

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный университет
культуры и искусств

Факультет эстрадного искусства
и художественной коммуникации

Владимир Фейертаг

**История джазового
исполнительства в России**

**ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ
ФРАГМЕНТ**



Скифия
Санкт-Петербург
2010

Фейертаг Владимир Борисович,
заслуженный деятель искусств России,
доцент Санкт-Петербургского государственного университета
культуры и искусств.

Рецензенты:

В.М. Лебедев, народный артист России, композитор, профессор, декан факультета эстрадного искусства и художественной коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Е.А. Рыбакова, доктор культурологии, профессор кафедры музыкального искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

И.М. Бриль, народный артист России, композитор, профессор Российской Академии музыки им. Гнесиных.

В. Б. Фейертаг.

Ф31 История джазового исполнительства в России — СПб.:
Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2010. — 304 с.

Исторические очерки рекомендуются в качестве учебного пособия студентам факультетов «Музыкальное искусство эстрады» как высших, так и средних специальных учебных заведений, а также всем любителям джаза. Становление джазового исполнительства в России – важнейшая часть курса «Истории джаза». Книга не претендует на исчерпывающее историческое исследование, но намечает важнейшие тенденции в развитии этого вида музыкального искусства на разных исторических этапах в истории музыкальной культуры нашей страны.

ББК 85.318

УДК 78.071

ISBN 978-5-903463-41-1

© ИТД «СКИФИЯ», 2010

© Фейертаг В.Б., 2010

При оформлении обложки использована работа И. Тарасюка «Тромбонист».

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I. Краткое введение в джаз

Часть II. Первопроходцы

1. Джаз и Западная Европа.
2. Первые энтузиасты.
3. Гастроли зарубежных коллективов.
4. Три направления в развитии российского джаза.
5. Первый концертный джаз-бэнд Леопольда Теплицкого.
6. Джаз-капелла.
7. Александр Цфасман.

Часть III. Джаз и эстрадная музыка в 30–40-е годы

1. Александр Варламов.
2. Джаз-оркестр Якова Скоморовского.
3. Теа-джаз Леонида Утёсова.
4. Госджаз СССР.
5. Джаз и эстрадная музыка 30-х годов.
6. Новые оркестры 40-х годов.
7. Джаз-оркестры во время Великой отечественной войны.
8. Послевоенное десятилетие.

Часть IV. Тенденции в развитии джаза в 50–70-е годы

1. Первые шаги современного джаза.
2. На перепутье. Первые фестивали.
3. Биг-бэнды 60-х годов.
4. 70-е годы. Профессиональный джаз.

Часть V. Джаз 80-х годов

1. Ансамбли традиционного джаза
2. Биг-бэнды
3. Фортепианные трио, ведущие пианисты
4. Первые концертные ансамбли
5. Фри-джаз

Часть VI. Несколько слов о развитии джаза в последнем десятилетии XX века и начале нового столетия

Часть I

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ В ДЖАЗ

Давно прошли времена споров и дискуссий о джазе. Музыка, когда-то родившаяся в Северной Америке и удивившая весь мир, стала достоянием всех цивилизованных стран. В традиционных стилях джаза (если нет специального этнического следа) почти невозможно отличить игру музыкантов из Америки, Норвегии, Италии или Японии. О джазе написаны сотни книг, выпущены сотни методических пособий, на карте мира почти не осталось стран и крупных городов, где бы не проходили многодневные джазовые фестивали и не возникали бы концертные агентства, специализирующиеся на этой музыке.

Разумеется, джаз не так популярен, как вокальная музыка (прежде всего, массовая песня, одетая в современные бытовые ритмо-формулы). И, разумеется, у джаза есть свои трудности — музыканты постоянно недовольны тем, что средства массовой информации уделяют им мало внимания, что у менеджмента слишком коммерческий подход к музыке, что публика становится менее искушенной. И, разумеется, в самом джазовом королевстве не все спокойно. Консерваторы не признают новаторов-революционеров, талантливые или даже гениальные дилетанты (в любом искусстве таковые имеются) презирают «образованщину» (термин Солженицына), а молодые «выскочки» частенько вызывают зависть у тех, кто не сумел вовремя наладить отношения с миром шоу-бизнеса.

В нашей стране, начиная с семидесятых годов XX века, все справочные издания предлагают абсолютно одинаково-

вое и, пожалуй, самое точное определение: джаз — род профессионального музыкального искусства*. Это означает, что джаз, как и любой вид музыки, опирается на вечный и великий триумвират таких элементов, как мелодия, гармония и ритм. С одной поправкой: располагаются эти элементы в иной последовательности — ритм, гармония, мелодия. И нас не должно смущать то обстоятельство, что мелодия — эта «душа музыки» — оказалась на последнем месте.

Ритм (далее, пользуясь джазовой терминологией, можно говорить о свинге, бите, драйве) стал необходимой и главной составляющей джаза. Мы узнаем классический, тональный джаз прежде всего по его пульсации. Те же четыре четверти, которые мы только что слышали в исполнении симфонического коллектива или оркестра народных инструментов, приобретают некую специфическую энергетику благодаря технологическим приемам, свойственным только джазу. Когда в первой половине XX века джаз был популярной танцевальной музыкой, то только одного ритмического аккомпанемента было вполне достаточно, чтобы зал «задвигался», чтобы публика начала танцевать.

На втором месте — гармония. Традиционный джаз всегда использовал куплетную форму, гармонический язык которой был достаточно прост. Речь шла о мажоро-минорной системе, о тональностях первой степени родства. Импровизирующие музыканты обыгрывали простые, находящиеся, так сказать, «на слуху» цепочки аккордов, и танцующая публика чувствовала симметрию музыкальных строений и знала модные мелодии, которые укладывались в привычные, постоянно повторяемые схемы.

* Советский энциклопедический словарь. М., 1982; Музыкальная энциклопедия. т. 2. с. 211; Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. с. 170; Королев О. Краткий энциклопедический словарь. Джаз-, рок-, поп-музыки. 2002. с. 37

Что же касается мелодий, то, конечно же, джазовая хрестоматия может похвастать прекрасными образцами — от песен Джорджа Гершвина, Коула Портера, Ирвинга Берлина и Джерома Керна до инструментальных тем Дюка Эллингтона, Телониуса Монка, Хораса Силвера и Чика Кориа. Однако темы в каждом ансамбле и оркестре всегда имели свою неповторимую версию, оригинальную аранжировку, а частенько — новую тональность и новую метрическую структуру. И не случайно в джазе можно найти огромное число мелодий-тем риффообразного характера — так принято называть темы, опирающиеся на короткие многократно повторяющиеся попевки. Тема-мелодия не главное в искусстве джаза, она — всего лишь импульс для создания композиции, будь то до мелочей продуманная партитура или свободный импровизационный порыв группы солистов-импровизаторов.

Но есть у джаза и то, что выделяет его из ряда музыкальных искусств. Прежде всего, это импровизационность подачи всего материала. И речь идет не только об импровизациях солистов, а о духе той свободы, которую демонстрируют музыканты по отношению к тематическому материалу. Тему можно позаимствовать у композитора-песенника (написанную для мюзикла или кинофильма), у композитора-классика («вынуть» из симфонии или оперной арии), но исполнять ее будет каждый по-своему. Авторами произведения становятся музыканты, которые исполняют его на сцене или в студии именно *сегодня*. Завтра схема произведения может повториться, но порядок и характер сольных эпизодов могут быть изменены. Таким образом, джаз следовало бы считать *исполнительской* музыкой (в отличие от *композиторской*, где безусловный «хозяин» музыки — ее автор, а музыканты — солисты или дирижеры — только интерпретаторы авторской идеи).

Далее следует говорить о неповторимости звучания оркестров, ансамблей и импровизирующих солис-

тов (то, что определяется джазовым термином *sound*). Каждый коллектив и каждый известный музыкант абсолютно узнаваем благодаря индивидуальному звуку и собственной музыкальной лексике (наборам фраз, приемов построения мелодии, характеру обыгрывания гармонии). Отличить на слух игру лондонского, парижского или московского симфонического оркестра способен десяток специалистов (и то не всегда), а джазовый слушатель никогда не спутает звучание бэндов Дюка Эллингтона или Гленна Миллера, Вуди Германа или Каунта Бэйси. То же самое происходит и с солистами. Скрипку Давида Ойстраха, Иегуди Менухина или Леонида Когана узнает только образованный меломан, но Луи Армстронга, Диззи Гиллеспи, Чарли Паркера, Эррола Гарнера и Оскара Питерсона «опознают» почти все, хотя джаз по рейтингу популярности даже в Америке находится где-то рядом с музыкой симфонической (на 5–6 месте).

И, наконец, джаз отличает неумная энергетика. Чаще всего она связана с ритмо-формулами своего времени — в 30-е годы прошлого века господствовал фокстрот, в 70-е рок и диско, в разные десятилетия на передовые линии выходили латиноамериканские ритмы. В любом случае, джаз в XX веке инфицировал публику новым энергетическим вирусом и музыкальным свободомыслием, что сделало его явлением уникальным и узнаваемым. Не стоит забывать, что увлечение джазом в первой половине XX века, склонность к чувственному восприятию его энергии и интонационной непредсказуемости считалось вольнодумством даже в Америке.

Термин «джаз» впервые появился в одной из газет в 1913 году, затем в афишах нескольких ансамблей, приехавших с Юга в Нью-Йорк и впервые в 1917 году на пластинке квинтета *Original Dixieland Jass Band*. Значение этого слова до сих пор не выяснено.

Джаз родился в Соединенных Штатах Америки в результате слияния двух культур — европейской (белой) и афро-американской (черной), поэтому его истоки следует искать в полумимпровизационных формах народного творчества, а также в танцевальной, бытовой музыке многочисленных переселенцев в США. Важнейшим «черным» вкладом оказались религиозные (спиричуэлы) и светские песни (блюзы), а также богатая полиритмия афро-американских ритуальных танцев. С «белой» стороны в джаз пришла европейская куплетная форма, связанная с бытовыми танцами европейских переселенцев, а также гармония и инструменты оркестра. Существенной новинкой в инструментарии джаза следует признать только ударную установку, вобравшую в себя несколько видов барабанов, тарелок и перкуссии таким образом, что на всем этом может играть один исполнитель. Остальные «новые» инструменты — не что иное, как модификация давно известных: вариантом гитары в традиционном джазе становится банджо, в медных духовых изредка появляются меллофоны, помповые тромбоны (иногда их называют «басовыми трубами») или сузафон (новая версия тубы).

Рождение самого джаза не имеет точной даты. Известно, что маленькие полумимпровизационные и полупрофессиональные составы из нескольких духовых инструментов появились на юге Соединенных Штатов в конце 19-го века, а признанным центром синкопированной музыки стал Новый Орлеан, столица штата Луизиана — многонациональный и многорасовый мегаполис (по тем временам) с разветвленной сетью развлекательных комплексов. В любой книге о джазе обязательно помещена фотография Сторивилла — района красных фонарей, потому что именно там музыканты могли заработать своим трудом и именно там была востребована эта необычная синкопированная музыка.



Новый Орлеан, один из кварталов Сторивилла

Большинство исследователей склоняются к тому, чтобы связать рождение джаза с 1893 годом, когда парикмахер Бадди Болден закрыл свой салон и начал вместе с друзьями-музыкантами зарабатывать деньги, играя на трубе. В городе появился первый профессиональный коллектив — уличный маршевый и танцевальный ресторанный оркестр из семи человек. В ритм-группу оркестра входили ударные, контрабас (на улице туба) и фортепиано (на улице банджо), в мелодической группе были труба, тромбон, кларнет и скрипка (последняя — дань модным салонным оркестрам).

Главными героями раннего джаза были трубачи. Именно они становились руководителями уличных оркестров, потому что обладали сильным звуком и брали на себя исполнение основной мелодии. Лидерство перешло трубачам по наследству — ведь именно они были концертмейстерами духовых оркестров, обычно игравших танцевальную музыку (подобно тому, как скрипка была лидером в симфоническом составе и в салонном оркестре). Бадди Болден, Фредди Кепшард, Банк Джонсон, Джо «Кинг» Оливер, Джек «Папа» Лэйн и, наконец, Луи Арм-



Парад оркестров в Новом Орлеане

стронг — таков первый список музыкантов, вольно или невольно взявшихся за формирование музыки, которая позже вошла в историю под названием «джаз». Уличная и ресторанный музыка Нового Орлеана конца XIX и начала XX века чаще всего исполнялась на слух, хотя были и оркестры, игравшие по нотам (как правило, состоящие из бывших музыкантов военных духовых оркестров). Музыканты выбирали популярные мелодии того времени и коллективно импровизировали на них. У каждого музыканта была своя роль: труба отвечала за проведение мелодии, кларнет создавал орнамент в верхнем регистре, а тромбон «подавал жару» снизу (иногда добавлялся саксофон, но его роль скорее сводилась к гармонической педали). Ритм-группа четко отбивала основные доли такта, чтобы синкопированные завихрения исполнителей на духовых не могли сбить танцующую публику.

Сами музыканты и публика оценивали эту музыку как оркестровую разновидность регтайма, популярность которого была связана с деятельностью пианистов, игравших в небольших портовых барах, публичных домах, а иногда и в респектабельных салонах. Родоначальником

регтайма стал афроамериканец из Техаса Скотт Джоплин (1868–1917), получивший в детстве неплохое музыкальное образование и набравшийся таперского опыта в барах южных штатов Америки. Впоследствии он долго работал в городе Седалия (шт. Миссури) в небольшом ресторане «Кленовый лист» и стал знаменитым в начале XX века, когда одно из издательств выпустило и продало огромным тиражом несколько его опусов (самое популярное произведение — «Рэг “Кленового листа”», (*Maple Leaf Rag*). Самым талантливым последователем Джоплина стал Желли Ролл Мортон (1885–1941), первый профессиональный гастролер и артист, всю жизнь считавший себя «изобретателем джаза и блюза». В дальнейшем Мортон руководил оркестрами, писал музыку для водевилей, руководил нотным издательством, стал одним из первых аранжировщиков джаза.

Новый Орлеан признан первым центром раннего джаза, но музыка эта, конечно же, звучала и в других городах — обычно там, где люди отдыхали и хотели танцевать. В жизни юга, например, большую роль играли прогулочные пароходы, совершавшие длительные рейсы по Миссисипи и предоставлявшие музыкантам хорошо оплачиваемую постоянную работу. Постепенно вторым крупным джазовым горнилом стал Чикаго, куда, начиная с 1910 года в поисках работы и лучшей жизни, переезжали чернокожие музыканты. Особенно мощная миграция началась в 1917 году, когда власти Нового Орлеана закрыли все увеселительные заведения в связи со вступлением Америки в Первую мировую войну. Большинство известных музыкантов оказались на южной стороне Чикаго, как, например, знаменитый Кинг Оливер, к оркестру которого *Creole Jazz Band* в 1922 году присоединился Луи Армстронг.

Если в Новом Орлеане джаз был отчасти самодеятельностью, то в Чикаго он становится профессиональным ис-



Creole Jazz Band

кусством. Появляются профсоюзы, менеджеры, продюсеры, начинают действовать контракты и авторское право. Работающие по найму музыканты были вынуждены выполнять программу своих вечерних и ночных клубных выступлений (иногда надо было играть по 6–8 часов), поэтому в так называемом чикагском джазе коллективная полифония звучит только в начале и в конце исполняемых пьес (как напоминание о Новом Орлеане). Но теперь больше ценятся сольные импровизации: после коллективного исполнения традиционной темы солисты сочиняют вариации на куплетную гармоническую сетку, и каждый музыкант, таким образом, дает возможность своим партнерам отдохнуть. Поскольку ансамбли и оркестры играют в помещениях, меняется ритм-группа — вместе банджо гармоническую основу дает фортепиано либо акустическая гитара, а вместо тубы используется контрабас. Для того чтобы организовать музыку, используется так называемая устная аранжировка, музыканты оговаривают план исполнения пьесы — какое будет вступление, в каком порядке исполняются соло, где возникнут стоп-таймы и брейки, а где весь оркестр «орга-



Луи Армстронг и Hot Five

низует» какой-нибудь аккорд. Часто такая аранжировка и не оговаривалась, а план пьесы возникал в результате самого исполнения и затем уже закреплялся в памяти музыкантов. Репертуар таких оркестров, впоследствии названных диксилендами (или оркестрами традиционного джаза), состоял из известных публике мелодий или тем, написанных самими музыкантами. Часто для новой темы использовалась форма классического блюза (куплет в 12 тактов), и в отличие от вокального блюза такая пьеса могла быть исполнена в быстром темпе.

Чикагский период — это двадцатые годы XX века. Разумеется, в эти «бурные двадцатые» (по выражению Скотта Фицджеральда) джаз уже звучал и в других городах, энергичная музыка поддерживала послевоенный танцевальный бум в Нью-Йорке и Сан-Франциско, Канзас-сити и Детройте. Джаз стал музыкой больших городов, музыкой отелей и танцзалов. Выпускались пластинки и ноты, а в следующем десятилетии появились и радио-программы, которые зачастую транслировались прямо из дансингов. В 20-е годы джаз исполнялся разными составами духовых инструментов. Обязательным было наличие ритм-группы, в которой главная роль



New Orleans Rhythm Kings

отводилась ударным инструментам, контрабасу и фортепиано. На фоне ритмической пульсации можно было услышать и типовой состав диксиленда (труба, кларнет, тромбон) с коллективной импровизацией, и оркестр, сформированный по инструментальным секциям — например, группа из трех саксофонов-кларнетов (*reeds*) и группа медных духовых, в которую входили две трубы и один тромбон (*brass*). Первый такой оркестр представил в Нью-Йорке в 1922 году Флетчер Хендерсон, а в дальнейшем талантливые аранжировщики (Дон Рэдмен, Дюк Эллингтон, Бенни Картер) довели инструментальный состав до той формы, которая сегодня называется классическим биг-бэндом — четыре трубы, четыре тромбона, пять саксофонов (два альты, два тенора, баритон). Принято считать, что группы из четырех инструментов были удобны, потому что могли исполнять аккорды с секстой и септаккорды, которые составляли основу джазовой гармонизации. Эпоха биг-бэндов, исполнявших повсеместно танцевальную музыку началась в 20-е годы и была торжественно закреплена в 1935 году оркестром кларнетиста Бенни Гудмена, добившимся успеха благодаря радиопрограммам, транслировавшимся на всю



Реклама джаз-бэнда Флетчера Хендерсона

страну. Мощная биг-бэндовая музыка сформировала десятилетие свингового бума, которым была охвачена вся Америка, а затем и весь мир.

В 20–30-е годы джаз считался всего лишь модной новинкой, никто не искал в нем художественных достоинств, не пытался понять его сущность. Любопытно, что европейцы заинтересовались этой музыкой намного раньше американцев. Первые статьи, а позже и книги, появились во Франции, Бельгии, Германии (известны высказывания о джазе Дарьюса Мийо, Эрнста Ансерме, Игоря Стравинского). Истеблишмент Нового Света постоянно упрекал джаз в плебейском происхождении, в культе недопустимой для общества чувственности и даже в связи с мафией — особенно во времена сухого закона. Но джаз победоносно завоевывал все новые и новые территории, его ритмическая энергия

заражала музыку мюзиклов, а саксофоны, банджо и ударная установка теснили скрипки и виолончели в салонных оркестрах. При этом многие пытались найти «золотую середину», создать некий смягченный вариант джаза, соединить, как они утверждали, «эти варварские звучания» с традиционной симфонической музыкой. Апофеозом такого подхода стала деятельность Пола Уайтмена, который собрал в 1918 году оркестр и через три-четыре года «раскрутил» его под именем «симфонический джаз». В феврале 1924 года Уайтмен создал концертную программу «новой американской музыки», для которой заказал Джорджу Гершвину произведение крупной формы — «Рапсодию в стиле блюз».

К тому же в 20-е годы Америка, открывшая для себя прелести новой энергичной музыки, не спешила признать роль афро-американских музыкантов в создании этого искусства. Расовые предрассудки были еще достаточно сильны, оркестры чернокожих исполнителей работали в нью-йоркском Гарлеме или на Южной стороне Чикаго и вряд ли могли претендовать на получение ангажемента в богатых отелях и ресторанах. Свидетельства того периода (книжки и первые звуковые кинофильмы) обнаруживают огромную разницу поведения публики в «черных» и «белых» танцевальных залах. Афро-американцы были гораздо раскованнее, их тан-



Симфоджаз Пола Уайтмена

цевальные движения имели ярко выраженный сексуальный оттенок (сказывалось влияние ритуальных африканских танцев) и почти всегда импровизационны, в то время, как белые отдавали предпочтение достаточно степенным парным танцам — фокстроту, чарльстону, танго, медленному вальсу. Но когда общество начало проявлять интерес к искусству своих чернокожих сограждан и к истории собственной страны, возникло повальное увлечение блюзом. Известные блюзовые исполнители — Ма Рэйни, Айда Кокс, Лидбелли и самая известная из них Бесси Смит — колесили по стране и поражали своей необычной вокальной манерой. Многие выступали и в аудитории для белых. Блюз был популярен почти независимо от джаза и, несомненно, его исполнительские приемы оказывали сильное влияние на инструменталистов джаза. Обрывание блюзовых нот (пониженные 3 и 7 ступени на фоне мажорного лада), использование глиссандо при переходе от звука к звуку, добавление необычных обертонов, переход от пения к асимметричному речитативу — все это станет типичным в палитре таких знаменитых джазовых коллективов, как оркестры Дюка Эллингтона, Каунта Бэйси, Кэба Кэллауэя, Джимми Лансфорда и многих других.

Оркестровый джаз, воцарившийся в эпоху свинга (1935–45), был несомненно важным этапом в развитии этой



Дюк Эллингтон и его оркестр

музыки. Он требовал от музыкантов высокой ансамблевой культуры, ответственного чувства формы и острого гармонического слуха. Импровизационность джаза теперь проявлялась только в сольных эпизодах (при исполнении танцевальных пьес это могло занять не более 16 или 32-х тактов) и в индивидуальной аранжировке для каждого коллектива. В художественном отношении наиболее успешным стал оркестр Дюка Эллингтона (1899–1974), выступавший в конце 20-х годов в популярном клубе-варьете *Cotton Club*. Как аранжировщик Эллингтон был неповторимым мастером музыкальной живописи. Блестяще зная возможности своих музыкантов, он создавал абсолютно новые и неожиданные созвучия и в то же время предоставлял исполнителям максимум свободы. Многие композиции создавались совместно с музыкантами оркестра. Так, например, знаменитый *Caravan* «придумал» тромбонист Хуан Тизол, а Эллингтон детально разработал аранжировку и сделал эту пьесу хитом века.

Итак, на джазовой сцене 30-х годов господствовали биг-бэнды. Каждый из них имел неповторимый саунд и собственные хиты. В моду вошел термин «свинг», означавший и оркестровый стиль джаза, и манеру ритмического мышления. Второе понятие осталось константой и для поздних стилей джаза, вовсе не связанных с оркестровой музыкой. Наиболее свинговым принято считать биг-бэнд Каунта Бэйси, блестя-



Биг-бэнд Каунта Бэйси



Бенни Гудмен

шая ритм-группа которого позволяла оркестру и солистам как бы «раскачивать» (*swing* — качание) аккорды и отдельные мелодические рисунки. В истории джаза этим ритмическим качеством отличались многие оркестры — бэнды Вуди Германа, Чика Уэбба, Томми и Джимми Дорси, Гленна Миллера, Джимми Лансфорда, Джина Крупы и другие. И при всей ограниченности импровизационных возможностей в это же десятилетие выдвинулись блестящие джазовые импровизаторы-солисты — саксофонисты Лестер Янг, Коулмен Хокинс, кларнетисты Бенни Гудмен, Арти Шоу, трубачи Гарри Джеймс, Кути Уильямс, пианисты Тэдди Уилсон, Эрл Хайнз. Как правило, солисты создавали небольшие ансамбли, иногда даже внутри оркестра (Бенни Гудмен, к примеру, сам организовал квартет и квинтет внутри своего бэнда). Кстати именно с оркестрами дебютировали многие впоследствии знаменитые джазовые вокалисты — Билли Холидэй, Элла Фицджеральд, Милдред Бэйли, Фрэнк Синатра, Бинг Кросби. Даже Луи Армстронг в 30-годы пел с биг-бэндом, изменив новоорлеанскому и чикагскому стилям.



Гленн Миллер

К джазу наконец-то пришло настоящее признание. Мощная и красочная музыка биг-бэндов, появившаяся на фоне «нового политического курса» Франклина Рузвельта, заражала американскую публику оптимизмом, вселяла уверенность в завтрашнем дне. Именно в 30-е годы джазовые оркестры и отдельные солисты стали героями голливудских фильмов, сюжеты которых напоминали историю удачливой Золушки. Америка впервые осознала, что джаз (а также мюзикл) — это первый американский вклад в мировую музыкальную культуру.

Историю современного джаза принято отсчитывать от середины 40-х годов прошлого века. К этому времени выяснилось, что многих афро-американских музыкантов не устраивала роль исполнителей аранжированной оркестровой музыки, ограничивающей свободу импровизаторов. Их протест выразился, прежде всего, в организации джем-сэшнз (*jam sessions*). Один из ночных нью-йоркских клубов предоставил сцену музыкантам, которые после изнурительной работы в танцевальном зале приходили поиграть с друзьями и коллегами. Музыканты хотели импровизировать, проявить свою индивидуальность, им важен был сам процесс, а не музыка. Отчасти «бибоп» (звукоподражательное слово, ставшее обозначением для нового вида джаза) отразил окончательный разрыв с танцевальной музыкой и символизировал протест группы радикальных афро-американцев против эстетических и расовых ограничений. Отсюда первоначальное пренебрежение к мелодиям-темам: для того чтобы начать импровизировать, достаточно было знать гармоническую сетку блюза и сочинить на ходу рифф (повторяющуюся краткую попевку). Если для импровизации выбирали известную песню, то часто на ее гармонию сочиняли новую мелодию, а в крайнем случае начинали сразу играть соло. Разумеется, вначале это была музыка только для посвященных, способных оценить техническое мастерство музыкантов, их усложненный гармонический язык, полиритмическое фразообразование и другие, казалось бы, чисто музыкантские находки. Первопроходцами стали талантливые молодые музыканты (в основном, негритянские) — саксофонист Чарли Паркер, трубачи Диззи Гиллеспи и Майлз Дэвис, пианисты Бад Пауэлл и Телониус Монк, барабанщик Макс Роуч. Постепенно любителей такой музыки (она получила название «бибоп») становилось все больше и больше.



Диззи Гиллести



Телониус Монк

Многие традиционалисты (в частности, Луи Армстронг) новую музыку не восприняли. Однако при дальнейшем рассмотрении оказалось, что «революция» в джазе не принесла музыкантам полного освобождения от условностей прошлого. Бибоп, подобно ранним джазовым стилям, опирался на ту же куплетную форму, на те же метроритмические структуры и по мере остывания революционного пыла частично подчинился законам шоу-бизнеса, выработанным во времена эпохи свинга. Но, так или иначе, с бибоба начинается история современного импровизационного джаза — музыки, под которую уже не танцуют, которую нужно слушать и понимать.

Позже, в противоположность бунтарскому и непримиримому духу бибоба, возник стиль «кул» («прохладный джаз»), характеризующийся умеренной звучностью и бóльшим вниманием к ясной музыкальной форме. Лучшими примерами этого стиля стали работы ансамблей Майлза Дэвиса, Джерри Маллигена и «Квартета современного джаза» (*Modern Jazz Quartet*). В 50–60-е годы ансамбли «прохладного джаза» в основном работали на Западном побережье США.



Майлз Дэвис



Чарли Паркер

Существует и другая точка зрения, согласно которой к традиционным стилям причисляют весь тональный джаз, обозначая его термином *mainstream*. В таком случае современный джаз — это только новая импровизационная музыка, почти не связанная с песенно-куплетной формой, с традиционной гармонией и с той ритмической активностью, которую именуют свингом. Значит, бибоп и его поздние версии (хард-боп, фанк, соул, модальный джаз), сдержанный и аскетичный кул, босса-нова, композиционная оркестровая музыка — все это традиционный джаз (или традиционная ветвь современного джаза). А к совсем-совсем современному джазу следует отнести только фри-джаз (авангард), «третье течение», возможно, фьюжн и этно-джаз.

Фри-джаз, часто обозначаемый как авангард (полагая, что второй термин не так уж удачен) возник в Соединенных Штатах в конце пятидесятых годов прошлого века. Это первоначально эпатажное новое музыкальное искусство признавало право творческой индивидуальности на не ограниченную никакими правилами исполнительскую свободу. Радикальные афро-американские му-



Орнетт Коулмен

зыканты с помощью неакадемического звукоизвлечения и энергичной свободной импровизации как бы создавали «музыку бунта», иногда даже идеологически примыкали к движению за гражданские права афро-американцев. Такова музыка раннего Орнетта Коулмена и позднего Джона Колтрейна, Альберта Айлера и многих других. Одновременно фри-джаз проповедовали и белые исполнители, полагавшие, что джаз как вид современного концертного искусства не может оставаться в стороне от новаций академического авангарда. Но если фри-джаз был рассчитан на ограниченную группу почитателей-интеллектуалов, то новая разновидность бибоба — хард-боп — завоевывал сердца приверженцев мощного свинга и блюза. После «бури и натиска» сороковых годов джаз успокоился и принял традиционные правила игры — подчинился куплетной форме и четкому биту. Хард-боп, подобно диаксиленду и свингу, подарил миру богатейшую хрестоматию джазовых мелодий — от риффовых тем Нэта Эддерли (*Work Song*) до красивейших баллад Бенни Голсона (*I Remember Clifford*) — и вернул музыкантам привкус блюза, спиричуэла и госпел-песен.

Джаз всегда был открыт для экспериментов и контактов с другими видами музыкальных искусств. Именно поэтому в конце 60-х и начале 70-х годов возник джаз-рок. Не заметить сильного воздействия рок-н-ролла, а затем песенной и инструментальной рок-музыки было нельзя. Одним из первых обратился к джаз-року Майлз Дэвис, который в конце 60-х годов собрал в студии молодых музыкантов и, применив ладовые принципы импровизации, построил ряд композиций на новой энергетической основе. Джаз-рок связан с появлением и утверждением в джазовом ансамбле электроинструментов — гитары, бас-гитары, клавишных инструментов, синтезаторов. Появление таких коллективов отразило взаимную тягу музыкантов джаза и рока друг к другу. Рок-музыкантам не хватало импровизационной интриги, красивой гармонии и аранжировки, а джазовым музыкантам хотелось интегрироваться в новый модный *sound* и в более энергичные ритмо-формулы. Когда музыканты джаз-рока начали использовать элементы европейской композиционной техники или фольклор азиатских стран, критики стали применять к новой музыке термин «фьюжн» (сплав).

Джаз всегда ассоциировался с американской музыкальной культурой, но, распространяясь по всему миру, он оказал значительное воздействие на музыку других стран, усилил внимание к такому творческому акту, как импровизация, обратил внимание на некоторое родство фольклора и джаза. Многие музыканты джаза во второй половине XX века экспериментировали с музыкой африканских народов, многие изучали принципы импровизации, свойственные индийской раге. Чаще всего в результате таких экспериментов возникал новый тип музыки, которые принято именовать «этно-джазом». Сегодня на многих фестивалях публика может услышать не только обработку народных мелодий, представленную джазовыми музыкантами, но и экзотические этнические группы.

Таким образом, определить чистоту стилей в современном джазе не так легко, хотя у каждого направления есть свои эталоны. Если типичными ансамблями так называемого прохладного джаза считаются «Модерн-джаз-квартет» или квартет Джерри Маллигена, то босса-нова связана с именами Стэна Гетца, Антонио-Карлоса Жобима, Чарли Берда и Аструд Жильберто, модальный джаз — с именами Майлза Дэвиса и Джона Колтрейна, хард-боп — это братья Эддерли, Сонни Роллинз, «Посланцы джаза Арта Блэйки» (*Art Blakey's Jazz Messengers*). В стилевую копилку джаза каждый талантливый исполнитель вносит что-то свое, поэтому история современного джаза, как правило, рассматривает не только основные



Арт Блэйки



Дэйв Брубек

направления и школы, такие, как свинг, бибоп, кул, хард-боп, джаз-рок, но и инструментальные достижения исполнителей на отдельных инструментах. Творчество пианистов Арта Тэйтума, Оскара Питерсона, Эррола Гарнера, Телониуса Монка, Дэйва Брубек, Херби Хенкока, Чика Кория — это самостоятельные захватывающие джазовые новеллы, потому что каждый из этих пианистов оказал сильнейшее воздействие на несколько поколений джазовых исполнителей. История гитары связана с именами Чарли Крисчиена, Уэса Монтгомери, Джима Холла, Джона МакЛафлина, Джона Скофилда, трубы — с именами Диззи Гиллеспи, Майлза Дэвиса, Арта Фармера, Уинтона Марсалиса и так далее (список мог быть иным).

Во второй половине XX века джаз стал концертным искусством. С середины пятидесятых годов организуются джазовые фестивали (в Европе первый фестиваль состоялся в 1948, а в США — в 1954), в больших городах открываются джаз-клубы, появляются концертные агентства. Джазовые артисты начинают гастролировать по все-



Оскар Питерсон

му свету подобно исполнителям классической музыки, и их концерты проходят в знаменитых филармонических залах, сегодня, как правило, оснащенных усилительной аппаратурой. И по-прежнему у большинства слушателей джаз ассоциируется с ритмической энергией (свингом), с импровизационной стихией и с особым звучанием инструментов, ансамблей и оркестров. Пусть удельный вес этих элементов неодинаков в разных стилях джаза, но главное, чем гордится джаз — это исполнительская свобода, отсутствие строгих и обязательных правил, возможность добровольной интеграции в классическую музыку, в поп-культуру или в этническое музицирование. И пока существует джаз, всегда будут возникать разные представления о нем в зависимости от времени и моды и от той страны, где он будет в какой-либо форме востребован.

**Конец ознакомительного фрагмента.
Полную версию книги можно купить
на сайте издательства
www.skifiabook.ru**

Редактор
Оригинал-макет и дизайн обложки
Верстка
Корректор

И. Знаешев
П. Домбровский
О. Ершова
И. Бойнова

Книги: от рукописи до тиража
изготовление и распространение
e-mail: skifiabook@mail.ru
www.skifiabook.ru

Издательско–Торговый Дом «Скифия»
191180, Санкт–Петербург, ул. Гороховая, 25
(812) 571–68–54
e-mail: skifiabook@mail.ru
www.piterbooks.ru

Подписано в печать 28.07.10
Формат 60*90/16. Объем 19 усл. печ. л. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Искусство России»»
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38, корп. 2