



Юрий ВЕРМЕНИЧ

ДЖАЗ

ИСТОРИЯ

СТИЛИ

МАСТЕРА

УДК 78  
ББК 85.318

**В 34 Верменич Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера / Ю. Т. Верменич. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 608 с. : ил. — Текст : непосредственный.**

**ISBN 978-5-507-46560-6 «Лань»**

**ISBN 978-5-4495-2529-1 «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

Предлагаемое вниманию читателей издание — популярная джазовая энциклопедия, в которой излагается история музыкального направления, зародившегося в конце XIX в. в Северной Америке, а также рассказывается об огромном количестве музыкантов и их творчестве.

Книга снабжена иллюстрациями и адресована широкому кругу любителей музыки и специалистам-музыковедам.

УДК 78  
ББК 85.318

**В 34 Vermenich Y. T. Jazz: History. Styles. Masters / Y. T. Vermenich. — 7<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 608 pages : ill. — Text : direct.**

The publication offered to the attention of readers is a popular jazz encyclopedia, which sets out the history of the musical direction that originated at the end of the 19th century in North America, and also tells about the huge number of musicians and their work.

The book is provided with illustrations and is addressed to a wide range of music lovers and musicologists.

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023  
© Ю. Т. Верменич, наследники, 2023  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

Об авторе .....	3
Часть 1. Краткая история джаза .....	4
Часть 2. Гиганты джаза .....	66
Часть 3. Галерея джазовых портретов .....	88
Краткий толковый словарь джазовых терминов .....	599
Именной указатель .....	606

Юрий Тихонович ВЕРМЕНИЧ

## ДЖАЗ

История. Стили. Мастера

*Издание седьмое, стереотипное*

ЛР № 065466 от 21.10.97  
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028  
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru); [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

**Издательство «ЛАНЬ»**  
[lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru); [www.lanbook.com](http://www.lanbook.com)  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.  
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.** ООО «Лань-Трейд»  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А,  
тел./факс: (812) 412-54-93,  
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;  
[trade@lanbook.ru](mailto:trade@lanbook.ru)

**www.lanbook.com**  
пункт меню «Где купить»  
раздел «Прайс-листы, каталоги»

**МОСКВА.** ООО «Лань-Пресс»  
109387, Москва, ул. Летняя, 6,  
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77  
[lanpress@lanbook.ru](mailto:lanpress@lanbook.ru)

**КРАСНОДАР.** ООО «Лань-Юг»  
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;  
[lankrd98@mail.ru](mailto:lankrd98@mail.ru)

*Магазин электронных книг*

**Global F5:** <http://globalf5.com/>

Подписано в печать 19.02.23.  
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108<sup>1/32</sup>.  
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 31,92. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленного оригинал-макета  
в АО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.

---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**КРАТКАЯ ИСТОРИЯ  
ДЖАЗА**

## ВВЕДЕНИЕ

**О**днажды главного редактора самого знаменитого американского джазового журнала «Down Beat», распространяемого в ста двадцати четырех странах мира, какой-то репортер во время интервью спросил: «А что такое джаз?» — «Вы никогда не видели, чтобы человек был так быстро пойман на месте столь простым вопросом», — говорил впоследствии этот редактор. В отличие от него, какой-либо другой джазовый деятель в качестве ответа на тот же вопрос мог бы рассказывать вам об этой музыке два часа и более, ничего конкретно не объяснив, так как в действительности до сих пор не существует точного, краткого и в то же время полного и объективного определения слова и самого понятия «джаз».

Зато существует огромная разница между музыкой Кинга Оливера и Майлса Дэвиса, Бенни Гудмена и «Модерн джаз квартета», Стена Кентона и Джона Колтрэйна, Чарли Паркера и Дейва Брубeka. Многие составные части и само постоянное развитие джаза за сто лет привели к тому, что даже вчерашний набор его точных характеристик не может быть полностью применен сегодня, а завтрашние формулировки могут быть диаметрально противоположны (например, для диксиленда и би-бопа, свингового биг-бэнда и комбо джаз-рока).

Трудности в определении джаза заключаются также и в том, что эту проблему всегда пытаются разрешить прямо в лоб и говорят о джазе много слов с малым результатом. Очевидно, ее можно было бы решить косвенно, определив все те характеристики, которые окружают этот музыкальный мир в обществе, и тогда легче будет понять, что же находится в центре. При этом вопрос «Что есть джаз?» заменяется на «Что подразумевается под джазом?». И тут мы обнаруживаем, что это слово имеет

самые разные значения для разных людей. Каждый человек наполняет этот лексический неологизм определенным смыслом по своему собственному усмотрению.

Для начала мы имеем две большие отдельные категории людей, использующих это слово. А именно: одни любят джаз, а других он не интересует, т. е. это люди, которые думают, что не любят джаз, или которые знают, что не любят его. Внутри этой категории существует и такая подгруппа людей, которые (как это было когда-то, еще в 1920-е гг., в «век джаза») считают джазом вообще любую неклассическую музыку. Среди них встречаются и такие, как, например, одна пожилая дама, которая однажды спросила меня: «Что вы думаете о Ю. Силантьеве?» Я ответил, что довольно редко слушаю его оркестр. «Как же вы можете писать о джазе, если не слушаете Силантьева?» — изумилась она.

Для первой же большой группы любителей джаза характерно очень широкое применение этого слова, но никто из них также никогда не может определить, где же начинается и кончается понятие джаза, потому что у каждого на этот счет имеется свое мнение. Они могут найти между собой общий язык, однако каждый убежден в своей правоте и знании того, что есть джаз, не углубляясь в детали.

Даже самые профессиональные музыканты, которые живут джазом и регулярно исполняют его, дают весьма различные и расплывчатые определения этой музыки. Писатель и критик Барри Уланов в своей известной книге «История джаза в Америке» (1952) приводит, например, любопытные высказывания видных джазменов о свинге, этом важнейшем элементе джазового музицирования.

Бенни Гудмен: «Свинг — это ощущение ускорения темпа, хотя вы по-прежнему играете в том же самом темпе».

Джон Хэммонд: «Оркестр свингует, если его коллективная интерпретация ритмически интегрирована».

Джин Крупа: «Полная и вдохновенная свобода ритмической интерпретации».

Гленн Миллер: «Свинг нужно чувствовать, это ощущение, которое может быть передано другим».

Чик Уэбб: «Неизменный темп, вызывающий ощущение легкости и расслабления, так что кажется, будто плывешь».

Элла Фитцджеральд: «Нечто неопределенное, излучаемое в виде пульса, имеющегося только у хорошего оркестра. При этом вы просто свингуете — и все!»

С другой стороны, французский интеллектуал, музыкант и писатель Андре Одер в своем научном анализе свинга («Человечество и проблемы джаза», Париж, 1954) прибегал к такой сложной терминологии, как базис и надстройка, инфраструктура и эквilibrium, релаксация и драйв, но наверняка проще всего об этом сказал великий Луис Армстронг: «Свинг — это то, чем в моем понимании является настоящий ритм». И действительно, возвращаясь к вопросу определения джаза, любой истинный джазовый исполнитель более всего заинтересован в ритмическом значении этого слова, а не в чем-то другом. Его привлекает суть бита, ритмическая структура, а не некий мифический трубац Джазбо Браун, от которого якобы произошло само слово «джаз», или что-то подобное из области дефиниций.

Чтобы подвести небольшой итог всем существующим мнениям и разнотолкам, в этом отношении классической считается фраза, которую приписывают тому же Луису Армстронгу: «Братец, если ты спрашиваешь, что такое джаз, ты никогда не узнаешь, что это, собственно, такое». Как наисвятейшему жрецу джазового алтаря, ему легко было так говорить, потому что всю свою жизнь Луис играл джаз, пел джаз, сам был джазом.

\* \* \*

Таким образом, столь бесконечное разнообразие толкований не дает нам никаких шансов прийти к единому и бесспорному заключению о том, что такое есть джаз с чисто музыкальной точки зрения. Тем не менее, здесь возможен иной подход, который во второй половине 1950-х предложил всемирно известный музыковед, президент и директор Нью-йоркского института по изучению джаза Маршалл Стернс (1908–1966), неизменно пользовавшийся безграничным уважением в джазовых кругах всех стран Старого и Нового Света. В своей прекрасной хрестоматийной книге «История джаза», впервые опубликованной в 1956 г. издательством Оксфордского университета в США (и даже выпущенной на социалистической Кубе в 1966 г. в переводе на испанский язык), он дал свое определение этой музыки с чисто исторической точки зрения, которое и поныне является общепризнанным, как таблица умножения.

Стернс писал: «Прежде всего, где бы вы ни услышали джаз, его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами. Но в самом первом приближении мы можем определить джаз как полумимпровизационную музыку, возникшую в результате 300-летнего смешивания на североамериканской земле двух великих музыкальных традиций — западноевропейской и западно-африканской, т. е. фактического слияния белой и черной культуры. И хотя в музыкальном отношении преобладающую роль здесь сыграла европейская традиция, но те ритмические качества, которые сделали джаз столь характерной, необычной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Африки. Поэтому главными составляющими этой музыки являются европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм».

Эта дефиниция сейчас считается наиболее полной и общепринятой.

Но почему же джаз возник именно на территории Северной Америки, а не Южной или Центральной, где также было достаточно белых и черных? Ведь когда говорят о родине джаза, его колыбелью всегда называют Америку, но при этом обычно подразумевают как раз современную территорию США. Дело в том, что если северную половину американского континента исторически заселяли главным образом протестанты, среди которых было много религиозных миссионеров, стремящихся обратить негров в христианскую веру, то в южной и центральной части этого огромного материка преобладали католики (испанцы и португальцы), которые смотрели на черных невольников просто как на рабочий скот, не заботясь о спасении их душ. Поэтому там не могло возникнуть значительного и достаточно глубокого взаимопроникновения рас и культур, что в свою очередь оказало прямое влияние на степень сохранения родной музыки африканских рабов, преимущественно в области их ритмики. До сих пор в странах Южной и Центральной Америки существуют языческие культы, проводятся тайные ритуалы и безудержные карнавалы под аккомпанемент афро-кубинских (или латиноамериканских) ритмов. Неудивительно, что именно в этом ритмическом отношении южная часть Нового Света уже в наше время заметно повлияла на всю мировую популярную музыку, тогда как Север дал в сокровищницу современного музыкального искусства нечто иное, например спиричуэлс и блюз.



Следовательно, продолжает Стернс, в историческом аспекте джаз — это синтез, полученный в оригинале из шести принципиальных источников. К ним относятся:

- ритмы Западной Африки;
- рабочие песни (work songs, field hollers);
- негритянские религиозные песни (spirituals);
- негритянские светские песни (blues);
- американская народная музыка прошлых столетий;
- музыка менестрелей и уличных духовых оркестров.

(С такой хронологической структурой джазовых корней согласна и профессор Московской консерватории Валентина Конен<sup>1</sup>.)

Далее здесь было бы логично вкратце рассмотреть в порядке очереди (или на выбор, частично) вышеперечисленные исторические истоки происхождения джаза и на этом месте завершить наше небольшое вступление. Но прежде хотелось бы еще сказать вот о чем. Несмотря на все это предисловие, которое вы только что прочли, уважаемые читатели, главная суть в том, чтобы вы всегда оставались самими собой и находили для себя в джазе то, что нужно именно вам. Облетевший на волнах эфира вокруг всей планеты, величайший диск-жокей нашего века, джазовый комментатор и ведущий диктор знаменитой некогда музыкальной программы «Music USA» на студии радиостанции «Голос Америки» Уиллис Коновер недаром говорил: «Джаз дает каждому то, что тот может от него взять».

---

<sup>1</sup> Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М.: Сов. композитор. 1990.

## ИСТОКИ ДЖАЗА

**П**ервые форты белых людей в Гвинейском заливе на побережье Западной Африки возникли еще в 1482 г. Ровно десять лет спустя произошло знаменательное событие — открытие Колумбом Америки. В 1620 г. на современной территории США появились первые чернокожие рабы, которых удобно было переправлять на кораблях через Атлантический океан именно из Западной Африки, и в последующие сто лет их количество выросло там уже до ста тысяч, а к 1790 г. это число увеличилось в десять раз.

Если мы говорим «африканский ритм», то надо иметь в виду, разумеется, что западноафриканские негры никогда не играли «джаз» как таковой — речь идет всего лишь о ритме как составной части их бытия на родине, где он был представлен ритуальным «хором» барабанов с его сложной полиритмией и многим другим. Но рабы не могли брать с собой в Новый Свет никаких музыкальных инструментов, и первое время им в Америке даже запрещалось изготавливать самодельные барабаны, образчики которых значительно позднее можно было увидеть только в этнографических музеях. К тому же никто из людей любого цвета кожи не рождается с готовым чувством ритма, все дело в традициях, т. е. в преемственности поколений и окружающей обстановке, поэтому негритянские обычаи и ритуалы сохранялись и передавались на территории США исключительно устно и по памяти из поколения в поколение. Как говорил Диззи Гиллеспи: «Я не думаю, что Бог может предоставить кому-то нечто большее, чем другим, если они окажутся в таких же условиях. Можно взять любого человека, и если его поместить в ту же самую окружающую среду, то его жизненный путь будет определенно похож на наш». Но неза-

висимо от всех этих оригинальных музыкально-ритмических негритянских самоделок прошлых веков, очевидно, самым первым, исходным инструментом человека на Земле был все-таки его голос. Примитивный вокал являлся той самой прамузыкой, которая впервые зазвучала где-либо, хотя у нас, конечно, нет тому прямых свидетельств. Исполнялись ли такие песни просто на досуге или по каким-либо социальным поводам — мы тоже не знаем, но это не играет особой роли, ибо во всяком случае из последних трех столетий к нам достоверно дошли, в частности, так называемые негритянские и *рабочие песни*, которые служили для координации усилий работающих людей — на хлопковых плантациях в поле, при выполнении разгрузок в порту, в каменоломнях или на лесоповале, в кандалных командах, при прокладке первых железных дорог и где угодно. Лидер запевал главную смысловую строфу (*call*), а его коллеги давали ответ (*response*), т. е. это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа. Одной из таких самых знаменитых «рабочих песен», до сих пор оставшихся в репертуаре современных «фолксингеров» — от Брауна Мак-Ги до Пита Сигера и Дина Рида, — является «Take This Hammer» анонимного автора («Возьми этот молот и отнеси капитану, скажи, что я убежал и при этом смеялся над ним»).

Центральными персонажами этих песен обычно бывали легендарные американские народные герои — Джон Генри, Буффало Билл, Поль Баньян, Лонг Джон и др.

Конечно, афроамериканские негры не обладали монополией на рабочие песни, во всех других странах и культурах имелись свои национальные герои (скажем, русские Илья Муромец и Добрыня Никитич) и свои собственные песни для выполнения совместной работы (например, «Дубинушка, ухнем», или, как ее называли в Штатах во время Второй мировой войны, «Песня волжских бурлаков»).

Духовные песнопения североамериканских негров (то есть так называемые *спиричуэлс*) возникли в США уже во второй половине XVIII века вследствие обращения негров в христианство. Их первоначальным источником служили религиозные гимны и псалмы, завезенные в Америку белыми переселенцами и миссионерами. Спиричуэлс сочетают в себе отличительные элементы африканских исполнительских традиций (коллективная

импровизация, характерная ритмика, глissандо, нетемперированные аккорды, особая эмоциональность) со стилистическими чертами пуританских гимнов. В то же время они в меньшей степени африканские и в большей — европейские, чем вся остальная афроамериканская музыка. Они представляли чернокожего как мыслящее человеческое существо и были первым и наиболее выразительным средством, благодаря которому весь мир познакомился с негритянской музыкой.

Религиозная музыка американских негров очень многообразна и включает такие виды песен, как:

- «ринг-шаут» (песня «исполняется» всем телом во время танца всех участников по кругу против часовой стрелки);
- «сонг-сермон» (песни-проповеди);
- «госпел» и «джюбили сонгс» (песни прославления с короткой, ритмичной мелодией);
- собственно «спиричуэлс» с продолжительной, плавной, непрерывной мелодией.

Религиозные песни также основаны главным образом на системе оклика—ответа (антифона) и простираются от радостного энтузиазма до глубокого благоговения. Они были включены в первый сборник негритянских мелодий, который назывался «Песни рабов США» (1867 г.). Конечно, существует большое различие между чисто народной и аранжированной, концертной формой исполнения спиричуэлс. После окончания гражданской войны между Севером и Югом и отмены рабства в 1865 г., когда негры впервые получили некоторое право поступать учиться в институты, при университете Фиска в Нэшвиле в 1871 г. был организован негритянский вокальный ансамбль «Фиск джюбили сингерс», который вскоре совершил концертные гастроли по стране и за границей.

Как и вся остальная афроамериканская музыка, спиричуэлс представляют собой результат сложного смешивания европейских и африканских традиций. Главным здесь были народные гимны английского происхождения и народный стиль пения этих гимнов (основанных на библейском материале), при этом роль западноафриканского ритма постепенно сокращалась, мелодия удлинялась и развивалась гармония. Однако негры не были способны точно копировать протестантские мелодии, поэтому в XIX в. произошел постепенный переход к своеобразной блюзовой тональности, которая в зависимости от настроения

исполнителя может одновременно передавать и радость, и печаль. Это придало музыке спиричуэлс одно из самых ее привлекательных и необычных качеств.

Тематику текстов спиричуэлс в основном составляли именно библейские сюжеты, которые трансформировались применительно к конкретным условиям повседневной жизни и быта негров и подвергались фольклорной обработке.

Музыка спиричуэлс может быть проникнута лиризмом, но порой она носит трагический характер. Арам Хачатурян писал: «Народное искусство Америки достигло в негритянских спиричуэлс своего наивысшего выражения, эти песни являются самым значительным достижением музыкальной Америки, творениями, достойными занять свое место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры». (Эти слова были сказаны композитором после московских концертов прекрасного негритянского хора под управлением Роберта Шоу в начале 1960-х, пластинка которого потом была выпущена нашей «Мелодией».)

Спиричуэлс создавались коллективно, часто во время богослужения, и характеризуются импровизационным стилем исполнения, поэтому их авторы анонимны, как и создатели любого произведения народной музыки. Спиричуэлс значительно повлияли на зарождение, формирование и развитие джаза, многие из них до сих пор используются джазовыми музыкантами в качестве тем для импровизаций. Наиболее популярные из их числа среди джазменов — это «Swing Low, Sweet Chariot», «Go Down, Moses», «Nobody Knows The Trouble I've Seen» и «Down By The Riverside», а тема «When The Saints Go Marching In» является своего рода гимном традиционного джаза (диксиленда).

Религиозная музыка негров по-прежнему продолжает служить источником вдохновения для джазовой традиции в целом. Пример тому — фрагменты из оперы «Порги и Бесс» Джорджа Гершвина, «Концерты священной музыки» Дюка Эллингтона, «Джазовая месса» Лало Шифрина и т. п.

Но наиболее важной составляющей исторических джазовых истоков, безусловно, является блюз, т. е. народная светская форма пения североамериканских негров, имевшая огромное значение для возникновения джаза. Само слово «blues» происходит от английского «blue devils» (букв. «голубые дьяволы», иначе говоря, «когда на душе кошки скребут»), но прямой перевод

«голубой» не совсем уместен, ибо здесь имеется в виду понятие «blue» как «грустный», «меланхолический», «печальный», хотя вообще голубой цвет и связан с грустным настроением. Тем не менее, правильнее называть, например, знаменитое произведение Дж. Гершвина не «Голубая рапсодия», а «Рапсодия в стиле блюз».

Вначале широкая публика действительно считала блюзом любую популярную музыку, которая была медленной и грустной, с характерным лирическим настроением, но на самом деле блюз со временем стал просто особой, отличительной формой джаза и может исполняться в любом темпе.

Блюз никогда не был джазовым стилем, а лишь одним из главных источников происхождения джаза, но фактически он явился краеугольным камнем джаза, он всегда был неразрывно связан с ним, и вся его история прошла красной нитью в том или ином виде через всю историю джаза, параллельно и одновременно с ним. Вплоть до сего дня справедлива аксиома: пока будет существовать блюз, будет существовать и джаз, и наоборот. Или, как однажды сказал современный король блюза Би Би Кинг, «Джаз — это блюз, получивший высшее образование». Его можно сравнить с растительной клеткой, из которой в ходе развития выросло широко разветвленное дерево небывалой красоты, большого творческого разнообразия и многих художественных аспектов. Его корни уходят глубоко в фольклорное прошлое американских негров-рабов, которые в конце рабочего дня или же во время работы изливали в пении скорбь своей души.

Дата рождения блюза, вероятно, никогда не будет определена, но известно, что он появился где-то в середине XIX в., а его старейшие формы были распространены еще при рабстве. Уже после окончания гражданской войны Севера против Юга возник тот тип блюза, который мы теперь знаем. Это так называемый «архаический (или сельский) блюз», который продолжает существовать в сельских местностях Америки в своей первоначальной оригинальной форме. В конце XIX столетия блюз обособился в городах — это «классический (или городской) блюз», его расцвет приходится на 1920-е гг. Дальнейшая эволюция привела к появлению «современного блюза» в виде «ритм-энд-блюза» и других форм, существующих до сих пор.

Поэзия блюзов по-народному проста, красочна и порой полна юмора, а тематика их текстов крайне разнообразна. В них

говорится о различных событиях повседневной жизни негра, но при этом блюзовый певец преобразует любое событие в свое собственное, внутреннее беспокойство. «Я смеюсь, чтобы удержаться от слез», — писал негритянский поэт Ленгстон Хьюз, такая вот горько-сладкая блюзовая смесь. В блюзах поется о безответной любви, утраченном человеческом достоинстве и несправедливом отношении, о непосильном труде и неволе, о том, что возлюбленная покинула город, о разных стихийных бедствиях, о тоске по своей родине или о собственной бедности и нищете и т. п.

Очевидно, первым блюзовым певцом был такой человек, который своими словами с экспромпто придуманной мелодией рассказал свою историю. Самые старые блюзовые формы, по видимому, существовали без аккомпанемента, в них на первом месте была в основном просто мелодия, а потом уже появились банджо, гитара, гармоника или пианино. Наиболее типичная форма блюза довольно необычна — она состоит из трех (а не четырех) фраз по четыре такта в каждой (ААВ), образующих двенадцатитактовый период (корус, квадрат), основанный на принципе антифона по горизонтали и по вертикали, что проявляется как в мелодии, так и в тексте. Гармония блюза четко фиксирована: первые четыре такта основаны на тонике, следующие два — на субдоминанте и тонике, последние два — на доминанте и тонике в размере 4/4.\*

Каким же образом блюз приобрел эту гармонию? Вероятно, она пришла из религиозной музыки, в которой использовались эти аккорды. Гитарист Ти-Боун Уокер отмечал: «Конечно, блюз во многом произошел и от церкви. Я помню, что первый раз в жизни услышал фортепианное буги-вуги именно тогда, когда впервые пошел в церковь». (Буги-вуги, как известно, является разновидностью блюза на 8/8.)

Необычность структуры блюза (три части вместо двух или четырех) весьма специфична, так как стихотворная или песенная строфа такой формы не встречается в английской литературе вообще и может происходить только от американских негров. Подобная формула более драматична — первые две

---

\* В джазе вообще существует строго определенное понятие «квадрат» — это импровизация на данную тему, уложенная в количество тактов этой темы, т. е. квадрат по продолжительности равен теме и основывается на ее гармонической схеме.

строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание слушателя просто за счет повторения, а третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог всему сказанному. Блюзовая структура — это своего рода средство общения, предназначенное для более живого контакта с аудиторией.

Характерной особенностью блюза являются также присущие только ему «блюзовые ноты», т. е. пониженные третья и седьмая ступени мажорной гаммы, образующие типичные для блюза интервалы — малую терцию и малую септиму (отсюда так называемая блюзовая тональность, или блюзовый лад). В современном джазе (би-боп, кул) добавилась и пятая пониженная ступень — уменьшенная квинта.

Как во всякой народной музыке, авторы многих старых блюзов тоже оказались анонимными, но позднее появились грамотные музыканты, которые стали собирать и делать нотную запись фольклорного блюзового материала, превратившегося уже в классику народного творчества, а также создавать и свои собственные произведения. Самым известным таким человеком был талантливый негритянский композитор и музыкант Уильям Кристофер Хэнди (1873–1958). В качестве трубача еще в конце XIX в. он начал работать в театрах менестрелей и впоследствии попеременно руководил своим оркестром около двадцати пяти лет, но больше всего он прославился именно как документатор традиционного блюза и одновременно как оригинальный автор, получивший прозвище «Отец блюза». Уже в 1912 г. им был издан первый нотный сборник блюзов, в 1914 г. Хэнди сочинил свой самый знаменитый «Сен-Луи блюз». А в 1926 г. выпустил в Нью-Йорке свой наиболее авторитетный труд — книгу «Антология блюзов».

Сейчас блюз зачастую используется в чисто инструментальной форме для построения импровизаций джазовых музыкантов по двенадцатитактовой формуле (отсюда разница понятий «исполнять блюз» и «играть по блюзу»). Блюз до сих пор живет среди нас — как в популярной музыке, так и в джазе, сердцевиной которого он всегда был. Он во многом предопределил интонационное и ритмическое строение джаза и является одной из самых ярких и важных его форм. Блюз послужил исходной основой большинства блестящих исполнений Луиса Армстронга, а лучшие композиции Дюка Эллингтона обычно представля-



ют собой трансформацию блюза. И до тех пор, пока импровизация является жизненным, неотъемлемым элементом джаза, блюз будет оставаться наилучшей формой для ее выражения.

Американская народная музыка прошлых столетий в известной степени тоже была явлением синтеза белых и черных традиций, так как зерна из хранилища уже существующего городского фольклора падали на превосходную почву негритянского таланта. Эти традиционные баллады пришли в Америку благодаря разным культурам и исполнялись по-разному. Некоторые из них пелись для пассивного развлечения, другие предназначались для танцев. Но и здесь, как во всем афроамериканском фольклоре, характерным было то, что имя композитора или автора песни полностью аннулировалось в самом начале ее пути к массам и оставался лишь сам конкретный исполнитель. Художественный факт и название произведения раз и навсегда бывали связаны с именем данного интерпретатора. С течением времени эта музыка стала исполняться не только местными любителями, но и гастролирующими профессионалами, которые таким образом способствовали распространению и смешиванию различных стилей.

В принципе, эти авторы при создании своих песен использовали только несколько элементарных приемов, издавна привившихся в народно-бытовой музыке Европы. К ним относятся применение той же традиционной респонсорной формулы оклика и ответа, простая куплетность, двухчастность, характерная для таких жанров прошлых столетий.

Из этих старинных американских баллад, дошедших до нас, наверняка наиболее знаменитой является песня анонимного автора «Фрэнк и Джонни». Считают, что она появилась на свет где-то в 40–50-х гг. XIX в. Правда, существует мнение по поводу негритянского или белого источника происхождения этой песни, но можно полагать вполне определенно, что ее гармония была общепринятой в американской народной музыке обеих рас, так как большинство популярных песен XIX в. имело простую гармоническую основу и их мелодия также была очень проста. Они отличались аутентичной лирикой, имели характерную шероховатость и некоторую неровность размера. Вообще говоря, песни типа «Фрэнк и Джонни» с аналогичной фабулой встречались также и в городском фольклоре других стран (например, русская «Мурка»).

Первым подлинно народным композитором США, чье имя в XIX в. стало известно всему миру, был Стивен Коллинс Фостер (1826–1864), результаты песенного творчества которого распространялись по Америке с такой быстротой и их популярность оказалась такой прочной во времени, что еще при жизни автора его песни (их было написано около двухсот) стали отождествляться с народным искусством — это «Домик над рекой», «Мой старый дом в Кентукки», «О, Сусанна» и т. д. Истоками мелодического стиля Фостера были напевы балладной оперы, англо-кельтские народные песни и менестрельные негритянские приемы. Особенность его музыки заключалась в том же самом синтезе, поэтическом обобщении черт и белого, и негритянского фольклора внутри типичных форм американского музыкального театра.

Музыкальный театр менестрелей — это еще один из важнейших источников происхождения джаза. Белые плантаторы и их черные рабы постоянно находились в своего рода симбиозе, так как их жизнь практически проходила на виду друг у друга. Хозяев иной раз забавляла манера негритянских простолудинов ходить, одеваться, петь, танцевать, разговаривать со смешным акцентом и т. п., им это все казалось невероятно комичным; в начале XIX в. уже появились первые белые артисты, которые, зачернив себе лицо краской или жженой пробкой, стали выступать на сцене, пародируя некие негритянские типажы. Эти номера затем получили название «minstrel show», поскольку еще в средневековой Европе менестрелями называли странствующих народных певцов, музыкантов и актеров, хотя американские менестрели не имели никакого отношения к своим давним коллегам, работавшим скорее по аналогии со скомоходами.

В США это был комедийный балаганный театр, который вначале создавался силами только белых артистов, гримировавшихся под негров и утрированно имитировавших негритянскую манеру пения и характерные телодвижения. Особенно популярным такой театр в американском мире развлечений был примерно с 1840 по 1910 г. Человеком, который высек искру, воспламенившую эру менестрелей, был английский актер Томас Райс (1808–1860), более известный под своим псевдонимом Джим Кроу, впервые выступивший на сцене в 1828 г. Примерно к 1843 г. различные артисты этого специфического жанра были объедине-

ны в одно большое шоу под названием «Вирджиния минстрелс» в Нью-Йорке, а затем появилось много разных крупных компаний менестрелей, которые гастролировали по всей стране, часто подолгу выступая на одном месте. Позднее пришли другие выдающиеся певцы и актеры менестрельной сцены — такие, как Уильям Генри Лэйн (1825–1862), известный под именем «Юба», Дэниэль Декатур Эммет (1815–1904) и т. д.

После окончания гражданской войны в США начался настоящий бум искусства менестрелей. В представлениях стали участвовать настоящие негры, которым не надо было красить лицо и кого-то пародировать, и «минстрел-шоу» фактически давали неограниченные возможности для использования афро-американской музыки. В конце концов, музыка и танцы менестрелей стали неким новым жанром. Именно этот комедийный полупрофессиональный-полународный театр был призван подготавливать характерную эстетику джаза и предвосхитить некоторые черты его оригинального музыкального языка. В определенном смысле его можно считать главным проводником молодого джазового искусства в большой мир американской эстрады на пороге XX столетия.

Движение менестрелей и зарождающийся джаз впервые столкнулись в 1890-х гг. Минстрел-шоу послужило хорошей школой для многих ранних джазменов. В оркестрах, сопровождавших выступления менестрелей, участвовало немало известных впоследствии джазовых музыкантов (тот же У. К. Хэнди, Джек «Папа» Лэйн, Джелли Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Вильямс, Банк Джонсон и т. д.), и практически на рубеже столетий джазменов уже можно было встретить почти в любой менестрельной группе.

Если же говорить не только о джазе, то эффект влияния менестрелей во второй половине XIX в. на американскую культуру в целом едва ли поддается полной оценке. Тогда это был самый любимый и наиболее популярный вид развлечения для большинства американцев. Базисом, на котором был создан этот неповторимый вид искусства, служила вначале европейская и американская популярная музыка. Волынки, скрипичные мелодии, джиги и другие народные танцы были стандартной духовно-эмоциональной пищей первых поселенцев, но все это постепенно трансформировалось и видоизменялось американскими неграми благодаря их специфичным манерам

и самому стилю исполнения. Слияние было столь же широким и продолжительным, сколь и глубоким. В течение этого интереснейшего процесса менестрели раз и навсегда познакомили широкую публику со многими характерными чертами музыки американских негров.

Наконец, все эти исторические истоки джаза со своим религиозным (спиричуэлле) или светским (блюз) музыкальным содержанием, включая рабочие песни или популярную музыку прошлых столетий, относились в основном к вокальным формам исполнительства, а самый первый джазовый стиль на протяжении всей истории джаза является все-таки чисто инструментальным. Как уже упоминалось, он был связан с музыкой уличных духовых оркестров, преимущественно в Новом Орлеане, главном городе южного штата Луизиана, который присоединился к США в начале позапрошлого века, когда французский император Наполеон продал его Америке.

Почему так получилось? Тогда имели место два важных фактора для возникновения инструментального джаза: огромная популярность духовых, военных и прочих оркестров во второй половине XIX в. и постепенное заимствование европейских музыкальных инструментов неграми после отмены рабства и окончания гражданской войны между Севером и Югом в 1865 г. при Президенте Линкольне. Когда закончилась эта единственная на территории США война и армейские оркестры были расформированы, в лавках старьевщиков появилось огромное количество всяких духовых инструментов, блестящих по внешнему виду и вполне работоспособных по своему прямому назначению и содержанию, а самое главное — доступных по цене для любого простого чернокожего, т. е. для бывших рабов, которых к ним и потянуло, к этим инструментам тех первых будущих героев раннего джаза. Под всем этим скрывалось также постоянное желание негров сделать свою заявку на эффективное участие в доминирующей белой культуре и на свою принадлежность к ней, ибо музыка была тогда одним из очень немногих доступных для них путей к признанию. Они не могли сразу после отмены рабства стать инженерами, адвокатами, врачами, а вот музыкантами — почему бы и нет?

# ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДЖАЗА

**В** последней четверти XIX в. уличные парады и концерты стали одним из излюбленных видов развлечения американцев на открытом воздухе. Особо популярными духовые оркестры (в оригинале они назывались «брасбенды») были именно в Новом Орлеане, там они использовались при каждом удобном случае (во время парадов, гуляний, танцев, на концертах в парках на эстраде, на пикниках, на экскурсиях на речных пароходах и даже на похоронах) и являлись беспрюигрышным средством привлечения публики.

Такие оркестры и подобные им были, конечно, всюду по стране, но превосходство и многочисленность традиционных негритянских «бэндов» в Новом Орлеане объясняется тесной исторической связью Луизианы с Францией и наличием большого количества организаций, дававших этим оркестрам работу в городе и создавших тем самым определенную традицию. Это были всякие братства, общества, масонские ложи и т. д., которые оплачивали некоторые расходы своих «братьев», например, издержки на похороны, давали пособия по болезни, располагали определенными суммами для помощи своим членам, давали возможность устроить парад и организовывали проведение свободного времени после работы. Оркестров было множество, так как спрос на них определял предложение; они имели громкие, затейливые названия, свою особую, отличную от других униформу, исполняли марши, регтаймы, блюзы, польки и т. п.

Падение социального статуса креолов (негров полуафриканского происхождения, т. е. потомков от браков негров с французами или испанцами, населявших Нижний город Нового Орлеана, которые ранее считались чуть ли не равными белым)

вследствие их сегрегации и дискриминации в 1889–1894 гг. привело к тому, что они потеряли свое прежнее привилегированное положение в городе, вынуждены были заняться главным образом музыкой и постепенно пришли в джаз.

Креольские музыканты сыграли значительную роль в формировании джаза. Благодаря своему знакомству с легкой классической музыкой и европейской техникой игры они могли играть на европейских инструментах более точно, умели читать ноты, были более образованными, обладали более высоким исполнительским уровнем и, воспитанные в европейских традициях, привнесли в ранний джаз элементы, не подвергшиеся негритянским влияниям. Однако потом они также слились с черными пионерами джаза, которые всякий инструмент рассматривали просто как продолжение человеческого голоса.

В любой сфере человеческого творчества его историю всегда делали талантливые индивидуальности, конкретные личности, и если речь идет о тех людях, которые на рубеже XIX–XX вв. в значительной мере определили эволюцию джаза, то первым таким человеком, имя которого дошло до нас, является Бадди Болден (1868–1931). Это был великий новоорлеанский корнетист, негритянский лидер собственного оркестра в 1895–1907 гг., имя которого действительно можно считать легендарным, несмотря на нынешнюю затертость этого ярлыка (сейчас любую рок-группу, созданную всего две недели назад, уже называют «легендарной»).

В конце XIX в. исполнение раннего примитивного джаза было сперва побочным занятием, временной работой для негритянских музыкантов в свободные часы, и лишь позже появились первые профессионалы. Так, тот же Чарльз «Бадди» Болден был вначале парикмахером, потом штукатуром, позже редактировал местную скандальную газетку «Сверчок», а уже затем, собрав свой «бэнд» для различных выступлений в Новом Орлеане, стал профессиональным музыкантом (то есть играющим за деньги).

Эти первые негритянские музыканты также использовали европейские инструменты, не прибегая к помощи общепринятых инструкций и наставлений, и их представление о том, как играть мелодию на этих инструментах, было в основном еще подчинено западноафриканскому влиянию. Сами мелодии служили им лишь отправной точкой для бесконечных вариаций,

инструменты по-прежнему считались продолжением человеческого голоса, и все это объединялось в единое целое благодаря подвижному ритму. Проследить специфические европейские мелодии в джазе очень трудно, но как пример из позапрошлого века можно назвать известную французскую кадрили (на 2/4, из пяти частей), превратившуюся в Новом Орлеане в знаменитую традиционную тему «Тигровый рэг». Главный упор при этом делался на манеру исполнения, тогда как сами мелодии быстро превращались в нечто другое, потому что негры преобразовывали их с помощью импровизаций.

В Новом Орлеане была также особая традиция, которая привела к использованию оркестров на негритянских похоронах, где они играли на обратном пути с кладбища веселые мелодии. Ничего подобного никогда нигде не встречалось, здесь так же сказались западноафриканские традиции и ритуалы.

Начиная примерно с 1900 г. в Новом Орлеане стала исполняться фактически та музыка, которую мы в дальнейшем и вплоть до настоящего времени называем джазом (инструментальным). Уникальный характер этой музыки вначале определили именно ее западноафриканские элементы. Но если говорить о дате, когда общее направление музыкального развития стало определяться не доминирующими африканскими элементами в среде негров, а некоей новой комбинацией элементов с достаточно значительным европейским влиянием, то это будет как раз около 1900 г. Это вопрос общего направления, ибо как европейская, так и африканская музыка продолжали свое взаимопроникновение и слияние еще много лет, но с этого момента возникло нечто не совсем обычное, чего раньше не было и не могло быть. От первоначального слияния образовалась новая музыка со своими собственными, особыми характеристиками. Вначале она поразила широкую публику, как и всякое новшество, а затем начала распространяться и влиять под именем джаза на всю популярную музыку в течение всей первой половины XX в.

Несколько позже, в начале XX в., этот музыкальный стиль в общем стал известен как диксиленд (традиционный джаз).

## РЕГТАЙМ

**П**омимо этого раннего импровизационного джаза практически одновременно с ним (первоначально также в негритянской среде) возникла совсем иная форма исполнительства в виде композиционной музыки, а именно фортепианного стиля, получившего название «регтайм» («равный ритм»). Расцвет регтайма продолжался около двадцати лет — с 1896 по 1917 г. Настроение, создаваемое музыкой регтайма, в отличие от спиричуэлс и блюза, почти всегда бодрое и веселое, этим и можно объяснить его внезапную популярность в конце XIX в.

Регтайм быстро стал неотъемлемой частью американской музыкальной сцены, а в широких кругах он постоянно ассоциировался с характерным звучанием механического фортепьяно (клавира). Он представлял собой более глубокое и более полное слияние западноафриканских и западноевропейских музыкальных элементов (с большим заимствованием от европейских), чем все другое в американской музыке, что было до него. Не случайно регтайм возник на Среднем Западе страны, а не в Новом Орлеане, и не случайно среди его первых композиторов и исполнителей были и некоторые белые музыканты. Величайший из этих композиторов, Скотт Джоплин (1868–1917), долго и много изучал классическую музыку, как того требовала сама форма регтайма.

В принципе, это была нотная запись фортепианной музыки, следующая общеевропейской традиции сочиненных композиций. Поэтому регтайм являлся настолько сбалансированным слиянием африканских и европейских традиций, что его конец был уже предрешен, когда его с легкостью стали применять как стиль ко всей музыке, которая исполнялась в те годы. Именно в



этом смысле регтайм был ограничен и постепенно отошел от «главного течения» инструментального джаза.

Будучи фортепианной музыкой, регтайм не имел той выразительности, которую можно было встретить в негритянских рабочих песнях, спиричуэлс, блюзах. Он был заключен в тесные рамки темперированного строя по правилам формы рондо (например, самый знаменитый «Рэг кленового листа» Джоплина, 1899). Зато эта музыка могла быть хорошо исполнена только высококлассными пианистами-виртуозами, которые и стали первоисточником моды на регтайм.

Развитие этой ритмической сложности стало ассоциироваться с определенными географическими областями США. Исходный стиль регтайма произошел из города Седалии, штат Миссури, который был первым свидетелем растущей славы Скотта Джоплина. Следующая ступень этого процесса связана с Сент-Луисом — городом, который также часто считают местом рождения регтайма. Третья ступень на пути к развитию более сложного ритма связана уже с Новым Орлеаном и прекрасно иллюстрируется в работах выдающегося пианиста Джелли Ролл Мортон. Четвертая и последняя ступень лучше всего представлена музыкой, которую играли в нью-йоркском Гарлеме в конце 1910-х — начале 1920-х гг. Это был большой шаг регтайма вперед, включавший новое и более глубокое слияние европейской гармонии и африканских ритмов под названиями «страйд-пиано» или просто стиль «Гарлем». Здесь регтайм достиг в те годы своей вершины как гармоничное слияние композиции и исполнения в единое целое в работах Лаки Робертса, Джеймса П. Джонсона, Уилли «Лайона» Смита, Фэтса Уоллера, молодого Дюка Эллингтона и многих других не менее известных музыкантов. Успех регтайма и его производных был ошеломляющим. Даже Игорь Стравинский тогда написал свой «Регтайм для 11 инструментов».

В конечном счете, регтайм не выдержал груза своей собственной популярности. Постепенно его развитие остановилось, в том числе из-за сложности самой музыки и трудности ее исполнения. Простые музыканты не могли играть настоящий регтайм, а издатели теряли деньги, выпуская ноты, не находящие широкого сбыта. Внутренним побуждением композиторов регтайма (как и большинства ранних джазменов) всегда было желание достичь музыкальной респектабельности, что означало