П. К. Корнев

К ЮБИЛЕЮ ДЖАЗА

Работа представлена кафедрой музыкального искусства эстрады
Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.
Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Е. Л. Рыбакова

В статье представлены научно обоснованные предпосылки зарождения, возникновения и становления джазовой музыки как явления мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: *джаз, африканская музыка, европейская музыка, культура, музыкальная культура, танцевальная культура, мультикультура, культурная традиция, культурная среда.*

P. Kornev

ON THE ANNIVERSARY OF JAZZ

The paper contains the scientifically reasoned conditions of origin and forming of jazz music as a phenomenon of the world music culture.

Key words: *jazz, African music, European music, culture, music culture, dancing culture, multiculture, cultural tradition, cultural environment.*

Задолго до выхода первой граммофонной пластинки появилась музыка, которую можно назвать предтечей джаза, – рэгтайм. Через фортепианные «ролики» эта форма городской танцевально-бытовой музыки начинает внедряться в досуг американцев. Визуально видеть исполнителей удается пока немногим – это сотни зрителей. Но рэгтайм воздействует опосредованно, через механические пианино, которые приспособлены для воспроизведения любой музыки, записанной на перфокарты. Сверхувлечение рэгтаймом – это начало первой танцевально-ритмической волны. За нею следует более мощное воздействие новоорлеанской музыки. Она распространяется, неумолимо «сражая» колеблющихся и увеличивая в десятки раз количество ярых поклонников джаза. Выпуск пластинки с Original Dixieland Jazz Band произвел огромное впечатление – джаз и схожая с ним внешне музыка прочно и на долгие годы занимает особое место в культуре разных стран. Десятки тысяч людей сначала в Штатах, а чуть позже и в Старом Свете находились и сейчас находятся под сильнейшим влиянием новоорлеанского чуда. Это вторая волна – диксилендовая. Джаз делает быстрый и гигантский шаг, становясь за первых два десятилетия XX в. востребованным, массовым искусством.

Искусство джаза, шагнувшее за эти годы в мировую культуру, невзирая на множество самых противоположных мнений о себе, создает множество ни на кого не похожих музыкантов, оставляя для истории имена и даже записи самых незаурядных и талантливых исполнителей. Огромное количество пластинок позволяет нам безошибочно точно оказаться и прочувствовать тот момент времени, когда производилась запись, а также ощутить манеру исполнения, уровень звучания игры, аранжировку, мелодическую линию солиста, аккомпанемент ритм-секции. Именно записи дают представление о развитии джаза, его выдающихся исполнителях. Позже, с 1927 г.*, артистов джаза начинают снимать в кино – фрагментарно, номерами, и лишь несколько фильмов конца 1930-х гг. и более поздних представляют собой цельные концертные программы. Технические открытия служат для массовой популяризации джазовой музыки, подчас выдвигая коммерчески успешных, но не всегда искренних, внутренне живущих в этой стилистике, любящих и играющих джаз артистов [1, с. 38].

Известно, что история джаза началась с двух важнейших последствий переселений народов в современной истории. Если европейцы иммигрировали в поисках лучшей жизни в Новый Свет, то африканцы, отправляясь огромными партиями на ту же землю, становились рабами. В Западном Хемпшире европейцами и африканцами создавались разнообразные культурные традиции, в том числе и музыкальные. Такое взаимовлияние и смешение происходило на протяжении столетий и создало исключительный синтез, гибрид культур, который включает и джаз [3, с. 26].

В истоках джаза лежит пришедшее из музыки Западной Африки групповое музицирование, с танцами, в сопровождении ритма и структуры, базирующейся на «вопросно-ответной» форме, использование импровизации, схожесть вокала с инструментом, повторяющиеся фразы, называемые «риффами» в джазе. Назовем это ***африканским влиянием***. Важнейшими элементами являлись ритм и перкуссия (ударные). Западноафриканская музыка называлась hot rhythm, ритм, который «раскачивал» или имел сильное движение [2, p. 3]. Музыкальные ансамбли часто играли наложение различных ритмов и размеров друг на друга (полиритм и полиметр). Важнейшей чертой этой музыки была артикуляция многочисленных барабанов. Речь идет об атаке ноты (звука) – интенсивности его начала. И позже это становится очень важным элементом в джазе [2, p. 4]. Вопросно-ответная структура, также характерная для академической музыки начала XX в., проявляется в диалоге между солистом и хором. «Вопрос-ответ» – преддверие импровизации. Солист спонтанно излагает, варьируя, мелодический материал, а ансамбль еще больше изобретает и вносит изменений в свой «ответ» солисту. В музыке биг-бэндов 30-х гг. XX в. мы можем услышать подобные

примеры: лидирующий инструмент импровизирует на тему, чередуясь с остинатными риффами, которые играет, например, секция саксофонов. Африканская музыка также использовала типичные акценты разговорной речи: ударный слог – наверх, конец слова – вниз, и ровное изложение. Эти речевые ударения перешли в песню. Африканская вокальная музыка отличалась от других культур и характеризовалась частыми глиссандо, восходящей атакой и нисходящим смягчением [2, p. 4]. В джазе трубачи и тромбонисты сохраняют эту традицию, пользуясь паузами и полунажатыми помпами, заставляя, таким образом, свои инструменты «разговаривать». Давно принятые в Европе формы, такие как соната, рондо, практически не встречаются в западноафриканской музыке, для которой скорее характерны небольшие формы, короткие фразы. Разновидность этих построений встречается в джазе (риффы, повтор басовой линии у пианистов буги-вуги). Традиционная западноафриканская музыка может в целом быть охарактеризована как ансамблевая, полиметрическая и полиритмическая, перкуссивная, вопросно-ответная, связанная вариационно или импровизацией и изучаемая на слух [3, с. 31].

Европейская музыка также придала джазу некоторые черты, оказав тем самым ***европейское влияние***.

Первое: джаз взял за основу гармоническую систему Европы.

Второе: процесс создания музыки для этого искусства проходил под интенсивным влиянием европейской системы нотации.

Третье: все инструменты джаза (корнет, тромбон, семейство саксофонов, кларнет, фортепиано, контрабас и гитара) пришли из европейской музыки. Отдельно включая ударную установку, представляющую смешение ударных инструментов различного происхождения, и банджо – американской коммерческой адаптации инструмента «banza», созданного африканскими рабами в Новом Свете.

Четвертое: европейская музыка привнесла некоторые композиционные формы, вошедшие в джаз. Так, например, 32-тактовая форма популярной песни и многообразные виды форм, таких как ранние джазовые пьесы «Tiger Rag» (1917) и «Kansas City Stomp» (1923) Дж. Р. Мортона. Другой пример воздействия европейской музыки на джаз, в частности итальянской оперы на Л. Армстронга, можно услышать в армстронговских импровизациях. Цитаты из различных опер преподносятся в наиболее драматические порывы соло, цветистые украшения, бравурные жесты и весь его театральный вид – солиста на переднем крае сцены. Пример Л. Армстронга сделал эти черты обычными и общепринятыми для джаза.

Особая роль в создании новой музыки принадлежит городу ***Новый Орлеан***, который был заложен в 1718 г. как аванпост французской колонии штата Луизиана. На протяжении первого столетия Новый Орлеан связывало гораздо больше общего географически, экономически, в культуре, с французской и испанской колониями в Карибах, чем с Нью-Йорком или Бостоном. Например, для этого города было характерно романское католичество и французский язык, а не протестантство и английский язык. Французское в своей основе, культурное и религиозное мировоззрение проявляло терпимость и оказывало поддержку проявлениям местной культуры, что дало возможность заложить основы джаза в Новом Орлеане [2, p. 5].

Французская культура доминировала в городе, поддерживая наплыв французов и креолов – новых переселенцев из Европы, Африки и переселенцев смешанного происхождения из Санто-Доминго (Гаити), около 1810 г. К этому времени в городе уже была опера на французском языке (первая в Северной Америке, основанная в 1791 г.), театр и газеты. До Гражданской войны Новый Орлеан часто называли «Парижем Америки».

В 1800 г. более половины населения составляли африканцы. Рабов завозили прямо из Африки. Несмотря на то что федеральное правительство официально объявило эту практику вне закона в 1808 г., рабов продолжали нелегально покупать даже накануне Гражданской войны. Африканское влияние было усилено, в Новом Орлеане была старейшая негритянская община в США. Сле-

дуя Карибскому примеру, в Новом Орлеане развивалась трехъярусная расовая структура: белые, чернокожие и люди смешанного происхождения. События в городе добавляли ему этнического плюрализма. В 1783 г. Франция уступила Луизиану Испании, которая вернула ее Франции в 1803 г. В этом же году права собственности на Луизиану были переданы США. Приток англоамериканских иммигрантов в дальнейшем откликнулся главенством франко-американской культуры в городе. До Гражданской войны город принял много немецких и ирландских иммигрантов, а затем, после войны, наплыв итальянцев. Хотя англоамериканцы были господствующими, Новый Орлеан мог гордиться этническим созвездием, включавшим французов, африканцев, карибцев, итальянцев, немцев, мексиканцев и американских индейцев – разнообразие, беспримерное для Юга [2, p. 5].

Именно Новый Орлеан с его мультиэтнической популяцией и стержневым расположением мог стать родиной новой музыки. Можно выделить несколько основных причин, уникальное сочетание которых позволило зародиться джазу в этом городе.

О Новом Орлеане написано много, но тем не менее мы считаем необходимым еще раз остановиться на этих причинах. До Гражданской войны это был второй по величине порт иммигрантов в Западном Хэмпшире, где река Миссисипи и Мексиканский залив являлись широко открытыми для всех музыкальными путями. Город был плотно застроен, что невольно содействовало активному смешению культур. В других американских городах многие этнические группы хотя и соседствовали, но жили каждая автономно и замкнуто. Новый Орлеан не имел таких замкнутых пространств. Люди разных рас жили «лицом к лицу» [2, p. 6]. Близость мультикультур города предоставляла много удобных случаев для внутреннего обмена и помогала джазу распространяться быстро, невзирая на цвет кожи.

В Новом Орлеане происходило своеобразное смешение различных культур. (В городе хозяйствовал большой контингент свободных темнокожих – гордых афрофранцузских креолов.) В конце XVIII столетия по воскресеньям и религиозным праздникам рабы и свободные люди всех цветов кожи стекались на открытое поле, позже названное Place de Negres или Place Congo (Площадь Конго). Новый Орлеан был единственным городом в Северной Америке, где африканцы танцевали, барабанили и создавали музыку, которая могла приходить в голову и рождаться открыто, на людях. Барабаны также фигурировали в церемонии древней африканской религии «вуду», которую африканцы и их потомки сохранили в целости. Этот город выделялся элементами карибской культуры. Среди них была кубинская «хабанера» и другие ритмы и танцы. Танцоры поддерживали африканские и карибские традиции еще с середины 1850-х гг. И эти традиции продолжали жить благодаря культурной памяти [2, p. 7].

Музыка занимала важное место в общественной и цивилизованной жизни города. Среди горожан были популярны и оперные арии, фрагменты из опер, такие как квартет из «Риголетто» Дж. Верди (1851 г.); французские салонные песни; креольские песни, такие как Eh la Bas, Old Dan Tucker (1843 г.); менестрельные песни; духовные, как Down by the Riverside; афроамериканские народные песни, такие как Careless Love; итальянские, немецкие, мексиканские и кубинские мелодии; польки и марши, и новейшие популярные песни из Нью-Йорка. Когда огромный мексиканский военный оркестр играл на городской экспозиции «Столетие хлопка» в 1884–85 гг., то воздействие этого события вызвало сенсацию и взрыв интереса к латиноамериканской музыке. Следующей предпосылкой можно назвать существование сильной танцевальной традиции. Танцы были активной частью всей музыкальной атмосферы, давно установившейся в городе. Танец был самой дешевой и наиболее распространенной формой развлечения в течение всего дня и был способен преодолевать языковые барьеры легче, чем песня. Первый луизианский назначенный губернатор Уильям Клэйборн в своем рапорте выражал недовольство тем, что округ был неуправляемым, потому что

все население поголовно увлечено танцами. Издавна в Новом Орлеане было множество отдельных танцевальных традиций, но к концу XIX столетия все они «сплелись» и оформились в общегородскую танцевальную культуру. И из этой культуры произрастал джаз благодаря оркестрам, которые «обеспечивали» аккомпанемент для танцев.

Еще одной предпосылкой было проникновение повсюду атмосферы «добрых времен». В городе царила атмосфера любви к вечеринкам, смакования каникул, проведения, со вкусом, любых фестивалей, всевозможных пиршеств, ничегонеделанья и лежания на спине, в позе готовности к любым удовольствиям. Новый Орлеан самый большой город в США с традицией продолжительных карнавалов или Mardi Gras. Фраза: «Laissez Les Bons Temps Roules» (с *франц.* «Давайте окунемся снова в хорошие времена!») – стала неофициальным девизом города. С давних времен Новый Орлеан пережил свое стремление к богемности, элегантности, экстравагантности, расцвету и заработал дурную славу безнравственности. Это время поистине «добрым» (будь это танцы, парти, кабаре, спортивные встречи, пароходные экскурсии или даже бордели) делал джаз, который был под рукой и обеспечивал музыкальное сопровождение для любых мероприятий. Однако одной из главных возможных предпосылок, несомненно, являлось господство духовых оркестров. В конце XIX столетия духовые оркестры были популярны по всей Америке, но в Новом Орлеане было по-особенному. Город обожал наблюдать и созерцать марширующие оркестры и парады, о чем упоминается в истории города, начиная с 1830 г. На протяжении Гражданской войны и Восстановления участие в духовых оркестрах широко распространяется в основном среди негритянских музыкантов. В 1888 г. журнал «Метроном» опубликовал данные о наличии в Новом Орлеане 20–25 оркестров, состоявших в среднем из 12 человек [2, p. 7]. Цветная раса монополизировала музыку всевозможных процессий. Такие бэнды, как Excelsior и Onward (оба основаны в 1880 г.), нанимались чаще всего негритянскими братскими (общинными) организациями для парадов и похорон. Оркестры дублировались и как танцевальные, что, несомненно, способствовало обучению и совершенствованию многих джазовых музыкантов. Такая практика позволяла формировать из некоторых произведений джазовый репертуар. Колоритные похоронные процессии с участием духовых оркестров – традиция, которая жива и по сей день, – поддерживались местными братскими обществами.

Мировая культура может определенно заявлять о предстоящем юбилее – столетии существования джаза. С одной стороны, для этого есть своеобразное основание – слова великого, эксцентричного и неповторимого Джелли «Ролл» Мортона, о том, что именно он в 1905 г. «изобрел» джаз. Правда, такое самонадеянное высказывание вряд ли может быть единственным основанием для исторической фиксации искусства. И все же примерные даты рождения джаза, указанные Дж. Р. Мортоном и историей, совпадают, это первое пятилетие XX в. История джаза наполнена легендами и мифами, подчас очень близкими к правде. И здесь доля истины лишь в том, что развивалось, продвигалось и революционизировало это искусство при участии и существовании именно таких необычных персон, каким был Дж. Р. Мортон. С другой стороны, есть и четко зафиксированная историческая дата – 5 марта 1917 г., когда фирма звукозаписи «Victor» выпустила первую в истории человечества джазовую пластинку. Этот исторический момент первой звуковой фиксации позволяет всем институтам джаза отмечать столетний юбилей этого искусства в 2017 г. И действительно, с этого момента, сравнивая записи, мы способны объективно оценить: кто и как играл, расставлять исполнителей в табели о рангах, кому-то воздавать должное, а кого-то и откладывать в архивные записи для исторической «библиотеки». Планета Jazz со своими обитателями вышла на орбиту, были установлены все законы тяготения и проживания на ней, движение происходило по намеченной траектории, и ничто не мешает постоянному усовершенствованию и развитию условий звучания планетарного голоса.

С исторической точки зрения каждый рассматриваемый период (10 или 20 лет) – это «капля в море». Для джаза, который только прошел свое первое столетие, – это значительный период, наполненный множеством перемен. К концу 40-х гг. XX столетия джаз становится неотъемлемой частью мировой культуры. В эру свинга (конец 1920-х – середина 1940-х) появилось множество идей и находок, благотворно воздействовавших на все виды искусства. В самой непосредственной близости от джаза всегда находились искусство танцев и хореография. Этот творческий симбиоз способствовал непрестанному совершенствованию и обогащению культуры танца и выдвинул на вершины этого искусства талантливейших исполнителей и хореографов. Музыка бродвейских постановок, с одной стороны, была питательным материалом для пополнения джазовой «библиотеки», а с другой стороны, была максимально «оджазирована» инструментами, аранжировками и даже джазовыми солистами. Волна мирового интереса к джазово-танцевальной музыке (гибридному джазу) необычайно развивает индустрию грамзаписи, способствует появлению художников – оформителей пластинок, сценографов, художников по костюмам. Ведь любое хорошее джазовое представление требовало соответствующего оформления, требовались специалисты, и самые талантливые из них работали с лучшими джазовыми шоу. Писатели, поэты создавали под эту музыку стихи и прозу, художники и фотографы рисовали и запечатлели исполнителей, атмосферу и окружение джаза. В творчестве лучших оркестров, оказавших влияние на другие виды искусства, значительная роль принадлежит многим из рассматриваемых в работе пианистов. Можно без преувеличения сказать о том, что неизвестно, как стала бы развиваться мировая история рок-музыки, если бы не было пианистов – исполнителей буги-вуги. Преобразование этого стиля происходило в следующей последовательности: буги-вуги – фортепианный сольный вариант, буги-вуги в трио, буги-вуги в репертуаре больших оркестров, буги-вуги превращается в рок-н-ролл. Итак, другое искусство, откровенно массовое (рок-культура), взявшее на вооружение исконно джазовые стили, кроме буги-вуги еще и ритм-энд-блюз, начиная с 1950-х гг. становится навязчивым идейно-музыкальным вождем всех следующих поколений молодежи. Новоорлеанский джаз конца 1920-х гг., этот прекрасный цветок, чудом выросший на сомнительной почве Сторивилля, подготовил составом и первыми инструментовками появление биг-бэндов. Массовое увлечение оркестровым джазом было также подготовлено выпуском множества пластинок с новоорлеанской музыкой, с блюзовыми исполнителями, чикагским джазом и подделок под эту музыку. В 1940-е гг., став искусством масс, джаз ищет способы стать искусством для немногих. И находит – с помощью музыкантов, играющих в стиле би-боп. Видимо, джазу присущ «инстинкт самосохранения», и поэтому путь к интеллектуальному слушателю не единственный, по которому продолжает развиваться джаз. Достижения науки и техники XX в. способствовали быстрому взрослению джаза. Звукозапись и радио, кино и телевидение, электронные инструменты и компьютерные технологии помогали джазу в освоении новых «высот». И вот сегодня можно говорить о жизнеутверждении молодого музыкального искусства, гармонично вписавшегося в панораму мировой культуры, искусства всепроникающего, интернационального (джаз – музыкальный «эсперанто»), обладающего всеми необходимыми культурологическими аспектами. К ним, несомненно, относятся:

• огромный выбор исполнителей, ярко характеризующих различные периоды развития джаза;

• фонотека, насчитывающая сотни тысяч записей;

• система джазового образования (школы, колледжи, институты, академии, университеты);

• распространение информации: пресса (газеты, журналы), радио и TV;

• критика (обсуждение, оценка);

• культура артистов (специфическое поведение на сцене), слушательская (джаз-фаны, хипстеры**, боп-фаны – социальные явления);

• связь с другими видами искусства: с живописью (очень тесная), литературой, поэзией, с танцем (неразрывная, требующая отдельного изучения);

• влияние на стили в одежде, в дизайнерской сфере (оформление плакатов, пластинок, парфюмерии).

• джазовое образование, передача секретов владения мастерством от Учителя к Ученику***;

• распространение этого искусства практически по всему миру (причем все активнее в эту сферу внедряются страны Востока: Япония, Китай, Корея);

• сформированный и подготовленный контингент слушателей, критики и тонкие знатоки, высокая техническая оснащенность (звукозапись, концертная аппаратура, электронные инструменты);

• особая магия этой музыки, способная концентрировать внимание слушателей от нескольких десятков (в небольших клубах) до огромных многотысячных фестивальных зрительских аудиторий. Все это позволяет судить о сегодняшнем джазе как об одном из пластов мировой культуры, его универсальном, вненациональном музыкальном языке.

Мы наблюдаем тягу к повторению почти забытых направлений и неустанную трансформацию и «микст» элементов, прекрасно зарекомендовавших себя в разных течениях. Это естественный путь для любого искусства. И все же желание сохранить элементы «старины» в целостности приводит к полноценному и постоянному ренессансу в джазе: мелодий – «стандартов», направлений – диксилендов, биг-бэндов, стилизующих эру свинга.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Началом отсчета служит 6 октября 1927 г., когда в Нью-Йорке состоялась премьера первого звукового фильма-киномюзикла «Певец джаза» (студия “Warner Brothers”).

** Хипстеры – молодежная субкультура, ростки которой появились в Гарлеме (Нью-Йорк) в конце 1920-х гг.

*** Распространенный метод мастер-класса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баташев А. Н.* Советский джаз: ист. очерк. М. : Музыка, 1972. 175 с.

2. *Hasse J. E.* Jazz: The First Century. New York: Harper Collins Publishers, 2000. 246 p.

3. *Конен В. Д.* Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1990. 320 с.

4. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза: попул. ист. очерк / пер. с англ. М.: Радуга, 1984. 390 с.

5. “Of all the cities in North America”: Berndt Ostendorf, “The Cultural Exceptionalism of New Orleans Music”, in Olaf Hanse and Thomas Liesemann, eds. Trieste: Edizone Parnaso, 1996. 95 p.