

П. К. Корнев

Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 1

Оценивая все произошедшие перемены в истории джаза XX в. и глядя из XXI в., можно отметить цикличность, повторность в каждом историческом витке в 10–15 лет. В творчестве выдающихся исполнителей мы наблюдаем повторную трехнаправленность: «традиционность», «новое» и «авангард». Эти три составляющие проявляются и прослеживаются в диксиленде, эре свинга и би-бопе, которые рассматриваются в данной работе. Основой для вывода служит анализ творчества нескольких десятков знаменитых и ярких музыкантов.

Ключевые слова: искусство джаза, импровизация, цикличность, разнонаправленность, психология творчества, классика, новое, стиль, биг-бэнд, звучание, манера, индивидуальность

Petr K. Kornev

Recurrent cycle series the making and evolution art of jazz in 19th century: traditionalism, modernism, bebop. Part 1

Overlooking the changes in the 19th century jazz, one can notice a 10–15 years' recurrence of developmental shifts. The work of outstanding performers reveals a three-way trend of «traditionalism», «modernism» and «avant-garde». These three concepts come up in Dixieland, the Swing era and bebop, which we're focusing on. The ideas were largely drawn from the analysis of a few dozen celebrated artists' musical legacy.

Keywords: art of jazz, improvisation, classic, new thing, avant-garde, swing, sound, cycle, creation, big-band, combo, individuality, psychology

Идя на балетную или оперную премьеру в театр, мы заранее настраиваем себя на то, что это будет постановка в классическом, современном или авангардном стиле. Иногда ситуация может осложниться. Вместо традиционной трактовки произведения нас могут ожидать и сочетания этих стилей в новом «прочтении» режиссером, художником, хореографом. Например, опера, созданная в XVIII или XIX вв. (классическая) может быть оформлена сверхсовременно (сценография, костюмы). Балет дает еще больший простор: здесь классическая музыка, оставленная как фундамент, может сочетаться с авангардной хореографией и такими же декорациями, нео-гримом и модернистскими костюмами. Бесконечны эти сочетания и на сцене драматических театров: Гамлет, играющий на саксофоне в цирке (по Питеру Штайну), актеры, одетые в современные платья и костюмы, переносят нас в пьесы, созданные в прошлых веках и др. Разнонаправленность относится к общим законам художественного освоения мира в скульптуре, театре, кино, архитектуре, музыке, прикладном и декоративном искусстве.

В моде, как ни в другом виде прикладного искусства, наиболее часто происходят замены, сочетания, бескровная борьба классики, модерна и авангарда. «Новое – это хорошо забытое старое», как нельзя больше всего подходит к конструированию одежды. Как известно, имя

кутюрье, его «вес» в мире поклонников модной одежды играют определяющую роль для пути, по которому пойдет мода в ближайшее время. И вот здесь, следя за модой на протяжении последних двух-трех десятилетий, мы сможем обнаружить или откровенный, или частичный плагиат из давно забытых тенденций, деталей, штрихов, а то и целых образцов моделей 40–50-х гг. XX в. Налицо будет продемонстрирована или классика моды, или невероятная эклектика, смешение разных лет, или авангардные модели, космический стиль, этно-мода и др.

Подобная разнонаправленность, или триединство развития характерна для любого вида искусства: живописи, хореографии, академической музыки, литературы и джаза. И в человеческой психологии, типажах (совокупности черт характера человека, определяющих личность), в поведении людей мы наблюдаем подобную разнонаправленность. Многонаправленность на сознательном, интуитивном уровне в поведении и творчестве человека способствует обретению черт характера и формированию динамических стереотипов поведения людей. «Стереотип, – по мнению Уолтера Липпмана, – это принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте»¹. Исследования, которые ведутся уче-

ными в сфере нейродинамики творческой деятельности, позволяют говорить о предрасположенности человека к занятию искусством. Так, выявлено, что одни и те же звуки вызывают более сильные реакции у музыкантов. Все процессы высшей нервной деятельности основываются на механизме возбуждения и торможения. Разная конфигурированность этих механизмов обуславливает разные типы темпераментов. Темперамент – проявление типа нервной системы в деятельности, в поступках человека. Различные темпераменты, выявленные Гиппократом, известны. Это:

– флегматик (сильный, уравновешенный, спокойный, инертный, свойственный людям мало активным);

– холерик (сильный, подвижный, неуравновешенный, с преобладанием возбуждения, свойственный людям эмоциональным, нередко задумывающимся над своими поступками после их завершения);

– сангвиник (сильный, подвижный, уравновешенный тип высшей нервной деятельности);

– меланхолик (слабый тип, проявляющийся в равнодушии, социальной инфантильности, лени).

Особая проблема психологии творчества – изношенность и истощение психики как результат продолжительных творческих усилий. Оптимальное условие для творчества, когда возбуждение и торможение выступают как равнозначные силы. Это лучшее состояние для творческой деятельности характерно чаще всего для сангвиника. У каждого артиста-творца могут появиться своего рода «повторы», «штампы», и здесь важна сила новых творческих посылов, которая позволяет разрушать эти стереотипы. Успешнее всего эти процессы «ломки клише» происходят у творцов-холериков, отмеченных экстравагантными порывами в творчестве. Для создания произведения искусства недостаточно короткого творческого возбуждения. Длительная подпитка творческого возбуждения обуславливается наличием творческой доминанты, выступающей как очаг постоянного творческого «поджигания»².

Творчество – это создание того, что еще не существовало. Очень важным является вопрос о природе творчества. Сегодня звучат утверждения о том, что творчество – это самостоятельная внутренняя потребность, отражающая первичный, свободный от конфликтов потенциал личности. Любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности и противостоит адаптированным формам деятельности. Создавая произведение, музыкант подчиняется определенным законам художественного творчества:

феномену таланта, врожденным качествам – музыкальному слуху, способности чувствовать гармонию, эмоциональным реакциям, фантазии, ассоциативность мышления. Некоторые произведения создаются артистами, на первый взгляд, без всякой подготовки, в состоянии вдохновения. Такие взлеты в процессе творчества являются часто результатом длительного предварительного накопления впечатлений и материала. Вдохновение, являясь максимальным напряжением духовных и физических сил, снимает внутреннее противоречие между эмоциями и духовной переполненностью создающего артиста. Одним из важных признаков духовного мира музыканта-созидателя является глубина переживаний, а подчас и потрясение, нарушающее его динамический стереотип. Внутренние импульсы, которые получает творческий дух создателя, гораздо сильнее и действеннее диктуемых реальной жизненной необходимостью. Неадекватность к окружающему миру часто подмечают окружающие, называя это «странностями» и «аномалиями» артиста. Внутри творца действуют две будто бы исключают друг друга силы: стремление к снятию напряжения по завершении творческого акта и новое желание к подъему напряжения, концентрации сил.

Классика – соблюдение общепринятого, традиционность. **Классика** (классический) – в широком смысле этого слова означает: образцовый, показательный, характерный, типичный. Классическое искусство – искусство периода наибольшего подъема и расцвета в какой-либо стране, народе. Классическими называют произведения, имеющие образцовое значение, непреходящую ценность для культуры.

Новое: стремление к новому, подчас диктуемому модой; эксперименты, не приводящие к излому существующих правил или фундаментальной перестройке. Для одаренных людей поиск **нового** приносит больше удовлетворения, чем достигнутый результат. Идея, если она действительно **нова** и оригинальна, может не быть сразу принятой людьми.

Сверхновое: решительный уход от классического и нового в область неординарного, сверхпоиска или авангарда, а подчас и в сферу скандального эпатажа.

В джазе, как в художественном творчестве, в его эстетическом отношении к действительности существуют особенности джазового произведения, образа, художественной реальности, художественной концепции мира и личности. На передний план выступают особенности исполнительского, композиторского процесса, за ним следуют проблемы восприятия и интерпретации произведения. Искусство джаза – это состоя-

шаяся, но не застывшая форма освоения мира, эстетически содержательная и несущая в себе художественную концепцию личности.

Классический джаз – общее название джазовых стилей, развившихся на основе архаического джаза. Завершился с началом свинговой эры. К классическому джазу принято относить новоорлеанский стиль (представленный негритянским и креольским направлениями), новоорлеанско-чикагский стиль (возникший в Чикаго после 1917 г.), диксиленд (в его новоорлеанской и чикагской разновидностях), ряд разновидностей фортепианного джаза (баррелхаус, буги-вуги и др.), а также относящиеся к этому же периоду направления джаза, возникшие в некоторых других городах Юга и Среднего Запада США. Классический джаз вместе с отдельными архаическими стилевыми формами иногда обозначается как традиционный джаз.

Новое (новизна) – это понятие выражает отношение человека (общества) к результату деятельности. Понятие «творчества» немислимо без понятия «нового». Творчество – это всегда сотворение нового. Понятие «нового» – это схема для понятия «творчества». В зависимости от того, какая схема нового лежит в основании творчества, таково и творчество личности. Правда, могут быть нюансы, но все равно эти нюансы – определенности «нового». Новое в джазе мы встречаем во всех периодах.

Авангард (фр. *avant-garde*, «передовой отряд») – обобщающее название течений в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX и XX вв. «Авангард» характеризуется экспериментальным подходом к художественному творчеству, выходящим за рамки классической эстетики, с использованием оригинальных, новаторских средств выражения, подчеркнутым символизмом художественных образов. В джазе это понятие мы встречаем позже.

Что сближает в этих трех направлениях разные виды искусства: джаз + модерн-танец + живопись (импрессионизм, кубизм, абстракционизм: оформление боперовских дисков художниками-авангардистами) + архитектура (колониальный стиль – диксиленд, арт-деко – от свинга к поискам нового в модерн-джазе).

Арт-деко (фр. *art deco*) – стилевое течение в искусстве Америки и Западной Европы второй четверти XX в., для которого характерно сочетание монументальных утяжеленных форм с изощренным украшательством; сочетание элементов стиля модерн, кубизма и экспрессионизма. Огромной его популярности в США способствовало всеобщее увлечение голливудской кинопродукцией в фильмах 30-х гг.: костюмы, декорации, грим, музыка. Арт-деко был

также известен как «джазовый модерн», «зигзаг-модерн», «обтекаемый модерн». Арт-деко формировал образ жизни людей в межвоенные годы, манеру одеваться и разговаривать, путешествовать, работать и отдыхать. В его власти находилась индустрия развлечений и сферы искусства. Арт-деко – это стиль, соединивший в себе внешнюю роскошь с рациональностью структуры. Основной принцип арт-деко – изысканная функциональность. Стиль, ориентированный на прошлое, опирается на богатейший контекст разных стилей и эпох. Арт-деко сочетает в себе утонченную роскошь, экзотический примитивизм, восточные мотивы и элементы старины³.

Перенося влияние арт-деко на искусство джаза, мы позволим себе провести некоторую параллель между внешней роскошью сочных, насыщенных, разноплановых пьес и новой архитектурой и дизайном 20–40-х гг. XX в. Диапазон и тембральность звучания оркестров той поры широки: от строгих монументальных аранжировок до витиеватых, с восточным мелодическим и ритмическим колоритом композиций. И все это исполнялось функционально выверенным по инструментальному составу биг-бэндом. Особых комплиментов в близости к стилю арт-деко заслуживает биг-бэнд Д. Эллингтона, который демонстрирует и помпезную торжественность, и полет творческой фантазии, и огромное разнообразие звуковых нюансов, деталей, украшений, и восточный колорит, и духовную составляющую концертных циклов при филигранном звучании единого организма оркестра.

В трехнаправленности развития искусства мы убеждаемся и на примере становления джаза, рассматривая «срез времен» с середины 10-х до середины 50-х гг. XX в. Безусловно, эти направления не исчерпывают великого множества ответвлений и переплетений фантазии и изобретательности творческой личности. Три основных направления составляют пеструю картину творческих достижений человечества (вспомним три цвета электронных лучей, из которых составляется цветное изображение в телевизоре).

Искусство джаза – абсолютно новое явление культуры, сгусток музыкальных эмоций чернокожего населения США, конечно же, в первую фазу своего проявления не могло быть трехнаправленным. Нам предстоит рассмотреть период в джазе, охватывающий чуть более сорока лет. Наметим периоды в каждом из исследуемых стилей.

Условно разделим период развития и становления традиционного джаза (диксиленда) на временные отрезки.

1912–1917 гг. К классическому джазу относится стиль, получивший название «новоорлеанского». Он характеризуется коллективной импровизацией мелодической группы оркестра (корнет, кларнет, тромбон) на фоне двух- или четырехдольного аккомпанемента ритм-группы (ударные, духовые или струнные, бас, банджо, в некоторых случаях фортепиано). Процесс похорон был той негритянской традицией, когда музыканты, провожая усопшего, играли музыке уводящую «от жизни», то возвращаясь «к жизни», играли, не сдерживая своих музыкальных порывов, включая весь запас способностей и подключая к этому то, что зрело в тайниках музыкального сознания и вот сейчас могло вырваться наружу. Новоорлеанский стиль называют классическим, или традиционным. Новоорлеанский стиль окончательно «вызревает», происходит формирование художественных принципов, технических приемов⁴. Его самые яркие представители и негритянские, и белые: Бадди Болден (Buddy Bolden), Джо Кинг Оливер (Joe King Oliver), Джелли Ролл Мортон (Jelly Roll Morton), Луис Армстронг (Louis Armstrong), Сидней Беше (Sidney Bechet), Кид Ори (Kid Ory), Джонни Доддс (Johnny Dodds), Пол Мэйрс (Paul Mares), Ник ЛаРокка (Nick LaRocca), Бикс Бейдербек (Bix Beiderbecke) и Джимми МакПартланд (Jimmy McPartland).

Попробуем нарисовать психологические портреты некоторых наших выдающихся исполнителей.

Классика. «Кинг» Бадди Болден⁵, корнетист (1877–1931) – сангвиник. По воспоминаниям его молодых коллег, именно оркестр Болдена играл джаз первым в Новом Орлеане, а, возможно, и в стране уже в 1895–1896 гг. Великий музыкант блюза с малоисследованным прошлым, классик новоорлеанского стиля, легенда Нового Орлеана, к сожалению, нет ни одной записи, остался только в воспоминаниях современников. Блистательный корнетист, много пил, помещен в психиатрическую больницу г. Джексона (штат Миссисипи), сошел с ума, умер...

Джо «Кинг» Оливер⁶, корнетист, (1885–1938) – классик традиционного стиля (и новоорлеанского, и чикагского); мог выбросить инструмент, если слышал чью-то более превосходную игру, но мог и расплакаться от сопереживания к прекрасной игре молодого Л. Армстронга; много экспериментировал с сурдинами, чашками, стаканами, добываясь разнообразного звучания своего инструмента; к сожалению, по отзывам его современников, практически нет записей, достоверно отображавших его роскошный мощный звук; в конце жизни он оказался вне музыки, потерял здоровье...

Новое. Джелли Ролл Мортон⁷ (1890–1941) – холерик, экстраверт, эксцентричная личность. У «создателя джаза» (так он сам себя считал и называл) с годами прогрессировала навязчивая идея, отчасти объективная, о том, что практически все музыканты играют то, что он делает лучше всех и было открыто много лет назад тоже им. Его несносный характер и непомерное тщеславие привели к краху в конце жизни – непонимание и неприятие его персоны музыкантами следующих поколений, шаги к новому...

Луис Армстронг⁸ – сангвиник, широчайший диапазон классики, гений с добрым нравом, ставший никогда и никого в жизни не обидеть.

Сидней Беше⁹ – классик, полный самолюбования, в своих воспоминаниях представивший развитие джаза через призму личного влияния.

Шаги в будущее. Бикс Бейдербек (1903–1931) – богат, красив, спортивное телосложение, увлечен джазом вопреки родительскому желанию, чтобы он сделал иную карьеру, отрезанный ломоть, шаги в будущее, трагически короткая судьба, наркотики, алкоголь, абсолютное ослабление некогда мощного организма, ранняя смерть от алкоголя.

Развивающиеся города нуждались в дополнительных рабочих самых разных сфер. Бедные труженики южных провинций оказались этими недостающими рабочими руками для Детройта, Чикаго и др. В мощном потоке оказались и представители тех музыкальных направлений (буги-вуги, блюза и др.), которые успешно формировались в южных штатах. Музыка, созданная и напитанная афро-креольским духом, ритмами и танцевальным пульсом Нового Орлеана, наполняла этот город и перетекала через его границы и «вплавь» на пароходах по Миссисипи во множество прибрежных городков и поездом до Чикаго. В этом городе начался процесс переоформления новоорлеанского стиля в чикагский. Традиционный джаз (или как позже его стали называть универсальным словом «диксиленд»), прежде всего, блистательно исполнялся чернокожими музыкантами. Горячность и заразительность этой музыки была столь велика, что и белые музыканты, вначале слепо копировавшие негров, начинают себя чувствовать в ней все более уверенно. Такую историческую заявку оставил «Original Dixieland Jazz Band», записав в 1917 г. первые джазовые пьесы на шеллаковую пластинку фирмы «RCA Victor». Напомним имена этих «белых первопроходцев» звукозаписи, использовавших экспериментальные звуки на трубе и тромбоне: Ник ЛаРокка (корнет), Лари Шилдс (кларнет), Генри Рагас (фортепиано), Эдди Эдвардс (тромбон), Тони Сбарбаро (ударные)¹⁰.

В 1920-х гг. сложился «чикагский стиль» со

свойственными ему особенностями исполнения танцевальных пьес. Главной здесь стала сольная импровизация, следующая за коллективным изложением основной темы. Пройдя первую стадию в архаическом джазе, где импровизация представляла собой имитацию темы (парафраз), музыканты традиционного джаза строят свои импровизации уже используя гармоническую схему, аккордику темы. Значительный вклад в развитие этого стиля внесли белые музыканты, многие из которых являлись обладателями профессионального музыкального образования. Манера игры белых новоорлеанских джазменов, которых чаще всего связывали с понятием стиля диксиленд, была более консервативной, в ней заметнее чувствовалось влияние европейской музыкальной школы.

Пионерами «белого диксиленда» являлись такие мастера, как гитарист Эдди Кондон, саксофонист Бад Фриман и трубач Джимми Мак Парланд. Репертуар пьес у музыкантов диксиленда оставался весьма ограниченным и включал в себя рэгтаймы, блюзы, уанстепы, тустепы, марши и популярные мелодии. Для исполнительского стиля «диксиленд» характерным было сложное переплетение отдельных голосов в коллективную импровизацию всего ансамбля. Открывающий соло исполнитель и продолжавшие его игру другие солисты как бы противостояли «риффингу» остальных духовых, вплоть до заключительных фраз, исполняемых обычно барабанами в виде четырехдольных рефренов, которым в свою очередь отвечал весь ансамбль.

После чикагского этапа развития этого стиля волна общего интереса к нему стала спадать. Но «помогла» природа цикличности. Интерес к этой музыке, благодаря энтузиастам, был возрожден несколькими десятилетиями спустя. И вот уже на новом витке «Возрождения» заслуги белых и черных музыкантов сравнялись.

1918–1923 гг. **Новое.** Плавное перерастание новоорлеанского стиля в чикагский стиль. К новшествам и видоизменениям относятся: появление в составе саксофона, соло на отдельных инструментах после общепринятого коллективного исполнения темы, импровизация строится уже на углубленном изучении гармонического материала темы.

1924–1929 гг. Эпоха композитора, новатора Джелли «Роул» Мортонна, одного из первых аранжировщиков той музыки, первые исполнители которой не признавали нот. Мортон смело подключает дополнительные инструменты на записи, казалось бы, уже сложившегося традиционного состава. В диксилендовый состав обычно входят: корнет (труба), кларнет (Мортон часто заменяет саксофоном), тромбон, банджо

(гитара), рояль, ударные. К этим инструментам автор добавляет... или удваивает некоторые из основных¹¹. Даже в записи дуэта «рояль – кларнет» Мортон (с О. Симеоном) опережает (по дате записи) другую знаменитую пару: Луи Армстронга (труба) – Эрл Хайнса (рояль).

Обновленная или вторая жизнь новоорлеанского стиля с термином «Revival» (ривайвл) или «Возрождение» началась в 1930-е гг. Термин был предложен американскими джазовыми критиками, чтобы зафиксировать подъем активности этого вида музыки. Очевидно это было связано с возвращением ее популярности у любителей джаза. Этот стиль, достаточно раскованный, имел все качества музыки, исполняемой на открытом воздухе. «Ривайвл» представил джаз в одном из его наиболее простых и радостных видов и добавил огромное количество новообращенных поклонников среди белой молодежи¹². Эта музыка исполнялась молодыми белыми музыкантами для белой аудитории. Сюда добавлялись и ветераны, такие как Кид Ори (в 1940 г.), Банк Джонсон (в 1944 г.). В городе Окленде в 1939 г. оркестр Лу Уоттерса играл диксилендовые номера и добавил в свой состав звезд прошлых лет – трубача Боба Скоби и тромбониста Терка Мерфи. Музыканты снова вернулись к тубе, убрав контрабас. А гитару заменили на банджо. Оркестры в стиле «ривайвл» возникали и распространялись и вне родины джаза – в Голландии, Франции, Японии, Австралии, Англии. Основными продолжателями диксиленда и участниками его возрождения были Bob Crosby's Bobcats, Lu Watters Yerba Buena Jazz Band, Боб Скоби (Bob Scobey), Боб Вилбер (Bob Wilber), Yank Lawson, Bob Haggart (World's Greatest Jazz Band), The Dukes of Dixieland, Turk Murphy и James Dapogny's Chicago Jazz Band.

Вновь исполнители этого стиля оживили многие прекрасные мелодии прошлого. Новоорлеанская музыка, сыгранная новыми исполнителями, вызвала огромный интерес у слушателей и показала, что в джазе нет такой эпохи или периода, который не смог бы стать примером для «возрождения».

Авангардным стало применение приемов диксиленда и их дальнейшее развитие в новых направлениях – свинге, би-бопе, свободном джазе, фьюжене (стоп-таймы, коллективная – одновременная на нескольких инструментах импровизация); тромбонист Боб Брукмейер – музыкант игравший в стиле «вест-коуст» (cool jazz) участвовал в экспериментах «безрояльных» составов Дж. Маллигана, также принимал участие в опытах Джона Гифрда с новым типом малого состава: кларнет (саксофон) – тромбон – электрогитара. Этим составом был записан аль-

бом с попыткой осовременить образцы традиционного джаза Джо «Кинга» Оливера, сыграв его импровизации в сочетании в модерн-стиле. Такие же модерн-интерпретации были проведены и с темами Л. Армстронга, Т. Лэдниера, Б. Бейдербека.

Вокал. В этой очень важной составляющей джаза также можно найти три разнонаправленности творчества исполнителей. К **классике** 1920-х гг. мы относим прежде всего исполнителей блюзов: негритянских певцов и певиц. В конце 1910-х гг. лишь на «рэйс-рекордс» (расовых записях), т. е. пластинках, издававшихся для цветного населения Америки, обретали славу великие исполнители блюзов. Мужчины-блюзмены часто были исполнителями-универсалами. Певец пел, играл на гитаре, добавлял сюда губную гармошку и даже ударный инструмент (например, подобие бубна). Позже блюзового певца можно было услышать и под собственный аккомпанемент фортепиано (Дж. Тернер и др.). Уже к концу 1920-х гг. имена Хадди Ледбеттера («Ледбелли»), Биг Билл Брунзи, «Блайнд Лемон» Джеферсон, Ма Рэйни, Мэми Смит, Махелии Джексон, Бесси Смит¹³ были уже хорошо известны и любимы и среди белых поклонников этой музыки. Блюз видоизменялся от десятилетия к десятилетию, идя параллельно с джазом, оставляя его частью и живя собственной автономной жизнью. Из архаической негритянской народной музыки пришел в вокальный джаз и специфический «криковой» стиль пения – «шаутинг». Его мы тоже отнесем к классике вокала.

Первая ступень перехода от блюзового пения к джазово-инструментальному стилю – это стремление негритянских вокалисток петь в классической манере. Универсальной певицей 1920–1930-х гг. была Этель Уотерс, королева водевилей, шоу, снимавшаяся в кино. Она обладала сильным, выразительным голосом, считалась и исполнительницей блюзов, и эстрадных песен, и даже пела заготовленные скэтовые фразы. Но это не было примером джазового пения. Такая манера подкупала великих бэнд-лидеров, среди них и Д. Эллингтона (например, его сотрудничество с Аделаидой Холл). Сочетание свингового звучания бэнда с народным голосом – это было в стиле Дюка, у него это «сочеталось». Для таких вокалисток Эллингтон создавал и необычайные композиции. Следующий переход от негритянского народного пения к джазовой манере совершила в середине 1930-х гг. юная Элла Фитцджеральд, делая при этом успешные шаги в использовании и совершенствовании «скэта». Ее голос был пронизан ритмической пульсацией и невероятной энергией.

К **новому** в вокале этого периода необходимо отнести появление инструментальной манеры пения – подражание инструментам: трубе, контрабасу, тромбону. Назовем яркий пример – квартет «Миллз Бразерс». Квартет использовал «внутренний» аккомпанемент и имитировал ритм-секцию и солирующие духовые. Квартет был популярен с 1930-х по 1960-е гг. и выступал и сольно, и биг-бэндами.

Следующим новым шагом, характеризующим джазовый вокал, было «изобретение» и использование «скэта» – слогового пения. Две другие негритянские певицы, кроме Э. Фитцджеральд, также использовали «скэт», но в меньшей степени: Сара Воэн, Кармен МакРэй, и белая исполнительница – Анита О’Дэй. Единственной и особенной вокалисткой становилась молодая негритянка Билли Холлидэй¹⁴, чья манера интерпретировать исходный мелодический материал была чрезвычайно близка к инструментальному изложению.

В переходе от новоорлеанского (чикагского) стиля к образованию больших оркестров в конце 1920-х гг. прослеживается еще один цикл, берущий свое начало в конце XIX в. «Марширующие» оркестры Нового Орлеана вмещали десятки исполнителей, среди которых были лишь единицы прообразов будущих импровизирующих музыкантов. Это был тот путь, который позволил сформировать свободу в изъятии собственного «я» талантливым от бога музыкантам, способным создавать что-то другое вне написанных нот и исполняемых партий. Постоянные уличные «дуэли» этих оркестров ведут нас к корням столь принятых позднее в джазе дружеским соревнованиям – «джэм-сейшенам», пронизывающим всю историю джаза и распространенным среди джазменов и в наши дни. В традиции этих оркестров были уличные исполнения танцевальных мелодий, маршей, полек; демонстрация слаженности звучания и громкости; обладание такими солистами, которые могли сыграть что-то «особенно звучащее» над всем оркестром, чаще всего под аккомпанемент одних барабанов. Для данного оркестра это был «ход козырной картой».

Далее случились две вещи, которые подтолкнули историю этой музыки к следующему шагу – образованию ансамблей Нового Орлеана. Во-первых, музыка, которая рождалась под пальцами и спонтанно лишь некоторыми уличными исполнителями, должна была перейти с улиц в помещения, предназначенные для отдыха, вкушания вин и общения с дамами. Во-вторых, из огромного количества уличных исполнителей – корнетистов, тромбонистов, кларнетистов, тубистов, барабанщиков для об-

разования ансамбля было достаточно по одному представителю от каждой секции. Такой относительно небольшой состав мог поместиться и в маленьком помещении и на маленькой сцене. На сверхмалых площадках мог уместиться лишь один музыкант, и это почти всегда был пианист. Конкуренция и приток талантливых самоучек, наделенных импровизаторским талантом, поднял этот стиль на высочайший исполнительский уровень. И вот уже в этой афроамериканской музыке появляются белые исполнители, проходящие путь от слепого копирования негритянских составов до самостоятельного творческого подхода традиционного джаза.

Итак, это был первый виток цикла: от крупной формы («марширующего» оркестра) к малому составу новоорлеанского стиля. Следующий качественно новый виток был сделан в конце 20-х гг. XX в. Произошло обратное – каждый инструмент, представленный в традиционном составе в единственном числе, стал определяющим целой секции, входящей в состав большого оркестра (биг-бэнда). Так, труба (корнет) увеличивается до секции из 4-х труб, кларнет входит в саксофоновую секцию из 4–5-ти инструментов, к тромбону добавляются еще 3. Почти неизменным остается состав ритм-секции. Пианиста и аранжировщика Флетчера Хендерсона принято называть руководителем первого биг-бэнда. Появление этого оркестра дало мощнейший толчок для образования подобных составов.

Дальнейшее развитие джаза открывает для нас огромное количество имен инструменталистов, вокалистов и позволяет нам слушать этих исполнителей, получая такое же удовольствие, которое получали и поклонники джаза многие десятилетия назад. С исследовательской точки зрения мы вновь углубляемся в изучение событий в становлении этого искусства. И здесь мы находим те явления, которые вновь позволяют говорить о цикличности развития этой музыки.

Окончание в следующем номере

Примечания

¹ Цит. по: Ослон А. Уолтер Липпман о стереотипах // Социал. реальность. 2006. № 4. С. 125.

² Там же.

³ Стерноу С. А. Арт Деко: полеты худож. фантазии. Белфакс, 1997.

⁴ Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. С. 70–75.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Там же. С. 120.

⁷ Там же. С. 88–90.

⁸ Там же. С. 118.

⁹ Там же. С. 76.

¹⁰ Там же. С. 70–72.

¹¹ Там же. С. 91.

¹² Там же. С. 210–214.

¹³ Там же. С. 216.

¹⁴ Там же. С. 224–227.