

В. Н. СЫРОВ

Нижегородская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки

УДК 785.16.085.072.3

## ДЖАЗ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Многие музыкальные жанры и виды XX века, внеевропейские по внешнему облику, при внимательном изучении обнаруживают следы европейского происхождения. Аргентинское танго, негритянский блюз, ямайский реггей — вот лишь некоторые из них. В их ряду джаз занимает особое место, так как, рожденный в глубоком противостоянии европейской культуре, он со временем сблизился с ней, отразив это в различных жанровых и стилевых сплавах. Как произошло это сближение? Как получилось, что джаз изменил свое фольклорное и легкожанровое звучание и стал явлением *искусства*? Как при этом развивался европейский элемент джаза?

Говоря «джаз и европейская традиция», мы должны разделять европейскую песенно-танцевальную традицию как один из *истоков* джаза и европейскую художественную традицию как стилевое *влияние*. Первое обуславливается жанрово-танцевальной природой раннего джаза и прямо отражается в его генетической структуре, второе есть признак «приобретенный», возникший в процессе превращения джаза из музыки увеселительных заведений в музыку престижных джазовых клубов и концертных залов. Однако оба преломления европейского начала существуют в неразсторжимом единстве, что делает джаз моделью для изучения универсальных процессов культурно-стилевой интеграции.

Характерно, что в первом случае европейскую традицию трудно вычленишь из комплекса других джазовых истоков, так как она существует с ними в неразрывном синкретизме, во втором же эта традиция дистанцируется сравнительно легко, представая в форме всевозможных заимствований, перефразирований, воздействий и влияний. Они более заметны, лежат на поверхности стилевого процесса и дают благодатный материал для аналитика. Обе формы — назовем их синкретической и синтетической — требуют и различных подходов к изучению джаза.

Так, например, для первой актуальным становится момент ассимиляции бытовой музыки Европы в контексте афроамериканской культуры и

раннего джаза, а для второй — соотношение «джаз и европейская классическая музыка», которая, в свою очередь, обнаруживает две стороны: 1) влияние джаза на западноевропейских композиторов XX века (вопрос этот изучается в исследованиях В. Конен, Г. Шуллера, У. Сарджента, Д. Ухова); 2) влияние идей, форм и языка европейской классики на творчество мастеров джаза. Вторая сторона будет рассмотрена более подробно ввиду наименьшей изученности.

Происхождение джаза исследовалось многими авторами, фундаментально и всесторонне это сделала В. Конен: в ее трудах вскрыты многосторонние контакты европейской и африканской культур на американском континенте. В частности, речь идет о светской и духовной музыке Европы, которая активно переплавлялась в мелодии спиричуэлс, блюзов, регтаймов, привлекалась как материал для «несерьезных» переработок и пародий «менестрельных» артистов, и в этом новом качестве становилась материалом раннего джаза. Активную ассимиляцию европейских песенных и танцевальных жанров на афроамериканской почве отмечают практически все пишущие о джазе (М. Стернс, Дж. Коллиер, У. Сарджент, Ю. Панасье, Л. Переверзев, В. Овчинников и др.).

Однако симптоматичен тот факт, что в самом словосочетании «афроамериканская культура» заключена известная неполнота — ведь фактически важный, *европейский* пласт в нем умалчивается. И дело не только в названии (сочетание «афроамерикано-европейская культура» было бы слишком тяжеловесно), а в том, что многие дефиниции джаза вольно или невольно вуалируют его европейские истоки, тяготея к стандартным и однозначным формулировкам типа «джаз — музыка американских негров».

Другой недостаток этих определений — чрезмерное разделение в джазе африканского и европейского. Обратимся к авторитетному Маршаллу Стернсу, который характеризует джаз как разновидность «полумпровизационной американской музыки, отличающейся мгновенным воздействием, особой выразительностью в трактовке челове-

ческого голоса и сложным льющимся ритмом». Автор утверждает, что «джаз стал результатом трехвекового смешения на американском континенте европейских и западноафриканских музыкальных традиций, и его главные компоненты — европейская гармония, афро-европейская мелодия и африканский ритм»<sup>1</sup>. При всей справедливости этих слов, зададим себе вопрос: а не нуждаются ли сегодня в уточнении формулы «афро-европейская мелодия» и «африканский ритм»?

Попробуем сказать иначе: джаз — это европейская гармония, американская мелодия (а она, конечно же, в большей степени европейская) и «африканский ритм». Но и в этом случае остается неясным, что есть «африканский ритм»? — ведь ритмическая система джаза впитала и перепланировала не только традиции африканской полиритмии и синкопирования, но и ритмической раскачки, идущей от европейских маршей и танцев. Более того, она базируется на типично европейском принципе базовой ритмической пульсации — в джазе она называется граунд-битом (от английского «ground-beat») — в то время как для африканской музыки граунд-бит характерен в меньшей степени, поскольку та основана на принципиальной множественности ритмических пластов. Что же касается самой ритмической раскачки — свинга (этой «святой святых» джаза) — то позволим себе высказать «крамольную» мысль: свинг несколько не противоречит европейской маршево-танцевальной традиции<sup>2</sup>. В этом нас убеждает не только марш с его раскачивающимся шагом, но и многие европейские танцы: ирландская жига, итальянская тарантелла, польская мазурка, французский канкан, венский вальс — каждый по-своему воплощает идею ритмического раскачивания<sup>3</sup>. Конечно, мы далеки от намерения выискивать в вальсе или мазурке прямых прародителей джазового свинга. Речь идет о другом — о неких праосновах ритма, которые не реализовались в полной мере в европейской музыке Нового времени, обнаружившей склонность к более «организованному» концентрированному метру, но продолжали жить в потаенных слоях народной и бытовой музыки, а затем так ярко проявились в джазе.

Вот почему в поисках истоков свинга следует проявлять осторожность, так как не всегда можно отделить генетическое от типологического. Та же ритмическая фигура в жиге может быть не только формулой, реально порождающей свинг, но и, одновременно, ее аналогом. Свинг этот восходит к единому прототипу, который, несомненно, существовал во многих музыкальных культурах древ-

ности. В этой связи джаз, помимо собственно африканских и европейских корней, обнаруживает значительный пласт архетипического, а следовательно, и архаического. Проблема усложняется тем, что эти архетипы коренятся в биологических функциях человеческого организма: сердечном пульсе (систола — диастола), дыхании (вдох — выдох), мышечно-двигательных рефлексах (ритм шага или движения во время тяжелой физической работы) и т.д.<sup>4</sup>

Возвращаясь к свингу в его непосредственном проявлении, отметим, что в образцах традиционной африканской музыки он не обнаруживается (и об этом пишут многие исследователи). Как не обнаруживается в них и характерное для джаза блюзовое интонирование с его пресловутой «блюзовой» терцией<sup>5</sup>. Не найдем мы всего этого и в латиноамериканской музыке, которую справедливо считают важнейшим истоком джаза. Откуда же возникли свинг и блюзовые тона? Не стали ли они продуктом длительной ассимиляции европейских ладовых и ритмоинтонационных формул?

Рассматривая африканский пласт в джазе, В. Конен справедливо замечает, что «родство между африканской музыкой и джазом представляется сходством, скорее, чисто формальных [курсив автора. — В. С.], чем выразительных приемов. Эротичность джаза, нервозность темпов, его сравнительно развитая мелодика европейского типа не имеют связи с африканской культурой». Исследователь подчеркивает, что «черты африканской музыки явно видоизменились под влиянием иной музыкальной среды и иного типа эстетического мышления»<sup>6</sup>.

В поисках истоков джаза мы обнаруживаем интересные звуковые свидетельства — записи легендарного Джелли Ролл Мортон, которые были сделаны в 1938 году по инициативе известного исследователя-фольклориста Алана Ломакса для Библиотеки конгресса США. В них Мортон на закате своей джазовой карьеры вспоминает музыкальную атмосферу Нового Орлеана начала века и сопровождает рассказ музыкальными иллюстрациями. Звучат вальсы, кадрили, польки и регтаймы, некоторые из них Мортон играет как в европейской, так и в джазовой манере. Одна из таких мелодий — «Tiger Rag» — была особенно популярна в Новом Орлеане тех лет и впоследствии стала одним из джазовых «стандартов». Впервые на джазовую пластинку она была записана «белым» ансамблем «New Orleans Dixieland Jazz Band», интерпретировалась такими музыкантами, как Кинг Оливер, Джелли Ролл Мортон, Сидней

Беше, Луи Армстронг, Флетчер Хендерсон и другими. Интересно, что, по мнению многих исследователей, истоки «Tiger Rag»'а восходят к старинной французской кадрили<sup>7</sup>.

Джеймс Коллиер, чья позиция в дискуссии о приоритетах отличается большой взвешенностью, не подвергает сомнению африканское происхождение джаза, но при этом подчеркивает важную роль в его становлении цветных креолов, в большей степени ориентирующихся не столько на африканскую, сколько на европейскую культуру, в частности, французскую (среди ранних джазменов креолами были Джелли Ролл Мортон, Сидней Беше, Джимми Нун).

Тем не менее, все еще бытует точка зрения на джаз, как на чисто африканский продукт, феномен афроамериканской культуры, в котором европейские элементы подверглись чуть ли не полной ассимиляции. Курьез, но и сегодня встречаются люди, уверенные в том, что родина джаза — Африка! Принято ссылаться на то, что подлинными создателями джаза — негры, а белые лишь их подражатели или, в лучшем случае, продолжатели. Как ни странно, самые искренние «афрофилы» — это европейцы, как, например, француз Ю. Панасье с его идеей «подлинного» джаза<sup>8</sup>. Согласно ей, джаз это, прежде всего, «черная» музыка. Симптоматично в этом плане и мнение пианиста Игоря Бриля: «Я считаю, что «белые» вторичны в джазовом искусстве. Все открытия, которые были совершены в джазе, были открытиями «черных»<sup>9</sup>.

Концепция черного, «африканского» происхождения джаза сегодня уже не кажется бесспорной, она не дает понимания сложного стилизового генезиса джазовой музыки. Не говоря уже о том, что задевает белого американца и европейца, чьи мелодии и гармонии изначально активно участвовали в сложении афроамериканского фольклора, а позже звучали постоянным контрапунктом в диалогах джаза с «окружающим миром». Справедливости ради надо отметить, что в последнее время «афроцентризм» постепенно уступает место более умеренной позиции. Это заметно по книге Коллиера «Становление джаза», предлагающей обширный материал о белых джазменах и стилях джаза, где существенно представлен европейский элемент («sweet», «cool», «progressive»), заметно это также и по отдельным публикациям в джазовой прессе (см. «Историю джаза от «Timeless» в «Jazz-квадрате», 1999, № 2—3, где «африканская» концепция существенно пересматривается).

Вторая сторона обозначенной проблемы — влияние европейской культуры и, в частности,

классической музыки на джаз. Здесь следовало бы начать с регтайма, который, помимо несомненных европейских полечных и маршевых истоков (Мартин Уильямс определяет регтайм как американскую версию марша-польки), обнаруживает и непосредственное влияние европейской фортепьянной школы. Можно сказать, что в регтайме европейские истоки и влияния совпадают, они попросту неразделимы<sup>10</sup>.

В раннем джазе картина несколько иная. Надо заметить, что не все исполнители регтайма приняли джаз, многие просто посчитали его «варварской» и «безнравственной» музыкой. Но если в глазах старшего поколения первые джазмены были «дикарями», то для джазменов регтайм стал солидной школой, которую прошли практически все. В регтайме джазовые музыканты позаимствовали, прежде всего, его фольклорно-бытовую составляющую. Взяли ли они из регтайма европейское в его «высоком» понимании, которое вкладывал в этот жанр европейски образованный Джоуплин? Вряд ли. И записи начала 20-х годов это подтверждают.

Например, весьма характерен в этом отношении «High Society Rag», представленный на пластинке ансамбля Кинга Оливера «Creole Jazz Band» (1923). Регтаймовый «каркас» пьесы наполнен маршевыми и полечными мелодиями. Все это не похоже на джаз в привычном смысле, а, скорее, напоминает оркестровую маршево-танцевальную музыку ньюорлеанских парадов и танцевальных вечеринок. Возможно, именно так и звучал «кархический» прото-джаз, образцы которого до нас не дошли. Но вот мы берем пьесы, записанные в 1926—1927 годах Луисом Армстронгом с группами «Hot Five» и «Hot Seven» и Джелли Ролл Мортон с ансамблем «Red Hot Peppers». Они уже свидетельствуют о зарождении «художественного» начала в джазе. Именно в это время, со второй половины 20-х годов, обнаруживается интерес джазменов к европейской музыке, стремление к более тщательной отделке композиций. Но первым, кто сделал решительный шаг к «артизированию» джаза, был Дюк Эллингтон, создавший оркестровые шедевры, художественное значение которых выходит далеко за пределы танцевально-го свинга.

Овладение европейской традицией в джазе протекало по универсальному закону: от внешнего к внутреннему, от прямых заимствований, цитат, транскрипций и адаптаций к опосредованному претворению (в 60—70 годы этим путем пойдет и рок-музыка). Вначале (20—30 годы) это

были лишь отдельные заимствования из популярной классики, позже (30—40-е) появились транскрипции и обработки, и лишь с 50-х годов возник и утвердился более широкий подход к ассимиляции европейской музыки.

Для ранних образцов джаза стало характерным заимствование из популярной классики. Например, в «Dead Man Blues» Мортон и «Black and Tan Fantasy» Эллингтона (обе записаны в 1927 году) используется мотив шопеновского Траурного марша. У Эллингтона он звучит особенно броско, как цитата, завершая пьесу. Среди объектов наиболее частого цитирования в те годы — Вторая венгерская рапсодия Листа, «Хабанера» из оперы «Кармен» Бизе, «Свадебный марш» Мендельсона, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, Прелюдия *cis-moll* Рахманинова и др. Возникают *транскрипции* и *обработки* классики. Поначалу это происходит в сфере коммерческого свит-джаза, эталоном которого стал «белый» оркестр Пола Уайтмена. Если же говорить о подлинном импровизационном джазе, то одним из первых музыкантов, освоившим жанр транскрипции, стал пианист Арт Тэйтум, чьим искусством восхищались Тосканини и Рахманинов (см. обработки «Юморески» Дворжака и «Элегии» Массне). Упомянем также и Джанго Рейнхарда с «Норвежским танцем» Грига, а также большие оркестры Стэна Кэнтона и Вуди Германа. Первый из них записал в 1943 году «Artistry in Rythm», где фигурирует музыка «Дафниса и Хлои» Равеля, а второй не только использовал классические темы, но и в 1946 году исполнил сочиненный по его заказу «Черный концерт» Стравинского.

На этом этапе «обменной валютой» становится, прежде всего, легкая популярная классика («light-classic», «semi-classic»), которая получила широкое хождение в быту. Ее внедрение отражало культурный подъем джаза, расширение его словарного запаса. И лишь чуть позже, начиная с 50-х годов, начинается новый этап в освоении европейской традиции. Во-первых, меняются ориентиры, предпочтение отдается образцам «высокой» классики (Бах, музыка Ренессанса), во-вторых, изменяются и формы преломления: на смену цитированию или парафразированию приходит опосредованное претворение, джаз и классика вступают в более тесный контакт. Именно в эти годы рождается так называемое «третье течение» («third stream»), которое углубляет процесс интеграции. Не случайно тогда же джаз становится областью профессиональной деятельности, начина-

ет изучаться в университетах и звучать со сцен филармонических залов.

Изобретатель термина «третье течение» Гюнтер Шуллер в своей статье «Джаз и классическая музыка» также прослеживает две стадии в процессе европеизации джаза<sup>11</sup>. Первая датируется двадцатыми годами, когда у музыкантов возникает желание породнить язык джаза с высоко почитаемой классикой. Имеется в виду старшее поколение джазменов: Джеймс Пит Джонсон, Дюк Эллингтон, Пол Уайтмен. Последний оказал ошутимое влияние на Джорджа Гершвина, который посвятил ему свою знаменитую «Rhapsody In Blue». Кстати, в оркестре Уайтмена в 20-е годы играл выдающийся белый трубач, пианист и композитор Бикс Бейдербек, уже в то время мечтавший о создании «джазовой симфонии», а пока что оттачивающий самобытный стиль, во многом близкий камерному музицированию.

Вторую волну, возникшую в 50-е годы, Шуллер связывает с поколением музыкантов нового типа. То были первые профессионалы, которые одинаково свободно чувствовали себя как в джазе, так и в классике. Среди них Джон Льюис, Билл Эванс, Джимми Джуффри, Ленни Тристано, Дейв Брубек. У многих из них за плечами был опыт консерваторий и университетов, и, может быть, именно эта оснащенность помогла им свободно ориентироваться в европейской традиции.

С тех пор, как была написана статья Шуллера, прошло более сорока лет, и за это время джаз пережил новую, третью стадию «европеизации». Началась она в первой половине 70-х годов в рамках так называемого *стиля фьюжн*. Главная его особенность — предельное расширение жанрового горизонта джаза, в том числе и европейского пласта. В музыке *фьюжн* развертываются, конкурируют различные стилевые линии, и одна из них, «европеизированная», связана с опытами таких выдающихся мастеров, как пианисты Чик Кория, Кит Джаррет, скрипач Жан Люк-Понти, отчасти, гитарист Джон Маклафлин. Последний записал не только «индийские» вещи с «Mahavishnu Orchestra» и группой «Shakt», но и монументальный «Апокалипсис» с Лондонским симфоническим оркестром, в котором европейские симфонизированные формы соединяются с поэтическими текстами Шри Чинмоя.

Несмотря на интенсивную эволюцию джаза, можно утверждать, что, активно привлекая и перерабатывая «чужое слово», он, тем не менее, остается самим собой, *не сливается* с музыкой европейской академической традиции. Удивительная



способность конденсировать окружающую информацию, сохраняя при этом самобытность и высокую «пассионарность», составляет главное качество настоящего джаза. Хотя, говоря об издержках, отметим примеры поверхностного европеизирования, кокетничанья с классикой, следования моде или коммерческим побуждениям. Таких примеров за свою многолетнюю историю джаз накопил немало, в частности, в области свит-джаза («sweet» — приятный, развлекательный).

Различный вес европейского природного и европейского приобретенного определяет неоднородность жанрово-стилевой системы джаза. Здесь, в частности, прослеживаются две линии: первая ведет от регтайма к страйд-пиано и далее — к различным европеизированным гомофонным формам, получившим огромное распространение в джазе; вторая коренится в блюзе и тяготеет к свободной импровизационности. Связь с европейской традицией в ней более опосредована и раскрывается лишь через общий вариационный принцип.

Можно говорить о внутреннем противоречии, своеобразном *дуализме* джаза, который в свое время был подмечен Леонидом Переверзевым. В своей работе «Импровизация *versus* композиция» он использует понятия Курта Закса «tumbling strain» и «horizontal melody». Связывая первое понятие со стихийным, а второе — с рациональным и абстрагирующим архетипами в музыке, он распространяет их на джаз. По мнению автора, именно они раскрывают феномен, с одной стороны, джазового *импровизатора*, а с другой — джазового *композитора*.

Мартин Уильямс в своей книге «The Jazz Tradition» размышляет о существовании в джазе «синтезирующих композиторов» и «интуитивных импровизаторов»<sup>12</sup>. К первым он относит Эллингтона и Монка, ко вторым — Армстронга и Паркера. Развивая это наблюдение, можно было бы добавить к «синтезирующим композиторам» Джелли Ролл Мортон, Джона Льюиса, Билла Эванса, Чика Кория — все они демонстрируют близость к художественной традиции Европы, каждый по-своему разрабатывает ее различные стилевые и жанровые пласты. Воспитание и творческий облик этих столь не схожих по манере музыкантов свидетельствуют о прочной преемственности с этой традицией, что выражается в приоритете составных форм, европейском гармоническом мышлении, в более мягком звуковом стиле, особом «артистизме» и т.д. В отличие от них, «интуитивные импровизаторы» (кроме

Армстронга и Паркера это ньюорлеанцы, а в новом джазе — Джон Колтрейн, Майлс Дэвис, Херби Хэнкок) питаются афроамериканскими истоками, музыка их тяготеет к большей интуитивности, текучести, спонтанности, она ориентируется в большей степени на блюзовую лексику. Если в этом случае и можно говорить о европейском начале, то, скорее, в его прото-художественном, фольклорном выражении.

В связи с нашей темой особый интерес представляют «синтезирующие композиторы». В качестве примера обратимся к творчеству ансамбля «Modern Jazz Quartet», лидером которого был Джон Льюис — один из представителей типа «синтезирующих композиторов». Личность яркая и незаурядная, он начинал свою карьеру в оркестре Дизи Гиллеспи, одновременно записывался с Чарли Паркером и другими корифеями би-бопа, но выработал глубоко отличный от бопа стиль — скупой и графичный по рисунку. Известно, что Льюис окончил консерваторию как композитор и пианист, углубленно изучал творчество старинных мастеров — от венецианцев до Баха. В те годы, на рубеже 40—50-х годов, джаз представлял собой достаточно элементарную схему импровизированных вариаций. Сам Льюис начинал с подобного рода музыки. Но новое время диктовало иные идеи, и молодое поколение активно искало их реализации. Вариационный стереотип на время стал ограничивать и сковывать творческую фантазию (особенно это продемонстрировал хард-боп с его затяжными композициями), и одним из путей преодоления кризиса стало обращение к опыту европейских полифонистов.

Надо заметить, что полифония в джазе — явление не новое, в частности, на коллективной импровизационной полифонии выросла вся ньюорлеанская школа. Но в отличие от этой стихийной полифонии, базировавшейся на четком гармоническом стандарте с его «парикмахерскими» гармониями и кадансами, новая полифония была *имитационной*. Интересно, что современник Льюиса, пианист Ленни Тристано, который окончил Чикагскую консерваторию и получил степень магистра по композиции, любил предварять свои джазовые выступления инвенциями Баха, тем самым как бы настраивая публику на особый лад<sup>13</sup>. Были опыты и других музыкантов, к примеру, полифонические дуэты Джерри Маллигена со Стэном Гетцем или Бобом Брукмайером, а также эксперименты пианиста Дейва Брубeka. Но наиболее последовательно принципы нового мышления разрабатывал Льюис и его ансамбль. Показатель-

ны в этом отношении альбомы «Comedy», «Concord», «Blues on the Bach» и др. Именно в них формируется тип полифонической джазовой композиции: fuga, пассакалья, ричеркар. Один из примеров — известная пьеса Льюиса «Concord» из одноименного альбома 1958 года. Не вызывает никаких сомнений то, что это подлинно джазовая пьеса, о чем свидетельствуют энергичный свинг, характерное синкопирование, импровизация, блюзовый тематизм. Все это органично соединяется с формой трехголосной фуги, имеющей типично полифоническую тему по типу «ядро и развертывание» и необычный тональный план (тема излагается в *As dur*, а ответ — в *A dur*).

«Concord» звучит всего около трех минут, и на всем протяжении фортепьяно, вибрафон и контрабас поддерживают контрапунктические диалоги, а ударные обеспечивают ритмический фон, объединяя три полифонические линии своим четким граунд-битом. Диалоговая сущность музыки проявляется не только в джазовых «call & response», она выводит нас на более широкий, знаковый уровень, перекликаясь с идеей Конкорда — центра американской философии трансцендентализма. Идея эта тремя десятилетиями ранее породила уникальное творение американской музыки — Сонату «Конкорд» Чарльза Айвза. Вполне возможно, что пьеса Льюиса является своеобразной джазовой рефлексией на шедевр Айвза.

Мы ограничиваем внимание лишь одним аспектом выразительности — полифоническим, хотя влияние европейской музыки у «Modern Jazz Quartet» наблюдается и в сферах темброво-звуковой, тонально-гармонической, импровизационной. Об импровизации следует сказать особо: в связи с европеизацией стиля она сублимируется до такой степени, что как бы перерождается в свою противоположность. Это уже и не импровизация в ее стихийном понимании, как было раньше<sup>14</sup>. Импровизация Льюиса (подобно всякой джазовой импровизации) не предназначена для нотной записи, тем не менее, она кристаллизуется в особую лаконичную структуру, обладающую всеми качествами *нотного* текста. В джазе до Льюиса подобный лаконизм можно было наблюдать лишь у одного музыканта — Телониуса Монка. Но уникал Монк не был близок европейской традиции. Льюис же питается ей непосредственно.

Итак, сказанное подтверждает огромную значимость европейской музыкальной культуры для джаза. Изучение этого вопроса по-настоящему еще не начиналось, и данная работа — лишь по-

пытка обозначить отдельные контуры. Несомненно, две формы преломления европейского (исток и влияние) должны быть главным объектом этого изучения. Анализ можно было бы продолжить на примере музыки Джелли Ролл Мортон, Дюка Эллингтона, Арта Тэйтума, Ленни Тристано, Билла Эванса, Дэйва Брубeka, Чика Кория и др. Кроме того, интересно преломление опыта этих мастеров в творчестве европейских джазменов, в частности, наших, отечественных. Интересен также вопрос о различиях в *восприятии* европейского начала белыми и черными импровизаторами (а также слушателями). В каком случае европейское предстает рельефнее? В частности, почему именно белые склонны недооценивать (и даже игнорировать) его в джазе? Не потому ли, что для них родная традиция — привычное явление, которое они попросту не замечают, как окружающий воздух, которым дышат? И не случайно ли, что один из наиболее ярких творческих преломлений европейского интеллекта в джазе мы находим в музыке *чернокожего* американца Джона Льюиса?

В сегодняшнем джазе наблюдается парадоксальное противоречие. С одной стороны, в нем, несомненно, возрастает присутствие белых, а вместе с тем, и вес европейских элементов. Современный джаз как бы «белеет» и все более европеизируется. Афроамериканский пласт при этом растворяется или мигрирует в иные ниши массовой музыки (соул, рэп, хип-хоп). Оазисы «черного» джаза, например, фри-джаз, также европеизируются, о чем свидетельствуют опыты Джона Цорна и Фреда Фрита, создавших альтернативный, «белый» вариант фри-джаза. В них больше влияния западного авангарда, нежели собственно импровизационного джаза. С другой стороны, время летит стремительно, и сама европейская культура трансформируется вместе с культурами Азии, Африки, Латинской Америки в некую глобальную планетарную мегакультуру — «world-music». Можно ли будет в недалеком будущем вести речь о европейской традиции в ее характерном виде? Или же это пройденный этап, давший прекрасные, пусть и не утратившие своей ценности, плоды? И в связи с этим, последний вопрос — каково будущее джаза? Сохранит ли он единство в многообразии или же превратится в усредненно-гомогенизированную продукцию, предназначенную для услаждения слуха ленивого обывателя? Думается, ответы на все это мы получим не скоро.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Stearns M. The Story of Jazz. — New York, 1956. — P. 282.

Перевод автора статьи.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Сыров В. Свинг в джазе [Электронный ресурс]: Полный джаз. — № 225—226. — Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm>.

<sup>3</sup> Музыка подобного характера есть и у неевропейских народов, например, ямайский регги, кавказская лезгинка, многие азиатские танцы, основанные на ритме «скачки», характерные черты которых гениально обобщил в «Половецких плясках» А. Бородин.

<sup>4</sup> Вопрос о физиологических (точнее, антропологических) «матрицах» свинга в музыке крайне интересен, но, к сожалению, требует отдельной самостоятельной работы.

<sup>5</sup> Детонирование, о котором обычно говорят в связи с африканским пением, все же иное, оно не является специфически блюзовым.

<sup>6</sup> Конен В. Пути американской музыки. — М., 1977. — С. 265. Еще более резко высказывается по этому поводу Е. Барбан, который считает, что «возникнув как гибридное (в основном евро-африканское) музыкальное искусство, неизменно сохраняя африканские художественные элементы, джаз эволюционировал в основном под влиянием (и в рамках) европейской музыкальной культуры» (см.: Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. — М., 1987. — С. 96).

<sup>7</sup> Овчинников Е. История джаза. — М., 1994. — С. 112.

<sup>8</sup> См.: Панасье Ю. История подлинного джаза. — Л., 1978.

<sup>9</sup> Jazz-квадрат. — 1999. — № 2—3. — С. 17.

<sup>10</sup> Интересно, что создатель классического регтайма, Скотт Джоплин, углубленно изучал европейскую классику и считал регтайм жанром *серьезной* музыки. Кроме того, среди его коллег были и белые музыканты. Отсылаем читателей к статье Гюнтера Шуллера «Регтайм, классика и джаз» в книге: Ragtime. Its history, composers and music. — New York, 1985.

<sup>11</sup> Shuller G. Jazz And Classical Music // Feather L. The Encyclopedia Of Jazz. — London, 1960.

<sup>12</sup> Williams M. The Jazz Tradition. — New York, 1970.

<sup>13</sup> Здесь мы опираемся на сведения Коллиера. См: Коллиер Дж. Становление джаза. — М., 1984. — С. 294.

<sup>14</sup> Отмеченная тенденция перерастания импровизации в письменный текст проявлялась и в европейской музыке в разные периоды ее истории: в эпоху менестрелей (о чем пишет в своей монографии М. Сапонов), позже, в XVII—XVIII веках, когда текст также рождался на пересечении импровизации и композиции (практика генерал-баса). Особенно ярко это предстает у Баха: его прелюдии, токкаты, фантазии, несомненно, были импровизациями, заключенными в сетку нотного текста. Но мы утратили их восприятие как импровизаций — сказывается многовековая практика регламентированного, концертного исполнения, традиция канонизации и даже бессознательной *фетишизации* опуса.

**Сыров Валерий Николаевич**

доктор искусствоведения, профессор  
Нижегородской государственной консерватории  
(академии) им. М. И. Глинки

## ABSTRACTS

KARTASHOVA T. V.

LITERARY TRADITION OF THE VOCAL  
NORTH INDIAN GENRE OF THUMRI

Hindustani music tradition thumri belongs to the category of semi-classical music. It is considered to be a result of interaction between aesthetical principles of Hindustani classical vocal music (first of all khyal) and traditional local forms of Uttar-Pradesh.

The main focus of the study is on the poetic text. It is demonstrated, that the key literary sources of this genre can be traced back to literary texts composed in the hindi braj bhasha dialect. These text mainly deal with separation in love or with the tricks of the main character of love plots i.e.

Krishna. The author also considers the etymology of the term «thumri» and the aesthetic theory nayai-ka bheda, described in «Natyashastra», a treatise by Muni Bharata. Examples of 41 poetic thumri texts are quoted. In the final section a number of conclusions is given.

ALPATOVA A. S.

THE PICTURE OF THE WORLD IN SOUND AS  
INFORMATION MODEL OF THE ARCHAIC  
AND TRADITIONAL CULTURE

The article is about the phenomenon of the world picture in sound (WPS), characterizing archaic and traditional cultures. In terms of African, Asian and

American traditions such different levels of this phenomenon as «biophony», «anthropophony», «zoophony», «psychophony», «logophony», «cosmophony», «ecophony», «ethnophony» and others are considered.

FERAPONTOVA E. V.

#### IANNIS XENAKIS — LINE OF THE LIFE

Iannis Xenakis (1922—2001) is a unique figure in contemporary music, not only for the iconoclastic nature of his music but also for the scientific attitude he brought in process of music compositions. His training as a civil engineer, his experience as an architect, as well as his immersion in ancient Greek philosophy, have all shaped his approach to developing a new theoretical foundation of music and a style built from a unique set of compositional techniques.

His life was not easy. Xenakis was born in Braila, Romania. In 1932 his family returned to Greece. He was educated at the Athens Polytechnic, where he studied engineering. Xenakis participated in the Greek Resistance during World War II. He received a severe face wound from a shell which resulted in the loss of eyesight in one eye. In 1947 Xenakis fled under a false passport to Paris. In the meantime, in Greece he was sentenced, in absentia, to death as the opponent of the new mode supported by the Great Britain.

In Paris he worked with architect Le Corbusier. While his assistant, Xenakis designed the Pavillon Philips in Brussels, 1958. He formulated a theory of stochastic music in the early 1950s. Pioneered the use of computers in music compositions, he has created his own computer — UPIC.

In 1963 he published «Musique Formelles», a collection of his articles relating music, architecture, and mathematics. In 1972 Xenakis founded CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathematique et Automatique Musicales). He has composed more than 150 works: orchestral, instrumental ensembles and solos works, number of vocal compositions, including the music tragedies, «polytopes» — sound and light spectacles.

#### KLOBUKOVA (GOLUBINSKAYA) N. F. THE MYSTERY OF THE «SECRET PIECE» (FROM THE HISTORY OF MUSIC FOR KOTO)

Subject of the given article is the notion of privacy in traditional Japanese music for the koto zither, in particular, in the vocal-instrumental genre of kumiuta. The esoterism of musical knowledge, is commonly known to constitute the ideology of Japanese medieval music. In addition to the secrecy of the koto playing tradition and to its being restricted to a circle of some elected musicians, it also includes the so-called «secret» music (hikyoku). Until recently these plays were inaccessible to research. The author considers the musical and poetic contents of the kumiuta-hikyoku piece with the title «Yaegaki» («Osto-layer fence», «Eight-layer fencing»), written by the Japanese composer Shin Yatsushashi Kengyo by the end of XVII century. In the course of the analysis the author draws some surprising conclusions in regards to the sanctity of the composition, which is primarily to be assigned to secular music. The sanctity is attributed to the text due to the «spirit of words» kotodama and the magic energy of every word, in combination with an uncommon for the kumiuta-genre way to tune the koto, as wells as to refinement of vocal and instrumental parts. In opinion of the author these criteria have added to the «concealment» of the given play.

SYROV V. N.

#### JAZZ AND THE EUROPEAN TRADITION

The article explicates the processes of mutual integration of jazz music and the European musical tradition. Their contact is considered on different levels and stages of jazz music in its historical development. The variety of style and genre forms of this contact, their relevance and significance are being demonstrated in this work.

