гershвина. В 1924 году оркестр исполнил его "Рапсодию в стиле блюз" - первое крупное сочинение композитора. Несмотря на большую популярность, это направление оказалось недолговечным

и инерспективным и вскоре легализовало в шаблонно-коммерческий вид искусства. В определенном смысле, симфоджаз привел к появлению биг-бэндов.

### 6. 1930-1936 гг.

Еще в конце 1929 года в США разразился небывалый экономический кризис, в стране свирепствовала безработица. Не пощадила она и джазовых музыкантов. Многие джазмены, лишившись работы, попали работать шоферами такси, служащими метро, банков, чистильщиками сапог. Играть музыку они могли лишь на случайных вечеринках.

В этот период в быту американцев широко вошло радио и звуковое кино и это серьезно отразилось на судьбе джаза. Радио поставляло только "коммерческий" джаз, программы были забиты модными песенками, дешевым репертуаром. В результате, во-первых, портился вкус молодых негритянских музыкантов, во-вторых, некоторые джазмены, поняв из радиопрограмм, что нравится белой публике, в стремлении больше заработать изменили себе. Таким образом, в результате экономического кризиса, широкого распространения коммерческой музыки, а также из-за боязни старомодного джаза в 1931 году Нью-Орлеанский стиль и его оркестры перестают существовать. Объявленную старомодной коллективную импровизацию, как один из основных элементов Нью-орлеанского стиля, теперь заменили ансамблевыми аранжировками.

Выдающимися музыкантами этого периода были: пианист Арт Тайтум, саксофонист Бенни Картер, ударник Кози Коул. Немалую популярность приобрели в эти годы оркестры Элмера Сноудена и Дона Редмена.

### ЭРА СВИНГА (SWING)

Свинг (англ. - балансирование, качание) - стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 20-30-х годов в результате синтеза негритянских и европеанизированных стилевых форм джазовой музыки. Первоначально был представлен преимущественно биг-бэндами, а к концу 30-х годов стал исполняться также камерными ансамблями (комбо). К отличительным признакам стиля свинга относятся: характерная свинговая пульсация (раскачивание; отсутствие колективной импровизации; специфическое сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией; особый тембровый колорит; возросшее значение аранжировки и композиции).

Посетителем ритма, как и в традиционном джазе, является большая барабан, однако вместо двух акцентируются все четыре доли такта. Наиболее распространенный состав оркестра: 3-4 трубы, 3-4 тромбона, 4-5 саксофонов и ритмическая группа - фортепиано, гитара, контрабас и ударные инструменты.

Свинговый биг-бэнд является результатом укрупнения и развития оркестров чикагского стиля. Исторически свинг занимает промежуточное положение между традиционным и современным джазом, а по своим стилевым качествам между "хот" (горячий) и "свит" (сладкий, приятный) джазом. Классический свинговый стиль сформировался в первой половине 30-х годов. Слово "свинг" привилось с появлением первой свинговой композиции Джока Эллингтона в 1932 году. На некоторое время слово "джаз" исчезает из лексикона американцев.

Между джазовой лихорадкой 20-х годов и бумом рока 60-х годов имел место

период, известный как "эра свинга". Она характеризуется своими взглядами на популярную музыку, своей модой (стильный костюм с широкими лацканами и мешковатыми брюками), своими танцами ("джит-тебак", "трак", "линди хоп"), своим сленгом. В "эру свинга" (1935-1945 гг.) джаз раньше не занимал так много места в жизни белого американца средних слоев - никогда, как именно в этот период джаз не казался столь приспособленным к идеалам, мышлению и вкусам молодого, оптимистически настроенного поколения того времени. Тот, кто был тогда молодым, почувствовал, что настало время веселиться, чтобы забыть прошедшие мрачные годы. И когда изменилось многое в окружающей обстановке, изменилась и музыка - та, которая потреблялась ежедневно. Сладкие сентиментальные песни, столь подходившие к ранес существовавшему духу смиренния и самосожаления начала 30-х годов, очень быстро сменились веселой, праздничной и возбуждающей музыкой, вполне подходящей для танцов. Этой музыке и было дано название "свинг". Однако уже до этого существовал термин "свинг", чтобы определить особенное и колеблющееся ритмическое напряжение джаза; насколько известно, определение "свинговой музыки" было использовано впервые вместо "хот джаза" на английской радиостанции "Би-Би-Си".

Таким образом, свинг был ничем иным, как все тем же джазом. Правда, эта музыка была более плоской, более смазанной, более усовершенствованной. Используя одинаковый акцент на все четыре доли такта, ритм стал более текучим, гладким и эластичным, более танцевальным, а мелодии стали более веселыми и певучими. Если вначале джаз являлся фольклором, чтобы затем стать искусством, то с 1935 года и в течение целого десятилетия он почти всегда был развлекательной музыкой, продуктом очень широкого потребления.

В 1934 году в Чикаго кларнетист Бенни Гудмен создал свой первый биг-бэнд, с которым спустя год выезжал на гастроли в Калифорнию. Его успешным концертом в 1935 г. в Лос-Анджелесе и начинается период свинга. Среди оркестров, игравших в этом стиле, биг-бэнды Чарли Барнета, Каунта Бэйси, Леса Брауна, Джимми Лансфорта, Лайонела Хемитона. Однако самым популярным был оркестр Бенни Гудмена, наиболее полно воплотивший характеристические особенности стиля свинг и получившего в 1938 году титул "Короля свинга".

Почти на всех танцевальных партерах поклонники свинга, которые способствовали тому, чтобы каждый крупный лидер оркестра стал звездой. В Нью-Йорке 52 улица (стрит) была названа "свинг стрит" ("улица свинга"), которая являлась центром джазового мира.

Среди музыкантов несомненной королевой "свинг стрит" была певица Билли Холидей. Она жила много лет, завоевав широкую популярность. В середине 30-х годов дебютировала певица Элла Фитцджеральд, которая время от времени тоже выступала на "свинг стрит".

Когда в Европе началась война, "свинговый бум" в Америке проявил свои последние признаки жизненности перед спадом. И все же интерес к свинговой музыке был еще очень живым в 1939 году.

Война принесла плохие последствия как в мир джа兹 вообще, так и большин-

оркестров в частности, чьи составы стали весьма нестабильными из-за непрерывных вызовов музыкантов на военную службу. Развитие военной промышленности вызвало новую эмиграцию негров в большие индустриальные центры. Сельскохозяйственный юг стал пустеть. Усиливались расовые конфликты между белыми и черными.

Начинается быстрое падение интереса публики к оркестрам свинга, которые постепенно вышли из моды.

Так, в 40-е годы свинг как джазовый стиль деградирует, поскольку устоявшимся к тому времени штампы сводили на нет творческое начало и не могли удовлетворить растущие стремления музыкантов к самовыражению и свободе импровизации.

“Эра свинга” закончилась в тиши студий звукозаписи. Более поэтично некоторые считают наступление ее конца в связи со смертью майора Гленна Миллера, известного руководителя оркестра американских BBC, погибшего в декабре 1944 года. Именно музыка Миллера (наряду с Германом, Джеймсом, Хэмптоном и др.) первой достигла Европы посредством пластинок и кинолент. Теперь в Европе любой мог “открыть” для себя джаз - как 20-х годов, так и свинг.

На развитие свинга оказали большое влияние белые музыканты, воспитанные не только в джазовых, но и в европейских традициях. Следует отметить существенное отличие свинга от предыдущих стилей джаза.

Экономический кризис 1946 года, еще более пагубный для джаза, чем кризис 1929 года, привел к роспуску 90 % больших оркестров; малые ансамбли тоже с трудом находили работу. В результате в 1946 году стали говорить о конце “периода свинга”.

Когда “эра свинга” закончилась, многие из самых строгих исследователей джаза решили, что курс их любимой музыки иссяк. В голливудских кинофильмах участвуют последние белые свинговые оркестры, оснащенные струнными группами.

И все же скоро все начнется сначала. Ведь была война.

В 50-е годы свинг переживает свое второе рождение.

#### Заключение

Исторически сложилось два вида джаза, отличающихся скорее по форме, чем по содержанию: во-первых, Нью-Орлеанский стиль, то есть джаз 1900-1930 годов; и во-вторых, лджаз, который преобладал после 1930 года. Он не имеет специального названия, ибо определение “свинг” нельзя считать верным, так как под этим термином подразумевается манера исполнения в джазе, а не конкретно стилевое направление.

Конец “периода свинга” знаменует собой окончание эпохи “экономического процветания джаза”, но не означает исчезновение джаза в целом. Джаз, сложившийся в этот период, продолжает существовать и до сегодняшнего дня.

# СОВРЕМЕННЫЙ ЧАСТЬ III ДЖАЗ

Следующий этап в развитии джазовой музыки - современный период ("modern jazz" - модерн джаз, что означает - современный джаз).

Современный джаз - общее обозначение стилей и направлений, возникших после окончания периода классического стиля и "эры свинга" (с начала 40-х годов и до настоящего времени).

К современным стилям и направлениям джаза относятся: бибоп; прогрессив; афро-кубинский джаз; кул; Вест коаст джаз; Нет коаст джаз; хард боп; модальный (или ладовый) джаз; третье течение; босса нова; фри джаз; джаз-рок; фьюжи.

Для современного джаза характерны разнообразные эксперименты и поиски новых средств выразительности, как то: усложнение мелодики; гармонического языка, ритмики; расширение интонационной и ладовой сферы.

## **Бибоп (Бевор)**

Первый стиль современного джаза был назван бибоп (или сокращенно - боп), развившийся в начале 40-х годов. Боп был закономерным явлением, так как устоявшимся к тому времени штампам свинга сводили на нет творческое начало и не могли удовлетворить растущего стремления многих музыкантов к самовыражению и свободе импровизации. Боп не только представлял собой значительный прогресс по отношению к прошлому джазу с точки зрения ритмики, гармонии, мелодии, но и полный отказ от той стереотипной музыки, которой уже стал "свинг"; Боп и не намеревался быть танцевальной музыкой, а музыкой "чистой", для слушания, и она стала подлинно негритянской. Основы будущего стиля зарождались еще в конце 30-х годов в среде молодых негритянских музыкантов, воспитанных на традициях свинга.

Боп коренным образом отличается от всех предыдущих стилей. Прежде всего преобразовался блюз, а затем стали изобретать новые мелодии, составленные из стаккатных фраз, построенные на необычных интервалах. Обязательная черта - унисонное проведение темы в начале и в конце пьесы. В качестве тем для импровизации часто использовались популярные песни 20-30-х годов, точнее - их гармонии, на которые наслаждалась мелодия. В бопе исполнение концентрировалось на достаточно резкой по звучанию сольной импровизации, которая характеризуется бурной фразировкой, виртуозными пассажами, сухим штриховым рисунком и беспрерывным ведением мелодии; более свободна метрика в 4-х дольном размере, более разнообразна, с дышащими паузами, колебания. В бопе повысилась роль инструментов ритмической группы - они стали полноценными солистами ансамбля. Иначе распределены функции ударных. Если раньше поителем ритма был барабан, то в бопе основную ритмо-удар-

шую роль выполняют тарелки. Бон широко применяет манеру СКЭТ-пения (специфический импровизированный способ джазового пения, при котором используются отдельные фразы, слова и звукосочетания, не имеющие какого-либо определенного смысла). Состав коллектива - саксофон, труба и ритм-группа стал общепринятым для этого стиля.

Среди пионеров бопа - саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианист Теллониус Монк и другие.

В связи с экономическим кризисом 1949 года бопперы попали в трудное положение и их музыка исчезла со сцены джаза.

### **Прогрессив (Progressive)**

Прогрессив - следующее направление в современном джазе, возникшее в середине 40-х годов на основе традиций классического свинга и бопа. Преимущественно связано с практикой биг-бэндов и больших оркестров симфонического типа. Прогрессив является одним из стилей концертного джаза, оказавшим существенное влияние на дальнейшую эволюцию джазового искусства. Родоначальником этого направления считается Стен Кентон, который первый стал вводить в свои биг-бэнды новые методы аранжировки, используя средства выразительной симфонической музыки, а также элементы латиноамериканского фольклора. В произведениях, исполняемых его оркестром, заметно влияние европейских романтиков: Бела Бартока, Клода Дебюсси, Дариюса Мийо, Арнольда Шёнберга.

### **Афро-кубинский джаз**

Направление современного джаза, развившееся в период расцвета бибопа во 2-й половине 40-х годов. Для афро-кубинского джаза характерно использование элементов африканской и кубинской музыки, в частности латиноамериканских танцев - мамбо и румбы, что способствовало расширению ритмической группы за счет введения в нее кубинских народных инструментов: бонги, клавес, конга, маракасы, тимбалес. Это направление типично для некоторых ансамблей, играющих в стиле бибопа. Эта тенденция проявилась в композициях Диззи Гиллеспи, записанных на грампластинки в 1947 году. Большое влияние на развитие афро-кубинского джаза оказали исполнители на ударных инструментах, приглашенные с Кубы и Цурerto-Рико, среди которых Каандо, Мачито, Чано Позо. Свойственная латиноамериканской музыке полиритмия обогатила джаз, повлияла на фразировку, а также на технику игры на ударных инструментах у некоторых исполнителей. В 50-е годы афро-кубинские ритмы использовались в биг-бэндах.

### **Кул (Cool)**

Буквально - холодный стиль. Кул развился в конце 40-х годов и получил распространение преимущественно среди белых музыкантов. Кул создан на основе бопа, однако во многом противоположен ему. Прежде всего, это проявилось в отходе от традиций хот-джаза, которым следовал боп, в отказе от чрезмерной экспрессивности и подчеркнутой негритянской специфики. Характер-

ной особенностью кула является спокойная манера игры и холодный способ звукоизвлечения на духовых инструментах, введенный в практику саксофонистом Лестером Янгом еще в конце 30-х годов (он же и назвал этот стиль "кулом"); усиление интеллектуального начала, снижение роли офф-бита, возросшее значение композиции, гармонии, использование модуляций, полифонические приемы, полтоникальность, атональность, сближение с европейской академической музыкой. Во второй половине 50-х годов "кул" утратил значение как стиль, однако нашел продолжение в Вест-Коаст джазе. Среди ведущих исполнителей "кул" - трубач Шорти Роджерс, саксофонист Пол Дэймонд, ударник Шелли Мэнн, ансамбль "Модерн джаз квартет".

#### **Вест-Коаст джаз (West Coast jazz - джаз западного побережья)**

Стилевое направление в современном джазе, сформировавшееся в ряде городов Калифорнии в 50-е годы. Возник под влиянием стилей прогрессив и боп, но в нем обнаруживаются также и другие стилевые связи - с симфоджазом, свингом, кул-джазом и европейской академической музыкой. Для него характерны эмоциональная сдержанность, строгость формы и голосоведения, пристрастие к умеренным темпам, кантиленной мелодике, мягкость звукоизвлечения, сочетание диатоники с хроматизмами, спокойная ровная ритмика, законченная, симметричная фразировка, применение групповой импровизации (в этом - связь с традицией); включение в составы ансамблей таких инструментов, как: гобой, английский рожок, фагот, бас-кларнет, бас-труба, бас-тромбон, валторна, арфа, смычковые струнные. Этот стиль способствовал развитию европенизированного концептурного джаза.

Термин ввел музыкальный критик Стенли Дэнс. То же самое, что и калифорнийский джаз.

#### **Ист-коуст джаз (East Coast jazz - джаз восточного побережья)**

Направление в современной джазовой музыке, сложившееся в I-й половине 50-х годов и распространявшиеся, главным образом, среди негритянских музыкантов восточного побережья США (центр - Нью-Йорк). К ист-коуст джазу относятся стили хард-боп и соул джаз, для которых характерно экспрессивное исполнение, а также широкое использование средств выразительности, присущих музыкальному фольклору американских негров. Характерна тенденция к возрождению традиций блюзов и негритянского хот-джаза на современной основе.

#### **Хард боп (Hard bop)**

Хард-боп - буквально твердый, жесткий боп. Стилевая разновидность ист-коуст джаза, развившаяся из бингона в середине 50-х годов, для которой характерна экспрессивная манера исполнения, жесткая ритмика, ориентация на блюзовую традицию. Среди представителей этого стиля - пианист Хорес Сильвер, трубач Клиффорд Браун, саксофонист Джон Колтрейн. То же самое, что необ-боп.

#### **Соул джаз (Soul jazz)**

Соул джаз ("соул" - буквально: душа; вокальная форма, развившаяся из кульевой музыки американских негров) - модифицированная форма хард-бопа, воз-

никшая в конце 50-х годов. В ней нашли отражение некоторые элементы культовой музыки американских негров и "соул".

### **Третье течение (Third stream)**

Экспериментальное направление современного джаза, развивавшееся в середине 50-х годов и представляющее собой синтез джаза и европейской симфонической музыки (как классической, так и современной), привело к практике создания произведений для смешанных оркестров, включавших академических исполнителей и джазовых импровизаторов. Ранние попытки в этом направлении сводились к привнесению элементов джаза в академическую музыку или наоборот: во 2-й половине 50-х годов характерно ограниченно слияние европейской композиторской техники с джазовыми традициями. Основоположником и теоретиком третьего течения признан теоретик Гюнтер Шуллер. Для его творчества характерен синтез джаза с атональной музыкой. Однако этот опыт не получил широкого распространения. К музыкантам, работавшим в этой области, относится французский композитор Андре Олер. В его произведениях удачно переплетаются элементы джаза и академической музыки.

### **Модальный джаз (Modal jazz)**

Направлением, которое возглавил трубач Майлс Девис и саксофонист Джон Колтрейн, стал модальный, или ладовый, джаз, развившийся в 60-е годы. Принцип модального джаза разработан Джорджем Расселлом. Здесь импровизация основывается не на мелодической теме или аккордовой последовательности, а на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом. Используются такие лады, как: народные, церковные, внесевероамериканские.

### **Босса нова (Bossa nova)**

Босса нова - в переводе с португальского обозначает "новое чувство". Стиль современного джаза, развившийся в начале 60-х годов, для которого характерно использование элементов бразильской народной музыки, в частности, ритма самбы. Исполняется в манере, типичной для стиля кул, преимущественно небольшими ансамблями, в состав которых входят группа ударных, контрабас, гитара и солирующий духовой инструмент. Истоки "босса новы" восходят к 1-й половине 50-х годов. К концу 50-х годов становится очень популярной в Бразилии. В 1961 году с "босса новой" познакомились американские музыканты. Со временем она приобрела широкую популярность за пределами США. Среди представителей этого стиля - гитарист Чарли Берн, певица Астрud Жильберто, оркестр Квинси Джонса.

### **Фри джаз (Free jazz)**

Буквально - свободный джаз, стиль, развившийся на рубеже 50-60-х годов. Основные тенденции - отход от тональности, традиционной мелодики, гармонии, ритмики и формы. Для "фри джаза" характерны импровизация, применение атональности, сериальности, полиритмии, трактовки фразы без связи с метром, использование элементов индийской народной музыки и фольклора стран Востока.

Среди представителей фри джаза - саксофонисты Альберт Айлер, Марион Браун, пианисты Сан Ра, Сесил Тейлор.

### **Джаз-рок (jazz-rock)**

Стиль современного джаза, развившийся во 2-й половине 60-х годов, представляет синтез элементов джаза и рок-музыки. Для джаз-рока характерны коллективная импровизация, использование латиноамериканской ритмики и широкое применение электроинструментов. Ансамбли, исполняющие джаз-рок, состоят из ритмической группы (клавишные электроинструменты, соло-гитара, бас-гитара, ударные), использующей элементы ритмики рок-музыки, и мелодической группы (мелодные духовые и саксофоны), которая придает композиции джазовый колорит.

Среди представителей джаз-рока - ансамбль "Чикаго" (США), "Арсенал" под управлением Алексея Козлова (СССР) и другие.

### **Фьюжи (Fusion)**

Фьюжи - в буквальном смысле означает "сплав". Направление в джазе в 70-х годах, развившееся из джаз-рока. Характеризуется синтезом элементов рок-музыки и джазовой импровизации, а также широким применением электрических и электронных музыкальных инструментов. Фьюжи свойственно использование некоторых особенностей европейской композиторской техники и фольклора стран Востока, Африки и Латинской Америки. Большое влияние на развитие "фьюжи" оказал трубач Майлз Дэвис.

## **Заключение**

Нет смысла гадать, какая из отмеченных тенденций одержит верх в развитии джаза. Возможно, появится новый гений, который соединит все эти элементы и создаст нечто совершенно новое и неожиданное, как в свое время Армстронг или Паркер. Можно предположить некоторые возможные направления развития джаза: например, эволюция в сторону большего разнообразия форм. Другая сторона медали: при всей модернизации не следует требовать от джазменов старой закалки, чтобы они перестраивались с каждым зигзагом моды. Но странным выглядит как нежелание молодежи изучать старые формы, так и старыми музыкантами - новейшие формы джаза. Поклонник джаза, независимо от возраста, никогда не сможет в равной степени любить всех исполнителей и все стили. Но каждый, кто питает глубокий интерес к искусству, должен, естественно, стремиться познать его.

## **Библиография**

1. Д. Коллиер "Становление джаза" М., 1984 г.
2. В. Конен "Рождение джаза" М., 1984 г.
3. А. Медведев, О. Медведева "Советский джаз" М., 1987 г.
4. В. Симоненко "Мелодии джаза" Антология, Киев. 1984 г.