

61:03-17/44-1

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ

АКАДЕМИЯ ПЕРЕПОДГОТОВКИ РАБОТНИКОВ
ИСКУССТВА, КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА

На правах рукописи

СТРОКОВА

Елена Васильевна

**ДЖАЗ В КОНТЕКСТЕ МАССОВОГО ИСКУССТВА
(К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ И ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВА)**

Специальность: 17.00.09. Теория и история искусства

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения,
профессор
Н.И. ЕФИМОВА

Москва

2002

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	С. 3
ГЛАВА I. Общие проблемы изучения основных констант массового и популярного искусства.....	С. 11
§ 1. Проблема терминологии.....	С. 14
§ 2. Основные константы массового искусства XX века.....	С. 21
§ 3. Классификационно-типологические проблемы	С. 29
1. Экскурс в историю.....	С. 32
2. К проблеме типологических характеристик «музык».....	С. 51
ГЛАВА II. Джаз как часть мировой художественной картины XX века.....	С. 64
§ 1. Дефиниции джаза.....	С. 64
§ 2. К вопросам функционирования джаза: между развлечением и «напряжённым» слушанием.....	С. 81
§ 3. Коммуникативный аспект джаза.....	С. 99
1. Роль публики в джазовом музицировании.....	С. 99
2. Джазовое сообщество.....	С. 109
§ 4. Джаз и опус-музыка.....	С. 124
1. Нотация и звукозапись в джазе.....	С. 125
2. Композиция и импровизация.....	С. 155
§ 5. Джаз и менестрельство.....	С. 179
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	С. 185
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	С. 197

ВВЕДЕНИЕ.

Бурный, радикальный XX век принёс человечеству небывало стремительные перемены не только в сферу науки и техники, но и в культуру и искусство. В беспрецедентно динамичной эволюции музыкальных творческих направлений невозможно пройти мимо таких явлений как джаз и массовое популярное искусство. Будучи порождением новой эпохи, они стали откликом на многие общественные события века, являя собой своеобразный способ мышления и ощущения времени.

Рождение «массовых» жанров внесло в музыкальную картину мира новые гео-этнические ориентиры. Вместе с тем оно поставило перед искусствоведением вопрос об осмыслении новых видов художественной практики и определении их места внутри культурного пространства эпохи.

Появившийся в науке 60-х годов термин «массовое популярное искусство» вобрал в себя весь спектр направлений XX века: «бит», «поп», «шлягер», «эстрада», «мюзикл», «кантри», «рок», «рэп», «ритм – энд – блюз», «соул», «фолк», «фьюжн» и джаз. Однако вектор изучения массовых жанров склонился в сторону социологии и культурологии. Как следствие этого в науке появились опасения об «утрате идентичности искусствоведения»¹, которое внедрялось в несмежные ему области знания и присваивало себе неспецифические методологии.

В искусствоведении второй половины XX века можно явно проследить две тенденции осмысления новых художественных практик:

Первая из них изучает функционирование массового искусства внутри социума. Это направление рассматривается в контексте «контркультуры», «субкультуры», «элитной культуры». Особенность данного подхода заключается в том, что он исследует явления общественного, массового порядка. При этом собственно музыка, константы творчества, как специфического ви-

¹ Советское искусствоведение. XX век. –М., 1991. –С.514.

да художественной деятельности, остаются вне поля зрения подобных исследований. Иными словами индивидуально-личностные проявления художника творящего не находят здесь адекватного освещения.

Вторая осмысливает новый художественный опыт внутри сложившейся к этому времени музыкальной картины мира, который представлен четырьмя типами музыки: фольклорным, менестрельным, опусным и типом канонической импровизации. Находясь, условно, в плоскости музыкознания, данная тенденция призвана изучать внутренние закономерности развития музыкального искусства, его сущностные параметры.

Парадокс заключается в том, что, по сути, ни та, ни другая тенденции не стремятся пока отыскать точки взаимопроникновения, оставаясь изолированными друг от друга. Интегрирующей идеи, сообщающей единый смысл феномену и определяющей его истинную художественную ценность не существует.

В контексте указанных научных исканий джаз представляет особый интерес, поскольку являет собой уникальный феномен, способный объединить названные тенденции в единое русло.

В действительности джаз - это не только музыка. Лишь при поверхностном взгляде может показаться, что джаз – это область сугубо музыкальная. Было бы односторонне представлять его как систему, составными которой являются элементы ритма, гармонии, мелодики. Нестандартные формы мышления, коллективная память и специфика импровизации, а также наличие факта сиюминутности рождения и развития композиции с точки зрения принятого в академическом музыкознании познавательного шаблона подчас являются препятствием в адекватном постижении сущности джаза. К тому же, академическое музыкознание, ориентированное на изучение шедевральных образцов опус-музыки, не готово к осмыслению американского продукта. Известная узость академического знания, ориентированного на рациональное осмысление стандартов делания опус-музыки по-европейски, с заве-

домой понятностью проблем, не всегда способна дорасти до «ускользающего» делания музыкального целого внутри опыта других типов музыки. В этом смысле джаз, детище американской практики – один из тех видов «ускользающего» опыта, который явственен сквозь неясность. А потому живое знание данного опыта не совсем поддается осмыслению в категориальной сетке академической науки, строящей свои выводы главным образом на основе нотного текста.

Феномен джаза - это непременно сопутствующая немusикальная атрибутика (визуальность, имидж исполнителя, активность аудитории, джазовые сообщества, возможность самовыражения). Невербализуемое «чувство» партнера – это тоже то, без чего джаз не существует.

Любой из его многочисленных стилей невозможно постичь в отрыве от понимания времени, в котором он функционировал. Джаз не измеряется количеством тактов. Он может быть понят только в историческом, социально-экономическом, коммуникативно-психологическом контексте, в логике общекультурных процессов.

Многогранность проявления феномена диктует особые условия его изучения, требует расширения методов исследования и привлечения интерферентных концепций из разных областей знания. Синкретический узел, в который вплетено искусство джаза, связывает историю, музыкознание, психологию, социологию, эстетику и многие другие разделы научного знания. Именно их учет позволяет понять многие особенности джаза изнутри и помогает осмыслить феномен в широком пространстве музыкального искусства XX века.

Совершенно очевидно, что для объективной оценки феномена джаза необходимо его всестороннее системное осмысление как внутри массового искусства XX столетия, так и внутри всей музыкальной картины века. В сложившейся ситуации представляется весьма актуальным не утратить единой в своей сущности познавательной перспективы и найти интегративную форму

постижения феномена, позволяющую вместить всё многообразие проявлений его практики в сетку констант, адекватно отражающих суть явления.

Один из путей решения проблемы адекватного осмысления джаза – разработка его классификационно-типологических парадигм, которые позволяют включить этот феномен в типологическую схему современного музыкального искусства.

Классификационно-типологические проблемы возникают во всех науках, которые имеют дело с крайне разнородными по составу множествами объектов и решают задачу упорядоченного описания и объяснения этих множеств. Отсутствие теоретических разработок по проблеме классификации и типологии джаза обусловило появление настоящей работы. Ее актуальность видится прежде всего в том, что впервые в отечественном искусствоведении предпринята попытка всесторонне осмыслить феномен джаза, изучить особенности функционирования джазовой музыки в социокультурном контексте XX века, разработать сетку констант, адекватно характеризующих суть феномена, вписать джаз в контекст общенаучных проблем искусствоведения, сопряженных в конкретном случае с проблемой классификации и типологии.

Задача представить феномен джаза как интегральную часть искусствоведения, как плодотворную интерференцию концепций в широком пространстве искусства XX века рассматривается в качестве насущных задач науки Новейшего времени.

Степень научной разработанности темы. Проблемы классификации и типологии музыкального искусства не получили широкого освещения в работах отечественных учёных. Этот раздел знания в настоящее время остаётся на обочине академической науки, хотя его истоки уходят в глубь европейского средневековья, а значит, научная традиция имеет свою давнюю историю.

Попытки классификации музыкального опыта чаще всего сводятся к изучению отдельных типов музыки, к выявлению их функционального зна-

чения, к определению границ творческого «Я» внутри «композиторской» музыки. Однако специальной областью искусствознания этот раздел науки все еще не стал.

Редким исключением является в данном случае недавняя работа Т. Чердниченко, где предложено масштабное осмысление музыкального опыта на современном этапе. Среди выявленных ученым ныне существующих типов музыкального творчества (фольклор, менестрельство, каноническая импровизация, опус-музыка) джаз не получил освещения, зато обрёл статус «типологического винегрета» (167; 109).

Статус джаза прямо или опосредованно рассмотрен в специальных исследованиях отечественных и зарубежных учёных (Д. Коллиера, В. Конен, Е. Овчинникова, Г. Шуллера, Л. Фрезера и других). Но эти исследования отличаются узкая специальная направленность, и они вовсе не претендуют на то, чтобы их результат оказался встроенным в общую типологическую схему искусствознания.

Справедливости ради скажем, что общие проблемы джаза – стилистики, педагогики, исполнительства получили в отечественной науке последних десятилетий широкое освещение. Среди них выделяются работы по проблемам возникновения и становления джаза (В. Конен, Е. Овчинников); джазового исполнительства и импровизации (Е. Барбан, А. Баташов, Б. Гнилов); по истории джазовых стилей и вопросам эволюции (В. Ерохин, К. Ушаков, Е. Овчинников, И. Юрченко); по взаимодействию джаза с другими типами музыки (А. Казурова, А. Козлов). Отдельную группу составляют работы справочно-биографического характера (Г. Гаранян, В. Озеров, А. Медведев, В. Фейертаг), а также работы, посвящённые вопросам жизни и творчества исполнителей (А. Галицкий, Л. Переверзев). В последнее время широкое распространение получили работы педагогической направленности (И. Бриль, З. Карташова, В. Кузнецов, Ю. Степняк, Ю. Чугунов).

В контексте массовых популярных искусств джаз рассматривается в работах Е. Дукова, А. Козлова, В. Конен, Н. Сырова. Однако классификационно-типологические проблемы здесь не затрагиваются.

Показательно, что при общей разработанности проблем джаза, его классификация и типология внутри целого пространства художественной практики XX века так и не получили должного освещения.

Неразработанность проблем классификации и типологии диктует необходимость специального обращения к ним.

Объектом настоящего исследования является джаз как феномен так называемого «массового искусства» XX века, вмещающий в себя музыкальный и немusикальный аспекты.

Предметом исследования стала классификационно-типологическая атрибуция джаза, позволяющая адекватно осмыслить объект, разработать сетку констант, адекватно отражающих суть феномена.

Цель исследования - изучить феномен джаза как интегральную часть искусствознания, находящего в русле интерференции концепций перспективы к осмыслению искусства XX века, выявить существенные парадигмы феномена джаза, определить его статус внутри академической науки, вписать джаз в современную типологическую схему.

Задачи исследования:

1. Систематизировать научные представления о феномене джаза, поднять проблему унификации терминологического стандарта внутри массовых искусств XX века;
2. Рассмотреть особенности функционирования джазовой музыки в социокультурном пространстве XX века, назвав социально-общественные условия, в которых развивался джаз;
3. Проанализировать принципы классификации музыкального искусства и определить место джаза в кругу существующих классификаций;
4. Ввести в обиход академической науки малоизвестные факты, термины и

понятия, которые отражают существо джаза.

Научная новизна исследования состоит в том, что в работе впервые применительно к джазу рассматриваются проблемы научного и альтернативного знания, не получившие должного освещения в искусствоведческой науке. Впервые в комплексном, обобщенном виде анализируется малоизученная в отечественном искусствознании классификационно-типологическая проблема джаза. Подобный ракурс изучения позволяет осознать джаз не только как музыкальный феномен, но и как явление общеэстетического, социологического, психологического порядка. Предпринятая попытка расширить музыковедческий подход дает возможность по-новому осмыслить явление, раскрыть его сущностные парадигмы. Весьма плодотворным кажется избранный в данной работе междисциплинарный подход, который представляет феномен джаза как интегративную часть искусства Новейшего времени.

Методологическая основа исследования

В настоящей работе применён системный метод исследования, позволяющий сочетать исторический, культурологический, социологический, эстетический и теоретический подходы к изучаемому явлению. Необходимость взглянуть на джаз как на самостоятельное явление искусства XX века потребовала привлечения большого количества источников, как музыкальных, так и немusicalных.

Для осуществления поставленных целей необходимо было изучить феномен массового искусства, исследовать степень изученности поставленных проблем, показать основные изменения в социокультурных процессах, влияющих на джаз. Наиболее продуктивным путем в решении названных задач оказалось применение метода интерференции научных концепций. Построение доказательной базы на основе тестирования типологических схем позволило выявить сущностные парадигмы джаза, обеспечивающие автономность этому феномену, а также найти в джазе типологические параллели свойственные другим типам «музык». Попарное сопоставление джаза с од-

ним из существующих в науке классификационных типов помогло обнаружить общее и индивидуальное в их параметрах и говорить об их исторической взаимосвязи и взаимообусловленности.

Ведущими методологическими ориентирами в данной работе стали принципы аналитического исследования, сформировавшиеся в различных областях искусствознания, которые позволили рассматривать изучаемый объект как составную часть широкого пространства искусства XX века.

Автор использовал структурно-функциональный метод исследования, подразумевающий расчленение объекта на составные части и их анализ в социально-коммуникативном и психологическом ракурсах, а также методику целостного анализа, позволяющую всесторонне осмыслить изучаемый феномен.

Опираясь на труды зарубежных и отечественных джазологов (У. Сарджента, И. Берендта, Б. Уланова, Л. Фрейзера, Р. Блеша, Д. Коллиера, В. Конен, Е. Овчинникова, В. Фейертага, Л. Переверзева), а также на теории философов культуры, социологов, искусствоведов, разработанные зарубежными и отечественными исследователями (Е. Дуковым, Д. Камероном, Д. Розенталем, В.Порусом, А. Сохором, Н. Хреновым, Т. Чередниченко), в диссертации предпринята попытка на основе новейших научных достижений взглянуть на джаз с позиций общегуманитарного знания.

Исследование проводилось при использовании имеющихся фоно- и магнитофонных записей: звукозаписей частных коллекций, изданий грампластинок фирмы "Мелодия", компакт-дисков, нотных транскрипций, книг и статей из фондов ГБЛ, БИЛ, аннотаций к отечественным и зарубежным грамзаписям, а также при обращении к web-сайтам системы Интернет: <http://www.rsl.ru/>; <http://Jazzweb.nwu.edu.>; <http://allmusic.com/>.

Фактологическая сторона диссертации была выверена по новейшим энциклопедическим изданиям.

ГЛАВА I. Общие проблемы изучения основных констант массового и популярного искусства

Время конца XIX–начала XX вв. многими историками, искусствоведами, социологами и философами оценивается как переходная эпоха. Её главной приметой стал распад универсальной картины мира, и как следствие – распад традиционной системы ценностей (61). Одной из особенностей переходной эпохи стало возникновение массового искусства. Это стало неизбежным из-за роста дифференциации картины мира.

Термин и понятие «массовое популярное искусство» связывают прежде всего с появлением многочисленных новых музыкальных жанров. Их спектр охватывает разнообразные проявления музыкального искусства: джаз, поп, бит, кантри, рэп, диско, фанк, ритм-энд-блюз, рок и его разновидности (хард-рок, арт-рок, рок-опера, хэви-метал и другие).

В XIX веке, как утверждает К. Соколов, массовой культуры не было. Газеты, журналы, цирк, балаган, уже вымирающий фольклор – вот и всё, чем располагал город и деревня (61; 68). Уже в первой половине 1-й половине XX века возникло множество совершенно новых массовых субкультур, со своеобразным менталитетом, предпочтениями и ценностями. Их представителями был пролетариат и буржуа, образовавших «средний класс». Он наждался в совершенно другом искусстве, способном отразить новое состояние. Высокобуржуазное «элитное» искусство отражало духовный мир иных субкультур, где среднему классу не было места. Так начало зарождаться массовое популярное искусство, сначала в литературе, затем и в музыке.

Теория массового искусства начала разрабатываться в 1960-х годах на фоне общественного интереса к его многочисленным разновидностям. После накопления информации и оживлённой журналистской полемики произошёл переход к оформлению многочисленных философско-культурологических

концепций. К 1970-м годам проблемы массового искусства стали рассматриваться и в педагогической практике.

Долгое время в отечественном искусствознании имел место идеологический, оценочный подход, когда проявления одного явления делили на «буржуазное» массовое искусство и «демократическое». При этом оба термина курсировали достаточно долго, вплоть до времён так называемой «перестройки». Первый носил оттенок негативизма и являлось «порождением капиталистического общества, выражением буржуазной идеологии». Теоретические разработки «буржуазных» искусствоведов и социологов, в чьих трудах поначалу сложились концепции массового искусства, подвергались острой критике со стороны отечественных исследователей. Это искусство называлось «псевдомассовым», «буржуазным» и так далее. Ему противопоставлялось «истинное» массовое искусство демократического общества.

В постперестроечное время, выйдя из-под пресса идеологических наслоений в оценке массовой культуры, искусствоведы пытаются по-новому взглянуть на этот феномен. Такое внимание связано с тем, что он затрагивает практически все сферы деятельности человека – досуг, быт, школу, мир интимных чувств, политику, идеологию, мировоззрение, нравственность. Учёные пришли к осознанию необходимости самого серьёзного отношения к массовой музыкальной культуре как неотъемлемой части духовной жизни современного общества, как к одному из первостепенных по своей важности факторов нравственного и художественно-эстетического формирования прежде всего молодёжи. Внимание к проблемам данного типа культуры в последние годы неизменно возрастает со стороны академической музыкальной науки.

Массовое искусство с самого начала принято было противопоставлять «серьёзной» академической музыке, а приверженцев каждого считать антагонистами, разделёнными плохо скрываемым неприятием друг к другу. Лю-

бители серьёзной музыки рассматривали современную музыкальную продукцию массового производства как «второсортную».

Однако, глубокое и критичное понимание любой музыкальной культуры возможно лишь при «разговоре на равных», без эстетического снобизма и чувства превосходства. Так, говоря о фольклоре и профессиональном искусстве, М. Сапонов справедливо отметил, что оба искусства «равноценны культурно, как два художественных мира – совершенно разных, хоть и синхронных. Они несопоставимы в понятиях «высокое» и «низкое» (135; 22-23). Продолжая эту мысль, добавим, что также равноценны между собой менестрельное, каноническое творчество и джаз, который до сих пор относят к «массовым» жанрам.

Если говорить о так называемых «массовых популярных жанрах», то объективный анализ здесь возможен только тогда, когда исследователь откажется от предвзятости и негативизма в оценке этой далеко «не – лёгкой» культуры. Ещё Б. Асафьев резко выступал против высокомерно-элитарного отношения к сфере бытовой музыки, указывая на то, музыкой дурного вкуса она является только для специалистов.

А. Цукер рассматривает эти нередко конфронтирующие между собой виды искусства как две составные одной эстетико-художественной системы, показывая, что в наши дни сложные процессы синтеза, интеграции преобладают над процессами дезинтеграции, предлагая новые перспективы сотрудничества между многими сферами музыкального искусства – массовым, академическим, фольклорным и так далее².

² Проблемам взаимодействия этих двух видов музыки – массового и академического - посвящено исследование И. Земзаре (59) и А. Цукера (164).

§ 1. Проблема терминологии

Понятие «массовое популярное искусство» имеет много синонимических терминов-определений, отображающих разнообразные явления: «популярное», «развлекательное», «танцевальное», «эстрадное».

В существующей в музыковедении классификации этот тип музыки получил также несколько названий: «лёгкая музыка», «популярная музыка», «эстрадная музыка», «менестрельная музыка».

Кроме этого, «массовое искусство» связано с такими явлениями культуры, как «субкультура», «элитарная культура», «контркультура», «молодёжная», «коммерческая», «потребительская», подразумевающие социальную составляющую этого явления.

Многообразие терминов, характеризующих этот тип музыки, свидетельствует о том, что в академической науке ещё не выработан единый подход к его оценке, единой точки зрения. Об этом свидетельствуют не утихающие споры социологов, философов, экономистов, психологов, культурологов и искусствоведов. Неоднозначность оценок вызвана как реальной многомерностью, многокомпонентностью современной массовой культуры, неоднородностью и неравноценностью относимых к ней явлений, изменчивостью и непостоянством облика, так и наличием различных подходов.

Часто в отношении феномена массового искусства употребляют термин рок-, бит-, диско, ВИА. Не вдаваясь глубоко в этимологию и историю этих явлений современного искусства, скажем, что проблемам терминологии посвящён ряд работ отечественных исследователей (93, 127, 153). Поскольку предметом нашего рассмотрения является джаз, то обратимся лишь к тем терминам, которые непосредственно соприкасаются с джазовым творчеством и ассоциируются с ним.

В теории музыкальных жанров А. Сохора этот тип музыки получил наименование «лёгкая», то есть такая музыка, которая предполагает лёгкость

восприятия, и тем самым представляющая нечто противоположное «серьёзной» музыке. Термины взяты им из разного синонимического ряда и не являются антонимичной парой. В русском языке слово «лёгкий» употребляется в словосочетаниях «легкомысленный», «легковерный», «легковесный». В музыке такое наименование предполагает иерархию, в которой «серьёзная» музыка рассматривается как нечто положительное, заслуживающее уважение и внимание, а «лёгкая», автоматически ставится на уровень ниже. Хотя сам исследователь этого не подразумевал, считая, что «культурный человек должен не только умом знать, но и адекватно понимать и оценивать» музыку самых разных жанров, включая и лёгкую (151; 169). Тем не менее, семантика слова «лёгкий» несёт в себе оценочно-снисходительный оттенок.

Такое же положение эта музыка занимает и в зарубежной эстетике, где этот тип в классификации К. Дальхауза носит название «тривиальная», то есть «банальная», «неоригинальная». В оценке таких экспертов, как Т. Адорно, не предъявляющих к этой музыке высоких требований, она также входит в разряд малоуважаемых искусств.

В одном семантическом поле с «лёгкой музыкой» находится английское словосочетание «популярная музыка» (англ. *Popular music*). Это также хорошо всем известная, любимая широкими кругами слушателей, общедоступная музыка. Это понятие, «охватывающее разнообразные стили и жанры преимущественно развлекательного эстрадного музицирования XX века»³, трактуется также довольно широко - как совокупность наиболее известных, часто исполняемых произведений концертного репертуара. Произведения такого рода предполагают «ненапряжённое слушание». Обычно в этот тип включают танцевальную, чисто развлекательную музыку, различные разновидности песен, обработку фольклора, музыку в стиле «бит», «рок».

К ним могут относиться как известные опусы «классической» музыки

³ Чередниченко Т.В. Поп – музыка /Музыкальный энциклопедический словарь. –М., 1990. –С.436.

от Баха до Щедрина, так и песни из репертуара вокально-инструментальных ансамблей, типа *Beatles*, *Rolling Stones* и прочих популярных в прошлые и настоящие годы коллективов. К этой же сфере могут относиться как народные песни из «застольного» репертуара, так и джазовые «хит» типа «Каравана» Д. Эллингтона и многие композиции рок-музыки.

Известный отечественный музыкант, автор многочисленной литературы о джаз- и рок-музыке А. Козлов, специально не занимаясь проблемами классификации, невольно даёт совершенно иной подход к проблеме классификации в отношении «популярной музыки». Он удачно сравнивает её с «поперечным срезом, проходящим через многие жанры и охватывающий всё наиболее популярное в определённый отрезок времени: произведения, исполнителей, авторов» (69; 51).

В англоамериканском языковом обиходе *popular music* употребляется в нескольких значениях:

1. как синоним понятия “folk music” (народная музыка);
2. всякого рода музыка (от народной песни или шлягера до классики), пользующаяся популярностью;
3. «коммерческая музыка», имея в виду развлекательную музыку массового спроса.

При этом принято отличать «популярную музыку» - в широком смысле слова от «поп-музыки» (*Pop-music* - сокр. от *Popular music*). Последний термин появился значительно позже, чем «популярная музыка» - в 1950-е годы и первоначально применялся для обозначения рок-музыки, являя собой если не протест, то желание отгородиться от широкой сферы популярного искусства. Вопреки тому, что этот термин представляет всего лишь сокращённую форму словосочетания «популярная музыка» (у обоих терминов один корень), по своему содержанию (устоявшемуся как в музыкальной практике, так и в специальной литературе) эти понятия отнюдь не взаимозаменяемы.

Термин поп-музыка вошёл в обиход сначала в сфере западной массовой культуры, а затем приобрёл интернациональную значимость. Он стал собирательным наименованием различных вновь появляющихся пластов «музыки широкого потребления». Ныне к поп-музыке относят все явления коммерческой музыкально-развлекательной «индустрии», в том числе шлягер. Поп-музыка – это продукт музыкального бизнеса, не всё в ней можно причислить к «популярной музыке». Кроме того, это понятие принято связывать с молодёжной аудиторией.

С понятиями «лёгкая музыка» и «популярная музыка» тесно смыкается понятие «эстрада», с которым также отождествляют джаз. Этот термин, как и вышеуказанные, трактуется весьма широко. В словаре Д. Ушакова «эстрадой» называется «искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене»⁴. Среди специфических особенностей эстрады исследователи отмечают следующие:

- лёгкая приспособляемость к различным условиям публичной демонстрации;
- кратковременность действия;
- концентрированность художественных выразительных средств;
- злободневность, общественно-политическая актуальность;
- преобладание элементов юмора и сатиры (81; 19).

Истоки эстрады учёные усматривают в фольклоре, скоморошестве: «Лёгкая музыка рождалась ... как бы посредине противоположных полюсов, в ней встречались и скрещивались два потока: народный и профессиональный ... дистанция сохранялась всегда. Но глухих перегородок не было» (120; 25).

Таким образом, это обобщённое понятие объединяет самые разнообразные разновидности искусства. В музыкальную эстраду, как одну из со-

⁴ Ушаков К.А. Толковый словарь русского языка. –М., 1938. –С. 432.

ставляющих эстрадного искусства в целом, В. Кузнецов включает следующие направления: лёгкую инструментальную музыку, песню, обработку фольклора, джаз, рок- и поп-музыку (80; 9).

Объединённые одним термином, эстрадная и лёгкая инструментальная музыка существенным образом отличаются от джаза, прежде всего большей простотой, мелодичностью и, главное – отсутствием импровизационного начала. Кроме того, в отличие от джаза, их интонационный склад, структуру, образность определяет песенная основа. Репертуар эстрадно-симфонических оркестров включает как миниатюрные, простейшие по форме произведения, так и масштабные композиции. Общими для джаза и эстрадно-симфонических оркестров, по мнению В. Кузнецова, являются:

- идентичность инструментальных составов оркестров;
- танцевальный репертуар;
- наличие постоянной ритмической пульсации в аккомпанементе. «Именно эта особенность отличает эстрадные и джазовые коллективы от оркестров от оркестров другого типа – симфонических, духовых и народных» (80; 39).

В Россию джаз вошёл в эстрадизированной форме, через театр, танец, концертную сцену. К 1960-м годам происходит полное размежевание джаза и эстрады. Последняя становится более песенной, а джаз – инструментальным жанром. Эстрада идёт по пути освоения стилистики вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), джаз делает крен к освоению фольклора, а с появлением в 1970-х годах рок-музыки, джаз идёт по пути слияния, что привело к появлению нового стиля – джаз-рока.

В трактовке В. Конен этот тип искусства получает название «массовой, популярной музыки», а также «третьего пласта». К ней автор относит джаз, рок и многие другие разновидности.

Само понятие «третья» музыка достаточно широко распространено в искусствознании. Сам термин «третье течение» («third stream») впервые поя-

вился в джазовом лексиконе. Он был введён немецким композитором, теоретиком джаза Гюнтером Шуллером для обозначения экспериментов, связанных с синтезом джаза и академической музыки. Впоследствии это понятие стало использоваться и отечественными музыкантами (Гладковым, Таривердиевым, Дашкевичем) для описания конвергенции двух типов музыкального искусства – джаза, рока и опус-музыки.

Корни этого типа музыки В. Конен попыталась проследить в своей работе «Третий пласт» и пришла к выводу, что они лежат в глубине веков настолько, что даже рубеж ХУІІІ – ХІХ веков «оказывается недостаточно отдалённым для изучения предпосылок массовых жанров ХХ века. Джаз и рок соединены непрерывной цепью преемственности с явлениями, уводящими далеко в глубь истории, вплоть до средневековья» (78; 3).

К её воззрениям о давней истории массово-популярного типа музыки, глубокой преемственности её разновидностей близки исследования М. Сапонова. В его терминологии этот тип музыки обозначен как «менестрельный». Тема менестрельства в отечественном музыкознании получила лишь недавно своё освещение. М. Сапонов справедливо утверждает, что менестрельство – это особое состояние культуры и художественного творчества, понятие своеобразия которой можно лишь в категориях самой менестрельной культуры. Описывая развлекательную культуру Средневековья, исследователь подчёркивает: «В этой среде существовали свои критерии индивидуального авторства, своя система ценностей, шкала качества, локальное стилистическое многообразие и взаимодействие традиций, свои способы профессионального обучения и передачи навыков, своя публика, включающая увлечённых ценителей» (135; 60).

В Европе менестрельская практика сохранялась до ХІУ века. По мнению автора, она была вытеснена практикой нового типа, «основанной на сотрудничестве исполнителей с автором записанной пьесы» (135; 16). На наш взгляд, если рассматривать менестрельство как исторически-конкретную ка-

тегорию, ограниченную хронологическими рамками, то это действительно так. Но если воспринять менестрельство как тип развлекательной культуры, положивший начало многим видам искусства, то его история продолжается и в наше время.

В типологии Т. Чередниченко этот тип музыки также получает название «менестрельного». К музыке этого типа автор относит городскую развлекательную музыку от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады.

Термин «менестрельство» удобен, во-первых, тем, что снимает проблему иерархии, уравнивая в правах этот тип культуры со всеми другими и, прежде всего, с опусным. Во-вторых, он разрешает терминологическую проблему, объединяя в себе многочисленные термины, при помощи которых описывают это явление.

Для джаза термин и понятие «менестрельство» (“minstrel show”) имеет и своё, узкоспециальное, географическое и историческое значение и связано оно с джазом. В отечественной истории музыки мир американского менестрельства впервые раскрыла В. Конен в книге «Рождение джаза» (76).

Период наивысшего расцвета минстрел-шоу - 1840-1870 годы. Первоначально исполнителями были только белые актёры, которые, гримируясь под негров, красили лица в чёрный цвет. После окончания Гражданской войны в США (1865 г.) появились негритянские труппы, продолжавшие традиции белых менестрелей. Их репертуар строился исключительно на материале из псевдонегритянской жизни. В их спектаклях юмористически обыгрывались особенности поведения и быта негров.

К началу XX в. менестрельный театр подвергся коммерциализации и утратил свое значение. Тем не менее, он сыграл важную роль в истории американской музыки, способствуя возникновению, формированию и развитию национальных жанров музыкального театра и эстрадно-зрелищного искусства. Мюзиклы, бурлески, водевили, фарсы, шоу, ревю негритянские музы-

кальные комедии были широко распространены в начале XX века и пользовались широчайшим спросом.

В типологическом отношении джаз, казалось бы, действительно вписывается в понятие менестрельства, однако, имеется и целый ряд различий, не позволяющих причислять его всецело к этому типу культуры. Причины «разночтения» будут вскрыты в последнем параграфе данной работе, путь к которому лежит через осознание основных констант музыкального искусства в его разнообразных типах и массового искусства в частности.

§ 2. Основные константы массового искусства XX века.

Одной из главных характеристик, давшей название этому типу искусства стала собственно «массовость». Одни исследователи под ней усматривают статистическую составляющую, то есть масштабный охват людей, задействованных в процессе восприятия, своего рода «стадионность», когда концерты одновременно собирают тысячи зрителей и слушателей. Другие категорией массовости означают масштабы распространения искусства. Так, В. Конен в своей классификации видов музыки в понятие «массовые жанры» включает такие явления, как «Хабанера» из оперы Бизе Кармен, «Свадебный марш» Мендельсона, композиторские оды времен Французской революции. Эти многочисленные образцы музыкального творчества, по мнению автора, объединены одним важным признаком – громадным масштабом их распространения. Однако, исследователь совершенно справедливо отмечает, что одного этого признака явно недостаточно для постижения сути того, что принято называть массовым искусством. Слишком непохожи данные произведения друг на друга. Они не укладываются в единую схему ни по эстетике, ни по месту, которое занимали в жизни людей, ни по идейной значимости, ни по типу профессионализма и по характеру связи с общественными институ-

тами. В отдельных случаях возникают противоречия даже в рамках одного, как будто целостного жанра (78; 7).

Существование массового искусства тесно связано с понятием массмедиального потребления, реализуемого при помощи средств массовой информации - грамзаписи, радио, телевидения, компьютерной сети. Широкое распространение музыкальной продукции среди слушателей, тесно связано с коммерциализацией. Данное понятие означает, что музыка не только воспринимается, но, что важнее всего, потребляется (наряду с продуктами производства). Произведение воспринимается как товар, где потребление не предполагает адекватного восприятия. Сюда включается всё, что «попало в сферу действия машины музыкального бизнеса, что находится на вершине коммерческого успеха, фигурирует в хит-парадах, являясь источником больших доходов» (69; 80).

Голливуд, начиная с 1930-х годов начал штамповать мелодрамы по законам производства товаров массового спроса. Главное здесь – прибыль. Музыка попадает под пристальное внимание бизнеса, становится частью массового искусства. Средства тиражирования и распространения музыкального искусства всё более напоминают средства производства, рекламирования и продажи товаров.

Индустрия развлечений, чьим объектом является массовая культура, с её потребительской направленностью, делает молодёжь основными потребителем этого типа искусства. Поэтому часто в исследованиях фигурирует термин «молодёжная культура». Молодёжь, предпочитающая музыку танцевального характера, с активной ритмической пульсацией, выбирает ту музыку, где ведущими качествами выступают гипертрофированная экзальтация, радость, сентиментальность, трагизм, чувственная аффектация.

Другим константным признаком музыки массового искусства выступает категория «развлекательности».

Феномен развлечения издавна привлекал внимание учёных, музыкантов, философов, начиная со времён Античности. Развлекательная культура рассматривается Франкфуртской школой социальной эстетики и её последователями. В центре внимания здесь – отдельный самодействующий индивид. В отечественной науке проблемы развлечения разрабатываются Е. Дуковым, Н. Хреновым, Т. Чередниченко и другими исследователями.

Долгое время к развлечению со стороны как зарубежной, так и отечественной академической науки сохранялось негативное отношение. Особый интерес к этому феномену проявил постмодернизм, который, по существу, «реабилитировал развлечение» (54; 6). В отечественной науке объективная оценка его стала возможной лишь в последнее десятилетие, после отхода от коллективистской идеологии.

Человеческое существование разделено как бы на две неравные части. Большую занимает выполнение трудовых, общественных, семейных обязанностей. Меньшую – отдых, досуг. Развлечение обычно противопоставляют труду, оно является одним из заполнений досуга «которое противостоит не-свободному времени - времени труда, выполнения разного рода обязанностей, подчинения всевозможным правилам и нормам» (167; 155). Поэтому одним из первых условий для развлечения должно быть наличие свободного времени. Ещё Аристотель в своей «Никомаховой этике» противопоставлял развлечение труду, хотя и не считал его отдыхом (6).

Цели и задачи развлекательной музыки далеки от целей, которые сопровождают трудовой или обрядовый процесс. Они связаны не с «истинами», а бытом – украшением досуга, приданием праздничного измерения повседневной жизни.

Феноменология развлечения, имеет, по крайней мере, два фактора. Первый – фундаментальный, связан с антропологической характеристикой развлечения. Второй фактор – поверхностный - связан с феноменом моды (167; 152).

Первый фактор тесно связан с гедонистической функцией. Развлечение связано с представлениями о свободе и счастье. Это свобода от монотонии труда, от рутины быта.

Аристотель в упомянутой работе связывал развлечение со счастьем: «К такого рода времяпровождению прибегает большинство тех, кого почитают счастливыми» (6; 1176. б 30).

Немецкий теоретик и композитор Адам из Фульды (XV в.) обращая особое внимание на громадную социальную роль искусства, писал: «Музыка ... приносит большую пользу государству. Прежде всего – развлечение: человек нуждается в развлечениях, без них он жить не может. Затем она прогоняет печаль и тоску» (174; 141). Другой немецкий музыкальный теоретик Глареан (XVI в.) объявляет музыку «матерью наслаждения», выступая против средневекового дидактизма. Главное назначение музыки – не только в воспитании морали, но преимущественно в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей – главный критерий всякой эстетической оценки (174; 12). Немецкий реформатор М. Лютер говорит о музыке как об искусстве, доставляющем человеку максимум удовольствия и наслаждения. Мыслитель Нового времени Рене Декарт (1596–1650) в своём трактате «Компедиум» считает: «Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты» (102; 342).

Развлечение есть компенсация напряжению, утомлённости, необходимости подчиняться долгу по отношению к семье, работе, обществу. Психологическое расслабление, получаемое с помощью развлечения, помогает снять стресс и усталость. Поэтому главным содержанием всякого развлечения становится переживание свободы, принадлежности человека самому себе.

Дионисийскую природу развлечения Фридрих Ницше описывает в своей работе "Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм" (104). Ницше полагает, что значение дионисийских оргий в искуплении мира и духовном

просветлении, которое позволяет в иные дни не быть раздавленным ужасом мира. Мир Диониса - мир телесной символики, причем не ограниченной масками и строгостью ритуала, а всецело подчиняющей пляски, ритмизирующей все тело участника, соединяющей его со всеми и растворяющей его во всем. Во время таких празднеств совершается временный вывод из-под этического контроля сексуально-эротических инстинктов. В результате расслабления человек ощущает пусть временное, но чувство свободы, эйфории, энергичной лёгкости.

Тесно связанная с развлекательной гедонистическая функция, несёт представление о музыке, как о счастье. В отдельных странах, в различные исторические периоды по-разному складывалось отношение к гедонистическому пониманию музыки. Считается, что положительную окраску оно имеет во всех фольклорных типах творчества, а также в музыке стран Африки, Латинской Америки. Негативную – в церковных кругах средневековой Европы, в мусульманстве. Суровая аскетичность повседневности в Средние века компенсировалась во время карнавалов, где менестрели были первыми лицами.

«Чувственную» природу массового искусства русско-американский социолог Питирим Сорокин связывал с европейским духовным кризисом, противопоставляя его средневековому «идеациональному» искусству: «Чувственное искусство живёт и развивается в эмпирическом мире чувств... его любимые «герои» – проститутки, преступники ... и другие подобные им субсоциальные типы; его цель – доставить тонкое чувственное наслаждение: расслабление, возбуждение усталых нервов, развлечение, увеселение. ... оно должно быть сенсационным, страстным, патетичным, чувственным, постоянно ищущим что-то новое. Оно отмечено возбуждённой наготой и сладострастием» (147; 436-437).

Второй фактор – моды. Он связан с калейдоскопичной сменой одного стиля другим. Жизнь одного «шедевра» может уложиться в пределы одной недели или месяца. Мода, удерживающая интерес публики, прибегает к раз-

личным ухищрениям, используя богатый арсенал театральных, световых, звуковых и визуальных эффектов. Массовые жанры постоянно нуждаются в такого рода инъекциях. Чтобы быть проданным, иметь коммерческий успех, «товар» должен обладать занимательностью. Удивить, поразить, привлечь внимание, шокировать, быть отличным от других любым путём – одна из целей для большей части представителей этого типа искусства. При этом ориентация на музыкально-творческий потенциал не всегда ставится во главу угла. С точки зрения «элитного» искусства вещь (а не произведение искусства) может быть примитивной, но не плохо сделанной. В своей примитивности она должна быть совершенной, только в этом случае её ждёт успех. Вот почему над её созданием работают высокие профессионалы.

Кроме того, чтобы нравиться и создавать атмосферу отдыха, развлекательная музыка должна быть в общих чертах предсказуема, ведь развлечение мало совместимо с интеллектуальным напряжением, с усилием ради усвоения чего-то нового и непонятного. Хотя и знакомое вдоль и поперёк, не обещающее никаких сюрпризов, редко кого развлечёт. ... Менестрель не может не опираться на образец, популярный у слушателей» (167; 191). Отсюда – каноничность этого типа искусства. Стереотипность, использование клише, повторяемость являются одними из его типологических характеристик. Однако, как утверждает Е. Дуков, «развлечение по определению не может быть старым» (54; 13), и обращает внимание на другое качество развлекательной культуры – аттракцию. Это не «продукт» (аттракцион), предназначенный для воздействия, и психологическое состояние, результат воздействия, фиксирующий индивидуальную реакцию. Это состояние позволяет индивиду каждый раз одно и то же явление (развлечение) воспринимать как новое.

С другой стороны, чтобы не прискучить публике, развлекатель – музыкант, менестрель, скоморох - должен вносить в досуг элемент неожиданного. Этот может быть виртуозная импровизация, нередко граничащая с цирковым трюком. К виртуозному импровизированию добавляется и фактор моды.

Интересно, что развлекательная музыка находится как бы между двумя взаимоисключающими друг друга полюсами: с одной стороны, чтобы быть популярным, а, следовательно, пользующимся спросом у широкой публики (именно она – гарант финансового благополучия музыканта) музыкант должен использовать привычные слуху, излюбленные приёмы (мелодические, ритмо-гармонические, зрительные и другие).

Немаловажным фактором является и то, что становление развлечения связано с городом, а не селом, поэтому категории «урбанизация» и «развлечение» исследователи ставят в один ряд. Бесцельной деятельности в «сельской культуре» не могло быть: «Танцы, пение, заговоры, шутки, - всё это способствовало общению с миром духов, носило сакральный смысл», - замечает Е. Дуков (54; 10).

Развлекательная направленность массового искусства казалось бы не вызывает никаких сомнений, однако именно в этой точке мы встречаемся с рядом парадоксов. Если рассматривать развлечение как времяпровождение, не связанное с работой и выполнением общественных, ритуальных обязанностей, то оно связывается не только с одним массовым типом искусства, но, как это не покажется странным, и с опус-музыкой. Концерты «серьёзной» музыки посещают в свободное от работы время и слушание этой музыки не сопряжено с процессами труда, создания материальных ценностей или выполнением каких бы то ни было обязанностей. Только тип канонической импровизации, сопровождающей ритуалы и фольклор, обслуживающий повседневный быт «сельской культуры» не связаны напрямую с развлечением. В целом же, любая музыка, в большей или меньшей степени, несёт в себе развлекательную функцию.

Другой парадокс заключается в том, что толпы зрителей-слушателей, собранных на стадионах, находятся не в публичном пространстве, а в состоянии «публичного одиночества». Отгороженные друг от друга мощным звуком, затемнённым пространством зала, они обречены не общаться друг с

другом, а по одиночке переживать состояние свободы, даруемое музыкой. Вот почему одним из признаков развлечения исследователи выделяют «автокоммуникацию».

Если в архаических традиционных культурах, ритуал, регулирующий культурную деятельность, апеллировал к коллективному опыту, то в массовых искусствах развлечение «апеллирует к личностному опыту» (54; 8). Здесь категория «массовости» вступает в противоречие с «личностным», «индивидуальным».

Другой парадокс связан с утверждением: «развлекательное музицирование всегда заинтересовано в аудитории: оно должно нравиться многим, чтобы кормить музыкантов» (167; 114). Нельзя не заметить, что такое утверждение также применимо едва ли не ко всем видам искусства, ведь любой художник желает, чтобы его картину увидели, любой писатель, пишущий «в стол», втайне надеется, что его откровения будут когда-либо прочитаны.

Подводя итоги, можно суммировать типологические константы массовых видов искусства. Ими являются: «массовость», «развлекательность», «танцевальность», «популярность», «коммерциализированность», «общедоступность», «легкость восприятия», «зрелищность», «мода». Этот набор признаков отмечается практически всеми исследователями, рассматривающими феномен развлечения. Кроме того, называются такие признаки, как «автокоммуникация», «аттракция». Насколько данные категории приложимы к джазу и насколько обосновано его причисление к массовым видам искусства, к которым его традиционно относят? Каков удельный вес развлекательной функции в практике джазового музицирования. На самом ли деле джаз является коммерциализированным, массовым, молодёжным, популярным и развлекательным искусством?

Ответ на эти вопросы будет дан в последнем параграфе исследования. Сейчас же представляется целесообразным рассмотреть проблемы классификации музыкального искусства, а не только его «массовой» части, как со-

ставной части целого музыкального пространства, а также определить типологические признаки каждого из видов с тем, чтобы «примерить» их к джазу. Для этого необходимо совершить экскурс в историю классификаций, рассмотреть взгляды исследователей на место джаза, выявить его функциональную предназначенность и сравнить его с другими типами «музык».

§ 3. Классификационно-типологические проблемы.

Любое явление имеет своё название, любая наука немыслима без научной систематизации, классификации фактов, установления основных понятий и терминов. Немецкий историк джаза Бернанд Хефель отмечает, что любая классификация на первый взгляд может показаться упрощением реально случившегося, видимой частью того, что было на самом деле. Категоричность и некоторая искусственность присутствуют в любой из классификационных схем. Вместе с тем, он отмечает, что «простое размышление показывает: все классификации, разработанные человеком произвольны, искусственны и ложны. Однако при повторном размышлении становится ясно, что такие схемы ... необходимы и неизбежны, так как они исходят из присущей человеку структуры мышления» (219; 36).

Как видим, несмотря на кажущиеся минусы любая классификация полезна и необходима. Руководствуясь этим тезисом, мы попытаемся проследить историю музыкальной классификации с тем, чтобы выяснить её содержательную сторону и общую значимость для музыкального искусства.

Вопросы классификации и типологии музыкального искусства на сегодняшний день представляются весьма актуальными, так как они помогают лучше осознать проблемы возникновения, развития и значения музыкального искусства, феномены внутри каждого его типа, понять социальную и психологическую сущность как отдельного типа музыки, так и в контексте всего музыкального целого.

Классификационно-типологические проблемы возникают во всех науках, которые имеют дело с крайне разнородными по составу множествами объектов и решают задачу упорядоченного описания и объяснения этих множеств. Типология опирается на выявление сходства и различия изучаемых объектов, на поиск надёжных способов их идентификации, а в своей теоретически развитой форме стремится отобразить строение исследуемой системы, выявить её закономерности, позволяющие предсказывать существование неизвестных пока объектов.

В отечественном искусствознании в силу ряда причин сложилась парадоксальная ситуация. При общем стремлении к унификации музыкальных понятий (стиля, жанра, композиции, музыкального языка и прочих), проблема классификации и типологии оказалась как бы вне этих стремлений. Нет не только чётких представлений, но и вообще нет специальных работ, затрагивающих эту проблему и стремящихся её решить. Как следствие этого выступает отсутствие сложившегося понятийно-терминологического аппарата, позволяющего в жёстко закреплённых терминах отразить многообразие подходов. Ведь именно понятийный аппарат характеризует состояние истории и теории того или иного вида искусства на каждом историческом этапе. Он – инструмент исследования, в нём фиксируется опыт к определённому моменту знания.

Любопытно, что нет чёткого представления о различии категорий «классификация» и «типология». «Толковый словарь русского языка» С. Ожегова даёт следующее разъяснение понятию «типология»: это «классификация, представляющая соотношение между типами предметов, явлений внутри их системы в целом»⁵. Философский словарь под редакцией И.Т. Фролова, истолковывая понятие «типология», также рекомендует обратиться за объяснением к термину «классификация»⁶. Между тем, согласно «Фило-

⁵ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. -М., 1992. -С. 826.

⁶ Философский словарь. /Ред. И.Т. Фролов. – 6-е изд. –М., 1991. -С 459.

софскому энциклопедическому словарю» 1983 года (под ред. Л.Ф. Ильичёва и других) под «классификацией» (от лат. *classis* — разряд, класс и *facio* — делаю, раскладываю) понимается «система соподчинённых понятий (классов объектов) какой-либо области знания или деятельности человека, часто представляемая в виде различных по форме схем (таблиц) и используемая как средство для установления связей между этими понятиями или классами объектов, а также для ориентировки в многообразии понятий или соответствующих объектов»⁷. Под «типологией» (от греч. *τύπος* — отпечаток, форма, образец и *Logos*, — слово, учение) традиционно подразумевается «метод научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа»⁸.

В научных работах исследователи свободно оперируют этими терминами как синонимичными, замещая один другим. Взаимозаменяемость, нечёткость их употребления в музыковедении вносит определённую неясность, невнятность. Осознавая, что терминология, понятийный аппарат - это самостоятельная проблема музыкальной науки, корни которой лежат в философии, в данной работе она затрагивается исключительно в той мере, в какой необходима для решения поставленных задач. Исходя из них, в работе вводится термин «классификационно-типологическая схема», который должен рассматриваться как рабочий, не претендующий на универсальность. Остаётся констатировать, что если в философской науке начала XXI века существуют разночтения в толковании терминов, то данная проблема приобретает статус общенаучной.

⁷ Философский энциклопедический словарь /Ред. Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, Панов. -М., 1983. -С. 126.

⁸ Там же, -С 276.

1. Экскурс в историю.

Беглый экскурс в историю классификационных учений говорит, что учёные начали заниматься подобными проблемами с ранних дней становления музыкальной науки. Уже в раннем Средневековье, выделившись в самостоятельный вид искусства, музыка стала предметом пристального изучения. При этом говорилось исключительно о классификации, тогда как вопросы типологии ещё не затрагивались.

«Последний римлянин» Боэций (480–525) был одним из первых, кто выдвинул деление музыки на три вида: мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*). В его классификации *Мировая музыка*, согласно заимствованному им учению неопифагорейцев о «гармонии небесных тел», подразумевала движение небесных светил, смену времён года, различие четырёх элементов, поиск первопричин музыки. *Человеческая музыка* связывала друг с другом части души, разум с телом, элементы тела. Показательно, что оба эти типа не имели никакого отношения к реально звучащей музыке. Они были лишь «предметом спекуляций о музыке, предмет всевозможных исчислений, уподоблений и аналогий» (174; 97).

Самым низшим типом в этой иерархии была музыка *инструментальная*, связанная с реальной музыкальной практикой. Она занимала второстепенное, подчинённое место в типологии Боэция. В свою очередь инструментальная музыка делилась на три раздела: музыку, производимую ударными, щипковыми и духовыми инструментами. Любопытно, что в данной классификации, отражающей греческую идею музыки, музыке, реально связанной со звучанием, отводилось подчинённое место. Тогда как музыке спекулятивной, основанной на рациональном познании числовой закономерности - первостепенное. Последняя была связана не столько со звучанием, сколько с абстракцией, не имеющей отношения к слуховым образцам. Идея Боэция сопрягала макрокосм и микрокосм на уровне установления коммуникации ме-

жду универсумом и человеком. Классификация, изложенная Боэцием в трактате «Музыкальные установления», и его идеи имели широкую популярность на протяжении всего Средневековья, оказывая влияние на музыкальную эстетику вплоть до XVIII века. Его классификация отразила дуализм абстрактного и чувственного, спекулятивного и реального понимания музыки, свойственной эстетике Средневековья. Наряду с чувственно воспринимаемой музыкой признавалось существование музыки внечувственной, спекулятивной, не связанной со звуком. Формирование новых эстетических концепций привело к разрушению системы Боэция и созданию новых представлений о музыке.

Параллельно с Боэцием выдвигали свою классификацию другие учёные раннего средневековья.

Учёный Кассиодор (490–593) делил музыку на: *гармонику*, рассматривающую о соотношение тонов, *ритмику*, показывающую связь музыки с поэтическим текстом, и *метрику* - науку о поэтических размерах. Среди его единомышленников оказался Исидор Севильский (560–640), который выдвинул свой способ классификации музыки. В основе его лежал новый принцип, различающий музыку по способу её воспроизведения. Согласно Исидору, музыка подразделяется на *гармоническую*, возникающую из звучания голоса, *органическую* – от звучания инструментов, и *ритмическую* – от ударных или струнных инструментов. Эти положения были изложены Исидором в его энциклопедических «Этимологиях».

Учёный монах и теолог Беда Достопочтенный (672–735) в небольшом трактате «Практическая музыка», следуя Боэцию, делил музыку на те же три части, но основной акцент ставил на инструментальной, разделяя её в свою очередь на гармонику, ритмику и метрику.

Музыкальный теоретик Аврелиан из Реоме (сер. IX в.) повторил рассуждения Боэция о трёх видах музыки, причём даже в той части, где Боэций говорил о статусе *musicus*. Таким образом, даже в начало IX века перешла

его формулировка: «Musicus тот, кто исследовательским разумом приобщился к науке о музыке, не раболепием труда, но по предписанию созерцания» (28; 329).

Одним из первых теоретиков, отказавшихся от традиционного деления музыки по Боэцию, был учёный монах Регино из Прюма (кон. IX в.). В противоположность принятой классификации он разделил музыку на *естественную (naturalis)* и *искусственную (artificialis)*. Первая представляла музыку, вызываемую движением небесных сфер и производимую голосом во Славу Бога. Вторая – музыку, «изобретённую искусством и человеческим умом». Существенным образом отличаясь от классификации Боэция, впоследствии эта теория послужила теоретической основой новых музыкально-теоретических концепций.

Начиная с XII века, в понимании музыки как вида искусства происходят значительные изменения. Акцент смещается в сторону восприятия музыки как реально звучащего, чувственно воспринимаемого объекта. При этом спекуляции на тему «мировой музыки» постепенно уходят в небытие.

Английский философ и учёный Роджер Бэкон (1214–1292) исключает из сферы своего рассмотрения музыку мировую (небесную) и человеческую, считая их иллюзией, фикцией. Новые тенденции не замедлили проявить себя и в классификации музыки. Бэкон разделил её на две: *инструментальную* (производимую инструментами) и *вокальную* (производимую человеческим голосом). И в этом смысле он трансформировал классификацию Регино Прюмского, где музыка рассматривалась внутри коммуникации богообщения. Отбросив теологический канон, вокальная музыка Бэкона вовсе исключила ангелогласное пение из сферы вокальной музыки, зато поделила последнюю на четыре части: мелику (относящуюся к пению), прозаику, метрику и ритмику (относящуюся к речи).

В отличие от предыдущих классификаторов, в сферу его внимания попадают жест, движение, танец. Считая, что чувственное наслаждение даёт

соответствие слуха и зрения, гармония слышимого и видимого, Бэкон предлагает считать истинной музыкой ту, которая включает в себя не только пение и игру на инструментах, но и танец с её мимикой, движением, жестом. «Мы видим, - говорит Бэкон, - что инструментальное искусство и пение, и метры, и ритмы не достигают полного, осязаемого наслаждения, если одновременно нет жестов, плясок и изгибов тела – всё это, сообразуясь с подобающими пропорциями, порождает совершенное наслаждение в двух чувствах» (102; 310 – 311).

Английский теоретик Вальтер Одингтон, следуя примеру Исидора Севильского, делит музыку на: *органику (musica organica)*, включающую все духовые инструменты, *ритмику* (или метрику), связанную с танцем, и *гармонику (musica harmonica)*, связанную с пением и театром.

Обратим внимание, что в свою классификацию оба теоретика включают танец и театр, что является возрождением античных представлений о музыкальном искусстве как искусстве хореи, синтеза пения, танца и музыкального исполнения.

В начале XIV века парижский магистр музыки Иоанн Грокейю категорически отрицая существование мировой и человеческой музыки и, соответственно сомневаясь в правильности теологической классификации музыки, выдвинул свою, в основе которой лежал социальный принцип. Критерием его различия стала принадлежность музыки к различным социальным слоям. Так, в истории музыкальных классификаций, согласно Грокейю, появились три типа музыки: простая (гражданская (*civilis*) или народная), сложная (*composita*) или учёная, называемая также мензуральной. Обе объединены в третий тип – *церковную* музыку.

Цели и функции у трёх типов разные: первая – народная – «для смягчения несчастий в жизни людей» (102; 236) (для низшего сословия). Для знатных особ – королей, вельмож - нужны такие песни, которые должны побуждать качества, необходимые для управления государством - великоду-

шие, щедрость, храбрость. Третий тип песен предназначен юношам, чтобы пробуждать в них энергию и не дать погрязнуть им в бездействии. «Концепция Грокейо, - считает В.П. Шестаков, - была смелой попыткой выработать в рамках средневекового мирозерцания совершенно новые критерии оценки, понимания и классификации музыки» (174; 122). Можно утверждать, что Иоанном де Грокейо впервые в истории была предложена классификация музыки по признаку бытования жанров.

На протяжении столетий, под влиянием художественной практики, оказавшей немалое влияние на осмысление вокальной музыки как самостоятельного вида искусства, то и дело вносились уточнения в существующие классификационные схемы. По мере выделения вокальной музыки в самостоятельный вид искусства под влиянием богатой художественной практики, вносились коррективы и в классификацию музыки.

Иоанн Коттон в трактате «О музыке» (ок. 1100 г.) следует за Регино из Прюма, но ставит акцент на музыке человеческой, понимая её уже не как гармонию духа и тела, а исключительно как музыку, производимую человеческим голосом. В его классификации вокальной музыке придаётся большое значение, большее, чем инструментальной, что соответствовало музыкальной практике того времени.

Французский теоретик эпохи *Ars nova* Иоанн де Мурис (1290–1351), как представитель церковной традиции, в своём трактате «Зеркало музыки» (1321) выдвинул четыре способа деления музыки. Три из них достаточно традиционны. Весьма нестандартным выглядит его деление инструментальной музыки на простую или скромную, почтительную и на сложную или непристойную. Первая соответствовала античной музыке (*ars antiqua*), вторая – современной, новой (*ars nova*). Такое противопоставление характерно для музыкальной эстетики XIV века. Он сетует на широкое распространение народной, с его точки зрения непристойной, распущенной музыки, которая «заполняет собою весь мир», в то время как в древности она звучала только на

сцене и в театрах.

Как видим, что примерно с XII века уже в рамках Средневековья музыка постепенно эмансипируется от теологии, ограничиваясь собственной сферой звучания. Эстетика Возрождения окончательно эмансипирует музыку как вид искусства от сверхчувственной небесной и человеческой музыки и, соответственно вырабатывает новую классификацию музыки, когда утвердилось новое эстетическое сознание, новая эстетическая система.

Немецкий теоретик и композитор Адам из Фульды (1455-1505), как и Регино из Прюма и Коттон, делит музыку на естественную (*naturalis*) и искусственную (*artificialis*). К первой относится мировая и человеческая, ко второй – вокальная и инструментальная. Однако истолкование их совершенно новое. Собственно к музыке относится только искусственная музыка – это реально слышимая музыка, являющаяся сферой деятельности музыкантов, а натуральная – это предмет рассмотрения естественных наук, мировая - математики, геометрии, человеческая – физики и медицины.

Иоанн Тинкторис (1446-1511) в трактате «Определитель музыки» - своего рода первом в истории музыки словаре – делит музыку на три раздела: гармоническая (вокальная), органическая (духовая) и ритмическая (инструментальная). Отметим, что «мировая» и «человеческая» полностью и категорически исключены из его классификации.

Главный интерес для теоретиков Возрождения представляет инструментальная музыка, то есть собственно музыка без пения.

Испанский композитор и музыкальный теоретик Франсиско Салинас (1513–1590) выдвигает своё деление музыки, в основе которой лежит принцип – различные способности человеческого познания. Исходя из этого принципа, Салинас делит музыку на три вида:

- музыку, основанную на чувстве. Эта музыка иррациональна, её нельзя даже назвать музыкой. Как поют птицы, луга и воды смеются. Она воспринимается только слухом.

- музыку, основанную на разуме. Эта музыка понимаема, но не слышима – это мировая и человеческая музыка древних. Она воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разума – это музыка сфер.

- музыку, основанную на разуме и чувстве одновременно. Воспринимается и слухом и разумом. Древние называли её инструментальной. Она одновременно может доставлять наслаждение чувствам и служит пищей для ума.

Кроме того, Салинас делит музыку на светскую, церковную и народную.

Хотя для эпохи Ренессанса характерно и другое понимание музыки в двух её ипостасях: “*Musica reverbata*” – музыка для элиты, для тех, кто мог понять её скрытый смысл и “*Musica communa*” – для всех.

В основе этой типологии лежит уже жанровый признак, учитывающий условия бытования музыки. Несмотря на то, что он не может включать в себя ещё многие аспекты, которые нам известны ныне и которые определяют суть музыкального явления, например, роль традиций и инноваций, способы фиксации, теоретическое осмысление и тому подобное, он внёс определённый вклад в музыкальную классификацию. Важно, что здесь указан принципиально новый подход к явлению. Такой подход явился шагом в нашу современность. Это вело к поиску новых принципов типологии.

Немецкий музыкальный теоретик Глареан (1488–1563) выступил против средневекового разделения музыки на учёную и неучёную, теоретическую и практическую.

Теория аффектов, получившая широкое распространение в конце XVI-XVII веках заслонила проблемы классификации. Основная полемика сосредотачивалась на вопросах оперной эстетики, национальном стиле, предназначении музыки, теории подражания, превосходстве мелодии над гармонией и наоборот.

В XVIII веке возникает огромный интерес к систематизации музы-

кальной истории. Одним из первых, положивших начало систематическому изучению музыки был немецкий музыкант и теоретик музыки Михаэль Преториус (1571–1621). В его классификации музыка разделена на две части: духовную и светскую. Первая часть имеет божественное происхождение, вторая – природу. Характерно, что большее внимание он уделяет светской музыке, а также характеристике форм народной музыки, которую поют рабочие и крестьяне.

В основе классификации другого немецкого историка музыки – Вольфганга Каспара Принтца (1641–1717) лежит хронологический принцип, где музыка разделяется на периоды - от царя Давида – до современности.

Немецкий просветитель Иоганн Готтфрид Вальтер (1684–1784) выдвигает подробную классификацию музыки, исходя из традиционного деления на теоретическую и практическую. Теоретическая музыка в свою очередь подразделяется на *musica historica* - возникновение и развитие музыки, *musica didactica* – природа звуков и *musica signatorica* – музыкальные знаки и нотация. Практическая музыка состоит из *musica modulatorica*, которая учит искусству пения и игры на инструментах, и *musica poetica* о сочинении музыки, об интервалах, монохорде и прочем.

Беглый экскурс в историю классификации позволяет проследить путь трансформации установок, осмысливающих музыку, транспонирующих её из объекта идеального в объект реальный, который можно изучать, опираясь на конкретные примеры исполнительской вокальной и инструментальной практики. Теперь в реальной музыке можно было искать внутри различных классов признаки типологического подобия. Что собственно и стало предметом изучения Нового и Новейшего времени. Физически ощущаемый объект рассматривают, сравнивают, анализируют.

В отечественном и зарубежном искусствознании новейшего времени нет сложившегося мнения по поводу количества существующих типов музыки. Попытки создания современного научного стандарта, охватывающего

все музыкальные реальности современности, предпринимаются многими исследователями.

Среди них выделяется немецкий историк музыки Карл Дальхауз, который, используя аксиологический принцип, разделяет всю музыку на три иерархических типа:

- Высший слой – «художественная музыка» – «искусство»;
- Низший слой – «тривиальная музыка» - «неискусство» (городские песенки, танцевальные мелодии).
- Средняя музыка – «неискусство»: нечто среднее между автономным и функциональным творчеством.

Так или иначе, его типология оказывает влияние на последующие попытки вместить разноликое музыкальное пространство в определённые классификационно-типологические схемы.

Другой немецкий музыковед и эстетик Х. Бесселер (201) предложил другое деление музыки на оппозиционную пару: «обиходную» (Umgangsmusik) и «надбытовую» (Darbietungsmusik). «Обиходная», по мнению автора, основана на личной солидарности людей и связана с их непосредственным участием в исполнении музыки. Она предназначена для всех и каждого в рамках домашнего музицирования скорее дилетантами, чем профессионалами. Это музыка «для себя» и близких друзей.

«Надбытовую» музыку он относил к жанрам, предназначенным для публичного исполнения в театре, концертном зале и других помещениях музыкантами- профессионалами. Здесь публика и исполнитель разделены определённым барьером⁹.

Как видим, в основе типологии Х. Бесселера лежит функциональная предназначённость музыки, являющаяся её главным, определяющим основанием. Такой тип классификации, основанный по признаку бытования музы-

⁹ В переводе А. Сохора этот тип музыки носит название «концертная музыка» (151; 130-131).

ки, если вспомнить, был предложен ещё в XIУ веке Иоанном де Грокейю.

Близкая к Х. Бесселеру - тенденция деления музыки на два других противоположных типа: E – music (*Ernstmusic* – букв. «серьёзная музыка») и U – music (*Unterhaltungsmusic* – букв. «развлекательная», «прикладная музыка») (240). Эта типология, получившая хождение в западноевропейской музыкальной практике также построена на выявлении различий, а не связей между двумя областями искусства. При подобном разделении невозможно достичь единства средств и методов анализа двух типов музыки.

Близкая к Х. Бесселеру классификация отечественных учёных Л. Мазеля и В. Цуккермана (88). В её основе также лежит жанровый признак, но используются другие термины. Данная классификация подразделяет музыку на «преподносимую» и «обиходную». К первой относятся концертные и театральные жанры (опера, балет, оперетта, симфония, концерт, оратория, кантата, соната, квартет, романс, пьеса), ко второй – массово-бытовая и культурно-обрядовая (вальс, полька, плясовая, хорал). Внутри обозначенных «классов» различаются «единицы» – жанры. Общее для этих двух типах кроется в том, что каждый жанр означает самостоятельное произведение (а не группу, не класс произведений). В основу такого понимания положены жизненное предназначение музыки и обстановка её исполнения и восприятия, иными словами, первая музыка предназначена для слушания, вторая - для массового исполнения.

Социолог и эстетик А.Н. Сохор в своей типологии выделяет «серьёзную», «лёгкую» музыку и фольклор (148-151).

Академик Ю. В. Рождественский в своей систематизации социально-семантической информации при рассмотрении эстетической информации художественных образов в музыке выделяет в её истории несколько типов музыки: фольклорную, военную, церемониальную, обрядовую, салонную, концертную, оперную и массовую (132; 26).

В связи с рассмотрением вопросов, связанных с особенностями внеев-

ропейских культур, интересную типологию предлагает У. Хичкок. В его книге «Музыка в США» (221) вводятся новые термины, которые намеренно разводят европейское и американское культурное музыкальное пространство. По мнению автора, эти термины: *cultivated* (привнесённые из Европы музыкальные профессиональные традиции) и *vernacular* (местные разновидности устного профессионализма, присущие только Америке) носят уточняющий характер и являются необходимыми для осмысления музыкальной культуры Америки. Они противопоставлены общепринятым в европейской музыкальной практике терминам «классическая» и «народная» музыка. Появившаяся классификация ничего не изменяет в существующих в Европе научных схемах, зато дополняет их новыми терминами, расширяющими географические горизонты исследуемого музыкального пространства. Введение новой терминологии в значительной степени способствовало включению многих своеобразных явлений американской музыки в общую картину мирового исторического процесса.

Предложенную Хичкоком классификацию можно было бы применить в нашем исследовании как рабочую, но по некоторым позициям мы не можем ею воспользоваться. Прежде всего, именно потому, что она ориентирована исключительно на американскую музыку, а джаз, созрев на американской почве, быстро вышел за рамки чисто национального феномена.

Внимание к внеевропейским культурам в отечественном музыкознании вызвало к жизни новые типы классификаций. Так, В. Конен делает попытку наметить контуры новой изменившейся музыкальной карты мира, «на которой были бы очерчены ... все современные творческие виды, в том числе и такие, автономность которых ещё не получила признания в научной литературе» (78; 429). Указывая на существенный недостаток в отечественной музыкальной науке середины XX века, когда, по наблюдениям В. Конен музыкальное творчество делилось на две категории:

1) профессиональную музыку,

2) фольклор.

Автор добавляет в эту сетку ещё три, по ее мнению, ярко выраженных самостоятельных сферы музыкального творчества, условно называя их «видами»:

3) «региональные жанры» (национальные), которые сложились «почти исключительно на внеевропейской почве и в своём чистом, первозданном облике получили распространение только в рамках замкнутых, в основном внеевропейских национальных культур»;

4) «городское композиторское творчество массового облегчённого типа», (взамен бытующего в это время в музыкальных кругах термина «лёгкий жанр», который В. Конен считает «весьма неточным»;

5) «авангард», утративший, по мнению автора, многие существенные точки соприкосновения с профессиональным композиторским творчеством Европы, «от которого он не так давно отпочковался» (78; 429).

Так в отечественном музыкознании появляется оригинальная классификация, включающая новые виды музыки. Каждый из указанных видов, по справедливому замечанию исследователя, является носителем уникальной художественной системы, которая складывалась в прямой зависимости от идейного предназначения, социальной или национальной среды. Поэтому у каждой из данных систем свои классические образцы, типизирующие её художественную форму. Все системы отвечают определённому складу и уровню музыкального мышления, а также обладают неповторимой художественной логикой.

Наиболее необычным выглядит тип музыки, обозначенный как «региональные жанры», куда автор включает и негритянские госпелз, и песни армянских ашугов, и индийские раги, и азербайджанские мугамы, и театральные музыкальные жанры Японии, и городские блюзы. Отдалённые друг от друга в географическом отношении, и этнически неповторимые; совсем разные по формально-художественным приёмам и бытующие в разной социальной

среде, все эти образцы внеевропейского искусства, тем не менее, образуют единый музыкально-творческий вид, который «подчёркнуто противостоит композиторскому творчеству оперно-симфонической традиции» (78; 446).

Попытка осмыслить музыкальную карту мира, вмещающую разноплановые музыкальные явления через универсальный термин «региональные жанры», была своего рода революцией в науке. Музыковедению был дан необходимый импульс для дальнейшего изучения внеевропейских культур. Однако, необъяснимым образом обозначенный вид, равно как и сам термин не прижились в отечественной науке.

Среди новейших классификаций музыки назовём схему А. М. Лесовиченко. Он считает, что основу всего музыкального художественного творчества составляют три его главных типа: *традиционный, канонический и авторский*. Все эти типы, согласно авторскому замечанию, «так или иначе присутствуют в любом наследии. Преобладание одного над другим, а также мера такого преобладания характеризует существо каждого конкретного исторического метода» (85; 3).

К *традиционному типу творчества*, связанному с безличными способами выражения художественной идеи, автор относит фольклорное и каноническое творчество. При этом *канонический тип* здесь же выделяется в отдельную типологию. Таким образом, канон оказывается одновременно самостоятельным, отдельным типом музыки и включённым в традиционный тип. Как самостоятельный тип музыки канонический тип проявляется в культовом искусстве. Его развитие возможно, по мнению автора, «при явно выраженной тенденции к профессионализации и в собственно профессиональном творчестве» (85; 3).

Наиболее ясно А. Лесовиченко очерчивает позиции *авторского типа* музыки. В центре этой художественной системы находится индивидуальное мироощущение художника. Любопытно, что во всех трёх типах автор выбирает разные обоснования доминантных черт. Так, в традиционном типе му-

зыкального искусства автор видит безличный способ выражения художественной идеи; в каноническом – профессионализацию; в авторском – индивидуализацию.

Иной принцип предлагает С. Лупинос, когда выстраивать музыкальную типологию по признаку *письменно – устно*. В его типологии четыре уровня музыкальных культур: *устная, устно – письменная, письменно – устная, письменная* (87; 155). Между тем, на наш взгляд, одного этого признака, избранного Лупиносом, явно недостаточно, для того, чтобы выразить через него всё многообразие музыкального пространства. Данный подход может быть использован в качестве одного из составных в определении уровней осмысления звучащего материала. Но он не должен быть единственным.

Как видим, представленные типологии далеко не всегда охватывают всю панораму явлений музыкального искусства, либо обобщают всё многообразие в двух оппозиционных типах. Не всегда в них находится место для так называемой популярной (лёгкой, развлекательной) музыки. Что касается джаза, то он зачастую вовсе не рассматривается авторами классификационно-типологических схем. Правда, косвенно джаз, как тип развлекательной музыки, учитывается (подразумевается) в классификациях, предложенных М. Сапоновым и Т. Чередниченко.

Следует отметить, что в последние годы проблемы типологии развлекательных видов музыки начинают получать своё освещение в музыковедческой науке, в частности, в работах М. Сапонова. В своём фундаментальном исследовании «Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья» он даёт подробнейшую картину средневекового музыкального творчества, в котором одно из ведущих мест занимало менестрельство. В работе М. Сапонова выделены два магистральных типа – опусный и менестрельный типы. Именно на их сравнении он построил свою доказательную базу различий. Автор сетует, что «для менестрельного мира не нашлось само-

стоятельного классификационного звена... Феномен был неудобен, так как подтачивал старую классификацию» (135; 23).

В современном музыкознании показателен сам факт обобщения крупных историко-культурных явлений с помощью менестрельной терминологии. В этом смысле определение М. Сапоновым менестрельного типа творчества наводит на мысль, что джаз вполне может быть коррелятом этому типу творчества. Однако тестирование джаза сквозь призму менестрельной культуры предстоит в последнем параграфе II главы.

Определённое внимание уделяет джазу Т. Чередниченко, соотнося его с одной стороны с менестрельством, с другой стороны, автор испытывает замешательство в определении места джаза в ряду искусств и причисляет его наряду с рок-музыкой к категории «типологического винегрета». В её работе «Музыка в истории культуры» предложена своеобразная типология музыки, где всё разнообразие «музык» сводится к четырём основным типам:

- А: музыка фольклорного типа;
- Б: музыка менестрельного типа;
- В: искусство канонической импровизации;
- Г: опус – музыка (167; 109).

Беглый экскурс в историю классификации музыки показывает общее стремление любой эпохи к установлению иерархических уровней внутри музыкального пространства. Эти уровни выстраиваются в схему в зависимости от мировоззренческой позиции классификатора. В одном случае они приобретают теологическую окраску, в другом – рассматривают коммуникативную связь между спекуляцией и реально слышимым объектом, в отдельных случаях магистральным критерием становится социологический, хронологический или жанровый подходы. Иными словами, общепринятых критериев классификации и типологизации явления до сих пор в музыкальной науке не существует.

К началу XX века, времени зарождения джаза, в недрах европейской музыкальной науки был уже сформирован академический взгляд на типологию музыки. Внеевропейский джаз естественным образом не учитывался в этих классификационно-типологических схемах. Однако, интерес к проблемам классификации, наблюдаемый в XX веке косвенным образом вполне мог быть спровоцирован появлением новых форм музицирования, к каковым относится джаз.

В современном искусствознании до сего времени не существует единого мнения по поводу дефиниции джаза, относительно количества существующих джазовых стилей, единой классификации и периодизации. За многие десятилетия существования джаза в это слово вкладывались самые различные понятия - как музыкальные, так и эстетические.

На протяжении всей истории существования джаза музыкальная критика, отказывая в его самостоятельном статусе, пыталась соотнести этот род искусства с одним из видов академической музыки. Наше специальное изучение проблемы показало, что местоположение джаза менялось вместе с его становлением и развитием. Сначала его соотносили с фольклорным типом музыки, позже - с развлекательным, считая его разновидностью популярной музыки. Со временем, в связи с возросшим уровнем образования музыкантов, овладением композиционной техникой, аранжировкой, оркестровкой, преобладанием в некоторых стилях композиции над импровизацией появились основания сравнивать джаз к академическим типам музыкального искусства, определяя его место посредине между опус-музыкой и массовыми типами искусства.

Стремление найти отдельную ступень для джаза привело В. Ерохина к попытке создания «своей» типологии музыки. Он опирается на типологию, используемую в чешском искусствознании (205), где музыка делится на *артифициальную*: академическую, высокопрофессиональную, интеллектуализированную, призванную выполнять специфически художественные функ-

ции вне прямой связи с бытом, культивируемой в рамках деятельности определенных, исторически сложившихся институтов) и *нонартифициальную*, включающую в себя фольклор, а также бытовую, развлекательную, танцевальную и иную музыку прикладного характера, достаточно адекватно воспринимаемую без сколько-нибудь значительного опыта общения слушателя с наиболее высокоразвитыми формами музыкального искусства. По его мнению, джаз находится «на стыке» между этими двумя типами музыки: «В общественном сознании, - пишет автор, - джаз занимал как бы промежуточное место между академическими и развлекательными видами музыки. В определённые периоды он либо полностью отождествлялся с легкожанровой эстрадой – так называемыми лёгкими, развлекательными жанрами, то, наоборот, тяготел к обособлению от неё и тяготел к серьёзной музыке» (56; 10). Эту интегративную тенденции не раз отмечали зарубежные и отечественные исследователи джаза. Попутно заметим, что схема В. Ерохина лишена оригинальности. Автор применил давно «забытую», известную по трудам средневекового теоретика Регино из Прюма классификацию, но применил её в новой исторической ситуации, соотнося с джазом.

Странной кажется точка зрения авторов книги о джазе В. Мысовского и В. Фейертага, которые считают, что вообще «нет необходимости проводить точки разграничения между джазовой и классической музыкой» (103; 14).

Своеобразная трактовка места джаза у В. Озерова, который, причисляя джаз к разряду «массовых музыкальных жанров» отводит ему почётное место, считая, что: «Хотя в широком смысле джаз принадлежит к области «популярной музыки», внутри неё он является своего рода «серьёзным» искусством» (112; 12-13).

В новейшей на сегодняшний день книге по истории современной отечественной музыки (62) джаз рассматривается в контексте массовых музыкальных жанров. Автор Е. Дуков в первых двух томах данного издания даёт обстоятельный анализ советского джаза (период 1917 – 1958), включая его в

раздел «массовых музыкальных жанров». Сюда автор также относит массовую песню, эстрадную музыку, музыку для духовых оркестров и оркестров народных инструментов. Удивительно, что в третьем томе в главе А. Цукера «Массовые музыкальные жанры в контексте культуры» (1960-1990) о джазе нет даже упоминания (62; 453-514). Джаз непостижимым образом выпал из поля зрения составителей этого тома.

Сегодня джаз претендует на отдельную нишу в общей типологии музыки. В последние годы большинство джазовых исследователей настаивают на самостоятельном статусе джаза как вида искусства.

Сначала эти заявления звучали не совсем убедительно, так, подобно замечанию Д. Коллиера, сказавшему, что «к 1960-му году он (джаз – Е.С.) был повсеместно признан как самостоятельный музыкальный жанр, а возможно, и как особый вид искусства» (72; 13).

Затем более уверенно, как это сделал американский исследователь Уинтроп Сарджент в третьем издании своего исследования «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика», характеризуя его как «особый, самостоятельный вид музыкального искусства, живущий и развивающийся по своим законам, использующий свойственные именно ему выразительные средства и способы психологического воздействия на слушателя» (137; 9).

Взгляды на место джаза в ряду музыкальных искусств меняются не только в границах определённого хронологического отрезка времени, но и во взглядах одного и того же исследователя.

В этом смысле показателен пример В. Конен, одной из первых отечественных учёных, обратившихся к проблемам джазовой культуры. Исследователь сначала относит этот тип музыкального искусства к так называемым «региональным жанрам». В своей статье «Музыкально-творческие виды XX века» (1975 год) (79; 427–468) она пишет: «Возникшие в другой среде, отвечающие другим художественным требованиям, «негритянский джаз, азербайджанский мугам, пуританский сельский гимн, персидские «рапсодии»

живут своей самостоятельной жизнью» (79; 447). Позже, в другой работе (1994) она именуется джаз как «Третий пласт» (78). Этот пласт, по её мнению, не укладывается в традиционное деление музыки на композиторское творчество оперно-симфонического плана и фольклор. Связывая воедино два вида художественного творчества – джаз и рок, автор считает их олицетворением массового музыкального искусства XX века, однако категорически возражает против отнесения этих «жанров» к так называемым «бытовым жанрам».

Любопытно, что в своём фундаментальном труде «Рождение джаза» она называет его «самостоятельным» жанром, подтверждая словами: «после того, как джаз впервые вынырнул из негритянского подполья, шокируя меломанов европейского воспитания, он успел разрастись в самостоятельную (разрядка моя – Е.С.), широко разветвлённую культуру, охватывающую множество школ и направлений» (76; 6).

Как видим, место джаза в ряду музыкальных искусств определяется исследователями неоднозначно. В одном случае его отождествляют с массовым искусством (Е. Дуков, А. Цукер, Н. Сыров), в другом – с внеевропейскими культурами (В. Конен), в третьем – акцент ставится на его самостоятельном статусе (В. Конен, Д. Коллиер) четвёртые определяют его место как «третьей» музыки (Г. Шуллер, Х. Бесселер). Авторы исходят как из исторических реалий, так и из своих собственных представлений о феномене джаза. Насколько правомерны процитированные выше заявления, и чем они обоснованы? Каков статус джаза как типа музыкального искусства? Ответ на поставленные вопросы будет дан в конце настоящего исследования. Для того, чтобы он прозвучал убедительно, в работе избирается путь типологического тестирования джаза с тем, чтобы выявить его специфические сущностные парадигмы внутри известных академической науке четырёх типов музыкальной культуры.

2. К проблеме типологических характеристик видов «музык».

При обращении к проблемам классификации музыки неизбежно возникает вопрос о выделении типологических признаков составляющих ее видов. Причём, каждый из исследователей выделяет из них те, которые на его взгляд кажутся наиболее актуальными. От набора таких признаков собственно зависит количество видов «музык», которые по своей художественной ценности, очевидно, равнозначны между собой.

Между тем, анализ современных классификационных концепций, пытающихся рассматривать разнообразные виды музыки внутри иерархической сетки с учетом степени художественной значимости каждого отдельного вида, показывает тупиковость таких поисков. По меткому замечанию В. Конен, все эти попытки «принципиально лишены смысла», так как судить о достоинствах того или иного типа музыкального творчества можно «только исходя из законов вида, к которому они принадлежат» (79; 340). Неслучайно, на практике, разные музыкально-творческие виды не всегда легко поддаются сравнению. Причина здесь видится в том, что каждый вид выполняет только ему одному присущую художественную функцию.

Выявить сущностные черты того или иного вида музыки невозможно, исходя только из его собственной внутренней структуры. Поэтому, описывая фольклорное творчество, В. Конен, например, обычно использовала метод сравнительного анализа, сопоставляя этот тип музыки с профессиональным композиторским творчеством (78, 73). К этому же методу обратился и Г. Головинский в своей работе «Композитор и фольклор» (33). Однако вычленение сущностных признаков видов «музык» у обоих авторов проводится с помощью выбора разных доминант.

Главное различие двух сравниваемых видов В. Конен усматривает в стабильно *национальном* характере фольклора, который отличен от *универсальности* наднационального профессионального творчества композиторов. Автор замечает, что «народное искусство, особенно древней крестьянской

формации, всегда носит национальный характер. В его классических образцах заключены устойчивые национальные черты, характеризующиеся малой изменчивостью на протяжении многих поколений и даже столетий. ... национальный характер, выраженный через интонационное начало, не есть ни в какой мере обязательная и вечная закономерность профессионального композиторского творчества европейской традиции. А вот для народной музыки национальный характер интонаций обязательное условие» (79; 441-442).

В добавление к «национальному признаку» В. Конен называет другие, которые, по её мнению, являются существенным отличительными признаками фольклора, а именно: анонимность, непрофессионализм, устность, импровизационность. В другой работе (1994) среди «фундаментальных признаков» фольклора автор называет: «стихийное возникновение, нерушимая связь анонимного сочинителя и исполнителя, сиюминутное рождение замысла, устная его природа, ярко выраженный национальный характер, особый тип профессионализма – всё это ни в коей мере не свойственно профессиональному композиторскому творчеству» (78; 12-13).

Эти же признаки (в тех или иных терминах) также упоминают Г. Головинский (33) и Т. Чередниченко (167). При этом анонимный характер фольклора, по единодушному мнению авторов, связан исключительно с его коллективностью.

Преобладание коллективного над индивидуальным в фольклоре, особенно архаического типа, отмечают практически все исследователи. Музыкальный фольклор создавался коллективом и существовал в коллективе. Личная жизнь не отделялась от общественной, многие события, воспринимаемые в современном обществе как «личные» - рождение, брак, смерть – в традиционном обществе воспринимались как «общественные», связанные с жизнью определённого рода. Все виды деятельности, от сбора урожая до проведения досуга, носили общественный характер. Индивидуум не выделял себя из общества, он отождествлял себя с ним. Чувство единения с группой,

племенем находило выражение в обрядах – свадебных, похоронных, охотничьих, трудовых. В этом типе культуры, по замечанию Т. Чередниченко, «музыке не учились специально, через формализованную инструкцию, а просто слушали и подключались к исполнению, поскольку участвовали в обрядах, в которых она звучит» (167; 110). Народная музыка словно дублировала все аспекты жизненного распорядка. Она была звучащей повседневностью.

По всей видимости, ни в одном другом виде деятельности чувство коллективизма не проявляется так ярко, как в музыке. Здесь она наполнена социальным смыслом: через неё человек выражает свои чувства к семье, труду, обществу. Подлинный автор фольклорного произведения – коллектив как совокупность всех его членов. Коллективность в фольклоре отнюдь не тождественна безличности, «это длительный и сложный процесс творческого сотрудничества многих одарённых личностей, в течение которого личная инициатива – в рамках коллективных традиций – постоянно подхватывается массой» (35; 170-171). В этом творчестве может участвовать практически каждый, каждый и ощущает себя его «владельцем». Фольклор как способ познания и отражения действительности коллективом направляет своё внимание на те её стороны, которые наиболее важны для данного коллектива. Он с большой силой концентрирует в себе то, что отличает один коллектив от другого.

Среди наиболее существенных признаков фольклора называется его практическая предназначенность, та роль, которую последняя должна выполнить в жизни, в быту. Фольклор в такой же мере отражает действительность в художественных образах, в какой составляет неотъемлемую часть этой действительности. Неслучайно, бытует мнение, согласно которому «фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нём неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму» (35; 79). Прикладная (или бытовая) функция предполагает подчинённость музыки, её

содержания и формы немзыкальным практическим задачам – сопровождению трудовых процессов, обрядов, ритуалов, танцев.

Как видим, характеризуя фольклорный тип творчества при помощи комплекса свойств, органически взаимосвязанных и взаимообусловленных, авторы во многих аспектах проявляют единодушие, но в то же время каждый из них выделяет свой доминантный признак. Так, В. Конен ставит акцент на «национальном признаке» фольклора (79; 140-142), тогда как Г. Головинский этот признак в числе доминантных не упоминает. В его концепции доминантными являются в первую очередь устность, импровизационность, особая роль традиций, вариантность как основная форма бытования отдельного творения и коллективность» (33; 9). В типологии Т. Чередниченко этот тип характеризуют четыре доминантных признака: устность, и как её следствие нефиксированность текста, нетеоретичность, непрофессиональность, каноничность (167; 110–112).

При типологической характеристике **опус-музыки** исследователи также выбирают различные обоснования.

К важнейшим специфическим признакам этого типа музыки В. Конен, например, относит «универсальность». К ней автор добавляет «высокоразвитый профессионализм», связанный, по её мнению, с исключительно индивидуальным характером творчества и с могущественным социальным институтом, его породившим. Эту музыку, как и любой другой тип отличает «опора на специфические выразительные средства, прошедшие отбор многих поколений», поэтому автор включает преемственность определённых форм художественного мышления как дополнительный к вышеперечисленным существенный признак.

Для немецкого историка, теоретика и эстетика музыки Карла Дальхауза краеугольным камнем в опус-музыке является категория «*музыкальное произведение*».

Согласно Х. Эгтебрехту, для опус-музыки характерен целый ряд при-

знаков:

- фиксация в нотном тексте;
- законченность и замкнутость;
- устойчивость опуса как объекта традиции;
- признаки структуры: индивидуальность и однократность;
- форма как законченное целое, имеющее начало, середину, конец и последовательность взаимосвязанных друг с другом временных фаз;
- музыкальное время как настоящее, прошлое и будущее;
- наличие определённого «сообщения» и коммуникативного акта;
- такие характеристики как талант, школа.

Кроме того, в концепции Х. Эггебрехта выделены ещё три значимых признака опус-музыки:

- Классовый характер (в смысле её элитарной принадлежности к «образованному» сословию общества).
- Теоретичность
- Момент «духовности» как преобладающая характеристика содержания (165; 8-10).

Опираясь на положения Эггебрехта, Т. Чередниченко к доминантным признакам опус-музыки относит: нотированность, профессионализм, теоретичность, неканоничность, автономность. Однако, в ряд типологических оппозиций последний признак не включён.

Признак автономности, по выражению автора, является «самоопределяющим, не требующим содержательных инъекций извне» – из религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей (167; 117).

Среди доминантных признаков менестрельства Т. Чередниченко называет: устность и бесписьменность, профессионализм, нетеоретичность, каноничность.

К «типу канонической импровизации» относятся традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы (индийская рага, макам в арабской, иранской, турецкой музыке, дастях, маком – в узбекской и таджикской, мугам – в азербайджанской, патет – в яванской). Исследователи используют различные термины для этого типа музыки. У В. Конен он обозначен как «региональные жанры», у Т. Чередниченко – каноническая импровизация, куда помимо внеевропейских видов, она вводит в эту категорию ещё и литургический (знаменный) распев. На понятийном уровне перекликаются с ней в определении этого типа музыки А. Лесовиченко и С. Лупинос.

Этот тип музыки – достаточно новое явление в теории классификации музыки. У многих авторов этот тип входит в широкое понятие «внеевропейской культуры». Термин «каноническая импровизация» кажется более удобной и универсальностью, так как вмещает в себя разные гео- и этнонаправления. Сам по себе архаичный канон подразумевал в первую очередь устность, а значит, импровизационность являлась первоосновой жизни в каноне.

Среди доминантных признаков этого типа музыки выделяются: устность, частичную нотированность, профессионализм, теоретичность.

Как видим, каждый из авторов подходит к типологии со своих позиций. Обилие мнений вносит в проблему типологии определённую запутанность. Предложенный Т. Чередниченко метод, основанный на четырёх парах типологических признаков, находящихся в оппозиции друг к другу, выделяется своей оригинальностью и утилитарностью. Он помогает, на наш взгляд системно подойти к выявлению существенных признаков любого типа музыки. Поэтому в данном исследовании мы воспользуемся имеющейся типологией в качестве рабочей и применим ее для сравнительного тестирования джаза с каждым из четырёх типов музыки.

Умещаая всё разнообразие мира музыки в четыре вида, автор называет

четыре пары константных оппозиций, которые, по мнению ученого, наиболее точно раскрывают сущностные параметры каждого из выделенных ею видов музыки:

1. устность – письменность;
2. внетеоретичность – теоретически опосредованное;
3. непрофессиональность – профессиональность;
4. каноничность – оригинальность

Первая пара отвечает на вопрос о способе сохранения и передачи музыкального материала – в памяти носителей, либо в виде артефактов (нотных, графических, в звукозаписи) и отвечает на вопрос «каким образом». Вторая пара отвечает на вопрос «как» протекает процесс создания музыкального материала, обращает внимание на роль рационального и интуитивного начала. Третья пара отвечает на вопрос «кто» является создателем, исполнителем. Четвёртая пытается объяснить роль традиционного и эвристического в каждом конкретном типе музыки.

1. Оппозиция «устно – письменно»

Данная оппозиция является одной из главных при определении того или иного типа музыкальной культуры. Так, устно-бесписьменный способ существования музыки в чистом виде присущ фольклорному и менестрельному типам творчества, в смешанном каноническому. И только для опус-музыки присущ письменный способ фиксации музыкального материала.

Устность и бесписьменность как внешние, лежащие на поверхности характеристики присущи в первую очередь фольклорному типу искусства. Устность "является одним из коренных условий его существования, существенной формой художественного производства" и вытекает из традиционализма культуры. Репертуар этого типа искусства хранится в коллективной памяти, отсюда - нет необходимости в его фиксировании. "Пока обычаи, освящённые прошлым, каждодневно воспроизводятся, нет нужды в письменных о них свидетельствах. Музыка - часть таких обычаев" - заключает Т. Че-

редниченко (167; 110).

Создание, хранение и передача произведения, опирающиеся лишь на его запоминание, без фиксации, предполагают целую систему принципов, но и ограничений - хотя бы из-за весьма реальных пределов человеческой памяти.

У менестрельного типа творчества много параллелей с фольклорным: он также в виду устного характера бытования отличается нефиксированностью своего репертуара, отсутствием нотного текста. Без осознания этого факта будет сложно понять сущность менестрельного типа творчества, так как именно такой характер его происхождения объясняет и способы бытования и структурные особенности менестрельства.

Музыкальный материал средневековых церковных распевов находился как в памяти распевщиков, так и мог иметь нотированную форму. Нотация здесь носит условно-частичный характер. Она фиксировала основные вехи фигуры распева. Во внеевропейских канонических типах нотация отсутствует вообще.

Безусловным, одним из главных признаков опус-музыки является нотированный способ её существования.

2. «Внетеоретичность – теоретичность».

Под музыкальной теорией принято понимать систему норм и правил, письменно зафиксированных, реализованных в практике обучения.

Кодекс фундаментально обоснованных норм определяет теоретический базис канонического типа искусства. Каждый музыкальный элемент, будь то лад, попевка или ритмические формулы, был обоснован и систематизирован в трактатах, знание которых было необходимым и неременным условием профессионализма. Теоретичность – один их существенных признаков опус-музыки. Для фольклорного, менестрельного типов творчества характерна принципиальная нетеоретизированность. «Драматичность исследования устной традиции вызвана отсутствием у этой (менестрельной) культуры интере-

са к самоописанию, к элементарной хронологии» - пишет М. Сапонов, - «В то время, когда церковная музыка того времени имела свою теорию в виде латиноязычных трактатов, менестрельная культура не имела подобных теоретических обоснований» (135; 18-19).

Менестрельное искусство, опираясь на систему профессиональных рецептов, ещё не вполне теория, поскольку рецепты вербализируются при обучении, но всё же растворены в показе по принципу: «делай как я». Музыкальная теория осознаётся и функционирует в музыкальном обучении и в качестве науки, строящей систему законов с опорой на некоторую аксиоматику. «В менестрельной практике рецепты не обосновываются. Его язык вербален и сродни сленгу. Роль сленга, как у любого жаргона, состоит в маркировании причастности «своему кругу», а не в рационально-доказательной передаче информации» (167; 113). В джазе мы видим похожую картину: вербализируя свои методы исполнительства, мастер обычно пользуется жаргоном, понятным только посвящённому.

Две оппозиции: «устно - письменно» и «внетeorетичность - теоретичность» влекут за собой постановку проблемы способов передачи опыта и методов обучения.

В менестрельской практике профессионал имеет свои секреты мастерства, которые он передаёт изустно своим ученикам. Ремесленная корпорация средневековья определяла способы обучения у признанных мастеров.

3. «Непрофессиональность – профессиональность».

Семантика термина «профессиональный» многозначна и подразумевает не только его типологическую окрашенность как *метода творчества*, но и *сумму творческих навыков*, где он выступает как синоним *художественного мастерства*. Другая семантика этого термина носит социально – экономический смысл, появившийся в сравнительно позднее время, как *художественное творчество*, как профессия, дающая средства к существованию. Таким образом, термин «профессиональный» можно рассматривать на трёх

- уровнях: 1. как метод творчества
 2. как сумма творческих навыков
 3. как профессия, дающая заработок.

В той или иной мере профессионализм на всех трёх уровнях встречается и в фольклоре, и в менестрельстве, и в канонической музыке, не говоря уже об опус-музыке.

Г. Головинский использует этот термин в значении «индивидуального авторского творчества, в котором значительна роль личного «изобретения», идущего вразрез с традициями; продукты такого творчества фиксируются письменно, в виде текста (во временных искусствах), которому обязан следовать исполнитель и с помощью которого произведение распространяется» (33; 9). То есть, по сути дела, в его трактовке это понятие может быть применимо только к опус-музыке и менестрельству.

Многоаспектный взгляд на проблему профессионализма предлагает Ю. Рагс, считающий, что профессионалы – это такие специалисты, «которые *работают* на ниве искусства (деятельностный, социальный аспект), и создают законченные *шедевры* (художественный, ценностный аспект), предназначенных для исполнения, например, в концертных залах, где собираются много *любителей* именно такой музыки (коммуникативный аспект), имеющих возможность *заплатить* профессионалу (экономический аспект) за полученное *эстетическое наслаждение* (гедонистическое понимание музыкального произведения) (131; 62).

М. Сапонов в определении профессионализма акцентирует своё внимание на социально-экономических аспектах: «Художественный профессионализм появляется там, где существует социальная потребность в нём и соответствующие возможности его бытования, например, наличие хотя бы одной меценатской группы, обладающей досугом и способной выполнять роль неутомимой аудитории – требовать от артиста всё более сосредоточенной работы в своём ремесле и оплачивать её. Социальная и формально-

профессиональная стороны здесь неразделимы» (135; 23). Эту же мысль проводит В. Конен, считая, что «высокий профессионализм стал реален потому, что его развитие на протяжении многих веков было неотделимо от мощного общественного института, жизненно нуждавшегося в музыке для внедрения своих идей и распространения своего влияния» (79; 435).

Профессионал это тот, кто осознаёт (то есть может аналитико-схематически описать), что и зачем он делает; профессионал – «всегда немного теоретик» (167; 111).

Фольклорный тип творчества отмечен принципиальной непрофессиональностью. Это следствие коллективности музицирования. «На деревенской свадьбе все поющие и танцующие – «дилетанты» - метко замечает исследователь (167; 111).

Носителями менестрельства, в отличие от фольклора, были профессионалы. Как уже было указано профессионализм - один из доминантных признаков опус-музыки. Профессионалами здесь выступают композитор, создающий произведение и исполнитель, «озвучивающий» этот опус. Профессиональное искусство европейской традиции имеет многовековую историю. Статус «композитор» появляется в Европе лишь в конце XV века в придворной среде. Именно с высоким уровнем профессионализма европейской музыки В. Конен связывает появление произведений огромного масштаба, подлинно монументальных форм. «Одновременно, - по её мнению, - он обеспечивал высокую содержательность и художественную законченность миниатюры» (79; 434). Принято считать, что композитор – явление в большей степени характерное для опус-музыки и современной поп-музыки.

Таким образом, профессионализм присущ всем типам музыкального творчества, кроме фольклорного.

4. «Каноничность – оригинальность».

Три типа музыки – фольклорный, менестрельный и каноническая импровизация ориентированы на каноничность, которая предполагает ориента-

цию на строго закреплённые образцы, нормы и каноны. Этот признак несёт на себе охранную функцию – сохранение неизменных принципов на возможно долгое время, а в идеале – навсегда.

Предпосылкой любой инновации является дистанцирование от существующего образца, а оно даётся только теоретическим осознанием. В эстетике фольклорного музицирования хорошо только извечное. Отклонение от образца воспринимаются как случайная ошибка.

Коллективность также не способствует обновлению: массовость предполагает устойчивый стандарт. Поэтому только опус-музыка представлена второй парой оппозиции, где оригинальность является одним из ярких показателей этих музыкальных типов. Если первые из указанных трёх типов музыки несут в себе прикладные и развлекательные функции, то только опус-музыка обладает признаком автономности, то есть той самостью, когда в музыкальном произведении чисто художественное назначение становится доминирующим (33; 10). Оно существует как бы само для себя, вне прикладной функции. В отличие от фольклорного или менестрельного, произведение опус-музыки служит самостоятельному эстетическому переживанию, в этом его главное, а зачастую и единственное, предназначение. До появления опус-музыки вся музыка была функциональным искусством. Теперь она рассчитана только на слушание. Бытовые функции, зафиксированные в названиях жанров, в художественном произведении не выполняются, они лишь дают некий потенциальный «фундамент» образности, ибо выразительные средства, порождённые выполнением этих функций, способствуют конкретизации содержания. Художественное произведение стало афункциональным. Каждое отдельное музыкальное произведение – опус – идентичен самому себе. «На входе – композитор, на выходе – исполнитель, над – музыкальный учёный, историк, теоретик» (167; 17). Удивительно, что автор практически не замечает последнего звена традиционной триады «композитор – исполнитель – слушатель», замещая его теоретиком–музыкантом. Такое невнимание сим-

птоматично для академического музыкознания, где ещё мало внимания уделяется роли слушателя в процессе бытования музыкального произведения.

Как показывает исследование, история накопила в своём арсенале огромное количество разнообразных классификационно-типологических схем музыки. При выделении типологических черт каждой из них, авторы акцентируют внимание на различных аспектах, кажущимся им наиболее важными. Для решения классификационно-типологических проблем джаза в данной работе во избежание разночтения, мы придерживаемся типологии, предложенной Т. Чередниченко, как наиболее полно раскрывающей суть явлений различных музыкальных практик, хотя джаз не вошёл в сферу её интересов.

ГЛАВА II. Джаз как часть мировой художественной картины XX века.

§ 1. Дефиниции джаза.

Для понимания места джаза в ряду музыкальных искусств, его статуса, обратимся к дефинициям, данным этому виду искусства в иностранных и отечественных справочно-энциклопедических источниках.

▪ Оксфордский словарь даёт несколько трактовок этого термина:

1) Род рэгтаймового танца, отсюда род музыки, под которую танцуют... Тип музыкальной организации среди американских негров, характеризуется использованием импровизации, синкопированной фразировки, регулярной ритмики и свинга;

2) Энергия, возбуждение, расслабление;

3) Незначительный пустой разговор;

4) Сексуальная связь¹⁰.

▪ А. Альшванг: «Джаз, или синкопированная музыка (syncopated music – как ныне называют джаз в Америке), яркое музыкально-бытовое явление, возникшее в 1910 годах в США, быстро распространился во всех буржуазных странах. Музыка джаза обладает рядом резко отличающих его черт и, прежде всего, чёткой моторной ритмикой, метрически выражающейся в двухдольности с различными, иногда весьма сложными синкопами...»¹¹.

▪ "Джаз (англ. jazz) - «род увеселительной музыки, преимущественно танцевального характера. Возник в 1915 г. в США и получил широкое распространение в капиталистических странах. Джаз является порождением деградирующей буржуазной культуры США. Типичные формы джазовой музыки: фокстрот, уанстеп, чарльстон, танго, блюз, румба. Джаз заимствовал в музыке американских негров некоторые характерные особенности ритма (особые

¹⁰ The New Oxford companion to music. -N.Y., 1984. -P.204.

¹¹ Большая советская энциклопедия (БСЭ). - Т.21. -М., 1931. -С.134.

синкопы - перебои), лада, инструментовки, звукоизвлечения. Эти элементы негритянской музыки были предельно искажены и опошлены. ...»¹².

•Л. Переверзев: «Род профессионального музыкального искусства. Сложился на рубеже 19-20 вв. в результате синтеза элементов двух музыкальных культур - европейской и африканской, осуществлённого неграми США. Африканские элементы – полиритмичность, многократная повторяемость одного мотива, исполнение по схеме «зов - ответ», вокальная экспрессивность, импровизационность - вошли в джаз вместе с распространёнными формами негритянского музыкального фольклора - обрядовыми плясками, рабочими песнями, спиричуэлс и блюзами»¹³.

▪ «Джаз: 1. Оригинальная импровизационная музыка с неровным ритмом, сочетающая в себе черты европейской и африканской традиций. 2. Оркестр, играющий такую музыку»¹⁴.

▪ «Джаз - это современная американская популярная танцевальная музыка, первоначально называемая регтаймом. Характеризуется развитым инструментарием и простым, но ударным ритмом»¹⁵.

▪ «Особый род негритянской танцевальной музыки американского происхождения, в которой ставится особый акцент на искажение ритмов. Это танцевальная музыка с подчёркнутой синкопацией»¹⁶.

▪ 1 - «Музыка, появившаяся в Новом Орлеане примерно в начале 20 века и постепенно развивавшаяся путём усложнения комплекса стилей, главным образом, отмеченная сложным ритмом, полифонической ансамблевой игрой, импровизационностью, виртуозными соло, мелодической свободой и гармоническими идиомами, развивавшихся от простой диатоники через хроматику

¹² БСЭ. -Т.14. -М., 1952. -С.200.

¹³ БСЭ. -Т. 8. -М., 1972. -С.184-185.

¹⁴ Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. -М., 1992. -С. 166.

¹⁵ Wier A. The Macmillan encyclopedia of music and musicians. - N.Y., 1938. -P.893.

¹⁶ A Dictionary of Modern Music and Musician. -L. - Toronto, 1972. -P.256.

к атональности; 2 - стиль танцевальной музыки, отмеченный некоторыми джазовыми характеристиками; 3. – сленг»¹⁷.

▪ «Род профессионального музыкального искусства, сложившийся на рубеже XIX-XX вв. в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур и утвердившийся первоначально в среде негров в США»¹⁸.

▪ «Тип танцевальной музыки, которая возникла в США, около 1915 года, вероятно, среди негров, работавших в публичных домах Нью-Орлеана. Возможно, его наиболее знаменитой характеристикой является очень частое применение синкопы»¹⁹.

▪ «Джаз – это характерный способ музицирования, возникший в США как результат встречи негров с европейской музыкой»²⁰.

▪ «Джаз - это новая музыка с чётко различным ритмом и мелодическим характером, непременно включает в себя (или подразумевает импровизацию, по меньшей мере, в перестановке акцентов и фраз в исполняемой мелодии, а по большому счёту - в создании музыки экспромтом, без подготовки»²¹.

▪ «Один из развивающихся эклектических музыкальных стилей XX века, принципиально инструментальный, развивающийся в творчестве чёрных американцев. Существенными качествами некоторых стилей являются свинг и импровизация. Всю музыку, называемую джазом, будь то прикладная или художественная, популярная или композиционная, «хот» или «кул», объединяет главное - характерные тембры»²².

▪ «Уникальный тип музыки, который не может быть категоризирован как фолк, популярная музыка, или академическая музыка, хотя объединяет в себе

¹⁷ Random House Webster's College Dictionary. -N.Y., 1992.-P. 724.

¹⁸ Симоненко В. Лексикон джаза. -Киев, 1984. -С.36.

¹⁹ Grant P. Handbook of music terms. -Metuchen (N. J.), 1967. -P. 216.

²⁰ Berendt J. The New Book of Jazz. -N.Y., 1958. -P. 174.

²¹ Ulanov B. Handbook of Jazz. - L., 1958. -P 84.

²² Apel W. Harvard Dictionary of Music. - Cambridge, 1969.-P. 440.

аспекты всех трёх»²³.

- «Музыка, созданная главным образом темными американцами в начале XX века путём слияния евро-американских и африканских элементов. Уникальный тип, который не может быть подведён под категорию фольклора, поп- или классической музыки, хотя имеет общее со всеми тремя типами»²⁴.
- «Джаз – это особый специфический род музыки»²⁵.

В приведённых примерах не может не поразить разброс мнений по поводу дефиниции джаза. Обращает на себя внимание тот факт, что джаз рассматривается с одной стороны как вид музыкального искусства, с другой – как тип музыкального творчества. Джаз часто называют то стилем, то жанром, то направлением.

Любые понятия получают своё выражение в терминах. Многое зависит от исторического контекста, в котором употребляется тот или иной термин. Можно ли джаз назвать «жанром»? В. Конен даёт категорический ответ: нет. Потому что, по её мнению, границы джаза шире границ собственно жанра в традиционном понимании этого термина. Под «жанром» в академическом музыкознании принято понимать «явления, которые складывались и отчеканивались на протяжении длительного времени Они отмечены концентрацией формальных признаков, придающей жанру не только его неповторимость, но также внешнюю замкнутость» (78; 4). Автор считает, что джаз (как и рок) являются особым пластом музыкальной культуры, выходящим далеко за понятия жанра. В такой трактовке категория жанр получает узкое толкование. В широком же смысле, в переводе с французского слово «жанр» означает «вид». Именно в таком значении часто применяют его относительно к джазу, когда семантика слова подразумевает именно отдельный

²³ Grove's Dictionary of Music and Musicians. - L., 1954. –P. 580.

²⁴ The New Grove Dictionary of American Music /Ed. by H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie. - L., 1986. –P. 580.

²⁵ Коллиер Д. Становление джаза. - М., 1984. –С. 6.

вид музыкальной практики.

Такую же неоднозначную трактовку получил и сам термин «джаз».

Оксфордский словарь приводит несколько вариантов написания, существовавших до того, пока в 1920-е годы не утвердилось современная орфография этого слова: chas, jasm, gism, jas, jass, jasz²⁶.

Происхождение термина до сих пор не до конца выявлено и часто его описывают как «смутное» или «неизвестное». Существует несколько версий его появления. С момента своего появления само слово «джаз» устойчиво считалось неприличным, оно ассоциировалось с борделями, пьянством и наркотиками (167; 190). Паркс Грант связывает брезгливое отношение к нему со стороны «приличной» публики с тем фактом, что «это грязное (непристойное) слово, было известно за много лет до появления джазовой музыки и до сих пор часто употребляется сквернословием в его первоначальном значении». Автор отмечает, что слово «джаз» содержит 4 буквы, символическое значение которых содержит намёк на сексуальность, а также прямо указывает на то, что своё музыкальное происхождение слово «берёт из публичных домов» (214; 216-217). Есть основания предполагать, что слово «джаз» употреблялось ещё в середине XIX века как экстагически ободряющий выкрик у негров.

На «не вполне пристойный смысл» этого слова указывает и М. Стернс, утверждая, что в 1910-х годах это слово бытовало в Чикаго. Об этом же свидетельствует А. Азриль в своей книге "Анализ и аспект", связывая его употребление с американским сленгом, где JAZZ обозначал анатомические особенности женщины, важные в сексуальной сфере. Ещё в конце XIX века словечко "джаз" фигурировало в песенках о злчных развлечениях, например в такой строке: "Старина Джонсон упился в дым" ("Jazzin' round") (167; 190).

Существуют и другие версии: англ. Chase (гнаться, преследовать);

²⁶ The Oxford English Dictionary. 2-ed. —Clarendon Press. Oxford. —V.8. 1989.—P.204.

араб. Jazib (соблазнитель). По отношению к музыке этот термин стали применять значительно позже. Здесь он обрёл уже другое, «приличное» значение.

Согласно некоторым источникам, в 1880 году оно было в ходу у новоорлеанских креолов, которые употребляли его в значении «ускорить», «убыстрить» - применительно к быстрой синкопной музыке.

- фр. Jaser (жазе - болтать, трещать, говорить скороговоркой), пользуясь которым французское население Нью-Орлеана пренебрежительно называло оркестровую негритянскую музыку;
- африкан. Jaiza (название определённого типа звучания барабанов);
- от звукоподражат. Jass, имитирующего звучание африканских медных тарелок, употреблявшихся при исполнении танцев у некоторых африканских племён;

Некоторые связывают происхождение термина с именем негра - корнетиста Джэзбо Брауна, игравшего в Нью-Орлеане в нач. XX в. и от имени легендарных джазовых музыкантов - chas (от Charles), jas (от Jasper).

В печати слово «джаз» в связи с музыкой впервые встречается в 1913 году в одной из сан-францисских газет. В 1915 году оно вошло в название джазового оркестра Т. Брауна «Tom Brown's Dixieland Band Jazz Band», выступавшего в Чикаго, а в 1917 году это слово впервые появилось в названии пластинки, записанной знаменитым новоорлеанским оркестром «Original Dixieland Jazz (Jass) Band».

Увязка слова jazz, употреблённое в названии одного из первых джазовых оркестров, с американским жаргонным словечком jass, очевидно является наиболее правдоподобной версией.

Термин, таким образом, вышел из борделей и кабаков, как и множество терминов, в которых из века в век определяла себя менестрельная музыка. Этот факт даёт основания учёным утверждать, что термин указывает на менестрельность, то есть развлекательный, увеселительный характер джаза.

Джаз долгое время отождествляли с пороком, преступностью и сексуальной свободой. Его музыка и всё, что её окружало, не соответствовало общепринятым нормам морали. Джаз постоянно ассоциировался с антисоциальным поведением, и на это были свои причины. Место его зарождения – Нью-Орлеан «славился» Сторивиллем – районом «красных фонарей». Именно здесь прижился джаз. После его распространения по штатам джаз связывали с коррумпированной эрой Пендегроста в Канзас-сити, в Чикаго – с эрой Капоне, в Нью-Йорке – с негритянским районом Гарлемом. Конечно же, полностью отождествлять джаз с преступностью и пороком будет неверно, но такое мнение существует, и факты сами говорят за себя. Поэтому не раз предпринимались попытки заменить слово «джаз» другим. Так, появились термины «диксиленд» и «свинг». Последний был введен частной английской радиовещательной фирмой, которой не понравилось слово «джаз». Так или иначе, джаз стал означать в начале XX века определённый тип новой музыки, а также оркестр, исполнявший эту музыку.

Причину отсутствия исчерпывающего определения можно объяснить тем обстоятельством, что в процессе его развития и становления менялись представления не только о самом джазе, его месте среди других культур, но изменялась и сама джазовая природа в результате его исторической эволюции. Способность постоянно видоизменяться под воздействием стремительно меняющегося мира, впитывать новые идеи и отражать их средствами музыкального языка является одной из наиболее характерных особенностей джаза. Теоретическое музыкознание всегда шло как бы вдогонку за джазовой практикой, пытаясь осознать его феномены. Если обратить внимание на годы написания формулировок, приведённых в начале главы, то бросается в глаза трансформация в оценке джаза от «развлекательной, танцевальной музыки» до «уникального», «самостоятельного», «профессионального типа» музыки.

Джаз, как одно из самых динамичных явлений музыкальной истории XX века развивался в стремительной смене одного стиля другим. Иногда

проходило всего несколько лет, и на смену одному, достаточно сильному направлению, приходил другой, не менее яркий и интересный. В такой смене, пестроте, взаимодействии и взаимопроникновении развивался джаз. Подобная калейдоскопическая картина характерна не только для джаза, но и для всего искусства XX века, когда один "изм" подгонял другой в литературе, живописи, музыке и других искусствах. Причина столь ошеломляющей изменчивости заключается в особенностях современной эпохи, когда ритм исторических событий заметно учащён. В небольшой по историческим масштабам отрезок времени - немногим более 100 лет - джаз прошел столетний путь эволюции. Он начал с примитивных полуфольклорных форм музыки, породив затем такое обилие различных стилей и направлений, что разобраться в его специфике представляется весьма затруднительным.

Среди исследователей джаза нет ещё единого мнения по поводу количества стилей джаза, их периодизации и классификации.

Б. Хефель убеждён, что для того, чтобы иметь верное представление о реальной картине развития джаза, исследователю необходимо деление на периоды и направления. Классификация джаза на стили во многом условна и «нужна скорее критикам и любителям джаза, чем самим музыкантам» (219; 4), но она помогает наглядно представить себе сложную картину развития джаза.

Тем не менее, внутри джазовой практики уже сложилась определённая классификация джаза по стилям. Объединённые общими типологическими признаками, эти стили объединены в направления: архаический (или ранний) джаз, классический (или традиционный), свинг (некоторые исследователи относят его к классическому направлению), модерн-джаз, авангард или свободный джаз.

Опуская многочисленные споры по поводу классификации стилей внутри джаза, так как эта проблема может составить отдельную диссертацию, мы используем периодизацию, предложенную автором знаменитой

«Энциклопедии джаза» - Леонардом Фрейзером, представив её в виде таблицы (209):

	Архаический (ранний джаз)
кон. XIX в. – 20-е гг. XX в.	Предджазовые формы: блюз, регтайм, спиричуэл, марширующие оркестры.
	Традиционный (классический) джаз
1900 – 1910	Диксиленд: Новоорлеанский Канзас-сити Креольский
1920 – 1930	Чикагский стиль
1930 – 1940	Свинг
	Модерн – джаз:
1940 – 1950	Бибоп
1950 – 1960	Кул-джаз, хард-боп (нео-боп), прогрессив, Барок – джаз, соул, фанки, 3-е течение.
	Авангард
1960 – 1970	фри-джаз, новая вещь (нью – вейв) Модальный джаз
1970 – 1980	Джаз – рок, фьюжи

Стоит уточнить, что последняя редакция энциклопедии была выпущена в 1978 году, поэтому за последние десятилетия, согласно Путеводителю от 1998 года («All Music Guide to Jazz») появились новые стили, в частности эсид-джаз (acid jazz), джаз-рэп (jazz – Rap), пост-боп (post – Bop). Авторы признаются, что с каждым годом вопрос: “Как назвать эту музыку?” или “К какому стилю её отнести?” приобретает всё большую остроту, “можно сказать одно: доминирующим стилем с середины 1970-х годов стала дефиниция: “No Style!” (180; 1276).

Эстетический стандарт оценок этого искусства постоянно менялся. Критерии, оценки, сложившиеся в один период, не могут быть приложимы к другому. Время каждый раз вносило свои коррективы в социокультурный контекст джаза, его эстетику. Те дефиниции, которые были даны джазу в 1940-е годы, совершенно не подходили в 1960-е, и тем более, в 1980-е. И каждая дефиниция имела право на своё существование, так как была обоснована той ступенью исторического развития, на которой пребывал в это время джаз.

В отечественном музыкознании изменения представлений о джазе были связаны с историческим переосмыслением жанра от «идеологически вредного, вражеского искусства, грозной опасности идеологическим завоеваниям революции» до «органической части мировой музыкальной культуры». Интересны в этом отношении «Размышления о джазе» известного отечественного музыканта Н. Минха, который в 1958 году писал: «Мы хорошо знаем, что извращённое «искусство» буржуазного «коммерческого» джаза с его культом бездушного ритма и болезненной истерией чужды нашей советской культуре». Он критикует стиль диксиленд за то, что его исполнители «развязано движутся по сцене, держатся небрежно, с подчёркнутой аффектацией», за «примитивность», отсутствие «сколько-нибудь яркого тонального и гармонического развития», «наигранную темпераментность» и «шумный успех» (96; 42-43).

В истории музыкального искусства часто бывало так, что джазом называли различные музыкальные явления. Часто под ярлыком «джаз» фигурировали его коммерческие имитации, поп, шлягер, танцевальная и развлекательная музыка, то есть то, что им, по сути, не является. Отсюда споры о «неджазовости джаза», псевдо-джазе, квази-джазе. Пытаясь определить границы джаза, учёные немало потрудились над установлением его специфики, тех черт, которые отличают его от других видов музыки. В этой связи невольно вспоминаются слова У. Сарджента, косвенно раскрывающие подобное явление

ние: «сущность джаза всегда ускользала, не поддавалась точному определению, джаз как будто не желал, чтобы его приспособляли к привычным для европейских и американских интеллектуалов музыкально-эстетическим нормам» (137; 30).

Не одно поколение музыковедов пыталось выяснить его подлинную сущность, его «истинность», исходя исключительно из его музыкальных характеристик. Большинство исследователей подходят к описанию джазовой специфики, чаще используя прилагательные «особый», «специфический», «более», «необычный», которые мало помогают в понимании музыкальной сути джаза. Справедливо утверждение В. Озерова, считающего, что «язык джаза обладает другими специфическими особенностями, которым нет аналогов в традиционной музыкальной практике. Современный джаз бывает трудно отделить, отличить от иных музыкальных явлений, родственных ему или испытавших на себе влияние, носящих смешанный, синтетический характер» (112;13).

Исследователь джаза У. Сарджент относит к таким специфическим чертам следующие:

- Импровизационную стихию особого типа, «проявляющую себя даже в т.н. «композиционном джазе»;
- специфический способ оперирования особого рода моделями - ритмическими (синкопирование, специфические типы ритмов);
- мелодико-синтаксические модели
- гармонические
- композиционно-структурные
- ладовые
- фактурные
- тембровые
- артикуляционные
- индивидуально-конкретное «звукотеление»

- определённый тип инструментовки, определённая комбинация инструментов
- блюзовый звукоряд
- музыкально-выразительные комплексы.

Техника и темп - средство для создания музыки. Главная же цель джаза - создание чувства, эмоция, дух (137).

Другой автор книги «Стили джаза» - Марк Гридли - перечисляет 17 свойств, которые определяют джаз:

1. Импровизация
2. Синкопация
3. Гармония
4. Коллективный подход
5. Вопросо-ответная структура (антифонный респонсорий)
6. Инструментарий
7. Относительная стабильность динамики
8. Контрапункт
9. Выдающаяся роль перкуссии
10. Строгое сохранение темпа
11. Характерные тембры
12. Экстенсивное исполнение коротких повторений (риффов)
13. Полиритмическая структура
14. Декорирование звуков
15. Блюзовые тоны
16. Тенденция джазовых пьес, написанных в мажоре звучать минорно
17. Отсутствие церемоний (215;43).

В авторитетной «Энциклопедии джаза» Гроува автор статьи «Джаз» признаёт за ним три, отличающих его от других типов музыки, характеристики: феномен свинга, «индивидуальный код», тот неуловимый фактор, который делает джазового исполнителя немедленно узнаваемым для осведом-

лённого слушателя. Третьей важной характеристикой исследователь называет «экстатическую функцию», включённую в контекст ритуала джэм-сэши (238; 580).

Авторы очерка «Джаз» В. Мысовский В. и В. Фейертаг считают, что в джазе почти нет никаких специфических музыкальных инструментов. Зато «джаз существенно отличается от других видов оркестровой музыки способом и манерой использования музыкальных инструментов. ... В нём усилилась роль ритмической группы, куда входят: ударные, контрабас, гитара или банджо, рояль; ... манера звукоизвлечения на духовых инструментах совсем иная, чем в симфоническом или духовом оркестре. Именно эти внешние приёмы, дающие при их умелом использовании специфическое звучание, были быстро схвачены мастерами песенно-танцевальной музыки» (103; 4).

На сегодняшний день существует огромное количество джазовых дефиниций, но ни одна из них не в состоянии отразить всё то жанровое и стилистическое многообразие, которое являет собой джаз. И хотя музыковедами написано на эту тему много исследований, сформулировать чёткое и ясное определение джаза не удалось ни одному из них, ни одно из них не является исчерпывающим.

Отношение к джазу долгое время со стороны официальной власти, прессы, академического музыкознания и искусствоведения было пренебрежительным и высокомерным. Популярная и развлекательная музыка, к которой относили и джаз, занимала в музыкальной иерархии статус более "низкого" жанра. Крайнего выражения негативизм подобного рода достиг у Т. Адорно, особенно в его классификации типов слушателей, в которой аудитория развлекательной музыки причисляется к низшему разряду, примыкая к так называемой «патологической группе» (по терминологии Адорно), включающей в себя «немзыкальный» и «антимзыкальный» типы. Причины подобного негативизма лежат, на наш взгляд в следующем.

Во-первых, имея местом бытования кабаки и бордели джаз вызвал к

себе пренебрежительное отношение со стороны интеллектуалов и пуристов.

Во-вторых, в отличие от музыкантов академической традиции джазмен, по крайней мере, в ранние годы джаза не был образован в общепринятом смысле этого слова: был музыкально безграмотным, то есть не знал музыкальной грамоты, не мог читать по нотам. Его поведение не согласовывалось с общепринятыми нормами и его антисоциальность объяснялась низким уровнем образования. Поэтому большинству публики джаз и те, кто его исполняет представлялись опасными.

До настоящего времени в обыденном сознании представление о необразованности джазмена имеет место. Так говорить едва ли не о всех джазовых музыкантах - Л. Армстронге, Д. Гиллеспи, П. Паркере и других. В основе этого убеждения (или заблуждения) лежат европоцентристские представления, не учитывающие специфику традиций джаза. Они подразумевают в первую очередь образованность в европейском смысле слова, то есть наличие (или отсутствие) диплома об образовании.

Действительно, формально мало кто из джазменов, вплоть до 1950-х годов, имел диплом о музыкальном образовании. Но в той обстановке этого и не требовалось. Своего рода «дипломом» для музыканта было признание публики и музыкантов, умение чётко и слаженно играть в ансамбле, уметь импровизировать, знать возможно большее количество джазовых стандартов. «Дипломом с отличием» можно было признать факт, когда творческая манера джазмена становилась предметом подражания со стороны молодых музыкантов.

Отрицательную роль в оценке джаза сыграли принципы кодексологического мышления, сказывающиеся в том, что ценностные и количественные предпочтения отдаются использованию в качестве материала исключительно письменно — зафиксированной продукции. Воспитанные на европейских принципах, мы воспринимаем всё писанное как истину. Любой текст — это «книга», а «любая книга по традиции, причастна к «Книге» — письменному

запечатлению высоких, наиболее достойных истин» (167;113).

Парадоксы европоцентристского подхода можно было бы продолжить. Они связаны с оценкой ладогармонической системы джаза, его ритма. То, что мы воспринимаем как пониженные 3, 5, 7 ступени лада - есть суть блюзового звукоряда, а никакое не понижение. С точки зрения европейца тембры, используемые джазменами вульгарны и грубы. Для джазменов они - оригинальное и выразительное средство для поиска новых звучаний, открывающих неведомые музыкально-выразительные возможности. Другим заблуждением можно считать утверждение как со стороны темнокожих, так и белых музыкантов о том, что первые превосходят вторых в отношении ритма. К подобного рода утверждениям относятся и те, которые выделяют чернокожих исполнителей как наиболее одарённых в музыкальном отношении, особенно в джазе. Правомерно ли разделять три первоосновы музыки - мелодию, ритм, гармонию? Разве не были практически все великие негритянские джазмены великими мелодистами - Л. Янг, Л. Армстронг. Разве стал бы известен Ч. Паркер без своих замечательных находок в области гармонии?

На вопрос, заданный знаменитому трубачу, легенде джаза - Диззи Гиллеспи в интервью по телевидению в 1957 году по поводу ритмического превосходства негров над белыми, тот ответил: «Я не думаю, что Бог мог дать какой-нибудь одной расе нечто, что не дал другой. Возьмите белого ребёнка и поместите его в те же условия, что и окружали нас, и он, скорее всего, будет делать всё как мы. Дело не в расовой принадлежности, а в окружении» (208; 84). Именно этот социокультурный фактор имела в виду В. Конен, утверждая: «Общеизвестно, что американцы обладают гораздо более развитым ритмическим мышлением, чем народы в странах Европы, - факт, который можно объяснить только воздействием афро-американской музыки» (76; 13).

К ярким борцам «за чистоту» джаза можно отнести французского музыканта, критика, автора книги "Hot Jazz" в 1-м издании (1936 г.) и "The real

jazz" во 2-м (1960 г.), переведённый на русский язык как "Подлинный джаз" Юга Панасье (115). Он выдвинул утверждение, что в природе существует "истинный" или "подлинный" джаз, без всяких примесей. Это - музыка чёрных. Большой сторонник американских негров, он утверждал, что белые музыканты не обладают таким чувством ритма, темпераментом и эмоциональностью, как чёрные. Поэтому исполнение "истинного" джаза - удел исключительно чёрных. Далее Панасье утверждал, что современный ему джаз (1940-х годов) нельзя называть джазом. Возникла парадоксальная ситуация: чем считать тогда музыку Джерри Маллигана, Ли Коница, Пола Дезмонда, Стена Гецца, Арта Пеппера и других белых музыкантов? Современным стилям Панасье так же отказывал в праве именоваться джазом и был не одинок в своих убеждениях. Известный в джазовом мире негритянский критик Ле Рой Джонс – был другим апологетом "чистого, истинного" джаза.

Американский джазовый критик Леонард Фрезер, автор многочисленных изданий «Энциклопедии джаза», в течение многих лет проводил так называемые "блайнд тесты" (слепые тесты). Известным джазменам предлагалось прослушать и оценить по пятибальной системе произведения одного или нескольких анонимных исполнителей. Опубликованные в журнале "Даун бит", а затем в «Энциклопедии джаза» (219), эти тесты вызвали живой интерес в среде музыкантов. Они показали, что музыканты без визуального восприятия не могут различить игру чёрных и белых музыкантов. Эти эксперименты выбили почву из под ног тех, кто утверждал, что «истинный джаз могут играть только негры».

Подход к оценке и осмыслению джаза и других "музык" должен быть различным. Джаз нельзя вместить в прокрустово ложе западноевропейских эстетических и этических представлений. Большинство работ, посвящённых джазу, за редким исключением написаны теми, кто не исполняет его.

Понимание и оценка джаза серьёзно затруднена тем фактом, что большинство его исследователей воспитано в европейской музыкальной традиции

и оперируют в своём анализе исходя из этих позиций (равномерно-темперированного строя, метрической и ладовой системы, тембра и др.). Д. Коллиер считает, что попытка проанализировать джаз, используя методы европейской теории музыки, «имеет не больше шансов на успех, чем старания понять поэзию, исходя из канонов прозы» (72; 14). Однако наука ещё не выработала оригинального инструментария, позволяющего всесторонне подходить к многим аспектам джаза. Этномузыкознание, изучающее как чисто народную фольклорную музыку, так и профессиональное классическое наследие внеевропейских народов, также давно осознало, что традиционными «западно-музыковедческими» методами оно не сможет и близко подойти к решению проблем исследования, например, арабской или индийской музыки. Не удивительно, что именно этномузыкознание проявляет гораздо больший интерес к джазу, открывая те его стороны, которые не видны со стороны традиционного музыкознания – это его синкретический характер как результат слияния африканской и европейской музыки. Французский исследователь Андре Одер объясняет равнодушие к джазу со стороны «культурной публики» именно тем фактом, что те, кто пытается совместить джаз с перспективами европейской культуры без хотя бы краткого знакомства с его традиционными художественными особенностями, «едва ли имеют шанс понять джаз. Они смогут увидеть только его дефекты, ... которые окажутся даже более неприглядными в сравнении с европейской музыкой» (222; 6).

Джаз устроен по своим законам, и его специфику невозможно понять с традиционной европейской точки зрения. Сегодня становится ясно, что одними музыковедческими методами при исследовании феномена джаза обойтись невозможно. Необходимо знание его функциональных значений, отношений музыкантов и публики, исследование внутреннего мира джазового сообщества. Современная музыкальная наука нуждается в выработке универсальных методов анализа, которые были бы применимы ко всем типам музыки в целом, так и к джазу в частности.

§ 2. К вопросам функционирования джаза: между развлечением и «напряжённым» слушанием.

Музыка, как вид искусства, имеет много функций: прикладную, развлекательную, идеологическую, коммуникативную, познавательную, этическую и эстетическую, познавательно-просветительскую, эвристическую и прочие²⁷. В нашей работе специальное рассмотрение функционального аспекта джаза носит узконаправленный характер и связано оно, прежде всего, со стремлением уточнить, а возможно и произвести ревизию устоявшихся стереотипов в границах, очерченных пределами развлекательного и концертного векторов. Хорошо понимая, что сам по себе функциональный признак не может служить категориальной величиной, по которой можно было бы с точностью определить тот или иной тип культуры, обращение к нему кажется вполне обоснованным, в противном случае, джаз, как тип искусства, не сможет получить адекватного осмысления и вписаться в контекст академического искусствознания. Проблемы бытования, социального функционирования в джазе, как и во всех типах музыки, важны тем, что они являются не только элементами искусства, но и общественной жизни. Рассуждая о природе массовой музыки, А. Сохор отмечал, что к ней недостаточно подходить исключительно как к явлениям музыкальной жизни, так как они, кроме того, одновременно оказываются ещё и явлениями непосредственно самой общественной действительности, социальными феноменами в прямом смысле слова (148; 238). Социокультурный и музыковедческий аспекты здесь тесно переплетаются, ведь как показывает джазовая практика, формы бытования оказывают самое непосредственное влияние на формирование музыкально-стилистических закономерностей.

Известно, что в процессе своего развития джаз не раз менял свои

²⁷ Их роль и значение достаточно полно освещены в недавней работе В. Холоповой (162; 7-23).

функции и это, несомненно, повлияло на его историческую судьбу. Сложность его дефиниции и определения места джаза в ряду музыкальных искусств связаны именно с переживанием этих запутанных перипетий.

Для разрешения поставленной задачи в данном исследовании выделено несколько, по нашему мнению, наиболее показательных для джаза функций. Ими являются: прикладная, развлекательная, коммуникативная, а также противоположную развлечению функцию «напряжённого» слушания». Этот термин, на наш взгляд, более точно, чем «познавательная функция» выражает оппозицию развлечению. Последующее рассмотрение каждой из этих функций поможет выявить их определяющую направленность в разные исторические моменты развития.

К сожалению, при решении классификационно-типологических вопросов не все исследователи обращаются к функциональному аспекту. Под понятием «функционирование» мы понимаем систему специфических социальных процессов художественной культуры.

Обязательное обращение к этому аспекту связано с той огромной ролью, которую он играет в истории искусства. Функционирование искусства – специфический предмет социологии искусства. Он затрагивает вопросы бытования различных жанров музыки, взаимоотношения художника с публикой. Проблема функционирования вскрывает механизмы влияния исторических, общественных реалий на появление, развитие и существование определённых видов искусства, их жанров, показывает, как общество воздействует на художника, как формируется «социальный заказ» и многое другое.

С самого начала джаз развивался в функциональном отношении, сочетая в себе две функции – прикладную и развлекательную. В истории джазовой литературы привычным является факт, увязывающий «детство» джаза с фольклором, одной из главных характеристик которого была прикладная функция. И с этой позиции прикладной характер джаз вполне очевиден. Наиболее ярко он проявил себя на этапе так называемого «архаического» джаза

(сер. 90-х годов XIX века – 10-е годы XX века), когда джаз был, по выражению Д. Эллингтона «музыкой грязных улочек». Тогда он носил прикладной характер, и многие его жанры были напрямую связаны с сопровождением обрядов (от свадебных до похоронных), шествий, ансамблевым деревенским музицированием (спазм-бэнды) в дешевых кабачках (хонки-тонк и баррел-хауз), парикмахерских (барбершоп), сопровождением работы на плантациях (уорк-сонг).

После отмены рабства в США в 1865 году в результате победы Севера над Югом в Гражданской войне (1861-1865 гг.) тысячи освобождённых (и формально уравненных в правах с белыми) негров в поисках работы двинулись из южных сельскохозяйственных районов страны в большие города. Другой чисто экономической причиной такой миграции было резкое падение цен на сельскохозяйственную продукцию в первые годы после отмены рабства. Новые условия жизни дали повод к появлению новых разновидностей джаза. Вместе с жителями джаз пришёл в большой город, жизнь которого диктовала свои условия бытования музыки. Обилие увеселительных заведений, смешанный национальный состав, относительная расовая и религиозная терпимость – всё это было привлекательным для джаза. Негры-музыканты, за которыми к этому времени закрепилась непрестижная для белых, но уважаемая в негритянской среде профессия джазмена, обслуживали сферу развлечения.

Постепенно в джазе происходит отступление от бытовых форм музицирования и совершается переход к развлекательному музицированию, предпосылки которого также начали формироваться с середины XIX века. Так, выйдя из рамок национальной культурной изоляции фольклорного периода, джаз помимо прикладной обретает новую для себя функцию развлечения.

Практика музицирования марширующих духовых оркестров Нового Орлеана, оказавшая решительное влияние на становление джаза, также была связана с причинами немзыкального характера: после Гражданской войны

многие оркестры были распущены, оставшиеся инструменты распродавались за бесценок. Спрос на развлечение рождал предложение. Десятки конкурирующих друг с другом оркестров обслуживали посетителей кафе, ресторанов, салунов и баров.

Это была бытовая музыка, звучавшая в те годы в публичных домах и на карнавалах. Любой носитель негритянской культуры, включённый в её бытовую повседневность, музицировал, вовсе не зная музыкальной грамоты. Исторически известный факт, что уличный оркестр в Нью-Орлеане собрал для этих целей любых исполнителей, более или менее владевших инструментом. Не случайно в джазовой практике появился даже термин “нью-орлеанская функция” которая как раз подразумевает обязанности, выполнявшиеся некогда негритянскими уличными оркестрами во время похорон, когда покойника провожали на кладбище траурной мелодией, а возвращались домой под звуки бодрого марша, переходившего вскоре в зажигательный регтайм. Позже, такие стили джаза как диксиленд, свинг и свит-джаз – сохраняют традиционную для них связь с прикладными функциями, сопровождая танцы и шествия – от похоронных до свадебных.

Непосредственным предшественником развлекательного вектора джазовой культуры были так называемые *менестрел-шоу* (“minstrel show”). Именно с них В. Ренделл начинает отчёт существования шоу – бизнеса в США. Отправной точкой он называет начало 1840-х годов (245; 67). В замыслах создателей менестрельных комедий, отмечает В. Конен, «не было ничего, кроме намерения дать публике бездумное развлечение с сильным налётом вульгарности» (76; 45).

Последние десятилетия XIX века в Америке принято называть «весёлые 90-е» (“the gay nineties”). Они были отмечены небывалым расцветом увеселительных заведений. Новое поколение разительно отличалась своих отцов-пионеров, приехавших покорять новые земли. «Их жизнь, - пишет В. Конен, - подчинённая погоне за прибылью была вместе с тем пронизана острой

и открытой потребностью веселиться» (76; 138). Новые обыватели вплоть до наступления первой мировой войны коротали время в домах терпимости, притонах, игорных клубах и дешёвых барах. Музыка того времени была неотделима от этих «грязных мест».

Вторая волна миграции из деревни в город была связана с возросшим спросом на рабочие руки в период Первой мировой войны. Огромная масса негритянского населения устремилась в промышленные города Севера: Чикаго, Дейтройт, Нью-Йорк. Только в Чикаго в эти годы в одном районе Саут-Сайд сосредоточилось до 50 тысяч негров. Вживание в новую культурную среду, далеко не оправдавшую их ожиданий, сопровождалось тягой ко всему, что напоминало о прошлом – родных и знакомых, религии, музыке. Последняя пользовалась особым спросом и была представлена блюзом, ставшим впоследствии одним из истоков джаза.

Скорость массового распространения джаза по миру в 1910–20-х годах не может не поразить. Во времена отсутствия средств массовой информации такие темпы были удивительны. Джаз покорила души разных социальных слоёв населения, разных национальностей. Его феномен заключался в том, что жизнь «одноэтажной Америки была сосредоточена в салоне, ...небольшом, уютном, довольствующемся простейшими развлечениями» (76; 133).

Наибольшее распространение получил регтайм - первый общепризнанный фортепианный жанр американской музыки, провозвестник джаза. Его корни - в музыкально-драматической традиции менестрелей. Именно им, считает В. Конен, открывается эпоха массовых жанров» (74; 15). Фортепиано было признаком респектабельности и благополучия, общедоступным средством развлечения для американцев разных сословий.

Учитывая широчайший спрос у публики, книжные издательства, специализирующиеся на выпуске легкожанровых образцов музыки стали выпускать неслыханно большие тиражи регтаймов. Полмиллиона экземпляров

«Кленовый лист» Джоппена было распродано за один год. Кроме того, масса кочующих пианистов-исполнителей регтаймов тысячами передвигались по стране, находя повсюду спрос на свою «продукцию».

Основной функцией классического период джаза и эры свинга в 1920-40 гг. также было развлечение. 20-е годы XX века - это время расцвета чёрного шоу-бизнеса, сотни чёрных танцевальных оркестров гастролировали по стране. Радио активно использовало чёрных музыкантов²⁸. Д. Коллиер утверждает, что в ранний период «в основном джаз делали негры» (72;152).

Джаз был представлен легковоспринимаемой, простой, демократической, быстро запоминающейся музыкой. Именно этот период дал джазу большое количество "эвегринов" - вечнозелёных тем, которые до сих пор используются современными джазменами в своих импровизациях. Такой джаз стали именовать «коммерческим». И. Беренд называет коммерческий джаз «причёсанным, прилизанным, напомаженным, рафинированным» (188; 76), указывая на отсутствие импровизаций и свинга.

Со времён Первой Мировой войны, когда на волне танцевального бума между джазом и фокстротом ставили знак равенства, танец стал неизменным спутником джаза.

Интеграцию в сферу танцевальной музыки завершает стиль свинг. Танцевальные биг - бэнды эры свинга, олицетворявшие джаз в годы перед

²⁸ Ещё недавно, вплоть до конца XX столетия в джазовой литературе наряду с указанием инструмента, на котором играет джазмен, указывалась расовая принадлежность джазмена. Поначалу её обозначали терминами «негритянский музыкант», позже – «белый» или «чёрный». Слово «негр» сегодня считается оскорбительным. Сначала его заменили на «чёрный», сегодня указания на расовую принадлежность джазмена считается дурным тоном (209;87) и в новейших исследованиях они полностью отсутствуют. Между тем, с первых дней джаза и вплоть до второй половины XX века расовый вопрос в джазе был очень актуален. В данной работе использование слова «чёрный» применительно к американским неграм вызвано объективной необходимостью обозначить роль чернокожего населения в становлении и формировании джаза.

Второй Мировой войной, быстро включали танцевальные новинки в свой репертуар, приспособлявая стандартный джазовый репертуар под новые ритмы. Поэтому и свинг также ассоциировался с танцем. Он мог быть созвучен различным настроениям, улаживать слух. Огромные танцзалы собирали многотысячные толпы танцующих, жующих, разговаривающих людей, которые могли свободно общаться друг с другом, воспринимая музыку как фон.

Фантастический успех больших свинговых оркестров и их расцвет был непосредственным образом связан с отменой в 1933 году запрета на продажу спиртных напитков, действовавший в США в течение 14 лет. Эффект отмены «сухого закона» на жизнь нации был огромен: владельцы отелей и танцевальных залов вскоре обнаружили, что музыкально-танцевальные шоу с участием биг-бэндов могут собирать огромную аудиторию. Молодёжь уже не желала возвращаться к поствикторианскому табу на спиртные напитки и предпочитала проводить свободное время в больших залах. Бары, нелегально торговавшие в 1920-е годы спиртным, как правило, были небольшими, как и музыкальные группы, обслуживающие их. После бурного, беспокойного периода в жизни Америки 1920-х, получившего название «*rolling twenties*» с его сладкозвучными и сентиментальными популярными мелодиями (бальзамом для тревожных мыслей), целая страна желала стряхнуть депрессию, ожить вновь. Это желание нашло отражение в танцевальном буме. Появилась потребность в быстрой, возбуждающей, стимулирующей музыке. Стил, названный свингом, отразил всеобщую стандартизацию, уверенность и благополучие. Танец более, чем любой другой единичный фактор, стал основой успеха свинговых оркестров.

Традиционный джаз был тональный, логичный, завершённый, с красочной гармонией, со знакомыми мелодиями популярных песен и баллад, лежащими в основе его импровизаций. Сегодня он воспринимается нами как синоним доброты, честности, порядочности, как образец равновесия и спо-

койствия. Красочные баллады с томными и сочными гармониями, богато орнаментированными мелодиями, живым инструментальным языком риффобразной музыки отразили стремление миллионов людей ко всеобщей гармонии и красоте, к иллюзии счастья в безумном мире. Широкий демократизм его эстетики и глубокий гуманизм его содержания во все времена обеспечивали ему благодарных слушателей.

Новые условия бытования джаза резко сказались на временной протяжённости исполнения, ограниченного теперь временными границами танцуемого. Танцевальная композиция приобрела более чёткие очертания, укладывающиеся в хронометраж 5-10 минут – времени танца. Музыкант не мог уже импровизировать до бесконечности, его заработок напрямую зависел от того, насколько он может приспособиться к предъявляемым публикой требованиям.

Столь широко популярность биг-бэндов и псевдододжазовых групп в конце 1930-х - начале 40-х, как считает Дон Хекман, «можно с уверенностью отнести к экономическим и социальным условиям того времени. Танцевальная музыка – залог коммерческого успеха. Вкусы публики определяли направленность оркестров, они платили за это. Финансовый успех оркестров Г. Миллера, Т. Дорси, Б. Гудмена был ошеломительный» (218; 19-21).

Конец эры свинга положили, по крайней мере, две причины внемузыкального характера: начало Второй мировой войны и связанный с ней, как следствие, призыв музыкантов в армию.

Вторая мировая война нанесла ощутимый удар по развлекательной индустрии. Политика экономии энергоресурсов - бензина, электричества, повышение подоходного налога (до 30%, позже - 20%) для кабаре и других развлекательных заведений привела к тому, что многие из них были закрыты. В ночное время был введён комендантский час. Оркестры сократились в составах, на работу стало приниматься меньше музыкантов.

Комендантский час, ограничивший работу ночных заведений, и другие

чисто экономические трудности делали во многом невыгодным содержание больших оркестров. С началом войны были распущены многие свинговые оркестры. Спорадически выступает с оркестром Б. Гудмен. Летом 1942 года умирает Дж. Лансфорд. Лестер Янг работает в клубах один или с трио. Даже К. Бейси, имевший постоянный успех, был распущен и сам руководитель временно работал с септетом. А. Шоу и К. Торнхилл служили в морском флоте и руководили там оркестрами, но после войны уже не смогли вернуться к прежним высотам, как и Д. Дорси, распустивший свой оркестр. Только много лет спустя ему удастся организовать новый оркестр, но ни один из братьев Дорси не сможет добиться пика популярности довоенных лет. То же самое можно сказать о К. Лома, Кросби, Э. Фицджеральд. Последняя охотно пыталась возглавить после смерти Чика Уэбба его оркестр, но неудачно. Кэб Кэллоуэй вернулся к небольшим комбо.

Стрессы военного времени, как эхо великой депрессии, вызвали в публике потребность в такого рода развлечениях, которые несли бы с собой чувство уверенности. Особенно востребуемыми стали жанры сентиментального толка. Вокальный жанр расцветал на фоне военного времени. Имена вокалистов стали появляться на афишах перед названием оркестров. Теперь радио взяло на себя основную роль в развлечении.

Европейская публика приняла джаз (в его эстрадных формах) быстро и легко. В России отнесение джаза к развлекательным жанром связано с фактом его бытования в ресторанах, фойе кинотеатров, на танцевальных площадках. Сюда он вошёл «на плечах» новомодных танцев: шимми, фокстротов, степов. Его появление связано с окончанием Гражданской и Первой мировой войн. Не случайно, характеризуя джаз того времени в периодике можно было встретить следующее замечание: «Молодёжь, увлеклась танцульками с «ту-степами», «танго» и прочими прелестями, появившимися, может быть, как реакция. Утомлённый неслыханным напряжением гражданских войн, голодовки и всей окружающей нервной обстановки, организм требовал отдыха,

и не зная ничего лучшего молодой рабочий свой отдых проводил так, как умел»²⁹.

Советский джаз был связан не только с танцем, но и носил явно выраженный песенный характер. Впервые понятие «песенный джаз» предложил В. Утёсов в книге «Записки актёра» (155).

Концертные формы джаза.

Однако не на всех исторических этапах развлечение являлось определяющим вектором развития джазового искусства. Причисление джаза к сфере развлечения и танцев в джазовом музыкознании сохранялась вплоть до середины 1940-х годов, то есть до времени, когда джаз вступил в новую фазу своего развития и получил статус "профессионального рода музыки". Эта фаза именуется «модерн-периодом». Она связана с резкой сменой функциональной ориентации музыки (а именно – переходом от развлечения и любительства к концертному исполнительству и профессионализму), и появлением новых стилей: бибоп, кул, «третье течение», фри-джаз и других, которые в изменившихся условиях не могли теперь быть использованы в прикладных целях.

В начале 1940-х годов огромное количество джазменов сосредоточилось в неофициальной столице США - Нью-Йорке, ставшем «сердцем» модерн-джаза. Именно здесь джаз начинает постепенно утрачивать свою первоначальную функцию танцевальной музыки и приобретать новые качества. Смена танцевальной ориентации произошла сначала в бопе, позже в кул-джазе. Иными словами, боп стал первым из джазовых стилей, представленным как искусство, а не развлечение.

Со временем джаз превращается в музыку для слушания. Новое функциональное осмысление позволило впоследствии провести резкую классификационную грань между двумя эпохами в джазе - традиционным джазом и

²⁹ //Новый зритель. -1926.-№10. -С.5.

модерн-джазом.

Следует сказать, что попытки отмежеваться от сферы развлечения наблюдались задолго до модерн-эры, однако с её наступлением джаз стал довольно сложной музыкальной формой, требующей подготовленного как исполнителя, так и слушателя, более искущённого в джазе, чем его предшественник. С появлением бибопа джаз обособился от мира популярно-развлекательной музыки, перестал быть приятным развлечением, театральным исполнительством. На это обстоятельство прямо указывает Дэвид Розенталь: «с появлением бибопа в середине 1940-х годов джаз перестаёт быть «популярной музыкой» (246; 51).

Боперов многие упрекали в изменении функциональной основы джаза. Их музыка оказалась практически непригодной для танцев, публика была вынуждена сидеть и слушать и лишь изредка танцевать (при соответствующем репертуаре). Именно это вызвало бурю негодования и протеста во время гастролей Паркера и Гиллеспи в Калифорнии в 1945 году, где посетители требовали играть такую музыку, к которой они привыкли, под которую можно танцевать.

Боперы были первыми, кто сделал решающий шаг к пониманию джаза как искусства в европейском смысле этого слова. Новый стиль явился тем решающим поворотным пунктом, который как пограничная межа, отделил джаз от мира эртертаймента. Их джаз перестал быть развлечением, то есть тем типом музицирования, во время которого толпы танцующих, жующих, разговаривающих людей могли бы свободно общаться друг с другом, воспринимая музыку как фон для приятного времяпровождения и отдыха. Новая музыка апеллировала не к ногам, а к разуму. Молодые бунтари заставили публику воспринимать себя как артистов, преисполненных чувством собственного достоинства, а не просто развлекателей, за которых белый мир держал их долгие годы. Бибоп был воспринят современниками как бунт молодого поколения бросившего вызов традиционным устоям, сложившимся в джа-

зе на протяжении многих десятилетий.

Особенно сильно протест проявил себя в 1940-е годы, когда в представлениях молодых негров утвердилась мысль, что белые нещадно эксплуатируют их музыкальный потенциал, используя джаз в коммерческих целях. Они быстро приспосабливают лучшие находки и открытия мастеров джаза, используют их формы, идиомы, извлекая огромные прибыли. Вместе с этим белые относились к неграм-джазменам как к развлекателям, энтертайнерам. Многие новоорлеанские мастера, как Л. Армстронг, например, смирились с таким положением, оно не вызывало у них протеста, но молодёжь мириться с таким своим положением уже не хотела. Боперы считали для себя унижительным играть роль наивного, безобидного развлекателя белых. Отсюда - их презрительное отношение к музыке традиционного джаза, к нью-орлеанским мастерам, музыку которых они язвительно окрестили «Corny Uncle Tom Music».

К моменту окончания Второй мировой войны в американском обществе произошли значительные перемены. Война привнесла новое осознание и чувствительность к расовой несправедливости. Сражаясь в одних рядах с белыми солдатами, защищая интересы своей страны и мира, черные по-новому осознали свою роль в жизни общества. Мощный рост протеста против расовой дискриминации, против представлений о темнокожем как о человеке низшей расы выразился в требованиях равных прав, свобод, выборов, равного образования, оплаты труда и условий работы. Перестав считать себя людьми второго сорта, негритянская молодёжь 1940-х утверждала своё человеческое достоинство, поднимала и отстаивала собственную культуру. Их протест был декларирован не только в экономических и политических сферах, но и в искусстве, и джаз стал рупором негритянского протеста.

Темпы, динамика, стремление к экспериментаторству, порой пренебрежение к публике - всё это, по логике, должно было бы отвернуть публику от нового джаза, который мог даже «пострадать от рук тех, кто испытывал

зуд потанцевать» (191;180). Но этого не произошло.

С этого времени в понятие «джаз» стали вкладывать не только музыкальное, но и политическое содержание, называя его "музыкой протеста". Он никогда не был "музыкой для всех". Так, американский автор Сидни Финкельштейн считает, что "джаз - это музыка протеста против дискриминации.... Он выражает гнев линчеванию, прямому или скрытому рабству, возмущение против бедности. Он выражает надежду и борьбу за свободу, ту жизненность, которая даёт человеку возможность выразить радость избавления от нищеты и отстаивать право человеческого существования" (211; 28-29).

Функциональный аспект обретает еще более полное выражение в кул-джазе, который часто называют "концертным джазом". Выступления артистов "Модерн-джаз квартета", например, были рассчитаны исключительно на слушание в концертном зале, где танец как форма восприятия музыки вообще исключался.

В 1950-х гг. многие музыканты, привлечённые возможностью получить хорошо оплачиваемую работу, отправляются на Западное побережье - в Калифорнию. Такое перемещение было обусловлено спадом активности и низким спросом на джаз в ночных клубах Нью-Йорка, которые до сего момента являлись питательной средой джаза. Крупные города Западного побережья, подобные Лос-Анджелесу и Сан-Франциско изобиловали клубами, студиями звукозаписи, киностудиями, нуждавшимися в высокопрофессиональных музыкантах. Они могли предоставить широкие возможности для эксперимента и обеспечить высокий жизненный уровень джазмену, избавив его от необходимости работать в малооплачиваемых клубах.

Музыка кул с самого начала была рассчитана на слушателя и слушание в академической традиции, внутри которой музыка должна быть не только прочувствованной, но и в первую очередь понятой. Концертность проявилась в высокой техничности исполнителей. Музыканты теперь, подражая

представителям высокой академической традиции, одевались в строгие костюмы с галстуками. Ярким примером тому может служить внешний вид музыкантов «Модерн джаз квартета».

На первый взгляд может показаться, что смена функций в джазе произошла слишком резко. На самом деле, пути к выходу джаза за пределы чисто развлекательной музыки готовились задолго до начала 1940-х годов. Среди этапных шагов на данной дороге исследователь Е. Овчинников называет, к примеру, следующие:

- опыт С. Джоплина по созданию «рэг-оперы»;
- поиски новых композиционных приемов в творчестве Д. Гершвина и Д. Эллингтона;
- освоение джазом романтической, импрессионистской гармонии, современных средств выразительности, вплоть до сериализма, сонористики, алеаторики;
- тяга к европейскому симфонизму, попытки «симфонизации» оркестрового состава;
- новаторские принципы первых стилей модерн-джаза - начиная с течений «бибоп», «прогрессив», «кул» и т. д.
- выход за пределы прикладной сферы, концертизация джаза (105; 15-22).

Что касается непосредственно творчества Д. Эллингтона, который своими работами заставил начать разговор о джазе не как о популярной музыке, а как о серьёзном искусстве, то его достижения уже невозможно было игнорировать. Ибо его композиции было сложно воспринимать как музыку исключительно для танцев и пения. В 1920-х годах Эллингтон плодотворно экспериментировал в области гармонии, сумев внедрить в джаз некоторые особенности гармонии импрессионистов (нонаккорды, параллелизмы и прочее).

Исполнение джазовых произведений на концертной сцене, в тех филармонических залах, где выступали прославленные мастера академической

школы считалось одним из действенных средств, поднимающих престиж джазмена.

В 1924 году в одном из престижнейших залов Америки - «Эолиен холле» - этой «цитадели академической музыки» (105; 18), по инициативе Пола Уайтмена состоялся джазовый концерт, получивший большой общественный резонанс. Это мероприятие готовилось особенно тщательно и проходило под названием «эксперимента» в современной музыке. Среди приглашенных были С. Рахманинов, Ф. Крейслер, Л. Годовский, И. Стравинский, Л. Стоковский и другие выдающиеся деятели искусства.

Под руководством П. Уайтмена выступил большой оркестр, игравший, правда, в сильно европеизированной манере (стиль «свит»). Основная творческая задача организаторам концерта виделась в том, чтобы продемонстрировать широкой публике якобы происшедший в американском джазе в целом сдвиг от «грубого», «диссонантного» искусства в сторону его большей мелодизации, упорядоченности звучания, «симфонизации» и в результате — приближения к традициям опус - музыки. Для наглядности этой идеи в самом начале концерта исполнялись композиции, относившиеся к образцам раннего, «неочищенного» от всяческих «варваризмов» джаза и, что особенно интересно - они очень понравились публике. Среди прочих пьес прозвучали «Александр'с рэгтайм бэнд», «Ливери стэйбл блюз» и другие, в том числе — ставшая впоследствии популярной «Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина, причем партию фортепиано исполнил сам автор. Напомним, это сочинение - одна из первых серьезных попыток синтеза элементов джаза и академической музыки. Отсюда впоследствии возьмёт начало линия к более поздним образцам воплощения данной идеи.

Упомянутый концерт в целом прошел успешно. Правда, мнения публики разделились. Критика была более единодушна в положительной оценке. Оценивая роль данного прецедента в концертной музыкальной жизни Америки, следует подчеркнуть, что концерт послужил прекрасной рекламой джа-

за. Кроме того, немаловажным можно считать факт, что указанная акция помогла многим джазовым музыкантам в трудоустройстве. Теперь к джазу стали относиться вполне серьезно.

И все же, дальнейший путь джаза в концертные филармонические залы был нелегким. Следующий концерт подобного класса состоялся лишь в 1938 году (через 14 лет!). Его организовал музыкальный критик и общественный деятель Дж. Хэммонд. Концерт состоялся в престижном нью-йоркском зале «Карнеги-холл», исполнителем стал уже знаменитый к тому времени оркестр Б. Гудмена.

Для свингового биг - бэнда Вуди Германа И. Стравинский написал «Ebony Concerto», который с триумфом был исполнен в Карнеги – холл в 1946 г. В этом же году оркестр Германа исполнил произведение Ральфа Бернса «Summer Sequence» – стандартную свинговую композицию, отличительной чертой которой стала чёткая европейская музыкальная форма.

29 сентября 1947 года по инициативе Л. Фейзера в Карнеги-холл состоялась презентация бибоба, нового стиля модерн-джаза. Затем подобные мероприятия стали традицией. Это нашло отражение в так называемом «филармоническом джазе», который исполнялся именно в специальных концертных залах и привлекал внимание подготовленной аудитории. В 1942 была создана самостоятельная организация - «Джаз в филармонии» (*Jazz at the Philharmonic*, сокр. *JATP*). Её руководитель - известный в джазовом мире импресарио Норман Гранц - начал заниматься вопросами постоянной концертной деятельности джазовых музыкантов, в том числе — их зарубежными гастроями, а также грамзаписью силами специально открытых для этой цели фирм. Впервые концерты с таким названием состоялись в Филармоническом зале города Лос-Анджелес. Затем в течение трёх лет они проходили в крупнейших городах США и Америки. В 1974 году Н. Гранц организовал концертную поездку всемирно известного джазового трио О. Питерсона по нашей стране. Эти концерты имели форму джем-сешн. На них приглашались

ведущие музыканты того времени. Успех был ошеломляющим. Эти концерты были записаны на долгоиграющих пластинках, ещё несколько «лонг – плеев» были записаны в студиях.

Два коллектива - «Модерн – джаз квартет» и квартет Дэйва Брубeka стали первыми чисто концертными ансамблями современного джаза. В меру эмоциональные и интеллектуализированные, они символизировали тот новый тип «концертного джаза», который надо было не танцевать, а слушать. Имена самых выдающихся джазовых исполнителей – Д. Гиллеспи, Л. Янга, Э. Фицджеральд, О. Питерсона и многих других связаны с концертными формами выступлений.

В России 1950-х – 60-х годов разнообразные джазовые концерты (как и специальные радио- и телепередачи) стали традицией. Сегодня они проходят не только в джазовых клубах, но и в крупнейших залах: в Большом зале консерватории им. П. И. Чайковского, Государственном Центральном концертном зале в Москве и в других престижных залах страны. Аналогичная картина наблюдается во многих других городах.

Концертные формы джаза поначалу оценивались спорно. В джазовом музыкознании для интеллектуализированных разновидностей джаза, отличающихся «повышенной сложностью музыкального языка, формы, метроритмики, гармонии, тональной организации инструментовки и других выразительных средств, тенденцией к утверждению приоритета композиции и аранжировки над импровизацией, к синтезу традиций негритянской и европейской музыкальных культур, к модернизации джазовой стилистики» (111; 232) даже появился специальный термин «софистикэйтед-джаз» (англ. *sophisticated* – искусственный, утончённый, сложный).

У. Сарджент писал: «...джаз, в сущности, вовсе не является «концертной музыкой». В значительной мере его обаяние и живая непосредственность утрачиваются, когда его исполняют перед большой аудиторией как симфонию или оперу. Наконец, он совсем не обладает интеллектуальными и ком-

позиционно-структурными качествами, способными поддержать в течение долгого времени интерес и внимание образованной музыкальной аудитории» (137; 30-31). Интересно, что не все поддерживают эту точку зрения. В. Озеров категорически не согласен с такой позицией исследователя, считая её необоснованной (111; 232). Ему созвучны утверждения современного немецкого музыканта и педагога В. Бурбата, который отмечает, что «к настоящему времени джаз в значительной мере эмансипировался и представляет собой теперь одну из разновидностей современной серьёзной концертной музыки, а поэтому заслуживает того, чтобы занять достойное место на всех уровнях системы высшего образования» (195).

Сегодня термин «филармонический джаз» относится ко всему концертному джазу. В 2002 году отечественный джаз отметил своё 60-летие. Заметим, что празднование проходило в Большом концертном зале им. П.И. Чайковского.

Перемена функции – от танцев к слушанию – это внешнее проявление в джазе. Существуют более глубинные причины, которые привели джаз к новому положению. Исследователи по-разному трактуют эти перемены. Одни усматривают смену функций как реакцию против коммерциализации джаза. Другие – в возросшем уровне образования джазменов, третьи – в желании музыкантов поднять свой социальный статус, в стремлении отречься от легкожанрового статуса и приблизиться к вершинам высоко профессионального, серьёзного академического искусства. Изменение функциональной стороны джаза, безусловно, связано и с процессом профессионализации джаза, с его движением от простейших фольклорных форм к образцам концертного искусства, свободного от прикладных функций, и использующего в своём арсенале различные композиторские техники. В целом, каждая из этих позиций имеет право на существование и в определённом контексте может превалировать одна над другой.

Всё выше сказанное позволяет заключить, что демаркационную линию

между тем джазом, который относится к сфере развлечения (то есть к менестрельному типу музыки) и джазом, относящимся к опус-музыке, проводит категория функциональности. Разная функция стилей, как нам представляется, в первую очередь позволяет провести классификационную грань между любыми стилями и, в частности, между свингом и бибопом, открывшим новую эру в джазе именно своей функциональной разницей. Функциональный аспект позволил резко разграничить традиционный джаз - как музыку для танцев - от модерн-джаза - как музыку для слушания.

Памятуя о том, что джаз – это искусство коммуникации, а стало быть, любая его функция так или иначе «обслуживает» интересы публики, в следующем разделе в рамках функционального аспекта будет рассмотрена роль публики в джазе.

§ 3. Коммуникативный аспект джаза

При решении классификационно-типологических проблем джаза многое может объяснить коммуникативная функция, которую исследователи считают «сверхфункцией» в ряду многих других. Главное её назначение – в человеческом общении. Вот почему на первый план здесь выступает проблема взаимоотношения публики и музыканта (композитора и исполнителя). Она тесно связана с рассмотренными выше вопросами функционирования джаза.

1. Роль публики в джазовом музицировании.

В современном искусствознании проблема публики совсем недавно стала предметом самостоятельного изучения. Свой интерес к ней проявляла поначалу наука эстетика. Ещё А. Баумгартен, который ввёл в науку понятие «эстетика», учитывал публику как составную часть новой науки наряду с произведением искусства художника и его предметом³⁰. Однако долгое время

³⁰ Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. –М., 1962. –С.30.

интерес к публике со стороны эстетики не проявлялся. Рождение таких феноменов, как «массовое» искусство в XX веке сделали эту проблему актуальной для социологов.

Сегодня над этой проблемой активно работают отечественные учёные Е. Дуков (49, 51), А. Сохор (151), Н. Хренов (163).

Можно ли в категорию публики, в частности джазовой, включать любого, слушающего эту музыку? За ответом обратимся к истории становления этого понятия. Ж.-М. Дюбо определял публику как «совокупность людей через степень приобщённости их к различным видам искусства и по наличию способности к эстетическим суждениям и оценкам»³¹.

Как носитель определённой системы восприятия, эстетических оценок и вкусов, публика имеет конкретные исторические и социологические признаки. Каждое конкретное общество на отдельных этапах своего развития репрезентирует свою публику, а не только одного художника и его произведение. Её потребности, реакции, интересы отражают жизнь отдельного общества и сохраняют связи с культурой в целом. Публика, кроме того, несёт на себе отпечаток классовости: она социально организована.

В различных видах музыки категория публики проявляется по-разному. Так, в фольклоре, например, невозможен разрыв между «автором» и публикой. Здесь отсутствует тот специфический эстрадный барьер - сцена, та эстетическая рамка, которая резко огораживает в профессиональном искусстве исполнителей – а через них авторов – от публики.

Ещё П. Г. Богатырёв считал функцию публики основной мерой отличия профессионального искусства от фольклора, ведь народную песню поют все, её «исполнитель» не отделён от публики (16; 201). Любой слушатель здесь – это “потенциальный будущий исполнитель”. Фольклор адресован не посторонним, а самому себе и всем сразу (135; 24). Облик произведения каж-

³¹ Дюбо Ж.-М. Критические размышления о поэзии и живописи. –М., 1976. –С.437.

дый раз зависит от конкретного состава участников. Эстрадный барьер отсутствует не только в коллективном, но и в сольном исполнении. Состав аудитории и её реакция - реплики, жесты, мимика - оказывает заметное воздействие на то, в каком виде произведение будет исполнено.

Джаз, как и любая устная культура, может существовать только в прямых контактах. И в этом отношении он близок к фольклорному типу музицирования. Именно поэтому для джаза, как ни для одного другого вида музыкального искусства так важна роль публики. Именно публика, слушатель определяет практику общественного бытования музыкального «продукта» подобного джазу. Она – основной ценитель во всех типах музыки.

Т. В. Адорно в своей типологии слушателей музыки, разделённых на восемь групп, помещает «джазовых фанатиков» (в его формулировке) посередине между двумя полюсами – теми, кто очень тонко воспринимают и оценивают музыку («эксперты») и «равнодушными слушателями» - теми, для кого музыка – это шум, мешающий им жить. К середине, помимо «джазовых фанатиков» принадлежат «хорошие слушатели», «потребители культуры», «эмоциональные слушатели», «рессантиментные (антиэмоциональные) слушатели» и «развлекающиеся слушатели» (190). Выстраивая шеренгу передовых и отстающих форм музыки (через типологию слушателей), впереди Адорно ставит новаторов (Бетховен, Веберн). Позади плетется лёгкая музыка. Последнее слово в определении статуса музыки Адорно признаёт за композитором и композицией. Вот почему в его «композитороцентристской» концепции истории музыки слушателю нет места. На самом деле слушатели, выражая свои художественные идеалы, тоже участвуют в развитии музыкальной культуры.

В джазе, любом его стиле слушательская аудитория всегда является соучастником исполнения. Она не только оценивает, но и самым непосредственным образом реагирует на игру музыкантов, подбадривая возгласами исполнителя, аплодируя посреди исполнения или после удачной импровизации

солиста. В джазе принято аплодисментами встречать начальные такты знакомой мелодии джазового стандарта или клише известных исполнителей. Таким способом публика сопереживает вместе с музыкантом, становясь соисполнителем. Известный в мире джазовый пианист и композитор Дэйв Брубек утверждал: «Публика – пятый член нашего квартета» (12; 28).

Обычно джазовые концерты посещает подготовленный, грамотный слушатель. Он знает как себя вести, в каких случаях хлопать и когда свистеть или сидеть тихо. Если большая часть аудитории представлена именно такими соучастниками концерта, то на её фоне резко выделяется слушатель академических концертов, равно как и наоборот.

Европейски воспитанный слушатель тоже эмоционально не отстранён от произведения, но это соучастие иного рода. В музыке академической традиции невозможно себе представить, чтобы исполнение прерывалось аплодисментами, выкриками, тем более свистом после наиболее удачных соло или чтобы сами оркестранты подбадривали своего солиста репликами типа "давай, давай, Гарри". По классическим канонам музыкальной эстетики аплодисменты приняты только после исполнения всех частей произведения. Нельзя аплодировать даже в паузах между частями симфонии или сонаты. В джазовой этике эмоциональная отзывчивость на исполняемое - норма. Слушатель может притоптывать в такт, раскачиваться, негромко подпевать или, наоборот открыто выражать своё неудовольствие. Джазовый слушатель не пойдёт на концерт джазовой музыки «из приличия». Он – активный соучастник музыкального действия. Активное и опосредовано-пассивное участие публики – то, что размежевывает джаз и опус-музыку.

Джазовый слушатель вовлечён в процесс импровизации и активно влияет на исполнителей. Джазовый пианист Ричмонд Браун подтверждает это, описывая сложности в общении с публикой: «Слушатель всё время предсказывает: происходят бесконечно малые предсказания, будет ли следующее событие повторением чего-либо, или это будет чем-то другим. Исполнитель

постоянно либо подтверждает, либо опровергает эти предсказания в представлении слушателя. Так, если исполнитель начинает повторять что-либо, внимание слушателя снижается с момента, когда успешно предсказывается происходящее. Затем, если повторы продолжаются, интерес опять повышается, и слушатель заинтересовывается» (200;15).

Преднамеренный расчёт на слушателя – черта, характерная для джаза. Здесь где авторский замысел реализуется через активное сотворчество со слушателем. Исполнитель ориентируется на использование не только демонстрацию своих творческих потенций, но и потенций слушателя, на ассоциативность его музыкального мышления. Зная средства воздействия на публику, джазмен стандартизирует музыкально-выразительные средства, "шлифует" определённые приёмы, хорошо осознавая, что тот или иной известный ему приём вызовет в публике возгласы одобрения. «Слушатель и ценитель джаза ждёт от импровизатора автоцитат, импровизатор же, идя навстречу этим ожиданиям, сознательно повторяет когда-то удачно найденное, а в процессе подготовки к импровизации может и сознательно готовить «впрок» те или иные элементы импровизации» – отмечает С. Мальцев (91;10).

В каждом джазовом стиле есть свои приёмы воздействия. И в этом смысле стиль выступает как категория художественной преднамеренности. Неизменный смех у публики всегда вызывала пьеса Дizzy Гиллеспы «*Solt Peanats*». Искушённая публика без труда оценивала остроумие и выдумки импровизатора, мгновенно понимая, в чём здесь соль, и легко домысливая закодированное в музыке послание.

Песни Л. Армстронга «*Hello, Dolly*» и «*Mack the Knife*», ставшие его «визитной карточкой», благодаря особым приемам воздействия превратились в «хиты», вызывая неизменный восторг у публики. «Сэчмо» пританцовывал, обменивался с оркестрантами шутками, подмигивал публике. Именно этот диалог с залом отвечал общей открытости джаза как типа искусства.

О взаимовлиянии публики и импровизатора говорит Л. Чижик: «На-

строение зала, его атмосфера влияет на меня в огромной мере. Обычно я никогда не знаю, что и как буду играть на концерте. ...какую-то определённую часть концерта я посвящаю созданию атмосферы в зале, готовлю публику, а потом уже всё наоборот, потом я иду полностью за публикой. Я себя часто ловлю на мысли, что уже не я играю на рояле, а к каждому из моих пальцев прикреплено по сотне каких-то невидимых нитей, которые соединяют их с каждым сидящим в зале. И я чувствую, что руки мои, мои чувства и весь я сам полностью принадлежу залу, и уже не я диктую, не я говорю, что хотел сказать, а люди, сидящие в зале, заставляют меня играть то, что они хотят сейчас услышать» (15;125-126).

У каждого из джазовых стилей есть своя аудитория, свой круг почитателей, поклонников, на которых рассчитано исполнение. Эта публика неоднородна по своей структуре, различна по возрасту, социальной и расовой принадлежности, по количественному составу. Одни преклоняются перед традиционным стилем, другие предпочитают авангард, третьи - бибоп или кул-джаз. Репертуар больших свинговых оркестров - биг-бэндов - включал достаточно развлекательной музыки, рассчитанной на широкую аудиторию. В 1926 году был открыт танцевальный зал Savoy Ballroom, вмещавший в себя до тысячи людей. Охвату способствовало и развитие радиобизнеса: восемь радиостанций в течение четырёх лет (с 1927 по 1930 годы) передавали из его зала «живую» музыку.

Если свинговые оркестры собирали тысячные залы танцующих, то боп, по крайней мере, в начале своего пути, предпочитал маленькие ночные клубы. Джазовый авангард чаще общается с малой, считающей себя элитной, аудиторией. На определённых этапах развития джаз замыкался и становился понятным лишь узкому кругу людей, становясь по формуле Теофила Готье "искусством для искусства".

Бытует мнение, что в джазовой среде редко можно встретить тех, кто воспринимает весь джаз целиком. Те, кто преклоняется перед авангардным

джазом, считает свинг "коммерческим хламом".

В джазе проблема публики долгое время имела расовый оттенок: состав публики долгое время отражал социально-политическое состояние американского общества. Сегрегация разделяла не только чёрных и белых, но и джазовую публику. Джаз имел первоначально чёрную аудиторию. В. Конен, описывая пути зарождения джаза, рассказывает, как на площади Конго собирались до 2-х – 3-х тысяч людей, чтобы поглядеть на чёрных танцоров (76;13). Сами белые тогда не участвовали в создании музыки, они были пока только зрителями. Джаз на первых порах своего развития не был культурой привилегированного общества. Это общество его потребляло, но не создавало. Чёрные развлекали белых. Исторически так сложилось, что белое большинство воспринимало чёрных как эртертайнеров - развлекателей. Не случайно в XIX веке архаический джаз представляла исключительно музыка негритянских и креольских марширующих оркестров.

Традиционный (или классический) джаз, составными которого являются *новоорлеанский стиль* с его негритянским и креольским направлениями, *новоорлеанско-чикагский стиль*³², *новоорлеанская* и *чикагская версии диксиленда* (исключая «белый» диксиленд), ряд разновидностей фортепианного джаза (*баррел-хаус*, *буги-вуги* и прочие) - всё это было также детищем чёрных. Этот список дополняет «гарлемский джаз» (*Harlem jazz*) 1920–30-х годов. Именно районы нью-йоркского Гарлема – традиционного населённые американскими неграми – были тем самым местом, где зарождалось множество направлений негритянского джаза. Естественно, что основная аудитория джаза в этот период – чернокожее население.

«Наши пластинки покупались некоторыми белыми, – вспоминал руководитель фирмы звукозаписи *Prestige* Джо Филдс, - но то, что мы продавали в Бостоне было ничто по сравнению с Чикаго, Детройтом, Сент-Луисом,

³² возник в Чикаго после 1917 г. в связи с переездом сюда большей части ведущих негритянских джазменов Нового Орлеана.

Кливлендом. Наши продажи в Лос-Анджелесе были более успешны, чем в Сан-Франциско... хотя для чёрных наши цены были чрезвычайно высокими» (246; 53).

В более чем столетней истории джаза принимали участие не только чёрные, но и белые музыканты. Последние внесли значительный вклад в создание новых направлений. Так, бесспорной заслугой белых музыкантов является появление диксиленда. Само слово «диксиленд» было введено в обиход белыми музыкантами, чтобы подчеркнуть его отличие от негритянского джаза и избежать употребления самого слова «джаз», отношение к которому в течение довольно длительного времени было весьма пренебрежительным и носило расовый оттенок. Создателями стиля свинг, возникшего на рубеже 1920-30-х годов, были также белые музыканты.

Расовый оттенок в джазе ещё оставался на протяжении долгих лет, но постепенно стал менее выраженным.

В конце 1930-х годов появилось новое направление, известное под названиями «новоорлеанский ренессанс» (New Orleans renaissance) и «возрождение диксиленда» (dixieland revival). Его инициаторами были белые любители джаза, коллекционеры грампластинок, джазовые критики и музыканты, которые стремились возродить аутентичные формы *классического джаза*, традиции которого оказались уже почти полностью забыты из-за всеобщего увлечения коммерческой танцевальной музыкой³³.

Белые музыканты, сыгравшие заметную роль в становлении свинга, к бибопу, во всяком случае, до определённого момента, не имели никакого отношения.

Отвергнутый большей частью публики в первые годы своего становления, тем не менее, бибоп имел свой, пусть небольшой круг почитателей. Стиль, полностью созданный чёрными музыкантами, первоначально имел

³³ Термин «ривайвл» иногда употребляется также к периоду возрождения свинга 1950-е гг.

исключительно чёрную аудиторию. Белая публика автоматически отсекалась. Во-первых, боп не имел под собой танцевальной основы, во-вторых, его язык был непонятен белым джазменам, сыгравшим заметную роль в становлении свинга. Долгое время боп оставался голосом негритянского гетто, а его музыка, основанная на своеобразных методах импровизации, подобно роду частного языка, была понятна только посвящённым.

Кул-джаз, созданный негритянскими джазменами-боперами на основе достижений бопа, был во многом противоположен ему. Интересно, что созданный чёрными музыкантами, он вскоре распространился среди белых. По утверждению многих исследователей джаза большинство представителей кул-джаза — белые музыканты.

Расовый аспект джаза стал базисным в его внутренней классификации по географическому принципу. В ней определились два уровня: вест-коуст ("*west coast*" - восточное побережье) и ист-коуст ("*east coast*" - западное побережье). Если представителями ист-коуст-джаза были преимущественно цветные музыканты, то вест-коуст - белые. Условность этой классификации и её неадекватность отмечались в джазовой литературе неоднократно. Её уязвимой точкой является использование замкнутого принципа классификации, в то время как в реальности среди представителей того и другого направления можно было встретить и белых и чёрных. Соответственно этнический состав публики был тоже неоднороден.

Среди внутренних классификаций можно назвать общее деление джаза на «хот»- и «кул»- джаз. Оба из них имеют свою аудиторию.

Хот-музыкант зажигает своим исполнением не только публику, но и самого себя. Вызвать эмоциональный отклик у слушателя, увлечь его, довести до состояния экстаза - вот главная цель этих джазменов. Достижению этой цели служат все известные с предджазовых времён средства. Это особый тип интонации (вокальной и инструментальной) - специфически "грязных", нечистых с точки зрения европейцев, использование грассирующих

нот, вульгарного, "плотского" тембра, громкой звучности, убыстрение темпа. Такие музыкальные приёмы воздействуют на суггестивную систему слушателя.

Бибоп с его бурными страстями, возбуждённым настроением, темпераментной игрой, рассчитанной на сиюминутный отклик со стороны аудитории, кажется почти антагонистической противоположностью кул-джазу с его несколько нарочитой манерностью, претенциозностью, софистицированностью и некоторым интеллектуализмом.

В кул-джазе эстетическим идеалом была сдержанность, уравновешенность. Исполнитель на сцене существует как бы обособленно от исполняемого им произведения. Для кул-музыканта неотъемлемым требованием было виртуозное владение инструментом (или несколькими). Но даже при исполнении виртуознейших, технически блестящих пассажей музыкант должен был держаться со спокойной уверенностью, ничем не проявляя своих чувств.

Эти две дуалистические противоположности составляют едва ли не основную интригу джаза. Именно вокруг этих качеств – «хот» и «кул» - сосредотачивается основная масса споров о природе джаза.

Руди Блеш, ярый поклонник хот-джаза, критиковал кул за «бледность и неэмоциональность», за то, что этот стиль формировал «поколение без вызова, страшившейся революции в искусстве» (191; 374). Он снисходительно называл кулстеров: «интеллигенты». Оценка кул-стиля была неоднозначной. Не менее авторитетный в джазовых кругах критик Чарльз Фокс, напротив, отдаёт своё предпочтение кул-джазу (212; 65-73).

Трудно сказать у какого джаза было больше поклонников и противников. Но то, что его аудитория первоначально чётко делилась на две основные группы, несомненно.

2. Джазовое сообщество

Для понимания джаза как явления культуры важно осознание феномена «джазовое сообщество» (*jazz community*), чуждого, по сути, другим типам музыки. Содержательная сторона термина «джазовое сообщество» носит в первую очередь социологическую нагрузку. Термин впервые был введён в обиход американским социологом Аланом Мерриамом (Allan Merriam) и подразумевал союз музыкантов-профессионалов, их окружение и публику. Причём, это были не фанаты (как в поп- или рок-музыке) и не болельщики (как в спорте) в узкоспециальном смысле этого слова. Это было сообщество по интересам, сообщество, разделяющее не только музыкальные пристрастия кумиров, но и копирующее их привычки, манеру одеваться, поведение, жаргон.

А. Мерриам описывает джазовое сообщество, как маргинальную группу, состоящую из людей, существенно неблагополучных в общественной жизни, находящихся на её обочине. Они остро осознают свою неполноценность, чувствуя, что окружающий их мир не считает их достойными членами общества, а их музыку - достойной частью музыкального мира. "Они загнаны и затеряны в большом социальном и большом музыкальном мире. Это побуждает их относиться агрессивно к окружающему миру, отгораживаются от него каменной стеной, замыкаются и герметизируются в своём кругу" (233; 24).

Их маргинальный статус определяется и музыкой, которую они предпочитают и считают её настоящей истиной, в которой сосредоточены высшие музыкальные, художественные и человеческие ценности. Уильям Камерон утверждает, что «большинство джазменов согласятся с тем, что никто не может понять джаз кроме них самих» (196; 178).

Джазовое сообщество – это люди различные по возрасту и музыкальной компетенции (настоящей или мнимой). Человек, знающий три аккорда, мог виртуально представить себя играющим рядом с любым джазменом ми-

ровой величины. Эта сопричастность, возможность сопереживания помогала объединить джазовых музыкантов и его публику в одну группу.

Для таких сообществ характерна тяга к изоляции – физической, психологической, социальной. Жизнь таких сообществ сосредоточена обычно в барах для музыкантов, где устраивают вечеринки для джазменов и разделяющей их вкусы публики, в клубах и в других подобного рода заведениях. При этом поклонники того или иного стиля или отдельного исполнителя не только разделяют их музыкальные вкусы, но и философские взгляды, эстетические установки. Иными словами, джаз из области чисто музыкальной перерастает в социально-культурную сферу. Это не только музыка, но и образ жизни, поведения и мышления. Как правило, у таких сообществ есть лидеры - личности, способные объединить вокруг себя людей, обладающие сильным характером. Их поведение, демонстрирующее презрение к существующим порядкам, к осмеянию всего, что не входит в их группу, вызывает у этого окружения восхищение и подражание. В джазовом сообществе есть свои кумиры, которым принято подражать во всём, начиная с внешнего вида, манеры поведения, образа жизни. Так, Луи Армстронг всегда носил с собой несколько белых платков. После его выступления пол был завален ими. Со временем в джазовом сообществе появляются молодые люди с белыми платками в нагрудном кармане. Это было внешнее проявление поклонения своему кумиру. Немногословность, сдержанность в проявлении чувств другого известного черного саксофониста Лестера Янга, его манера одеваться в пальто-макси с широкополой шляпой, стали примером повального увлечения как со стороны негров, так и белых исполнителей. В 1940-х года новое поколение в джазе - боперы - выделялись из толпы прежде всего своим внешним видом: причёской, одеждой, манерой разговаривать, стоять, ходить: узкие брюки, чёрные или в полоску рубашки с белыми галстуками, длинные пиджаки с широкими плечами, туфли на толстой подошве. Картину дополняли темные очки в массивной роговой оправе, которые не снимались даже вечером, эспаньолки

– «козлиные» бородки и маленькие береты. Когда Диззи Гиллеспи вернулся с гастролей из Скандинавии в 1948 году, на берегу его встречала толпа около 100 человек в чёрных беретах, тёмных очках, с наклеенными бородками «а ля Диз», с плакатами в руках: «Добро пожаловать домой, Диззи!».

Имя легендарного ныне Чарли Паркера вплоть до 1954 года было известно главным образом музыкантам-джазменам и околоджазовому сообществу. Со временем вокруг имени Паркера распространялась аура, созданная его почитателями и собратьями музыкантами, и он был возведён, подобно Л. Армстронгу, в статус классического джазмена. Не только его музыка, но и манера одеваться, говорить и даже пагубная привычка Паркера к употреблению наркотиков стали нормой, образцом для бунтующего поколения.

Социальная и психологическая изоляция подкреплялась физической изоляцией во всём, даже в игре на сцене.

Причины такой изоляции, видятся в следующем:

- Изолированность джазмена в силу специфики его профессии.
- Противоречивость статуса джазмена: как коммерческого энтертайнера, с одной стороны, и творческой личности – с другой.
- Расовый аспект.

Изоляции от общества, по-цеховому замкнутый круг общения обусловили нормы жизни внутри этого сообщества, что нашло отражение в специфике профессии джазмена: он спит, когда все работают, работает, когда люди отдыхают или спят. Чтобы достичь даже среднего исполнительского уровня, он должен много тренироваться, поэтому, использует любую возможность и носит инструмент всегда с собой. Его профессиональный путь начинается значительно раньше, чем у его сверстников (примерно с 15 лет), а к 18 они могут достичь значительных позиций в джазе, получив признание со стороны музыкантов, критиков и слушателей. «Ни одна группа тинэйджеров, - замечает У. Камерон, - не знает такого, за исключением атлетов. Пока их сверстники ещё дети, эти – уже мужчины» (196; 180).

Обычно образ жизни джазмена кочевой. Чаще всего музыкант находится в дороге, редко удерживается в одном городе. Специфика его деятельности требует от него много времени посвящать занятиям, развитию техники и творческого потенциала. Именно таким видят джазмена в литературе и кино. Кинофильм Павла Лунгина «Такси-блюз», вышедший на наши экраны в 1991 году рисует образ «неформального» в своём поведении, но очень талантливом джазмена-саксофониста.

Музыкант во многом несамостоятелен и подвластен менеджерам, диск-жокеям и их вкусам, которые не всегда совпадают с музыкальными пристрастиями самого джазмена. Востребованность того или иного джазового музыканта или джазового состава во многом зависит от заказов и предпочтений клубов, радиостанций и других СМИ, а они чаще всего исходят из выгоды, а не таланта музыканта.

Ярким проявлением жизни внутри джазового сообщества выступают так называемые джем-сешн, где джазовые музыканты имеют обыкновение собираться и импровизировать в кругу своих коллег. Джем – это скорее развлечение, отдых, времяпрепровождение, чем работа. По замечанию У. Кэмерона «джем - это вид музыки, играемой для наслаждения самих музыкантов и тех, кто принимает в нём участие» (196; 177). И в этом смысле подобный акт музицирования близок фольклорному типу музыки, где в задействованы все его участники.

То, что джазмены зарабатывали себе на жизнь, играя на танцплощадках для большой аудитории, вовсе не говорит о том, что это была их публика. Более того, многие музыканты эту публику своей не признавали. Их истинный ценитель, их основная публика – это скорее получастная, в некотором смысле элитная, основу которой составляли люди, разделяющие музыкально-эстетические взгляды джазменов. А эти взгляды зачастую отличаются от общепринятых стандартов, покупательского спроса, взглядов критиков и контролирующих органов.

Уже в эпоху раннего джаза, когда новое искусство рождалось в кабаках и борделях, музыканты не ограничивались обслуживанием клиентуры. «После того как «гости» расходились и красные фонари гасли, - пишет В. Конен, - они собирались в задних комнатах и музицировали для себя. В этих пред-рассветных импровизациях, ставших постоянной, глубоко вошедшей в жизнь практикой, шли интенсивные художественные искания, рождались и реализовывались интересные замыслы, появлялись на свет новые музыкальные виды и жанры» (76; 139).

На такие джемы музыканты и их публика сходились после окончания работы ресторанов и танцевальных залов, либо в дни отдыха, чтобы, как выражаются сами музыканты «отбить вкус во рту от коммерческой работы» (196; 177). Джем-сэши - это своего рода «ритуальное самоочищение» от коммерческого хлама, надоевших стандартов и всего того, что сковывает творческую инициативу джазмена. Джемы проходили, как правило, в небольших ночных клубах в заброшенных районах города, реже в частных домах. Причём ни место работы музыканта, ни расстояние не являлось препятствием для того, чтобы этот джем-сэшн состоялся. Однако для этого существовало несколько условий, главные среди которых гласили:

- Помещение должно быть относительно маленькими и тёмным.
- Время работы клуба с 23 до 4 утра или в воскресенье после полудня (“after - hours”, “off - limited”).

Именно эти условия обеспечивали и до сих пор обеспечивают приватность такого мероприятия, минимальное вторжение со стороны случайных посетителей. Это совершенно сознательный выбор. Друзья встречаются тепло, но если на джем попадает случайный посетитель - отношение к нему весьма сдержанное, подчас снисходительное и даже критическое. Джем - это свои неписанные законы во взаимоотношениях публики и музыкантов. Здесь не принято давать чаевых за заказанную песню, зато принято всех угощать. Здесь велика роль менеджера клуба, политика которого определяла стиль му-

зыка отдельного клуба»

Музыкальный штат такого клуба обычно составляют четыре основных музыканта и дюжина «на запасной скамейке». Сюда редко попадают музыканты «с улицы». Новичков принято приводить и представлять музыкантам, которые беседуют с ним на темы: где работал, с кем играл, с кем из джазменов знаком, какие мелодии предпочитает импровизировать, какие стандарты он знает и в каких тональностях. Его ответы - своего рода пропуск, пароль. Если новичок называет стандарты, которые не приняты в этом сообществе, музыканты говорят, что не знают их (обманывают) и предлагают свою мелодию в своей тональности. Обговорив порядок вступления, темп, музыканты начинают играть. Импровизация на первые три-четыре мелодии служит настоящим экзаменом для новичка. Здесь нервничая, он проходит профессиональное испытание. Он знает, что все смотрят и слушают его, хотя внешне кажется, что каждый занят своим делом. На самом деле все оценивают новичка.

В случае если новичок выдерживает экзамен, то есть соответствует принятым в конкретном клубе требованиям (знает приличное количество джазовых стандартов, может импровизировать в тех тональностях, в которых они играются, обладает достаточной техникой), его могут пригласить заменить одного из музыкантов ансамбля, а в последствии и предложить войти в постоянный состав. Нередко на таких джем-сешн самонадеянные новички просто обращаются в бегство, а их игру засвистывают и осмеивают.

Описанная практика высоко ценится джазменами и принята в их сообществе в качестве нормы.

Эта практика была известна с первых лет существования джаза. Любой молодой музыкант, желавший получить статус джазмена, должен был пройти испытание через джем-сешн. Лишь в этом случае он мог заявить о себе, быть замеченным и приглашённым на работу в профессиональный оркестр или группу. Интересно, что возрастной ценз также учитывается в жизни со-

общества. Если музыкант молод (до 18 лет), имеет способности и желание, его неопытность прощается; когда же ему свыше 18 и он не соответствует предъявленному уровню – его без церемоний выбрасывают из своего круга.

Джеминг предоставляет джазмену уникальную возможность самореализации. Здесь есть возможность экспериментировать с теми музыкальными идеями, которые невозможно реализовать вне контекста группового исполнения. Музыкант может удивить, поразить, впечатлить других.

Общеизвестно, что музыка - род языка, с помощью которого человек осуществляет коммуникацию чувств к другому человеку. "Искусство - это прежде всего коммуникация и ничего более, а музыка - это человеческое выражение чувств, и человек в данном случае более важен, чем инструмент" – справедливо отмечает И. Берендт (187; 5).

Джазовые музыканты редко прибегают к вербальному объяснению своих методов, не говоря уже о литерированном способе передачи музыкального опыта. Джем – это невербальный способ общения, сродни культовому действу. Мистический аспект этого акта заключается в том, что музыканты общаются на уровне чувств. Есть правила и есть свобода внутри этих правил. Музыканты должны чувствовать друг друга. Коммуникация между исполнителями и их связь с публикой осуществляется через музыку. Как и в других формах мистицизма, в джеме музыканты могут общаться только с теми, кто их уже понимает.

Джем – это прежде всего общение, возможность возобновить свои профессиональные и дружеские контакты. Это основной фокус жизни джазового музыканта. Наконец, это свой мир, свой язык, понятный только посвященным. В этом мире обычные вещи получали необычные названия. Музыканта, например, здесь называли "кот", исполнителя классического джаза - "мики маус", любой духовой инструмент назывался "горн".

В этой среде особенно были распространены клички. Даже самые великие мастера джаза имели их. Так, Луи Армстронг уже в детстве получил

кличку «Сэтчелмаус» («Рот – мешок»), впоследствии обращенную в «Сэчмо». «Дюк» Эллингтон получил свою графскую кличку за аристократичную манеру поведения. Чарли Паркер имел кличку «Бёрд» («птиха, птица»). «Диззи» Гиллеспи или просто «Диз» «был всем, что воплощала эта кличка» (191; 182). Заметим, что в академические словари наряду с именем артиста вписываются и их клички. Причем, во многих случаях клички употребляются без кавычек, как нечто само собой разумеющееся. Примером тому является «Толковый словарь джазового сленга»³⁴, изданный Р. Голдом.

Использование сленга, безусловно, роднит джаз с менестрельным типом культуры. И если следовать этой удаленной параллели, то можно, по видимому, распространить на нее слова М. Сапонова, относящиеся к средневековому менестрельству: «Основательное филологическое, музыковедческое, социально – психологическое и т.п. истолкование такого словаря помогло бы многое распознать в поэтике менестрелей» (135; 52-53). Стало быть, любое изучение поэтики джаза не может обойтись без исследования сленга. Работа в этом направлении не начата, но она может принести определенные плоды в общекультурном осознании феномена джаза.

Внутри этого феномена вовсе не каждый музыкант может называться джазменом. Если в академической традиции музыкантом может назвать себя каждый, кто получил диплом профессионального музыкального учебного заведения и зарабатывает путём исполнения музыки, то в джазе ситуация иная. А. Мерриам отмечает, что джазмен не мог состояться как музыкант без признания его джазовым сообществом. Иными словами, собственной идентификации себя в качестве джазмана было совершенно недостаточно для того, чтобы быть им.

Следует сказать, что джемы сыграли важную роль в становлении многих стилей джаза. Это особенно касается тех его направлений, которые объе-

³⁴ Gold, R. Jazz talk. — Indianapolis, N.Y., 1975.

динены названием «модерн-джаз». В истории джаза редко бываю прецеденты, когда с определённой и уверенностью можно сказать где, когда и кем был рождён тот или иной джазовый стиль, как это, к примеру, можно сказать о бибопе – «первенце» модерна.

В семи крупных клубах Гарлема, расположенных вдоль 52-й улицы, в начале 1940-х годов можно было услышать любой из джазовых стилей, в частности, нью-орлеанский, «чикаго», свинг. Но в самых известных клубах этой улицы – клубах Монро и Минтон – звучал бибоп. Именно благодаря нему эта улица получила название «улицы боба». Менеджер "Минтон" - Тэдди Хилл никогда не пытался указывать музыкантам как и что надо играть, "мы играли так, как чувствовали" - вспоминал барабанщик К. Кларк (198; 178). Стараниями этого "вечнонеувядающего" фаната всего нового Минтон стал питомником модерн-джаза. Бибоп родился в ночных клубах.

Сначала боперы разрабатывали новые идеи повсюду, где находилось место для двух-трёх музыкантов. Собираясь для совместного музицирования на чердаках, в подвалах или на сцене в перерывах между выступлениями оркестров они долгие часы до и после основной работы, либо в свободное время делились своими открытиями, показывая друг другу новые приёмы игры, свои находки, которые были уже не только в голове, но и в пальцах. Некоторое время спустя местом встречи выбирался один из двух ночных клубов, ставших со временем идеальным местом для джем-сешн. Их постоянный штат состоял из 3-4-х музыкантов, но это не служило препятствием для всех тех, кто хотел поимпровизировать вместе с ними. В этом случае один из «постоянных» мог уступить место любому желающему из публики. Ожидая своей очереди садились рядом со сценой или прямо на ступеньки. В такой неформальной обстановке джем-сешн затягивался до утра. Раскованная атмосфера, игра малыми группами способствовали развитию индивидуального стиля исполнителя.

Музыка, которую предлагали здесь, резко отличалась от всех других.

Она была непонятна непосвящённым: отличалась необычной гармонией, исполнительской манерой, которые ставили публику в тупик. Новые аккорды боперов были не под силу тем, кто мог сыграть 6-7 хорусов (квадратов) в общепринятой манере, используя известную гармоническую последовательность, доступную только чёрным музыкантам. «Их музыка была чужда массовому слушателю» - не без оснований утверждал Д. Коллиер (72; 185).

Само поведение боперов на сцене демонстрировало в некотором роде пренебрежительное отношение к публике (241; 259). Во время исполнения музыкант мог повернуться спиной к залу и вести себя так, будто для него не существует никакой аудитории и играет он исключительно для себя. Соответственно в боперских джемах мог принять участие только посвящённый. Умышленная обструкция, изоляция от музыкального мира, непонятный язык, музыкальные "зауми", сектанство, невероятная скорость исполнения, необычные импровизационные, гармонические и мелодические приёмы поначалу многих шокировали. Всё это вызывало вражду и неприятие со стороны критиков, музыкантов и простых обывателей.

С приходом бибоба джазовый мир лишился своей однородности, расколовшись на два противоположных лагеря. Правое крыло представляли традиционалисты, находившиеся в русле джазовых традиций, левое - модернисты - молодые негритянские джазмены, увлеченные поиском новых звучаний. Для противников модерна боп был "ересью", для его сторонников - "разоблачительной правдой", всё зависало от избранной позиции.

Известный негритянский трубач Луи Армстронг заявлял: "Я бы никогда не стал играть боп. Почему? Он мне не нравится, это самый лёгкий путь - вместо основных нот, которые должны поддерживать любую музыку, они играют кучу мелких. Они даже друг друга дурачат и никогда не научатся играть правильно. Это показной блеск, мишура. Боп не исходит от самого сердца так, как это бывает в музыке подлинного джаза" (229; 63). В другом интервью он заявляет: "Они хотят разделаться с каждым ещё и потому, что

они полны злости. И всё, что они демонстрируют - отлично от старого джаза: их мелодии нельзя запомнить, под такой бит нельзя танцевать"³⁵. Со страниц многих газет и журналов на новый джаз обрушился шквал критики, развернулась компания не только полемики, но и откровенной травли. Решительную позицию заняла радиостанция Лос-Анджелеса, заклеив боп позором. Журнал "Лайф" проклял боп, охарактеризовав музыку его лидера Д. Гиллеспи как "перегретый хот-джаз с исковерканной лирикой, полной шутовства и имеющую прямое отношение к наркотикам". Для миллионов американцев, даже для тех, кто никогда не слышал этой музыки, с подачи средств массовой информации, боп стал смешным и нелепым словом, музыкальным нонсенсом. "У боба всегда было мало друзей, зато была куча критиков," - печально констатировал джазовый критик Стив Лонгстрит (229; 69).

Поначалу новая музыка даже не имела своего названия. Небольшая кучка молодых негритянских музыкантов, далёких от коммерческого бизнеса, была своего рода андеграундом. Это был в определённом смысле элитарный круг посвящённых музыкантов и их поклонников. Всё в них, начиная с внешнего вида и кончая самой музыкой, откровенно декларировало бунт против традиционных устоев старших.

Эта ситуация повторилась через двадцать лет, когда молодёжь 1960-х увлеклась другой "музыкой бунта" рок-н-ролом и рок-музыкой.

Джазовые сообщества всегда пытались дистанцироваться от мира, в том числе и от мира популярной музыки. Ярким свидетельством такого отмежевания стали джазовые клубы. К настоящему времени такие клубы действуют во многих городах Америки. Некоторые, как, например, "*Birdland*" («Бёрдленд») ведут свою историю с 1949 года. Названный в честь Ч. Паркера – выдающегося саксофониста, представителя модерн – джаза, вот уже свыше полувека он привлекает к себе внимание любителей джаза. Для многих ино-

³⁵ Armstrong L. Louise Armstrong - a self Portrait. The interview by Richard Meryman. -N. Y., 1971. P.-14.

странцев Бёрдленд является уникальным, чисто американским явлением, символом джаза. Столь же давнюю историю имеют нью-йоркские клубы, действующие и поныне - *"Blue Note"*, *"Five Spot"* и другие.

Клубы до сих пор играют огромную роль в становлении и поддержке новых стилей джаза. Именно в их стенах всегда зарождались все новые стили, а молодые экспериментаторы оттачивали здесь своё мастерство.

Коммуникационная роль клубов очевидна. Это и среда общения, и сленг, и понятийный язык, и репертуар, и общие тенденции в поиске новых форм музицирования.

Члены сообщества разделяют не только общие музыкальные идеи, но и социально-политические взгляды. Их объединяет общность мировоззренческих позиций, привычки и манера поведения. Не всегда это сообщество оказывало положительное влияние на окружающих. Один из негативных аспектов – эпидемия героина среди белых и чёрных музыкантов (Б. Холидей, С. Берман, С. Чалофф, Ф. Наварро, Ч. Паркер). Их образ жизни влиял на молодёжь, которая, подражая своим кумирам, приобщалась не только к музыке, но и к наркотикам.

Корпоративность - один из существенных признаков джазового сообщества, также роднящий джаз с менестрельством.

В 1932 году было создано первое в мире общество любителей джазовой музыки. По инициативе французского энтузиаста джаза Юга Панасье. Роль цеховой корпорации в настоящее время выполняют профсоюзы. Для США профсоюз музыкантов – мощная организация, несоблюдение законов которой грозит музыканту отлучением от «цеха», потерю работы и всего с этим связанного. Примером такой цеховой корпоративности может послужить коллективный отказ всех музыкантов от звукозаписей в 1942 – 1944 году.

Различные джазовые объединения стали местом, куда приходят музыканты и любители обменяться музыкальными идеями, пластинками, ново-

стями и просто пообщаться. В России такие клубы возникали во многих городах. Заметим, что их членами были именно любители джаза, а не популярной музыки.

Осмысливая всё вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что на протяжении всего рассмотренного периода (до середины 1940-х годов) джаз нёс развлекательно-танцевальную функцию, и эта тенденция отчасти сохраняется в отдельных джазовых образцах вплоть до настоящего времени. Если архаический (ранний) джаз был связан с фольклором и носил прикладную функцию, то последующие два десятилетия джаз шёл бок о бок с танцами - регтаймом, фокстротом, шимми и многими другими. С начала XX века США переживали одну танцевальную "лихорадку" за другой. Танго 1910-х гг. сменила румба 30-х, в 40-х - конга, энергичная самба в 80-х, в эти же годы - мамба, ча-ча-ча, тихая босса-нова в 50-х. Все эти танцевальные "вирусы" быстро проникали в различные сферы музыкального эртертаймента, инфицировали его.

Однако не только развлечение определяет сущность джазовой музыки. Её бытование может служить совершенно иным целям, в частности - слушанию, что вызывает ассоциации близости джаза к опус-музыке.

Таким образом, лицо джаза менялось под воздействием изменяющегося мира. На протяжении всего своего развития джаз не раз менял не только свою стилистику, но и функции. Их смена происходила под влиянием общественно-исторических и политических условий. В этом смысле отзывчивость джаза на изменения в обществе беспрецедентна.

Вызревание его истоков проходило в течение длительного трёхсотлетнего периода, когда африканские переселенцы работали на плантациях Юга США. Джаз формировался в узкозамкнутой локальной среде негритянского населения, насильственно переселённого на новую землю. Фольклорные корни джаза выявили себя в период раннего (или архаического) джаза. Фольклорный тип творчества отличает коллективная природа, и джаз в этот

период соответствовал этому типу. В этот период он нёс прикладную функцию, сопровождая быт, являясь «звучащей повседневностью».

Традиционный джаз переместил практику музицирования из деревни в город и стал носить функцию развлечения. Период 1920-х годов называют «веком джаза», когда «танцевальная лихорадка» охватила США и Европу. Дансинги открывались повсюду, джаз-бэнды буквально наводнили города, танцы стали национальным увлечением. Среди социальных факторов, способствующих джазовому буму, было распространение философии «потерянного поколения», появившегося в среде молодых людей после окончания Первой мировой войны. Разуверившиеся в идеалах своих отцов, их дети восставали против всех порядков и традиций, установленных родителями. И джаз в этом смысле был вызовом духу бюргерства. Декларации молодого поколения нашли своё выражение в «свободе удовольствий», сводившихся к разгулу секса и пьянства» (72;72), где музыка была приятным и обязательным фоном времяпровождения.

Однако не только факторы социально-политического характера способствовали распространению и изменению функций джаза. Среди них — причины экономического характера: в эти годы были изобретены механизированные способы записи музыки, позволявшие с небывалой доньше скоростью распространять джазовую музыку. Танцевальный бум сопровождался ростом числа студий звукозаписи. Теперь, чтобы услышать джаз, не обязательно было идти в негритянские районы, можно было включить радио или послушать пластинку. Конкуренция среди музыкантов вела к профессионализации джазового искусства.

Появление стиля свинг в 1930-е годы, исполняемого большими оркестрами, было связано с отменой «сухого закона», ростом благосостояния, стремлением населения к стандартизации и благополучию. Страна желала сбросить бремя тягот после «великой депрессии» начала 30-х годов. Дансинги собирали тысячи танцующих под джазовую музыку.

Конец этому стилю был результатом историко-политических событий: с началом Второй мировой войны многие музыканты оркестров были демобилизованы; политика экономии ресурсов положила конец развлечениям.

Резкое изменение функций джаза в сторону от танцев к слушанию также имеет под собой почву социально-политического характера. Осознание неграми своего «Я», когда наряду с белыми они воевали в одних окопах на фронтах Второй мировой войны, привело к тому, что в стране возникает мощное движение против расовой дискриминации. Социальный протест в джазе выразился в том, что чёрные не хотели более играть роль развлекателей белой публики. Они требовали равных прав во всём – образовании, уровне жизни, достоинстве и добились своего. Новое поколение джазменов – представителей кул-джаза уже было воспитано на домашней фонотеке, включающей произведения великих классиков – от Баха до Шенберга. Поколение 1970-х уже имело консерваторское образование, многие стали мировыми звёздами. Свобода, которой так долго добивались, проявилась и в музыке, в частности – во фри-джазе, в экспериментах модального джаза, фьюжн и других современных стилей.

В выборе между развлечением и концертным исполнением джаз до сих пор не провёл демаркационной линии. С одной стороны, он остаётся близок к развлекательным типам культуры (свидетельством тому служит популярность традиционных стилей джаза), с другой стороны, он широко практикует концертные формы, где превалирует не развлечение, а интеллектуальная направленность творчества. В последнем случае он явно смыкается с опус-музыкой. Иными словами, если уравнивать его историю по принятой в академических кругах типологической схеме, то джаз оказывается как бы между двух ее типов – менестрельного и опусного.

Насколько это наблюдение соответствует самой сущности этого искусства, станет возможным ответить лишь после рассмотрения феномена джаза и его специального тестирования с другими известными типами «музык».

Так как перед нами стоит задача определения статуса джаза, то последующие размышления связаны с вопросами соотношения джаза с двумя типами музыки - менестрельным и опус-музыкой, а также рассмотрению процессов создания музыки, ведь как бы не велика была роль функционального аспекта, джаз остаётся музыкой, видом художественного творчества.

Пытаясь проникнуть в творческую лабораторию джазового музыканта, рассмотрим сам процесс «приготовления» художественного «продукта». Такой выбор связан с тенденциями, характерными для современного музыковедения, невятно определяющего место джаза. С одной стороны, джаз отождествляют с массовым искусством, с другой – для осмысления его феномена избирают аналитический инструментарий опус-музыки. В следующем параграфе мы попытаемся проникнуть в творческую лабораторию с помощью рациональной онаученной практики и, выявив типологические черты опус-музыки сравнить её с джазом.

§ 4. Джаз и опус – музыка.

К опус-музыке относится «европейская авторская профессиональная композиция XI – XX веков, одним из понятий которой является «opus» – оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте (165; 116).

Тип музыки, о котором будет здесь идти речь, имеет много синонимов: «серьёзная», «академическая», «классическая», «профессиональная», «артифициальная», «интеллектуальная».

Долгое время в отечественной науке для обозначения этого типа музыки применялся термин, предложенный А. Сохором – «серьёзная» музыка.

Термин «*профессиональное композиторское творчество европейской традиции*», восходящий к английскому «European art music», использует В. Конен в работе «Этюды о зарубежной музыке» (79; 431).

Понятие опус-музыка («*Opusmusik*» – «сочинение», «произведение»)

появляется в одноимённой статье немецкого историка музыки Х. Эггебрехта (204; 2-11). Под опусом автор имеет в виду законченное сочинение, но не в узком смысле, а в широком – как специфическую форму существования музыки. Противопоставляя опус – музыку понятию “Werk” – «дело», «занятие», Х. Эггебрехт подчёркивает значение факта законченности индивидуальной структуры. «Произведение, - пишет автор, - появляется тогда, когда появляется талантливый композитор – профессионал, творец сочинения, зафиксированного в нотном тексте; многоголосного, законченного в качестве предметной целостности и временной формы; обнародованного, живущего в кругу известности и признания; служащего образцом в процессе обучения музыкального сообщения в одноразовости его конкретности» (204; 4).

С лёгкой руки М. Сапонова и Т. Чередниченко, которые ввели предложенный Х. Эггебрехтом краткий и ёмкий термин «опус-музыка» в отечественное музыкознание, данный термин ныне используется для обозначения того типа музыки, который начал формирование в европейской музыкальной традиции почти тысячу лет назад.

Можно ли джаз отнести к опус-музыке? Для ответа на этот вопрос представляется целесообразным протестовать джаз через ряд типологических оппозиций и, прежде всего, с выявления отношения джаза к письменности, фиксированию текста в нотах.

1. Нотация и звукозапись в джазе.

История музыки в процессе своего многовекового развития накопила в своём арсенале немало способов фиксации звучащей материи. Нотация, или нотное письмо является способом записи музыки с помощью особых графических знаков (лат. *notatio* – обозначение, записывание). Она позволяет «с помощью графических элементов передавать музыкальную информацию на

расстояние и сохранять её во времени»³⁶. Само понятие «нотации» трактуется достаточно широко – это не только изображение с помощью нот, но и различных знаков, образующих целую систему элементов записи музыкального текста.

Со времён античности известен буквенный способ нотации, когда звук обозначался буквой латинского алфавита – А, В, С и т.д., а в Средние века – слогами – ut (в ХУІІІ веке заменено на более удобное do), ge, mi и т.д.

Примерно с ІХ в. распространился невменный способ, когда звуки фиксировались при помощи специальных знаков – невм (крючков, точек, запятых). Этот способ, имевший обращение наряду со слоговым типом нотации, указывал певцам направление мелодии, количество звуков, и скорее отражал характер жестикуляции при управлении хором, нежели фиксировал высоту звуков.

Проблему точной фиксации высоты звука решали в ІХ –Х столетиях представитель франков Сент-Амандский теоретик Хукбальд, использовавший в своей практике дасийные знаки, в том числе и записанные на линейках, и знаменитый итальянский теоретик Гвидо из Ареццо, применивший квадратные знаки абсолютной фиксации звука, и ограничивший количество линеек до четырех.

Линейный вид нотации совместил контурную наглядность невменного письма и точность буквенной нотации. Количество линеек могло быть разным. На 3–4-х линейках помещались невмы и буквенные знаки, а также над или под ними. Это был длительный процесс, растянувшийся на века. Сначала линии различались по окраске (нота До обозначалась жёлтым цветом, Фа – красным и так далее). С ХІІ века для уточнения звуковой высоты какой-либо основной линии стали применять ключевые знаки, первоначально в виде букв С, F, G (впоследствии из них образовались начертания современных

³⁶ Дьяконов И.М. Письмо //Лингвистический энциклопедический словарь. –М., 1990. –С. 375.

ключей). Система нотной записи с 4-мя линейками и по сей день применяется в григорианском хорале. Пятилинейная нотация, которая до сих пор функционирует в нашей музыкальной практике, впервые появилась в XIУ веке.

Решив проблему со звуковысотной фиксацией звука, оставался нерешённым вопрос, касающийся фиксации длительности звуков. В XII – XIII в связи с переходом к многоголосию был сделан значительный шаг в этом направлении с изобретением так называемой мензуральной нотации³⁷. Длина звуков и пауз фиксировалась с помощью специальных знаков (максима, лонга, бревис). Вопросы возникновения и развития античной, византийской и средневековых типов нотации стали предметом исследования в трудах отечественных исследователей – М. Бражникова, Е. Герцмана, Н. Ефимовой, С. Лебедева, В. Федотова и ряда других учёных³⁸.

XII – ХУП века – время становления и расцвета многоголосия. Музыкальная практика этого времени нашла своё отражение в появлении партитуры, зарождение и упрочение которой проходило многие десятилетия в ситуации взаимодополняющего сосуществования с другими формами записи многоголосия. Изобретение партитурной записи было связано с появлением новой композиторской техники имитации, а также вертикального аккордового письма. Партитура давала образ умозрительного, внутрислухового представления обо всех голосах, звучащих одновременно.

Став своего рода стандартом записи многоголосия, она объединила в

³⁷ Мензуральная – от лат. *mensura* – «измерение», «мера».

³⁸ Бражников М. Фиты и лица знаменного распева. –М., 1984; Герцман Е. Античное музыкальное мышление. –Л., 1986; Византийское музыкознание. –Л., 1988; Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе У111 – Х столетий. –М., 1998; Лебедев С. Об одном свойстве дасийной нотации // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире. Материалы международной научной конференции. –М., 1997; Федотов В. Начало западноевропейской полифонии. – Владивосток, 1985 и др.

себе различные типы записи: с тактовой чертой и без, в табулатуре³⁹, с буквами, на 4-х, 5-и и более (до 10) линеек. Органные табулатуры использовали 7-линейную нотацию. Пятилинейный нотаносец применялся преимущественно в вокальной музыке при записи и издании отдельных партий.

Партитурный способ записи оказался столь универсальным, что смог «обслужить и сам строгий стиль, и оппозиционное к нему в будущем ... технику гомофонии... и все последующие музыкально-композиционные техники: полифонию свободного стиля, основанную на полифонно-гармоническом складе, «традиционный» гомофонно-гармонический склад, расширенную тональность и даже додекафонию и сериализм» (11; 33).

Партитурный способ записи многоголосия функционирует уже пять столетий, и всё это время шёл поиск различных вариантов записи многоголосия. Со временем нотное письмо приняло тот внешний вид, который сохраняется и поныне.

Удовлетворяет ли нотация требованиям, предъявляемым ей музыкантами?

М. Сапонов пишет, что «относительно удовлетворительная нотация появилась только в конце XVI столетия, а к музыкальной традиции, сплошь фиксированной письменно, это привело лишь в XIX веке» (135; 16-17). Автор забывает указать для кого она «относительно удовлетворительная» - для древнегреческого кифареда, средневекового распевщика, лютиста эпохи Возрождения или оркестранта времён Гайдна? Каждая эпоха фиксировала в нотации тот уровень музыкального мышления и практики, на котором она находилась. Для культовой монодии это был один тип фиксации, переда-

³⁹ «Табулатура (от лат. *tabula* – доска, таблицы) – старинная система записи инструментальной музыки, широко распространённая в XVI – XVII вв. Представляла собой наглядную схему, в которой каждому полифоническому голосу или каждой струне инструмента обычно соответствовала горизонтальная линия (существовали и безлинейные табулатуры), а ноты записывались в виде букв или цифр.

вавший музыкальную информацию своего времени. Для гимнодии античности – другие типы, отражавшие практику музицирования этого времени. С появлением и расцветом многоголосия появляется партитура, которая не могла возникнуть в эпоху монодии. Даже если гипотетически предположить, что она уже существовала до X или XII века, то была бы невостребована.

Условность канонических распевов требовала расшифровки, а это в свою очередь можно было сделать, если иметь в памяти соответствующие мелодические фигуры. Труды клириков были своего рода шифровальной книгой, ключ от которой находился в памяти распевщиков. Эти труды, пишет Н. Ефимова, создавались «исключительно для себя, для внутреннего пользования, без какой-либо претензии на повсеместную обязательность в выполнении указанных практических рекомендаций, а тем более, на какую-либо универсальность в систематизации певческих навыков, которые в практике разных школ могли не совпадать. Ранние музыкально-теоретические руководства служили лишь вспомогательным средством для человека, знающего репертуар. А поскольку медиумом трансмиссии репертуара в VIII – X столетия была исполнительская традиция, базирующаяся, главным образом, на памяти, нет сомнения, что в любых современных исследованиях по реконструкции средневековой практики присутствие оттенка относительности будет неизбежным» (55; 5).

Реформа в области музыкальной нотации, проведённая Гвидо из Арrezzo и имевшая огромное значение для всей последующей истории, была вызвана сугубо практическими потребностями и предназначалась лишь для того, чтобы облегчить и упростить музыкальное образование певцов. Гвидо не удовлетворяла существовавшая до него невменная нотация и практика заучивания наизусть определённых музыкальных попевок, что приводило к ошибкам в пении и искажению мелодий. Реформа соответствовала насущным потребностям музыкального искусства. Невменная запись нот без фиксации их высоты, необходимость заучивания наизусть канонов уже не могли отвечать

художественным задачам развившегося исполнительского искусства.

Рубеж XVI – пер. пол. XVII века ознаменовался такой интенсивностью нового музыкального мышления, что перед музыкантами встала проблема изобретения письменных знаков, которые смогли бы зафиксировать их новаторский замысел. В результате появилась европейская партитура.

За пять веков её существования язык музыки менялся достаточно медленно, тогда как нотация претерпевала частичные реформы и пережила всего лишь одну радикальную реформу, вызванную революционным взрывом музыкального языка. Эта реформа произошла в 50–60 гг. XX века, именно тогда представители нескольких направлений авангарда предложили новую нотацию – сонористическую, или так называемая «графическую», алеаторическую нотацию. При помощи мощной издательской базы, разъяснений в изданиях и энергично проведённой пропаганды, данная нотопись вошла в жизнь и получила статус коллективного договора.

Общеизвестно, что каждая эпоха при смене музыкального мышления, отражённого в языке, предъявляла «Вызов» для адекватного его отображения и получала «Ответ» в виде новой нотации. В этом смысле справедливо утверждение авторов, что «различные виды нотного письма создавались в неразрывном единстве с конкретными «запросами» музыкального мышления определённой эпохи. Та или иная система записи порождалась не только способностью к более или менее полной фиксации средств музыкальной выразительности, ... но и была обусловлена спецификой определённого этапа музыкального сознания. Различные виды звукозаписи создавались в связи с целевыми «потребностями» музыкального мышления различных эпох» (29; 235).

Говоря о проблемах фиксации музыкальной практики, Е. Герцман справедливо указывает, что современное нотное письмо может «говорить» о звуковых элементах лада только с позиций диатонической семиступенной октавности, так как именно для этой цели она была создана. Но развивающееся художественное творчество не может удовлетворяться подобным

письмом, потому что нормы мышления значительно видоизменились. Такое положение рано или поздно приводит к созданию новой системы нотного письма, отвечающей особенностям нового исторического этапа музыкального мышления (29; 235). Не случайно сейчас графическая система практически не пользуется нотами. Примером тому может служить музыка Штокгаузена, Пендерецкого, Кейджа и других композиторов. Проблемы современной, в частности графической нотации стали предметом рассмотрения в работах Е. Дубинец (47, 48).

Эта проблема актуальна по отношению к любому типу музыки. Применение своих критериев оценки нотного текста к другим эпохам или практическое приложение новой нотации к старым музыкальным практикам может привести к неадекватной оценке рассматриваемого материала.

Способна ли нотация адекватно выразить музыкальный замысел?

Каждая эпоха решала актуальные для её времени задачи, находила решение, но проходило некоторое время, и состояние нотации оценивалось как неудовлетворительное.

«Любой музыкант знает, - отмечает М. Сапонов, - что полная «скриптуализация» его искусства нереальна» (136; 58). Нотная запись ещё не является адекватным отражением музыкального мышления. Она — лишь очень условная и достаточно ограниченная в своих возможностях графическая фиксация самых основных звуковысотных, метроритмических, фактурных и др. особенностей художественной практики.

В любой, даже предельно квалифицированной, нотной записи опускаются важнейшие элементы музыкальной выразительности. Причина этого кроется в том, что запись слишком приблизительно регистрирует отдельные стороны музыкального языка. Так, орфография современной нотной записи может указать на приблизительный акустический интервал между высотными точками, на направление звуковых тяготений, на довольно схематизированное метроритмическое движение, имеющее лишь отдалённое сходство с

реальными временными параметрами музыкального материала.

Особенно хорошо демонстрирует это утверждение фольклорный тип музыки, который, как уже было указано, в силу устности своего характера в целом не пользуется нотным письмом. В научных целях его используют этномузыковеды при расшифровке записей народного пения. Они констатируют, что никакой способ письменной фиксации не в состоянии отразить всех тонкостей исполнительской практики. Не найдены возможности отразить вздохи, всхлипы, причитания, свойственные этому типу искусства. А ведь именно они придают своеобразно-неповторимый колорит каждому отдельному исполнению. Фольклорное произведение полноценно существует лишь во время его исполнения и непосредственного восприятия. Исследователи давно заметили разительное несходство между впечатлением от письменной фиксации фольклорного произведения - какой бы полной и точной она не была - и эффектом, который оно производит в "живом" виде, здесь отражается самая суть дела.

Поднимая эту проблему в связи с каноническими типами музыки, к которым, в частности, относится азербайджанский мугам, отечественный исследователь Т. Джани-Заде констатирует, что записать мугам в европейской системе нотации сложно, несмотря на его монодийную природу. Трудность заключается в передаче ритмических и мелизматических моментов, а также агогических и динамических «раскрашиваний» одного долго длящегося звука. Поэтому записи оказываются либо слишком упрощенными, что не даёт представления о подлинном звучании мугама, либо переусложнёнными частыми словесными указаниями и сложными ритмическими группировками, что также затрудняет их воспроизведение, особенно для тех, кто не является знатоком этого искусства, не чувствует его особенности. «Однако, - добавляет автор, - недостаточность и неточность нотных записей не должны препятствовать анализу этого явления искусства» (43; 60).

Остро эта проблема встаёт не столько перед устными типами музыки

(фольклорным, менестрельным, каноническим), но и перед теми типами, где нотированность является одним из главных признаков. К ним мы относим опус-музыку.

Европейское музыкальное искусство, начиная с X века, в своих литургических жанрах постепенно изживало устные формы передачи. Письменность привела к появлению ранних признаков того, что мы называем "композиторским творчеством в европейском понимании". В западноевропейской музыкальной практике нотный текст, партитура есть первоначальный факт музыкального творчества, нечто самостоятельное, первичное, авторское.

Композитор был начальным звеном в цепи «композитор – нотный текст – исполнитель – слушатель». Автор кодирует средствами нотной фиксации свой замысел, а исполнитель декодирует его послание. Записанные композитором ноты предполагают их точное преобразование исполнителем в звуки. Уже на первом этапе, когда нотация фиксирует замысел композиции с относительной точностью, утрачиваются многие аспекты замысла автора. На втором этапе происходит ещё одна «утечка», когда исполнитель, так или иначе интерпретируя нотацию, не может вполне адекватно передать всего задуманного автором. Композитор, опираясь на сложившиеся в музыкальной практике своего времени традиции, кроме того, часто не выписывал на нотах многочисленные украшения и многие другие детали, которые, как предполагалось, должны знать исполнители. Если нить традиции была прервана, то эти особенности композиторского замысла оставались за пределами понимания и исполнения. Если код нотации (часто хранившийся в специальных книгах методической направленности) был утерян, то исполнитель позднейшей эпохи обречён исполнять записанное «буквально», исходя из практики своего времени.

Общепринятая западная нотопись достаточно эффективно передаёт высоту равномерно-темперированного строя, метроритмические особенности звукового материала, изменения темпа и динамики, нюансировку, однако и

она далека от удовлетворения требований в передаче звукового материала.

Высказывание Н. Ефимовой относительно раннесредневековой певческой практики приложимо к любому этапу нотации и звучит как предостережение современникам: «важно не ошибиться в правомерности употребления подобных оценок <с позиций современных представлений> к музыкальному материалу устной традиции. Применение чуждых для неё критериев может вызвать известную узость в истолковании сути раннесредневекового тексто-музыкального феномена, либо приведёт к другим нежелательным результатам» (55; 6).

Нотация в джазе

Издавна в общественном сознании укрепился стереотип, в котором джаз мыслится как импровизиционный вид искусства, как исключительно не нотируемая музыка. Достаточно привести отдельные высказывания ведущих музыкантов, чтобы убедиться в этом. К примеру, Д. Патрик среди особых свойств джаза, отличающих его от любой другой музыки, называет показательный факт - «большинство джаза – импровизационно, созданная музыка не записывается на ноты» (242; 46). Такое утверждение может ввести в заблуждение того, кто мало или плохо знаком с этим типом искусства.

На первый взгляд может действительно показаться, что джаз исключительно устная культура, которая не подразумевает наличие нотации. На самом деле, ситуация более сложная, чем представляется. Рассмотрим, как проблема фиксации джаза решалась в разные периоды его существования.

Ранние (архаические) формы джаза представлены вокальными фольклорными жанрами с примитивным инструментальным сопровождением: бытовыми танцами, фортепианным регтаймом и музыкой духовых капелл, организованных по образцу европейских военных оркестров. Это было время, когда джаз был действительно полностью импровизиционный. Полуфольклорные способы его бытования предполагали устные формы передачи и обучения и не требовали письменной фиксации. Большинство музыкантов,

имевших отношение к этой музыке в тот период, не знали нотной грамоты и использовали в своей практике принципы имитации. Подражая учителям и коллегам по цеху, копируя звучание с записей на ролики для механического фортепиано, исполнители опирались на свой слух и память⁴⁰.

С возникновением в новоорлеанском стиле развитых инструментально-ансамблевых форм негритянского музицирования, пришедших на смену архаическому стилю, для многих музыкантов чтение нот стало необходимой потребностью. По мере роста образовательного уровня джазменов, особенно после 1940-х годов нотация стала играть немаловажную роль в джазе. С этого времени проблема нотации звукового материала приобрела особую актуальность в джазе.

Специальное изучение джазового репертуара показало, что практически каждый стиль джаза, на определённом этапе своего развития прибегал к помощи графических символов. Вместе с тем оно вскрыло комплекс трудностей, связанных с графическим фиксированием. Символы академической нотации не всегда могли адекватно отразить стихию живой музыки. Такие специфические нюансы, создающие джазовое ощущение, как свинг, драйв, особенности тембра, динамики, многие интонационные особенности джаза — «дети-тон», «офф-питч», тонкости вибрато, микротоновые звуковысотные отклонения, невозможно запечатлеть средствами общепринятой нотации. Нотное письмо не передаёт акцентуации, фразировки, артикуляции, силы вибрации и многие другие элементы, столь существенные для джаза.

Наиболее широко в джазе используется западноевропейская форма нотации, к которой добавляются специфические символы для адекватного ото-

⁴⁰ Хотя уточним, что один из предшественников джаза — рэгтайм — был исключительно нотированным видом музыки. Вспомним известные примеры истории. В. Конен в книге «Рождение джаза» отмечает, что «Стравинский, живший в те годы в Париже, специально выписывал из Америки рукописи рэгтаймов, послуживших отправной точкой для его собственных произведений в этом жанре» (76; 175).

бражения той информации, которую невозможно выразить уже имеющимися в выработанной практике средствами. Джазовая нотация носит специфический характер и существенно отличается как по форме записи, так и по целям от нотации в опус-музыке. Роберт Уитмер (269; 253) подразделяет нотацию на три типа:

1. прескриптивную (предписывающую, нормативную) непосредственно для исполнения джаза;
2. прескриптивную для обучения;
3. дескриптивную (описательную, наглядно-изобразительную) для изучения и анализа джаза⁴¹.

Прескриптивная (для исполнительских целей).

Нотация для этих целей может иметь разные формы – от одного листка с планом той пьесы, которую предстоит исполнить, до полностью выписанной нотами композиции или аранжировки. Такую нотопись в джазе называют «чат» (*chat*). Это может быть партия отдельного инструмента, партитура полная или частичная, в любом случае для джазмена – это план-карта, где многие элементы музыки записаны схематично. “Чат” – это общее название любых записанных на ноты произведений.

В небольших джазовых группах используется так называемый, “лид шит” (*lead sheet*), буквально означающий «памятку» для исполнителя, которая представляет собой набросок мелодии композиции, всегда написанной в скрипичном ключе, со стихотворным текстом, если он имеется, и основными гармоническими аккордами, изображёнными средствами буквенной нотации под или над нотным станом. Каждый джазмен имеет свою «нотную» тетрадь, которая является кратким конспектом его музыкального багажа, его репертуара. В ней могут быть помещены мелодии джазовых стандартов, на ко-

⁴¹ Понятия «прескриптивная» и «дескриптивная» нотация впервые ввёл в джазе Чарльз Сигер ещё в 1958 году в статье “Prescriptive and Descriptive Music Writing” // *Musical Quarterly*, -1958. -#2. -P.184.

торые он импровизирует. Музыканты называют их «фэйк бук» (*Fake book*)⁴². Это могут быть сборники, написанные от руки и отсканированные, как правило, изданные неофициально, без авторских прав. Такая книга есть у каждого джазмена, начинающего или уже имеющего достаточный опыт. В нашей стране любителям джаза хорошо известен сборник джазовых стандартов – «Мелодии джаза» (141). Зачастую в нотных тетрадах джазмена нотный текст ограничивается фрагментами записанных нотами каденций или набросками общих контуров композиции. Такая тетрадь – своего рода шифровальная книга с набором шифровок – лексических единиц, словарного запаса фраз, каденций, цитат как своих, так и чужих. Это могут быть записи с 2-3-х тактовыми цитатами соло, списанных с пластинок великих мастеров джаза. Чем больше таких цитат в арсенале джазмена, тем больше его словарный запас.

Более сложный пример нотации – так называемый «мастер-ритм парт» (*master rhythm part*) – своего рода партитура для руководителя оркестра. Часто это транскрипция с пластинок. Она написана на двух нотных станах, на верхнем – мелодия, на нижнем – басовые и аккомпанирующие ритмические фигуры. Аккордовая символика, слова, оттенки пишутся между нотными станами, как и в опус-музыке. Это может быть полностью выписанная фортепианная партия, однако в джазе менее сильны условности, присущие опус-музыке. Джазмену не обязательно играть её дословно. В зависимости от состава ансамбля он может некоторые компоненты игнорировать, или, наоборот, добавить от себя то, чего в нотах нет. Джазовый пианист подобен здесь органисту XVII века, от которого требовалось «чтобы он смог собрать целое произведение из отдельных голосов, был в состоянии без подготовки исполнить 4-х голосную фантазию или ричеркар...» (11; 31).

Партитура может представлять собой трёхстрочное изображение, где

⁴² от англ. *fake* – «фальшивка».

верхняя строчка отображает мелодию с текстом и символами аккордов (часто с табулатурой для гитары); две нижние – полностью нотированная партия фортепиано. Такой тип нотации получил широкое распространение в популярной музыке. Те музыканты, которые хорошо расшифровывают “лид шит”, обычно игнорируют фортепианную партию и играют сопровождение к песне или мелодии по своему усмотрению, опираясь исключительно на гармоническую сетку и свой опыт. Они извлекают самую главную информацию из такой записи, умножая записанное на свой творческий потенциал. Джазмены не привыкли переворачивать листы нотного текста, они любят, чтобы весь текст помещался на одном листе.

Музыканты-исполнители на транспонированных духовых инструментах – саксофоне, трубе, тромбоне - могут иметь свой собственный текст партитуры, отличающийся от тех, которые используют другие члены ансамбля. Это уже транспонированный для них текст, хотя в современное время от профессионального музыканта требуется умение читать с листа в различных ключах.

Для ритм-секции нотация носит более формальный характер: в ней могут быть даны типы ритмических фигур без указания высоты тона.

Барабанщик может пользоваться нотным текстом, но многие места он интерпретирует по-своему, сообразуясь с тем набором ударных инструментов, который имеется в его распоряжении.

В любом случае, в джазе отсутствует такая форма нотации, которая используется в опус-музыке. Многие вопросы исполнения решаются во время репетиций или самого исполнения. Нотация только даёт основное направление работы – структуру мелодии, форму произведения. Даже если эта музыка и записывается, то это не более, чем “хэд” (то, что держится в голове) или “фэйк” (набросок), которые сами предполагают импровизацию.

Более детальная нотация используется в биг-эндах или ансамблях расширенного состава, либо в тех, которые исполняют музыку так называемого

«третьего течения», и даже в ансамблях фри-джаза. Хорас Силвер, Майлс Девис, Энтони Брекстон используют европейскую нотацию в указанных выше типах.

Во всех (кроме полностью сочинённых) композициях всегда есть место для импровизации. Если для духовиков текст может быть полностью нотирован для исполнения отдельных пассажей, то солисту обычно пишется только гармоническая цифровка без мелодии. Предполагается, что он будет импровизировать на основе этой схемы. Глядя даже в выписанный нотами текст, он волен по-своему изменять его, добавлять что-то к старому или создавать новое.

Намного реже встречаются партитуры, образца опус-музыки, где вообще нет места для импровизации. Среди партитур подобного рода выделяются некоторые композиции Дюка Эллингтона. Показательно, что в этом случае изыскивается люфт для импровизации. В конкретном случае Д. Эллингтон оставлял за собой право импровизировать партию фортепиано, в то время как других членов оркестра буквальное повторение выписанных партий было обязательно.

Известно, что до 1960-х годов в джазовой практике не было принято создавать партитуры с полной степенью точности. Джазмены оттачивали своё мастерство, используя только индивидуальные партии. Бенни Гудмен был уже всемирно-известным бэндлидером, когда обнаружил, что можно всю музыку изложить в одной партитуре.

Как правило, индивидуальные партии писались от руки. Поэтому были недоступны широкому кругу тех, кто желал бы сыграть такую партию. В опубликованном виде можно ознакомиться лишь с полностью выписанными партитурами. Партитура знаменитой композиции Эллингтона "So-So", созданная им в 1940 году, была опубликована только в 1980, после её расшифровки Дэйвом Аланом. К 1970–1980 годам многие известные композиции эры свинга стали доступны, но не через официальные публикации, а благода-

ря пожертвованиям частных лиц своих коллекций библиотекам и обществам.

Прескриптивная (для обучения)

С позиций джазового музыкознания умение читать по нотам - не самое главное. Но в реальной практике знание нотной грамоты никогда не мешало джазменам. В обширном потоке различных учебно-методических пособий, прибегающих к помощи нотации в объяснении основ джазового музицирования, выделим несколько, «переживших» многочисленные переиздания и до сих пор являющихся практическим руководством для начинающих джазменов. Среди отечественных авторов это работы известных джазовых пианистов и преподавателей Игоря Бриля и Юрия Чугунова (20, 21, 171, 172). Среди зарубежных авторов выделим работы Бэйкера и Кукера (183-185, 199-200). В них даны подробные описания строения аккордов, объясняется значение букв и цифр при обозначении аккордов, упражнения, ритмические образцы, нотные примеры известных джазовых пьес. Для начинающего джазмена такие пособия являются ценным средством и неотъемлемой частью его обучения.

Зарубежных учёных занимает вопрос унификации джазовой нотации и предпринимается немало попыток разработать единых способ нотации джаза (194). По крайней мере, аккордовые символы имеют общепринятые нормы изображения.

Дескриптивная (описательная) нотация.

Этот вид нотации используется в двух целях — дидактической и исполнительской. Она представлена в виде транскрипций. Транскрипция в джазе обозначает «фиксирование в нотах музыки, которая всецело или частично импровизирована, и которая до этого не была записана на бумаге; результат нотирования» (261, 545).

Этот термин также применяют к практике, когда игру на пластинке (или компакт-диске) пытаются скопировать на слух или записать на ноты.

Джазмены между собой называют это «снять с пластинки» (или CD).

Джазовая традиция не мыслима без звукозаписывающей технологии. Чаще всего обучение джазмена проходит при помощи пластинок. У каждого знаменитого джазмена в своё время был учитель или кумир, которому он подражал, копируя с пластинки или по памяти каждое его соло, прослушивая его несчетное количество раз. У Д. Гиллеспи это был Р. Элдридж, на исполнительский стиль Л. Янга повлиял в своё время Ф. Трамбауэр, Ч. Паркер часами слушал пластинки с записями Л. Янга, пытаясь имитировать его звучание.

Джеймс Болдуин в своей повести «Блюз Сонни» (18) приводит яркий и впечатляющий пример такого обучения на примере одного из своих героев по имени Сонни. Этот путь был типичен для всех без исключения начинающих музыкантов.

Обучение в джазе идёт, прежде всего, через слуховое восприятие, при этом параллельно протекает процесс накопления музыкального багажа - определённых фраз, мотивов, кадансов, секвенций, даже целых соло «снятых» с пластинки. Чем более богатым был этот запас, тем свободнее мог чувствовать себя музыкант. Так постепенно закладывался фундамент в дальнейшей джазовой карьере музыканта.

Композиторское творчество в западноевропейском смысле слова пользуется нотной записью, где исполнительский процесс представлен формулой «нота - звук». В цепочке композитор - нотный текст - исполнитель - слушатель партитура служит основным средством передачи музыкального материала.

В джазе наблюдается обратный процесс «звук - нота». В цепочке «композитор (он же и исполнитель) - звукозапись (нотная запись) - слушатель» более важную роль играет звукозапись, а не нотопись. Для джазмена слуховое восприятие музыки гораздо важнее, чем чтение нот с листа. «Джазовое произведение - это не нотный текст, но сыгранная пьеса, её слышимое зву-

чание, которое рождается в живом исполнении и сохраняется лишь в грамзаписи». - метко замечает Л. Переверзев (122: 36). Для большей части джаза запись на пластинку (магнитофонную плёнку, компакт-диск), то есть фонографическая запись более важна, нежели нотная фиксация. Обращаясь к нотам, джазмен всегда параллельно пользуется звукозаписью, тогда «дефекты нотной записи в какой-то мере нивелируются слуховым контролем, то есть слуховым восприятием, воспитанном на живом процессе музицирования. Смысловые поправки такого рода вносят существенные коррективы в понимание графических изображений, приближая их к реальному интонированию. Без сопоставления с реальным процессом интонирования нотная запись остаётся схоластической формой, не отображающей в полной мере особенности художественной практики.

Таким образом, у исследователя джазовой музыки есть два основных метода изучения джаза: нотографический и дискографический.

Если для исследования опус-музыки первый источник является ведущим, то для джаза - второй.

Роль звукозаписи и транскрипции

Важность записи заключается в том, что она:

- Выступает средством обучения джазового музыканта,
- Выступает как фиксированный документ,
- Сохраняет импровизации в их первоизданном виде,

Передаёт непосредственную атмосферу исполнения, реакцию публики. Поначалу пути звукозаписи и джаза не пересекались, хотя оба феномена родились практически в одно и то же время и долгое время их становление шло

параллельными путями⁴³.

30 лет они развивались автономно, не интересуясь друг другом. При-
собоно констатировать, но джаз не получил документального свидетельства
в виде звукозаписей с момента своего зарождения. Остались незапечатлён-
ными самые истоки джаза - блюз, спиричуэл, креольская, народная, танце-
вальная музыка.

Одной из самых ранних записей джаза был инструментальный блюз
«*Make me a Pallet on the Floor*» в исполнении Бади Болдена в 1894 году на
цилиндрическом валике. Эта запись не дошла до наших дней, и остаётся ча-
стью джазовой мифологии. Большой популярностью в звукозаписи пользова-
лись фортепианные регтаймы, хотя их запись представляла достаточную
сложность по техническим причинам. Поэтому часто фортепиано поддержи-
вал ансамбль, состоящий из различных инструментов, обычно - банджо, ак-
кордеон, саксофон, тромбон и ксилофон. Такая поддержка выхолащивала
истинное звучание регтаймового стиля. Современное фортепиано появится
только после Первой мировой войны, а пока регтаймы записываются на ме-
ханическом фортепиано (piano rolls). Механическое фортепиано получило
широкое распространение в 20-е годы XX века и в годы его возрождения -
80-е XX века.

На нём были сделаны записи известных гарлемских пианистов - Д.Д.
Джонсона (60 роликов), Ф. Уоллера. В 1970-х годах производящая эти пиани-
но фирма - QRS - сделала записи на нём пианиста Э. Хайнса.

Но настоящая история взаимодействия джаза и звукозаписи началась с
1917 года, когда пять белых музыкантов из Нью-Орлеана, назвавшие свой ан-

⁴³ В 1877 году американцем Т.А. Эдисоном был изобретён прибор для звукозаписи и зву-
ковоспроизведения, получивший название фонограф. На основе фонографа позже были
созданы граммофон и патефон. В 1930-е годы в усовершенствованном виде фонограф был
преобразован в диктофон. А в 1940 - 50 гг. фонограф был вытеснен электромеханически-
ми и магнитными звукозаписывающими и воспроизводящими устройствами.

самбль «*Original Dixieland Jazz Band*» (JDJB) оказались на вершине славы. Среди всех существовавших в то время групп они заслуживали особого внимания. Столь широкий резонанс со стороны белой публики, резкое неприятие со стороны родителей и поборников морали стал возможен в связи с изобретением звукозаписывающей технологии - граммофона (фонографа - в американо-язычных странах).

Звукозаписывающий бизнес был еще в своем младенчестве, но уже тогда демонстрировал свои потенциальные возможности. Первоначально звукозапись занималась большей частью записями джаза. Десятки крупных и мелких компаний искали свою нишу в звукозаписывающем бизнесе. Рынок был буквально наводнён дюжинами звукозаписывающих компаний, крупнейшими из которых были *Columbia* и *Victor*. Джазовый бум 1920-х помогли задокументировать в звукозаписи такие компании, как «*Gennett*» и «*Paramount*». Быстро сориентировавшись на спрос, эти компании занялись записью джаза.

Вторая мировая война нанесла ощутимый удар по индустрии звукозаписи. Кроме того, забастовка Американской федерации музыкантов (AFM) вызвала необходимость организовать развлечение иными путями.

Два года в истории американской звукозаписи с 1942 по 1942 гг. ознаменовались тем, что не было выпущено ни одной пластинки. И причиной тому было не экономическое положение, вызванное военным временем, а запрет на звукозапись по требованию Американской федерации музыкантов.

Официально запрет вступил в силу с 1 августа 1942 года. Требования, выдвигаемые к фирмам звукозаписи, заключались в том, что каждая из них должна отчислять фиксированный процент от записи в фонд безработных музыкантов. Уступка была сделана лишь исключительно для нужд армии, для которой делались записи с пометкой «*V - discs*». 16-дюймовые диски пересылались служащим американской армии по всему миру. 8 миллионов таких дисков было распространено за время с 1943-1949 годы. Такой объём

объясняется фактом отсутствия коммерческих записей. Два года ни один музыкант не преступил запрета. Противостояние профсоюза и звукозаписывающих фирм закончилось тем, что компания *Decca* в сентябре 1943 года согласилась с условиями профсоюза. Фирма *Blue Note* сдалась в ноябре. Две другие крупные компании – *Columbia* и *Victor* - продержались дольше всех. Но, в конечном счете, и они капитулировали, подписав 11 ноября 1944 года соглашение с АФМ платить за каждый проданный диск от 5 до 25 центов⁴⁴.

Звукозаписывающий бизнес процветает и в наши дни. Сменились носители звукозаписи – от пластинки и магнитофона постепенно перешли к компакт-дискам, но важность звукозаписи остаётся.

Можно смело утверждать, что история джаза - это история звукозаписи. Руди Блеш назвал фонографические записи «единственной восхитительной документацией исторических периодов джаза», «единственным средством сохранения импровизации» (191; 3). Многие музыканты, вопреки пылким воспоминаниям о них современников, остались для широкой публики в тени именно потому, что они были редкими гостями в студиях звукозаписи. Много, может быть большая часть джаза, осталась незаписанной, некоторые записи были сделаны случайно энтузиастами от джаза. Только звукозапись сохраняет сиюминутный фактор ансамблевой игры музыкантов и частные особенности их исполнения. Музыка, запечатлённая в партитурах, представляет многие месяцы накопленного труда. Звукозапись, как фонограф, ухватывает момент с замечательной точностью воспроизведения, зачастую схватывая саму суть мимолётного момента.

Практика имитации со звукозаписи была известна с самых первых дней архаического (раннего) джаза, когда музыканты использовали ролики для механического фортепиано для совершенствования своего мастерства. Это была форма их самообразования. Джазовый музыкант добивается признания

⁴⁴ De Veaux S. Bebop and the recording industry: the 1942 AFM recording ban reconsidered. // *Journal of American Musicological Society*. - 1988. - v. 41. - №1. - P. 126 - 165.

лишь после долгого периода ученичества, большую часть которого составляет самостоятельная работа.

В джазовой исполнительской и педагогической практике накоплен достаточный опыт в виде многочисленных методических пособий по расшифровке джазовых пьес, записанных на пластинках (217, 253). Однако, до сих пор нет единых правил и стандартов для фиксации символов, которыми передаётся звучание, «снятое» с пластинки или CD.

По существу, каждый ученик музыкальной школы, пишущий диктанты, пользуется методом транскрипции: прослушанный на слух материал запоминает и переводит его в визуальную форму с помощью нотации. Сложность джазовой транскрипции, использующей звукозапись, заключается в том, что она представляет аутентичное звучание, зачастую в очень быстрых темпах и далёкое от дидактических целей. Записи великих джазменов трудно распределить по степени сложности: для 3 или 7 класса школы. Так как для точной имитации требуется многократное прослушивание, джазмены для целей транскрибирования предпочитают пользоваться катушечным магнитофоном, а не кассетным – на нём более легко, отмотав назад плёнку, найти нужное место. В последние годы с появлением компьютеров, эту функцию взяли на себя эквалайзеры, дающие графическую картину мелодии. Кроме того, новые технологии способны подать музыкальный материал в замедленных темпах, что очень важно в стремительных, трудно уловимых пассажах, например.

Этномузыкология и её роль в джазовых исследованиях.

С целью транскрипций джазового материала, не имеющего нотного эквивалента, были изобретены различные механические, электрические и электронные устройства. Каждое из них использует свои собственные методы нотации. Одним из самых ранних механических устройств для транскрипции был мелограф (модель С), изобретённый Чарльзом Сигером в помощь этномузыковедам, но его стали активно применять и в джазе.

Первым в джазе его применил Томас Овенс, исследовавший творчество Чарли Паркера. Электронный инструмент производил графическую линию мелодии. Марк Такер считает, что результат такой графической записи неубедителен (261; 545). По оценке же самого Т. Овенса, механизм дал ценную информацию относительно точной высоты звучащего материала, нарисовал картину мельчайших отклонений в звуках, передал качества вибрато, однако такие ценные для джаза качества, как тембр и «чрезвычайно сложный ритм паркеровских импровизаций» оставались за пределами возможного и, либо не находили своего отражения в графике, либо давали неверные результаты⁴⁵. Роберт Витмер, напротив, считает, что использование мелографа для исследований в джазе «дало интересные результаты (269; 255). Так или иначе, этномузыкология как наука интегрировалась с джазом, значительно расширив диапазон своих исследований. Если раньше этномузыковеды изучали исключительно афро-негритянское наследие и другие фольклорные типы музицирования, то, начиная с 1960-х годов, они включили в круг своих интересов и джаз. Эта область исследования может стать очень перспективной. Этномузыкознание использует различные методы расшифровки джазовой музыки (201). Разработаны различные типы фиксации текстов, как при помощи академической нотации, так и с помощью особых способов, использующих графику.

В русле этого типа исследований делаются попытки зафиксировать не только особенности мелодики, но и ритма – различного рода отклонений от основных метрических долей такта, так называемый «офф бит» (*off beat*), специфику свинга. Основываясь на традиционной европейской нотации, профессор Мичиганского университета Ричмонд Браун (Richmond Browne) и ассистент профессора музыки Вашингтонского университета Милтон Стюарт предлагают новый тип нотации, отражающей тонкости джазовой ритмики

⁴⁵ Owens, T. Charlie Parker: Techniques of improvisation. /Ph. Dissertation Ethnomusicology. – Los Angeles, University of California, 1974.

(255). В истории джаза она получила название «грид-нотация» (*grid notation*). Взяв на вооружение графический метод, предложенный этномузыковедами (235), и принципы мензуральной нотации европейского типа, учёные нашли интересный способ записи, визуально уточняющий местоположение звуков в ритмическом контексте. С помощью сплошных и пунктирных вертикальных линий различной длины внутри такта показано местоположение реально звучащих долей. В обычной нотной записи доли, не совпадающие с метрическими долями такта, не могут быть адекватно отображены в виде нот. Здесь же даётся наглядная картина такого несовпадения – запаздывания или опережения.

Целый штат исследователей специализируются в области транскрибирования. Транскрипция, произведённая в научных целях, для анализа творчества отдельного музыканта, стиля или отдельного произведения, обычно более детализированная и сложная, чем та, что используют преподаватели. Чтобы выразить на бумаге все нюансы джаза в мелких подробностях, требуется большое количество символов в дополнение к тем, что имеются в западноевропейской нотации.

Сложно с определённой степенью точности установить, когда появились первые публикации нотированных транскрипций. Одними из самых ранних, известных нам, были две коллекции импровизаций Л. Армстронга, опубликованные в 1927 году в Чикаго ⁴⁶. В предисловии к этим изданиям издатели обращают внимание на то, что эти соло записаны на ноты не самим автором, а «сняты с пластинки», которые Армстронг специально записал в офисе компании *Melrose Brothers*. Целый штат нанятых для расшифровки специалистов кропотливо работал, переводя слышимое на бумагу. И хотя ни одной копии этой записи не было выпущено в продажу, «горячие» (*hot*) соло великого мастера стали хорошо известны всему джазовому миру.

⁴⁶ “50 Hot Choruses for Cornet”, “125 Jazz Breaks for Cornet”.- Chicago, 1947.

В этом же году компания братьев Мелроуз выпускает сборники с транскрипциями сольных брейков⁴⁷ таких знаменитых деятелей джаза, как Бенни Гудмен, Глен Миллер и аранжировки джазовых соло Френки Трамбауэра, Теда Льюиса, Джелли Ролл Мортонна. Для транскрибирования были привлечены различные источники – аранжировки, оркестровки, грамзаписи различных фирм, «лид шитс» (*lead sheets*).

В 1930-е годы транскрипции начинают появляться в периодике в помощь джазовым музыкантам в таких журналах, как *Down Beat* и *Metronome*. Соло Л. Армстронга *West End Blues* было первым транскрибированным соло, опубликованным в 1936 году.

В 1940-х число таких публикаций невероятно возрастает. Они предназначаются для тех, кто желал имитировать соло своих кумиров. Нотоиздательская фирма *Robert Music Corporation* выпускает серию транскрипций и аранжировок выдающихся пианистов – Тедди Вилсона, Эрла Хайнса, Фэтса Уоллера, Арта Тейтума и других (269). Трудно сказать, какие из этих пьес являются точной расшифровкой, а какие просто аранжированы в стиле этих знаменитостей.

Хорошо известны издания серий известных исполнителей блюзов и буги-вуги - пианистов Рекса Стюарта и Хиггинботхэма. К изданию последнего была предписана ремарка: «точные транскрипции с оригинальных записей, сделанных Хиггинботхэмом» (261; 547).

Долгое время имена транскрипторов оставались неизвестны. В настоящее время их фамилии принято указывать в каждой пьесе наравне с именем автора композиции и исполнителя.

Сегодня никто не ставит под сомнение целесообразность написания транскрипций. Они служат многим целям – педагогическим, исследователь-

⁴⁷ break – (англ. прорыв, перерыв, перемена) - короткая сольная импровизационная вставка, наподобие крошечной каденции, прерывающая звучание ансамбля, длительностью в один, два, реже — четыре такта.

ским, исполнительским. Степень подробности таких расшифровок может быть разная – от простой однострочной мелодии с цифрованными аккордами сопровождения до сложных партитур.

К транскрипциям часто обращаются писатели и исследователи творчества той или иной эпохи джаза, конкретной личности, желая на конкретном примере проиллюстрировать свои наблюдения, сравнивая различные версии одной пьесы, или сравнивая две версии одного соло у различных исполнителей. Это делает их умозаключения более наглядным. Уинтроп Сарджент часто прибегает к таким иллюстрациям в своей книге «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» (137). Руди Блеш в историческом обзоре по джазу обратился к помощи композитора Луи Хариссона и его нотаций (192). Этот список можно было бы многократно продолжить.

Ни одно научное исследование – диссертация, книга по теории или истории джаза не обходятся без транскрипций. В периодических изданиях, посвящённых джазу, всегда есть рубрика, посвящённая расшифровкам звукозаписей. Если в опус-музыке композиторы сами записывают свои произведения, то в джазе эту работу за исполнителей, которые редко или почти никогда не записывают на ноты своих пьес, выполняют расшифровщики-транскрипторы.

Но особенно необходимы расшифровки в педагогической практике. В связи с развитием джазового образования в 1960–1970-х годах публикации такого рода появляются в возрастающих количествах. Во втором томе четырёхтомного издательства Джона Мехегана «*Jazz Rhythm and the Improvised Line*» даны многочисленные образцы транскрипций соло от Бесси Смитт до Оскара Питерсона (232).

Среди известных транскрипций - нотные издания серии “Jazz Masters” (Music for Million Series), выпускаемые нью-йоркской нотоиздательской фирмой *Consolidation Music Publisher*, начиная с 1970-х годов. В этой коллекции собраны соло всех известных джазовых мастеров, таких как Чарли

Паркер, Телониус Монк, Арт Тейтум, Бад Пауэлл и многих других. Широко распространены подобные издания и в нашей стране. Назовём такие серии, как: «Импровизации выдающихся джазовых пианистов», “Jazz Piano Solos”.⁴⁸

Транскрипции, кроме педагогических и научных целей могут служить средством воссоздания исполнительской манеры того или иного ансамбля, наследие которого в звукозаписи не сохранились, либо сохранились частично. Известный джазовый теоретик, композитор и большой энтузиаст, много сил отдающий воссозданию звучания старого джаза, Гюнтер Шуллер сам делает расшифровки композиций Д. Мортон, Д. Эллингтона и других джазменов и сам исполняет их со своими группами.

Транскрипции пользуются спросом за рубежом и, особенно, в Америке, что позволило развить индустрию продажи работ подобного рода по почте. Этот вид частного бизнеса получил широкое распространение. Для крупных издательских фирм издания транскрипций – одна из статей дохода.

Музыковеды и музыканты-исполнители по-разному оценивают попытки транскрибировать джазовую музыку. Результаты транскрибирования, полученные с той или иной степенью точности, трудно использовать в исполнительской практике. Марк Такер иронично замечает по этому поводу: «Чем с большей степенью точности стремятся исследователи передать услышанное, тем дальше они отдаляются от записи, которая могла бы быть использована для исполнения, или её можно было бы легче прочитать и интерпретировать» (261; 545).

По мнению других, этот процесс напоминает перевод фотоплёнки с позитива на негатив, такая транскрипция, по их мнению, это переложение

⁴⁸ «Импровизации выдающихся джазовых пианистов» (из грамзаписей Эрrolла Гарнера). Транскриптор Владимир Киселёв. Ред. В. Ерохин. -Вып. 1. -М.: Музыка, 1989; «Jazz Piano Solos» (из репертуара Оскара Питерсона). -Вып. 1 - 3. Нотное издание. Издатель Торопов А. 1994. (Copyright 1934 by Southern Music Publishing Co. N.Y.).

звучащего на бумагу, не открывающее музыковеду либо ничего, либо очень мало о джазе.

Попытки нотировать как фольклорную, так и джазовую музыку средствами европейской нотации, по словам самих исследователей мало дают для понимания сущности этих явлений, это лишь “бледная тень оригинала” (181; 4). Исследовать музыку Колтрейна, Коулмена или Сесила Тейлора и других представителей свободного джаза с помощью западноевропейских форм нотации весьма проблематично. Если предложить сыграть такую расшифровку академическому пианисту, то, несмотря на идентичность текста, это будет другая музыка - чужеродная, несовместимая по внутреннему ритмическому ощущению, переживаемому джазовым и академическим музыкантом. Даже если произведение полностью записано на ноты в виде партитуры его исполнение разными составами будет являть собой совершенно разные произведения. Этим джаз существенно отличается от опер-музыки, в которой Пятая симфония Бетховена останется Пятой в исполнении оркестра Тосканини или Стоковского.

М. Сапонов справедливо считает, что «всякая нотопись остаётся «нотированной абстракцией» по сравнению с реальной музыкой. Живая традиция, напротив, передаёт не избранные параметры музыки, а сама предстаёт в полноценном звучании» (135; 17).

Однако, на наш взгляд, такого рода исследования также необходимы для изучения вокальных и инструментальных форм джаза. Трудно не согласиться с мнением Мидоуза, что «этномузыкологический подход служит дополнением к описательным методам исследования и помогает лучше понять сущность джаза» (230; 68). Добавим: и метод транскрипции тоже.

Такое направление в джазовом музыкознании объективно существует и для истории и теории джаза транскрипция является письменно зафиксированным документом, обладающая авторским правом.

Таким образом, нотация, как составная часть письменной культуры че-

ловечества, подобно ей является средством воплотить, удержать и сохранить во времени музыкальное произведение настоящего и прошлого. Укоренённая в античной традиции, европейская нотация прошла огромный путь развития, явив миру многочисленные формы своего существования.

Постепенно вытесняя устную традицию, начиная с IX века музыкальное письмо не стремилось поначалу в полной мере отображать особенности исполнительской практики. Нотная запись создавалась в единстве с «целевым запросом» времени. «Обусловленная формульной спецификой музыкальной практики, уровнем развития музыкального мышления, она лишь приблизительно регистрировала высотную сторону музыкального языка» (55; 264).

В исторической перспективе нотация шла по пути наглядного закрепления музыкальной материи. Не все виды нотной письменности, изобретённые в разное время, сохранились до нашего времени, так как они не были в состоянии выполнить свою коммуникативную функцию, либо уступали место новым требованиям эпохи.

Музыкальный язык XX века значительно изменился, однако, по мнению некоторых исследователей, «время для коренной перемены нотного письма ещё не наступило» (11; 14). Позволим себе не согласиться с таким суждением автора. Нотописный способ фиксации звуков уже сегодня не может вместить в себя всех произошедших нововведений. Авангард уже сейчас отказывается от общепринятых норм нотописания. Прогресс науки и техники идёт по пути рационализации наших знаний, и кто знает, может в конце III тысячелетия наши потомки, играя и сочиняя музыку на синтезаторах, глядя в окно эквалайзера, будут рассматривать ноты также, как мы сегодня «фиты» и «лица» знаменного распева.

Любая нотация — артефакт своего времени. Появление новых типов было вызвано появлением новых форм музицирования. Не в состоянии отра-

зять все аспекты музыкальной практики во всех видах музыки, она, тем не менее, остаётся востребованной и по сей день.

Нотация активно используется всеми типами музыки, но выполняет разные функции. Так, например, в менестрельном типе художественного творчества «нотный текст в прошлом веке, как и в нынешние дни ... — только вспомогательное орудие. Он частичен (в виде одной мелодии и схематической цифровки к ней), адресован не столько самим профессионалам, сколько слушателям, желающим самостоятельно воспроизвести понравившийся образец» (17; 113).

Джаз активно использует нотацию, известны различные нотные издания, применяющие разнообразные формы фиксации джазового текста: буквенную и линейную нотации, табулатуру и различного рода смешанные формы. Выполняя многочисленные функции — как средство обучения, в научно-исследовательских и исполнительских целях, она остаётся в джазе вторичной, если импровизационную практику считать первичной. Она отличается значительным своеобразием, поэтому музыкант, воспитанный в академических традициях, навряд ли без помощи звукового восприятия, без прослушивания звукозаписей, «живой» игры джазменов, помощи преподавателей сможет освоить джазовую практику. Слуховое восприятие в джазе гораздо важнее, чем нотно-зрительное. К тому же нотопись в джазе, как и в любом другом виде музыки не в состоянии адекватно отразить в зримых графических образах многие существенные детали, составляющих его сущность. Глубинный пласт джазовой культуры будет скрыт, как и в фольклоре. Нотация в состоянии передать лишь внешний пласт, а глубинный будет всегда находиться под покровом графики.

В заключении констатируем: в джазе есть место как бесписьменным формам музицирования (преобладающим в этом виде искусства), так и нотированным, применяемым в композиционном джазе. Основным же способом фиксации джазовой музыки является звукозапись. Особо отметим, что в от-

личие от других типов музыки её роль и значение в джазе несравненно выше и весомее. Широкое использование в джазе нотописи, являющейся одним из самых ярких признаков, отражённых в самом термине - опус-музыки – не даёт права джазу относиться к этому типу музыки.

Другой, не менее значительный признак опус-музыки – «музыкальное произведение». Рассмотрим, насколько это понятие применимо к джазу.

2. Композиция и импровизация.

Как назвать то, что выходит из-под пальцев джазовых музыкантов: «музыкальным произведением» или «композицией»? Насколько статус «композитор» применим к джазовому музыканту?

В джазе основными представителями являются профессионалы. В этом отношении он смыкается с тремя видами музыки – менестрельным, каноническим и опусным.

Любительским джаз был в архаический период, когда музыка сопровождала работу, праздничные и похоронные шествия. Профессиональным джаз стал в классический период. Дальше уровень профессионализма постоянно повышался и относился не только к понятию “профессии, дающей заработок”, но и к образовательному уровню джазменов. Если музыканты раннего (архаического) джаза не знали нот и играли на слух, то после 1940-х многие уже имели консерваторское образование.

В джазе, как и в фольклоре и в менестрельстве, до сих пор сохраняется изустный способ передачи знаний. С самого начала истории джаза и до наших дней основным методом обучения джазмена является слуховое восприятие. Это вовсе не обозначает, что джазмены не владеют нотной грамотой. Как правило, все они прекрасно читали с листа, хорошо знали гармонию, аккордовую структуру исполняемых композиций, могли делать аранжировки и так далее. Но все эти навыки, по крайней мере, в годы становления джаза, музыкант приобретал не в музыкальной школе или училище, а в специфическом институте, сложившемся в ранние дни джаза и подразумевавшем такой

механизм обучения, при котором каждый юный джазмен проходил школу подмастерьев. Методы такого обучения были различны, но в целом сводились к тому, что начинающий джазмен тщательнейшим образом изучал игру лидирующих солистов своего оркестра, либо общепризнанных знаменитостей, подражал им, перенимал навыки через непосредственный опыт, через копирование и цитирование чужих соло. Джазовый музыкант добивается признания лишь после долгого периода ученичества.

Опытные мастера в свободное время (часто во время перерывов между отделениями концерта, либо перед ними) показывали свои приёмы игры (звукоизвлечение), фразировку, тембры - одни из самых существенных элементов в джазе.

Таким образом, в период раннего и классического джаза обучение было стихийным, оно осуществлялось через непосредственный контакт с любимым исполнителем. Специальных учебных заведений в Америке не было. Музыканты джаза могли обучаться лишь в традиционных академических музыкальных учебных заведениях. До Второй мировой войны в американских колледжах почти не наблюдалось активности в области джазового образования. После войны в стране начинает наблюдаться возрастающий интерес к обучению джазу, поэтому в виду большой потребности молодёжи в занятиях джазом, начиная с 1945 года комплексное джазовое обучение начало проводиться в Беркли-колледже в Бостоне – единственном в то время специализированном учебном заведении США. Сегодня это уникальное в своём роде учебное заведение, ведущая из американских джазовых школ⁴⁹.

Положение в джазовом обучении резко изменилось к 1970-м годам. Во многих учебных заведениях Америки были организованы и завоевали боль-

⁴⁹ Сегодня в нём учится около 2400 студентов, работает около 200 педагогов и 260 административных сотрудников. Обучение проводится по двум программам - академической и джазовой, которые можно совмещать. В двух крупных зданиях расположены учебные корпуса, администрация, редакционно-издательский отдел, студия звукозаписи.

шую популярность у студенчества так называемые «стэйдж-бэнды» («сценические», эстрадные оркестры). В 1960 году в образовательных вузах США насчитывалось около 5 тысяч молодёжных стэйдж-бэндов. Согласно статистике, уже к 1974 году джазовое образование стало практиковаться уже не менее чем в 15 из 250 колледжей (112). Сегодня свыше 400 колледжей с 4-х летним учебным планом уделяют внимание джазовой деятельности студентов.

Джазовые отделения существуют во многих университетах Штатов - Оксфорде, Нью-Брунsvике, Вашингтоне. В Нью-Джерси функционирует Институт джазовых исследований. Регулярное освещение джазовых событий берут на себя многочисленные периодические издания - газеты и журналы. Только в США их насчитывается более 30, около 16 – в Англии. Имеет свой собственный журнал Национальная Ассоциация Преподавателей Джаза.

Зарубежными коллегами накоплен большой опыт по проведению различных тематических конференций, семинаров, обобщению опыта джазовых фестивалей, творчества многочисленной плеяды джазовых исполнителей. К 200-летию независимости США правительством страны было выделено 3 230 400 долларов для проведения джазовой программы, включавшей не только концерты, гастроли, трансляции по телевидению, но и образовательные программы, научные исследования, компьютеризацию Рутгерского института джазовых исследований (Rutgers University at Newark).

В других странах также есть профессиональные джазовые школы. Так, в Германии хорошо известна Академия в Ремшейде, где ежегодно проводятся джазовые курсы, Мюнхенская джазовая школа.

Во многих школах, училищах, институтах и консерваториях нашей страны открыты эстрадные и джазовые отделения, где учащиеся обучаются не только искусству джазовой импровизации, но и истории, теории джазовых стилей. Большой педагогический опыт был накоплен в 1970-80-е годы Музыкальной студией импровизации под руководством Ю. Козырева.

Таким образом, изустный метод передачи музыкального опыта сосуществует с профессиональным обучением. Это предполагает изучение не только импровизационных принципов джаза, подготовку исполнителей, но и обучение методам композиции и аранжировки, то есть технологии создания музыкального произведения.

Как уже говорилось, категория «*музыкальное произведение*» является краеугольным камнем в опус-музыке. Впервые данная категория появляется в музыкально-теоретических работах XV – XVI веков. Как форма бытия музыки эта категория, возникает сначала в трактате Николая Листеня «*Musica*» (XVI век). Далее проблематику разрабатывает польский исследователь Зофья Лисса в своих «*Заметках о музыкальной эстетике*» (228), а затем тема появляется в работах немецкого историка, теоретика и эстетика музыки Карла Дальхауза. Он считает, что к XIX веку понятие «*музыкальное произведение*» уже прочно входит в общественное музыкальное сознание (165; 8).

Музыкальное произведение действует в слаженной системе «композитор – исполнитель – слушатель», в которой выявляется относительная самостоятельность каждой из форм существования музыкального произведения – замысла композитора, нотного текста, замысла исполнителя, акустического звучания и того, что воспринимает слушатель (60; 403). Но, конечно же, стержневым, исходным в понимании опус-музыки является феномен музыкального произведения. Именно он становится центральным объектом в музыкальном искусстве опусного образца.

Музыкальное произведение выступает как артефакт – материальный объект, зафиксированный в нотах, изданный под названием или номером опуса.

Можно ли применить термин «*музыкальное произведение*» к канонической и джазовой импровизации? Как назвать художественный продукт фольклорного образца?

Синонимичным понятием «музыкальному произведению» является «композиция», поэтому эти два термина мы будем использовать в своей работе как равнозначные.

Существует два типа создания музыки: композиционный и импровизационный. Под композицией⁵⁰ подразумевается длительный и кропотливый процесс создания музыки с фиксацией на ноты сочинённого. В процессе сочинения происходит тщательный отбор материала. Как уже было отмечено, «музыкальное произведение» обладает рядом признаков, одним из которых является его законченность и замкнутость, когда сочинение имеет чёткую структуру - архитектонику - с наличием начала, середины и конца, характерную для западноевропейской музыки. Композиционная музыка более подходит для воплощения сложных проблемных идей, человеческих отношений, эмоций, конфликтов и мыслей. Большие идеи требуют в свою очередь больших форм и продуманной, разработанной музыки. Этому типу присущи такие качества, как упор на интеллектуальное, аналитическое начало, продуманность поиска свежих звучаний, нового, ещё не использованного материала. Композиция предполагает 3-х ступенчатость в создании и передаче сочинённого материала, которую можно выразить формулой "композитор - нотный текст - исполнитель". Конечный результат этого процесса - концертное исполнение произведения. Этот метод сочинения принято относить к опус-музыке.

Создателями этого типа музыки является автор — композитор-профессионал. Композиции традиционно принято противопоставлять импровизацию.

Импровизация — от латинского слова "*improvisus*" - обозначает «не-

⁵⁰ Латинское «*compositus*» — «составной, сложный, выдуманный, вымышленный» и производное от него «*compositor*» - «составитель, сочинитель, устроитель, организатор» - в принципе синонимичны понятию «музыкальное произведение».

предвиденный», «неожиданный», «внезапный»⁵¹.

Импровизация представляет собой одно из фундаментальных понятий всего мирового музыкознания, она присутствует как в культурах европейской традиции, так и характерна для внеевропейских культур. Как вид искусства импровизация возникла в глубокой древности и являлась поначалу устным, любительским (непрофессиональным), фольклорным видом творчества.

Импровизация широко используется в канонических типах музыки, особенно во внеевропейских типах – мугамах, рагах и так далее. Этот род музицирования здесь предполагает бесконечный процесс - *non finito*.

Известно, что импровизация составляла большую часть музыки ХУП - ХУШ вв. Яркий тому пример - ренессансный ансамбль инструментов. Бах, Моцарт, Бетховен, Лист, Рубинштейн слыли великолепными импровизаторами. По признанию композиторов XX века – Г. Свиридова, С. Слонимского, К. Штокгаузена и других, импровизация занимает большое место в их творчестве.

Импровизация могла бы стать общим знаменателем для разнородных музыкальных художественных типов. Она всегда лежала в основе народного искусства, однако, импровизиционный принцип в фольклорном типе творчества существенным образом отличается от других типов музыки – менестрельного, канонического или опусного как по методам, так и по форме и содержанию.

В связи с многообразием типов и методов импровизации в это понятие часто вкладывались различные смыслы. Её расплывчатая трактовка как "создание музыки во время исполнения" (238; 554) одновременно охватывает несколько уровней:

1. как процесс, в результате которого рождается музыкальное целое;

⁵¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. 2-е изд. –М., 1966. –С.501.

2. как принцип создания музыки во времени от идеального к реальному результату;

3. как тип музыкальной деятельности.

Для джаза, как известно, главным в создании музыки является процесс создания музыки во времени, то есть то, что мы называем импровизацией.

Как основной метод народного творчества, импровизация несла в себе прикладную функцию от менестрелей и миннезингеров к шествиям, свадьбам, процессиям.

В фольклоре импровизация, будь то пение и игра на инструментах, вытекает из устности и каноничности. Память не может хранить образец во всех конкретных деталях; всегда помнятся только вехи некоторого процесса. Это попевки или игровые фигуры. Доля импровизационности в фольклорном творчестве сведена к минимуму, особенно в слаженном ансамбле «спетых» или «сыгранных» людей, однако в целом в каждом отдельном исполнении песня отличается сама от себя.

Специфика фольклорной импровизации состоит в том, что музыкантами она осознаётся как простое воспроизведение готового, но при этом готового – стабильной звуковой структуры – в реальном виде нет. Фольклорное музицирование Т. Чередниченко определяет как «бессознательную импровизацию на идеальную «тему» (165; 111).

Импровизационность как один из основных принципов музицирования делает фольклор близким по духу джазовой сущности. Общий специфический принцип – искусство импровизации – сближает оба вида искусства, а умением импровизировать джазовый и народный музыканты отличаются от музыкантов академического плана.

Импровизация - один из наиболее существенных элементов любого джазового стиля. Недаром её называют "сердцевинной" джаза. Роберт Уитмер отмечает: «Устная традиция и импровизация являются самым важным моментом в практике джаза» (269; 253).

Это процесс оперативный, моментальный, спонтанный, где композитор и исполнитель - одно лицо. Как правило, музыка создаётся без фиксации на ноты исполняемого, когда в процессе создания музыка появляется уже в законченном виде. В импровизации объединены процесс и результат. Здесь эстетизируется внезапность творческого импульса, экспромптность, ставшие синонимом самой импровизации. Упор делается на эмоции, интуицию, самопроизвольно льющийся поток музыкальных мыслей и чувств. Импровизировать - значит говорить на своём языке. Это живой разговор, когда солист передаёт свои непосредственные чувства и эмоции, переживания на данный момент. Это не пересказ чужих мыслей и чувств.

Любая импровизация является неповторимым актом. При любом повторном исполнении она звучит по-новому, если и не целиком, то в деталях. Прослушав в исполнении одного музыканта две версии одной и той же его композиции, мы обнаружим явное или скрытое различие, которое выразится в перестановке последовательности вступления солистов, звуковысотных, тембральных, мелодико-римических элементов, не говоря уже об эмоциональной стороне исполненного и реакции публики на данное исполнение. Джазовые стандарты (эвегрины) - одни и те же на протяжении многих лет существования джаза. Когда мы говорим об исполнении музыкантом джазового стандарта, то мы всегда должны иметь в виду год записи пластинки, так как один и тот же стандарт никогда не имеет одинакового звучания даже у одного и того же исполнителя. Например, пьеса *Solt Peanuts* в исполнении Паркера и Гиллеспи звучит совершенно различно на записях от 11.05. 1945 года, сделанных на фирме Guild в Нью-Йорке и 15. 03. 1953 года в Maseey Hall в Канаде. Стандарт один, одни исполнители, но исполнения разные.

Импровизацию принято делить на коллективную и сольную.

Исследователь С. Мальцев отмечает, что история импровизационных форм свидетельствует о тяготении импровизации к ансамблевому исполнению (91; 5). Джаз не является в этом смысле исключением, для многих его

стилей характерна коллективная импровизация. Причины этого видятся в семантических свойствах импровизации: импровизатору необходимо время на кратковременную передышку в изобретении нового материала. Он получает её в то время, когда импровизируют другие его партнёры. Отсюда – велика роль диалогичности. При этом существуют два типа ансамблевой импровизации: 1 – когда солируют все участники ансамбля и 2 – когда импровизирует только один на фоне остальных.

Как правило, внимание слушателей сосредоточено на солисте, исполняющем своё соло на фоне аккомпанемента остальных участников ансамбля. Термины «соло», «солировать», «солист» часто выступают синонимами «импровизация», «импровизировать», «импровизатор». Однако это не всегда верно: не все соло импровизированы и не все импровизации играют солистами. Например, аккомпанемент всех членов ансамблей, на фоне которого исполняется соло, также может быть импровизированным: каждый член ансамбля может, исходя из гармонического базиса, метроритма, импровизировать свою партию. В таких формах импровизации роль предварительных заготовок сведена к минимуму.

В джазе имеет место и сольная импровизация, исполняемая без какого – либо сопровождения. Пианисты А. Тэйтум, Б.Пауэлл, Т. Монк часто выступали сольно. Из отечественных импровизаторов – солистов хорошо известны имена Л. Чижика, Л. Пташко.

Каждый джазовый стиль выдвигал свои требования к импровизации. Так, в период своего становления - в новоорлеанском джазе - преобладала коллективная импровизация, основанная на мелодии. В таком типе импровизации совершается обмен идей между индивидуальными импровизаторами, происходит взаимодействие идей и настроений.

В свинговых оркестрах, где большая часть музыки аранжирована и чаще записана на ноты, роль импровизации была сведена к минимуму. В связи

с преобладанием аранжировки в свинге происходит отход как от сольной, так и от коллективной импровизации.

Причины заключались не только в аранжировке, но и в самом составе оркестра. Небольшой ансамбль времён диксиленда 4-7 человек был оптимальным форматом для коллективной импровизации. Импровизировать в большом составе – от 16 и более человек оказалось практически невозможным.

Роль исполнителей сводилась к исполнению заранее заготовленной партии, как правило, записанной на ноты или выученной наизусть во время репетиций. Тщательно расписанные аранжировки ограничивали время солирующего импровизатора, как и спонтанность во взаимодействии между солистом и аккомпанирующей группой. В свинге делается акцент на оркестровые ансамбли внутри оркестра, что в конечном итоге уменьшило роль солиста в большой секции. Идеал звучания биг-бэнда – чёткая сыгранность, когда целая секция звучала как один инструмент. Культивировался гибкий ансамблевый стиль исполнения.

Играя монотонную ансамблевую партию, солист ждал, пока не наступит время для его короткого соло или пассажа. «Оркестры платили высокие оклады лучшим солистам и не использовали их» (198; 312). Это была та же ситуация, как у Бикса Бейдербека в оркестре А. Уайтмена.

Именно эти ограничения солистов в импровизации в свинговом биг-бэнде больше всего раздражали боперов, восставших против скучных аранжировок и ритмов биг-бэндов, вертикальных гармоний и неиграющих солистов. Они выдвинули на первый план солирующего импровизатора. Не ограниченный теперь во времени, свободный от пут аранжировки, он получил теперь полную свободу как импровизационную, так и техническую. Р. Рассел рассматривал боп как «упрощение биг-бэндовой инструментовки», как «бунт против сильно усложнённой музыки, которая достигла своего пика в оркестре Д. Лансфорда» (247; 196).

Боперы культивировали сольную импровизацию как путь индивидуального самовыражения, стремления к нему, развивая при этом новые музыкальные идеи. Это был путь отражения социальной жизни, когда отдельный исполнитель представлял своё оригинальное мышление. Солист - главная фигура в ансамбле, при этом им мог стать любой участник ансамбля, будь то барабанщик или трубоч. Идея самовыражения находила наивысшее воплощение. Такая импровизация преобладала в чикагском стиле и бибопе.

Солирующая импровизация требует большой творческой активности, таланта, кроме того, к импровизатору боба предъявлялись некоторые требования, главным среди которых была виртуозное владение инструментом или голосом.

Во фри-джазе наличествуют как коллективная, так и сольная импровизация.

Другой, немаловажный аспект джазовой импровизации – на какой основе она строится?

Базисным фондом любой джазовой импровизации являются: песенные стандарты, блюзы, гармоническая схема, ладовая модель. Обучение импровизации обычно начинается с заучивания на память этого общего фонда.

Рассмотрим основные принципы импровизации.

Импровизация на мелодию была распространёна на заре возникновения джаза, когда нью-орлеанские и чикагские джазмены практически не знали не только гармонии, но и нотной грамоты (по крайней мере, большинство из них). Если они и владели ими, то в очень ограниченных пределах и, можно сказать, интуитивно. Новоорлеанские пионеры были мелодистами, импровизировавшими на основе известных тем - популярных и легкозапоминаемых мелодий либо мотивных образований. Это были своего рода «вариации на тему». Мелодию поддерживал минимальный набор обычно трёхзвучных аккордов. Новоорлеанский стиль вошёл в историю как полифонический, основную мелодическую линию вели труба, кларнет и тромбон. Лидер

группы был основным импровизатором оркестра, он исполнял мелодию песни с различными вариациями, а остальные подстраивали свои подголоски к этой новой мелодии. Л. Армстронг в своих исполнениях тщательно придерживался основной мелодии песни, расцвечивая её различными украшениями и вольными отступлениями. Это был своего рода парафраз звуками, которые являлись частью гармонической структуры песни. Песенные популярные мелодии во все времена были и остаются одним из основных базисов построения импровизации.

В свинге происходит отход от мелодической импровизации, т.к. мелодия (если это не серия риффов) была настолько аранжированной, что понятие импровизация подменяется аранжировкой.

После того как джаз вышел за пределы Нового Орлеана и привлек к себе музыкантов, имевших представление о теории музыки (Хокинса, Хендерсона, Редмена, Бейдербека, Ланга и других), основой для импровизации стали аккордовые последовательности. Солист был вынужден подстраивать свою партию под аккорды, менявшиеся каждый такт или два. Использование «аккордовых смен» в качестве основы для импровизации было необходимо: с одной стороны, это обеспечивало форму, а с другой стороны, давало гармонические ориентиры, позволявшие музыкантам играть слаженно. Аккордовый базис строился на основе популярных песен, либо базируясь на 12-тактовой сетке блюза.

Однако в 1930-х годах, и особенно в период революции бопа, гармонические системы значительно усложнились. Метод импровизации в бопе существенным образом отличался от предыдущих стилей. За основу бралась не мелодия, а гармония (гармоническая схема). Одним из первых этот метод начал разрабатывать К. Хокинс, Ч. Паркер был вторым.

Это могла быть гармония хорошо известного джазового стандарта, обычно популярной песни (32-х тактовый период по форме ААВА), джазового оригинала, либо гармония блюза (обычно 12 тактов по форме ААВ). Сама

тема-мелодия песни, на которую будет строиться импровизация, мало интересовала боперов, либо вообще не бралась в расчёт. Она могла прозвучать в полном виде лишь 2 раза - в начале и конце (интродукции и коде). Как правило, ансамбль начинал с короткого унисонного вступления, которое несло функцию либо самого вступления, задающего темп, либо функцию презентации темы. Она проводилась трубой и саксофоном, либо тутти, что было ново в джазе. Тема могла быть орнаментирована и в значительной степени отличаться от первоисточника в результате перефразирования. После интродукции следовала серия обширных соло, в которой музыкант проявлял свою техническую виртуозность и индивидуальность. Ещё раз тема могла появиться только в конце пьесы.

Рамки для импровизации завели многих музыкантов в тупик. Чтобы выбраться из него, требовалось значительно более глубокое знание гармонии. В 1950-х годах многие музыканты уже признавали, что аккорды стали не помогать исполнению, а сковывать его. Познакомившись с системой ладов, джазмены открыли для себя простейшую основу для импровизации — необходимо только более или менее придерживаться лада на протяжении восьми или шестнадцати тактов.

В 1960-х годах появилось новое экспериментальное направление современного джаза, получившее название «Модальный джаз» (Modale jazz).

Трудно сказать, кто первым обратился к ладовой системе. Проявление интереса к ладам таких известных музыкантов джаза, как М. Дэвис, Д. Колтрейн, Дон Черри, Телониус Монк, Джордж Рассел, в 1950-е годы означал серьёзный качественный скачок в развитии джаза. Окончательно оформился в конце 1960-х годов.

Основные его характеристики сводились к переходу от традиционного типа тональной организации (европейский мажоро-минор с его функционально-гармонической системой) и формообразования (строфическая форма в виде серии повторяющихся гармонических *квадратов*) к новому, модаль-

ному («ладовому») принципу. Это повело за собой принципиальные изменения в импровизации.

Принцип модального джаза – свободная импровизация, в основе которой лежит не мелодическая тема или аккордовая последовательность, а просто серия нот, связанных ладовыми отношениями. Материал для построения модусов в джазе может быть весьма разнообразен: диатонические лады европейской народной музыки (дорийский, фригийский, лидийский), средневековые церковные лады, звукоряды неевропейского происхождения, пентатоника, искусственно сконструированные звукорядные структуры.

Принципы импровизации получили теоретическое обоснование в трудах джазовых теоретиков и исполнителей, в частности, у пианиста Джорджа Рассела, который в 1953 году разработал систему из 9 хроматических вариантов лидийского лада, предназначенную главным образом для использования в практике *блюзовой импровизации* (т. и. «лидийская концепция тональной организации») (248). В этом же году появился другой труд, представляющий практическое пособие по ладовой импровизации, автором которого был Д. Мехеган (232).

Активно работал в этом направлении известный негритянский трубач Майлс Девис. В своих работах - «*Milestones*» («*Columbia*», 1958 г.), пьесах на долгоиграющей пластинке «*Kind of Blue*» («*Columbia*», 1959 г.) он строит свои импровизации на основе различных звукорядов, укладывая их в рамки простейшей восьмитактовой мелодии. И хотя он и не первый применил на практике ладовую систему, - указывает Д. Коллиер, - но именно он доказал ее плодотворность (72; 308). Пластинка была встречена с большим вниманием, она оказала серьезное влияние на музыкантов и до сих пор считается важной вехой в развитии джаз-рока. В его джазе, построенном на ладовой системе, эпизоды часто рассекают музыкальную ткань, в них вообще отсутствует темп.

Модальная техника в джазе не является чисто линейной: в ее арсенале есть и такие приемы, как мелодическое развертывание заданной аккордовой структуры или, напротив, «свертывание» исходного мелодического звукоряда в аккорды. Это дает музыкантам возможность применения в ансамблевой игре самых разных типов фактуры: полифонической, гомофонной, хоральной, респонсорной (*вопросо-ответной*) и других.

В наибольшей степени это относится к музыкантам *фри-джаза*. В соответствии с этим в модальном джазе сложился особый тип импровизации: стимула развития музыки музыканты ищут не в смене аккордов, а в подчёркивании особенностей лада, в полиладовых наложениях и тому подобное.

Модальный принцип использовали и отечественные джазмены, например, в «Пирамиде Хефрена» Раубишко.

В большинстве дефиниций джазовой импровизации подчёркивается роль спонтанности, неожиданности и непредсказуемости. Может сложиться впечатление, что речь идёт о неподготовленности. Теоретически, импровизируемая в джазе музыка – спонтанна, строится на свободном использовании материала мелодии или гармонии. И при умелом исполнении может создаться впечатление, что это действительно исключительно спонтанное исполнение.

В чистом виде спонтанная импровизация действительно имеет место, особенно во фри-джазе. Первым музыкантом, культивировавшим абсолютно свободную импровизацию, не содержащую никакой предаранжированной формы, стал альт-саксофонист Орнет Коулмен. Его первая пластинка стала революцией в джазе. Здесь отсутствуют предварительные заготовки, что усиливает роль находки, случайности, неожиданности. Сам он признавался: «Я менее, чем кто-либо другой знаю, что у меня получится, когда начинаю играть» (72; 330).

Однако те, кто связан с джазом, знают, что на самом деле импровизационный процесс не является всецело спонтанным. Есть неписанные правила,

которые должны быть известны каждому, претендующему на звание джазмена. Чаще всего в джазе мы являемся свидетелями процесса создания ненаписанной на бумаге композиции, выработанной сознательно и тщательно выстраиваемой от одного исполнения к другому. Прежде чем прозвучать, импровизация может долгое время обдумываться, репетироваться. Используя один и тот же материал, лучшие соло вырабатывались в процессе не одного, а многих исполнений.

Музыканту достаточно одной новой фразы или комбинации из старой - и это может изменить всю музыку. В отличие от композиционной музыки, где моменты спонтанности и экспромта раз и навсегда зафиксирован в нотах, в импровизационной музыке они присутствуют в момент исполнения. Исполнитель не стоит каждый раз перед тотально свободной ситуацией. В каждом отдельном исполнении музыкант может одну и ту же тему преподносить уникально и свежо, в одном месте меняя длительность, в другом - акценты. Таким образом, импровизация в определённой степени может рассматриваться как форма композиции. Справедливо утверждение Б. Тейлора, который считает, что: «Импровизация - это видоизменение композиции в процессе исполнения, такое её преобразование, при котором заложенные в ней ритм, гармония, мелодические возможности получают развитие в соответствии с настроением и концептуальным представлением исполнителя»⁵².

Спонтанность, как главное качество импровизации отнюдь не подразумевает беспорядочного набора звуков. Любой тип импровизации подразумевает "заготовки" из записанного или запоминаемого базиса в виде кусочков фраз, цитат, цифровых или буквенных обозначений, или даже целого произведения. Это может быть фантазия, экспромт на тему, гармонию или стиль. Во время так называемой "спонтанной" импровизации могут случаться находки, но и они являются результатом длительной профессиональной подго-

⁵² Джаз. Ноты. Вып. 1. М., 1989. -С.3.

товки. Импровизатор оперирует моделями, приёмами и формулами, выработанными в процессе долгих лет музыкальной практики, собранных с ранних лет ученичества, когда клише старых мастеров становились эталонами. Импровизация, - отмечает М. Сапонов, - основана на памяти. Импровизатор не создаёт материю, а составляет её из готовых блоков – издавна запоминавшихся музыкальных отрезков. «Он манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом, чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация» (134; 57). В течение долгого периода ученичества создаётся материальный базис - знание теории и практики её применения. Нужны годы, чтобы дойти до собственных находок.

Не меньшую роль играют здесь процессы предвосхищения. У выдающихся импровизаторов память хранит многотипные «многоходовые» обороты, позволяющие предвидеть далеко вперёд развитие музыкальных мыслей. В этом отношении импровизатор сродни шахматисту или математику.

От исполнителя требуется изобретать - с одной стороны, а с другой, изобретая, он должен был говорить на языке, понятном музыкантам этого стиля. Этим обусловлено наличие традиций, обретших статус стереотипов в джазе. Все импровизации обнаруживают склонность к стереотипам. Они выявляются в клише - приёмах, доведённых до автоматизма. Это различного рода фактурно-фигурационные формулы, включающие гаммы, арпеджио, секвенции, приёмы соединения аккордов. «Импровизация всегда в значительной степени основывается на фонде клишированных формул» - справедливо отмечает С. Мальцев (91; 10). Многие открытия джазовых музыкантов становились объектом прямого клиширования среди музыкантов всего джазового мира. Эти клише, являясь составной частью джазового наследия, джазмены обязаны знать и уметь пользоваться ими в своей исполнительской практике. К ним мы можем отнести такие соло, как *Dippermouth Blues* Кинга Оливера, *Body and Soul* Лестера Янга и десятки других, знание которых есть показатель осведомлённости не только для музыканта, но и слушателя. От музы-

кантов, свинговой эры, например, требовалось знание таких клише и умение исполнить их в любом месте, в том хорусе, где укажет руководитель.

Немаловажная особенность джазовых импровизаций заключается в том, что большая часть импровизаций использует ограниченный круг тоналностей. О временах Ч. Паркера (1940-е годы) Д. Коллиер писал: «три четверти джазовых композиций исполнялись в то время в четырёх тоналностях: До, Фа, Си-бемоль и Ми-бемоль» (72; 257). Это не значит, что джазмены не владеют остальными двадцатью тоналностями. У музыканта, воспитанного на образцах опус-музыки, «Хорошо темперированного клавира» Баха с его 24 тоналностями, может возникнуть недоумение и даже снисходительное отношение к такому положению дел. Но дело в том, что в состав джазового ансамбля (а джаз – преимущественно ансамблевый вид музицирования) входят медные и деревянные духовые инструменты, чей строй не позволяет играть, например, в до-диез миноре. Перед тем как начать играть, музыканты заранее договариваются о тоналности, темпе, последовательности вступления соло и прочих деталях игры.

Таким образом, в джазе имеет место как спонтанная импровизация, так и подготовленная. Пропорции спонтанности и подготовленности могут быть разные, многое зависит от профессионального опыта музыканта. Можно не иметь плана, но не иметь опыта - ситуация не возможная для рождения джазовой импровизации. Лучшие джазовые соло конструктивны по своей природе. Хорошую импровизацию всегда отличает высокий уровень интеллекта, вдохновенность и эмоциональность, которые в одинаковой степени как в джазе, так и в опус-музыке отличают высоко художественное произведение.

Другой немаловажный аспект в рассмотрении роли композиции и импровизации в джазе связан с ролью аранжировки, которая играет в джазе большую роль. Термин «*аранжировка*» в джазовом контексте требует пояснения. В переводе с английского слово «*Arrangement*» (от “arrange”) обозначает «располагать устраивать, приводить в порядок».

Под аранжировкой в джазе принято понимать обработку мелодий, тем, популярных мотивов для исполнения их определенным составом исполнителей (оркестром или малым ансамблем), зафиксированную в нотной записи. Аранжировка в джазе имеет не меньшее значение, чем композиция в опус-музыке, так как «является способом закрепления общего замысла ансамблевой или оркестровой интерпретации и главным носителем стилевых качеств» (114; 357).

Аранжировка существовала уже в ранних стилях джаза. Правда, на первых порах в чикагский период она носила довольно примитивный характер: руководитель на словах объяснял план исполнения, порядок вступления инструментов. К концу 20-х искусство аранжировки уже вполне сформировалось. Но настоящий расцвет она получила в эпоху свинга и была вызвана необходимостью организации большого оркестра – биг-бэнда. Оркестр делился на несколько групп⁵³.

Ансамблевые группы внутри биг-бэнда играют исходя из предварительно сделанных аранжировок, которые подразделяются на записанные («change» – схема, чертёж, план) и запоминаемые – «хэд» («head» – голова). В течение нескольких лет свинг использовал один и тот же вид аранжировки.

Большую часть репертуара оркестра Эрла Хайнса эпохи свинга – начала модерна составляли вокальные балладные аранжировки Бадда Джонсона и Дона Редмана. Несмотря на свинговую ориентацию, солистам предоставлялось больше свободы, и они имели большее количество хорусов для импровизации. Хайнс был первым, кто дал музыкантам возможность примерить боп к биг-бэндовому звучанию.

⁵³ Типичный биг-бэнд свинговой эры состоял из 16-ти инструментов: медная группа (4 трубы, 3 тромбона); деревянно-духовая (5 саксофонов: сопрано, альт, тенор, баритон, бас и кларнет); ритм – группа из 4-х инструментов создавала бит (фортепиано, струнный бас (туба), гитара (акустическая, позже с усилителем) и ударные). Из них только барабаны (или их заменители) являются собственно ритмическими.

Однако неверно думать, что в бопе, как и во всём модерн-джазе не было аранжировок. История сохранила имена знаменитых аранжировщиков модерн-джаза: Д. Гиллеспи, Т. Дамерон, Б. Экстайн.

Музыка стиля «кул» была главным образом аранжированной, ей отводилось особое место, но в ней всегда имелась возможность импровизации. Важность работы аранжировщиков выявлялась даже в том, что в концертных афишах «Роял Руст» указывались их имена, чего джаз до этого не знал. Имена аранжировщиков почитались подобно солистам. Наиболее выдающимися из них были: К. Торнхилл, Б. Эванс, Ли Кониц, Д. Маллиген, Г.Эванс, Дж. Каризи, Д. Льюис и М. Дэвис.

В стиле «фанки» есть место как целиком импровизированным композициям, так и аранжировкам. Под аранжировкой здесь подразумевается схематический, краткий набросок – основные вехи того, что будут исполнять ударные. Таким образом, не весь джаз – исключительно импровизационная музыка. В нём, как мы убедились достаточно большое место занимает аранжированная музыка.

Роль композиции в джазе

В джазовой практике чаще всего применяется термин «композиция», где он имеет несколько значений. Под композицией подразумевается любая пьеса джаза, независимо от её размера. Другое её значение – авторское произведение, имеющее завершённую, отточенную форму, продуманную и часто записанную на ноты. Как правило, она имеет большие размеры и продолжительна по времени её исполнения.

Композиции в джазе, как правило, это плод долгих размышлений, поисков автора и в этом смысле они родственны произведениям опус-музыки. Это не означает отсутствие в них импровизации. Но импровизация в джазе, как считает Л. Чижик, «это такой процесс, в котором всё рациональное сведено к минимуму. ... Когда я импровизирую, я забываю, что играю на рояле. Я просто передаю, сообщаю ту музыку, которую слышу, своё ощущение

данной минуты, настроение» (15; 123). Становится ясным, почему импровизатор даже при большом желании не может повторить свою импровизацию. В джазе не может быть двух совершенно одинаковых версий одного исполнения. Может сохраняться структура, инструментарий, но тембр, эмоциональный подтекст, динамика заметно меняются, что делает каждое исполнение неповторимым. Здесь наблюдается преобладание образного мышления, включение подсознательных процессов, преобладающих над рациональными. Австрийский церковный органист – импровизатор П. Планявский писал: «Импровизация не может быть повторена, если же окажется повторить короткий кусок импровизации, тогда процесс переходит в композицию без фиксирования, или в игру наизусть нефиксированной композиции» (91; 72). Для джаза важен не столько результат, сколько процесс создания произведения.

В композиции отбор материала происходит также из имеющегося в распоряжении композитора материала выразительных средств, обусловленных не только уровнем его профессиональной подготовки, но и уровнем музыкального мышления на данном историческом этапе. Он перерабатывает материал из предшествующего опыта в процессе создания произведения.

Наличие нотации не может являться показателем, определяющим музыкальное произведение как импровизацию или композицию.

В свою очередь, в джазе есть место композиции как музыки, фиксируемой посредством нотного текста. При этом роль нотации могут исполнять цифровки, схемы, наброски – планы. Хотя бесспорно, что импровизация чаще рождается из запоминаемого базиса, чем из записанного. Как джазовая музыка может быть нотирована, так и композиционная – не нотирована.

М. Сапонов метко подмечает семантику слова «исполнитель». Он пишет: «Новоевропейский музыкант, воспитанный на опусной музыке, это – «исполнитель», в том числе исполнитель авторской воли, отсюда и глагол «исполнять» (данную пьесу, произведение) появившийся в европейских язы-

ках исторически недавно и не ведомый ни фольклору, ни эпохе менестрелей» (135; 60).

Как показывает анализ музыковедческой литературы, его называют «джазменом», однако и слово «исполнитель» часто применяется к этому типу музыкантов, особенно в академической литературе. Если обратиться к джазовым биографическим словарям, то в них имена многих деятелей джаза содержат в первую очередь информацию о том, на каком инструменте он играл, потом идёт перечисление его остальных «специальностей», среди которых чаще всего наряду с «аранжировщиком» встречается «композитор». Это Д. Эллингтон, Б. Пауэлл, Д. Ширринг, Х. Силвер и сотни других, хорошо известных в джазовом мире композиторов.

Творческая биография Дюка Эллингтона – один из ярчайших примеров соединения композиционной и импровизационной техники в джазе. Он прибегает к использованию сюитного принципа, создает сложные многочастные произведения, раскрывающие порой достаточно глубокое содержание. Обращение Д. Эллингтона к жанру сюиты – концерта знаменует новый этап его творчества. К крупным композициям относятся совместные работы с аранжировщиком оркестра Д. Эллингтона Биллом Стрейнхорном сюиты “Such Sweet Thander”(1956-57), “Suite Thursday”(1960), а также «The Queen’s Suite» (1959), «Second Sacred Concert» (1968). В своих интервью он называет их «своими наиболее важными работами» (222; 6). Одним из первых он стремился вырваться за пределы, сковывающих его творческую фантазию, рамок трехминутной композиции, единственно возможной при технике звукозаписи 30-х годов. Справедливости ради отметим, что не все его крупные концертные произведения пользовались успехом, среди них “Reminiscing in Tempo”, “Black, Brown and Beige”, “Deep South Suite”, “Liberian Suite”, а также три концерта духовной музыки.

Ко времени становления модерн-джаза триединство исполнительского – импровизационного и композиторского начал становится обязательным. Т.

Ширринг – автор пьесы “Lullaby at Birdland” – одной из немногих композиций в стиле боп, имевших широкий успех у публики. Пианист Телониус Монк записал в 1956 году пластинку “Brilliant Corners” из его собственных композиций, которая имела успех у публики и критики. Бад Пауэлл написал композиции “Un Poco Loco”, “Dance of the Infidels”; пьесы собственного сочинения: “Glass Enclosure” в европейской манере. Однако, по мнению Д. Коллиера, произведения в классическом музыкальном стиле у него, как и у многих джазовых музыкантов, пытавшихся их сочинять, представляли собой лишь слабую стилизацию (72; 275). Пианист Хорас Силвер является одним из наиболее плодотворных композиторов хард – боба. За 25 лет своей деятельности он записал огромное количество альбомов. Список джазовых композиторов можно многократно продолжить, однако уже приведённых примеров достаточно, чтобы понять, что в джазе композиционная практика не менее важна, чем импровизационная.

К. Ушаков отмечает, что отличительной особенностью советского джаза явилось распространение музыки композиционным способом, что способствовало его развитию в эстрадных формах, представляющих упрощённый вариант джаза: без музыкальной импровизации, своеобразного ритма и музыкальной интонации (157; 11).

Насколько мы сумели убедиться, не весь джаз - импровизационная музыка. В нем есть место как аранжировке, так и композиции, сочинению. Многие джазовые музыканты имеют академическую подготовку, хорошо знакомы с приёмами композиции, аранжировки, гармонией и теорией музыки. Академическое образование никогда не мешало известным композиторам импровизировать. Как справедливо отмечает Л. Переверзев, произведение любого крупного джазмена – это его персональная интерпретация какой-то темы, её композиционная разработка, осуществляемая в композиции (128).

С другой стороны, как в композиторском творчестве всегда есть место импровизации, так и композиционная музыка не исключает импровизации.

Будет неверным представлять джаз исключительно импровизационным типом музыки. Располагая эти различные типы сочинения - импровизацию и композицию - на двух противоположных полюсах одной шкалы, нельзя не отметить, что они, тем не менее, не имеют абсолютной изоляции, активно пересекаясь и влияя друг на друга, они не исключают друг друга и не отделены резкой гранью.

Однако новоевропейский принцип сочинения, разучивания и исполнения фиксированных произведений в основном для джаза неприемлем. Л. Перверзев считает, что все попытки понять или описать джазовое произведение, подходя к нему как к некой написанной композиции, не открывают музыковеду ничего либо почти ничего о джазе (122; 22).

Рассмотрев вопросы наличия в джазе нотописи, аранжировки и композиции, можно сделать вывод, что джаз и опус-музыка постоянно шли на встречу друг другу. Шло формирование джазовой композиторской школы, вбиравшей в себя многовековой опыт классического наследия.

Естественно, что существование в одно историческое время двух типов музыки без их взаимовлияния и взаимодействия было бы невозможно. Всё новое, что возникало в джазе, схватывалось композиторами, всё новое, что появлялось в опус-музыке, схватывалось джазменами.

Справедливо замечание М. Равеля, отвечавшего на упрёки критики за использование блюза в «Скрипичной сонате: "Неразумно проходить мимо достижений в смежных жанрах единого мира музыки" (144; 60).

Таким образом, сравнительный анализ джаза и опус-музыки показал, что в нём, как и в опус-музыке есть место как нотации, так и аранжировке. Серьёзное внимание в джазе уделяется вопросам композиции и формы. Джаз может быть концертной формой музыки. Он активно использует модальную, атональную, полифоническую технику; джаз освоил практически весь инструментарий опус-музыки. Между двумя видами происходит активное взаимодействие: джаз использует приёмы опус-музыки, та, в свою очередь актив-

но внедряет джазовые идиомы с целью «освежить» традиции. Однако при этом джаз редко отождествляют с опус-музыкой. Подавляющее большинство исследователей причисляют джаз к массовым популярным типам искусства, или, в другой терминологии – к менестрельству.

§ 5. Джаз и менестрельство

Как уже было показано джаз, особенно на ранних этапах его развития, был тесно связан с музыкой танцевально-развлекательного плана, что и послужило причиной причисления его к массовому популярному искусству. В большинстве джазовых дефиниций акцент ставится именно на развлекательно-популярных характеристиках джаза.

Оснований соотносить джаз со сферой эртертаймента было немало: со времён своего рождения джаз долгое время был составной частью развлекательного бизнеса, который включает в себя такие немзыкальные аспекты, как коммерция и выгода.

Так как функцию развлечения сегодня принято увязывать с менестрельным типом музыки, то джаз в этом отношении попадает в его смысловое поле. Именно развлечение сближает между собой оба типа музыкального искусства. С другой стороны, имеется и немало различий, вызывающих противоречия, не позволяющих соотносить его исключительно с массовым искусством.

Поэтому представляется целесообразным в конце концов расставить точки над «і» и с определённой ясностью дать ответ: является ли джаз массовым, популярным, менестрельным искусством? Непосредственное типологическое сравнение его с менестрельным типом творчества позволит дать окончательный ответ.

Для обоих типов музыки общим является бесписьменный способ существования, нежели опусно-партитурный; его носителями выступают профессионалы; передача знаний осуществляется чаще устным путём.

Однако это только внешние признаки, за границами которых лежат более глубокие различия, они находятся за пределами одного исполнительства и музыкальной системы.

Родовые признаки менестрельного искусства – развлекательность, коммерциализация, публичность, массовость.

В отношении массовости у джаза и мира популярной музыки есть как общие точки соприкосновения, так и существенные различия. Джаз также распространяется при помощи грамзаписи, однако, его коммерческие возможности сильно ограничены по сравнению с широтой потребления в поп-музыке. Так, заявление Дж. Коллиера, одного из самых авторитетных джазологов имеет смысл процитировать полностью: «Я не хочу сказать, что джаз является или когда-либо был «популярной музыкой» даже в США. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными. Так было с «джазовой» музыкой 1920-х годов, со «свингом» 1935-1945 гг., так обстоит дело со стилем «ритм-энд-блюз» сегодня⁵⁴. Но подлинный джаз ... редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность. Некоторые из величайших джазовых музыкантов не известны широкой публике. Много ли американцев знает Джо Оливера, Лестера Янга, Бада Пауэлла или Сесила Тейлора? А ведь каждый из них играл заметную роль в становлении новой культуры. Если джазовая грампластинка собирает тираж в пятьдесят тысяч экземпляров, то это считается большой удачей, в то время как для популярной музыки тираж и в сотни тысяч – не редкость» (72; 13).

Уже к концу 1960-х годов джаз начал терять популярность на фоне расширяющейся экспансии рок-культуры, и как следствие, джазовая среда

⁵⁴ Заметим, что работа Д. Коллиера была написана в 1979 году.

начала терять молодёжную аудиторию. Джаз, олицетворявший вкусы старшего поколения и не вписывался в рамки молодёжной культуры. Молодыми музыкантами джаз воспринимался как искусство традиционное, сложное для освоения, коммерчески невыгодное (69; 82). Да и сами джазмены относились к поп- и рок-музыке с некоторым снобизмом и пренебрежением, как к более низкой культуре. Так, со временем основную часть потребителей джаза стали составлять люди среднего и пожилого возраста. Так, дефиниции «молодёжная» и «поп-культура» автоматически отпали от джаза. Поэтому можно с уверенностью заявить, что джазовая аудитория далеко не ограничивается исключительно молодёжной аудиторией, поэтому причисление его к «молодёжной культуре» будет неправомерным.

В конце 1970-х вслед за джазом из сферы развлекательной музыки выделилась рок-музыка, заняв в современной культуре относительно самостоятельное место.

Кроме того, к джазу и рок-музыке не всегда применимы товарно-коммерческие критерии оценки, их стилистика самобытна и не обязательно целиком сориентирована на массовую аудиторию. Произведения ведущих джаз- и рок – музыкантов являются их индивидуальным творчеством, авангардные тенденции в современном джаз и рок-музыке сближают их с экспериментальными направлениями современного академического музыкального искусства. Апелль считает, что «реакция против коммерциализации джаза началась с приходом бопа в начале 1940-х годов» (182; 415). Эта тенденция обрела характер массового движения, появление нового стиля разрушило привычные стереотипы восприятия.

Стремление джазовых музыкантов быть популярными привело джаз в 1930-е годы к тому краю, за которым собственно джаз кончался. Речь идёт о так называемом «коммерческом джазе», вокруг которого возникло немало споров. Под категорию «истинного джаза» подпадал джаз некоммерческий, ориентированный не на широкую публику, не на извлечение прибылей, а на

творчество, игру для собственного удовольствия и тех, кто мог понять сущность «хот-импровизации». Дискуссия имела один положительный момент: джаз стал объектом внимания многих учёных, пытавшихся выяснить его истинную сущность.

Многие джазовые музыканты всячески пытаются отречься от статуса «развлекателя», убажжающего публику, играющего в угоду ей. Этим можно объяснить создание объединений типа «Создание свободной музыки» (EFM). Эта музыкальная организация была создана в 1968-69 гг. в Западном Берлине. Её деятельность в значительной мере имела социально-политическую направленность. Программа этого общества гласила: «Создание свободной музыки» - это некоммерческая организация музыкантов, цель которой — обеспечить современным джазовым музыкантам и композиторам возможность работать вне зависимости от коммерческой музыкальной индустрии и своими силами информировать слушателей о новой джазовой музыке» (112; 12). FMP объединяет музыкантов, выступающих в оппозиции к коммерческому искусству, протестующих против монополии крупных звукозаписывающих концернов на господство в сфере музыкального рынка.

Сегодня многие исследования ставят под сомнение правомерность причисления джаза к миру «популярной музыки». Так, по мнению Т. Кнейфа, П. Руменхёллера и других к джазу (впрочем, как и к рок-музыке) уже нельзя подходить с традиционными мерками, так как и та и другая обнаруживают много отличного от популярной и лёгкой музыки (112; 7). Т. Чередниченко также отмечает, что генезис джаза нельзя свести к профессиональному развлекательству (167; 191).

На различную природу музыкального исполнительства в джазе и лёгкой инструментальной музыке указывает А. Баташов, считая, что в лёгкой музыке особенно велика роль композитора (или аранжировщика). Роль же исполнителя заключается, в основном, в умении верно передать содержание сочинения. Музыканты могут играть очень технично, эмоционально, ярко - и

всё же их нельзя считать подлинными соавторами композитора или аранжировщика. При исполнении джаза соотношение иное. Здесь исполнитель может стать равноправным соавтором композитора, и в целом творческая активность музыканта в джазовом оркестре выше, чем в оркестре эстрадном. Разумеется, есть и другие отличия - в самой природе ритмического мышления, в характерном тоне, свойственным обоим жанрам (13; 114-115).

В. Ерохин классифицирует поп-музыку как «импрессивную», стремящуюся прежде всего «впечатлеть» слушателя, а джаз – как «экспрессивную», удовлетворяющую извечную потребность музыканта в самовыражении (56; 20). Эту же мысль проводит Д. Коллиер, утверждающий, что джаз «обладает той неиссякающей внутренней силой, которой популярная музыка лишена» (72; 13).

Так как джаз во все времена и во всех стилях нёс в себе элемент развлекательности, сохраняя её и по сей день, мы не можем полностью разграничить джаз и поп-культуру, от которой он охотно берёт на вооружение лучшие творческие достижения. Как одно из ярких явлений музыкальной культуры XX века он в значительной степени сам повлиял на развитие эстрадного и танцевального жанра, а также на популярную современную музыку, в частности на её ритмику. С другой стороны, мы не видим достаточных оснований полностью отождествлять джаз с поп-музыкой. Огромный объем джазового материала, предназначенного для «напряжённого» слушания, сегодняшние направления в джазе никак не назовёшь развлекательными и популярными.

Тем более «непростительно неточным» по мнению В. Конен будет отождествление его с «бытовой музыкой». Джаз как явление, считает автор, неизмеримо шире, чем музыка быта, и отмечено огромным жанровым разнообразием. Его многочисленные виды отличаются друг от друга и по эстетике, и по типу своеобразного профессионализма, и по принадлежности к разным национальным культурам и историческим периодам. Именно в его русле воз-

никли новые массовые жанры XX века. Они типизируют новейшие виды этой важнейшей многовековой культуры, «которая только и даёт возможность постичь их эстетическую сущность и оригинальнейшую музыкально-выразительную систему» (78; 4).

Многие направления в джазе, такие как кул, прогрессив и другие, имеют мало общего с увеселением. В них действуют установки высокой письменной композиции и, прежде всего, идея самоценности искусства. Поэтому полное и безусловное соотнесение джаза с миром менестрельства далеко от истины и требует более серьёзной ревизии со стороны учёных-музыковедов.

Как видим, специфика джазового музицирования во многом зависит от его немusical составляющей, которая включает в себя формы бытования этого искусства, его функциональную предназначенность, активное участие публики в создании и существовании этого типа музыки, наконец, идеологический и мировоззренческий аспекты. Все они являются не менее значимыми, чем музыкальные. В истории появления многих стилей и жанров джаза этот надмузыкальный компонент приобретает ведущую роль.

Наши попытки «примерить» его к существующим параметрам оказываются безрезультатными. Ибо однозначной принадлежности к одному из названных типов они не дают.

Заключение.

Массовое искусство – один из самых ярких феноменов XX века. Это новый тип музыкальной практики, ориентированный на массовое, доступное, популярное развлечение.

Калейдоскопическая смена многообразных стилевых и жанровых направлений музыкального искусства переходного XX века соответствовала ритму современной истории, чей ход приобрёл невероятную скорость. За относительно короткий по меркам истории - столетний период – на авансцену музыкального искусства выдвигались и исчезали, уступая место другим, разнообразным направлениям. Джаз – «детище XX века» явился, пожалуй, одним из наиболее жизнестойких видов современных художественных практик. Воспринятый сначала как негритянский фольклор, как экзотическая новинка, постепенно он стал осмысливаться теоретически в рамках массового популярного искусства.

Системное изучение джаза в контексте массового искусства создало предпосылки к историко-эстетическим и классификационным обобщениям, важным для современного искусствознания.

Ряд констант определяют джаз как часть единого пространства мировой музыкальной картины XX века. Джаз отличает собственное разнообразие форм, жанров и стилей. Он имеет свою пространственную динамику и свои особенности развития. Конечно, «внешне» джаз в различные периоды своего развития, в различных этно- и гео-зонах отличается неоднородностью своей структуры и содержания по многим показателям: лексическому составу композиций, композиционно-тектоническим свойствам их структуры, диалектологической характеристике материала.

Однако есть общие константы, которые находятся вне зависимости от интонационной специфики, от развития истории, от адаптации к изменяемым социальным условиям. Они определяют смылосодержательность данного

феномена внутри музыкально-художественного пространства современности, раскрывая отличительные особенности его художественной практики. Эмпирический подход в творчестве, ориентация на живую традицию, коллективный характер творчества – вот то, что характеризует джаз как самодостаточную реальность музыкальной картины XX века. Давая принципиально новое содержание в пределах естества живой музыки, не отчуждаясь от неё в сторону логически безупречных теоретизаций и абстракций, джаз возносится в своём сознании в мир архетипов-идей, становясь причастным этому миру естественной, живой традиции. Тем самым он обретает способность истинного свободного творчества.

Природный генофонд его интонаций таит в себе широкие возможности будущего развития. Очевидно поэтому, используя безграничный спектр вариабельности, джаз не оскудевает, но всякий раз открывает перспективы художественного творчества.

Культуросозидающая роль джаза внутри массового искусства несомненна. Он сообщил импульс рождению новых форм массовых искусств – поп-, рок-музыки и её многочисленных разновидностей. Элементы джазового музыкального языка быстро проникли в различные жанры опус-музыки, композиторы которой испытали несомненное влияние джазовой стилистики и эстетики на своё творчество. Работая в рамках веками складывающихся традиций, они использовали джазовые приёмы, его идиоматику.

В свою очередь, джаз испытал на себе влияние всех этих разновидностей музыки, породив такие стили, как джаз-рок, «третье течение», фьюжн.

Черпая идеи из различных типов музыки, активно взаимодействуя с ними, джаз, с одной стороны, был для них своеобразным источником вдохновения, способным делиться своими идеями. С другой стороны, он оказался способным впитывать в себя всё доступное разнообразие музыкального мира, своеобразно претворяя фольклор, поп-музыку, камерно-симфоническую, обнаруживая тем самым одно из своих главнейших качеств – способность к

синтезу. Его уникальность видится в его необычных ассимиляционных способностях.

При этом джаз не утратил своих, только ему присущих идиом. Все столет своего существования он шёл бок о бок с устоявшимися формами музыкального опыта. Однако он не только не растворился в других крупных сферах музыки, не примкнул к фолк- или поп-музыке, не слился с академической, профессиональной музыкой, но продолжает эволюционировать. При бережном сохранении традиций он всегда ищет пути обновления. Так, на протяжении всего своего пути джаз сохраняет две тенденции: к автономизации и к интеграции. Эта универсальность была заложена в самой природе джаза с первых дней его зарождения.

Джаз сочетает в себе типологические признаки разных «музык», являясь одновременно бесписьменной культурой, но в то же время активно использующий все типы известных нотаций, кроме того, его история тесно связана со звукозаписью. Являясь с одной стороны каноническим типом творчества, в то же время он ориентирован на оригинальность и новации. Это профессиональный тип музицирования, где профессионалы составляют ядро джазового сообщества, но его окружение состоит из армии непрофессионалов-любителей. Нетеоретизированный по своей первоначальной сущности, джаз всё больше получает рационализированные формы осмысления.

Специальное изучение классификационно-типологических проблем джаза выявило отсутствие общенаучных позиций в подходе к характеристике этого явления, и обнаружило, что алгоритм метода познания данного вида художественной практики пока не найден. По всей видимости, это происходит потому, что всякие попытки понять логику художественного опыта рискуют сориентировать многообразие художественных форм и проявлений джаза в русло понятных науке норм истины и рациональности. Между тем познавательное богатство обыденного практического знания, а именно таковым является джазовое музицирование, неизменно больше всех гуманитар-

ных научных знаний. Признавая известную ограниченность сциентистского подхода к изучению практического и духовно-практического опыта, в работе, тем не менее, ставилась задача систематизировать научные представления о феномене джаза, определить место джаза в кругу существующих классификаций с тем, чтобы расширить спектр характеристик явления, которые не вмещаются в рамки современных научных представлений.

Специальное рассмотрение классификационно-типологических схем и их тестирование показало, что практическое знание внутри джазового искусства имеет право на гносеологическое своеобразие. В этом контексте необходимость типологических сравнений музык по вертикали с возможными иерархическими сетками и обвинениями в профессиональной некомпетентности носителей той или иной практики отпадает. Становится очевидной целесообразность выстраивания современной типологии музыкальной картины мира по принципу изучения типологии музыкальных практик с выявлением их конституированных характеристик.

Такое изучение типов практик сможет стать эмпирическим фиксированием нормальных (конвенциональных) для цивилизованного общества расхождений во взглядах, которое раскроет действительную историю практики, её составляющие, где на равных будет признан статус практического знания и степень его рационализированности (онаученности). Лишь в структуре такого знания могут быть выявлены сенсорные и интеллектуальные навыки, не поддающиеся вербализованному описанию.

Джазовая практика – это специфическая, универсальная форма знания определённой социальной общности, характер духовного отношения человека к миру. Это специализированный опыт, который ориентирован на определенные социальные потребности и социальные роли охваченных им субъектов. Это опыт, нагруженный нравственными, этическими и эстетическими нормами и идеалами, которые транслируются и культивируются внутри сообществ. Но все же, это опыт, возникший в непознавательном контексте. От-

сюда следует, что любые классификационно-типологические изучения феномена должны учитывать эту особенность художественного опыта. В этом смысле любые предметные (музыковедческие) и методологические измерения данного опыта не дают достаточных оснований для его типологии, поскольку требуют отсылки к систематике типа знания.

Как показало настоящее исследование, при определении места джаза в ряду искусств его чаще всего помещают между менестрельным типом и опус-музыкой, придавая статус «третьей музыки». Считая джаз самым «серьёзным» из многообразных разновидностей массового (менестрельного) типов музык, джаз приближается к отметке опус-музыки.

Предметное отождествление джаза с одним из типов музыки в исторической перспективе имело свои обоснования. Первоначальное причисление джаза к фольклорному типу музыки было связано с его афро-американскими корнями. Отнесение его к развлекательному (менестрельному) типу было обусловлено шумным успехом традиционного джаза и свинга. Уравнивание с «серьёзными» типом музыки вызвано экспериментами модернистов, поисками новых методов композиции и концертными формами музицирования. Появление фри-джаза вывело его на один уровень с современным авангардом — одним из течений опус-музыки. Социальные процессы, нашедшие отражение в джазовой эстетике дали основание отнести джаз к «массовым» культурам. Его внеевропейское происхождение позволило причислить джаз к «региональным» жанрам.

На самом деле все эти параметры подходят к джазу. Имея своими истоками фольклорные формы различных народов, джаз во многом, особенно на ранних этапах своего развития, был схож с фольклорным типом. С фольклором его, к примеру, роднит живое музицирование, бесписьменная, устная форма бытования, преобладание коллективности над индивидуальностью, использование методов передачи знания от учителя к ученику, непрофессиональность и импровизационность, отсутствие теории, анонимность исполни-

теля, прикладные функции, наличие импровизационного начала. Но родовые признаки джаза, его стремление к новациям, своеобразность импровизационного начала, ситуативность, оторванная от бытовой конкретики, не позволяют однозначно причислить его к фольклору. Однако главное отличие от этого типа музыки заключается в том, что фольклор является закрытой системой, в то время, как джаз - открытой. Родившись в локализованной среде как продукт определённого уровня развития общества, джаз всего за несколько десятилетий стал средством живого общения людей, явлением интернациональным.

С менестрельным типом творчества джаз связан несколькими признаками, главным из которых принято считать «развлекательный характер». Однако, как показало исследование, категория «развлекательности» может быть применима едва ли не к каждому типу музыки, если подразумевать под развлечением музыкальное заполнение досуга в свободное от работы время. Столь же сомнительна категория «популярности», так как каждый тип музыки имеет свой популярный репертуар. Не ко всем стилям джаза применима и категория «массовости» и тесно соотносимая с ней коммерциализация. Если традиционный джаз и свинг собирали тысячи танцующих, то, начиная с модерн-эры, публика стала не только малочисленной, но и в своём роде элитной.

В менестрельстве превалирует стремление к популярности. Джаз такой задачи перед собой не ставит. История знает массу исполнителей и стилей, которые не пользовались общим, массовым спросом и не стремились к нему. Отчасти джаз объединяет с менестрельством фактор моды. Однако существенную поправку в этот момент вносит понятие «джазового сообщества» и роли публики. Не все стили джаза безоговорочно воспринимаются всеми слушателями. Одни из них предпочитают традиционный джаз, другие – его авангардные формы. В рамках того или иного направления джаза поклонники воспринимают свой стиль как единственно модный и актуальный. При

этом все остальные его направления, всё, что не связано с пристрастиями конкретного сообщества, либо полностью игнорируется, либо воспринимается как не-джаз.

Принято считать, что доминантными чертами менестрельства являются профессионализм, нетеоретичность, вспомогательный характер нотописи, каноничность. Однако, если рассматривать джаз в исторической перспективе, то этот набор характеристик менестрельства не всегда одинаково применим ко всем его стилям. Более того, поздние стили и направления (модерн-джаз, фри-джаз) явно демонстрируют склонность к онаученности (теоретичности), имеют фиксированный текст и своим стремлением к яркому выражению индивидуальности выходят за пределы менестрельства. Это наводит на мысль, что описание джаза в категориях данного типа музыки не соответствует его адекватной оценке.

Для канонических типов музыки самым характерным является наличие религиозной основы, и в этом его главное отличие от джаза, чьё искусство не связано ни с космологической, этической или сакральной символикой. Кроме того, ведущей категорией канонического типа музыки является канон, то есть опора на неизменные образцы, преобладание традиции над инновацией. В джазе, же превалирует нацеленность творчества на новации, стремление к оригинальности, индивидуальности. Джаз ориентирован на неповторимость. Иными словами, оба творчества имея импровизацию основой музицирования, тем не менее, разительно отличаются друг от друга как по целям, так и по функциям в социуме.

Опус-музыка характеризуется рядом принципиальных черт: нотированностью музыкального текста, принципиальной теоретичностью, высоким профессионализмом, инновационностью, а также автономностью. В связи с чем, собственно, и возникает эстетическая категория «музыкального произведения» - результат композиторской деятельности, с детальной фиксации

нотного текста. Опус-музыка - это искусство, само себе задающее законы, причём его законы стоят вне зависимости от прикладных функций.

По отдельным позициям джаз совпадает с опус-музыкой. К 1940-50-м годам джаз стал музыкой для слушания, а не для танцев, концертные формы бытования позволили говорить о нём как о «серьёзном» жанре, свободном от прикладных функций. Всецело соотносить джаз со сферой танца и развлечения теперь уже стало невозможно. Появление джазовых школ, разработка теоретической проблематики приводит к тому, что он, как и опус-музыка стал осуществлять передачу знания не в устной, а письменной и теоретически опосредованной форме. Кроме того, джаз и опус-музыку объединяет стремление к новациям на различных уровнях и акцентуации на оригинальности.

Джаз можно представить как модель общей эволюции музыкальной культуры от фольклора к профессиональному искусству. И европейская и джазовая музыка, начав с одной точки - народной и религиозно-вокальной музыки - прошли стадии полифонии, гомофонии, "золотую эру" классического периода, испытали экспансию романтизма, симфонизма, оба прошли неоклассический и нео-романтический периоды. Всего за пять десятилетий джаз повторил путь Европейской музыки десяти веков.

В истории джаза можно найти пусть условные, но параллели с григорианской реформой, с расцветом нидерландской полифонии, введением равномерно-темперированного строя, формированием гомофонно-гармонического мышления, усложнением функциональной гармонии, использованием современной авангардной техники. Эта аналогия весьма условна, однако сходство в путях развития двух видов искусства позволяет утверждать, что джаз - это миниатюрная история музыки в целом. Разница лишь в том, что джаз, сконцентрированный во времени, развивался на протяжении всего одного столетия. Такие параллели никоим образом не отождествляют этапы развития джаза и европейской музыки напрямую, однако, та-

кие модели наглядны и удобны для теоретического осмысления происходящих процессов.

Как часть общей культуры, мирового музыкального процесса, а не достояние элиты, джаз уже давно занял свою культурную нишу, своё культурное пространство. Он прогрессивен постольку, поскольку он создаёт предпосылки для синтеза традиционного и нового, для укрепления связей между различными формами и типами музыкальной культуры, для сохранения в музыке идей творческой спонтанности и эмоциональной непосредственности выражения.

Исходя из вышесказанного, можно с уверенностью заявить, что джаз, как самостоятельный тип искусства обладает своим ценностным комплексом, отличающим его от других видов музыкального искусства:

- Джаз обладает культуросозидающей ролью: вобрав в себя многонациональное своеобразие «музык», ассимилировав их родовые черты, он сам дал толчок к рождению многих современных разновидностей музыки – рок, поп, фьюжн. Его идиомы активно использовались представителями опус-музыки.
- Джаз обладает устойчивым жизненным потенциалом – витальностью. Он не подвержен сиюминутным влияниям моды. Живая практика музицирования, в принципе исключая широкое использование технических средств – синтезаторов, фонограмм и многого другого из области техники (без которой невозможно сегодня представить так называемое массовое искусство) позволяет джазу оставаться вечно «живым» искусством. Джаз и фонограмма, (тотально используемая в наши дни в менестрельных видах творчества) - вещи не совместимые. Даже использование нотописи в джазе носит характер частично информационного знания. Непосвящённые в джаз, но владеющий нотной записью, не всегда будут в состоянии разобрать «мнемоники» джазмена.
- Его отличает от «массово-популярного искусства» разница в масштабах распространения и охвата публики. По удельному весу джазовой тематики в СМИ он уступает первенство «менестрельным» видам искусства.

- Джаз отличает от массового искусства сам творческий метод. Несмотря на присутствие композиторского начала (выписанных, скомпонованных и аранжированных пьес), основным методом джаза была, есть и остаётся импровизация. Именно она является жизненным началом, вечным двигателем, сутью джазового творчества, точкой схождения интересов джазменов разных поколений, школ, национальностей. Возможность общения через импровизацию делает джаз явлением интернациональным. В поп-музыке язык, на котором исполняется шлягер, играет немаловажную роль. Популярный хит в России может быть не понятным в Европе или Америке именно в силу языкового различия.

- Джаз – отличается некоммерческим характером своего искусства. Это не форма зарабатывания средств к существованию.

- Джаз - это смысл бытия джазмена. Творчество выдвигается на первый план среди всех других ценностей. Джаз требует самоотречения, самоотдачи, высокого профессионализма, бесконечного совершенствования. Если для поп-индустрии музыка возведена в ранг коммерции, где жизнь музыканта разграничена на работу и быт, то для истинного джазмена этого разграничения не существует. Музыка сообщает смысл его бытию. Это его философия, которая не всегда совместима с коммерцией. Джазмен не работает в угоду публике, не потакает вкусам толпы, но чутко чувствует свою публику, находится с ней в непрерывном контакте как во время исполнения, так и вне его. Джаз имеет «свою» публику, свой контингент поклонников и ценителей. Возможность самовыражения (и не только личностного, но и в кругу единомышленников – музыкантов и слушателей) придаёт музыканту ощущение переживания свободы, с одной стороны. С другой, учитывая, что джаз преимущественно ансамблевое искусство, здесь важен момент конвенциональности, диктующий совместимость собственного «я» и музыкального сообщества. В джазе большое значение имеет практика выбора партнёра, причём равноправного, при которой происходит корреляция интересов. Броуновское движение внутри

групп, переход из одного ансамбля в другой связан именно с поиском равноправных партнёров, разделяющих не только музыкальные пристрастия джазменов, но и их мировоззренческую позицию.

Джаз – это особый мир, со своими законами, секретами, языком вербальным и символическим. Положительными сторонами джаза является высокая роль креативного, экспериментально-творческого начала, его экспрессивность, коммуникативность, открытость слушателю, высокий уровень профессионализма, владение техникой свободной импровизации. Другое важное качество джаза – интернационализм, аккультурационный характер его происхождения, отсюда насыщенность современной музыки его идеями и идиомами.

Джаз – это исторический, эстетико-культурный, социокультурный феномен. Это образ мышления, стиль поведения. Связанный с остальными формами общественного сознания - религией, политикой, философией - джаз стал индикатором всех социокультурных, политических и экономических преобразований, происходивших в обществе. Он сам испытывал их влияние и одновременно влиял на них.

Это особый, самостоятельный тип музыкального искусства внутри целого музыкального космоса.

Исследование показало, что искусствознание современности нуждается в творческом переосмыслении практического и теоретического музыкального наследия, в поиске более широких теоретических основ музыкального искусства, позволяющих расширить представления о многообразии музыкальных культур и решить классификационно-типологические проблемы с учётом специфики новых художественных практик.

В условиях информационной стадии развития общества обостряется необходимость в появлении такого рода работ. Их основным направлением должно стать упорядочение информации о фактах культуры, осмысление и расширение границ тезауруса внутри разноликих явлений музыкального ми-

ра.

Теоретические изыскания начала XXI века отмечены устойчивым поиском синтеза научного знания, попытками создания единой картины музыкального мира. Сегодня в искусствознании создалась ситуация, при которой имеющиеся теоретические знания носят оттенок относительности. Возникла необходимость рассматривать все музыкальные явления исторически конкретно. При осознании уникальной самобытности каждой из музыкальных культур важно установить между ними взаимосвязи и взаимовлияния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Айзикович Т. Современная музыка: История джаза и популярной музыки. Программа (проект) для детских музыкальных школ. –М., 1986.
2. Азарян Д. Джаз и фольклор //Советская музыка, 1985. -№ 12. –С.118.
3. Ансерме Э. Беседы о музыке. /Пер. с фр. - Л., 1976.
4. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания /Пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. -М., 1986.
5. Аргамаков К. Искусство импровизации. Сб. ст. /Музыкальный альманах. - Рим, 1911. -11 июля. -С. 108-114.
6. Аристотель. Никомахова этика. /Собр. соч. в 4-х тт. –Т.4. –М., 1984.
7. Аронов А.А. Мировая художественная культура. –М., 1998.
8. Аскинази В.А. Эстрадная музыка. К вопросу об определении понятия. Обзорная лекция. –СПб., 1995.
9. Барбан Е. Идея импровизации: Развитие стиля в джазе //Родник, 1990. -№ 12. –С.19 – 21.
10. Барбан Ефим. Эстетические границы джаза /Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. - М., 1987. -С. 96-113.
11. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). –М., 1997.
12. Баташов А. Звезда Брубeka //Музыка в СССР. –1987. -№4. –С. 28 – 29.
13. Баташов А. Советский джаз. Ист. очерк. -М., 1972.
14. Бернстайн Л. Мир джаза /Бернстайн Л. Музыка всем. Пер. с англ. -М., 1978. - С. 153 - 173.
15. Билькис Е. Импровизатор // Аврора, 1983. -№9.
16. Богатырёв П.Г. Народная песня с точки зрения её функций //Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж, 1973.
17. Богатырёв П. Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества

- Логачев П.В. Вопросы теории народного искусства. –М., 1971.
18. Болдуин, Джеймс. Блюз Сонни. Пер. с англ. /Блюз Сонни.- М., 1991. -С. 80 - 106.
 19. Бондарева Ю. Джаз и популярная музыка в современном буржуазном обществе. Сб. ст. /Некоторые проблемы современного зарубежного музыковедения. -М., 1978. -С. 20-39.
 20. Бриль И. Основы джазовой импровизации на фортепиано. Уч.-метод. пособие. -М., 1976.
 21. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. 3-е изд. -М., 1985.
 22. Булчевский Ю., Фомин В. Старинная музыка. Словарь-справочник. –М., 1974.
 23. Буржуазная "массовая" культура: новые времена, старые проблемы. Очерки. –Киев, 1988.
 24. Васильев В.Ф. Джаз и популярная музыка в системе музыкального образования. Сб.ст. /Актуальные проблемы совершенствования подготовки кадров для учреждений культуры. Тезисы. -Фрунзе, 1987. -С.44-46.
 25. Галицкий А.Р. Музыкальный язык джазового творчества Дэйва Брубэка/ Дисс. канд. искусств-я. –Спб., 1998.
 26. Гаранян Г. Основы эстрадной и джазовой аранжировки: Учебник. –М., 1991.
 27. Гаранян Г., Медведев А. Словарь джаза /Советский джаз. -М., 1987.
 28. Герцман Е. Музыкальная Бозциана. –СПб., 1995.
 29. Герцман Е.В., Монахова С.Е. Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки //Византийский временник. –Т.41. –1980. –С. 235- 248.
 30. Гершуни Е.П. Заметки о музыкальной эстраде. –Л., 1963.
 31. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. –М., 1960.
 32. Гнилов Б. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940 - 1950 гг.) /Дисс. канд. искусств -я. -М., 1991.

33. Головинский Г. Композитор и фольклор. -М., 1984.
34. Головинский Г. О некоторых социальных функциях музыки. Сб.ст. /Развлекательные формы искусства. -М., -М., 1985. -С.60-71.
35. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. -Л., 1967.
36. Давлетов К. Фольклор как вид искусства. -М., 1966.
37. Давыдов Ю. Искусство и элита. -М., 1966.
38. Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б. Социология контркультуры. -М., 1980.
39. Денисов Э. Джаз и новая музыка. Сб.ст. /Современная музыка. Проблемы эволюции композиторской техники. - М., 1986. -С. 163 - 165.
40. Джаз /Русская советская эстрада. Очерки истории. /Под ред. Е. Уварова. - Кн.3. (1946 - 1977 гг.). -М., 1981. -С. 328 - 365.
41. Джаз - банд и современная музыка. Сб. ст. /Под ред. С. Гинзбурга. -Л., 1926.
42. Джаз: История и современные тенденции. Библиографический список книг за 36-78 гг. на рус. и 9 ин. яз. ВГБИЛ. -М., 1983.
43. Джани-Заде Т. Мугам – импровизационный лад. Сб. ст./ Современные методы исследования в музыковедении. -М., 1977.
44. Дощечко Н., Касаткин В., Муханова Е., Норинская А. Развитие джазовой музыки в коллективах художественной самодеятельности. -М., 1989.
45. Друскин М. Джаз /Очерки по истории танцевальной музыки. -Л., 1936.
46. Друскин М. На переломе столетий /О западно-европейской музыке XX в. - М., 1973. -С. 7-30.
47. Дубинец Е.А. Американская музыка второй половины XX века. Нотация и методы композиции/ Дисс. канд. искусств-я. -М., 1996.
48. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. -Киев, 1999.
49. Дуков Е.В. Введение в социологию искусства. -СПб., 2001.
50. Дуков Е. Звукозапись в современном мире: социокультурные аспекты функционирования / Рождение звукового образа. -М., 1985.
51. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуре. Очерки социального бытования искусства. -М., 1999.

52. Дуков Е. Проблемы развития современного эстрадного искусства. –М., 1988.
53. Дуков Е. Современные цивилизационные тренды и крах массовой культуры/ От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. Сб.ст.–М., 1998.
54. Дуков Е. Урбанизация и развлекательная культура. Сб. ст. –М., 1991.
55. Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII – X столетий. – М., 1998.
56. Ерохин В. Уинтроп Сарджент и его книга о джазе. Вступительная статья / Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. –М., 1987. –С. 3-21.
57. Ерошенков И.Н. Основы джазовой импровизации. –М., 1993.
58. Житомирский Д.В. Музыка для миллионов /Современное западное искусство. К критике буржуазной художественной культуры XX в. –М., 1972.
59. Земзаре И. Взаимодействие серьёзных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века /Дисс. канд. искусств-я, 1982.
60. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности /Исследования по эстетике. Пер. с польск. –М., 1962. –С.403-570.
61. Искусство в ситуации смены циклов. –М., 2002.
62. История современной отечественной музыки. В 3-х тт. –М., 2001.
63. Казурова А. С. Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции/ Дисс. канд. искусств-я. –М., 1996.
64. Карташова З. Б. Особенности полифонии в джазе. Лекция. –М., 1993.
65. Клитин С. О расширении эстрадных форм. Сб. ст. /Развлекательные формы искусства. –М., 1985. –С. 92 - 95.
66. Клитин С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. –М., 1986.
67. Коваленко О. Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке/ Дисс. канд. искусств-я. –М., 1997.
68. Козлов А. Джаз, рок и медные трубы // Огонёк, 1990. - №29. -С. 20 -23.
69. Козлов А. Рок: История и истоки. –М., 1998.
70. Коллиер Д. Дюк Эллингтон. –М., 1991.

71. Коллиер Д. Луи Армстронг. Американский гений. Пер. с англ.-М., 1987.
72. Коллиер Д. Становление джаза. Пер. с англ. - М., 1984.
73. Конен В. Блюзы и XX век. -М., 1980.
74. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. Сб. ст. /Муз. современник. -Вып.1. -М., 1973.
75. Конен В. Пути американской музыки. -3-е изд. -М., 1977.
76. Конен В. Рождение джаза. -2-е изд. -М., 1990.
77. Конен В. Д. Современная музыка буржуазного Запада. -М., 1961.
78. Конен В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. -М., 1994.
79. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Сб.ст. -2-е изд. -М., 1975.
80. Кузнецов В. Г. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. -М., 2000.
81. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. -М., 1958.
82. Куликова А. Музыкальная молодёжная эстрада США и стран Запада. -М., 1978.
83. Кунин Э. Скрипач в джазе. -М., 1988.
84. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп – музыке. -М., 1997.
85. Лесовиченко А.М. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба. -Новосибирск, 2001.
86. Луначарский А. О джазовой музыке /Луначарский А. О массовых праздниках, эстраде, цирке. -М., 1981.
87. Лупинос С. Музыкальное наследие Японии: традиционная модель мира и музыкальное мышление //Этнос и культура. -Владивосток, 1994.
88. Мазель Л., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. -М., 1967.
89. Мальцев С.М. Нотация и исполнение. /Мастерство музыканта исполнителя. Вып.2. -М., 1976. -С.68-104.
90. Мальцев С. , Розанов И. Учить искусству импровизации //Советская музыка, 1973. -№10. -С. 62-64.

91. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации. -М., 1991.
92. Мартынов Ю. Очерки о зарубежной музыке 1-й половины XX века. -М., 1970. -С. 434 - 454.
93. Мархасев Л.С. В лёгком жанре: Очерки и заметки. -Л., 1986.
94. Массовые виды искусства и современная художественная культура. /Ред. Вартанов А.С. -М., 1986.
95. Минх Н. Джаз /Музыкальная энциклопедия. -Т.2. -М., 1974. -С.211-220.
96. Минх Н. Размышления о джазе//Советская музыка.- 1958. -№2. - С.42-43.
97. Михайлов Дж. Размышления об американской музыке //США: экономика, политика, идеология. -1978. -№12. -С.28-39.
98. Михайлов Дж. Поп-музыка/ Музыкальная энциклопедия. -Т.4. -М., 1978. -С. 392-396.
99. Музыкальная энциклопедия. -В 5-ти тт./Ред. Ю. Келдыша. -М., 1973-1981.
100. Музыкальный словарь Гроува /Пер. с англ., ред. и дополн. доктора искусства Л.О. Акопяна. -М., 2001.
101. Музыкальная эстетика западного средневековья и Возрождения. -М., 1966.
102. Музыкальная эстетика Западной Европы ХУП – ХУШ веков. -М., 1971.
103. Мысовский В., Фейертаг В. Джаз. Краткий очерк. - Л., 1960.
104. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Соч. в 2-х тт., -Т.1. -М., 1990.
105. Овчинников Е.В. Джаз и культура. -М., 1989.
106. Овчинников Е.В. Джаз как явление музыкального искусства. - М., 1984.
107. Овчинников Е.В. История джаза: Уч.-к. -Ч.1. -М., 1994.
108. Овчинников Е.В. От классического джаза к свингу. -М., 1989.
109. Овчинников Е.В. Традиционный джаз. -М., 1986.
110. Озеров В.Ю. Джаз. США. -Ч.1. -М., 1990.
111. Озеров В.Ю. Комментарии. Литература. Указатель терминов и понятий. Указатель имён /Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. -

- М., 1987.
112. Озеров В.Ю. Проблемы массовой культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории и практике. -М., 1987.
 113. Озеров В.Ю. Словарь специальных терминов /Коллиер Д. Становление джаза. -М., 1984. -С. 357 - 376.
 114. Озеров В.Ю., Орлова Е.В. Пути к импровизации. -Вып. 2. Экспресс информация «Музыка». -М., 1975.
 115. Панасье Ю. История подлинного джаза /Пер. с фр. Л. Н. Никольской. -Л., 1979.
 116. Парнах В. Новое эксцентрическое искусство //Зрелища, 1922. -№1.
 117. Переверзев Л. Беседы о джазе // Ровесник, 1981.- № 1,4,8,12.
 118. Переверзев Л. Детище Нью – Орлеана //Ровесник, 1981. -№12. –С.28-31.
 119. Переверзев Л. Джаз-банд / Музыкальная энциклопедия, -Т.2, 1974. -С. 220.
 120. Переверзев Л. Джаз как объект исследования //Джаз для музыкантов, любителей и для всех. -Вып.2, 1990. -С.20-27.
 121. Переверзев Л. Из истории джаза. Очерки //Музыкальная жизнь, 1966.- № 3,5,9,12.
 122. Переверзев Л. Исполняется музыка Армстронга //Музыкальная жизнь, 1975. -№16.
 123. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке. /Конен В.Д. Пути американской музыки, 3-е изд. - М., 1977. -С.365-391.
 124. Петров А., Фейертаг В. История стилей современной эстрадной и джазовой музыки. Программа. -М., 1985.
 125. Петров А.Е. Инструментальный театр джаза: Трио В. Ганелина //Клуб и художественная самодеятельность. –1980. -№ 23. –С.27 – 29.
 126. Печёрский П. Психологические и социальные корни джаза //Наука и техника. -Рига, 1968. - №6. -С.26 - 29.
 127. Поп-музыка. Взгляды и мнения. Сб.ст. –М., 1977.

128. Порус В.Н. Альтернативы научного разума /Альтернативные миры знания. –СПб., 2000. –С.13-62.
129. Пути «третьего направления» (беседа с Г. Гладковым) // Музыкальная жизнь, 1988. - №14. -С.2.
130. Пчелинцев А.В. Содержание и методика подготовки студентов к освоению принципов аранжировки джазовой музыки для ансамблей народных инструментов/ Дисс. канд. пед. наук. –М., 1996.
131. Рагс Ю. Эстетика снизу и эстетика сверху. -М., 1999.
132. Рождественский Ю. В. Словарь терминов. Общество. Семиотика. Экономика. Культура. Образование. -М., 2002.
133. Рэгтайм, блюз, буги-вуги: (Фортепианные жанры предджазового периода): Уч. пос. –М., 1997.
134. Сапонов М.А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке средних веков и Возрождения. -М., 1982.
135. Сапонов М. А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. -М., 1996.
136. Сапонов М.А. Устная культура как материал медиевистики. Сб. ст. /Проблемы музыкознания: Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. –Вып. 3. –М., 1989.
137. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. /Пер. с англ. М.Н. Рудковской, В.А. Ерохина. -М., 1987.
138. Саульский Ю. Немного об эстрадных, джазовых составах и рок-музыке /Книга о музыке: 2-е изд. –М., 1989.
139. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США периода «Великой депрессии», 30-е годы XX века (к истории становления национального стиля). /Дисс. канд. искусств-я. –М., 1994.
140. Симоненко В. Лексикон джаза. -Киев, 1984.
141. Симоненко В. Мелодии джаза. 2-е изд. -Киев, 1984.
142. Скороходов Г. Звёзды советской эстрады. -М., 1986.

143. Смирнова И.Н. О соотношении национального и интернационального в музыкальной системе джаза /Художественная деятельность: эстетика, психология и методические проблемы. Тезисы докладов. -Петрозаводск, 1985. - С.70-71.
144. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера/Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. -М., 1987.
145. Солертинский И. Несколько слов о джазе //Рабочий и театр, 1933.-№28.
146. Соловьёв А. Парадигмы джаза //Советская музыка, 1990. -№7. -С45-52.
147. Сорокин П. Кризис нашего времени//Человек. -1998. -№ 6.
148. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Сб. ст. -Т.1. -Л., 1980.
149. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т.3- Л., 1983.
150. Сохор А. Н. О музыке серьёзной и лёгкой. -Л., 1964.
151. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. -М., 1975.
152. Степняк Ю.В. Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки/ Дисс. канд. пед. наук. -М., 2000.
153. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Монография. -Нижний Новгород, 1997.
154. Уильямс М. Краткая история джаза /Пер. с англ. //США. Экономика. Политика. Идеология, 1974. - № 10 (-С.84 -92), №11 (-С. 107 - 115).
155. Утёсов Л.О. Записки актёра. -М.-Л., 1939.
156. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») /Советский джаз. -М., 1987. -С. 114 - 142.
157. Ушаков К. А. Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре/ Дисс. канд. культурол. -Кемерово, 2000.
158. Фейертаг В. Джаз на эстраде /Русская советская эстрада. 1946 - 1977. -Т.3. М., 1981. -С. 328 - 365.
159. Фейертаг В. Джаз от Ленинграда до Петербурга. Время и судьбы. -СПб., 1999.

160. Фейертаг В. Джаз. XX век. Энциклопедический справочник –М., 2001.
161. Ханке Х. Развлекательное искусство как феномен художественных процессов. Сб. ст. /Развлекательные формы искусства. -М., 1985. -С.107 - 119.
162. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. В 2-х частях. -М., 1990.
163. Хренов О. О неисследованных аспектах взаимодействия искусства и публики. Сб. ст. /Вопросы методологии и социологии искусства. -Л., 1988.
164. Цукер А. И рок, и симфония. –М., 1993.
165. Чередниченко Т.В. Два аспекта понятия «музыкального произведения» (по работам К. Дальхауза, Х. Эггебрехта, Т. Кнайфа). Обзор . РС Музыка: Некоторые проблемы современного зарубежного музыкознания. -Вып.2. –М., 1978. -С.5-19.
166. Чередниченко Т.В. Кризис общества - кризис искусства: Музыкальный "авангард" и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. -М., 1985.
167. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций. .-Вып 1. - Долгопрудный, 1994.
168. Чередниченко Т.В. Между "Брежневым" и "Пугачёвой". Типология современной массовой культуры. -М., 1993.
169. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке. -М., 1989.
170. Чернов А., Бялик М. О лёгкой музыке, о джазе. О хорошем вкусе. - М.-Л., 1965.
171. Чугунов Ю. Гармония в джазе. -М., 1988.
172. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза: Уч. пос. -В 2-х кн. – М., 1994.
173. Шестаков В.П. Искусство тривиализации: некоторые теоретические проблемы «массовой культуры» //Вопросы философии, 1982. -№10. -С. 105 - 116.
174. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. –М., 1975.

175. Шестаков Г. Ю. Музыка в буржуазной «массовой культуре». Критические очерки. –М., 1956.
176. Шнейерсон Г. Эпоха джаза /Кино, театр, музыка, живопись в США. -М., 1964.
177. Штейнпресс Б, Ямпольский И. Энциклопедический музыкальный словарь. -М., 1966.
178. Юрченко И.В. Джазовый свинг: Явление и проблема/Дисс. канд. искусств-я. –М., 2001.
179. Adorno T.W. Einleitung in die Musiksoziologie. –Frankfurt/M, 1962.
180. All Music Guide to Jazz. 3-rd ed./Ed. M. Erlewine, V. Bogdanov and other. – San Fransisco, 1988.
181. Alien W. P., Ware Ch. P., Garrison L. Slave Songs of the United States. –N.Y., 1971. –P. 4-5.
182. Apel W. Harward Dictionary of Music. - Cambridge, (cop.1944.) 1969.
183. Baker D. Advanced Improvisation. –Chicago, 1979.
184. Baker D. Arranger and Composing for the Small Ensemble : Jazz, R&B, Jazz-rock. -Chicago, 1970.
185. Baker D. Jazz Improvisation: A comprehensive method of study for all players. - Chicago, 1977.
186. Baker's Biographical Dictionary of Musician by Nicolas Slonimsky 7 -ed. - N.Y., 1984.
187. Berendt J. The Jazz Book. -N.Y., 1975.
188. Berendt J. The New Book of Jazz. -N.Y., 1958.
189. Berendt J. The Story of Jazz. From N.Y. to Rock Jazz. - Englewood Cliff (N.J.) cop. 1978.
190. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hoeren// Aufsaeetze zurMusik und Musikaesthetic. – Berl., 1976.
191. Blesh R. Combo in USA. -N.Y., 1971.
192. Blesh R. Shining trumpets. -N.Y., 1976.

193. Blum E. Everyman's dictionary of music. -L., 1946.
194. Brandt C., Roemer, C. Standardized chord Symbol Notation: a UNIFORM System for the Music Profession. -Sherman Oaks, CA, 1976.
195. Burbat W. Schwarze Kunst... nur auf der schwarzen Scheibe //Musik und Bildung, 1977, #12.
196. Cameron, W. B. Sociological notes on the Jam Session //Social Forces, 1954. - V.33. #2, -P.177 - 182.
197. Carr I. Jazz: The Essential Companion. -London., 1987.
198. Charters S. B., Kunstadt L. Jazz: A History of the N.Y. scene. -N.Y., 1981.
199. Coker J. The Jazz Idiom. -Englewood Cliff (N. J.), 1975.
200. Coker J. Improvisation Jazz. -Englewood Cliff (N.J.), 1964.
201. Cope D. New music notation. -Dubuque, Iowa, 1976.
202. De Veaux S. Bebop and the recording industry: the 1942 AFM recording ban reconsidered // Journal of American Musicological Society. - 1988. - v. 41. - №1. - P. 126 - 165.
203. A Dictionary of Modern Music and Musician / Ed. Eaglefield -Hule A. -L - Toronto, 1972.
204. Eggebrecht H. Opusmusik. -Schweizerische Musikzeitung, 1975.- #1. -C.2-11.
205. Enciklopedie jazzu a moderni popularni hudbi. -Praha, 1980.
206. Esquire's world of Jazz /ed. Simon George T. -N.Y., 1975.
207. Ewans D. African elements in twentieth - century United State folk music //Jazzforschung, 1978. -#10. -P.10, 85 - 111.
208. Feather L. The Encyclopedia of Jazz /The New edition of The Encyclopedia of Jazz. -N.Y., 1960.
209. Feather L. The Encyclopedia of Jazz. -L., 1978.
210. Feather L. The New Encyclopedia of Jazz in the sixties. - N.Y., 1966.
211. Finkelstein S. Jazz: A people's Music. -N.Y., 1975.
212. Fox Ch. Jazz in Perspective. -L., 1969.
213. Gold, R.S. Jazz lexicon: an A-Z in Dictionary of Jazz terms in vivid idiom of

- American's most successful non-conformist minority. -N.Y., 1964.
214. Grant P. Handbook of music terms. -Metuchen (N. J.), 1967.
215. Gridley M. Jazz Styles (history and analysis) - N. J. , 1985.
216. Grove's Dictionary of Music and Musicians. - L., 1954.
217. Guffry J. Jazz Phrasing and Interpretation: Aspects of Jazz Performance, Analyzed for the Jazz Player... A Personal Approach. -N.Y., 1969.
218. Hechman D. The Changing Face of the Large Jazz Group// Down Beat, 1963. - V. 5. - № 10. -P. 19-21.
219. Hefele B. Jazz Bibliography. -Munchen., 1981.
220. Hentoff N. & McCarthy, A.J. Jazz: New Perspectives on the history of Jazz by twelve of the world's foremost jazz critics and scholars. -N.Y., 1959.
221. Hitchcock H. Music in the United States: A historical Introduction. -N.Y., 1974.
222. Hodier A. Jazz: its Evolution and essence. -N.Y., 1958.
223. Jones A.M. Studies in African Music. -V.1. -London., 1961.
224. Kinkle R. D. The Complete Encyclopaedia of Popular Music and Jazz 1900 - 1950.-N.Y., 1974.
225. Kofsky F. The State of Jazz // Black perspective, 1977. -v.5. -#1. - P.44-63.
226. Koger, T. S. Fifty Years of Downbeat Solo Jazz Transcriptions: a Register //Black Music Research Journal.- 1985. # 43.
227. Kowal R. New Jazz and Some Problem of its Notation //Jazz Forum, iii - iv 1971.-2 -P. 80.
228. Lissa S. Szkice z estetyki muzycnei. -Krakow, 1963.
229. Longstreet S. The real jazz: old and new. -Baton Rougee Louisiana, 1956.
230. Meadows E. Ethnomusicology and jazz research //Council for Research in Music. -1987. -#95.-P.61-70.
231. Mehegan J. Jazz Improvisation. Vv. 1- 4. -N.Y., 1959-1965.
232. Merriam A., Raymond W.M. The Jazz Community // Social Forces, 1960. - V.38. -#3. -P.211 - 222.
233. Morgenstern D. Comment on Fifty Years of Downbeat Solo Jazz Transcription

- //Black Music Research Journal, 1986. -# 23.
234. Nanry Ch. Jazz and modernism: twin-born children of the age of invention // Annual review of Jazz studies, -1982. -P. 146-153.
235. Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. -N.Y., 1964.
236. The New Grove Dictionary of American Music /Ed. by H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie. - L., 1986.
237. The New Grove Dictionary of Music and Musicians /Ed. Stanley Sadie. -In 20 Vol. -L., 1980.
238. The New Grove Dictionary of Jazz /Ed. by Barry Kernfeld. Vv.1 - 2.-L., 1988.
239. The New Harvard Dictionary of Music /Ed. by Don M. Randel. -L., 1986.
240. The New Oxford companion to music. - N.Y., 1984.
241. Ostransky L. The Anatomy of Jazz. - N.Y. , 1964.
242. Patric, J. Music sources for the History of Jazz // Black perspective in music, 1976.-V.4.-#1.-P. 46-53.
243. Piserno V. Dictionary of musical term. - Brooklyn (N.Y.), 1976.
244. Porter L. Guidelines for Jazz Research //Council for Research in Music, 1987.- #95.- P.3-12.
245. Randel W. Black entertainers on radio, 1920 – 1930. //Black music and jazz review, 1976. -P.67.
246. Rosenthal D. Jazz in the getto: 1950 - 1970 //Popular music, 1988. -V.7.-#1. - P.51-56.
247. Russell R. Bebop /Williams M. The Art of Jazz. -N.Y., 1959. -P.187-214.
248. Russell G. The lidian chromatic Conception of tonal Organisation for Improvisation. -N.Y., 1959.
249. Schuller G. Early Jazz: It's Roots and Musical Development. -N. Y., 1968.
250. Schuller G. The History of Jazz. -N.Y., 1986.
251. Schuller, G. Musings: The musical worlds of G. Schuller. -N.Y., 1986.
252. Schmidt – Joos S. Unterhaltung ist Kultur. Kultur ist Unterhaltung //Music und Bildung, 1977. -#12.

253. Shaw A. *52nd Street: The Street of Jazz* (original title: *The Street That Never Slept*). -N. Y., 1977.
254. Starr F. *Red and hot*. - N.Y., 1983.
255. Stewart M. L. *Grid notation: a notation system for Jazz transcription* // *The Annual Review of Jazz Studies (ARJS)*, 1982.- #3. -P. 3-23.
256. *Teddy Wilson Piano Patterns; Rube Bloom Piano Impression*. - Robert Music Corporation, 1947.
257. Thompson O. *The Intonation Encyclopedia of Music and Musicians*. (1887 - 1945) 10 -th ed. - L., 1975.
258. Tirro F. *Jazz. Dictionary of Contemporary Music* /Ed. John Vinton. -N.Y., 1973.
259. Tirro F. *Jazz: A History*. - N.Y., 1977.
260. Tirro F. *The Silent Theme Tradition in Jazz* // *The Music Quarterly*. -1967. -#3. - P.313-334.
261. Tucker M. *Transcription* / *The New Grove Dictionary of Jazz*. -L., 1988. -V.2. -P. 545 - 547.
262. Ulanov B. *Handbook of Jazz*. - L., 1958.
263. Ulanov B. *A History of Jazz in America*. -N.Y., 1958.
264. Wang R. *Jazz circa 1945: A Confluence of Styles* // *The Music Quarterly*, 1973. -v.LIX. -#4. -P. 531-546.
265. Waterman R. A. *African Influence on the Music of the Americas* // *Acculturation in the Americas*. -Chicago, 1952.
266. White A. *A Treatise on Transcription*. -Washington, 1978.
267. Wier A. *The Macmillan encyclopedia of music and musicians*. - N.Y., 1938.
268. Wilson J. *Jazz: The Tradition year 1940 - 1960*. -N.Y., 1966.
269. Witmer R. *Notation* // *The New Grove Dictionary of Jazz*. -L., 1988. -V.1. -P. 253 - 260.
270. Wright J. R.B. *Conversations with John Birks "Dizzy" Gillespie* // *Black Perspective in Music*, 1976. -V.4.-#1. -P.82-89.