

МУЗЫКИ

В. КОЧЕН

пути американской

В. КОЧЕН

ПЯТИ

американской

МУЗЫКИ

В. КОНЕН

ПУТИ  
американской  
МУЗЫКИ

ОЧЕРКИ  
ПО ИСТОРИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ  
США



ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНИЕ

МУЗЫКА • МОСКВА • 1965

Посвящается памяти  
Болеслава Леопольдовича  
ЯВОРСКОГО

Американская музыка — явление относительно новое не только для европейцев, но и для самих жителей Соединенных Штатов. На протяжении по крайней мере двух столетий ее развитие отставало от других областей национальной культуры.

Формирование современной американской цивилизации началось еще в эпоху позднего Ренессанса. Уже не одно столетие Северная Америка вносит свой вклад в развитие науки и техники, ее литература давно стала неотъемлемой частью мировой художественной культуры. А национальная музыка США на протяжении длительного времени развивалась где-то в глубине, вне поля зрения городского общества. Появление джаза, покорившего в наш век весь капиталистический мир, было воспринято как неожиданность не только в восточном полушарии. И на самой родине джаза ломали голову над происхождением этого полуварварского, полуюрбанистического искусства.

В то время еще очень мало знали о многих интересных и сложных художественных процессах, совершающихся на американской земле. Эта странная изолированность — одна из характернейших особенностей развития национальной американской музыки.

На первый взгляд подобное утверждение может показаться сомнительным. Разве в США не созданы хорошо документированные труды по истории амери-

канской профессиональной музыки? Разве не изучена и не отражена в опубликованных исследованиях деятельность американских симфонических оркестров, музыкальных издательств, композиторских школ? Отечественным историкам удалось восстановить даже подробности музыкального быта первых колонистов.

Все это верно, но в то же время далеко не отражает всей широты вопроса. Дело в том, что формирование американской национальной музыки не только не ограничивается рамками профессионального городского искусства, но по существу только отчасти соприкасается с ним. С городскими центрами неразрывно связано лишь развитие профессионального композиторского творчества. Между тем эта область американской музыки, в отличие от музыкальных школ Европы, начиная с колониального периода и вплоть до второй четверти нашего века играла сугубо второстепенную роль в художественной жизни страны. Ее сфера влияния была академически ограниченной, а творческая продукция отличалась несамостоятельностью. Стремление трактовать эту ветвь американской культуры как сколько-нибудь эквивалентную национальным музыкальным школам Европы привело бы к ложным акцентам и к неразрешимым противоречиям. При подобной постановке вопроса неосвещенными остаются самые интересные и самобытные явления в американской музыке прошлого. Ни Стивен Фостер, ни Джордж Гершвин, ни негритянские спиричуэлс, ни джаз не связаны с этим «профессиональным ответвлением» американского искусства.

Громадная, по существу решающая роль, которую играет профессиональное композиторское творчество в процессе формирования национальной школы в любой стране, очевидна и не нуждается в разъяснениях. Но для Соединенных Штатов такая его роль — скорее перспектива будущего. Заметный сдвиг в развитии американской профессиональной музыки наметился только в период второй мировой войны. Лишь на рубеже сороковых годов американцы впервые заговорили о «совершеннолетию» отечественной музыкальной культуры. И даже сегодня, несмотря на обилие композиторских сил и высокий уровень исполнительского искусства, вопрос

о существовании в США единой национальной школы в музыке пока еще ждет ответа.

На протяжении трех столетий подлинно национальные формы американской музыки складывались вдали от современной культуры европейского типа. В большинстве случаев для городских кругов они всплывали на поверхность неожиданно. Лишь во второй половине XIX века американская публика обнаружила, что в Новом Свете сформировалось свое американское музыкальное искусство, истоки и промежуточные стадии роста которого теряются в далеком прошлом. Только в нашем веке американские этнографы и музыковеды обратили внимание на подпочвенные слои народной культуры, порождающие вполне самобытные виды музыки. Собранный ими материал раскрывает захватывающую по своей необычности и красочности картину\*. В ней проявляется удивительное разнообразие национальных культур и эстетических направлений, полностью исчезнувших из стандартизированной городской цивилизации США. Именно в этой народно-бытовой сфере и заложено неповторимое своеобразие, резко отличающее американскую музыку от ее европейского прототипа.

## 2

Быть может, ни в одной стране мира музыкальный фольклор не отличается такой пестротой, как в Соединенных Штатах. По существу, только здесь и проявляются особенности тех этнических групп, образующих многонациональное население США, которые, если судить по литературе, языку, быту, общественному устройству, полностью ассимилировались и подчинились общеамериканским традициям.

На американской почве живет народная музыка почти всех европейских районов, от славянского до иберий-

\* Работа по изучению разнообразных видов американской национальной музыки в наше время далеко не исчерпана.

ского, от скандинавского до апеннинского. Перенесенная в свое время в западное полушарие выходцами из Старого Света, она привилась и сохранилась в новых условиях. В результате торговли рабами широкое распространение получила на территории Соединенных Штатов также музыка народов Западной Африки. Наконец, множество видов индейской музыки существует и поныне в тех местностях, где сосредоточено коренное население.

Самый древний вид фольклора США встречается среди индейцев. Эта область народного творчества обладает всеми характерными чертами первобытного искусства на разных уровнях развития доклассового общества. По сей день фольклор индейцев в США остается замкнутой первобытной системой внутри другой, более высокоразвитой музыкальной культуры, подобно тому как доклассовый первобытный коммунизм индейских племен сохранился внутри современного капитализма Соединенных Штатов. И в художественной жизни США в целом этот древний американский фольклор почти не участвует.

Подобная обособленность индейского фольклора вызвана глубокими причинами. В отличие от испанских завоевателей, которые стремились к ассимиляции коренного населения и подчинению его испанской культуре, английские колонизаторы резко отделились от индейцев. Они непрерывно вели с индейцами жестокую борьбу на истребление или, в лучшем случае, мирились с временным параллельным сосуществованием. Важно также отметить, что индейское население, с которым столкнулись европейские переселенцы на севере, находилось на гораздо более низком уровне развития, чем его соплеменники в Южной Америке. Попытки англичан насильственно приспособить индейцев к новой общественной системе потерпели неудачу. Разрыв между уровнями культуры оставался непреодоленным. Поэтому разница в типах музыкальной выразительности не допускала взаимовлияний или даже одностороннего влияния европейского фольклора на индейский.

В районах, заселявшихся с XVI века испанцами, на юго-западе страны, где индейское население обладало

своей собственной высокой культурой, местная музыка в большой степени поддалась воздействию иберийского музыкального творчества. В некоторых из этих местностей индейский фольклор почти исчез, в других — воспринял особенности иберийского фольклора и, в свою очередь, повлиял на формирование новой латиноамериканской музыки. Однако на большей части территории Соединенных Штатов сближение между индейской, европейской и современной американской музыкой так и не произошло. Тяжелые условия существования индейцев в государственной и общественной системе Соединенных Штатов ни в какой мере не способствуют этому. Жизнь в специально выделенном, изолированном районе типа заповедника (так называемые резервации), последовательное и убежденное самоотчуждение от жизни белых угнетателей все более отдаляют индейцев от современной американской культуры. Индейцы остаются единственной не ассимилировавшейся национальной группой в Соединенных Штатах. Соответственно этому народная музыка индейцев ни в какой мере не может претендовать на роль общеамериканского национального фольклора.

Правда, в свое время среди американских композиторов возникла тенденция к использованию индейского фольклора в качестве тематического материала для симфоний и опер. Эти стремления были порождены поисками «национального колорита» в чисто умозрительное подражание европейским национально-демократическим школам. «Кучкисты» и Чайковский в России, Дворжак и Сметана в Чехии, Шопен в Польше, Лист в Венгрии, Григ в Норвегии открыли в музыкальном искусстве новые выразительные сферы, опираясь на фольклор своего народа. Американские композиторы предполагали, что путь к национальной школе в музыке США также может быть проложен через старинный индейский фольклор. Однако разрыв между складом музыкального мышления у индейцев и американцев европейского происхождения был слишком велик. Индейские мелодии оказалось возможным использовать лишь после того как они были радикально преобразованы и приспособлены к современному европейскому тематизму. С изменением ин-



тонационного строя и мелодического склада, с введением европейской гармонии, которая в подлинном индейском фольклоре вовсе отсутствует, от индейского музыкального стиля ничего не осталось. Вместе с тем у американской публики, полностью оторванной от индейской культуры и воспитанной на европейской или европеизированной музыке, индейские темы не вызывали никаких эмоциональных или художественных ассоциаций. Интерес к индейскому фольклору в американской композиторской среде вскоре угас и более не возобновлялся.

Другим видом неевропейского фольклора, укоренившимся в Соединенных Штатах, является африканская музыка. Ее не следует отождествлять с той афро-американской разновидностью, которая, начиная с последней четверти XIX века, занимает весьма значительное место в художественной жизни страны. До недавнего времени именно афро-американскую музыку, сформировавшуюся в Новом Свете, было принято рассматривать как негритянский фольклор США в целом. Однако уже в наше время в результате многочисленных этнографических экспедиций установлено, что, наряду с новейшими видами негритянской музыки США, в Америке продолжает существовать африканский фольклор, мало видоизменившийся по сравнению со своими древними истоками. Он распространен на крайнем юге США (в районах, прилегающих к Мексиканскому заливу, в некоторых южных штатах вдоль реки Миссисипи) и на Антильских островах. Трудовые песни, морские напевы, охотничья музыка, пение, сопровождающее некоторые сохранившиеся «языческие» обряды, — вот главная сфера бытования старинного африканского фольклора. Изучение этого материала еще далеко не исчерпано, и каждый день приносит новые неожиданные «открытия».

Среди видов европейского фольклора, привившегося в Новом Свете, наиболее распространен англокельтский, вывезенный колонистами из Англии в XVII веке. Первоначально в Северной Америке было два очага его распространения: Новая Англия на северо-востоке и южные колонии на Атлантическом побережье. Впоследствии в Новой Англии, которая уже в XVIII веке ста-

ла крупным промышленным районом, фольклор сохранился, главным образом, в фермерских поселениях. Но на Юге, который до гражданской войны оставался земледельческим и привлекал крестьян-переселенцев из Англии, англокельтский фольклор повсеместно живет, продолжая порождать множество новых образцов в старинном стиле.

Интенсивная английская колонизация на протяжении XVII и почти всего XVIII столетия, усиленная эмиграция из Ирландии в XIX веке привели к тому, что англокельтский фольклор распространился за пределами Новой Англии и южных районов. По мере того как заселялись центральные районы (будущие штаты Нью-Йорк, Пенсильвания, Нью-Джерси, Мэриленд и другие) и постепенно осваивались западные земли, он прививался и в новых местностях. В настоящее время англокельтский музыкальный фольклор рассматривается американцами как органический элемент их художественного наследия, наравне с английской литературой или английским народно-поэтическим творчеством.

Самым старинным видом европейского фольклора в США является народная испанская музыка, привезенная конквистадорами в начале XVI века. Она сохранилась на крайнем юго-западе Северной Америки (Новая Мексика, Техас, Калифорния, Флорида, Луизиана). Под воздействием американской культуры это искусство отчасти изменилось. Однако одновременно с новыми формами латиноамериканского фольклора, в частности мексиканского, в Соединенных Штатах живет и испанская народная музыка ренессансных традиций.

В современной Америке бытует до сих пор также немецкий и французский фольклор.

Рассадником народной музыки Германии была в свое время бывшая немецкая колония Пенсильвания. Немецкие народные песни и хоральные мелодии звучат во многих крупных городах центральных штатов США. Сохранению немецких фольклорных традиций в XIX веке способствовал и массовый приток иммигрантов из Германии, заселивших земледельческие западные штаты (Иллинойс, Висконсин, Небраска и другие).

Некоторые виды французского фольклора сохрани-

лись по сей день в бывших французских колониях — Луизиане и отчасти Техасе. Вступив во взаимодействие с музыкой других народностей (испанской, африканской), они породили так называемый «креольский» фольклор. И, однако, некоторые образцы «чистого» французского фольклора Старого Света все еще встречаются на американской почве даже за пределами бывших латинских земель.

Далеко не все разновидности европейской народной музыки, перенесенной в Новый Свет, в настоящее время собраны и изучены. Работа по исследованию американских фольклорных традиций началась относительно недавно (10—20-е годы нашего столетия). Почти всюду, где оседали какие-либо национальные группы, прививался и соответствующий фольклор. Так, например, в шахтерских районах Пенсильвании и сейчас распространены венгерские и словацкие песни. В городах тихоокеанского побережья можно услышать народные напевы китайцев и японцев, в крупных городах на берегу Атлантического океана, где больше всего сконцентрировано пришельцев из Европы, образовался сложный «конгломерат» европейских песен, не только англокельтских или немецких, но и итальянских, и украинских, и польских, и еврейских. Шведы и финны, армяне и русские духоворы — каждая из многочисленных, разнообразных национальных групп, осевших в Соединенных Штатах, привозила с собой народные песни своей страны.

В развитии фольклора на американской почве намечаются две противоположные тенденции. Одна из них обнаруживает крайнюю консервативность и устойчивость традиций. Многие виды фольклора Старого Света очень мало эволюционировали, переселившись в Америку. Фольклористы констатируют, что некоторые образцы современной народной музыки в Соединенных Штатах значительно ближе к своим европейским прототипам эпохи Возрождения, чем в самой Европе. И индейская музыка, сформировавшаяся до современной американской цивилизации, также практически не подверглась внешним воздействиям на протяжении последних трехсот лет.

Можно ли, таким образом, вслед за некоторыми американскими музыковедами отождествлять национальные формы американской музыки с этим фольклором в целом или с некоторыми его видами? Подобная трактовка проблемы национального в музыке США представляется нам упрощенной и спорной. Ведь все характерные черты этого искусства сформировались вне зависимости от американской культурной среды и задолго до того, как оно было перенесено в Новый Свет. В новых условиях оно не столько развивалось, сколько застаивалось, «консервировалось». И чрезмерное разнообразие его национальных истоков, и ограниченно-местный\* характер сферы его эстетического воздействия также говорят скорее о космополитических, чем об органически национальных чертах.

Однако в развитии американского фольклора наметился и другой путь. Фольклор Старого Света не только сохранялся. В некоторых случаях он преобразовался до неузнаваемости и породил те новые художественные явления, которые мы можем рассматривать как национально-самобытные формы музыки США.

### 3

Среди множества видов фольклора, существующих на американской земле, некоторые обнаружили тенденцию к «скрещиванию» и дальнейшему развитию. Непосредственным результатом подобных перекрестных связей было рождение новых, истинно американских фольклорных «гибридов». В свою очередь, некоторые из них достигли полупрофессионального уровня, отделились от фольклорной среды и распространились по всей стране в виде своеобразных массовых жанров. Это искусство нельзя полностью отождествлять с народным

\* Известное исключение в этом отношении составляет англо-кельтский фольклор, распространенный во многих районах США.

творчеством, так как либо в его создании участвуют индивидуальные творцы, либо слишком заметно сказываются на его облике влияния профессиональной музыки; вместе с тем искусство это бесконечно далеко и от профессиональной композиторской школы. Оно отражает совсем иной склад музыкального мышления, принципиально другую эстетическую направленность, неизмеримо более низкий уровень композиторского мастерства. Все это резко отличает самобытные массовые жанры США от профессиональной, «европеизированной» музыки. Они образуют совершенно особую, самостоятельную ветвь музыкальной культуры, не имеющую прототипов в современной Европе.

Уже в самой возможности тесного соприкосновения и взаимного влияния столь отдаленных по своим географическим истокам фольклоров, как, например, англо-кельтский, африканский, латинский, индейский, проявляется неповторимая американская специфика, немыслимая в Старом Свете. Но еще более знаменателен сам путь, по которому шло развитие этого искусства. Он был всецело предопределен характерными чертами общественного уклада, истории, художественных традиций, быта Соединенных Штатов. В гораздо большей степени и более органично, чем профессиональное искусство или перенесенный из Старого Света фольклор, новые американские жанры связаны с характерными чертами национальной культуры США в целом.

Самым ранним образцом этой новой музыки был пуританский хоровой гимн. Он принял свой «классический» облик в конце XVIII века. Вытесненный наступающей городской культурой, он вскоре затерялся в глубинных слоях, но впоследствии дал ряд своеобразных художественных ответвлений. В прошлом столетии возникло два ярко оригинальных вида национальной музыки. Это, во-первых, менестрельная эстрада — специфически американская разновидность музыкального театра, от которой тянутся нити к современному джазу; во-вторых, негритянские хоровые песни — спиричуэлс, не исчерпавшие себя эстетически и по сей день. Наконец, наше время отмечено бурным развитием джазовой музыки со всеми свойственными ей противоречиями.

Все эти виды музыкального творчества сложились полностью на американской почве. Они обладают свойствами массового искусства, имеющего устойчивые традиции. Их эстетический облик отражает особенности культуры Нового Света. Не вправе ли мы считать их подлинно национальными формами американской музыки?

И в самом деле, знакомство с национальными и художественными истоками новых американских жанров, анализ их эстетики и выразительных особенностей помогают понять своеобразие музыки Нового Света. Вокруг этих задач и концентрируется настоящее исследование.

#### 4

Главная цель нашей работы — освещение своеобразных путей национальной американской музыки. Однако к этой основной задаче не сводится все содержание книги. Не менее существенна и другая проблема, вырастающая из первой. Она заключается в том, что картина эволюции музыкального искусства в Новом Свете позволяет нам с новой точки зрения взглянуть и на особенности формирования национальных музыкальных школ в Европе.

Истоки современной американской цивилизации уходят почти всецело к европейской культуре. Преемственные связи с ней ощущаются в любой сфере деятельности американского народа. И музыка США также начинала свой путь с освоения художественных ценностей, накопленных в Старом Свете в эпоху Возрождения. Но как бесконечно далеки друг от друга современные потомки этих общих предков в Европе и в Америке! Насколько различна, например, судьба протестантского хора в западном и восточном полушариях. Заметно отличаются друг от друга и отпрыски испанской инструментальной культуры ренессансного периода в Старом и Новом Свете. И раннее оперное искусство «раздвоилось» на далекие друг от друга виды музыкаль-

ного театра в Америке и в европейских странах. Подобные связи и сопоставления, иногда выявленные, иногда подразумеваемые, образуют второй план этой книги, оттеняя, по принципу контраста, своеобразие путей музыки в Старом и в Новом Свете.

История американской музыки последних трех столетий представляет, на наш взгляд, значительно меньший интерес как изолированное явление, чем как часть широкой исторической панорамы, охватывающей развитие всей музыкальной культуры Запада. Вот почему исследование, относящееся к истории музыки США, по существу выходит за пределы узко американской темы и соприкасается с более общими принципиальными проблемами современного музыкознания\*.

\* Книга написана на основе исследования — диссертации, защищенной автором в 1946 году. Почти весь материал, основные положения и порядок глав остались неизменными. Однако развитие музыкознания за последние годы потребовало известной переработки рукописи. Кроме того, автору стали доступны новые материалы, которые позволяют дополнительно аргументировать высказанные в диссертации положения, имевшие в то время в ряде случаев почти гипотетический характер (о роли испано-американской музыки в формировании джаза, о взаимоотношении негритянских спиричуэлс и англокельтского фольклора и другие). Эти материалы были приняты во внимание, а текст исследования написан заново.

Во втором издании, в связи с выходом в свет ряда новых трудов по художественной культуре Африки, заново написана вторая глава. Автор выражает глубокую благодарность сотрудникам Института Африки Академии наук СССР — А. Б. Давидсону, Л. О. Ханге и Б. И. Шаревской за ценные советы и критические замечания.

ХОРОВОЙ ГИМН НОВОЙ АНГЛИИ

1

Колыбелью духовной культуры Соединенных Штатов Америки является пуританская Новая Англия\*.

Между тем колонизация Северной Америки началась не с Новой Англии, а с южных районов, где нашел своеобразное продолжение старинный уклад жизни английских аристократов\*\*. И, однако, именно пуритане, бежавшие от религиозных преследований на родине, составившие основную массу поселенцев на северо-восточном побережье, — именно они в невероятно трудных условиях, в непрекращающейся борьбе с суровой природой заложили основы будущей национальной культуры страны. Духовное наследие Новой Англии продолжало оказывать сильнейшее воздействие на общественную жизнь Соединенных Штатов в течение многих поколений, даже тогда, когда сама идея пуританства была

\* Новой Англией называется район на северо-восточном побережье США, который с 1620 года заселялся английскими пуританами. Центром колонистской Новой Англии был Массачусетс (главный город Бостон). Кроме Массачусетса, в состав Новой Англии входили колонии (позднее штаты): Коннектикут, Вермонт, Род Айланд, Мэйн, Нью Хэмпшайр.

\*\* Первая партия переселенцев из Англии прибыла в Америку в 1607 году и основала на юге колонию Вирджиния. Подробнее об этом см. в третьей главе.



уже давно изжита. В трехвековой истории Америки трудно обнаружить общественное движение, которое в той или иной мере не носило бы отпечатка пуританских идеалов XVII столетия. Так, революционная война за независимость проходила под знаменем Новой Англии. Идея освобождения рабов в середине XIX столетия теснейшим образом переплеталась с нравственно-религиозными устоями пуританства \*. Ранние идеологи американского утопического социализма (Торо, Эмерсон и другие) принадлежали к литературной школе Новой Англии, и особенности их мышления, темперамента и художественных вкусов говорят о глубокой связи с пуританской психологией. Даже на рубеже нашего века, когда на юге и западе США уже сложилось творчество Марка Твена и Брет Гарта, литературным, художественным и музыкальным авторитетом страны продолжал оставаться «Бостон, взирающий с пренебрежительной настороженностью на любое интеллектуальное движение по ту сторону так называемой культурной границы»<sup>1</sup>. Вплоть до наших дней в психическом складе американского народа, в его речи, быте, в формах общественной жизни живут многие традиции, восходящие к пуританской Новой Англии.

Нигде в Европе, даже в Англии времен республики, пуританское движение не достигало столь крайнего и непримиримого выражения, как в первой северной колонии Нового Света — Массачусетсе, будущем центре Новой Англии. Фанатическая преданность новой вере была если не единственной, то главной причиной, побудившей первых английских переселенцев навсегда расстаться с родиной и Старым Светом. На голом месте, в первобытных условиях они начали строить цивилизацию, свободную от пережитков феодальной культуры. Для пуритан XVII века вопросы веры были неотделимы от проблем социально-экономического уклада. В гла-

\* Герой движения за освобождение негров Джон Браун замышлял создать в южных штатах диктатуру типа диктатуры Кромвелла, которого он боготворил. Свою страстную ненависть к рабству, свои идеи он формулировал с помощью религиозно-нравственных понятий.

зах ранних американских колонистов пуританство, даже в своих самых узких религиозных проявлениях, знаменовало разрыв не только с римской церковью, но и со всей культурой, порожденной эпохой господства католицизма в Западной Европе.

В самой Англии подобный разрыв с традициями был немыслим. Как ни сильно воздействие протестантизма на всю интеллектуальную жизнь Англии начиная с XVI века, все же оно никогда не достигало там самодовлеющего значения. На протяжении двух столетий с протестантским мировоззрением в Англии соперничали и своеобразно переплетались научные и художественные идеи Ренессанса. Так, например, Реформации обязан своим возникновением общедоступный литературный стиль Англии, противопоставлявшийся напыщенному слогу придворных поэтов, писавших на латыни. Современная английская литература ведет начало от первого перевода Библии на родной язык\*. Но в дальнейшем национальная литература развивается уже под сильнейшим влиянием итальянского Возрождения. Спенсер немыслим без Ариосто, Марлоу — без «языческой» поэзии Вергилия. Шекспир постоянно обращался к сюжетам и образам итальянских фавль. Более того, именно в искусстве ренессансного склада народно-протестантские идеи Англии нашли свое наиболее обобщающее и совершенное выражение. Поэт-пуританин Мильтон выразил свою философию посредством типичнейших образов Возрождения. Перселл, создатель музыки англиканского богослужения, отразил самые яркие чувственно-прекрасные черты мадригалов и ранней оперы\*\*. С эпохой расцвета ренессансного светского искусства тесно связан и стиль генделевских ораторий, представляющих собой ярчайшее выражение в музыке протестантских культурных традиций Англии.

\* Перевод Вильяма Тиндала, 1526 год. С конца XVI века в каждой английской церкви подвешивался на цепи том Библии и толпы неграмотных прихожан слушали чтение.

\*\* Церковная музыка Перселла носит настолько светский ренессансный характер, что последующие поколения пуритан нашли нужным подвергнуть ее радикальной переработке, сблизив с более аскетическими монотонными песнопениями.

Слишком много высоких художественных ценностей, созданных как «городом», так и «двором», было накоплено в Англии на протяжении предшествующих веков. Ростки новой народной культуры, сливавшейся с пуританством, не могли так скоро их вытеснить. В стране, где еще был жив шекспировский («елизаветинский») театр, где расцвела утонченная светская музыка мадригаллистов и вирджиналистов, где великолепные дворцы и соборы на каждом шагу напоминали о величии Возрождения, где, наконец, было так много художников, архитекторов, поэтов, музыкантов, воспитанных в светских ренессансных традициях, — в такой стране даже пуританская диктатура оказалась бессильной в борьбе с «суетным» искусством. Во времена кромвелловской республики, когда фанатически настроенные солдаты-пуритане уничтожали дотла театральные помещения, разрушали музыкальные инструменты, сжигали ноты, сам диктатор покровительствовал обездоленным артистам. Он организовал у себя маленький домашний театр, устраивал органные концерты, прятал ценные органы, которым грозило уничтожение. В университетах, как и прежде, существовала и присваивалась ученая степень «доктора музыки», издатели публиковали сборники светских арий и танцев. Бурный расцвет театральной и музыкальной жизни Лондона в эпоху Реставрации лучше всего подтверждает громадную жизненность и цепкость старых традиций. Целое поколение англичан провело жизнь под властью пуританской диктатуры, но достаточно было снять формальный запрет с «суетного» искусства, как все атрибуты художественной жизни «старой доброй Англии» возродились в массовом масштабе, определив собою художественную атмосферу почти целого столетия.

Но в Новом Свете в начале XVII века еще не было никаких европейских культурных традиций.

Переселенцы, прибывшие в Новую Англию, принадлежали к числу наиболее непримиримо настроенных пуритан. Они были свободны до поры до времени осуществлять свои принципы в идеально «чистых» условиях.

В формировании той самобытной культуры, которая на три века вперед определила судьбу национальной американской музыки, воззрения ранних пуритан сыграли огромную роль.

Эти воззрения отличались крайней противоречивостью: с одной стороны, проповедь аскетизма, религиозной нетерпимости накладывала на все области их общественной деятельности печать догматизма, морального угнетения; с другой стороны, сектантская направленность мысли пуритан сочеталась с самыми передовыми политическими взглядами. Переселенцы в Новый Свет не отделяли свое новое религиозное мировоззрение от идеи буржуазной демократии. В церковной общине Массачусетса зародилась пуританская концепция демократического политического строя, распространившаяся через много лет на формы правления первой буржуазно-демократической республики. Именно пуритане подняли знамя освободительной войны, революционной борьбы за независимость от Англии.

«История новейшей цивилизованной Америки открывается одной из тех великих, действительно освободительных, действительно революционных войн, которых было так немного среди громадной массы грабительских войн...» — писал Ленин\*.

Узость кругозора сочеталась у пуритан с огромным стремлением к просвещению. В умственном складе этих людей, закладывавших в борьбе с природой основы нового буржуазного общества, нет ничего общего с психологией тех романтизированных американскими писателями пионеров, которые два столетия спустя прокладывали себе путь «на запад». В годы, когда материальная культура колонии была намного ниже, чем даже в средневековой Европе, интеллектуальная жизнь ее общества опережала уровень многих европейских стран. Новая Англия еще не знала даже той степени благосостояния, при которой удовлетворение самых насущных потребно-

\* В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, том XXIII, стр. 178.

стей перестает быть проблемой, а организация университета уже стояла на повестке дня.

В 1636 году был основан Гарвардский университет. В колонии земледельцев, охотников, рыбаков и моряков печатались книги, писались трактаты и диссертации, а публичные диспуты на богословские, политические и исторические темы становились рядовым явлением.

Именно в колониальный период сложилась самобытная музыкальная школа, которая вплоть до нашего времени живет в американском быту в несколько видоизмененной форме. Ничего другого столь же самостоятельного и устойчивого Новая Англия в музыке уже не дала. Небезынтересно, что и наиболее самостоятельная школа живописи, возникшая на территории США за три столетия, также относится к раннему колониальному периоду. Наконец, в северо-восточных поселениях зародились и национальные архитектурные формы США.

Однако своеобразие умственного склада пуритан, их узкие верования и догматизм не могли не оказать влияния на эту зарождающуюся культуру. Особенности искусства Новой Англии, и музыкального прежде всего, были в большой мере предопределены ограниченностью мировоззрения и психологии ранних переселенцев.

В начале 30-х годов нашего века появились исторические исследования<sup>2</sup>, доказавшие отсутствие у пуритан специальных юридических законов, которые ставили бы музыку, подобно театру, под запрет (война была объявлена только таким видам культовой музыки, которые несли в себе следы «язычества» или «папизма»). Тем ярче предстает страшная сила ограниченного мировоззрения пуритан: в замкнутой среде общественное мнение действовало более безотказно, чем законом установленные репрессии. Крайняя нетерпимость ко всему яркому, декоративному, роскошному пронизывала жизнь северных американских колоний. Идеализируя скромность, суровость и простоту, они стали рассматривать эти добродетели в качестве критериев политической благонадежности. Всякое проявление земной красоты воспринималось как угроза новому общественному строю. Всем видам светского искусства — не только театру, который пуритане называли «храмом дьявола», но и беллетри-



Дом в Новой Англии XVII века

стической литературе и внекультовой музыке — был объявлен общественный бойкот.

Эти сектантские установки, по существу, не претерпели изменений на протяжении целого столетия. Ни влияние новых пришельцев, нахлынувших в Америку в результате английской революции и Семилетней войны, ни постепенное расширение сферы профессиональной деятельности жителей Новой Англии, ни их торговые связи с Европой и новыми американскими колониями — ничто не поколебало пуританского мировоззрения. Дошедшие до нас материалы, которые характеризуют духовную жизнь Новой Англии XVIII века, говорят о гиперболической нетерпимости ко всем проявлениям «светскости».

«В диспуте нельзя было цитировать ни одного «нечестивого» автора, — пишет бытописатель эпохи. А «нечестивым», с пуританской точки зрения, считался всякий, кто не писал на религиозные темы. У идейных руководителей Новой Англии была определенная политика игнорирования всех поэтов, кроме Мильтона, и всех прозаиков, кроме Беньяна \*. По существу, только Библия считалась авторитетной книгой»<sup>3</sup>.

В начале XVIII века в каталоге библиотеки Гарвардского университета нельзя было найти имен наиболее выдающихся писателей и поэтов Англии того времени. Жители Америки не знали ни публицистики Адисона \*\*, ни поэзии Драйдена или Попа \*\*\*. Чтение романов осуждалось наряду с игрой в карты и безнравственными театральными представлениями. В библиотеках девушек из пуританских семей можно было увидеть произведения Мильтона, Платона, Марка Аврелия, Эдвардса \*\*\*\*, но только не романы Свифта, Дефо и Ричардсона. Первое упоминание о появлении изданий шекспировских пьес относится к 1722 году.

Случайно проникшее в Новую Англию изображение Венеры Милосской хранилось под замком. Когда некий наивный английский эмигрант, художник по профессии, убедившись в том, что он не сможет прожить искусством, задумал открыть школу танцев, то в центральную газету Бостона посыпались возмущенные протесты.

Появление органа на территории колонии серьезно взбудоражило общественную мысль. К. Матер, один из идейных вождей Новой Англии, в своей работе «*Magnolia Christi Americana*», считавшейся классической, серьезно раздумывает над тем, можно ли допустить проникновение в Новый Свет такого музыкального инструмента, как орган — «дьявольская волынка», по словам

\* Джон Беньян — автор знаменитой религиозной аллегории «Путешествия ялигрима».

\*\* Адисон — наиболее выдающийся публицист Англии конца XVII — начала XVIII века, издатель знаменитого «Зрителя» («Spectator»).

\*\*\* Джон Драйден и Александр Поп — выдающиеся поэты Англии конца XVII века.

\*\*\*\* Джонатан Эдвардс — пуританский писатель Новой Англии.

пуритан. (Во времена кромвелловской республики орган был изгнан из обихода церковной службы.) В качестве дипломной работы в Гарвардском университете в 1730 году разрабатывалась тема «Возбуждает ли орган благочестивое настроение во время богослужения?» Автор работы пришел к отрицательному выводу. Лишь через тридцать лет эта тема, вторично предложенная для теоретического обсуждения, была рассмотрена в благоприятном свете.

С такой же настороженностью и недоброжелательством встретили пуритане попытку внедрить в качестве церковного инструмента виолончель. Когда же в колониях появился первый клавесин, то один из университетских деятелей публично заявил, что подлинная пуританка «не должна допустить обучения своей дочери игре на вирджинале»<sup>4</sup>.

Ограниченные эстетические взгляды пуритан в сочетании с высоким политическим авторитетом оказывали губительное воздействие на развитие художественной культуры страны. В век европейского Просвещения в американских колониях установился взгляд на искусство как на сугубо второстепенную область духовной деятельности общества. Этими воззрениями были заражены самые передовые умы того времени. Искусство казалось им роскошью, излишней и даже недопустимой в стране, которая собирала силы для установления демократического республиканского строя. Так, Бенджамин Франклин, ученый, писатель, исследователь, революционер, горячо любивший музыку (и, в частности, оставивший ряд проницательных и интересных мыслей о природе музыкального фольклора), высказал мнение, что только после того, как американский народ разрешит свои основные политические и общественные проблемы, он сможет подумать и о «декоративной стороне» жизни (подразумевая под этим развитие искусства). Живя в Париже во время знаменитой борьбы глюкистов и пиччинистов, он не сумел уловить общественный смысл этого музыкального спора и воспринял его только с юмористической стороны.

«Я понял, что они с жаром спорили о заслугах двух иностранных музыкантов, из которых один был комар,





Житель Новой Англи (автопортрет, конец XVII века)

другой — шмель, — писал он из Парижа. — Они проводили свое время в этих дебатах, по-видимому так же мало помышляя о краткости жизни, как если бы они были уверены, что проживут еще целое столетие. Счастливый народ, — говорил себе я, — вы, конечно, живете под мудрым, справедливым и умеренным правлением, так как никакое общественное неудовольствие не вызывает ваших жалоб, и вы не имеете других предметов для распри, кроме совершенства или несовершенства иностранной музыки»<sup>5</sup>.

Томас Джефферсон, наиболее последовательный демократ среди американских революционных вождей, откровенный атеист, воспитанный на французской материалистической философии, также безоговорочно присоединился к эстетическим воззрениям пуритан. Он считал живопись и скульптуру слишком большой роскошью для Америки в ее тогдашнем экономическом положении, хотя в этот же период нашел возможным осуществить в своей колонии бесплатное университетское образование. Будучи горячим поклонником и тонким знатком музыкального искусства, он с глубоким сожалением писал о том, что американский уровень жизни не допускает существования камерных оркестров, вроде европейских придворных капелл. Этот выходец из аристократической среды, влюбленный во французскую культуру, шокировал европейцев тем, что носил на дипломатических приемах синие шерстяные чулки и безобразный пуританский костюм, считая, в соответствии с пуританскими убеждениями, что греховно тратить средства на украшение собственной персоны.

### 3

При господстве подобных эстетических воззрений музыка в американском обществе должна была резко отличаться от своего европейского прототипа.

В самом деле, вспомним, как развивались мировые музыкальные школы XVII и первой половины XVIII века.

Величайшее достижение музыкального искусства этого периода — опера. Она зародилась за целое поколение до того, как пуритане-колонисты расстались со Старым Светом. С быстрым и блестящим развитием оперного искусства, сначала в пределах придворной культуры (флорентийцы, ранний Монтеверди, Люлли и многие другие), затем и в демократических городских театрах (венецианская и неаполитанская оперы, Перселл), связано возникновение самых крупных творческих школ музыкального классицизма. В то же время новая музы-

кально-стилистическая эпоха (которая ведет начало от появления оперы) отмечена небывалым ранее значением инструментальной музыки. Тут и бурный расцвет старинных церковных органных школ, достигших своей вершины в творчестве Баха и Генделя, и возникновение «изящного» репертуара клавесинистов, зародившегося в сугубо светской салонной обстановке (вирджиналисты, Куперен, Рамо, Скарлатти и другие), и предназначенная для эстрады новая концертная скрипичная литература (Корелли, Легренци, Вивальди и другие) и, наконец, первые симфонические оркестры — предвестники великого искусства Глюка, Гайдна, Моцарта. Даже старинная хоровая культура, уводящая в глубь средневековья, испытала на себе в эпоху Просвещения омолаживающее воздействие «новейших» течений.

Можно ли представить себе оратории Генделя или Баха в отрыве от образов, драматургии, выразительных средств современной им оперной и инструментальной музыки?

Но в обществе, где театр был заклеен как «храм дьявола», где инструментальная музыка практически бойкотировалась, а артисты, если они туда случайно попадали, наталкивались на непримиримую враждебность, достойную отцов средневековой церкви, — в таком обществе абсурдно предположить возможность каких-либо точек соприкосновения с современным ему музыкальным искусством Европы. Не могло быть и речи не только о зарождении в Америке своей оперной или инструментальной школы, но даже и о сколько-нибудь широком знакомстве с произведениями европейской музыки. В течение целого столетия северные колонии Америки были полностью изолированы от европейского музыкального искусства своей эпохи.

И все же не только в ограниченности пуританской психологии заключалась причина этой странной оторванности.

На протяжении длительного периода в северные колонии Америки переселялись преимущественно представители третьего сословия. Они привозили с собой материальные и духовные ценности, характерные для жизни и быта именно этой прослойки английского на-

селения. Общность вкусов между жителями Новой Англии и англичанами Старого Света продолжала сказываться очень долго. Но эти духовные связи тянулись не к городской культуре, а главным образом, к английской провинции, к английской деревне, где уклад жизни отдаленных эпох сохранялся исключительно устойчиво.

Связи с консервативными традициями деревенской Англии, уводящими к средневековой или раннеренессансной культуре, ощутимы во многих чертах быта и искусства северных колоний. Так, например, основой архитектуры Новой Англии стал английский деревенский дом так называемого стиля «Тюдор». Несмотря на иное, типично американское внешнее оформление (связанное с особенностями климата и строительных материалов), конструктивный принцип американской жилой архитектуры воспроизводит наиболее характерные черты стиля позднего средневековья в Англии\*. Историки американского искусства также отмечают, что техника своеобразной школы анонимной портретной живописи, возникшей в Новой Англии в XVII столетии, опирается на элементы средневековой церковной живописи и на английское народное (т. е. деревенское) творчество.

Для музыкального искусства США консервативность устремлений ранних переселенцев имела первостепенное значение. С самого начала оно развивалось вне рамок городской культуры, тяготая к тем старинным формам музыкальной жизни, которые на протяжении ряда предшествующих поколений (и, быть может, столетий) отстоялись в народной среде. В первой четверти нашего века, к великому изумлению английских и американских музыкальных кругов, было сделано невероятное, на первый взгляд, открытие, что английская деревенская баллада шекспировской эпохи сохранилась в Новом Свете в более «чистом» виде, чем у себя на родине. Историками американской музыки точно установлено, что отправной точкой развития музыкальной

\* Остроконечная крутая крыша, нависающий второй этаж, центральная печная труба, разделяющая дом на две половины.

культуры Новой Англии были английские протестантские песнопения XVI века, которые на родине пуритан радикально видоизменились под воздействием новых светских лирических жанров уже на рубеже XVII века.

Прихожане английской провинции упорно противились «лондонским новшествам», но в самой Англии их борьба была обречена. Если эти консервативные тенденции и сохранились где-то на родине, то только в глубинных подпочвенных слоях ее культуры. Но зато они были перевезены в Новый Свет и бережно пересажены там на новую почву. С них и ведет начало история национальных жанров в музыке США.

#### 4

Из разнообразных видов английской музыкальной культуры XVII века только два привились в Новой Англии.

Одним из них был деревенский фольклор, представленный так называемой «елизаветинской балладой». У нас нет прямых сведений ни о том, как он распространился, ни о том, какие изменения он претерпел на протяжении ста пятидесяти лет существования Новой Англии. В ту далекую эпоху фольклористика еще не была предметом науки, а вопросы народной музыки вообще не находились в поле зрения пуританской интеллигенции. Однако множество исторических документов, связанных с организацией богослужения, говорит об огромном непрекращающемся влиянии баллады на музыку культа — вторую разновидность музыкального искусства Новой Англии. В дошедших до нас хоровых гимнах Новой Англии последней четверти XVIII века, которые завершили вековое развитие пуританских песнопений, черты народной баллады видны столь же отчетливо, сколь и элементы хорала. Очевидно, именно участие народного творчества в формировании пуританского гимна придало ему ту широту и содержательность, которые вывели этот жанр, зародившийся в церкви, далеко за пределы культового искусства.

Зато сам хорал был предметом пристального и неослабного внимания со стороны духовных руководителей колонии. Примечателен тот факт, что первой книгой, изданной на территории Нового Света, был сборник протестантских псалмов. Он вышел в 1640 году под названием «Полная книга псалмов, добросовестно переведенных на английский метр», но в обиходе получил более краткое название — «Массачусетская книга псалмов» \*.

Этот сборник содержал более пятидесяти текстов в новых переводах, специально выполненных американскими пуританами, так как общепринятые варианты казались им недостаточно ортодоксальными. Нотного приложения в этом издании не было. Составители ограничились ссылками на музыкальные примеры из сходного сборника Старого Света \*\*. Очевидно, потребность в новых формах музыкального выражения пока еще не ощущалась.

Несколько лет спустя, в 1647 году, в колонии был опубликован трактат, где автор защищал тезис о том, что «красивое живое исполнение гимнов является священной обязанностью пуритан при богослужении» \*\*\*.

В колониальный период (с 1640 по, приблизительно, 1780 год) вышло в свет двадцать шесть изданий американской «Книги псалмов». Девятое издание, появившееся в свет полвека спустя после первого, содержало ноты. За эти пятьдесят лет в музыке американского богослужения произошли перемены, которые потребовали «обновления» традиционного английского хора.

«Массачусетская книга псалмов» господствовала в американской музыкальной культуре вплоть до конца колониального периода. В качестве любопытной детали

*«Bay Psalm Book».*

\*\* Книга псалмов Равенскрофта, изданная в Лондоне в 1621 году. В обиходе американских пуритан вплоть до конца XVII века наряду с массачусетским изданием сохранился также и сборник, составленный для них Эйнсвортом в 1612 году, в период пребывания переселенцев в Голландии (прежде чем переселиться в Новый Свет, первые пуритане, порвавшие с родиной, некоторое время прожили в Голландии).

\*\*\* Трактат был написан Джоюем Коттоном.

добавим, что в 1947 году на аукционе в Нью-Йорке был продан за сто пятьдесят одну тысячу долларов экземпляр ее первого издания. Эта реликвия ранней американской культуры была оценена в Соединенных Штатах выше, чем любая другая редкая книга, в том числе и гутенберговская библия.

Более ста лет пуританский хорал монополизировал музыкальную жизнь Новой Англии. Перед нами уникальный случай длительного изолированного существования одного вида музыкального искусства, вырванного из европейского художественного окружения. При этом период исключительного господства хорала в Америке вовсе не совпал по времени с его расцветом в общеевропейском масштабе. Громадная прогрессивная роль музыки Реформации бесспорна, но эта роль была сыграна за сто лет до того, как американские пуритане ее возродили на своей «провинциальной» сцене.

Оказав решающее влияние на музыкальный стиль XVI века, протестантский хорал занял довольно скромное место в последующем развитии европейской музыки. Таким образом, американские пуритане начинали свою музыкальную жизнь, как бы повернувшись лицом к прошлому.

Парадоксальность положения заключается и в том, что этой единственной в колониях нефольклорной форме музыки было суждено возвыситься до искусства народного значения. Церковь была в Новой Англии не только религиозным, но и общественным центром. Поэтому и пуританские песнопения перестали играть роль хорала в строгом, «культовом» смысле этого слова. Продолжая быть элементом богослужения, они одновременно приобрели широчайшее распространение в быту. Пение псалмов стало любимой формой развлечения колонистов. По выражению одного американского музыканта<sup>6</sup>, хорал вовсе не был для пуритан только «воскресной музыкой». Он выполнял многообразные функции светской песни и постепенно из строгого церковного песнопения преобразился в «свободный» гимн.

Гимны Новой Англии были отмечены известным разнообразием тем, сюжетов, художественных образов и литературных стилей, хотя в каждой их поэтической

THE  
VVHOLE  
BOOKE OF PSALMES  
*Faithfully*  
TRANSLATED into ENGLISH  
*Metre.*

Whereunto is prefixed a discourse de-  
claring not only the lawfullnes, but also  
the necessity of the heavenly Ordinance  
of singing Scripture Psalmes in  
the Churches of  
God.

*Coll. iii.*

*Let the word of God dwell plenteously in  
you, in all wisdome, teaching and exhort-  
ing one another in Psalmes, Hymnes, and  
spirituall songs, singing to the Lord with  
grace in your hearts.*

*Isaies v.*

*If any be afflicted, let him pray, and if  
any be merry let him sing psalmes.*

*Imprinted*

1640

Титульный лист первого издания  
американской «Книги псалмов»



разновидности непременно присутствовал духовный или морализирующий элемент.

Наибольшее распространение, естественно, получил ортодоксальный хорал, т. е. гимн, где музыка была написана к санкционированному духовенством поэтическому переводу библейского псалма. Эти тексты отмечены чертами первоклассной «высокой» поэзии с тенденцией к абстрактности. Богатый поэтический лексикон, аллегорические образы, широкий круг ассоциаций предполагали высокий интеллектуальный уровень прихожан. Метрическая структура гимна иногда обнаруживала родство с метрической структурой сонета.

Часто при сохранении внешней формы ортодоксального гимна (лексикона, образов, ритма, структуры) текст гимна оказывался свободной импровизацией на философские темы жизни и смерти.

Наряду с этим создавалась и поэзия морально-дидактическая. Встречаются гимны, обращенные к детям, призывающие их отдаться благочестивым мыслям, и т. п. Первые книжки, изданные в колониях Новой Англии для детей, были заполнены исключительно религиозно-нравоучительными стихами в духе псалмов.

В канун политического восстания колоний появились и гимны на революционные тексты, призванные сыграть большую роль в качестве массовой революционной песни.

В целом гимны американских пуритан являют собой прекрасный образец философской лирики. Они отмечены глубоким и сосредоточенным настроением и проникнуты созерцательностью. Это была литература, созданная в традициях английской библейской поэзии XVI века, которая своим высоким художественным уровнем резко отличается от поэтической продукции Англии следующего столетия\*.

О большом влиянии этой новой литературы на литературу и поэзию США более позднего времени можно судить хотя бы по тому, что когда в XIX веке круп-

\* Один из наиболее выдающихся музыковедов Англии нашего времени, Э. Дент (1867—1957)<sup>7</sup>, усматривает в превосходстве библейской поэзии над светской литературой Англии Реставрационного периода основную причину того, что церковная музыка Перселла по своим художественным достоинствам гораздо выше его театральных произведений.

нейший поэт Новой Англии Лонгфелло провозгласил в своем «Псалме к Жизни» свободу от пуританского мировоззрения, то при этом он воспроизвел в своей поэме многие характерные образы и поэтические обороты пуританской гимнической поэзии:

Не тверди в строфах унылых:  
«Жизнь есть сон пустой!».— В ком спит  
Дух живой,— тот духом умер:  
В жизни высший смысл сокрыт.

Жизнь не грёзы! жизнь есть подвиг!  
И умрет не дух, а плоть.  
«Прах еси — и в прах вернешься»,—  
Не о духе рек господь.

Не печаль и не блаженство  
Жизни цель: она зовет  
Нас к труду, в котором бодро  
Мы должны идти вперед...»<sup>8</sup>

(Перевод И. Бунина)

При известном разнообразии сюжетов и литературных стилей пуританские гимны были, однако, написаны в одной характерной музыкальной манере. И псалмы, и нравоучительные стихи, и философская лирика, и патриотические призывные песни как музыкальные произведения мало отличались друг от друга. Всем им были свойственны черты своеобразного установившегося стиля, не имевшего явных точек соприкосновения с музыкальным искусством Европы. Очевидно самобытная «американская манера» музыкального письма выработывалась длительное время. Промежуточные стадии ее развития не были зафиксированы на бумаге и затерялись в истории, но зато и начальный, и завершающий этапы нам хорошо известны. Они позволяют более или менее достоверно осветить картину формирования первого национального жанра в музыке США.

## 5

Интересно сравнить разные судьбы пуританского гимна после того, как он начал свое двойственное существование на двух полушариях.

Отправным моментом и для английских, и для американских пуритан служил один и тот же вид хорала, законченный в английском богослужении в середине VI века \*.

На протяжении последующего столетия и в Европе, и в Новом Свете он непрерывно подвергался светским влияниям. Однако картина эволюции этого жанра в метрополии была совершенно иная, чем в колониях.

В Англии уже на рубеже XVII века хорал испытал воздействие мадригала и ранней оперы. Им заинтересовались прославленные «вирджиналисты», связанные с елизаветинским двором (Фарнаби, Доуланд, Булл и другие). В трактовке этих светских композиторов хорал пропитывался утонченными красочными гармониями лирического мадригала. Под влиянием речитативной декламации и ариозной мелодии оперы пуританские псалмы обогатились несвойственной им прежде напевностью и ритмической гибкостью.

Среди прихожан английской провинции подобная «модернизация» не встречала сочувствия. Монотонное грегорианское пение было им ближе, чем лирическая выразительность оперных мелодий. Они по-прежнему предпочитали хоровой склад «догармонической эпохи», средний (теноровый) голос для мелодии, одноцветную диатонику и расплывчатые ритмы.

Однако процесс «итальянизации» хорала, начавшийся на рубеже XVI и XVII столетий, в Англии неуклонно развивался. Крайнее выражение этих светских стремлений мы находим в ярко театральных, почти «оперных» антемах Перселла. Блестящие инструментальные «скерцо», выразительные солирующие вокальные партии, выдержанные в характере арий, гармонические и тембровые краски редкой красоты у хора вытеснили здесь строгое однообразие ортодоксальных пуританских песнопений. К концу XVII столетия традиционный хорал в Англии полностью растворился в мощном потоке новой лирической и драматической музыки. А еще через

\* Сборник, составленный Стерихолдом и Хопкинсом (*Sternhold and Hopkins. Psalms of David in English metre, 1562*)

одно поколение духовная музыка, достигшая в творчестве Баха и Генделя одновременно и расцвета и завершения, вообще сошла со «столбовой дороги» искусства Западной Европы.

По отношению же к Новой Англии понятие «светские влияния» приобретает совсем другой смысл. Эволюцию хорала на американской почве было бы правильнее всего определить как «фольклоризацию», потому что этот процесс происходил, по существу, под воздействием только народной и народно-бытовой музыки.

Подобно фольклору, музыка хорала в Америке передавалась только из уст в уста и пелась исключительно на память, так как немногочисленные экземпляры нотного сборника, привезенные в начале XVII века, постепенно истрепались и затерялись. Первые переселенцы еще пели псалмы по нотам, но из прихожан следующего поколения почти никто уже не владел нотной грамотой. Специалистов-руководителей хорового исполнения в колонии не было, и до начала XVIII века потребность в них еще не стала общепризнанной. Становясь народно-массовой песней устной традиции, гимн начал впитывать в себя светские влияния, нарушающие «канонизированный» стиль английского пуританского хорала.

Об этом можно судить по множеству исторических документов той эпохи. Памфлеты, проповеди, трактаты богословов колонии проникнуты чувством беспокойства по поводу того, что старинные песнопения засоряются недостойными светскими влияниями. Очевидно, ко времени появления первого нотного приложения к «Книге псалмов» этот процесс продвинулся уже очень далеко, если многие напевы, вошедшие в такую, канонизированную богословами книгу, были заимствованы из известного лондонского сборника светской музыки, который в наше время стал «энциклопедией» бытовых музыкальных жанров Англии XVII века \*. Но, помимо этих прямых заимствований, сами особенности исполнения придавали пуританским гимнам какой-то новый, весьма своеобразный характер. Борьба между духовными руко-

\* *Playford's Introduction to the Skill of Musick*. Одиннадцатое издание сборника вышло в Лондоне в 1687 году.

водителями и прихожанами все более обострялась и в конце концов вылилась в массовое движение за нотное церковно-певческое обучение. Этому движению мы обязаны появлением во второй половине XVIII века целой «школы» композиторов хоровых гимнов. Она завершила полуторавековое развитие пуританского хорала на американской почве.

Однако вплоть до наших дней в создании американских хоровых гимнов не участвовал ни один композитор-профессионал. Даже когда в колониях уже существовало много музыкально-певческих школ\* и появились десятки сборников гимнов, ни один из создателей этой музыки не имел даже отдаленного отношения к профессиональным музыкальным кругам, которые начали возникать в крупных американских городах к концу колониального периода.

Создатели «школы» хоровых гимнов, при всем их огромном общественном влиянии, ни в какой мере не претендовали на то положение, которое занимали композиторы Старого Света. Ни для одного из них искусство не было единственной областью деятельности — судьба, которую разделяли и живописцы Новой Англии. Так, например, Оливер Холден, самый плодовитый и преуспевавший сочинитель гимнов, совмещал со своей композиторской деятельностью занятия столяра, торговца недвижимым имуществом, проповедника, учителя пения, содержал музыкальный магазин и, кроме того, неоднократно избирался депутатом в законодательные органы своей колонии. Джемс Лайон был пастором, Сапплай Белчер — поочередно содержателем таверны, учителем, судьей, политическим деятелем. Дэниел Рид — ремесленником, Джестин Морган — учителем и содержателем таверны, Эймс Дулитл — ювелиром, Джекоб Кимбалл — кузнецом, а его сын Кимбалл-младший — адвокатом и т. д. и т. п. Самый талантливый из них, Вильям Биллингс (1746—1800), сочинения которого легли в основу стиля хоровых гимнов XIX века, был по профессии дубильщиком. Когда же, чувствуя не-

\* Подробнее об этом см. ниже.

преодолимое призвание к музыке, он бросил свое ремесло и всецело посвятил себя композиции, то очень скоро впал в нищету. Этот плодовитый художник, напечатавший при жизни несколько обширных сборников хоровых произведений\*, не оставил после своей смерти средств даже на собственное погребение. Он был похоронен в общей могиле.

В высшей степени характерно для общественного и культурного уклада Новой Англии то, что многие из сочинителей-самоучек, например упомянутые выше Дж. Лайон, Дж. Кимбалл-младший и другие, имели высшее образование, полученное в Гарвардском университете. Их композиторская техника безнадежно отставала от уровня современной профессиональной музыки, но сочинявшиеся ими поэтические тексты отличаются высокой культурой слова.

Когда исследователи гораздо более позднего времени занялись изучением гимнов колониального периода, то они прежде всего обратили внимание на то, что казалось им технической отсталостью авторов гимнов. Эти композиторы не знали элементарных правил голосоведения и гармонии, не понимали закономерностей структуры музыкального периода. «Хаос бессвязных, следующих друг за другом интервалов», «уродливые параллельные «квинты, беспорядочное нагромождение гармонии», — так характеризовали позднейшие музыковеды творчество Биллингса и его последователей<sup>9</sup>. Любопытно, что примерно в этих же выражениях клеймило и пуританское духовенство XVII — начала XVIII века народную манеру исполнения хоралов, которая казалась ему слишком резкой, беспорядочной, вольной.

\* *The New England Psalm Singer or American Chorister* («Исполнитель псалмов Новой Англии или Американский хорист») 1770, *The Singing Master's Assistant* («Помощник учителя пения») 1778, *Musik in Miniature* («Музыка в миниатюре») 1779, *The Psalm Singer's Amusement* («Развлечение для исполнителя псалмов») 1781, *The Suffolk Harmony* («Суффолкская гармония») 1786, *Continental Harmony* («Континентальная гармония») 1794. Особенной популярностью пользовался гимн Биллингса «*Chester*».

Очевидно, то, что музыкантам, принадлежащим к европейской профессиональной школе, казалось признаком элементарной безграмотности, было на самом деле стилистической особенностью американского гимна. Композиторы Новой Англии не только не ощущали свою профессиональную неполноценность, но, наоборот, гордились своей самостоятельностью. С характерным для пуританских колонистов интеллектуальным подходом они предпосылали своим нотным сборникам развернутые предисловия, содержащие рассуждения о музыке и об ее исполнении, напутствия к восприятию их собственного творчества, полемические высказывания и т. п. Биллингс, по его собственному признанию, нарочито пренебрегал правилами музыкальной композиции, культивируя диссонантные звучания (или, как он их называл, «конфликты голосов»), которые консервативное духовенство называло «музыкальным жаргоном». Беспокойные резкие звучности сообщали его музыке живость и взволнованность, несовместимые с благочестием. Он достигал замечательных художественных эффектов обыгрыванием «запрещенных» параллельных интервалов.

Духовенство, озадаченное своеобразной красотой этого искусства, в котором было так мало от пуританского сурового аскетизма, с удивительной пронизательностью подмечало его светские фольклорные черты. «Кэтч\*, песенка, танец, марш, простая баллада — все это совсем непригодно для восхваления бога»<sup>10</sup>, — писал в начале XIX века неизвестный пуританский пастор, возмущаясь широкой популярностью творчества Биллингса. Он точно указал на самые характерные истоки музыкального стиля американских хоровых гимнов. Их интонационный строй родствен характерным мелодическим оборотам английской народной песни XVI—XVII веков. Сравним для примера музыку известной баллады «*How should I your true love know*» («Как мне узнать имя твоего верного возлюбленного»), слова

\* Кэтч (catch) — старинный вид народной многоголосной песни в Англии, известной со времен раннего Возрождения.

которой Шекспир вкладывает в уста Офелии, с мелодиями пуританских хоровых гимнов:

1a ПЕСНЯ ОФЕЛИИ

6 Gravely  $\text{♩} = 72$  ДЖОСЕЛИН «89-й ПСАЛОМ»

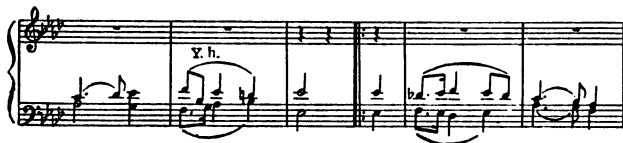
Continuation of the piano accompaniment for 'ДЖОСЕЛИН «89-й ПСАЛОМ»'.

8 Quietly  $\text{♩} = 66$  МОРГАН «АМАНДА»

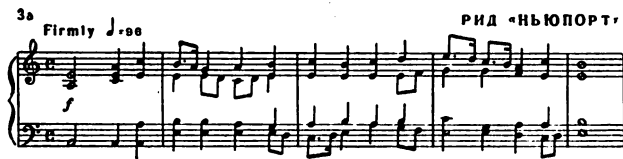
Freely  $\text{♩} : \text{about } 72$  ЛАЙОН «8-й ПСАЛОМ»

Ритм английского народного танца (характерная трехдольность с пунктиром) часто пронизывает гимны Биллингса и его современников.





Во многих из них ясно ощутимы жанровые признаки марша. Например:





Даже так называемые «фугированные напевы», введенные Биллингсом и считавшиеся новым словом в музыке американского гимна\*, по существу представляют собой вариант старинного английского «кэтча». Это — простейшая форма имитации, широко распространенная в английском фольклоре, начиная с знаменитого «легнего канона» (*Summer is icomen*) XIII века.

4a Faster  $\text{♩} = 116$ 

КИМБАЛЛ «ЛАЙСЕСТЕР»

\* С характерной наивностью Биллингс произносил слово *fuguing* как «феджинг». Очевидно, слово «фуга» ему было известно по литературным источникам. Но элементарная имитация в гимнах Биллингса не имеет ничего общего с развитой полифонией фуги.

Vigorously  $\text{♩} = 120$

Попытка анализировать музыку пуританских хорových гимнов с эстетических позиций конца XVIII века неизбежно привела бы к искажению ее эстетической сущности. С таким же успехом можно было бы, анализируя многоголосные произведения Агс пова или песни трубадуров, объявить их музыкальной бессмыслицей. Гармоническая жесткость, прямолинейные диатонические напевы (часто без вводного тона), расплывчатая структура, простейшие танцевальные ритмы — все это в такой же мере характеризует музыкальную психологию американских пуритан, в какой тонко нюансированная мелодия, «слабые» окончания и украшения, симметрично членящаяся фразировка, симфоническое звучание неотделимы от европейского «чувствительного» стиля соответствующего времени.

И по принципам развития хоровая музыка американцев мало отличается от простейших народно-песенных форм. Возникновение американской школы хорových гимнов совпало по времени со становлением классического симфонизма в Европе. Биллингс, которого американские историки иногда в шутку называют «американ-

ским Моцартом» (на том лишь основании, что Моцарт также был похоронен в общей могиле), и в самом деле был современником великого венского классика. Но в произведениях его школы незаметно даже отдаленного знакомства с принципами симфонического развития. Более того, ей чужды не только всякие инструментальные приемы (в том числе и «переходные», предшествовавшие сонате), но и формообразование, характерное для профессиональной хоровой полифонии. Оперные вокальные формы (такие, как получившие широчайшее распространение ария *da capo* и остигнутый бас) также не проникли в это искусство. По масштабу пуританский гимн не отличается от народной песни. Тема в нем экспонируется, но по существу не развивается. Композиторы Новой Англии из всех многообразных принципов развития использовали только несколько элементарных приемов, издавна привившихся в народно-бытовой музыке Европы:

а) антифонное противопоставление хора и соло или двух хоровых тембровых групп,

б) простую куплетность,

в) двухчастность, характерную для танцевальных жанров XVII века,

г) свободное имитационное проведение голосов, как в каноне, без тональных соотношений фуги и сложных тематических преобразований, выработанных в профессиональной полифонии.

Насколько музыкальный стиль американских гимнов был явлением закономерным, можно судить хотя бы по тому, что школа Биллингса сложилась и получила широчайшее распространение в период, когда в американские северные колонии уже начинала проникать европейская профессиональная музыка и в крупных городах северо-востока уже звучали произведения, созданные американскими эпигонами сыновей И. С. Баха.

Но это европейское ответвление, носившее одновременно и поверхностный, и сугубо провинциальный характер, долгое время оставалось чуждым американской демократической культуре, в то время как хоровые гимны Новой Англии находили у современников широчайший отклик.

Авгору «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу (родившейся в 1811 году) в детстве приходилось неоднократно слушать хоровые гимны Биллингса в маленьких городках Новой Англии. Она описывает в одном из своих рассказов \* потрясающее эмоциональное воздействие этой музыки.

«...Ощущение величественной и необузданной свободы, энергии и движения... Что бы ни говорил об этих напевах вышколенный музыкант, ни один человек с воображением и чувством не мог слушать их... не испытывая при этом глубокого волнения. Они приводили в трепет не одну суровую или черствую душу...»

«Жизнеутверждение, радость, сила прославления», — так характеризует напевы Биллингса один из историков американской культуры<sup>10</sup>.

«В его жалобных излияниях — сила и простота старинных баллад», — пишет о Биллингсе современный американский музыковед Гилберт Чэйз<sup>11</sup>, называя его «народным бардом».

В жизни демократических кругов американского общества это искусство было призвано сыграть огромную роль.

## 6

Американская художественная литература, привлекая внимание мира к разнообразным типам людей, населявших США, до сих пор в долгу перед провинциальным учителем «певческой школы». Этот скромный деятель, остававшийся вне поля зрения культурных городских кругов, не удостоился внимания отечественных беллетристов. А между тем он представлял духовные интересы широчайшей прослойки американского народа на протяжении целого столетия, и именно он сохранил и пронес традиции хорового искусства Новой Англии вплоть до наших дней.

\* «Paganic people».

Так называемое «движение певческих школ» — одно из самых интересных явлений в художественной жизни Америки. Оно зародилось в Новой Англии в ответ на возросшее стремление упорядочить исполнение хоровых гимнов и скоро распространилось в массовом масштабе по всей территории Соединенных Штатов: из Новой Англии в Пенсильванию, оттуда в южные районы, из южных штатов в новые завоеванные территории «дикого Запада». Как средневековый бродячий музыкант, американский учитель пения странствовал верхом, с камертоном и сборником пуританских гимнов в кармане. Регулярно, раз или два в неделю, он проезжал через одни и те же селения, где, пользуясь гостеприимством местных жителей, обучал страстно жаждущую молодежь искусству хорового пения.

К концу XVIII века в стране насчитывалось более двухсот подобных «певческих школ», и ко времени Гражданской войны вышли в свет сотни новых хоровых гимнов, продолжавших традиции школы Новой Англии. Но развитие этого искусства после Биллингса происходило уже в совсем другой культурной среде.

На рубеже двух столетий, в период, совпавший с революционным восстанием колоний, которое закончилось утверждением независимого государства Соединенных Штатов, в Новой Англии чрезвычайно возрос удельный вес новых «космополитизированных» городов. Во всех областях духовной деятельности городских жителей северо-востока наметились связи с европейской культурой. И в музыке этого периода, бытующей в Филадельфии, Бостоне, Нью-Йорке, отчетливо проявляется «равнение на Европу». В этой новой обстановке пуританский хоровой гимн утратил свое бывшее «боевое» значение. В значительной мере благодаря усилиям одного из наиболее энергичных просветителей среди американских музыкантов, Лоуэлла Мэйсона, отдавшего свои незаурядные разносторонние способности пропаганде европейского музыкального искусства, была осуществлена радикальная реформа и в области церковной музыки. Плодотворные результаты этой стороны деятельности Мэйсона общепризнанны. Однако преклоение перед высоким уровнем музыкального искусства Европы

выработало у Мэйсона и его последователей крайне высокомерное отношение к американскому хоровому искусству. Согласно общепринятой точке зрения, именно с этого момента и зародился у американских музыкантов тот «комплекс неполноценности», который вплоть до второй четверти XX века выражался в усиленном подражании европейской профессиональной музыке и в пренебрежении народными традициями искусства США.

Пуританский гимн исчез из обихода городов северо-востока. И только в провинциальных селениях штатов Новой Англии он еще некоторое время удерживался как заботливо охраняемый анахронизм. Но зато в сельских районах страны, и прежде всего в южных штатах (Вирджиния, Северная и Южная Каролина, Кентукки, Теннесси, Алабама и Джорджия), «движение певческих школ» в полной мере сохранило свою силу. Изгнанное из культурных центров, вытесненное на периферию, оно продолжало давать там неожиданные, на наш современный взгляд, ростки. Десятки «композиторов» последователей Биллингса\*, обобщали в своих хоровых гимнах традиции национального американского искусства, откровенно признаваясь в том, что они широко и свободно черпают из звучащей вокруг них бытовой музыки.

Сборники хоровых гимнов свободно духовного (т. е. не связанного с культом) содержания продолжали выходить в свет вплоть до 30-х годов нашего столетия\*\*, вызывая своей нарочитой «безграмотностью» негодование просвещенных городских кругов. И в самом деле, в музыке этих странствующих «бардов» (ни один из них, подобно пуританам, не имел даже отдаленного отношения к профессиональным музыкальным кругам) усиливаются и подчеркиваются те стороны творчества Биллингса, которые так резко выделялись на фоне европейской музыки.

\* Дэйвисон, Уокер, Колдуэлл, Уайт, Кинг, Мак Кёрри и множество других.

\*\* Так, например, последнее издание сборника «Священная арфа» (1844) вышло в 1936 году. Сборник «Южная гармония» (1835) также продолжал пользоваться широчайшей популярностью в 30-х годах нашего века и т. п.

Только широкое проникновение радио в отдаленные сельские районы страны пресекло в наш век поступательный ход этого своеобразного искусства.

Как реакция на пренебрежительное отношение музыкантов XIX века к хоровой школе, созданной Биллингсом, среди некоторых американских музыковедов нашего времени наблюдается стремление безмерно возвеличить прогрессивные черты этой школы. В этой связи представляет интерес содержательная, проблемная, но в высшей степени спорная теория, выдвинутая Чарльзом Сигером<sup>12</sup>.

Американская цивилизация, утверждает Сигер, на протяжении трех столетий представляла собой прогрессирующее явление. Интерес, который проявляют многие современные американские композиторы (Коуэлл, Томпсон, Айвз и другие) к музыке Биллингса и его школе, свидетельствует об общности их эстетических взглядов. Сигер считает, что подобно тому как многие композиторы-новаторы в европейской музыке XIX века, а за ними и современные американцы, бросили вызов «канонам» классической гармонии, в XVIII веке это сделал невежественный Биллингс и его последователи. Не является ли, таким образом, спрашивает Сигер, стиль пуританского гимна проявлением того прогрессивного американского мышления, которое привело к созданию республиканского строя?

Можно согласиться с Сигером в том, что хоровой стиль американского гимна представлял собой беспорочное отклонение от «космополитического» музыкального языка, господствовавшего в профессиональной европейской музыке классической эпохи. Но попытка видеть в этом отражение прогрессивного строя мысли представляется нереальной. Хоровой стиль американского гимна вовсе не был реакцией наиболее прогрессивных умов своего времени на эстетику европейского классицизма, и меньше всего он был вызовом, брошенным школе классической гармонии. О реакции на европейское искусство можно было бы говорить лишь в том случае, если бы американцы Новой Англии уже овладели мировой профессиональной культурой и, отталкиваясь от нее, шли своим путем. Но ведь, как пишет и сам Сигер, школа



Биллингса лишь подытожила полуторавековое развитие хорового гимна колониального периода, а оно, как мы видели выше, происходило в полном отрыве от европейской музыки. Поэтому, если между гармоническим языком композиторов Новой Англии и модернистов современной Америки и есть точки соприкосновения, то не потому вовсе, что авторы гимнов обладали революционной смелостью и опередили свою эпоху на полтора столетия, а потому, что для них был эстетически актуален еще не сложившийся гармонический язык «догомофонной эпохи». Это — явление, сходное с той общностью интонационного строя у композиторов позднеренессансного мадригала и у импрессионистов, которая неоднократно привлекала внимание исследователей<sup>13</sup>. Если диссонантность модернистов являет собой результат постепенного распада классической функциональной гармонии, то гармоническая «свобода» композиторов XVI и XVII веков говорит лишь о недостаточно установившихся закономерностях языка в период, переходный от полифонии к гомофонии.

И в самом деле, ведь не только гармонический язык, но (как мы видели выше) и интонационный строй, и принципы развития, и манера исполнения, свойственные европейской музыке «предоперного периода» (XVI — начало XVII века), в большей степени сохранились в хоровых гимнах Новой Англии. А в творчестве их последователей эти консервативные элементы значительно усилились. Стойкость старинных музыкальных традиций — один из величайших парадоксов нового американского общества.

Странную консервативность культуры, в условиях которой формировалась американская школа хоровых гимнов, быть может, лучше всего характеризует система обучения музыкальной грамоте, привившаяся в Америке с начала XVIII века.

Не совсем ясно, почему колонисты не обратились непосредственно к той нотной записи, которая в достаточной мере оправдала себя в европейской музыкальной практике на протяжении многих столетий.

Возможно, что они искали какие-то более рациональные методы обучения, рассчитанные не на специализи-

рованный церковный хор, а на подлинно массовое исполнение. Система всеобщего обучения, укрепившаяся в Америке, действительно обладает некоторыми преимуществами по сравнению с обычной европейской, но совершенно очевидно, что при этом она опирается на музыкальную практику далекой старины.

В начале XVIII века вышло в свет первое руководство к хоровому исполнению гимнов, в котором система нотного обучения основывалась на принципе средневековой сольмизации, распространенной в Англии в эпоху Тюдоров, т. е. не позднее конца XV века\*.

Очевидно, эта система не дала вполне удовлетворительных результатов, так как несколько лет спустя появилось новое руководство\*\*, где была предпринята попытка совместить принципы сольмизации с европейской нотацией (небезынтересно, что оно было напечатано в типографии, принадлежавшей брату Веньямина Франклина, где в юные годы некоторое время работал сам великий просветитель).

Наконец, в результате экспериментирования и отбора в начале XIX века в США выработалась устойчивая система нотной записи\*\*\*. Она сочетала принципы средневековой сольмизации с новой методикой, основываю-

\* *An Introduction to the Singing of Psalm Tunes by John Tuft, 1712.*

Вместо нот и нотного стана автор пользовался четырьмя буквами английского алфавита следующим образом. Буквы F S L заменяли собой звуки первых двух целых тонов тетрахорда, а буквы M F символизировали вводный тон с его разрешением, то есть гамма до ре ми фа соль ля си до выписывалась

F S L F S L M F

Временные обозначения были представлены также буквами следующим образом:

♩ ♪ ♫

F F F:

\*\* *Grounds and Rules of Musick by Dr. Thomas Walter, 1721.*

\*\*\* Ее изобретение приписывается Литтлю и Смитту (Little and Smith). Согласно указаниям в литературе, она была впервые разработана в 1798 году. Однако первые сборники, напечатанные по этой системе, относятся к началу XIX века.

щейся на индивидуальном рисунке (или узоре) каждого из звуков тетрахорда:

♠	♢	♣	♠
Fa	Sol	La	Mi
F	S	L	

Эта система записи получила название «узорных нот» (shape note).

Она не нуждается в нотном стане, но с середины XIX века деятели «движения певческих школ» приспособили ее к нотному стану и к современной гамме \*. Все дошедшие до нас сборники хоровых гимнов после Биллингса записаны узорными нотами.

PARTING FRIENDS

9, 8a.

JOHN G. MCCURRY, 1846.

101

Farewell, my friends, I'm bound for Can - nado, I'm trav'ling through the wil - der - ness. Your smiles - you - are here de - light - ful. You, who did leave my mind en - dowed. I go a - way, behind to love you.

Per - haps never to meet a - gain. But if we ever have the pleasure, I hope we'll meet on Can - nado's land.

\* The Author, when eight years old, learned the key of this tune from Mrs. Catherine Paine.

\* Гамма выписывается следующим образом:

Fa Sol La Fa Sol La Mi Fa

Впоследствии были добавлены еще три узорные ноты.

Таким образом, в 30-х годах нашего века в стране джаза и небоскребов продолжали жить традиции певческого обучения, восходящие к средневековой Англии.

Не менее удивительные тенденции можно обнаружить и в художественном содержании хоровых гимнов XIX века.

Существенные изменения произошли в характере текста. Возвышенность слога, сосредоточенное созерцательное настроение, типичное для гимнической поэзии Новой Англии, уступили место стихам народного, «балладного» склада. Бытовые конкретные образы, нелитературные формы выражения, повествовательные элементы, приемы наивной разговорной речи — все это в высшей степени характерно для более поздней (после Биллингса) разновидности американского хорового гимна. Подобные произведения даже получили в южных районах США иные названия: их называют «балладными гимнами», «духовными песнями» и т. п.

В «балладных гимнах» особенно ясно проступает связь с народной песней. Здесь религиозная идея преподносится в таком наивном, непосредственно фольклорном виде, что религиозно-духовная тема представляется здесь совершенно случайной, не связанной ни с эпической стороной стихотворения, ни с деталями изложения и структурой. Например, в гимне «Дама-Католичка» (см. пример 66) трагическое повествование о ссоре матери с дочерью, отказывающейся повиноваться католическим догмам, развивается совершенно в духе балладных стихов, где используются сюжеты с подобными же конфликтами; таков, в частности, распространенный мотив — нежелание девушки выйти замуж за выбранного родителями нелюбимого жениха и пр.

Упрощению и фольклоризации текста сопутствуют и определенные особенности музыкального языка. Так, мелодия полностью подчиняется метрической структуре балладного стиха. Ее интонационный строй тяготеет к средневековым ладам и к пентатонике, характерным для старинной английской народной песни.

Подобно ранним ренессансным полифоническим жанрам, американский хоровой гимн написан для двух или чаще всего для трех голосов. По фактуре он гораздо

ближе полифоническим жанрам позднего средневековья, чем протестантскому хоралу XVII века.

В соответствии с традициями догомофонной эпохи мелодия гимна выписывается не для верхнего голоса, а для среднего, тенорового.

Сравним кондукт XIII века с американскими хорсвыми гимнами, созданными в канун Гражданской войны:

6a



6

ROMISH LADY



6

WONDROUS LOVE

Огромное количество параллельных квинт и октав (на протяжении одного четырехстрочного гимна может встретиться примерно 25 параллельных квинт и 75 параллельных октав) свидетельствует о том, что эта музыка написана на основе слухового восприятия догармонической эпохи. Этот факт подтверждается руководствами по композиции гимнов (иногда предпосылаемыми сборникам), где правила сочинения отражают ренессансную композиторскую технику.

«...После того как сочинена партия тенора, — пишет редактор сборника, — можно начать партию баса, выписывая ноты на правильном расстоянии от тенора... Избегайте секунд, септим и нон... Хорошо звучат любые две ноты с одинаковым названием... Гармоническими интервалами являются терции, квинты, сексты и октавы... После того как написана партия баса, следует писать верхний голос с учетом написанных партий...»<sup>12</sup>.

И, наконец, даже названия самих сборников: «Гармония Колумбии», «Сельская гармония», «Гармония Юга», «Священная арфа», «Светская арфа» и т. п. переносят нас в «старую добрую Англию», к музыкальным изданиям доперселловских времен.

Чем можно объяснить эту странную музыкальную «консервативность»? Ведь общая направленность американской культуры была в период формирования национального хорового гимна безусловно прогрессивной. Объяснение этого можно усматривать лишь в одном: общественный строй, созданный американцами, был антагонистичен развитию профессиональной светской музыки, как и других искусств. И только литература не разделила судьбу этих искусств.

В самом деле, уже в первые годы колонизации литература выполняла в новом обществе жизненно необходимую функцию. На протяжении полутора столетий печатное слово находилось в центре насущных интересов северо-восточных колоний. Уже в XVII веке Новая Англия создала свою литературу, не только религиозную, но и беллетристическую, с морально-дидактическими тенденциями, а красота и отшлифованность ее публицистического и ораторского стиля поставили ее на один уровень с литературой метрополии.

Середина и конец XVIII века отмечены появлением в Новой Англии превосходной революционной публицистики (Джеймс Отис, Бенъямин Франклин и многие другие), серьезной беллетристической литературы морализирующего направления (Джонатан Эдвардс, Сэмюел Сивол и другие), не говоря уже о бесчисленных полемических трактатах преимущественно богословского содержания. Интенсивное развитие печатного слова в северных колониях привело к тому, что ко времени зарождения школы Биллингса литература молодой Америки уже ничем не напоминала письменность дошекспировской Англии. Высокий уровень американской литературы удерживался на протяжении последующих двух столетий, обеспечивая ей видное место среди национальных литературных школ мира. Не только Вашингтон Ирвинг или Натаниель Готорн были современниками «движения певческих школ». Как это ни трудно себе представить, но и Лонгфелло, и Марк Твен, и Брет Гарт, и Уолт Уитмен творили одновременно с сочинителями «архаичных» хоровых гимнов.

Как уже упоминалось, роль живописи, архитектуры и музыки в пуританском обществе была совсем иной. Живопись была обречена на крайне приниженное существование, так как в служении богу и народу для нее не было предусмотрено места. Соответственно школа американской «анонимной» портретной живописи, относящаяся к XVII веку, рано угасла, не оставив после себя потомков.

Было бы абсурдно думать, что крупные сдвиги в архитектуре, которые происходили в Европе при абсолютистских режимах на протяжении XVII и XVIII веков, могли найти отражение в полукрестьянской, полуторговой колонии пуритан. Пуритане продолжали держаться за тот тип жилищного строительства, который веками выработывался в Старом Свете. Формирование национальной монументальной архитектуры США началось только в XX веке.

Ограниченная общественная роль музыки в Новой Англии определила ее своеобразные черты. В отличие от живописи, музыкальное искусство в Новой Англии не угасло, но ему и не удалось в сколько-нибудь значи-



тельной степени развить традиции народно-бытового творчества. Хотя хоровые гимны и создавались индивидуальными творцами, тем не менее в этой музыке отражалась не столько личность композитора, сколько общие психологические черты народа, и не столько новые художественные искания, сколько установившиеся формы.

В бурно растущей промышленной стране передовая научная мысль странным образом сосуществовала с малоразвитой музыкальной культурой, сформировавшейся в отдаленную историческую эпоху.

И все же то, что слушатели, воспитанные на музыке «оперной эпохи», воспринимают как признак консервативности, как странный анахронизм, на самом деле может лишь означать, что в полународном, полупрофессиональном американском гимне сохранились самые устойчивые черты английского музыкального фольклора.

Эта точка зрения находит опору в творчестве современного английского композитора Воан Уильямса, которое пользуется широкой популярностью не только в городах, но и в провинции Англии. Свой национальный стиль Воан Уильямс нашел только тогда, когда ему удалось претворить в музыке характерные черты старинной английской песни и национальных полифонических жанров позднего Ренессанса. При этом многие приемы, свойственные творческому почерку Воан Уильямса (параллельные интервалы, жесткие гармонии, полифоническая фактура определенного типа, средневековые лады, балладные ритмы и интонации и т. п.), перекликаются с типичными выразительными приемами американских хоровых гимнов. Очевидно, творцам американских гимнов удалось уловить и передать неувыдаемое народно-национальное начало, и именно эта черта придала их музыке такую устойчивость и жизнеспособность.

\*

С конца XVIII века хоровой гимн Новой Англии, как и вся последующая музыка пуританского богослу-

жения, сходит с большой дороги национального искусства. Его дальнейшее развитие в южных и западных сельских местностях страны проходит незаметно. Но через сто лет после школы Биллингса один из ее далеких отпрысков привлек внимание во всем мире. Этим ярко оригинальным потомком пуританского хорового гимна были негритянские спиричуэлс.

1

Негритянская музыка Северной Америки имеет столь же давнюю историю, что и англокельтская.

В 1619 году, то есть незадолго до того, как первые английские пуритане высадились на американской земле, в южную колонию Вирджиния была доставлена случайная партия рабов из Западной Африки. Еще через несколько десятилетий позорная торговля невольниками стала характернейшей чертой экономики и быта английских колоний. Это варварство цинично уживалось с высоким демократизмом высказываний создателей республики. На протяжении XVII и XVIII веков негритянское население на территории будущих Соединенных Штатов увеличилось до нескольких миллионов\*. К началу XX века негры и мулаты составляли одну треть жителей южных штатов, а в наше время они образуют одну десятую часть населения США. Этим американцам африканского происхождения обязана музыка Соединенных Штатов своим неповторимым национальным своеобразием, своими наиболее интересными художественными явлениями.

\* За время с 1660 по 1786 год более двух миллионов африканцев было вывезено на территорию английских колоний и более трех миллионов — на территорию бывших французских и испанских колоний.

Долгое время творчество американских негров оставалось вне поля зрения городских кругов. Но начиная с середины прошлого века негритянская музыка США стала привлекать к себе внимание во всем мире. Сначала эстрадные негритянские песни, затем трагические хоровые спиричуэлс, потом предвестники джаза: рэгтайм, блюз, джаз-банд, еще позднее суинг и современный джаз — все это постепенно вошло в американскую и европейскую культуру. Почти в то же время американские негры проявляли выдающиеся способности и в поэзии, и в драматическом искусстве, и в эстрадном танце. До недавнего времени само собой подразумевалось, что это творчество — чисто негритянское. Эмоциональная непосредственность, некоторая наивность и сентиментальность, свойственные искусству негров, издавна ассоциировались в представлениях американцев с обликом уроженцев Африки. Но в наше время ряд серьезных исследований, относящихся не только к музыке американцев, но и к художественной культуре Африки, полностью развеял эту легенду и привел к радикальному пересмотру вопроса о расово-национальных истоках негритянской музыки США. Материалы, открытые в XX веке, приводят к выводам, что художественное творчество африканцев и американских негров вовсе не одно и то же; что преемственность между ними не элементарна и не прямолинейна; что искусство, созданное американскими неграми, могло сформироваться только в Новом Свете и является характерным и органичным элементом его культуры.

Чтобы убедиться в этом, необходимо хотя бы бегло ознакомиться с традициями художественной культуры африканцев.

С каким художественным наследием прибыли в Новый Свет невольники из Африки? Что из своей музыкальной культуры им удалось сохранить и развить? Что из современного негритянского искусства в Америке совершенно самостоятельно и не имеет ни precedентов, ни истоков в творчестве африканцев? Без ответа на эти кардинальные вопросы проблема национально-американского характера негритянской музыки США повисла бы в воздухе. Еще полвека тому назад она была бы не-

разрешима. Но громадные сдвиги в изучении африканской культуры, наметившиеся в наше время, позволяют нам сегодня обосновать тезис о том, что некоторые ведущие жанры негритянской музыки США, при всех их связях с музыкой Старого Света, принадлежат тем не менее общеамериканскому национальному искусству.

До самого недавнего времени для людей европейской культуры история Африки означала лишь историю европейских колоний в Африке. Прибрежная Южная Африка была открыта испанскими и португальскими мореплавателями в ту же великую эру открытий, когда Колумб «натолкнулся» на американский материк\*. Первые книги с описанием этой страны появились в XV и XVI веках. Известное место уделялось в них и роли искусства, в частности музыки, в африканском быту. О древней и высокой культуре Африки, исчезнувшей отчасти в результате арабских завоеваний, отчасти из-за катастрофических последствий работорговли, длившейся более четырех столетий, в ту отдаленную эпоху никто из европейцев еще не подозревал.

В отличие от Америки в Европе торговля рабами не привилась, и Африка заняла в ее экономической жизни второстепенное место. Поэтому интерес к «черному континенту» вскоре пропал и не возрождался вплоть до второй половины XIX века. В этот период империалистическая политика эксплуатации колоний вновь привела европейцев в глубь Африки.

Напомним об обстоятельствах, которые совершили радикальный и неожиданный переворот в представле-

\* Слухи о великолепном царстве чернокожих, относящиеся, по-видимому, к разрушенному впоследствии царству Гана, ходили по Европе еще в средние века (X и XI). Африканское оружие и изделия из слоновой кости проникли в Европу до XVI века. В начале XIV века генуэзские мореплаватели, а в 1364 году группа мореплавателей из Дьеппа достигли африканского континента. Однако только начиная с XV столетия сведения об Африке принимают более достоверный характер. Между 1456 и 1475 годами португальские мореплаватели посетили Золотой берег. В 1472 году, поощряемые Генрихом IV Мореплавателем, они открыли Великий Бенин. Между 1554 и 1593 годами в Бенин приходили корабли из Франции, Англии и Голландии.

ниях европейцев об уровне африканской художественной культуры.

В 1897 году англичане «открыли» древнее африканское государство Бенин. Разрушив обнаруженный ими дворец, они вывезли оттуда изделия из бронзы, слоновой кости, керамики, дерева, кожи, кораллов и других материалов и их разнообразнейших комбинаций\*. Среди них были изображения чернокожих царей и белых людей (очевидно, португальских путешественников XV века), животных и птиц, маски, орнаменты, музыкальные инструменты, предметы домашнего обихода и т. п. Бенину было суждено оказать заметное влияние на западно-европейское модернистское искусство. После того как в начале XX века французские художники вернулись из Лондона с образцами негритянских пластических изделий, африканская скульптура сделалась предметом изучения для европейских художников и искусствоведов на протяжении многих лет. Исследования Сезанна о формах негритянской скульптуры сыграли важнейшую роль как в последующем развитии европейского искусства, так и в коренном изменении представлений об эстетической одаренности африканцев. У раннего Пикассо, Матисса, Дерена и других французских живописцев, у немецких экспрессионистов группы «Brücke», в скульптурах Эпштейна, Липшица, Модильяни происходило откровенное заимствование мотивов из африканского пластического искусства. В Париже образовался своеобразный артистический кружок, члены которого культивировали африканские влияния не только в скульптуре и живописи, но также и в музыке, танцах и поэзии. Как ни далека была от сущности африканского искусства эта салонная мода на «Негра», тем не менее она сыграла свою положительную роль. Именно в этой атмосфере впервые зародился повышенный интерес европейских художников к традиционному искусству Африки, благодаря которому сегодня мы, наконец, приблизились к раскрытию «тайны происхождения» творчества американских негров.

\* Некоторые предметы из бронзы и слоновой кости, вывезенные из Бенина, находятся в музее антропологии и этнографии при Институте этнографии в Ленинграде.



Бронзовая скульптура из Бенина

В наше время — «эпоху нового открытия древней Африки» — многочисленные экспедиции продолжают обнаруживать изумительное богатство африканских художественных образцов, в основном в сфере изобразительного искусства. Почти каждое десятилетие приносит новые открытия в этой области. И хотя из-за отсутствия письменности и систематической научной истории Африки невозможно установить, к каким временам восходят традиции африканских изобразительных искусств и архитектуры, бесспорно, однако, что это — древнейшие традиции, насчитывающие тысячелетия.

Характерно, что европейские путешественники XVI века восторгались планировкой и художественным оформлением старинных африканских поселений. Так, например, голландцы, описывавшие города государства Великий Бенин, настойчиво отмечали, что улицы Бенина во много раз шире, чем улицы Амстердама, а дворец государя занимает территорию, равную территории города Гарлема.

«Импозантные колоннады из дерева, покрытые снизу доверху бронзовыми плитами с изображением батальных сцен. Тридцать широких улиц пересекают город; на каждой, по обеим сторонам, в строгом порядке расположились дома одинаковой высоты — низкие, но большие, с длинными внутренними галереями и многочисленными комнатами. Стены домов выстроены из гладкой красной глины, которую полируют так, что она становится похожей на мрамор»<sup>1</sup>.

Согласно современным данным, период «классической зрелости» изобразительного искусства Африки относится к значительно более отдаленным эпохам, чем европейский Ренессанс или Средневековье.

Высокий уровень технического мастерства — характернейшая особенность африканского художественного творчества древней традиции. Африканские мастера в совершенстве овладели трехмерной формой. Их умение отливать бронзу могло бы сделать честь художникам Ренессанса. (Искусствоведы видят в африканских бронзовых изделиях результат применения утраченного метода — так называемого способа «утраченного воска», предполагающего виртуозную технику и многовековую практику.) Превосходное ощущение материала, строгое соотношение между выражаемой идеей и принципами архитектоники, простота без примитивности свидетельствуют о высоких художественных традициях.

Образцы африканского искусства не произвели впечатления на европейцев XVI века, очевидно, потому, что Европа сама переживала тогда расцвет своей «жизни в искусстве», и пути ее живописи и скульптуры слишком расходились с направлением древнего, стилизованного искусства Африки. Но на пороге XX века, когда в среде европейских художников назрела потребность



в «обновлении», искусство Африки показало тем свежим началом, на которое могла опереться модернистская тенденция к новизне.

Стремление к высокой степени обобщенности, лаконичности, условности выражения — другая характернейшая черта африканского изобразительного искусства.

В древнем художественном творчестве Африки, изученном в наше время, прослеживаются две тенденции. Одной из них свойственны непосредственно реалистические черты, стремление к более или менее точному воспроизведению реальных предметов. Наряду с ней господствует другая тенденция, которую мы условно назовем «символическим реализмом». Здесь африканские художники ставят перед собой задачу не столько воспроизводить объекты внешнего мира, сколько символизировать их, и достигают в этой области непревзойденной самобытности. Эти художественные формы сложились как результат длительного исторического обобщения. Первоначально, несомненно, основу искусства составляли натуралистические изображения, но в процессе его многовекового развития установились условные формы, скорее выражающие концентрат и сущность идеи, чем стремящиеся к точному воспроизведению реальных форм внешнего мира. Европейцу трудно без ключа раскрыть идейный смысл подобных изображений, так как длительный процесс наслоения образов, удвоения их, сокращения, символизации и т. п. привел к известной «зашифровке» прямого объекта. Однако для африканца каждая линия и плоскость, каждый более или менее отвлеченный узор таит ясные образные ассоциации и недвусмысленно выраженную идею.

Существенно также, что в любом художественном изделии Африки господствуют принципы скульптурной, а не живописной формы\*.

\* Африканцы обладают богатым набором растительных и минеральных красок. Тем не менее при украшении художественных изделий они не стремятся ни к реалистическому отображению красок природы, ни к отвлеченной игре цветов и оттенков. Не исключено, что краски представляют для них интерес в основном с точки зрения интенсивности излучаемого света. Возможно также, что определенные цвета заключают в себе известные идейно-образные ассоциации.

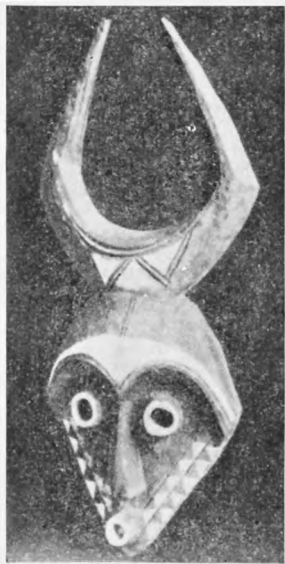
Лирика, субъективные впечатления, личные настроения, в целом меньше свойственные скульптурным жанрам, ни в какой мере не характерны и для изобразительного искусства Африки. Его образная сфера тяготеет к другому. Она выражает в предельно законченной форме идею подчинения человека высшему организующему началу. Характерно, что эта идея проявляется не только в изобразительном творчестве, таком, как маски, которые надевают во время религиозных ритуалов, или скульптурные группы в храмах или дворцах. Она подчиняет себе даже столь непосредственный вид творчества, как танец, который является другой ведущей областью традиционного искусства древней Африки.

Нигде — ни в европейском, ни в американском обществе — танец не переплетается с бытом, с религией, с мировоззрением, с ежедневным физическим ощущением и настроением человека в такой степени, как среди жителей Южной Африки. «Африканца следовало бы охарактеризовать... как человека, который выражает любое свое переживание посредством ритмических телодвижений, — пишет один из современных путешественников по Африке. — Африканцы танцуют постоянно. И когда радуются и когда горюют; когда любят и когда ненавидят; когда ждут благополучия и когда хотят предотвратить несчастье; когда поклоняются своим богам и когда просто хотят провести время. Это состояние танца гораздо более характерно, чем их цвет кожи или черты лица...»<sup>2</sup>.

Эту особенность отмечают и многие другие исследователи африканской культуры. Тем не менее не индивидуальный танец характеризует высшие достижения африканского искусства. «Гений негритянского народа, полное выражение его эстетических ...инстинктов»<sup>3</sup> воплощены в групповых организованных танцах условного содержания, неразрывно связанных с общественными формами жизни африканцев.

Громадную роль танца в жизни африканских селений отмечают почти все современные исследователи африканской культуры.

От европейского — африканский танец отличается прежде всего своей «общественной» организованностью.



Он выполняет столь важные функции в африканском обществе, что его сохранение и развитие предусматриваются традициями. Даже в самых маленьких африканских поселениях имеется своя группа танцоров, которая выполняет общественные функции наряду с воинами, жрецами и т. п. Часто вся молодежь селения принимает участие в танцевальных фестивалях своей деревни или нескольких деревень.

Африканское танцевальное искусство не является профессиональным в европейском смысле слова, не отделяет публику от актеров. В танце принимают участие все присутствующие. И однако в каждом селении есть своя группа ведущих танцоров (условно назовем их



«профессионалами»), которые прошли длительную техническую тренировку, обеспечившую их ведущую роль в хореографии. Подготовка этих «артистических кадров» предусматривается обществом. Ребенок, обнаруживший особую способность к «языку танца», с самых ранних лет обучается у мастеров старшего поколения и со временем берет на себя ведущую роль в общинных обрядовых танцах\*.

\* Нечто подобное, с точки зрения взаимоотношений профессионала и непрофессионала, участвующих в танце, наблюдалось в придворном французском балете XVI и XVII веков или придворных английских масках того же времени. Ведущая роль принадлежала виртуозам — солистам; остальные участники ограничивались «рефренами», более простыми фигурами и т. п. Тем не менее они обладали достаточно высоким художественно-техническим мастерством.



Негритянское кладбище на юге США (современные надгробные памятники, отразившие пережитки африканского пластического искусства)

Строгая упорядоченность условных форм, свойственная только старинному коллективно-организованному искусству, определяет облик африканских «общинных» танцев. Они в высшей степени разнообразны по своему художественному оформлению и техническим средствам. Некоторые имеют явный «сценарный подтекст», который помогает постороннему наблюдателю расшифровать значение выразительных приемов танца (известны, например, танцы «Охота», «Жертвоприношение», «Рок», «Урожай» и т. п.). Многие африканские танцы уже достигли той же степени символического обобщения, что



Картина негритянского художника А. Мотли-  
младшего «В субботу вечером»

и африканское изобразительное искусство. Тип движения, коллективный ритм, узорные фигуры таят в себе многовековые условные ассоциации и в то же время производят огромное художественное впечатление красотой, пропорцией и гармонией внешних форм.

Как и пластически-изобразительное искусство, африканская хореография условна, ритуальна \*, строго организована и антииндивидуалистична.

\* Слово «ритуал» употребляется нами в широком смысле. Имеются в виду не только религиозные, но и многочисленные традиционные светские обряды.

Все описания африканских танцев дают представление не только об их коллективном условно-стилизованном характере, но и о других типичных для них особенностях. Это, во-первых, феноменальная свобода мышц всего тела танцора, недоступная даже самому выдающемуся европейскому виртуозу.

Во-вторых, неразрывная связь танца с барабанным звучанием, со свойственной ему сложнейшей полиритмией, выходящей далеко за пределы европейского ритмического мышления.

Почти все путешественники, побывавшие в Африке как в отдаленные эпохи, так и в наше время, писали об исключительной физической выносливости африканцев во время танца, об их поразительной мускульной свободе и виртуозно развитом ритмическом чутье.

«Как и мужчины, женщины... танцуют под звуки там-тама целую ночь напролет, часто по восемь суток подряд...» — пишет путешественник прошлого века<sup>4</sup>.

«Видно, что нет ни одной частицы их тела, которая бы не реагировала на ритм и не отражала его», — отмечает исследователь еще более ранней эпохи, середины XVIII века<sup>5</sup>.

«...Негры не делают ни одного шага во время танца без того, чтобы одновременно каждая частица их тела, даже голова, не реагировала бы своим движением, отличающимся от движения других частей тела, но совпадающим с его ритмическими очертаниями, в каком бы быстром темпе это ни происходило. Именно в точности этих бесконечных телесных движений и состоит главным образом искусство танца у негра. Нужно родиться с подобной гибкостью членов, чтобы быть способным подражать им...» — писал о характерной для африканцев полиритмии другой путешественник того же столетия<sup>6</sup>.

Любопытные строки мы находим в арабской рукописи XIII века.

«Танец и отбивание ритма заключены в природе африканцев. Говорят, что если бы они падали с неба на землю, то и во время падения отбивали бы ритм»<sup>7</sup>.

Именно эти особенности африканского танца прежде всего поражают воображение и наших современников. Один из них констатирует, что «всякую работу, связан-

ную с физическим движением, негры совершают ритмически, большей частью сопровождая ее пением»<sup>8</sup>. Он приводит рассказ очевидца о танце, в котором принимало участие семьсот-восемьсот негров: «Они совершали прыжки, все одновременно поднимаясь в воздух и опускаясь на землю. Это движение было настолько ритмически точным, что шум от падения на землю давал всего лишь один звук»<sup>9</sup>.

Другой автор описывает, как все население деревни принимало участие в танце, и даже маленькие дети, которые еще не научились как следует ходить, оказались способными превосходно танцевать.

«Эти люди пронизаны ритмом» — вот лейтмотив всех описаний африканских танцев. Свойственная африканскому танцу точность акцентов и сложнейшая полиритмия не имеют параллелей в танцевальном искусстве европейских народов.

Разные части тела — голова, руки, мышцы шеи, плеч, ног, живота — производят независимые друг от друга движения. При этом все они подчинены единому всепронизывающему регулярному биению, исходящему от барабанного звучания.

Для африканской музыки, неразрывно связанной с танцем и находящейся по отношению к нему в известном подчинении, эта сложная ритмическая основа имеет фундаментальное значение.

В опосредствованной и видоизмененной форме она (как будет видно из дальнейшего) определяет также некоторые характерные особенности негритянской музыки Нового Света.

## 2

Книг об африканской музыке написано много. Удивительная музыкальность африканцев производила впечатление еще на европейских мореплавателей XVI века. Сведения о формах музыкальной жизни Африки начали просачиваться в европейскую литературу в эпоху позднего Ренессанса. Есть нечто символичное в том, что



первое, что увидел Васко да Гама на африканской земле (во время его путешествия в 1497 году), были музицирующие местные жители:

«Приблизительно двести негров... начали играть на флейтах; некоторые производили высокие звуки, другие более низкие, так что вместе образовалась гармония довольно приятная»<sup>10</sup>.

Двумя столетиями позднее голландский путешественник несколько подробнее описал такой же ансамбль: от ста до двухсот африканцев, каждый с инструментом, напоминаящим флейту, танцевали по кругу, одновременно играя на своих инструментах. В середине круга находился «руководитель». Голландец отметил и неразрывную связь музыки с танцем, и «гармонический» (т. е. не одноголосный) характер звучаний, и довольно развитую инструментальную культуру.

Путевые записки, всевозможные описания дальних путешествий — модный литературный жанр XVII века — пронизаны высказываниями об африканской музыке. Некоторые из авторов даже посвящают читателей в результаты своих музыкальных экспериментов\*.

Несомненно, все сочинения такого рода страдали общим недостатком, заключавшимся в необузданном воображении авторов, не ставивших перед собой задачу объективного исследования фактов. Кроме того, мало кто из путешественников по Африке был квалифицированным музыкантом, и их оценка местной музыки была в большинстве случаев любительской и расплывчатой. И все же даже эти свидетельства оказались весьма ценными для установления исторической преемственности

\* Так, например, в конце XVII столетия голландский губернатор Симон ван дер Стаэль, направляясь в экспедицию в глубь Африки, взял с собой несколько европейских музыкальных инструментов (гобой, трубы, скрипки, гитары и т. д.). Когда же много лет спустя судьба еще раз забросила его в эту местность, он обнаружил, что африканцы под влиянием европейских образцов изобрели новые разновидности своих собственных инструментов. Другой путешественник XVII века рассказывает, как местные жители, заинтересовавшись его игрой на теорбе, смастерили сходный инструмент, и т. п.



Африканский оркестр

некоторых форм музыкальной жизни африканцев и в особенности используемого ими инструментария.

Вслед за исследователями-мореплавателями в Африку потянулись миссионеры. Эта группа европейцев была менее всего подготовлена к восприятию африканского искусства в целом и музыки в частности. В их высказываниях постоянно слышится христианское предубеждение против «безнравственного» искусства «черных язычников». И все же миссионерские труды до сих пор

служат ценными источниками сведений об африканском музицировании.

В конце XIX века литература об африканской музыке обогатилась трудами квалифицированных этнографов. Собранный ими научный материал отличается достоверностью и многообразием подробно описываемых фактов, на которые можно опираться для музыкально-эстетических обобщений.

И, наконец, уже в наш век появились редкие, почти уникальные труды, созданные исследователями, которые сочетают квалификации этнографа и музыканта\*.

Казалось бы, мы вправе ожидать фундаментальных трудов, касающихся эстетической природы африканской музыки. Однако до самого последнего времени подобных обобщающих работ все еще не было. В то время как африканская скульптура стала предметом многочисленных серьезных исследований европейских художников и искусствоведов, африканская музыка для европейца все еще представляет скорее этнографический, чем художественный интерес. Характерно, что на первой конференции музыкантов Ганы, состоявшейся в 1958 году, в центре повестки дня стоял вопрос о том, что ни один из дотоле опубликованных музыковедческих трудов еще не приблизился к раскрытию сущности африканской музыки\*\*<sup>11</sup>.

В чем причина этого явления?

Очевидно, главным образом в том, что африканская музыка основывается на самостоятельной замкнутой системе, не имеющей явных точек соприкосновения с музыкальным мышлением Запада. Музыкальная культура Африки развивалась своим особым путем, не совпадающим с эволюцией европейской музыки. Поэтому в отличие от африканского изобразительного искусства, которое производит на европейцев непосредственное художественное впечатление, музыка Африки для неафри-

\* См. библиографию ко II главе.

\*\* Этот пробел в известной мере восполнен в самое последнее время благодаря выходу книги Дж. Нкетиа<sup>12</sup>.

канцев — зашифрованный язык \*. Методологическая порочность музыковедческих трудов прошлого, посвященных этому вопросу, заключалась в том, что их авторы, все без исключения, оценивали африканскую музыку с точки зрения критериев западной культуры, которые считали абсолютными и универсально применимыми. При таком подходе все явления африканской музыки либо представлялись им совершенно бессмысленными — и тогда европейцы не скупались на самые уничижительные характеристики <sup>13</sup>, — либо оценивались с точки зрения эволюционно-стадиальной теории, как вид первобытного искусства, которому еще предстоит прой-

\* В этом проявляются некоторые общие закономерности музыки, иные по сравнению с изобразительными искусствами или литературой. Восприятие музыкального искусства обязательно требует известной преемственности в самом строе мышления, умения ориентироваться в определенной системе музыкально-выразительных средств. Музыкальный язык более «регионален», более изменчив, чем язык других искусств. Не вдаваясь в подробное освещение этой проблемы, напомним, что в то время как литература, философия, изобразительные искусства Японии, Индии и других стран Востока вошли в кругозор культурного европейца, музыка этих стран ни в какой мере не проникла в жизнь Запада. Сравним также силу воздействия знакомого нам древнего изобразительного искусства Мексики с музыкальным фольклором индейцев, сохранившимся в некоторых районах Америки. Многие образцы мексиканского изобразительного искусства, созданные еще до нашей эры, воспринимаются сегодня как полноценный вид художественного творчества и производят на нас сильнейшее впечатление. Вместе с тем музыкальный фольклор этих же народностей продолжает оставаться «зашифрованной» системой. Сопоставим с этой же точки зрения музыку, литературу и изобразительные искусства средневековой и раннеренессансной Европы. Наше современное представление о литературе и искусстве немислимо вне творчества Джотто, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Данте, Петрарки, Ронсара и других великих художников и писателей той эпохи. Вместе с тем музыкальное творчество XIII, XIV, XV столетий до самого последнего времени пребывало в забвении. Только в нашем веке были предприняты первые попытки возродить эти давно ушедшие музыкальные стили, в связи с характерным для композиторов модернистов стремлением к стилизации далекой старины. Однако, в какой мере окажется жизненным это «возрождение» искусства, давно сошедшего со столбовой дороги профессионального музыкального творчества, остается в большой мере под вопросом.

ти ранние этапы развития западной музыки. В серьезных новейших исследованиях обе точки зрения не фигурируют более, и самостоятельность и развитость африканской музыки признается без оговорок. Но столь же единодушно все исследователи сходятся на том, что специфика африканской музыки недоступна людям западной культуры (это относится не только к самим европейцам, но и к тем из современных африканцев, которые воспитаны на западной музыке).

Европеец не улавливает основные выразительные средства африканского искусства — тончайшую и сложнейшую игру ритмов и тембров, особенности изменчивого интонирования и настройки и т. п.

В свою очередь главные выразительные средства европейской музыки — такие, как строго темперированная мелодика, полифония; функциональная гармония, структура, связанная со структурой поэтической речи, и т. п. — не входят в арсенал художественных приемов африканцев.

«Всякий, кто побывал в Африке, — пишет современный исследователь, — не мог не заметить, что африканская музыка совсем не то же самое, что музыка запада. Правда, так же, как и у нас, там поют хором или соло и их инструменты... принадлежат к знакомым нам группам духовых, струнных или ударных. И тем не менее создаваемая музыка явно не та, к которой мы на западе привыкли... Для западного музыканта африканская музыка — явление необычное и новое...»<sup>14</sup>

Все новейшие исследования подчеркивают, что при наличии отдельных точек соприкосновения с европейской музыкой выразительная система африканской музыки в целом не доступна неподготовленному европейскому слуху. Однако то, что европейцу кажется беспорядочным и случайным, на самом деле основывается на прочно сложившихся и детально разработанных закономерностях.

Здесь мы делаем важнейшую оговорку.

При колоссальных трудностях, которые встают перед всяким, затрагивающим проблему музыкальной культуры Африки (препятствием является не только принципиальная разница в самой системе выразительных

средств, но и чрезвычайная скудность существующей надежной информации по данному вопросу), попытка с нашей стороны нарисовать сколько-нибудь полную картину музыкального искусства Африки была бы нереальной. Этой задачи мы перед собой и не ставим. В частности, мы полностью оставляем в стороне вопрос о новейших ответвлениях африканской музыкальной культуры, сложившихся в наш век под воздействием современных европейских течений. Для рассматриваемого нами вопроса, а именно для установления национальных истоков негритянской музыки Нового Света — нам важно осветить только черты общности и отличия, которые наблюдаются между современными формами афро-американской музыки и теми издавна существующими музыкальными традициями, которые определяли художественную жизнь Африки на протяжении многих веков и которые сопутствовали невольникам, привезенным в Америку.

Только под этим ограниченным углом зрения мы рассматриваем проблему выразительных средств африканской музыки, не претендуя ни в какой мере на всестороннее ее освещение. Но даже при всей неполноте нашего знакомства с африканской музыкальной культурой нетрудно обнаружить, что между некоторыми ее традиционными чертами и отдельными приемами афро-американской музыки сохранилась бесспорная преемственность. С этой точки зрения рассмотрение выразительных средств африканской музыки представляет значительный интерес.

### 3

Быть может, самая характерная и удивительная черта африканской музыки — единство самобытных стилистических признаков.

На огромной территории, простирающейся на тысячи километров, на фоне бесконечного разнообразия лингвистических групп, охватывающих более тысячи самостоятельных наречий, при наличии различных уровней материальной культуры и неодинакового историче-

ского прошлого — на африканском континенте живет и господствует музыкальное искусство, пронизанное общими стилистическими чертами. Аналогий к нему нельзя найти ни в одной из европейских или восточных музыкальных культур. Разумеется, многовековое господство арабов в Африке оставило свой след и в музыкальном искусстве \*, а широкое проникновение на континент западной музыки в наш век также сказалось в появлении новых течений. Однако эти гибридные ответвления — «арабизированное» и «европеизированное» — существуют параллельно традиционному африканскому и в безусловном подчинении ему. Они ни в какой мере не сумели поколебать и нарушить то характерное единство музыкально-стилистических признаков, которое, по всей вероятности, определилось за много столетий до того, как чужеземцы впервые проникли в Африку. Традиционный стиль — давно сложившийся, высоко разработанный, условный, в полной мере сохранившийся и в современной Африке — продолжает занимать господствующее положение в музыкальной культуре многонационального африканского континента \*\*. Все современные исследователи отмечают поразительную общность форм музыкальной жизни и музыкально-выразительных средств столь далеких в географическом, лингвистическом, национальном, культурно-историческом отношении районов, как, например, Северная Родезия и Гана, отделенные друг от друга четырьмя тысячами километров.

Сфера бытования африканской музыки и господствующая в ней система художественных приемов столь характерны, специфичны и самобытны, что попытка применить к ним критерии европейской профессиональной или фольклорной музыки сразу приводит исследователя в тупик. Разумеется, у музыканта, воспитанного в европейских традициях, возникает прежде всего ана-

\* Это особенно ощутимо, в частности, в музыкальной культуре Ганы и близлежащих районов.

\*\* Разумеется, речь идет о районах, лежащих на юг от Сахары. К северной и северо-восточной Африке это положение не относится.



Игра на духовых инструментах

логия с фольклором. Подобное восприятие обусловлено тем, что музыка, имеющая в Африке подлинно универсальное распространение, сопровождает все формы труда и быта местного населения, что она возникает на импровизационной основе, так как африканец мгновенно воплощает в музыкальные звуки любое действие, в котором таятся ритмические и вообще музыкальные возможности. Повседневные трудовые процессы (например, дробление камня, гребля, ловля рыбы при помощи сети, охота в лесу, приготовление пищи и т. п.), всевозможные обряды, светские праздники и т. д.— все имеют свое музыкальное оформление. С фольклором африканскую музыку роднит и то, что, как и в описанных выше



танцах, в ней нет резкого размежевания на профессионалов-исполнителей и слушателей, нет того «концертного» отношения к исполняемой музыке, которое определяет облик профессиональной ветви европейского музыкального искусства. В африканском музицировании обычно участвуют все присутствующие.

И тем не менее в наши привычные представления о фольклоре, сложившиеся на основе изучения народной музыки запада, африканская музыка не укладывается. Попытка применить к ней это более узкое понятие привело бы к нивелированию ее наиболее интересных и характерных черт. Африканская музыка выходит за рамки фольклора прежде всего потому, что у себя на родине она имеет признанное общественное значение и носит организованный характер. Ее развитие предусматривается, направляется и контролируется обществом. В своих высших проявлениях музыка служит организованным выражением какой-либо объединяющей религиозной, государственной или общественной идеи и меньше всего порождена индивидуалистическим сознанием и лирическими настроениями. Культовые ритуалы и разнообразные светские обряды, ставшие многовековой обязательной традицией (например, сложнейшие фестивальные церемонии, которыми отмечаются бракосочетание, достижение совершеннолетия, рождение, похороны и т. п.), — вот главная сфера развития африканской музыки. Все другие виды музицирования — такие, как индивидуальное или более свободные виды ансамблевого исполнения, не связанные с установленными строго разработанными церемониями, — имеют в африканской культуре сугубо подчиненное значение и в основном черпают свои художественные приемы из музыки канонизированных ритуалов и обрядов.

Кроме того, творческий процесс в африканской музыке развивается на основе строгих и определенных художественных требований, предполагающих виртуозную технику. Импровизационность, столь характерная для музыки Африки, не носит ни хаотичного, ни элементарного характера. Эта, казалось бы, наиболее непосредственная форма художественного выражения регламентируется твердо выработанными, незыблемыми канонами.

Каждый обряд характеризуется своим нерушимым комплексом музыкальных приемов, и импровизационные отклонения происходят только в пределах этих незыблемых основ. Ведущие участники исполнения — выдающиеся исполнители на барабане, запевалы в хоре и т. п. — обладают виртуозной техникой, приобретенной путем длительной предварительной тренировки\*. Сложность и детальная разработанность творческих приемов, лежащих в основе африканского музицирования, говорит о том, что африканская музыка соприкасается с европейским фольклором только одной своей стороной, не испаряющей ее сущности.

Высшее проявление африканской музыкальной эстетики заключено в самобытном синтетическом жанре, объединяющем танец, игру на ударных инструментах и пение. Разумеется, все виды африканского музицирования в той или иной степени отражают характерные черты музыкального мышления африканцев, но в подобном ансамбле эти черты сосредоточены и раскрыты в наиболее развитой и типичной художественной форме. Обобщающее значение данного жанра для африканской музыки иногда сравнивают с местом, которое занимает симфония в западной культуре.

Основа этой музыки — сложнейшая полиритмия, связанная со звучанием ударных инструментов.

Для африканца «игра на барабане — музыка сама по себе», — пишет современный исследователь африканской музыки<sup>15</sup>. «Тот, кому удалось понять искусство африканских барабанов, приблизился к пониманию африканской музыки в целом... Она представляет собой, главным образом, ударные ритмы и пение, сопровождающие танец. Это и есть тот музыкальный мир, в котором африканец живет, двигается и существует»<sup>16</sup>.

В организованных коллективных танцах, почти всегда ведущихся по кругу, центром круга является барабан, к которому направлено основное движение тац-

\* Как и танцоры, музыкально одаренные дети в Африке с ранних лет проходят «школу» у выдающихся мастеров.

цующих групп. Вокруг барабана происходят собрания племени. Барабанные звучания образуют важнейший неотъемлемый элемент и религиозных церемоний.

Каждая народность Западной Африки обладает своей разновидностью барабана или обладало им в какой-то период своей истории. Уже в старинных книгах африканские барабаны были описаны гораздо более подробно и с большей фактической достоверностью, чем упомянутые ранее духовые инструменты (которые европейцы называли «флейтами»).

«...У них есть горшок, на который плотно натягивают кожу... и по коже непрерывно ударяют рукой», — пишет путешественник XVII века<sup>17</sup>.

В книге голландского мореплавателя, изданной в 1681 году, встречается следующее описание: «Они берут горшок, натягивают на него кожу, и по этому горшку женщины ударяют руками и пальцами... Это их литавры и барабаны...»<sup>18</sup>

«Их женщины поют старинную песню, всегда одну и ту же, и в качестве сопровождения они ударяют руками по коже, натянутой на горшок и прикрепленной ремнями...» — пишет другой голландец в середине XVII века<sup>19</sup>.

Ударное звучание образует самый характерный элемент африканского музыкального стиля. Даже сольное пение чаще всего сопровождается звуками барабана. Разнообразие ударных инструментов в Африке намного превышает потребности музыкального слуха европейцев. Кроме нескольких разновидностей собственно барабанов (т. е. мембранофонов), африканцы культивируют бесконечное количество ударно-шумовых инструментов — всякого рода погремушек, колокольчиков, кастаньет, палок и т. п. Музыканты Запада, ритмическое мышление которых имеет совершенно иную специфику, чем у африканцев, не способны на слух уловить структуру музыки ударных ансамблей, ее тончайшие приемы варьирования, художественный замысел в целом. Поэтому, вплоть до самого недавнего времени, описания африканской музыки, основывающиеся на непосредственном впечатлении, сводились к констатации ее «невыносимого однообразия» и «беспорядочного шума». Только в самые

последние годы, благодаря появившейся возможности расшифровывать записи на магнитофоне при содействии образованных африканских музыкантов, владеющих западной музыкальной системой, европейцам удалось в какой-то степени приблизиться к постижению музыкально-конструктивных закономерностей африканского ударного ансамбля. И все же приходится признать, что даже самые добросовестные и наиболее квалифицированные в музыковедческом отношении труды, как правило, не идут дальше чисто внешнего восприятия этих закономерностей.

Основной принцип африканской музыки — самостоятельность множества ритмических линий. В способности принимать участие в их сложной игре и заключено эстетическое наслаждение, недоступное человеку европейского воспитания. Принцип противопоставления разных ритмических плоскостей лежит в основе музыкального мышления африканца. В противоположность европейской музыкальной системе, где первичной ритмической ячейкой является простая двудольность или трехдольность, на основе которой вырастают более сложные конструкции, в африканской музыке самая элементарная ячейка уже полиритмична. Она представляет собой противопоставление двудольной основы и трехдольной группы.

Что же касается многоголосных ансамблей, включающих не менее шести-семи голосов (три или четыре барабана, колокольчик, набор разнообразных погремушек, хлопанье в ладоши, пение), то там этот принцип доведен до апогея.

Длительным заблуждением европейцев была убежденность в том, что африканцы пользуются только одним принципом развития — «остинатностью». (Остинатность в данном случае — прием многократного повторения одного ритмического мотива, лежащий в основе западной танцевальной музыки.) Европейец, не способный постигнуть тонкости ритмического варьирования африканских музыкантов, улавливает только очертания повторяющегося ритмического узора. А между тем африканский музыкант отвергает неизменную ритмическую повторность европейских структур как прием слишком

примитивный и банальный. В еще меньшей мере африканская музыка допускает расчлененность и каденционность, типичную для западного метро-ритмического стиля. Что же касается степени точности наших ритмических акцентов, то африканскому музыканту она представляется грубо приблизительной.

Насколько можно понять исходя из современного состояния изучения вопроса, в основе развития африканской музыки лежит принцип ритмического варьирования, при котором строго соблюдаются как закон полиритмической конфликтности, так и внутренняя связь каждого варьированного голоса с основной, первичной ритмической ячейкой.

Схематически это можно представить себе так.

Ведущий исполнитель на барабанах (в ансамбле их должно быть три или четыре) выбирает определенную ритмическую фразу, которую будет впоследствии варьировать. Эту ритмическую формулу, в качестве неизменного фона, непрерывно повторяет колокольчик, осуществляя на протяжении всего исполнения (которое может длиться несколько часов подряд) связь между всеми голосами, участвующими в ансамбле. Каждый из них отпочковался от основной ритмо-формулы и живет своей ритмической жизнью, не только самостоятельной, но и нарочито конфликтной по отношению к вариациям основного исполнителя. Задача каждого исполнителя заключается в том, чтоб не допустить совпадения ритмических акцентов с другими голосами и, наоборот, стремиться к максимальному эффекту перекрестных ударений и «погашенных» каденций. Вновь вступающий голос, как правило, избирает в качестве начального звука своей фразы завершающий звук фразы, по отношению к которой он «контрапунктирует». Одновременно группе ударных, которая, кроме барабанов, включает и погремушечные звучания, лишённые звуковысотности, противостоит вокальная группа, более или менее независимая от инструментальной основы. Однако между пением и вариациями ударных инструментов есть связующее звено. Это — хлопки в ладоши, которые образуют очень важный составной элемент африканского ансамбля. Они отнюдь не подчеркивают ритмические акценты

песни (как можно было бы подумать исходя из европейских традиций), а создают свою самостоятельную вариационную линию, тоже выросшую из какой-либо фразы основного мотива и раскрывающую родство между ритмическими вариациями вокальной и инструментальной групп.

Приведем примеры ритмических структур африканских ударных ансамблей. В примере 7г, д характерно стремление к переносу ударения на слабую долю такта или к смещению акцентов более или менее в манере европейского синкопирования.

7а

Колокольчик

Ударные

Хлопки

Хлопки

Хлопки

Песня

Бараб.

Бараб.

Бараб.

Колокольчики

Ударные

Хлопки

Хлопки

Хлопки

Песня

Cantor

Бараб

Бараб

Бараб

5

Колокольчики

Ударные

хлопки

Песня

Барабан

Барабан

Барабан

Барабан

Колокольчик

Ударный инструмент

Хлопки

Пение

Барабан

Барабан

Барабан

Барабан

Musical score for percussion instruments. It consists of seven staves. The top staff is for a bell (Колокольчик) with a treble clef and a melodic line. The second staff is for a drum (Ударный инструмент) with a treble clef and a rhythmic line. The third staff is for claps (Хлопки) with a treble clef and a rhythmic line. The fourth staff is for singing (Пение) with a treble clef and a melodic line. The fifth, sixth, and seventh staves are for drums (Барабан) with a treble clef and a rhythmic line.

В

Musical score for vocal and piano. It consists of three staves. The top staff is for the voice (лор) with a treble clef and lyrics: "Е we ya y yo we ye". The middle staff is for the piano (соло) with a treble clef and a melodic line. The bottom staff is for the piano with a bass clef and a rhythmic line.

Musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is for the piano with a treble clef and a melodic line. The bottom staff is for the piano with a bass clef and a rhythmic line.

Musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is for the piano with a treble clef and a melodic line. The bottom staff is for the piano with a bass clef and a rhythmic line.



Обращает на себя внимание и ясно выраженное пристрастие африканцев к двудольным метрам. Европейские этнографы неоднократно отмечали это явление, квалифицируя его как «своеобразную и глубокую загадку». В практике африканских музыкантов иногда встречаются мотивы, укладываемые в европейскую трехдольную схему, но африканец подсознательно группирует их в двудольные ячейки. В наше время попытки обучать африканцев трехдольным танцевальным фигурам обычно кончаются тем, что ученики инстинктивно переводят их в двудольность.

Веками выработанные каноны лежат в основе искусства африканских импровизаторов\*. По умению сочетать эти незыблемые правила с художественными приемами собственного изобретения и судят о мастерстве и таланте музыканта. Судят же ведущих исполнителей в Африке очень строго, не прощая им однообразия и отсутствия вдохновения.

Все участники исполнения (термин «аудитория» неприменим к африканским формам музыкальной жизни) способны уловить отсутствие органической целостности формы, т. е. слабую связь между вариациями и основной ритмо-фразой («зерном» всего музыкального организма). Столь же беспощадно они оценивают степень мастерства, проявленного в приемах варьирования, от-

\* Назову некоторые из этих правил, которые удалось уловить европейским музыковедам. Например, в начале исполнения ведущий исполнитель на барабане несколько раз повторяет избранную им ведущую фразу, для того чтобы она внедрилась в сознание других участников ансамбля. Однако повторяют ее не больше, чем пять—шесть раз. Замечено также, что ритмическая формула хлопания в ладоши ни в коем случае не должна быть большей протяженности, чем ритмоузор колокольчика. Другое правило: ведущий исполнитель не согласовывает свою партию с вокальной, за исключением того, что остерегается совпадения ритмических акцентов. Однако перед самым концом исполнения он в своих ритмических вариациях привлекает внимание к мотиву песни и должен закончить свое исполнение раньше, чем вокальная партия придет к своему завершению. С другой стороны, нельзя допускать цезур между окончанием одной песни и началом другой. Эта остановка в вокальной партии должна быть заполнена игрой на барабане. Подобных канонов, очевидно, множество.

вергая банальные или элементарные приемы, говорящие о бедности воображения или недоразвитой технике.

Из какой же сферы черпает африканский музыкант свои ритмо-интонации?

Этот вопрос подводит нас вплотную к другой важнейшей особенности африканского музыкального стиля — а именно к его глубочайшей связи с речевыми интонациями и тембрами.

В отличие от ложного представления, долго господствовавшего в европейском музыковедении, для африканца игра одними ритмами сама по себе еще не создает музыку. Музыкальная выразительность основывается не только на множественности ритмических линий — линий, как мы видели, одновременно и конфликтных и взаимосвязанных, но и на их неразрывной связи с определенными звуковысотностями и тембрами.

Каждый из четырех барабанов африканского ансамбля имеет свою определенную звуковысотность и диапазон настройки. Так как полутоновые тяготения, определяющие температуру западной музыки, в африканском музицировании не имеют никакого преимущества перед интервалами большего диапазона (вплоть до интервала больше целого тона), то европейцы полагали, что звуковысотность в Африке вообще не установилась и не вошла в сознание местных музыкантов. А между тем опыт показал, что настройка барабанов всегда одна и та же, а возможные и допустимые отклонения строго регламентированы. Случайность или хаотичность здесь исключены. Звуковысотность каждого барабана укладывается в диапазон нормального мужского голоса. Исполнители на барабане, меняя в процессе исполнения настройку мембраны, создают определенные звуковые эффекты. Неотъемлемым элементом звучания являются столь же строго предписанные тембры. Нарушение известных требований к качеству звука влечет за собой столь радикальное изменение выразительности мотива, что он воспринимается африканцами как другой мотив.

Детализация тембровых эффектов осуществляется разнообразными техническими средствами\*, значитель-

\* Так, например, громадное значение имеет длина палочки, материал, из которого изготавливаются палочки, и даже способ их

но расширяющими арсенал вариационных приемов барабанного ансамбля. В создании выразительности африканской музыки им принадлежит не меньшая (если не большая) роль, чем звуковысотности.

«Барабан становится голосом — то нежным и ласкающим, то веселым и смеющимся, то резким, повелительным и грозным...» — пишет современный исследователь об игре выдающихся африканских исполнителей на барабане<sup>20</sup>.

Особенности африканской мелодики легче всего прослеживаются, разумеется, не в инструментальных, а в вокальных партиях ансамблей.

Мелодический элемент в музыке Африки настолько связан с речью, что приходится говорить не о подражании разговорным интонациям, не о переводе их в музыкальный план, а о своеобразной передаче самой речи средствами вокальных или барабанных звучаний. Как известно, во многих языках африканских народов, в особенности в языках суданской группы (гвинейского побережья) интонирование играет такую существенную роль, что смысл сказанного часто определяется интонацией не в меньшей степени, чем самими словами. Скачки голоса, восходящее или нисходящее его движение, известная акцентировка слогов, громкость звука — все эти особенности речи, максимально развитые в африканских языках, роднят ее с музыкой. Близость к музыкальным приемам так велика, что даже не всегда ясно ощущается грань между разговором и пением. Некоторые африканские песни по существу представляют собой не столько пение, сколько мелодизированную речь, а «со-

выковки. Мастер, изготавливающий палочки, должен знать, для исполнения какого произведения они требуются. Не менее существенное значение для тембра имеет и то, из какого участка поверхности барабана извлекаются звуки. Африканский исполнитель делит поверхность барабана на воображаемые «зоны», каждая из которых порождает свой тембр, объем звука и т. д. Подробнейшим образом разработаны и сами способы звукоизвлечения. Звуки бывают открытыми и засурдиненными. В зависимости от использования разных пальцев меняется и уровень приглушенности звучания. Существенный эффект достигается изменением степени натянутости мембраны и т. п.

скальзывание» с музыкального плана в разговорный и наоборот — весьма часто наблюдаемое явление. Характерно, что на некоторых так называемых «тональных» языках термин «играть на барабане» выражен словами «заставить барабан говорить». В самом деле, исследуя особенности африканской мелодики, европейские музыковеды установили, что ее характер, как правило, определяется теми интервалами, которые приблизительно соответствуют скачкам в речевом интонировании. Общее направление мелодии также зависит от «наклона» разговорных интонаций\*. В частности, нисходящее движение, в высшей степени характерное для африканских мелодий, отражает нисходящие интонации, распространенные в языках банту. Возможность более или менее широкого мелодического развития обеспечивается тем, что на протяжении одного мелодического отрезка центры звуковысотности неоднократно смещаются. Центрами звуковысотности мы называем опорные звуки лада. В большинстве случаев африканские лады укладываются в пентатонические или гептатонические очертания и отмечены отсутствием вводных тонов и наличием нетемперированных звуков.

В высшей степени показательно, что ритмо-формула, избираемая импровизатором-барабанщиком для вариаций, как правило, связывается с определенными слогами, лишенными логического смысла, но обладающими ясно выраженной ритмо-интонационной структурой. Этот набор слогов произносится участниками исполнения до начала, а часто и в самом процессе исполнения.

Европейские музыковеды, пытаясь систематизировать лады, распространенные в африканской музыке, неоднократно записывали их в виде европейской гаммы. Однако подобное восприятие мелодики Африки — кардинальное заблуждение. Оно приводит к искажению сущности самой музыки, так как в ее основе лежат со-

\* В этом, очевидно, и заключается разгадка тайны «разговорных барабанов», которые, как известно, способны передавать информацию на далекие расстояния.

всем иные закономерности \*. Даже при наличии точек сопряжения с мелодическими структурами, типичными для западной музыки, африканская мелодика принципиально иная по своему складу: как правило, она не мыслится в рамках поступенного звукоряда, не основывается на полутоновых и других темперированных звучаниях, не прикреплена к единому ладовому центру.

Господство речевых принципов в африканской музыке определило, по всей вероятности, и особенности ее многоголосия.

С одной стороны, казалось бы, высочайшее развитие полиритмического мышления у африканцев должно повлечь за собой и сложное многоголосие. Но на самом деле наблюдается иная картина. Правда, африканское хоровое пение — не обязательно унисонное, оно часто бывает двухголосным. Однако второй голос, отстоящий от первого на кварту, квинту или октаву (например, у народностей эве, менге и других), точно следует за очертаниями его мелодического и ритмического движения, не позволяя себе никаких отступлений. У некоторых народов, например ашанти или кру, распространено не кварто-квинтовое, а терцовое двухголосие (очевидно, более позднего происхождения), но в остальном здесь также наблюдается абсолютная зависимость второго голоса от первого \*\*. (Если искать аналогию в европейской музыке, то этот склад многоголосия соответствует средневековому органуму.) Тип «полифонии», в котором разные голоса точно повторяют друг друга на разной высоте, обусловлен господством речевых закономерностей в мелодии: контрапунктирующие линии затемнили или иска-

\* По этой причине мы не приводим здесь примеров африканских мелодий. Уже сама нотная запись, предполагающая темперированные звуки, резко меняет ее облик. Кроме того, неизбежные ассоциации с европейской ладовой структурой, с мелодикой, основанной на поступенном звукоряде, влекут за собой абсолютно ложные представления. Наконец, в нотном примере мы вынуждены ограничиться краткой цитатой, в то время как африканскую мелодию нельзя представить вне бесконечного вариационного повторения одной ячейки, подчиненной ритмо-тембровому началу.

\*\* Как правило, кварто-квинтовое многоголосие встречается у тех племен, которые культивируют пентатонику, а терцовое многоголосие связывается с гептатонической мелодикой.



Современный исполнитель на барабане.

зили бы ее интонационно-речевой смысл \*. Поскольку африканские ансамбли имеют непосредственно ритуальное или обрядовое значение, то сохранение в них аналогий с речью — *conditio sine qua non*.

Приведем примеры африканского многоголосия.



Для рассматриваемого нами вопроса важно обратить внимание и на некоторые другие черты музыкального искусства Африки.

Если в инструментальных партиях барабанных ансамблей господствует варьированная оstinatность, то в сфере вокальной музыки широчайшее распространение имеет прием антифонной переклички, или, как его иногда называют, прием «зова и ответа». Он был описан французским путешественником еще в XVIII веке:

«Сначала один из них произносит фразу, затем он ее поет, и все остальные повторяют ее хором. После ис-

\* Европейский органум был обусловлен теми же причинами. Строжайшая зависимость второго голоса от первого обеспечивала неприкосновенность грегорианского хора.



Инструменты африканского оркестра

полнения этой фразы кто-нибудь произносит новую. поет ее, и хор опять повторяет»<sup>21</sup>.

И в наше время музыканты-этнографы отмечают, что чередование хорового «рефрена» с сольными «вариациями» лежит в основе формообразования африканской вокальной музыки.

Иногда перекликаются две хоровые группы, находящиеся друг от друга на большом расстоянии. Бывает, что один хор поет строго в унисон, а другой — «многоголосно» и т. п. В высшей степени типичен контраст между строго оформленным в ритмическом отношении хоровым рефреном, наслаивающимся на барабанную полиритмию, и свободно-импровизационными, «экстатическими» возгласами солистов. Известное распространение имеет прием декламирования, чередующегося с инструментальными «интерлюдиями».



Импровизационность, вообще свойственная народной музыке, в африканском фольклоре имеет особенное значение и достигла в нем неведомой европейцам степени совершенства. Не только сольная, но и хоровая импровизация — привычный и даже обязательный атрибут африканского музицирования. Африканский музыкант никогда не играет по памяти уже однажды разученную музыку, а создает ее каждый раз заново во время самого исполнения. Это сочетание строгой организованности формы со свободой вдохновения, свойственной импровизации, придает африканской музыке огромную внутреннюю напряженность и держит слушателей и исполнителей в состоянии непрерывного художественного подъема.

Остановимся вкратце еще на некоторых традициях инструментальной музыки Африки и на особенностях африканского вокального исполнения.

Подобно тому как в европейской музыке существуют разнообразные формы и жанры (например, симфоническая музыка и народные частушки, церковное хоровое пение и эстрадный джаз), так и в африканской музыке есть разные ответвления, менее сложившиеся, менее организованные, чем барабанно-вокальные ансамбли, которые олицетворяют высшие достижения африканского музыкального творчества. Музыка, не укладывающаяся в рамки общественно контролируемого социального искусства, в частности индивидуальное музицирование, в Африке играет второстепенную роль и на публичное внимание не претендует. Более того, как указывалось выше, многие свои выразительные приемы эта побочная ветвь африканской музыки заимствует из сложившегося стиля ансамблей. И тем не менее индивидуальная сфера искусства, будучи менее оформленной и соответственно более свободной, вырабатывает свои интересные художественные традиции, в частности связанные с разнообразной инструментальной культурой.

Если судить по свидетельствам мореплавателей эпохи Возрождения, то традиции инструментального исполнения в Африке уводят далеко в глубь веков. В современной африканской музыке известно множество разновидностей духовых, струнных и ударных инстру-

ментов, но только некоторые из них, подобно ударному ансамблю, имеют повсеместное распространение и типизируют африканский музыкальный стиль.

После барабана главное место среди африканских инструментов принадлежит калимбе (известной также под названиями «санса», «мбила» и другими), первое упоминание о которой в европейской литературе относится к XVI столетию. Это — инструмент индивидуального музицирования, привлечший внимание европейских путешественников следующего века своим сходством с клавиром. И по сей день его называют «африканским фортепиано». Конструктивно калимба — наиболее сложный инструмент Африки (ряд металлических язычков прикрепляется одним концом к доске. Исполнитель извлекает звук при помощи больших пальцев, заставляя вибрировать свободные края язычков). Настройка калимбы не постоянная. Она определяется исполнителем и меняется в процессе исполнения. Характерно, что в настройке «клавиш» нет восходящей или нисходящей последовательности. Наиболее низкий звук приходится на середину.

Высокий технический уровень игры на калимбе поддерживается общественными установлениями\*.

Исполнитель играет на калимбе двумя руками. Таким образом, музыка, исполняемая на ней, по природе своей неодноголосна. Широко распространены также ансамбли, состоящие из двух или нескольких калимб. (В наши дни в ряде местностей калимба вытесняется гитарой.)

Повсеместное распространение имеет и маримба, представляющая собой разновидность ксилофона.

Многоголосное звучание и участие калимбы и маримбы в ансамбле позволяют в известной степени перенести в их репертуар принципы барабанной полиритмии. Однако звуковысотность в этих инструментах на

\* Систематические «конкурсы исполнителей» внутри одной общины и между разными поселениями являются в Африке традицией. Они проводятся по всем «правилам», с выборным жюри, присуждающим первые, вторые и т. д. места и отмечающим достоинства и недостатки отдельных участников конкурса.

европейский слух гораздо более отчетливо выражена, чем в барабанах. В частности, калимба с ее изменчивой настройкой обладает ярким красочным звучанием.

Достаточно широкое распространение имеют духовые инструменты типа флейт и труб, в которых наряду с интонациями, перенесенными из пения, культивируются и фанфароподобные мотивы, выросшие из обертоновых звучаний. Обертоновые эффекты извлекаются и из струнных инструментов — при помощи губ.

Значительной популярностью пользуются некоторые виды струнных, в частности разновидности щипковой и смычковой лютни, особый вид цитры и другие.

Характерно, что и в этой свободной, нерегламентированной инструментальной сфере наблюдается значительно большее тяготение к групповому, ансамблевому, чем к сольному музицированию.

Отметим, наконец, особые приемы вокального исполнения, свойственные африканцам.

Их голосовые связи обладают силой, которая европейцу может показаться неправдоподобной. Так, например, традицией африканской музыки является хоровая переключка между деревнями, расположенными друг от друга на значительном расстоянии.

«Иногда деревни, отстоящие одна от другой на пол-лье или даже целое лье, исполняют одну и ту же песню, по очереди отвечая друг другу. Такая «переключка» двух деревень часто длится по два часа подряд: порою певцы одной деревни изменяют напев, и сейчас же соседи подхватывают изменение. Но интересно наблюдать, при какой тишине и с каким вниманием, на протяжении всего этого гармонического разговора, молодежь слушает пение соседней деревни...» — пишет путешественник XVIII века <sup>22</sup>.

Тембры африканского вокального стиля в высшей степени специфичны. В них всегда слышится особенная страстная напряженность, «томление, печаль, меланхолия даже в наиболее радостных песнях», как отмечал исследователь давней эпохи <sup>23</sup>.

Гортанные интонации, высокие фальцеты и вибрирующие звуки наподобие тембров деревянных духовых, энергичные выкрики, стенания и скольжения — все эти

многообразные вокальные приемы используются африканскими певцами наряду с «фиксированным» интонированием в европейской вокальной манере.

#### 4

Многие из описанных выше приемов африканского искусства сохранились среди негров Нового Света и живут в преображенном виде в американской музыке наших дней. Разве не ясно, что от полиритмии африканских барабанных ансамблей тянутся нити и к джазу, и к «мюзик-холльной» чечетке, и к новейшей кубинской танцевальной музыке? Нетрудно также уловить преемственную общность между африканскими ударно-танцевальными ансамблями с их наслоением ударных ритмов и музыкально-речевых выкриков и некоторыми формами негритянских хоровых песен — шаутс. Даже в инструментовке современного джаза преломляются принципы африканского ударно-хорового ансамбля.

Антифонная (или респонзорная) переключка, характерное для Африки речевое интонирование в песне, типичное соотношение ударных и вокальных партий оставили неизгладимый след на многих национальных жанрах музыки Соединенных Штатов. И так называемые «блюзовые интонации»\*, придающие некоторым видам американского фольклора неподражаемый национальный колорит, и элементы импровизации в современном джазе и в спиричуэлс, и характерно ударная трактовка фортепиано и других европейских инструментов в некоторых видах музыки США — все это восходит к африканским истокам.

И тем не менее, при бесспорном родстве некоторых «оборотов речи» в музыке африканцев и их потомков в Америке, нельзя не видеть, что налицо принципиально разные культурные и эстетические явления. Сопоставляя африканские традиции с тем искусством, кото-

\* Подробнее об этом см. дальше.

рое развилось в среде американских негров, мы находим глубокие изменения в строе их эстетического мышления. Они имеют столь радикальный характер, что на этом фоне бесспорные черты африканского музыкального прошлого отступают на задний план.

Мы видели, что высшие достижения африканской эстетики проявляются в искусстве, связанном с общественным, коллективно-организованным началом, что ему свойственна отрешенность от индивидуалистического сознания, условность и высокий уровень техники. Изобразительное искусство типизирует эти тенденции в особенно совершенной, классической форме, обладающей общечеловеческой силой воздействия. Музыка и организованный обрядовый танец развиваются в Африке в тесной связи, в системе неразрывного соподчинения.

В то же время художественное творчество американских негров не проявило себя на протяжении длительного времени ни в области изобразительных искусств, ни в сфере организованного танца. В их среде именно музыка является ведущей художественной областью,— наиболее самобытной, рано сформировавшейся и самостоятельной.

Ни трагические, ни чувствительные образы ни в какой мере не свойственны музыке африканцев. Такое содержание, предполагающее господство индивидуалистического мироощущения, принципиально противоположно африканской эстетике. А музыка американских негров прежде всего обратила на себя внимание своим самобытным и островыразительным воплощением лирических образов и настроений. Идея отрешенности от личного, высокая стилизованность и лаконичность формы, свойственные организованному искусству Африки, по существу антагонистичны непосредственной эмоциональности музыки негров в Новом Свете.

Африканцы, вывезенные в Новый Свет в XVII, XVIII и начале XIX столетия, оказались в непривычных новых условиях, которые произвели переворот как в самих видах их художественного творчества, так и в их психологии и формах эстетического мышления. Они открыли в своем искусстве новую эмоциональную сферу. Мы вправе утверждать, что в Северную Америку

негры-рабы привезли не столько определенные традиции африканского искусства, сколько богатую художественную «наследственность»: высокую степень эстетической одаренности, восприимчивость к новой культуре, творческую потребность выражать свое мироощущение в художественных образах. Эти особенности психического склада американского негра были, вне всякого сомнения, подготовлены многовековыми традициями искусства среди его африканских предков. Американские негры сохранили и свойственные им великолепное ритмическое чутье, свободу мышц тела, специфическую манеру пения и некоторые другие врожденные особенности. Но на новой общественной и культурной почве они создали новые виды музыкального творчества, удалившиеся от традиционного африканского и формировавшиеся в теснейшем контакте и неразрывной связи с западными художественными традициями.

Некоторые виды негритянской музыки Нового Света — прежде всего спиричуэлс — приобрели значение общеамериканского искусства и возвысились до уровня классических образцов мирового музыкального фольклора.

Негритянские спиричуэлс впервые привлекли внимание музыкального мира около ста лет назад. Непосредственным толчком послужили два события, последовавшие одно за другим в конце 60-х и в начале 70-х годов прошлого столетия.

Первым из них была научная экспедиция, посвященная изучению культуры и быта чернокожих рабов, отправленная северянами в глубь южных районов США незадолго до Гражданской войны. Одним из результатов этой поездки была книга, вышедшая в 1867 году, под названием «Песни рабов Соединенных Штатов»<sup>1</sup>. По сей день она остается одним из важнейших источников сведений о музыкальной культуре американских негров.

С большой объективностью и тщательностью авторы записали свои непосредственные впечатления от песен, услышанных ими на хлопковых и рисовых плантациях Юга, и приложили к литературно-описательной части книги одноголосные записи этих напевов\*.

Так городские круги Севера впервые узнали о существовании в стране развитого, высокохудожественного

\* Музыкаведческая сторона этого труда неизмеримо слабее литературной. Видимо, ни один из авторов не имел профессионального музыкального образования. Кроме того, одноголосная запись хоровых многоголосных песен не дает подлинного представления об их художественном облике.

музыкального фольклора, создаваемого южными неграми. Авторы книги были поражены огромной музыкальностью невольников, их феноменальным даром коллективной импровизации. Они отметили ошеломляющее своеобразие этого искусства, его высокую одухотворенность и непосредственную красоту. Они с изумлением открыли для себя и сообщили читателю, что в негритянском фольклоре не было ничего варварски-экзотического.

Через несколько лет после этого «открытия», которое пока еще носило отвлеченно-теоретический характер, случилось второе событие, благодаря которому песни американских негров реально зазвучали на концертной эстраде больших городов на Севере США и в Европе. Обстоятельства, при которых «песни черномазых» («nigger songs»), как презрительно именовали их на Юге, вознеслись до уровня общепризнанного большого искусства, заслуживают подробного освещения.

После Гражданской войны негритянское население при помощи добровольцев-северян стало создавать у себя школы, колледжи и университеты. Одно из таких вновь созданных учебных заведений\* уже через несколько лет после начала занятий оказалось на грани финансовой катастрофы. Не было средств не только на то, чтобы оплачивать труд учителей, но даже и для того, чтобы поддерживать в порядке и отапливать здание. Извне неоткуда было ждать помощи. Школе грозило закрытие. На карту была поставлена сама идея просвещения негритянского народа.

В отчаянных поисках выхода из создавшегося положения один из руководителей школы, некто Джордж Уайт, белый северянин, убежденный аболиционист, сражавшийся во время Гражданской войны вместе с неграми, решил попробовать организовать концертные выступления хора учащихся. Покоренный красотой хороших песен, которые ему приходилось неоднократно слышать из уст своих учеников, он верил в то, что они про-

\* «Fisk School», позднее «Fisk University».



изведут сильное впечатление на музыкально восприимчивую аудиторию.

При осуществлении своего плана Уайт, однако, натолкнулся на сопротивление самих участников хора. Привыкшие к тому, что их искусство встречает в среде белых южан насмешливое и презрительное отношение, они упорно не желали выставлять напоказ то, что было для них самым сокровенным и дорогим. Они готовы были составить репертуар из салонных или комических номеров, которыми им часто приходилось развлекать южных рабовладельцев. Но вынести на эстраду свои народные песни — трагические, одухотворенные, проникнутые глубокими, искренними чувствами, — казалось им недопустимым.

И только угроза, нависшая над судьбой школы, заставила учеников поступиться своими убеждениями и довериться руководителю. Он оказался прав. Одни лишь южные рабовладельцы, привыкшие из поколения в поколение относиться с высокомерным пренебрежением ко всем явлениям негритянской культуры, не заметили драгоценного клада, лежавшего у них под ногами. В других районах страны хоровые песни негров имели сенсационный успех. Хор постепенно двигался все дальше и дальше на север, покоря своим изумительным искусством новые районы страны. За северными городами Америки последовала Европа. Вскоре и другие хоровые группы отправились завоевывать мировое признание музыкальному искусству американских негров. Важнейшим следствием этих концертных турне было появление печатных сборников негритянских хоровых песен. С этого момента музыкальный мир узнал о существовании самобытного фольклорного жанра, сформировавшегося в негритянской среде Нового Света. Интерес к этому жанру, за которым впоследствии утвердилось название «негритянских спиричуэлс»\*, не ослабел и по сей день.

\* Они назывались в первых изданиях «Песни плантаций», «Песни прославления», «Негритянские песни» («*Plantation songs*», «*Jubilee songs*», «*Negro songs*»). О происхождении термина «спиричуэлс» см. далее.

Трудно сказать, какая именно сторона этого народного искусства так потрясла поколение 70—80-х годов прошлого века. Действовала ли на воображение слушателей прежде всего его поэтичность, глубина и сосредоточенность настроения? Поражало ли внешнее художественное совершенство, заставляющее догадываться о том, что этот вид фольклора прошел длительный путь развития, прежде чем откристаллизовался в современную форму? Изумляла ли высокая культура хорового исполнения, говорившая также о древних традициях многоголосия? Быть может, наконец, на публику эпохи позднего романтизма особенно подействовало новаторство музыкального языка?

В самом деле, выразительная легко доступная мелодия сочеталась в спиричуэлс со сложной системой свободных полифонических подголосков, со свежими, необычными гармониями и невероятно богатыми и изумительно тонкими ритмическими нюансами. Все это придавало музыке ярко оригинальный колорит, особенно поразивший публику своей новизной в годы, когда Вагнер еще был далеко не всеми признанным «бунтарем», когда новые музыкальные горизонты, открытые русской школой, еще не стали достоянием европейской публики, а импрессионистское течение еще не зародилось. Стремление к новизне музыкального языка, столь характерное для искусства последующих лет, еще не определяло характер «господствующих интонаций» того времени. Быть может, благодаря тому, что по строю звучаний негритянские спиричуэлс резко отличались от бытующей европейской музыки, не только широкая публика, но и критика и музыканты единодушно решили, что, помимо всего, в негритянских спиричуэлс они знакомятся с образцами чисто африканского искусства. Эта точка зрения, подразумевавшаяся также и в первой вышедшей книге о песнях рабов, господствовала почти безраздельно на протяжении полувекового периода.

Правда, голоса сомнения слышались уже в 90-х годах, когда в Нью-Йорке был издан труд, посвященный музыке первобытных народностей. Автор его высказал предположение, что негритянские спиричуэлс являются «простым подражанием европейским образцам, которые

негры преподносят с небольшими видоизменениями»<sup>2</sup>.

Но эта точка зрения не встретила сочувствия по той простой причине, что ничего похожего на негритянские спиричуэлс в среде американцев европейского происхождения до того не встречалось. Было очевидно, что это искусство родилось в чисто негритянской среде и получило распространение по всей территории Соединенных Штатов главным образом благодаря негритянским исполнителям. В поддержку старой точки зрения выступил один из наиболее авторитетных музыкальных критиков начала нашего века, Г. Кребил. Со времени выхода его книги о негритянских спиричуэлс<sup>3</sup> вошел в обиход термин «афро-американская музыка», применяемый ныне по отношению к негритянскому фольклору в США. Кребил обнаружил в спиричуэлс известную общность с европейской музыкой, но преобладание африканских элементов не вызывало у него сомнений.

Научный уровень фольклористики, музыкального анализа и исторических исследований начала века не позволял ему прийти к другим выводам. И тем не менее Кребила не покидала мысль о явном и бесспорном превосходстве так называемого африканского фольклора над бытовой музыкой европейского происхождения, привившейся на территории США.

На протяжении периода, последовавшего за первыми выступлениями негритянских хоров, спиричуэлс продолжали распространяться в разных кругах американского населения. Многочисленные переложения для сольного исполнения с инструментальным аккомпанементом, для концертной эстрады и для домашнего музицирования постепенно превратили эти хоровые песни в нечто вроде бытового городского романса. Европейская гармонизация, «академическая» трактовка формы и фактуры дополнительно усиливали сходство с европейскими камерно-вокальными жанрами. Американское население в целом воспринимало спиричуэлс как свою, национальную разновидность музыкального фольклора, но при этом ее чисто негритянские истоки не подвергались сомнению.

Переворот во взглядах на спиричуэлс произошел около 30-х годов нашего века.



### Современная исполнительница спиричуэлс

Почти одновременно с двух сторон началось наступление на традиционную точку зрения. Сначала заговорили фольклористы, изучающие музыку неевропейских народностей. Один из наиболее авторитетных представителей этой группы, Э. фон Хорнбостель после тщательного научного анализа пришел к категорическому выводу, что в американских спиричуэлс «нет ничего от Африки, за исключением стиля вокального исполнения»<sup>4</sup>. Бесспорные черты европейского музыкального мышления были обнаружены в негритянских спиричуэлс и другими музыковедами<sup>5</sup>. Но эффект разорвавшейся бомбы произвели совсем другие изыскания, а

именно — неожиданное открытие неизвестных ранее пластов музыкального творчества белокожих американцев.

В начале 30-х годов был опубликован ряд работ<sup>6</sup>, впервые привлечших внимание к старинным традициям хорового пения и фольклорного музицирования среди американцев англокельтского происхождения. Эти труды доказывали, что хоровые духовные песни под названием спиричуэлс издавна существовали в южных районах США и что между негритянскими песнями и англокельтским фольклором есть множество существенных точек соприкосновения. Поскольку англокельтские спиричуэлс вводили к хоровому гимну Новой Англии, то было признано само собой очевидным, что «приоритет» в создании этого жанра принадлежит не неграм, а американцам европейского происхождения.

Такого рода взгляды, получившие в 30-х годах широкое распространение, вызвали резкий протест со стороны негритянских кругов. «Спиричуэлс считались простыми «песнями черномазых» до тех пор, пока в мировой музыке их не признали единственным видом американского музыкального фольклора. И тогда только «добросовестные ученые» занялись длительным и кропотливым изысканием их истоков и накопили данные, позволившие им заявить, что спиричуэлс вовсе не являются созданием негров, а что на самом деле это — достижение «белых» сельских кругов...»<sup>7</sup>.

Так с возмущением и иронией откликнулись на открытия некоторых музыковедов представители негритянской интеллигенции.

Война между «негрофилами» и «негрофобами» бушевала на протяжении двух десятилетий. Первые не переставали бросать в лицо противнику один непровержимый факт: несмотря на большое сходство между негритянскими спиричуэлс и некоторыми народными и бытовыми песнями англокельтов, в этих англокельтских песнях даже самый пристрастный слушатель не может найти тех высокохудожественных черт, той эмоциональной насыщенности, того неповторимого красочного своеобразия, которые свойственны негритянским образцам. Таким образом, основа этого искусства — африканская,

и европейские влияния на нее поверхностны и несущественны.

«Негрофобы», с другой стороны, подчеркивают исторические обстоятельства: духовные гимны и светские баллады англокельтов существовали раньше, чем успела сформироваться афро-американская музыкальная культура. Поэтому речь может идти только об африканских наслоениях на европейскую основу.

Перемирие между двумя враждующими «сектами» не достигнуто и по сей день. А между тем для разрешения вопроса необходима иная его постановка.

По существу, негритянские спиричуэлс являются синтетическим жанром, в нем обобщены как африканские, так и англокельтские художественные истоки. Вопрос о «приоритете» носит с научной точки зрения абсурдно-шовинистический характер. Негритянские спиричуэлс являются совместным достижением двух культур — англокельтской и африканской. Никто не станет отрицать, что негритянские спиричуэлс и для белого американца играют роль национального фольклора. Вместе с тем подобную роль неспособны выполнить ни чисто африканские песни, ни столь же чистые образцы англокельтских спиричуэлс.

Антонин Дворжак первый обратил внимание на обобщающие национальные свойства негритянских спиричуэлс<sup>8</sup>. Он не прибегал к сравнительной характеристике африканской и афро-американской музыки. Но интуицией большого музыканта Дворжак понимал спиричуэлс не как узко негритянское искусство, убеждая американцев, что здесь они имеют дело с подлинным американским фольклором. Он еще раз доказал свое художественное чутье тем, что в своей Пятой симфонии («Из Нового Света») использовал характерные интонации этих песен для достижения локального американского колорита.

В самом деле, новейшие исследования в области музыкального фольклора Африки<sup>9</sup> с чисто научной точки зрения подтверждают, что в связи с негритянскими спиричуэлс нельзя говорить ни об африканских наслоениях на европейский фундамент, ни об европейских влияниях на африканскую основу. Перед нами интерес-

нейший случай художественного синтеза, достигнутого всецело на социальной и культурной почве США.

## 2

Негритянские спиричуэлс родились на Юге Соединенных Штатов не просто потому, что там было неизмеримо больше чернокожих жителей, чем на Севере\*.

Особенности общественного уклада южных районов страны максимально благоприятствовали созданию этого вида музыкального искусства.

На протяжении длительного времени, более двух столетий, на Юге Соединенных Штатов сосуществовали бок о бок две этнические группы: англокельтская и африканская.

Условия южного быта не допускали процесса ассимиляции, столь типичного для городской жизни Севера (а позднее и Запада) страны. Ни одна из этих групп не растворилась в другой. Каждая сохраняла устои своего музыкального фольклора. Негры, проживавшие на Севере США, полностью приобщились к городской «европейской» культуре и вследствие этого растеряли последние остатки своих «африканизмов». На Юге же негры жили компактной многочисленной группой, в которой создавалось свое искусство, отличное от европейского. Но при этом между отдельными представителями двух соседствующих этнических групп существовал непрерывный и тесный контакт, а близость уровней музыкального развития делала взаимовлияния неизбежными\*\*.

\* Если бы это обстоятельство оказывало столь большое воздействие на развитие негритянской культуры, как это кажется на первый взгляд, то невозможно было бы объяснить, почему так называемое «Негритянское возрождение» (т. е. начало крутого подъема деятельности американских негров в области литературы, поэзии, драмы, профессионального музыкального творчества и др., относящееся к 10—20-м годам нашего века) зародилось и утвердилось именно на Севере.

\*\* В настоящее время усиленная миграция негритянского населения с Юга в северные и западные районы значительно изменила расово-национальный состав южных районов США. Так, если в 1900 году около  $\frac{3}{4}$  всех американских негров проживали на Юге, то к 1950 году их оставалось там меньше  $\frac{1}{5}$ . Это должно сказаться в недалеком будущем в изменении характера современного афро-американского фольклора.

Социальный и экономический уклад, формы быта, характер культуры южных районов США разительно отличались от уклада Новой Англии. Вирджиния (вокруг которой концентрировались южные колонии) и Массачусетс \* олицетворяли два диаметрально противоположных типа общественного устройства XVII—XVIII веков.

Переселенцы на Юге относились в высшей степени враждебно к пуританским и республиканским устремлениям Новой Англии.

Первые колонисты в Северной Америке преследовали только одну цель — экономическую эксплуатацию естественных ресурсов и труда. Они были настроены «промонархистски» и «прокатолически». В период английской республики Кромвеллу пришлось снарядить специальную экспедицию, чтобы заставить этот «заокеанский угол монархии»<sup>10</sup> признать новый строй. Как и в дореспубликанской Англии, религиозные группы, несогласные с ортодоксальным католицизмом, встречали в южных колониях нетерпимое и враждебное отношение. Жители Юга примкнули к протестантству только тогда, когда и в самой Англии религиозный вопрос утратил всякую социальную остроту и протестантство стало господствующим вероисповеданием всех добропорядочных англичан.

В среде первых колонистов (начало XVII столетия) политические реакционные устремления не были еще очень ярко выражены — их интересы были преимущественно коммерческими. Но благодаря волне революционных взрывов, прокатившейся по Европе в последующие годы, социальный уклад южных колоний приобрел ясно выраженную реакционную окраску. Во время английской революции 1643 года поток эмигрантов-аристократов устремился в южные колонии Америки. До сих пор жители южных штатов США кичатся тем, что в их среде уцелели старинные аристократические

\* Первоначально обе колонии назывались Вирджиния (Южная и Северная). Северная Вирджиния после переселения пуритан была переименована в Массачусетс.



фамилии (вроде Рандольфов, Монроу, Мадисонов и т. п.), подобно тому как житель Новой Англии гордится, если ему удастся доказать, что его предки прибыли на корабле «Mayflower» \*.

Показательно, что аристократы-гугеноты из Франции, преследуемые на родине за свои религиозные убеждения, также оседали на Юге, вовсе не стремясь в демократические общины своих единоверцев в Новой Англии.

Экономической основой аристократического Юга было сельское хозяйство — табачные, сахарные, хлопковые плантации. Как истинный британский джентльмен, южный колонизатор не считал возможным принимать непосредственное участие в обработке земли. Физический труд рассматривался как занятие, приводящее к деградации человека. В организации огромных южных плантаций не было ничего общего с принципами капиталистического хозяйства, характерного для фермерских районов современного Запада США. Южный плантатор стремился перенести в Новый Свет старорежимные отношения, существовавшие между феодалом и крепостными, но при осуществлении этих намерений он встретился с серьезным препятствием — отсутствием рабочей силы. В начале колонизации переселенцы были еще очень немногочисленны. Кроме того, в условиях новой незаселенной страны, где владение землей было более или менее доступно каждому, эксплуатация труда пришельцев из Европы оказалась материально невыгодной. Попытки приспособить индейское население к рабскому труду потерпели крах \*\*. Здесь и нашла себе применение позорная торговля неграми из Африки, которую не удалось привить почти нигде в Европе и от которой с возмущением отказывались передовые буржуазно-демократические круги колониальной Америки \*.

Реакционность уклада, быта, общественной мысли вплоть до нашего времени остается отличительным при-

\* «Mayflower» («Майский цветок») — название корабля, на котором прибыла на северные земли первая партия переселенцев-пуритан.

\*\* Индейцы, попавшие в рабство, либо кончали самоубийством, либо погибали от туберкулеза.

знаком южных районов США. Гражданская война, прошедшая под знаменем борьбы против рабства, по существу была войной между капитализмом и остатками старорежимных феодальных отношений. Но, покончив с сепаратистскими стремлениями южных штатов \*\*, она так и не смягчила социальных противоречий между промышленным Севером и «аристократическим» сельскохозяйственным Югом. И после войны зажиточные граждане Юга продолжали считать, что они принадлежат «к угнетаемому классу, находящемуся под властью грубой, невежественной плебейской демократии» <sup>11</sup>. Еще в 30-х годах нашего века на Юге звучали песни, выражающие непримиримую традиционную ненависть южанина-аристократа к «угнетающему» его республиканскому правительству северян \*\*\*.

В пуританской Новой Англии, благодаря подчеркнутой демократичности быта и широко доступному просвещению, социальные противоречия в течение некоторого времени оставались замаскированными. Но на Юге резкие классовые различия укоренились с самого начала и в предельно обнаженной форме. До последнего времени население южных районов США распадается

\* Когда в 1776 году рождалась американская республика, одним из доводов, выдвинутых против короля Георга III, было то, что он ввел черное рабство в Америке вопреки воле колонистов. Но затем этот параграф был исключен в целях примирения с южными рабовладельцами и работорговцами.

\*\* Непосредственным поводом к началу Гражданской войны был выход южных штатов из республиканского союза Соединенных Штатов и их объединение в самостоятельное государство.

\*\*\* Вот текст одной из хорошо известных песен Юга, записанный Джоном Ломаксом <sup>12</sup>:

I am a good old rebel.  
Yes, that's just what I am  
And for this land of freedom  
I do not give a damn.  
I hate the Yankee nation  
And everything they do  
I hate the Declaration  
Of Independence too...

Я — старый, добрый бунтовщик. Я проклинаю эту страну свободы. Я ненавижу нацию янки и все, что они делают. Я ненавижу Декларацию независимости и т. п.

на три прослойки. Их представители рождаются и умирают с сознанием своих строго регламентированных социальных возможностей. Перешагнуть эту классовую черту в южных районах первой в мире буржуазно-демократической республики оказалось несколько не проще, чем в дореволюционной Англии.

Высшую «касту» представляли собой так называемые «южные аристократы». Это были крупные землевладельцы, заселявшие преимущественно низменности колонии (или штата) Вирджиния. В их руках была сосредоточена вся экономическая и политическая власть. В течение всей «предыстории» и истории Соединенных Штатов воля южных аристократов воспринималась как голос всего Юга.

В горных местностях, где земли было мало, скопились иммигранты-англокельты, представители третьего сословия. Здесь были крестьяне — ирландцы и шотландцы, спасавшиеся от неурожая и голода; бездомные бродяги, считавшиеся по английскому законодательству преступниками и ссылаемые в колонии; осевшие здесь моряки, свободные рабочие, продававшие себя по объявлению южным аристократам за бесплатный переезд через океан. Были среди них и люди, увезенные насильно, подобно неграм-рабам. По приезде в Новый Свет весь этот плебс и социально и территориально резко обособился от аристократии. В политической жизни колоний он как социальная группировка не участвовал совсем. В напряженный предреволюционный период выдающимися борцами за независимость были не плебеи, а выходцы из аристократических фамилий — Вашингтон, Джефферсон, Патрик Генри, примкнувшие к революционной Новой Англии.

На протяжении столетий за представителями третьего сословия на Юге узаконилось презрительное наименование: «нищая белая дрянь» («poor white trash»).

В «Приключениях Гекльберри Финна», где с гениальной лаконичностью отражены многие типичные черты культуры и быта южных районов США прошлого столетия, Марк Твен запечатлел и картину из жизни белой бедноты. В частности, в гротескно-заостренном образе

владельца поместья, который безнаказанно стреляет в детей и с презрением отворачивается от собравшейся вокруг его дома возмущенной толпы, автор показал типичные взаимоотношения между всемогущим южным аристократом и «нищей белой дрянью». Постепенно мелкие самостоятельные землевладельцы превратились в издольщиков или фабричных рабочих-текстильщиков. Вплоть до наших дней сохранились социальные грани, отделяющие белый плебс от жителей роскошных дворцов с колоннами. В современной литературе этот тип американца, одинаково непохожий как на барина-плантатора, так и на северного янки, представлен достаточно широко, в частности в произведениях Колдуэлла и Фолкнера.

Самую низкую ступень социальной лестницы американского Юга образуют негры — потомки рабов, привезенных из Африки преимущественно в XVIII столетии\*. Гражданская война, следствием которой было упразднение института рабства и некоторая индустриализация Юга, по существу очень мало затронула бесправное положение негров.

Как доказывает борьба против сегрегации, ведущаяся в наши дни, до сих пор в южных штатах в значительной степени сохранилась система угнетения, насилия, расовой ненависти, которая господствовала в эпоху узаконенного рабства. Но при этом общественный уклад южных районов не только не означал изоляцию чернокожих от белых, но, наоборот, предполагал их непрекращающийся, а часто и очень близкий контакт (хотя и на очень неравных началах). В какой-то мере здесь допустима аналогия с русским помещиком, окруженным огромным количеством крепостных.

Широко признано, что духовный склад негров-рабов повлиял определенным образом на облик южного аристократа. «Поющие» интонации, мягкое произноше-

\* Так, в 1727 году в Северной Америке было 75 000 негров, к 1790 году это число увеличилось в 10 раз, а в начале XIX века число чернокожих американцев превышало миллион, что составляло 19% всего населения США.

ние, изящество и непринужденность движений, особый склад юмора — все эти черты, характеризующие американского «южного джентльмена», сложились под воздействием длительного общения с неграми.

В противоположность пуританам Новой Англи плантаторы на Юге выступали как носители культурных традиций Старого Света. По мере возможности они поддерживали связь с художественной жизнью метрополии, копируя в провинциальном масштабе «культурные моды» светского Лондона. Ни в архитектуре, ни в литературе, ни в живописи колониальный Юг не создал ничего самобытного. Архитектура южных селений, гораздо более импозантная, чем остроконечные «тюдоровские» домики Новой Англи, добросовестно, хотя и с некоторым запозданием, отражала эволюцию архитектурных стилей Лондона. Вначале дом южного плантатора строился по типу средневековой усадьбы. Позже, когда в Англии привился ренессансный стиль, аристократы Нового Света также начали его культивировать. Он и являет собой классический тип жилой архитектуры южных штатов США\*.

Жители южных колоний пристально следили за новейшими достижениями английской литературы, но сами они не создали школы, которая стояла бы на уровне революционной публицистики и религиозно-философских трудов Новой Англии.

В отличие от жителей Севера, на Юге Соединенных Штатов сформировался тип американца, который по мере возможности культивировал изящные искусства.

Южный аристократ презирал деловитость и скромность северянина Новой Англии. Он жил в роскошном, хотя часто и запущенном особняке с колоннами и выращивал парк в английском стиле. Стены комнат его дома были украшены его портретами и портретами членов его семьи. В соответствии с весьма странной, но рас-

\* В Англии и Америке этот стиль носит название «Georgian», по имени королей Георгов, в период царствования которых он получил распространение.

пространенной системой они заказывались по письменному описанию художникам в Англии. Среди книг владельца поместья редко можно было встретить авторов Новой Англии, но Вальтер Скотт с его прославлением средневековой старины, Адисон и Голдсмит, возродившие старинные баллады, Теккерей, Байрон и другие английские писатели-романтики находили в южных колониях широкую аудиторию. Начальных и средних школ на Юге было очень мало. «Белая беднота» оставалась неграмотной. Дети плантаторов получали классическое европейское образование либо в Старом Свете, либо в частных пансионах и у домашних учителей (на которых смотрели как на представителей более низкой социальной прослойки). После начального домашнего курса они поступали в университет. Университетов в южных штатах было больше, чем средних школ. Само собой разумеется, что такая система образования не ставила своей целью подготовку к политической, коммерческой или иной профессиональной и практической деятельности. Из гражданина южных колоний (впоследствии штатов) формировался так называемый «gentleman of leisure» \* — светский человек, в жизни которого развлечение играло значительную роль.

«Мужчина Юга знает только три способа времяпрепровождения,— пишет бытописатель начала XIX века. — Все они заняты любовными делами; почти все играют в карты; некоторые из них еще «делают» деньги. До религии им нет никакого дела. Они как будто заключили с нею договор, основанный на правиле: «не трогай нас и мы не будем трогать тебя»<sup>13</sup>...»

В романе «Виргинцы», в образе братьев-близнецов, приехавших навестить своих аристократических родичей в Лондоне, Теккерей создал тип американского «юного джентльмена» колониальных времен.

Прогулки, балы, спектакли, охота, танцы на открытом воздухе, ночные серенады по образцу южноевропейских — все это долгое время было бытом американского Юга. Только Гражданская война, потрясшая до осно-

\* Буквально — «аристократ безделья».

вания «придворно-аристократический» образ жизни южного плантатора, уничтожила без следа эту светскую художественную культуру.

Большое место во времяпрепровождении праздных аристократов Юга занимала музыка.

Интересны с этой точки зрения дошедшие до нас инвентарные описи предметов домашнего обихода на Юге и в Новой Англии. В то время как в описаниях пуританских домов не упоминается никакое имущество, кроме мебели и кухонных принадлежностей, практически в каждом доме южанина были музыкальные инструменты: флейты, флажолеты, скрипки, позднее клавесины. Умение играть на каком-либо инструменте считалось необходимым для образованного человека. Об этом свидетельствуют и биографии видных политических деятелей Юга (Патрика Генри, Джефферсона и других). В подражание европейским помещичьим оркестрам южный плантатор стремился создать свои группы «придворных» музыкантов. В большинстве случаев это были негры-рабы, музыкальная одаренность которых обнаружилась очень скоро. Иногда же эти музыкальные ансамбли состояли из «белых крепостных»: английских правонарушителей, проданных в южные колонии\*, мальчиков и девочек, специально похищенных для этой же цели из Лондона и т. п. Сохранился любопытный документ, относящийся к 1619 году, в котором содержатся сведения о том, что по прибытии из Англии «груза», состоявшего из девушек и женщин, предназначенных для продажи, одна девушка была куплена по исключительно высокой цене (150 фунтов табака), «потому что умела красиво петь песни»<sup>14</sup>.

И другой аристократический обычай укоренился в южных поместьях. Подобно английскому лорду, устраивавшему в своих деревнях массовые крестьянские хороводы и танцы, американский плантатор приглашал к себе белую бедноту, которая пела старинные баллады и танцевала деревенские танцы. И в помещении, и на

\* Кстати, первым скрипичным мастером Америки был высланный из Англии преступник Джофри Стаффорд.



Типичный дом южанина-плантатора

открытом воздухе в южных штатах Америки музыка звучала непрерывно.

Тем не менее ничего заслуживающего внимания с точки зрения мирового музыкального искусства американский Юг не дал и не мог дать. Ведь и в самой Англии с XVII века начинается эпоха упадка придворной музыкальной культуры. Вершина развития музыкального искусства, культивируемого в аристократической среде Англии (маски, мадригалы, клавесинная литература XVII века), совпала с «началом его конца». Уже Перселл — последний великий композитор эпохи — творил больше для «города», чем для «двора». На протяжении XVII и XVIII веков все крупные достижения Англии в области искусства (за исключением, может



быть, живописи) формировались независимо и изолированно от аристократических кругов. Английская придворная культура утратила жизненную силу гораздо раньше, чем, например, французская или немецкая. А ее запоздалые, провинциальные отголоски в Америке по-прежнему были обречены на вымирание.

История социального развития Соединенных Штатов раскрывает картину постепенного, но неуклонного вырождения южной аристократии. Пуританская Новая Англия, промышленные центральные штаты, позднее Запад, заселяемый пионерами, затмили собой реакционный «благородный» Юг, находившийся в период Гражданской войны на грани экономической катастрофы. Но даже в свой наиболее процветающий, колониальный период аристократическая культура Юга не могла бы выдержать сравнение с художественной жизнью метрополии. В те годы, когда лондонский свет слушал оперы Генделя, посещал фортепианные концерты Христиана Баха и молодого Моцарта или смотрел в театре игру Дэвида Гаррика, южные плантаторы довольствовались любительским исполнением отдельных, случайно отобранных отрывков из произведений мастеров прошедшей эпохи или наслаждались игрой третьесортных актеров в концертах типа современного ревью. Музыка, культивируемая в южных штатах, всегда по уровню была неизмеримо ниже современного ей европейского искусства. Музыканты в поместьях не получали, как правило, профессионального образования. Других постоянных музыкальных кадров там не было. Европейские музыканты, переселявшиеся в США на протяжении XVIII и XIX веков, предпочитали оседать в демократической Новой Англии или центральных штатах, которые по уровню культуры были ближе к Европе. Самому же южанину-аристократу, как и любому английскому лорду, казалось предосудительным стать музыкантом-профессионалом.

И все же, несмотря на ограниченность культивируемого ими искусства, южные аристократы сохранили в Новом Свете некоторые традиции европейского музицирования. «Феодальный» быт южан способствовал сохранению старинного крестьянского фольклора. В южных

колониях была подготовлена почва для того, чтобы африканские невольники, оторванные от родной культуры, обратились к музыке как к наиболее доступному им средству художественного выражения. Именно белой бедноте и неграм-рабам было суждено стать создателями одного из самых интересных и художественно значительных явлений в национальной музыке США.

### 3

Музыкальный фольклор белой бедноты выплыл на поверхность только в наш век, на полстолетия позднее, чем негритянские спиричуэлс.

Перед исследователями\*, открывшими этот неизвестный дотоле пласт американской культуры, предстал невероятный на первый взгляд факт: в индустриальной урбанистической стране в годы первой мировой войны возродился в массовом масштабе музыкальный фольклор шекспировской эпохи.

Этим сенсационным открытием заинтересовались не только музыканты, но и литературоведы и писатели. В 20-х и 30-х годах началось нечто вроде паломничества в глухие уголки южных районов страны, существующие бок о бок с ультракапиталистическими американскими городами. Картина жизни и быта этих американцев не может не поразить воображение.

Лишенные контакта с южными аристократами, полностью оторванные от индустриальных центров, эти люди — ирландцы, шотландцы, англичане, населяющие горные районы (так называемые «uplands») Юга,— в культурном отношении не продвинулись дальше XVII века. «Они еще находятся в Европе»,— охарактере-

\* Выдающийся английский фольклорист Сесил Шарп совместно с М. Карпелес на рубеже 20-х годов нашего столетия записал от жителей гор американского Юга более 1500 английских песен и танцев. Самые первые записи, однако, принадлежат американцу Броквею<sup>16</sup>.

призвал их в 20-х годах американский поэт Карл Сэндберг<sup>15</sup>.

Со времени начала колонизации Северной Америки прошло три века, но эти американцы продолжали оставаться безграмотными, как их предки в Старом Свете. Достижения культуры этого периода не коснулись их сознания и быта. Они не знали газет, театров, кино и даже школ. Они жили в бедности, не совместимой со средним материальным уровнем Соединенных Штатов. Психология «среднего американца», типичная для Америки в глазах европейцев, для них нисколько не характерна.

«Они не интересуются материальными благами, но у них всегда находится время, чтобы распевать баллады, — писал Сэндберг. — Не испорченные той грамотностью, которая для многих американцев оказалась достаточной лишь для того, чтобы читать спортивные страницы из газет, они умеют думать, они по-настоящему чувствуют музыку»<sup>15</sup>.

В этой среде народное творчество играло жизненно важную роль.

Коллективные состязания в пении и игре на скрипке между разными поселениями оказались многовековой традицией демократических кругов американского Юга. Авторы, описавшие эти состязания, с изумлением отмечали, что они не приносят победителям никакого материального вознаграждения.

«Что их принуждает к этому? Просто потребность в пении... Пение в их среде столь же обычно, как разговор»<sup>17</sup>.

Отсутствие грамотности и свобода от поверхностной, стандартизированной «коммерческой» культуры, характеризующей большинство современных американцев, сохранила у этих эмигрировавших крестьян потребность в художественном творчестве. Не зная дешевых способов развлечения, доступных городскому жителю США (театральных комедий, мюзик-холлов, юмористических листков, спортивных состязаний и т. д.), они свои свободные часы посвящали музыке. Самой распространенной формой этого музицирования было пение баллад.

Народные баллады, которые иммигранты-англокельты привозили в Америку начиная с XVII века, не следует отождествлять с литературно-музыкальным жанром, столь полюбившимся европейским романтикам XIX века \*. Английская баллада выросла из хороводов, распространенных среди многих народностей Европы на ранней стадии их культурного развития. Элементы поэзии, музыки и танца, представленные в этих народных хороводах, неизбежно усложнялись и тяготели к самостоятельности. Из ранней и элементарной формы синтетического искусства постепенно образовались самостоятельные поэтические, музыкальные и танцевальные жанры.

Уже одно происхождение слова «баллада» \*\* говорит о неразрывных связях с танцем и поэзией. Вплоть до XVII века музыкальный жанр баллады в Англии назывался «ballet» (в отличие от поэтического жанра ballade, культивировавшегося в придворных сферах). Характерные стилистические черты баллады сложились в XV веке и в дальнейшем не подвергались существенным изменениям. Конец XVI века — кульминационный период английского Возрождения — отмечен резким размежеванием придворных и народных музыкально-поэтических жанров.

Из придворного художественного обихода баллада была вытеснена лирическим мадригалом. Но в народной крестьянской среде она получила настолько широкое распространение, что ее начали отождествлять с народной песней вообще. Именно эта разновидность

\* Связь между ними есть, но сложная и отдаленная. В 1765 году англичанин Перси (Percy) опубликовал сборник литературных текстов баллад, заимствованных им из рукописи середины XVII века. Из сборника Перси (под названием «Reliques») черпали сюжеты для своих баллад и Гердер, и Вальтер Скотт, и многие другие поэты. Под влиянием подлинных образцов древнего народного творчества слагались и новые баллады, которые служили сюжетами для произведений композиторов-романтиков. Однако в этих музыкальных произведениях уже не было никакой связи с подлинной музыкой старинных баллад.

\*\* От итальянского корня «bal» — танец.

фольклора шекспировской эпохи, получившая название «елизаветинской баллады», укоренилась среди иммигрантов-англокельтов Нового Света.

Поразительно, до какой степени неприкосновенными сохранились характерные черты старинной баллады в этом современном искусстве США.

Само слово «баллада» произносится южанами «ballet» («бáлэт») — именно так, как ее называли в XVI веке, отождествляя с итальянской виланеллой\*. Это находится в полном соответствии со всем бытовым лексиконом американских горцев, в котором сохранились многие обороты речи, давно ставшие архаичными в современном английском языке\*\*. Правда, литературный стиль баллад не удержался на высоком уровне поэтических текстов XVI века. Его засорили современные бытовые обороты, лишённые всякого поэтического изящества. Но музыкальный облик этих песен видоизменился по сравнению с первоисточником в значительно меньшей степени, чем аналогичный музыкальный фольклор в самой Англии.

Характерно, что американцы-южане продолжают воспринимать балладу как синтетическое музыкально-поэтическое произведение в традициях английского музицирования эпохи Ренессанса\*\*\*. Они не допускают самостоятельного существования текста отдельно от музыки. Фольклористы, пытавшиеся записывать и публиковать одни только балладные стихи, неоднократно вызвали неудовольствие народных исполнителей.

«Это задумано для пения, а не для чтения... и получается неправильно», — возражали они<sup>19</sup>.

\* В английском ученом труде по музыке, вышедшем в 1597 году<sup>18</sup>, автор, описывая итальянскую виланеллу, делает следующее добавление: «и имеется еще более легкая разновидность, которую называют балладой» («ballet»).

\*\* Так, например, говорят «ax» вместо современного «ask» (спросить), «sallet» вместо «salad» (салат), «usen» вместо «used» (использован).

\*\*\* Сочинение стихов и даже целых драматических представлений под музыку баллад было широко распространено в Англии XVI века. См. четвертую главу.

И в самом деле, в какой-то мере здесь допустима аналогия с оперным либретто.

Баллада, сформировавшаяся в дооперную эпоху, во многих отношениях играла в Англии роль предвестника музыкального театра. Ее поэтический текст, насыщенный контрастными эпизодами, драматическими ситуациями, почти всегда с неожиданной развязкой, держит слушателя в состоянии эмоционального напряжения. Тенденция к патетике, преобладание «роковых» образов, трагический финал очень характерны для баллады, которой чужда субъективная лирика, свойственная утонченной поэзии мадригала или романса. Господствующий литературный прием в балладах — чередование повествования с диалогами или монологами.

Несомненно, и взятый в отдельности от музыки балладный стих обладает своеобразным обаянием — обаянием народной сказки или фольклорной поэзии. Но все же он во многом схематичен и наивен. Это скорее сценарий, чем законченное художественное произведение.

Большинство американских баллад повторяют или варьируют древние английские тексты\*. Однако встречаются и совершенно новые баллады, которые, очевидно, были созданы в Америке в строгом соответствии с выработанным балладным стилем и прототипов которых не удалось обнаружить в фольклоре Великобритании и Ирландии\*\*.

\* В числе самых популярных американских образцов нашего времени — старинные английские баллады вроде «*Lord Lovel*», «*Barbara Allen*», «*Edward*», «*The cruel mother*», «*The maid from the gallows*» и другие.

\*\* В наше время известны народные песни в стиле баллады, отражающие и современные сюжеты. В 1928 году автору настоящей книги довелось услышать исполнение подобной баллады в Нью-Йорке из уст текстильщицы из города Гастония. Среди рабочих-текстильщиков вспыхнула забастовка, во время которой полицейский застрелил работницу Эллу Мей Уиггин. Через неделю после этого южане-текстильщики пели балладу о смерти Эллы. В подчеркнуто патетическом стиле в ней рассказывалось, как дома дети Эллы ждут мать, которая только что простилась с ними и ушла на фабрику, как в Эллу выстрелил полицейский, как она упала, каковы были ее последние слова. Трудно передать, какое неотразимое впечатление производило это создание народной поэ-

Неразрывная связь музыки баллады с поэтическим текстом определила особенности ее мелодической структуры \*. Она всегда подчиняется построению поэтической строфы, тем самым являя собой ранний прообраз классического музыкального периода. Современный слушатель, воспитанный на классической музыке XVIII века, быть может, и не догадывается о том, насколько специфичной и прогрессивной была эта черта. Возникшая на фоне развитой (франко-фламандской) полифонии, баллада (как и ряд других народно-бытовых жанров того времени) противопоставляла свою простую периодическую структуру сложной форме профессиональных многоголосных жанров с их бесконечно развертывающейся мелодикой и сложными комплементарными ритмами. Только два века спустя восьмитактовый равномерно членящийся период стал господствовать в профессиональной музыке Западной Европы.

Построение мелодии внутри балладного периода также часто отражает смысловую структуру стиха. Предложения и фразы музыкального периода совпадают с законченными предложениями и фразами поэтической речи. Вопрос и ответ — один из любимых приемов диалога в балладах — всегда находят отражение в музыке в виде двух предложений классического периода, одно из которых заканчивается половинным, другое — совершенным кадансом. Музыкальные кадансы соответствуют рифмам. Часто в балладной мелодии отражена и более глубокая зависимость музыки от поэзии: группировка мотивов внутри музыкальной фразы соответствует сюжетной последовательности в тексте.

зии, соединившее черты архаичности со свежестью, силой и непосредственностью чувства и исполненное на старинном диалекте и в старинном стиле.

\* Баллада — одноголосный жанр. Самые древние известные баллады были многоголосны, но, подобно всем народно-бытовым жанрам эпохи Ренессанса, они тяготели к мелодичности и к гармонической полифонии. На рубеже XVI и XVII веков баллада совсем утратила многоголосный склад.

Например, в тексте баллады «*George Collins*»:

George Collins rode home one cold winter's night,  
George Collins rode home so fine,  
George Collins rode home one cold winter's night,  
Was taken sick and died.

в первых трех строках повествуется о том, как Джордж возвращался домой зимней ночью (одна и та же фраза с некоторыми изменениями). В последней строке результат: он заболел и умер. В музыке это отражается в виде структуры «перемены в 4-й раз» (см. прим. 9а).

Аналогичный пример (9б):

Young Johnny came from Ireland,  
Young Johnny came from shore.  
Young Johnny came from Ireland,  
To where he'd been before.

В каждой из первых трех строк говорится одно и то же: Джонни приехал из Ирландии. В последней обнаруживается, что он здесь бывал и ранее.

В балладе «*I called to my loving wife*» (прим. 9в) мы видим случай «двойного суммирования». Первые мотивы *a* и *a*<sup>1</sup> соответствуют в тексте повторному обращению к одному лицу, а суммирующая фраза *b* соответствует объяснению, которое это лицо требует.

You old fool, you blind fool,  
Oh fool, you cannot see?

Nothing but a cabbage head,  
My mama gave to me.

(«Старый дурак, слепой дурак, о дурень! Разве ты не видишь? Это кочан капусты, что мама мне дала».)

Вопрос — половинный каданс, ответ — совершенный каданс.

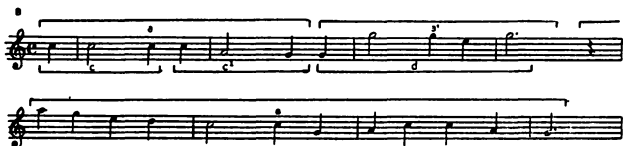
Наиболее элементарный случай — членение периода на два предложения, в соответствии с диалогом — вопросом и ответом, — в тексте (см., например, балладу «*Edward*», прим. 9г).



«How came that blood on your shirt sleeve  
Oh, dear love, tell me!»  
«It is the blood of the old grey hound  
That traced the fox for me».

(«Что за кровь на рукаве твоей рубахи, скажи мне, дорогой!»  
«Это кровь старого борзого пса, который выследил мне лису».)

Здесь также наблюдается музыкальное суммирование как отражение повторяющейся мысли (*a* и *b*) и суммирующего ответа (*c*).





Как будет видно дальше, связь поэтической и музыкальной структуры в англокельтском фольклоре сыграет существенную роль в определении национальных истоков негритянских спиричуэлс.

Балладной мелодии присущи и черты танцевальной музыки — «остинатное» проведение какой-либо одной ритмо-интонационной формулы. В этом видна ее связь с танцевальным началом хоровода. Но эта особенность свойственна музыке многих народностей, в том числе и неевропейских. Она вовсе не связана с закономерностями поэтической структуры, при которых внутреннее распределение музыкальных мотивов отражает смысл поэтического оборота, а весь симметрично членящийся период воспроизводит ритмическую структуру поэтической строфы.

Всем куплетам баллады сопутствует одна и та же мелодия. Но это не противоречит внутренней связи текста и музыки по той причине, что развитие поэтической формы баллады, как правило, напоминает принцип музыкального варьирования. Литературоведы-фольклористы называют этот прием «увеличенным повторением» или «родственной последовательностью» («incremental repetition» или «relative sequence»). В каждой новой строфе (или группе строф) раскрывается дальнейший ход повествования. Но при этом всегда сохранена определенная последовательность слов, играющих роль «опорной конструкции» темы. Появление новых действующих лиц (часто родственников), поворот к счастливой или трагической развязке — все это происходит в пределах неизменно повторяющейся поэтической схемы, где лишь одно слово заменяется другим.

Hangman, hangman, hold your rope,  
Hold it for a while,  
I think I see my mother coming  
Many and many a mile.  
Mother, oh, mother, have you any gold,  
Gold that will set me free?  
Or have you come to see me hung  
On this willow tree?  
No, I haven't any gold,  
Gold that will set you free.  
But I have come to see you hung  
On this willow tree.

Hangman, hangman, hold your rope.  
Hold it for a while,  
I think I see my father coming  
Many and many a mile.  
Father, oh, father, have you any gold,  
Gold that will set me free?  
Or have you come to see me hung  
On this willow tree?  
No, I haven't any gold,  
Gold that will set you free.  
But I have come to see you hung  
On this willow tree.

Sister, oh, sister, have you any gold  
. . . . . etc.  
Brother, oh, brother, have you any gold  
. . . . . etc.

True love, true love, have you any gold,  
Gold that will set me free?  
Or have you come to see me hung  
On this willow tree?  
Yes, I have brought you gold,  
Gold that will set you free,  
And I haven't come to see you hung  
On this willow tree.

(«Палач, палач, подожди, не вешай меня. Кажется, идет моя мать. Она несет золото, которое может меня освободить. Мать, о мать, принесла ли ты золото, которое должно меня освободить, или ты пришла посмотреть, как меня повесят на этой иве?» «Нет

у меня золота, которое может тебя освободить. Я пришла посмотреть, как тебя будут вешать на этой иве». «Палач, палач, подожди, не вешай меня. Кажется, идет мой отец. Он несет золото, которое может меня освободить» и т. д. По очереди мать, отец, брат, сестра отказывают в спасении, а в последней строфе возлюбленная приносит золото и спасает осужденного.)

Другой пример:

What hills, what hills are those, my love,  
That look so white like snow?  
They are the hills of heaven, my love,  
Where we will never go.

What hills, what hills are those, my love,  
That look so black and low?  
They are the hills of hell, my love,  
Where you and I must go.

(«Что это за холмы, белые, как снег, моя любовь?  
Это холмы рая, где нам никогда не бывать.  
Что это за холмы, черные, как уголь, моя любовь?  
Это холмы ада, где тебе и мне суждено быть»).

Балладные мелодии отличаются прекрасной плавной напевностью, которая производит художественное впечатление и на современного слушателя. Интонационно они близки тем английским, шотландским и ирландским народным песням, которые приобрели у нас известность в обработках Бетховена. И все же американским балладам присущи некоторые особенности лада и интонаций, практически исчезнувшие из европейской профессиональной музыки XVIII и XIX веков.

Американская баллада скорее тяготеет к старинным народным ладам — дорийскому, эолийскому, миксолийскому, чем к мажору и минору. Благодаря тому, что в Северную Америку из Великобритании эмигрировали преимущественно шотландцы и ирландцы, в англо-кельтском фольклоре Нового Света очень подчеркнута тенденция к пентатонике и гексатонике, характерной для крестьянских песен этих народов.

В качестве образца приводим три шотландские ме-

лодии, относящиеся к XVII веку, и тему из «Шотландской симфонии» Мендельсона.



(См. также пример 9.)

Многие американские баллады либо основываются на пентатонике и гексатонике, либо широко используют пентатонические и гексатонические обороты внутри мажора и минора.

Доказательство архаического уровня музицирования англокельтов американского Юга мы можем усмотреть и в укоренившихся в их среде инструментах.

Безусловное первенство принадлежит здесь скрипке, для которой существует огромный фольклорный репертуар\*.

\* Фольклористы записали более 1000 мелодий для скрипки.

Налицо один из наиболее замечательных примеров сохранения старинных традиций: южане пользуются все не той техникой, которая установилась среди скрипачей Европы, начиная с XVII века. Они сами отличают современное скрипичное исполнительство, которое называют «*violining*», от своеобразной школы, известной в их среде как «*fiddling*» \*.

Повторяя старинную технику английского народного исполнения, они держат инструмент не на плече, а у груди или пояса, используя только крохотный участок смычка и не выходя за пределы первой позиции.

Известное распространение имеет у них старинный примитивный инструмент под названием дульцимер (*dulcimer*). Звук в нем извлекается при помощи гусиного пера, зацепляющегося за струну, прикрепленную к какой-либо подставке. В Европе этот инструмент играл роль далекого предка клавесина.

Наряду со средневековыми европейскими инструментами южане пользуются еще банджо, заимствованным у негров.

Именно в среде южной белой бедноты хоровые духовные гимны Новой Англии нашли в XIX веке почву для развития. На Севере, как мы видели выше \*\*, они были вытеснены европеизированной городской музыкой. Аристократия Юга, внешне подчиняясь церковным обрядам, по существу всегда выказывала по отношению к церкви глубокое равнодушие. Но для безграмотной (или малограмотной) белой бедноты сфера деятельности, связанная с религией, неизбежно оставалась значительной. Еще в 30-х годах нашего столетия в некоторых районах Юга единственными учебными заведениями для бедняков были приходские школы. Поэтому «движение певческих школ», угасшее в культурных северо-восточ-

\* В современном английском языке для обозначения скрипки пользуются с равным правом обоими словами: «*violin*» от итальянского «*violino*» и «*fiddle*» саксонского происхождения.

\*\* См. первую главу.

ных районах страны, здесь продолжало развиваться \*. Огромный толчок развитию бытовой духовной музыки дало религиозное сектантское движение начала XIX века (известное под названием «великое духовное пробуждение»), которое охватило широкие массы малокультурного южного и западного населения США.

Южные хоровые гимны оказались в целом чрезвычайно близки народному балладному творчеству. Под их непосредственным воздействием сложилась разновидность гимна, известная под названием «балладного» \*\*. Здесь возникли также «спиричуэлс», или духовные песни. Многие из них импровизировались наподобие народных баллад на массовых религиозных собраниях, происходивших на открытом воздухе.

Как тексты этих новых южных гимнов, гораздо более простые и наивные, чем высокая гимническая поэзия пуритан, так и их музыкальные средства выразительности говорят о сильном воздействии англокельтского фольклора.

И все же на Юге (так же, как и на Севере США) хоровой духовный гимн так и остался бы замкнутым эпизодом в истории американской музыки. Он ничем не привлек и не заслужил бы внимания большого художественного мира. Но самая низкая социальная прослойка американского Юга — негры-рабы — сумели преобразить этого далекого потомка протестантского хорала в новое слово музыкального фольклора XIX века.

#### 4

Художественная культура американских негров до Гражданской войны известна лишь в самых приближенных чертах. Только сравнение искусства Африки с

\* Отсюда оно в дальнейшем распространилось и на западные районы, где просвещение находилось на низком уровне.

\*\* См. первую главу.

афро-американской музыкой XIX века позволяет нам с большей или меньшей степенью достоверности воспроизвести картину развития негритянского фольклора в Новом Свете.

Африканских негров привозили в Америку так, как могли бы привозить скот, — в специально выстроенных вместительных кораблях, позволяющих загрузить каждый свободный метр площади. Смертность во время путешествия была огромной. И все же в течение одного столетия в Новый Свет было привезено более пяти миллионов негров.

Бесчеловечные рабовладельцы-южане вскоре обнаружили, что для них невыгодно относиться к своим чернокожим невольникам, как к рабочему скоту. К тому же вскоре это оказалось и невозможным. Негры, привозимые в Штаты, были отнюдь не дикарями, какими их представляли миру работорговцы и эксплуататоры африканских колоний (это подробно изложено во второй главе). До Гражданской войны зарегистрировано более ста восстаний рабов (в том числе столь хорошо организованные и широко распространившиеся, как восстания, поднятые Дёнмором Веси в Вирджинии, Натом Тернером, и многие другие).

Рабовладельцам пришлось прибегнуть к системе разобщения рабов, говорящих на одном языке. В Америку прибывали рабы из разных племен\*, рассеянных вдоль западного побережья Африки; среди них попадались даже мавры. Для работы на одной плантации намеренно подбирались лица, говорящие на разных наречиях. На некоторое время такой подбор устранял опасность организованного восстания. Эта система разобщения привела к важному результату: негры забывали свои африканские наречия. Они по необходимости овладевали английским языком. Без этого контакт между новопривезенными и старыми невольниками был бы невозможным. В результате уже к началу XIX столетия\*\*, когда привоз людей из Африки значительно

\* Ашанти, Иоруба, Дагомея и др.

\*\* Возможно, что это было и раньше, но научный интерес к культуре негров-рабов появился только в XIX столетии.



снизились (с 1808 года торговля рабами производилась нелегально), в Соединенных Штатах нельзя было встретить негров, говорящих на африканских наречиях. Только единичные, да и то сильно видоизмененные африканские слова сохранились в английском диалекте, на котором говорят современные южные негры. Полное исчезновение африканской речи с территории Нового Света— первое проявление общего и радикального преобразования африканской культуры в Соединенных Штатах.

Многомиллионной массе негров, скопившейся в южных районах страны, был полностью закрыт доступ к просвещению. На Севере, где по крайней мере формально им была предоставлена возможность получить образование, они очень скоро приобщились к американской культуре. Многие из них выдвинулись впоследствии в качестве публицистов, писателей, поэтов \* и принимали деятельное участие в движении аболиционистов за освобождение рабов. Но в плантаторской среде стремление поднять негра над уровнем животного существования рассматривалось как угроза обществу. В некоторых колониях существовал закон, согласно которому всякий обучающий негра грамоте карался тридцатью двумя ударами плети. Таким образом, интеллектуально и художественно одаренный негритянский народ был на Юге сознательно и почти полностью отстранен от духовной жизни англокельтской Америки \*\*.

В то же время он утратил и все точки опоры в родной африканской культуре.

Художественное творчество Африки было неразрывно связано с государственностью, с организованными религиозными ритуалами и светскими обрядами. С исчезновением самостоятельного общества неизбежно вымерли многие традиционные формы африканского искусства.

\* Например, Филлис Уигли, Фредерик Дуглас, Поль Данбар и др.

\*\* Огромная тяга и восприимчивость негров к культуре подтверждается появлением множества учебных заведений, организованных самими бывшими рабами после Гражданской войны.

Организованные собрания рабов подвергались на Юге Соединенных Штатов жесточайшему преследованию, и это неизбежно повлекло за собой отмирание прежних традиционных обрядов\*.

Без «государственной» языческой религии не осталось и следа от пластического и декоративного искусства, в котором африканские жители достигли такого совершенства\*\*. По этой же причине подверглись существенным изменениям и традиции африканского танца и музыки.

Характерный для Африки вид танца — сложноорганизованного, символического, объективного — не мог сохраниться в Северной Америке. Ужасающие условия жизни и труда, неизбежно влекущие за собой крайнее физическое переутомление рабов, также были одной из причин упадка этого виртуозного искусства\*\*\*. Кроме того, отсутствие самостоятельных негритянских общин исключало возможность культивирования коллективных организованных ритуалов. Но у американского негра осталась врожденная способность выражать свои переживания посредством телодвижений, отражающих феноменально развитое чувство ритма. В необычных американских условиях это его свойство проявилось по-новому, в индивидуальном танце, нашедшем впоследствии широкое применение на коммерческой «белой» эстраде. Все же раньше всего оно проявилось в танцевальных движениях, сопровождающих многие виды музицирования американских негров.

\* В отличие от Соединенных Штатов в Латинской Америке, в частности в Бразилии и Гаити, негры сохранили очень много религиозных и бытовых обычаев Африки, которые существуют там параллельно с католицизмом и даже в своеобразном сочетании с ним. См. шестую главу.

\*\* Некоторую роль здесь могло сыграть также то обстоятельство, что и белокожие американцы не занимались скульптурой и другими видами пластического искусства, и поэтому перед неграми не было примера, который мог бы вызвать подражание.

\*\*\* Характерно, что ряд исследователей африканского искусства также указывает на физическое переутомление, как на одну из важнейших причин вырождения танцев в Африке в период империализма.

Музыка — универсальный, но соподчиненный вид искусства в Западной Африке — стала господствовать в художественной жизни американских негров.

Однако и здесь произошло «перерождение» африканских традиций. Далеко не все виды музыки Старого Света сохранились в невольничьей среде Северной Америки. Игра на ударных инструментах, которая образует самый важный элемент африканского музыкального стиля, была строжайшим образом запрещена в рабовладельческих районах Северной Америки, поскольку звук барабана воспринимался хозяевами плантаций как сигнал к восстанию. Инструментальное исполнение, всюду связанное с танцем и ритуалами, почти исчезло из негритянского обихода. Широкое распространение в южных англокельтских районах получила только игра на банджо (инструмент, который представляет собой приспособленный к новым условиям вариант африканского *bania*) \*. Зато пение приобрело в их среде громадное, всеобъемлющее значение.

Правда, при этом исчез без следа тот специфический вид африканского антифонного пения, который был связан с фестивалями разных поселений. Но вместо него развились другие формы негритянского песенного фольклора.

Вокальное искусство негров-рабов, откуда ведут свои истоки негритянские спиричуэлс, отличается значительным разнообразием жанров, стилей, уровней развития, большей или меньшей степенью связи с африканской или европейской музыкой и т. п. По существу, только в наше время началась работа по собиранию и изучению многообразных видов негритянского музыкального фольклора. Обнаруженные образцы говорят о богатых традициях негритянского музицирования на плантациях американского Юга. Но в период, когда так называе-

\* В самых ранних литературных документах, где упоминается банджо, в частности в записках Томаса Джефферсона, этот инструмент называется *banja*. Он представлял собой примитивное приспособление из очищенной половинки дыни или тыквы, на которую натягивалась высохшая кожа и приделывались самодельные струны.

мая афро-американская музыка только формировалась, ясно обозначились две сферы ее господства. Одна из них была связана с трудовыми процессами, другая — с областью психологического и эмоционального.

Работоторговцы и плантаторы очень скоро обнаружили во врожденной музыкальности негров средство повышения экономической ценности этого живого товара. До нас дошли два волнующих и характерных документа, отделенные друг от друга полутора веками. Один относится к 1700 году, другой — к середине XIX века. Оба свидетельствуют, что работоторговцы, отправлявшие рабов из Африки, с циничной деловитостью давали указания капитанам о необходимости заставить пленников музицировать во время пути, чтобы поддержать их дух и соответственно уменьшить экономические потери. Огромная музыкальная одаренность негров сразу обратила на себя внимание.

Об их бесспорном превосходстве в этом отношении и над белыми и над краснокожими жителями будущих Соединенных Штатов писал еще в XVIII столетии Томас Джефферсон, пользовавшийся репутацией тонкого знатока музыкального искусства.

Плантаторы поощряли пение рабов и даже требовали, чтобы рабы пели во время трудовых процессов. С одной стороны, это ограничивало возможность их общения друг с другом, с другой — увеличивало производительность труда. Выдающийся негритянский публицист Фредерик Дуглас, бывший невольник, писал в своей автобиографии<sup>20</sup> о том, как удручало его в детстве это принудительное пение под надзором надсмотрщиков и как сильно оно отличалось от проникнутых трагическими чувствами песнопений рабов в свободные от работы часы.

И по сей день рабочие песни образуют обширнейшую часть негритянского музыкального фольклора.

До сих пор в быту негритянского Юга живут мотивы и омузыкаленные выкрики, связанные с выполнением определенных трудовых процессов. В этом типе негритянского музыкального фольклора в значительно большей степени, чем в спиричуэлс, сохранились черты африканских песнопений. Они характеризуются мало



Негритянская хижина на юге США

развитой мелодикой и структурой «короткого дыхания». Типичная для африканцев переключка между солистом и хором — прием так называемого «зова и ответа» \* — пронизывает подобные песнопения.

Их важнейшей стилистической чертой являются так-

\* В американской музыковедческой литературе его называют «call and response». См. вторую главу.

же нетемперированные мелодические звуки. Наконец, изумительно точные ритмы, соответствующие движениям трудового процесса, и чередование музыкальных интонаций с выкриками и вздохами придают этим песням их неповторимый облик. Например:

11. *legato* Хоровой напев при упаковке хлопка

Screw discot t'nt (heh!) Screw dis cot . t'nt (heh) Screw dis  
cot t'nt (heh!) Screw it tight (heh) Screw dis cot . t'nt (heh!) Screw dis  
cot . t'nt (heh!) Screw dis cot . t'nt (heh!) Wid all yo' might! (heh)

6 (Выкрик уличного старьевщика)

O ray but.tah ray! O ray  
(Old rags bot.tles rags!) Old rags  
but.tah ray! O ray but.tah ray!  
bot.tles rags! Old rags bot.tles rags!

Пение при работе с топором

solo



В опере «Порги и Бесс» Гершвин широко использовал интонации афро-американских напевов. Они слышатся и в пении рыбаков, отправляющихся в море, и в выкриках уличных торговцев, и в той сцене, где омузыкаленная речь переходит в разговорную. Из этих же интонаций черпает по сей день и американский джаз многие свои «варварские» эффекты.

Но музыкальный фольклор американских негров не исчерпывался трудовыми песнями. Гений негритянского народа в Новом Свете нашел свое выражение в музыке, которая возвысилась над непосредственными трудовыми процессами. Для невольников, лишенных нормальных отношений с другими людьми, обреченных на нечеловеческие страдания, музыка стала единственно возможной формой проявления их внутреннего мира. Невыносимо тяжелый рабский образ жизни мог привести негров к духовному вырождению. Но замечательная жизнеспособность сочеталась у них с острой потребностью в эмоциональной и умственной жизни, которую они удовлетворяли с помощью интенсивного музыкального творчества.

Среди образцов фольклора, создаваемого неграми вне работы на плантациях, встречается много разновидностей. Широко привлекаемые в поместья для развлечения праздных аристократов, негритянские певцы и музыканты создавали песни и танцы «дивертисментного» типа, пользовавшихся большим успехом в «белых» кругах. Участие в охоте вызвало к жизни своеобразный «охотничий фольклор». Семейные празднества, детские игры, костры на пикниках, т. е. все те невинные формы общественной жизни, которые были постепенно дозволены более благонадежным «дворовым» рабам, также порождали новые виды песенного фольклора. Но все же из всех жанров афро-американской музыки только

песни, связанные с духовно-религиозной сферой, возвысились в XIX веке до уровня подлинного искусства.

Нигде в мире на протяжении многих столетий христианская религия не воспринималась с такой глубокой и страстной эмоциональностью, как среди негров-рабов, влачивших нечеловеческое существование на плантациях американского Юга. Внедрение христианства среди негров не встречало сопротивления со стороны рабовладельцев, поскольку философия смирения, проповедуемая религией, вполне соответствовала их интересам. А негры-рабы потянулись к религии, потому что без веры в будущее райское существование жизнь была для них невыносимой. Они поехали и восприняли христианство так, как в свое время его воспринимали рабы Римской империи, задолго до превращения этой религии в один из государственных институтов, орудие насилия и средоточие ханжеской морали.

Именно баптистское и методистское учения, наиболее демократические и доступные из всех протестантских сект, получили наибольшее распространение среди негров. От них ускользнула догматически-теологическая сторона религии и ее жестокая бытовая мораль. Они восприняли христианство как обещание будущего лучшего мира, где кончатся их страдания. Библейские рассказы о муках еврейского народа они рассматривали как описание своей жизни. В негритянской среде христианство вышло за пределы церкви и установленных культовых ритуалов. Еще раз на американской почве протестантская вера приняла характер массового народного движения.

Но не в богословских трактатах, не в философско-созерцательной поэзии и не в нравоучительных романах, подобно тому, как это было в пуританской Новой Англии, проявляли негры свой религиозный пыл. Они совсем не были подготовлены к восприятию религии с философской или литературной стороны. Будучи безграмотными, они даже плохо знали текст священного писания и свободно приспособляли его к своим собственным представлениям. Ограниченное знание языка также не давало им возможности оценить в деталях содержание гимнической поэзии. Вера интересовала и





Картина художника В. Адамса «Гимн»

захватывала их только с эмоциональной стороны. Самой доступной формой восприятия религиозной идеи была для них музыка.

Но художественно одаренный негритянский народ не довольствовался исполнением традиционных протестантских гимнов. Отталкиваясь от сложившихся образцов, он создавал свою собственную музыку. Это творчество было единственной сферой выражения волновав-

ших его чувств и дум. Все те возвышенные стремления, которые в просвещенном обществе находят выход в разносторонней интеллектуальной деятельности, в среде чернокожих невольников сосредоточились в музыкальном фольклоре свободно-религиозного содержания.

Так родились спиричуэлс, отразившие лучшие стороны духовного облика негритянского народа в период его рабства.

## 5

Естественно было бы предположить, что наибольшее влияние на музыкальный стиль спиричуэлс имели баптистские и методистские гимны: с них начиналось приобщение невольников к христианству. Из дошедшей до нас мемуарной литературы мы узнаем, что негры были способны распевать их целые ночи напролет, изумляя своих белых единоверцев подобным проявлением религиозной страсти.

Приводим воспоминания методистского пастора, обучавшего своих прихожан пению гимнов:

«Когда прибыли сборники, — пишет он, — я публично пригласил всех грамотных негров и всех желающих белых прихожан... прийти ко мне домой. Некоторое время спустя негры при первой свободной минуте стали приходить ко мне за сборниками, которые они принимали с самыми искренними и страстными изъявлениями благодарности... Некоторые из них проводили всю ночь у меня в кухне. Бывало, я просыпаюсь в два или три часа ночи и слышу поток псалмодических напевов. Они могли заниматься этим всю ночь напролет...»<sup>21</sup>.

И, однако, после ознакомления с музыкой сложившихся спиричуэлс предположение о родстве с сектантскими гимнами отступает далеко на задний план\*. Гораздо более непосредственно здесь ощутима связь с англ-

\* Эти баптистские и методистские гимны были привезены в Америку выходцами из Германии. Они имеют много общего с моравскими песнопениями.

локельским светским и духовным фольклором, имевшим такое широкое распространение в демократических кругах американского Юга.

Спиричуэлс — образец музыкально-поэтического творчества. Не только музыка, но и тексты в них новы и оригинальны. Литературная сторона спиричуэлс уступает музыкальной по своей художественной законченности. Но в формировании музыкального стиля этого своеобразного афро-американского жанра литературные тексты имели первостепенное значение.

Напрасно мы стали бы искать в стихах спиричуэлс общность с поэтической манерой пуританских гимнов. «Высокая», несколько отвлеченная поэзия Новой Англии была непонятна неграм, не владевшим литературным языком. Разумеется, содержание спиричуэлс, прямо или косвенно, было связано с библейскими образами. Но негры воспринимали их почти как фольклор, который передавали из уст в уста, нередко вплетая в него события из своей повседневной жизни. Библейские сказания становились для них реальными, земными, почти обыденными. В текстах своих духовных песен невольник обращался к богу, к Христу, к пророкам, как мог бы обратиться к своему соседу, к своему собрату по несчастью. В этих стихах мало общего с возвышенным слогом священного писания. Поэтический стиль спиричуэлс больше всего напоминает манеру англокельтской баллады. Трудно сказать, был ли он воспринят непосредственно из англокельтского светского фольклора или через «балладные гимны» и «духовные песни» белой бедноты Юга\*. Этот процесс мог быть многосторонним. Во всяком случае общность поэтического стиля между балладой и спиричуэлс бесспорна и разительна.

Наивная простота и непосредственная эмоциональность балладной поэзии оживают в литературных тек-

\* Не исключено и даже весьма вероятно, что негритянские спиричуэлс, в свою очередь, влияли на духовные песни англокельтов. И упрощение текстов (по сравнению с пуританским гимном), и украшение мелодии мелизмами при исполнении, свойственные «белым спиричуэлс», могли появиться как результат взаимодействия с негритянским фольклором.

стах негритянских спиричуэлс. Несмотря на то, что ограниченный лексикон негритянского диалекта упрощает балладный литературный стиль, общие «родовые признаки» налицо.

Обращают на себя внимание и сходные приемы литературного изложения.

Некоторые тексты драматизированы в строгом соответствии с балладным приемом, при котором текст рассказчика чередуется с прямой речью «действующих лиц». В качестве примера укажем на широко известную песнь «Кто даст свободу нам», где сказание о том, как Моисей освободил от рабства еврейский народ, раскрывается посредством балладного диалога. (См. приложение, стр. 486).

В других ясна зависимость от балладного приема «родственной последовательности». Примером подобного построения могут служить спиричуэлс «*It's me*» или «*I have started for the Kingdom*».

It's me, it's me, it's me, O Lord  
Standin' in the need of prayer.  
It's me, it's me, it's me, O Lord  
Standin' in the need of prayer.  
'Tain't my sister nor my brother, but it's me, my Lord  
Standin' in the need of prayer.  
'Tain't ma deacon, nor my Elder, but it's me, my Lord  
Standin' in the need of prayer.  
. . . . . etc.

«Я, я, я, господи, нуждаюсь в молитве (повторяется),  
не моя сестра, не мой брат,  
но я, господи, нуждаюсь в молитве,  
не мой дьякон, не мой староста,  
но я, господи, нуждаюсь в молитве и т. д.

If my friends go back on me,  
If my friends go back on me,  
If my friends go back on me,  
I won't turn back, I won't turn back.  
If my sister goes back on me,  
If my sister goes back on me,  
If my sister goes back on me,  
I won't turn back, I won't turn back.  
If my brother goes back on me  
. . . . . etc.  
If my neighbour goes back on me  
. . . . . etc.

(«Если мои друзья покинут меня, я не поверну назад; если моя сестра покинет меня, я не поверну назад; если мой брат покинет меня, я не поверну назад; если мой сосед покинет меня, я не поверну назад» и т. д.).

Во многих из них использован принцип балладной внутрострофной структуры, в частности принцип «перемены в 4-й раз».

Например,

Nobody knows the trouble I see,  
Nobody knows but Jesus,  
Nobody knows the trouble I see.  
Glory Allelujah.

(Никто не знает, как я страдаю,  
Никто не знает, кроме Иисуса,  
Никто не знает, как я страдаю,  
Слава, аллилуйя).

Oh Lord search my heart,  
Oh Lord search my heart,  
Oh Lord search my heart,  
You know when I'm right, when I'm wrong.

(О, господи, взгляни в глубь моего сердца,  
О, господи, взгляни в глубь моего сердца,  
О, господи, взгляни в глубь моего сердца,  
Ты знаешь, когда я прав, а когда виноват).

Однако в отличие от баллады, где музыкальный и поэтический элементы находятся во взаимном соподчинении, в спиричуэлс, безусловно, господствует музыка. Взятые отдельно от пения тексты спиричуэлс часто кажутся примитивными. Упрощение библейских образов, их перевод в бытовой современный план, «панибратское» обращение к Христу и другим легендарным героям священного писания, вульгаризация слога и ограниченный лексикон и жаргон — все это создает комичное впечатление. На некоторой утрировке поэтического стиля спиричуэлс и держался американский комедийный музыкальный театр прошлого века\*.

\* См. четвертую главу.

Причина этого лежит не только в ограниченных возможностях негритянского диалекта, но и в самом отношении к стиху.

В спиричуэлс литературный текст является не больше, чем «программным заголовком», который определяет общее настроение песни. Ни о какой детализации текста, разработанности поэтического образа или отделке слога здесь не приходится говорить. Однако, кроме «программной» функции, стихотворение, положенное в основу песни, влияет на негритянских исполнителей-импровизаторов еще с другой стороны. Они улавливают и преломляют в своих песнях музыкально-выразительные свойства, заложенные в поэтической структуре стиха, т. е. в метре, в фразировке, в периодичности рифмы и т. п. Даже сами слова нередко воспринимаются с их музыкальной стороны, т. е. как определенная метроритмическая группировка или набор созвучий\*. Таким образом, поэтические приемы баллады оказали существенное влияние не только на литературную сторону спиричуэлс, но и на форму организации самого музыкального материала.

Периодичность структуры, каденционность, музыкальная фразировка, свойственные спиричуэлс, перешли к ним из балладной поэзии.

Но и с музыкальной стороны англокельтская баллада воздействовала на новые негритянские песнопения. Ее «архаичный» уровень соответствовал уровню музы-

\* Американский музыковед<sup>17</sup> приводит пример услышанного им трагического напева, который сопровождался бессмысленным набором слов: «Jews, crews, delidum». Оказалось, что это было искажением фразы «Jews crucified him», т. е. «Евреи распяли его». Со сходным случаем встретилась и другая писательница<sup>22</sup>. Поразившая ее красотой и слаженностью негритянская песня распевалась на примитивный до комичности текст («Дженни удаляется, сверкая пятками»):

Jenny shake her toe at me  
Jenny gone away,  
Jenny shake her toe at me  
Jenny gone away.

кального развития бывших африканцев. Между интонационным строем англокельтских и африканских песнопений, между особенностями их склада многоголосия и исполнительского стиля было множество точек соприкосновения.

Негры легко восприняли особенности американского южного фольклора, но в своих спиричуэлс они претворили их свободно, в своеобразном сочетании с чертами африканской музыки.

Родство с англокельтским фольклором ощутимо прежде всего в интонационном строе негритянских песен.

В 30-х годах прошлого века английская актриса-писательница<sup>22</sup>, описывая свои впечатления от плантаций американского Юга, отметила поразившее ее пение негров. Сквозь ярко оригинальный облик этой музыки ясно просвечивали знакомые ей обороты шотландских и ирландских народных песен. В частности, в одном из негритянских мотивов она узнала «явного потомка» народной шотландской песни «Во ржи».

И в самом деле, сравним мелодическую канву некоторых наиболее известных спиричуэлс с интонационными оборотами англокельтских баллад и духовных гимнов. (Спиричуэлс даны в профессиональной обработке для сольного пения и фортепиано.)

## СПИРИЧУЭЛС

### NOBODY KNOWS

12a

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'P' (Piano). The lyrics are: 'No bod y knows de trouble I see No bod y knows but te sus'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

*p*

Oh by and by by and by I'm gwine to lay down my heavy load

*p dolce*

*pp*

The score for 'Oh by and by' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Oh by and by by and by I'm gwine to lay down my heavy load'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The piano part starts with a *p* dynamic and includes a *dolce* marking. The piece concludes with a *pp* dynamic.

## SWING LOW

*mp*

Swing low, sweet char - i. ot.

*p*

The score for 'Swing low, sweet char-i-ot.' features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Swing low, sweet char - i. ot.'. The piano accompaniment is in grand staff. The piece begins with a *mp* dynamic and includes a *p* dynamic marking.

*pp*

Com.in'forto carry me home Swing low sweet char . i. ot.

*dolce*

The score for 'Com.in'forto carry me home' includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Com.in'forto carry me home Swing low sweet char . i. ot.'. The piano accompaniment is in grand staff and includes a *dolce* marking.

## LITTLE DAVID

Little David play on yo' harp Hal.le lu' Hal. le

*p*

The score for 'Little David play on yo' harp' consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'Little David play on yo' harp Hal.le lu' Hal. le'. The piano accompaniment is in grand staff and includes a *p* dynamic marking.



lu! Little Da vid play on yo' harp Hal le lu!

This musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'lu! Little Da vid play on yo' harp Hal le lu!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand.

I HAVE ANOTHER BUILDIN'

*mp* I know *mf* I have anoth. er build. in' chil. dren

This musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has dynamics markings of *mp* and *mf*. The lyrics are 'I know I have anoth. er build. in' chil. dren'. The piano accompaniment has a dynamic marking of *mp* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

*mp*

I know not made with hands. Yes I know

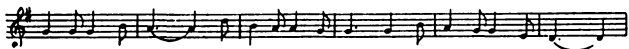
This musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mp*. The lyrics are 'I know not made with hands. Yes I know'. The piano accompaniment has a dynamic marking of *mp* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

АНГЛОКЕЛЬТСКИЕ БАЛЛАДЫ И ГИМНЫ,

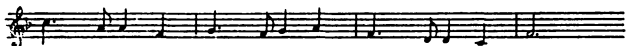
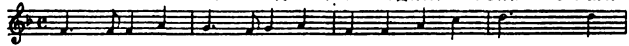
ГИМН «RISE AND SHINE»

This musical score shows the beginning of the hymn 'Rise and Shine'. It consists of two staves: a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

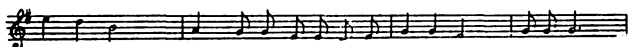
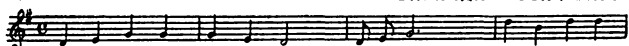
ГИМН «FREE SALVATION»



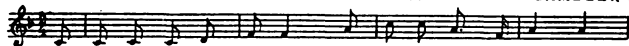
3 ШОТЛАНДСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «ВО РЖИ»



4 БАЛЛАДА «SUGAR BABE»



« БАЛЛАДА «ROVING GAMBLER»



(См. также пример 9а, б.)

Именно эти же господствующие гексатонические и пентатонические попевки преломил Дворжак в симфонии «Из Нового Света».

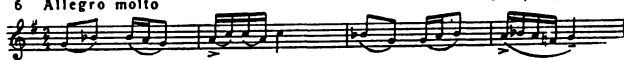
13а Allegro molto

побочно-заключительная тема



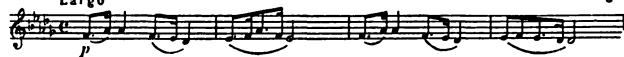
б Allegro molto

связующая тема



в Largo

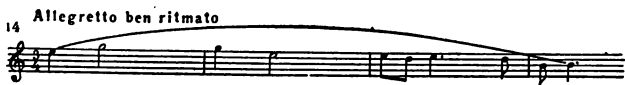
главная тема Largo



Небезынтересны в связи с этим воспоминания ученика Дворжака, композитора-негра Г. Берли, опубликованные через много лет после создания симфонии «Из Нового Света».

«В наши дни заметно стремление игнорировать негритянские элементы в симфонии «Из Нового Света», — пишет он, — ...а между тем нет сомнения в том, что Дворжак находился под глубоким впечатлением традиционных негритянских спиричуэлс... Я имел счастье неоднократно исполнять ему у него дома некоторые из этих старых негритянских песен, и одна из них, «С неба слети, карета», особенно понравилась ему. Ее элементы вошли во вторую соль-мажорную тему первой части симфонии. Родство это... очевидно. Дворжак проникался духом этих старинных напевов и потом изобретал в этом стиле свои собственные темы. Он часто останавливал меня, когда я пел ему, и переспрашивал, так ли именно поют негры»<sup>23</sup>.

На подобных же интонациях основывается и похоронный плач в опере Гершвина «Порги и Бесс».



Тяготение американских негров к ладовой структуре шотландских и ирландских баллад объясняется не только тем, что в районах своего нового местожительства им чаще всего приходилось слышать именно эти мелодии.

Здесь действовала еще другая причина. Ладовый строй англокельтских народных песен имел общие черты с африканским фольклором. Уже в наше время на побережье Западной Африки исследователи записали негритянские песни, чрезвычайно близкие по мелодическим оборотам некоторым спиричуэлс. В афро-американских песнях слились черты африканской и англокельтской пентатоники.

Но если связи спиричуэлс с музыкой европейского

происхождения столь бесспорны, то почему же, вправе спросить читатель, вплоть до 30-х годов нашего столетия на них не обращали должного внимания?

И в самом деле, этот вопрос нельзя свести к одной только ограниченности музыкальной фольклористики прошлого века. Непосредственное художественное впечатление от спиричуэлс не наталкивало слушателя на предположение, что истоки этого своеобразного искусства уводят к европейским корням. Элементы англокельтской баллады, бесспорно присутствующие в спиричуэлс, являются по отношению к ним не больше, чем схемой, Это — голая канва, на основе которой потом вырастают многокрасочные узоры. Чем является каркас для архитектурного шедевра, скелет для живого организма, тем служат черты англокельтского фольклора для афро-американских песен. В своих спиричуэлс негритянские исполнители преобразили и обогатили европейские элементы до неузнаваемости.

Прежде всего сказалась импровизационность, присущая всем видам музицирования африканцев и американских негров.

Вплоть до наших дней фольклористам не удастся записать одну и ту же песню одинаково два раза подряд. В среде американских негров исполнение предполагает обязательную импровизацию. Если же вспомнить, что спиричуэлс складываются как искусство коллективной импровизации, то возможности обогащения первоначального напева становятся безграничными. Каждый, кто когда-либо писал о негритянских песнях американского Юга, неизбежно отмечал, что во все напевы они вносят черты нового. Даже наиболее воинственный «англофил» среди современных американских музыковедов Дж. Джексон, выдвинувший теорию англокельтского происхождения негритянских спиричуэлс, признает, что негры никогда не удовлетворялись простыми перепевами известных мелодий и всегда варьировали их в соответствии с собственными требованиями.

В качестве примера можно привести известный американский духовный гимн «*Roll, Jordan, roll*» («Плыви, Иордан, плыви») и его афро-американский вариант.



Подобные сопоставления можно было бы умножить. Ниже приводится интересная запись процесса импровизации, выполненная уже в наше время в одной из протестантских негритянских общин на Антильских островах. Вначале звучит в неизменном виде традиционный европеизированный гимн, но сразу же за первым его проведением следуют свободные варианты в африканском духе.

16 Octava bassa <sup>(\*)</sup>

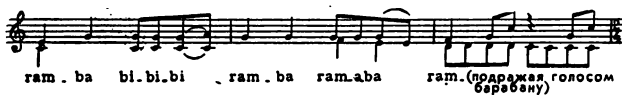
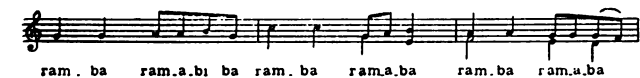
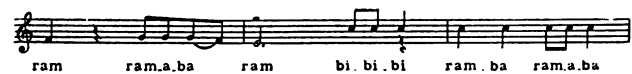
Je.sus lo.ver of my soul Let thy me to bo.som fly

While the hear er wa.ters roll While the tem pest still is high

mbam ba.am bam ba bam bam.ba bam a ram bam rama bam



Прихлопывание в ладоши до конца



rim . a bam . a    bim . a bam . a    rim a bam a    gam a bam

Фальцето до конца

ba ba . a    ban bam .    bim . a bam . a    bam . a bam . a

bim a bam . a    bim . a bam . a    gam a bam . a    ba bam . a

Импровизационность сообщает негритянской народной музыке непередаваемый облик вдохновенности и интенсивности творческой мысли. Быть может, отсюда проистекает ее редкое художественное обаяние.

Яркую самобытность придают спиричуэлс и присутствующие в них черты африканского исполнительского стиля.

Негры привнесли в протестантский ритуал некоторые уцелевшие остатки африканских языческих церемониалов. Это было тем более возможно, что сектантские формы культовых отправлений в США не только допускали, но даже стимулировали религиозные собрания вне церкви. Обычно такие собрания происходили в атмосфере экстаза. Уже в первой книге, посвященной песням рабов, авторы описывали странную и своеобразную обстановку, в которой иногда зарождались религиозные песнопения негров. Наряду с более сдержанными протяжными спиричуэлс, близкими европейским гимнам, они обнаружили религиозное искусство иного рода.

Северяне были поражены необузданной эмоциональностью, царившей во время исполнения. Для усиления трагической выразительности музыки негры выполняли танцевальные и другого рода телодвижения.

«...Они становятся посреди комнаты и с первыми звуками спиричуэлс начинают двигаться друг за другом по кругу, не отрывая ног от земли. Движение происходит... благодаря каким-то внутренним мускульным толчкам, которые приводят танцора в невероятное возбуждение, так что скоро по телу его бегут ручьи пота. Иногда танцуют без пения (спиричуэлс в это время исполняются другими), иногда танцоры только подхватывают рефрен, а иногда они поют всю песню целиком. Чаще всего хоровая группа, состоящая из лучших певцов и утомившихся танцоров, стоит в стороне от круга, выполняя функцию «основы». Они поют песню, ритмично ударяя руками по коленям. И пение, и танец носят крайне энергичный характер...»<sup>24</sup>.

Эти свободные экстатические «юбилеи», получившие название «шаутс» (shouts, т. е. выкрики), во многом воспроизводили ритуальную атмосферу языческой Африки: и движение по кругу, и слияние пения с тан-

17

Соло-тенор

Хор женщин

Выкрики мужчин

Аллилуйя

Прихлопывание в ладоши

Притоптывание

Тромбой

Гитаре



Иисус

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a long slur over the first two measures. The second staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The third staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth and sixth staves are piano accompaniment. A dynamic marking 'ff' is present in the second measure of the vocal line.

Иисус

The second system of the musical score continues the composition. It features a vocal line with a slur over the words 'Иисус' in the second measure. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The rhythmic pattern from the first system is repeated. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

цем. Подобные же «языческие» пережитки проявлялись и в характере самой музыки. Многие из них перешли и в более строгие «европеизированные» спиритуэлы.

Приводим отрывок из «шаутс»\* (стр. 159—160).

Ритмическая виртуозность, не известная европейской музыке, глиссандирующие и нетемперированные звуки, переход омузыкаленных интонаций в разговорные и, наконец, подголосочная полифония должны были радикально преобразить знакомые европейские напевы.

«...У негров поразительный ритм исполнения. Никакой текст не служит для них препятствием. Они заставляют самые неподатливые фразы из священного писания или отрывки из текстов гимна укладываться в любое мелодическое построение. С изумительной ловкостью они сочетают трохеические музыкальные напевы с ямбическими стихотворными текстами... Голоса негров обладают специфическим неподражаемым тембром... их интонации с характерным тонким варьированием невозможно записать, даже если исполнитель — только один певец. А когда поют несколько человек вместе... то попытка передать этот эффект представляется просто безнадежной. У них нет многоголосного пения в том смысле, как мы его понимаем, и в то же самое время нет двух исполнителей, которые пели бы одно и то же. У них есть руководитель, который начинает каждую строфу, большей частью импровизируя, а остальные... подхватывают хором припев или даже некоторые места в сольной импровизации, если слова им знакомы. Хор называется у них «основой» («base»). Когда поет хор, руководитель останавливается, так что дальнейший текст часто совсем теряется, если его не подхватывает кто-нибудь из хора. Здесь исполнители хора дают полную свободу своей фантазии, вступая и останавливаясь по желанию и вводя новые звучания, образующие гармонии. Это дает замечательные по сложности и разнообразию гармонические эффекты, очень редко диссонирующие. Изумительная точность ритма сохраняется всегда. Уло-

\* Сравнить с примерами африканского барабанного ансамбля на стр. 85—87. Хотя место африканских барабанов заняли европейские инструменты (гитара, тромбон), и в ритмическом стиле, и в соотношении вокальной и ударной партий ясно различимы черты общности.

вить какой-либо ведущий голос из этого переплетения мелодий становится особенно трудным еще потому, что довольно часто негры издают музыкальные звуки, которые трудно точно воспроизвести на нотном стане. У них очень много звуковых «скольжений» от одной ноты к другой и много украшений и каденций, лежащих за пределами фиксированных звуков... Нашей стандартной системой музыкальных обозначений невозможно передать полностью стиль этих негритянских песен... И тем не менее эта музыка в основном носит характер цивилизованного искусства... Очень редко встречаются песни «варварского» характера...»<sup>24</sup>.

Виртуозная игра ритмов придавала знакомым англо-кельтским напевам совсем иной и в высшей степени интересный облик. Последовательное синкопирование преобразовало поэтическую стопу баллады, создавало неузнаваемые метроритмические эффекты. Однако в отличие от джаза полиритмия в спиричуэлс не имеет самодовлеющего значения. Она и не достигает здесь сложности и многоплановости джазового синкопирования\*.

Тяготение к нетемперированным звукам, в особенности к постоянному колебанию между малой и большой терцией и септимой, порождало своеобразный ладово-колористический эффект, окрашивавший в экзотические тона самые избитые напевы. Этот ладовый колорит, особенно широко представленный впоследствии в джазе, получил характерное название «блюзовой тональности».

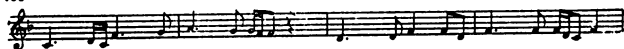
Оригинальные вокальные *vibrato*, «трели», необычные для европейца приемы звукоизвлечения и тембры— все это поражало воображение, захватывало новизной. Но, по существу, европейское начало в спиричуэлс выявлено не менее отчетливо, чем африканское. Даже типичное для спиричуэлс чередование импровизационного соло с хоровым рефреном связано не только с негритянскими традициями. Здесь еще один явный случай музыкального синтеза. Именно такой же прием (но без импровизации) является старинной традицией пуританских хоровых гимнов. Он сохранился не только в Америке, но и в некоторых местностях современной Шотландии.

\* См. пятую главу.

С того момента, как появились первые обработки негритянских песен для голоса в сопровождении европейских инструментов, развитие спиричуэлс пошло по несколько иному пути. От фольклорной импровизации отпочковалось полупрофессиональное направление, которое примыкает к европейскому музыкальному стилю. Печатные сборники в некотором отношении обеднили художественный облик спиричуэлс. Темперированная гамма не может передать всего богатства интонационных оттенков, свойственных мелодике этих песен. В записи неизбежно выпадает и та импровизированная орнаментика, которой негритянские исполнители насыщают мелодическую канву.

Для пояснения приведем примеры двух вариантов одного и того же мелодического отрывка. Первый — образец напечатанной мелодии спиричуэлс. Второй — запись этого же отрывка в исполнении негритянского певца Роланда Хейса.

18a



6



Само собой разумеется, что богатые и разнообразные тембровые эффекты, достигаемые негритянскими певцами, никак не могут быть представлены в нотной записи\*.

\* Так как фольклорный вариант плохо поддается нотной записи благодаря наличию импровизационных элементов и нетемперированных звуков, то в настоящее время в американском музыковедении установилась практика ссылаться не на печатные тексты, а на фонографические записи.

И тем не менее нотная запись и обработки спиричуэлс оказали огромное и плодотворное воздействие на дальнейшее развитие этого народного жанра, в особенности на развитие его многоголосной структуры.

После Гражданской войны, когда негритянские массы впервые приобщились к грамоте, в том числе и к музыкальной, в их среде широко привилось многоголосное пение. И в ранних спиричуэлс хоровое пение а *carpella*, по всей вероятности, никогда не было строго унисонным. Своеобразная подголосочная полифония афро-американских песен обратила на себя внимание еще первых исследователей (см. вышеприведенные цитаты). На общность между русским и афро-американским хоровым исполнением а *carpella* указывали впоследствии многие авторы\*, отмечая при этом близость стиля подголосочной полифонии. Какой была полифония спиричуэлс, создававшихся до Гражданской войны, судить невозможно. Ни одной записи этой музыки, даже в приблизительной нотации до нас не дошло. Достоверно известно, что появление сборников спиричуэлс в академизированной гармонической обработке сразу повлияло на фактуру фольклорных песен. Негры начали импровизировать спиричуэлс на основе оригинального гармонического стиля, который являет собой сложный сплав африканской подголосочной полифонии с европейской академической гармонией.

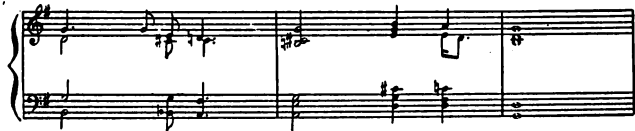
Правдоподобно также, что здесь проявилось влияние архаического многоголосия американских духовных гимнов.

В записанных и обработанных спиричуэлс гармонии мало отличаются от европейских. Но и эти записи представляют интерес, так как авторы обработок стараются воспроизвести в них наиболее характерные созвучия афро-американских песнопений. В негритянских хоровах песнях выработались свои гармонические формулы, свои «неаполитанские сексты». Достаточно гармонизовать с помощью этих последований любую мело-

\* В частности, один из наиболее авторитетных исследователей негритянской культуры А. Лок<sup>25</sup> писал, что в недалеком будущем хоровая музыка американских негров будет очень близка стилю русских хоров.

дию, чтобы придать ей неповторимый американский колорит. Наиболее характерная гармония, заслужившая несколько ироническое наименование «парикмахерской», — последование двух или нескольких септаккордов (часто перед каденцией) — оборот, связанный с аппликатурой банджо\*.

19a



6



Эти гармонии были использованы Дебюсси в фортепианной прелюдии «*Minstrels*» (см. прим. 27).

Часто встречаются плагальные обороты, уменьшенные септаккорды, септаккорды с увеличенной септимой или нонаккорды, эллипсис (ожидаемая тоника заменяет-

\* В парикмахерских южных провинциальных городов клиенты в ожидании очереди играют на банджо, подобно тому, как в более культурных центрах читают газеты. По-видимому, чрезвычайная популярность этой гармонической последовательности обусловила и ее название. Не исключено, что «парикмахерская гармония» проникла в хоровые спиричуэлс из театра менестрелей (см. четвертую главу).

ся пониженной VI ступенью), замена трезвучия кварт-секстаккордом и др.

<p>20a</p> <p>IT'S ME</p>	<p>ON THE OTHER SIDE OF JORDAN</p> <p>6</p>
<p>SINGIN' WID A SWORD</p> <p>8</p>	
<p>NOBODY KNOWS</p> <p>9</p>	<p>A NOWODY KNOWS</p> <p>10</p>
<p>I'M SO GLAD</p> <p>11</p>	<p>STEAL AWAY</p> <p>12</p>
<p>IT'S ME</p> <p>13</p>	<p>NOBODY KNOWS</p> <p>14</p>

Некоторые из типичных «гармонических формул» спиричуэлс обыграны Дж. Керном в его известной песне «Миссисипи».



В импровизированных спиричуэлс гармонии менее упорядочены, чем в напечатанных, и отличаются большей оригинальностью звучания.

В 20-е годы гармоническим языком афро-американских хоровых песен заинтересовался П. Керби, один из крупнейших в то время специалистов по африканской музыке<sup>26</sup>. Изучая эту музыку не по печатным изданиям, а по фонографическим записям, он пришел к выводу, что основные истоки гармонии спиричуэлс уводят вовсе не к Африке. Хотя африканской музыке полифония не чужда, однако ее уровень, по существу, совпадает с так называемым «ленточным» многоголосием (т. е. параллельным движением голосов в кварту или квинту).

В спиричуэлс же, как и в европейской бытовой музыке, основой формы является функциональное мышление. Опорные гармонии в них — трезвучия и септаккорды на первой, четвертой, пятой и шестой ступенях. Каденционность всегда отчетливо выявлена. Но на этом традиционном фоне очень рельефно выступают постоянные «отклонения от нормы». «Запрещенные» параллельные интервалы, неправильное (с точки зрения академической гармонии) разрешение вводного тона в высшей степени характерны для подголосочной полифонии негритянских спиричуэлс.







См. также приложение, стр. 490.

В этих параллелизмах и проявляются пережитки африканского многоголосия.

Но если мы вспомним, что американские духовные гимны, сыгравшие главную роль в приобщении негров к музыке европейской традиции, также культивировали своеобразный гармонический язык, в котором опорные функциональные гармонии и каденционность сосуществовали с последовательными параллелизмами «за-

прещенных» интервалов, то станет ясным, что афро-американское многоголосие являет собой еще один случай подобного синтеза.

Импровизационная и профессионализируемая ветви негритянских спиричуэлс непрерывно и интенсивно влияют друг на друга. Чтобы наглядно пояснить, как отличаются фольклорные хоровые спиричуэлс от обработок, приводим в приложении две из этих песен — запись народного исполнения и обработку. Первый вариант в каждом случае представляет собой запись, как всегда по необходимости приблизительную, непосредственного исполнения а cappella. Вторым является обработкой, выполненной авторитетным негритянским музыкантом.

Музыкально-стилистические черты, присущие спиричуэлс, проникли и в некоторые чисто светские жанры негритянского фольклора. Трактовка спиричуэлс всегда была настолько шире и свободней культовой основы, настолько ближе народным традициям и в поэзии, и в музыке, что попытка классифицировать этот вид афро-американского творчества по признаку светских или духовных текстов представляется принципиально нецелесообразной и искусственной. Музыка типа спиричуэлс часто сочетается и со светским содержанием. Так, например, в наше время установлено, что некоторые наиболее известные спиричуэлс, аллегорические тексты которых связывались с идеей христианского рая, на самом деле выражали мечту невольников о возвращении на африканскую родину (например, «*Swing low, sweet chariot*» или «*Deep river*»). Уже в наше время было записано множество негритянских песен протеста, по музыке родственных спиричуэлс, в текстах которых тема социального угнетения выражена предельно ясно\*. В спиричуэлс существенны не библейские связи сюжетов, а глубина и страстность выраженных в них чувств. Это — психологическая музыка широкого идейного и эмоционального диапазона, воплощающая настроения, чаяния и стремления целого народа. Лирическая глубина и трагизм сочетаются в ней с яркой чувствен-

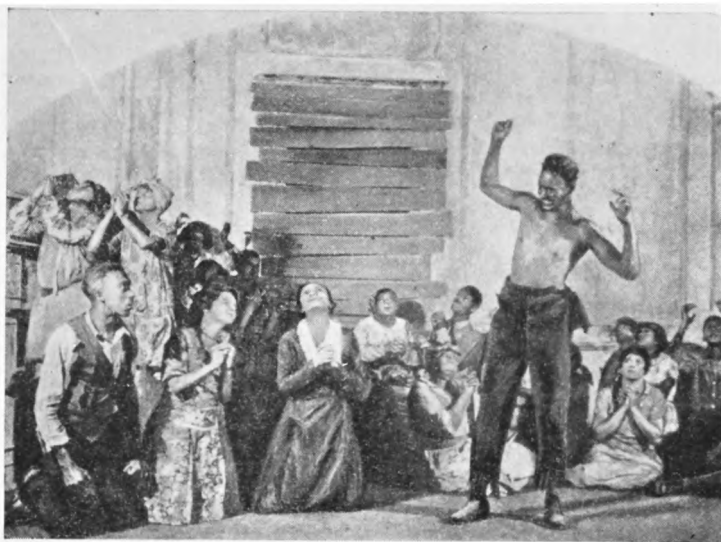
\* См. восьмую главу.

ной красотой, с оригинальными приемами, обогатившими выразительность современного музыкального языка. Дворжак находил, что в негритянских спиричуэлс заложены обобщающие свойства симфонических тем. Многие композиторы-американцы конца XIX века использовали этот вид афро-американского фольклора в своих симфонических произведениях \*. И если в наш век американские профессиональные композиторы в целом утратили интерес к спиричуэлс, то, очевидно, лишь потому, что характер этого искусства антагонистичен модернистским направлениям, характерным для американской музыки 20-х и 30-х годов нашего столетия. Однако замечательное воплощение стиля негритянских спиричуэлс встречается в опере Гершвина «Порги и Бесс» — в сцене похоронного причитания и в молитве во время грозы.

Высокоодаренный негритянский народ создал в своих спиричуэлс произведения огромной обобщающей силы. Целых два столетия складывались хоровые песни, воплотившие духовное богатство и красоту угнетенного народа. Тема страдания, веры и протеста выражена в них с потрясающим драматизмом и эмоциональной остротой. Их яркая художественная новизна вобрала в себя особенности различных фольклорных традиций Северной Америки и достигла классической обобщенности выражения. В общечеловеческой силе воздействия, в идейной и эмоциональной глубине, в художественной неповторимости заключается подлинное, непреходящее значение этих афро-американских песен \*\*.

\* Можно указать на «Негритянскую рапсодию» Голдмарка, «Негритянскую рапсодию» Пауэлла для фортепиано с оркестром, «Алабаму» Сполдинга, «Эскизы плантаций» и «Эскизы прерий» Берли, «Дитя субботы» Уитгорна, «Барнум» Мура и др.

\*\* Уже в наши дни, в период второй мировой войны, английский композитор Майкл Типпет создал ораторию («Сын нашего века») на материале негритянских спиричуэлс. Идея оратории — трагический протест против измельчания духовной культуры современного Запада. По убеждению автора, негритянские спиричуэлс являются лучшим обобщенным выражением в музыке современных образов страдания, веры и протеста.



Сцена грозы из пьесы «Порги»

«...Для тех, кто слышал негритянские спиричуэлс, нет ни малейшего сомнения в том, что народное искусство Америки достигло в них своего высшего выражения,— пишет американский фольклорист А. Ломакс<sup>27</sup>.— Эти песни являются самым значительным достижением музыкальной Америки, созданиями, достойными занять место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры».

## Глава четвертая

### МЕНЕСТРЕЛИ

#### 1

Темная маска, на ней — резко выпяченные розовые губы, огромные белки глаз — эти гротескные штрихи, создававшие окарикатуренный образ негра, служили на протяжении столетия эмблемой характерной разновидности национального музыкального театра США. Известная под названием «представления менестрелей», она получила массовое распространение по всей стране, от канадской до мексиканской границы, как в крупных городах северо-востока, так и в отдаленных южных захолустьях. Влившись впоследствии в комедийную эстраду Бродвея, театр менестрелей был проводником «коммерческого» джаза в годы, предшествовавшие первой мировой войне.

На первый взгляд может показаться неправдоподобным, что некоторые важнейшие истоки джаза восходят к европейскому театру эпохи Возрождения. А между тем исторические корни искусства американских менестрелей уходят в глубь XVI и XVII веков: они в самом деле являются хотя и далекими, но прямыми потомками тех старинных народных спектаклей, которые ведут свое происхождение от представлений жонглеров. Слово «менестрель» ассоциируется, таким образом, в равной степени и с образом старинного трубадура, и с современным мюзик-холлом.

Уже в силу одних этих связей некогда широко распространенная гипотеза, приписывающая джазу чисто негритянское происхождение, теряет всякую почву. Спо-

ру нет, негритянская струя в театре менестрелей не только ясно выявлена, но и придает ему его неповторимо национальный характер. И все же и эстетическая сущность этого национального жанра, и свойственный ему тип драматургии, и даже в известной степени музыкально-выразительные приемы — все это восходит к английскому театру весьма отдаленных времен. Основы искусства менестрелей определились задолго до того, как театральные представления, вопреки этическим нормам пуритан и невзирая на их писанные и неписанные законы, проникли из метрополии на территорию Нового Света.

Английская национальная опера развивалась, как известно, совершенно иначе, чем лирическая музыкальная драма в большинстве стран континентальной Европы. В Англии искусство Возрождения достигло своего наивысшего расцвета в области драматического театра и музыки, но слияния этих двух видов искусства не произошло. Именно высокое совершенство шекспировского (или, как его называют англичане, «елизаветинского») театра и оказало тормозящее влияние на формирование национальной оперы. Высокий уровень театральной драматургии на рубеже XVI и XVII веков сужал интерес английской публики к музыкальной драме. И в самом деле, в первой половине XVII века молодой оперный жанр только становился на ноги. Музыкальный язык нового гомофонного склада еще не определился и оставался в большой мере в плену «архаизировавшегося» полифонического мышления. Принципы собственно музыкальной драматургии находились на «детской» стадии развития. Типичная оперная образность еще не была найдена. А английский театр в эпоху зарождения музыкальной драмы уже достиг огромных художественных высот. Философская широта идей, красота, точность и сила языка, реалистическая трактовка психологических ситуаций и, наконец, мастерство в разработке законов драматургии — все это, по существу, осталось непревзойденным в дальнейшей истории европейского театра. Ни Марлоу, ни Бен Джонсон, ни Шекспир, создавая свои художественные образы, не нуждались в каких-либо вспомогательных средствах, помимо

слова, сценической композиции и актерской игры. Без декораций они, как известно, превосходно обходились. Музыкай же они пользовались постоянно, но только с совершенно определенными целями. Хотя вне сцены музыка в Англии существовала как полноценный и самостоятельный вид лирического искусства, тем не менее внутри театра ее роль была строго ограничена. Музыка вступала только там, где реалистическая сила слова оказывалась недостаточной и где ее выразительные особенности либо усиливали «романтический» колорит фантастических и «потусторонних» сцен, либо подчеркивали жанрово-комический элемент \*. В театральной сфере за музыкой никогда не признавалось право на драматическое и реалистическое раскрытие образа наравне со словом. Знаменательно, что вокальный декламационный стиль (прототип будущего речитатива) получил в Англии широкое распространение в применении к лирической поэзии \*\* и придворным маскам, но только не в драматургических жанрах. Никогда, даже в пору расцвета национальной оперы во времена Перселла, музыкальный театр не рассматривался англичанами иначе, как вариант драматического театра \*\*\*.

Отношение к музыке в театре, как к подчиненному виду искусства, ограниченному областью сказки-феерии

\*Так, например, музыка звучала в «Макбете» — в сцене появления призрака умершего Бэнко, в «Венецианском купце» — в сцене со шкатулками, в «Гамлете» — в сценах, где действует тень короля, где приходят актеры, и т. п. Роль и характер дооперной музыки шекспировского театра, были выявлены в постановках английской труппы Shakespeare Memorial Theatre (в частности, в спектакле «Двенадцатая ночь»), гастролировавшей в Москве в 1958 году.

\*\* В начале XVII века речитативный стиль новорожденной итальянской *dramma per musica* проник в Англию и привился в качестве своеобразной манеры чтения стихов нараспев.

\*\*\* В странах континентальной Европы вообще, в СССР в частности, оперное творчество Перселла знают только по опере «Дидона и Эней». А между тем это произведение, написанное в стиле общеевропейской оперы, ни в какой мере не типично ни для самого Перселла, ни для английского музыкального театра в целом.

и бытовой комедии, в большой мере определило особенность английской оперы на протяжении трех столетий.

Несомненное воздействие на эстетику будущего музыкального театра оказали также маски. Это был классический вид придворного искусства Англии, объединяющий изобразительные искусства, танец, поэзию, музыку. Великолепная и строго продуманная архитектурно-ансамблевая композиция, роскошные декорации, красочные балетные процессии (над оформлением масок работали ведущие архитекторы и художники) сообщали этому придворному спектаклю необычайную пышность. С установлением в Англии буржуазного строя, повлекшего за собой упадок дворянской культуры, жанр масок неизбежно должен был сойти со сцены. Однако присущие ему традиции блестящих массовых танцев и декоративных пантомим, сопровождаемых музыкой, живут в английском и американском музыкальном театре и по сей день.

Но если лирическая музыкальная драма, по образцу ранней итальянской оперы, не нашла в Англии благоприятной почвы, то в глубинных слоях английской народной культуры издавна существовала своя разновидность музыкального театра. Еще в XVI веке, в представлениях бродячих актеров, подлинных потомков средневековых менестрелей и жонглеров, определились так называемые комедии «дроллс» (drolls, т. е. «смешные представления»).

Актеры «дроллс» и их многочисленная аудитория принадлежали к самой низкой социальной прослойке английского населения. Неграмотные, не знакомые не только с серьезной светской литературой, но и с Библией, они еще не были охвачены пуританской идеей нравственного самоусовершенствования и искали в народном театре только развлечения. Комические сюжеты «дроллс» основывались на общеизвестных народных сказаниях типа итальянских фавльо. Речь актеров была насыщена фривольными, нецензурными оборотами. Текст, изложенный в стихотворной форме, сочинялся в метре популярных баллад и распевался на их мотивы. Именно этот принцип господства балладной музыки и



поэзии проник впоследствии в английский профессиональный театр послереволюционной эпохи и удержался в нем вплоть до наших дней. С этой точки зрения комедии «дроллс» можно считать далекими предвестниками не только национальной английской балладной оперы, но и гораздо более позднего американского театра менестрелей.

Интересные и самобытные пути развития национальной оперы, наметившиеся в конце XVII века в творчестве Перселла, были утеряны в английской театральной культуре следующего поколения. В своих произведениях Перселл обобщил в высокохудожественной и убедительной форме традиции английской музыки в театре и особенности зрелой италийской оперы \*. Но в буржуазной Англии, где оперное искусство не без основания отождествлялось с эстетикой придворных и аристократических кругов, его художественные стремления не нашли общественной поддержки. Единственная серьезная опера Перселла, написанная в стиле континентальной оперы, — гениальная «Дидона и Эней» — не имеет аналогий ни в английской музыке более позднего времени, ни в творчестве самого композитора. Уже в начале XVIII века передовая буржуазная интеллигенция, поднимая общественную борьбу против феодальной дворянской культуры, избрала в качестве одного из объектов своего нападения чужеземный оперный жанр.

Некоторое время эта борьба ограничивалась областью публицистики. На страницах широко известного журнала «Зритель» («*Spectator*») высмеивались условность оперной драматургии, трафаретность сюжетов, однообразие декоративных музыкальных приемов. Под обстрел газетных фельетонов попал и Гендель, работавший в Лондоне в то время в качестве оперного композитора. Но в 20-е годы XVIII века движение английской буржуазии против придворного космополитизма в театральном искусстве вышло за пределы газетных фельетонов и приняло действенные художественные формы. В эти годы в Англии появились два музы-

\* Подробнее о проблеме английской национальной оперы см. десятую главу.

кальных спектакля, высмеивающих итальянскую оперу. Одним из этих спектаклей была комическая пьеса Генри Фильдинга «Трагедия трагедий», или «Опера опер», где по методу *reductio ad absurdum* пародировались возвышенные ложногероические сюжеты итальянской оперы. Другим была знаменитая «Опера нищих» (1728), призванная сыграть в истории английского музыкального театра исключительно важную роль. Она не сходила с английской сцены вплоть до 20-х годов нашего столетия.

«Опера нищих» противопоставляла свои идейные и эстетические позиции аристократической опере. В этой связи хочется вспомнить о гениальном романе Сервантеса, где автор обобщил в образе Дон-Кихота отвлеченные рыцарские идеалы, а в комическом облике Санчо Панса — буржуазную практичность. В «Опере нищих» прежде всего утверждалось господство комедийного начала, которое определяет облик театрального искусства именно буржуазных кругов. Уже самая первая английская музыкальная комедия — пьеса Бомонта и Флетчера «Рыцарь пылающего пестика» (1611) — была гротескной пародией на рыцарство и на аристократический театр. Единственный вклад послереволюционной Англии в область драматического театра — также бытовая реалистическая пьеса, так называемая «реставрационная» комедия (представленная творчеством Вичерли и Конгрива). Именно на эти традиции и опирался автор «Оперы нищих», подчеркивая демократический характер своей пьесы. Если в опере действующими лицами были мифологические герои, боги и короли, то здесь ими стали «низы» общества. Если в опере действие происходит в сказочно прекрасных местах, то место действия «Оперы нищих» — притон и тюрьма. В опере воспевается возвышенная любовь — здесь в самых откровенных выражениях высказывается циничное отношение к ней. Там композитор и певец оттесняют драматурга далеко на задний план — здесь главный художественный интерес заключается в остроумном тексте, стремительно развивающемся действии и актерской игре. И, наконец, вместо непрерывного музыкального развития и виртуозного вокального исполнения «Опера нищих» в

буквальном смысле слова провозгласила господство музыки улицы. Между разговорными диалогами «вклинивались» песенки бытового характера, которые подобрал автор пьесы (Джон Гэй), прислушиваясь к популярным мотивам, звучащим на улицах Лондона. Не владея нотной грамотой, он пригласил музыканта (Дж. Пелуша) лишь для того, чтоб записать эти песенки и присочинить увертюру — самый бессодержательный набор музыкальных фраз, который только можно встретить в оперной литературе. Связь «Оперы нищих» с современной ей английской комедией, со старинными, чисто национальными традициями использования музыки в театре и, наконец, с музыкальным стилем народных баллад обеспечила ей феноменальную и устойчивую популярность. На протяжении XVIII и XIX веков «Опера нищих» играла роль «законодателя мод» в музыкальном театре как самой Англии, так и ее бывших колоний в Америке. По существу, именно с нее ведет начало английский национальный жанр балладной оперы.

Музыкально-драматургический стиль «Оперы нищих» таил в себе одновременно и высоко прогрессивные, и глубоко отрицательные черты. Национальный характер, общедоступность, тяготение к своеобразной комической реалистичности и, наконец, близость к народной музыке — все это, бесспорно, выгодно отличало ее от придворно-космополитической оперы начала XVIII века.

«Балладная опера возникла из потребности доставить удовольствие простому народу, которому восьмиголосные мадригалы и аллегорические маски были не более доступны, чем черная икра. Этот вид искусства — попытка возродить народность театра старинных английских менестрелей, их простой, беспретенциозной музыки, также основанной на народных мелодиях, унаследованных с древнейших времен», — пишет историк английской оперы<sup>1</sup>.

Однако при всей своей прогрессивности эстетика балладной оперы была чревата губительными последствиями. Превознесение народно-бытовых песен в качестве единственного музыкально-выразительного

средства в опере привело к катастрофическому падению профессионального музыкального уровня по сравнению с английским музыкальным театром XVII века (театром Перселла, его современников и непосредственных предшественников — Грабю, Кука, Ланьера, Хэмфри, Блоу и других). Перселл сам в большой мере ориентировался в своих «операх» на стиль английского фольклора. Быть может, именно он, используя вместо арий простые английские песни и танцы, открыл путь к балладной опере. Но театральная музыка Перселла, как и его современников, основывалась на самых высоких профессиональных достижениях той эпохи. Перселловские пьесы с музыкой вобрали в себя сложные и тонкие выразительные приемы и ренессансной полифонии, и нового гармонического языка оперы. Богатый оркестровый план его театральной музыки не только использовал разностороннюю инструментальную культуру той эпохи. Он во многом предвосхитил гораздо более позднюю стадию развития вокально-драматического искусства — оперы Генделя, Глюка, даже Моцарта. А балладная опера сразу отказалась от этого наследия высокой культуры, не оставив, по существу, даже места для композитора-профессионала. Успех «Оперы нищих» привел к тому, что в последующие годы музыкальное оформление балладной оперы покатило безудержно вниз, к предельно элементарному профессиональному уровню. Массовое распространение этого жанра, вытеснившего искусство Шекспира и Перселла, сочеталось с крайней примитивностью как музыкального, так и драматического содержания.

Причины идейной деградации музыкального театра Англии, начиная с XVIII столетия, будут рассмотрены в другом разделе книги \*. Ограничимся сейчас констатацией пути, по которому в ту эпоху шло его развитие. В этом сугубо развлекательном искусстве наметились два устойчивых типа спектаклей. Оба были связаны с характерными тенденциями использования музыки в дра-

\* См. десятую главу.

матическом театре елизаветинской, а позднее и реставрационной эпохи. Одним из них был пышно-декоративный спектакль — прообраз современного ревю, выросший отчасти из фантастических сцен елизаветинской драмы, отчасти из старинных придворных масок. Этот спектакль отличался обилием балетно-пантомимных сцен, яркими сценическими эффектами, но драматургическая линия далеко не всегда была в нем ясно и последовательно выражена\*.

Другим господствующим типом была бытовая реалистическая комедия в стиле «Оперы нищих» с музыкальными вставками жанрово-бытового характера. Тенденция к взаимопроникновению и слиянию этих двух ветвей английского музыкального театра заметна уже во второй половине XVII века и в дальнейшем становится типичной для него. В качестве раннего примера сошлемся на «оперу» Перселла «Королева фей», написанную на сюжет шекспировского «Сна в летнюю ночь». Здесь в область сказочной фантастики вторгается балаганно-натуралистическое изображение пьяного забудыги. Буффонада проникает даже в постановки трагедии «Ромео и Джульетта». В позднейших сценических воплощениях этой трагедии введение в действие вставных танцев и декоративных хоров в комической трактовке стало излюбленным приемом лондонских режиссеров. Так, например, в невероятно разросшейся сцене маскарада успехом пользовались комическая «Пляска пьяного крестьянина» и «Деревенский танец в гротескном виде». Эта танцевальная буффонада перемежалась с роскошно оформленным торжественным придворным менюэтом. Знаменитые лондонские «арлекинады» — антрактные дивертисменты, пародирующие, наподобие итальянских «интермедий слуг», подлинных артистов опер и балетов, — в целом приобрели широчайшую популярность

\* В отсутствии строгого драматургического плана проявляется несомненное влияние придворных масок, которые принадлежали не столько к театральному, сколько к балетно-музыкально-поэтическому искусству.

в театральном искусстве послереволюционной Англии. Огромное количество пантомим, балетов, парадов, зрелищно-сценических эффектов характеризует музыкальный театр Лондона в XIX веке. Так, например, для балладной оперы Дибдена «Осада Гибралтара» было сконструировано специальное приспособление, позволяющее кораблям плыть по воде на сцене. Блестящий сказочный облик веберовского «Оберона», написанного немецким композитором по заказу лондонского театра, отвечает вкусам английской публики, ее тяготению к декоративным феерическим постановкам.

В отличие от «Оперы нищих» комические сюжеты новых балладных опер были лишены даже элементов сатиры. Их целью было пустое развлекательство. Основу представлений составляли окарикатуренные сюжеты из истории, из известных литературных произведений, популярных опер или театральных пьес. Ничто здесь не стимулировало мысли, не возбуждало страстей. Все было рассчитано на отдых, легкое развлечение и смех. Пустоте и легковесности содержания полностью соответствовало музыкальное оформление. Если «Опера нищих» использовала народные песни, обладающие неповторимым мелодическим обаянием, то в последующих балладных операх (Дибдена, Шилда, Бишопа и других) музыка страдала предельной банальностью и безвкусицей. Даже слушатели с минимальными художественными требованиями приходили от нее в отчаяние. «Мелодическая бессмыслица», «слащавая напевность», «сентиментальная фальшь», «банальность», «ерунда» — вот эпитеты, которыми пестрят музыкальные рецензии на новые постановки. Передовые общественные круги, оберегавшие высокие традиции национального искусства, неоднократно поднимали голос протеста против идейно-художественной примитивности английского музыкального театра. Известна брошюра, написанная в форме воображаемого диалога между знаменитыми актрисами старого и нового времени; современная балладная опера в этой книге подверглась резкому осуждению.

«— Скажите, пожалуйста, какого рода представления сейчас в моде?»

— Теперь, главным образом, развлекаются комическими операми. Эти оперы представляют собой очень неважные стихи, распеваемые на старинные мотивы. В них нет никаких характеров и почти нет никакого чувства... Эти музыкальные пьесы дают аншлаги, а лучшие шекспировские пьесы, когда Гаррик и я выступаем в ведущих ролях, даже не окупают расходов по постановке...»<sup>2</sup>.

И, быть может, ничто так не разоблачает низкий идейный и художественный уровень английской балладной оперы того времени, как появление в 60-х годах прошлого столетия музыкальных сцен на сюжет шекспировского «Отелло». В этих сценах Отелло фигурировал в виде карикатуры на американского негра, и в его устах знаменитое благородно-возвышенное обращение к сенату:

Сановники, вельможи,  
Властители мои! Что мне сказать?  
Не буду спорить, дочь его со мною..

(Перевод Б. Пастернака)

— превращалось в грубо фривольную песенку, исполняемую на гротескном жаргоне, на американский уличный мотив *Yankee Doodle*, а строфное и метрическое построение шекспировского стиха было исковеркано в соответствии с метрическими требованиями баллады\*.

До нашего века (несмотря на бесспорный сдвиг, происшедший в этом жанре благодаря творчеству Гилберта и Салливана во второй половине прошлого столетия) в Англии удерживался взгляд на национальный музыкальный театр, как на область искусства исключительно легкожанрового. Не только Шекспир, но и Байрон, и Ричардсон, и Мур, и Вальтер Скотт — ни один из великих английских писателей, вдохновлявших композиторов континентальной Европы, не нашел достойного отражения в балладной опере своей страны.

\* Potent, grave, and reverend sir,  
Very noble massa,  
When a maid a man prefer  
Then him no can pass her.

Одновременно с развитием музыкального театра и даже отчасти в связи с ним в первой половине XVIII века в Англии сложился и характерный вид концертной эстрады. Он вырос из тех антрактных дивертисментов, которыми лондонские режиссеры оживляли постановки «Гамлета», «Короля Лира» и других «скучных» шекспировских пьес. В этих развлекательных интермедиях танцы и акробатические трюки чередовались с музыкальными номерами. Подобные концерты завоевали такую широкую популярность, что они через некоторое время отделились от театра и приняли самостоятельную эстрадную форму. Любопытно смешение в них номеров серьезного классического репертуара с типично балаганными «эксцентрическими» жанрами. Наряду с популярными произведениями классического стиля — отрывками из опер, скрипичными сонатами, клавесинными пьесами и т. п. (причем инструментальный репертуар пользовался не меньшим успехом, чем вокальный) — демонстрировались всевозможные курьезы: огромная лютня, инструмент со струнами из чистого стекла, хроматическая валторна (в те годы диковинка), музыкальные стаканы и т. п. Глюк, совершавший турне по Европе, выступал в Лондоне в качестве исполнителя на «бутылках с водой», рекламируя в газетах, что «берется сыграть на бутылках любую пьесу, которую можно сыграть на клавесине»<sup>3</sup>.

Доходили до таких музыкальных трюков, как «исполнение двадцати четырех нот на одном смычке» или «игра на клавесине ногами вместо рук»<sup>4</sup>. Для стиля дошедших до нас газетных реклам характерна безвкусная развязность торговца, зазывающего публику посмотреть товар и рассчитывающего на обывательскую психологию праздного любопытства.

Именно эти три вида театрально-концертной жизни Англии — пышно-декоративное или феерическое ревю, комическая или сентиментальная балладная опера и эстрадные концерты — нашли благодарную почву в Новом Свете. С ними непосредственно связано и искусство американских «черномазых» менестрелей.



Широкое распространение комедиального музыкального театра в Америке в период, когда молодая колония собирала свои силы для революционной войны, представляется на первый взгляд почти неправдоподобным. Никогда философско-этические взгляды пуритан Новой Англии не обладали большей силой воздействия и большим влиянием, чем в первой половине XVIII столетия. Никогда непримиримость пуритан к театру не была более суровой, чем в годы революционного подъема. И тем не менее не только в южных колониях, не только в крупных портовых городах восточного побережья, но даже в самом Бостоне, в сердце пуританской Новой Англии, одновременно с расцветом «движения певческих школ» началось распространение музыкального театра, «суетного» искусства, которое претерпело такие гонения в период кромвелловской республики. Потребность в музыкальном театре оказалась сильнее пуританских предрассудков. А поверхностный, узкоразвлекательный облик этого театра был в большой мере вызван именно тиранией непримиримой пуританской морали.

В ранний период существования колоний идейные установки пуритан отражали подлинные духовные устремления переселенцев. Но постепенно, по мере роста английских колоний, они приобретали форму законов (как писаных, так и неписаных), подавляющих проявление враждебной идеологии. Огромный рост населения в северных колониях в первое столетие их существования \* неизбежно приводил к «засорению» пуританских идей. Суровые нормы пуританского поведения требовали постоянного напряжения даже от наиболее фанатически верующих приверженцев. А в течение XVIII столетия в Новый Свет хлынуло множество

\* На протяжении XVIII века население Бостона, Нью-Йорка и Филадельфии увеличилось в 6 раз; на протяжении XIX века — в 18 раз.

европейцев, которых новая страна привлекала не столько своей духовной культурой, сколько своим социально-экономическим укладом. Страна, не знавшая феодальных экономических отношений, притягивала к себе огромное количество людей, которым не было никакого дела до философских и нравственных устремлений пуритан. Они интересовались преимущественно материальными формами деятельности. Северо-восточная часть будущих Соединенных Штатов покрылась сетью крупных промышленных городов и портов (Бостон, Нью-Йорк, Филадельфия и другие) с процветающим капиталистическим хозяйством. Переселенцы из разных стран Европы, оседавшие в этих городах, приносили элементы европейской городской культуры. Ведущую роль здесь сыграли военно-чиновничьи круги англичан, пытавшихся воссоздать для себя в колонии привычную европейскую среду; вокруг военно-аристократических кругов группировались американские тори (т. е. колонисты, лояльно настроенные по отношению к английской монархии).

Аристократическая культура в американских колониях была в целом бесперспективной. В северных городах она была еще более беспочвенной, чем в «барских» южных колониях. И все-таки она сыграла определенную роль в преодолении ужасающей узости пуританской психологии, столь катастрофически тормозившей развитие светского искусства в новом обществе.

Первыми центрами светской музыкальной жизни в стране были поселения в южных колониях Вирджиния и Южная Каролина. Немного позднее ими стали военно-чиновничьи круги тори в городах промышленного Севера. Пуританский Бостон, где был сосредоточен военно-административный аппарат метрополии по управлению колониями Новой Англии, оказался столь же неспособным противостоять появлению «суетного» искусства, как и другие, более разношерстные по национальному составу и более свободные по духу города центральных колоний, вроде Нью-Йорка или Филадельфии. Как только театральные организации и артисты в Англии обнаружили, что в Новом Свете для них может отыскаться какая-то, пусть вначале и ограниченная, ауди-

тория, они потянулись туда в таком числе, что американские газеты запестрели письмами протеста от ортодоксально настроенных пуритан.

Для развития американского музыкального театра основное значение имело то обстоятельство, что он возник не как открытая художественная платформа, а как негативная сторона господствующей морали. Распространенный в пуританских колониях взгляд на светское искусство лишил музыкальный театр возможности сделаться общественной трибуной. Он оказался практически в стороне от революционного подъема второй половины XVIII века. В высшей степени знаменательно, что буквально в те же годы, когда молодая американская буржуазия вела политическую вооруженную борьбу за осуществление своих демократических идеалов\*, Париж смотрел героические оперы Глюка. И в то самое время, когда французская буржуазия воспринимала их как выражение своего антиаристократического мировоззрения, американские революционеры, как отмечалось выше, не почувствовали бунтарского пафоса этой музыки, не нашли в ней отклика своим революционным стремлениям\*\*. Любопытно сопоставить картину пышного расцвета театрального искусства во Франции в годы революции и его активную роль в современных политических событиях с положением, на которое был низведен американский театр в сходной ситуации. В период освободительной войны колоний временное революционное правительство провело закон о запрещении «театральных пьес, спектаклей, азартных игр, петушиных боев и всякого рода других дорогостоящих развлечений»<sup>5</sup>.

Американские промышленные города покровительствовали музыкальному театру, вовсе не желая таким

\* Революционно-освободительная война началась в 1776 и закончилась победой колоний в 1781 г. В начале 80-х годов была принята конституция американской республики.

\*\* См. первую главу.

образом противопоставить пуританским взглядам свою иную культуру. Наоборот, интеллектуальное и общекультурное превосходство продолжало оставаться на стороне пуритан, и нравственно-духовный авторитет Новой Англии признавался буржуазией новых промышленных городов наравне с авторитетом политическим. Однако в крупных, а тем более портовых городах с их неизбежным оттенком космополитизма и с большой свободой быта пуританские нормы поведения на практике трактовались свободнее, чем в фермерских поселениях Новой Англии. Не доходя до открытого разрыва с этими нормами, население городов разрешало себе обходить некоторые чрезмерно строгие пуританские «табу». В силу того, что музыкальный театр Америки возник как своеобразная форма игнорирования и отчасти протеста против господствующего нравственного критерия, он неизбежно попал в ряд безнравственных развлечений, вроде азартных игр, непристойных танцев и злоупотребления спиртными напитками. Пуритане не сумели целиком изгнать из своей среды театр и светскую музыку. Но им удалось придать американскому театральному искусству оттенок безнравственности, низкопробности и «плебейства» в худшем смысле этого слова.

Вплоть до середины XIX века музыкальные спектакли устраивались в сомнительных помещениях: запущенных, грязных, посещаемых часто самой нереспектабельной публикой, которая вела себя в театре, как в кабаке.

«...Хулиганы здесь всегда находили приют... Они кидали на сцену и в зал бутылки и стаканы, яблоки, орехи. Никто не обращал ни малейшего внимания на запрещение курить... Вопреки правилам, в театр часто приносили спиртные напитки, которые поглощались во время представления. Дамы легкого поведения использовали театральные ложи, чтобы заводить знакомства... В дни политических раздоров в театре иногда происходили буйные драки...»<sup>6</sup>.

Так описывает американский историк атмосферу филадельфийского театра, открытие которого в 1794 году было ознаменовано постановкой балладной оперы.

«...Пол был грязный и изобиловал трещинами и дырами. Кресла представляли собой голые скамейки без

спинки... Отвратительные запахи наполняли помещение; на протяжении всего представления крысы разгуливали по партеру, и это было обычным явлением... Галерка была заполнена буйными хулиганами»<sup>7</sup>.

Это относится уже к оперному театру в середине XIX века в Нью-Йорке — городе, который в то время изобиловал роскошными публичными зданиями, общественными сооружениями — клубами, школами, университетами, домами типа дворцов и т. п.

Публику зазывали в театр объявлениями такого рода: «В зале сделаны новые полы, так что там тепло и приятно. Кроме того, леди и джентльмены могут принести с собой угольные грелки»<sup>8</sup>.

В 60-х годах XIX века наиболее известная труппа американских менестрелей, пользовавшаяся феноменальной популярностью, давала представления на Бродвее в «плохо меблированном скромном помещении, которое, однако, всегда бывало переполнено»<sup>9</sup>. Если труппа не показывала обещанного номера, то на сцену летели бутылки, и актеры, не стесняясь, отвечали публике тем же.

Оттенок разнузданности и отщепенства, связанный с атмосферой подобного рода, особенно разнителен на фоне строгости и дисциплинированности обычного поведения американцев из «культурных» кругов, их стремления к порядку и респектабельности, а в крупных городах северо-востока даже и к роскоши. В период, когда города Америки застраивались общественными зданиями, облицованными мрамором, с колоннами в ложноклассическом стиле, с фонтанами и статуями, под театр отводились темные деревянные помещения. Бедность их объяснялась отнюдь не бедностью народного хозяйства страны или боязнью роскоши. В XIX веке жители новых промышленных городов, забыв о пуританском отношении к экстравагантности, оформляли дорогостоящими, подчас кричащими украшениями не только общественные здания — банки, университеты, соборы, капитолии, мэрии и т. п., — но даже собственные жилища. Однако под влиянием пуританских традиций в стране сохранилось убеждение, что к театру нельзя от-

носиться с таким же уважением, как к местам финансовой, политической или интеллектуальной деятельности. Подобное отношение поддерживалось церковью, прессой, школой. Трудно поверить, но это факт, что серьезный музыкальный критик Томас Хейстингс, опубликовавший труд о музыкальном воспитании, который во многом основывался на воззрениях Руссо, при одном упоминании о театре приходил в неистовство, достойное самого узколобого, фанатического проповедника пуританской церкви. В своей музыкальной газете, одном из первых серьезных критических изданий в стране, этот критик обрушился на музыкальный театр пламенной статьей:

«...Что это такое? Неужели нет больше стыда, совести, страха перед богохульством, отвращения к ужасной тривиальности и пошлости? Они написали историю своего восстания, положили ее на музыку, и из театра, кабака и публичного дома привели тех, кто ее будет петь. А публика — что она из себя представляет? Несомненно, такие низменные существа можно найти только среди безнравственных подонков общества»<sup>10</sup>.

Даже «Сотворение мира» Гайдна казалось ему богохульным произведением и оскорбляло его пуританское благочестие «странными фантазиями и сомнительными элементами изобразительности». Но тот же Хейстингс, если только не были затронуты его пуританские предрассудки, оставался образованным музыкантом с хорошим вкусом, талантливым пропагандистом классической музыки и борцом за всеобщее музыкальное обучение. Включение музыки в программу государственных школ Новой Англии в середине XIX века является в большой мере его заслугой.

Любые попытки молодого музыкального театра Америки стать на ноги вызывали возмущенные, «принципиальные» газетные статьи, направленные против этого «рассадника греха и безнравственности», «храма дьявола» и т. п.

Клеймя театр таким образом, пуритане навсегда обрекали его на роль безыдейного «третьесортного» искусства. Такое отношение парализовало стремление молодого театра стать общественной трибуной. А эти

тенденции несомненно намечались. Первая опера, принадлежавшая перу американского композитора, — «Тамани» Джэмса Хюитта (1794) — была написана на остро злободневный политический сюжет, отразивший борьбу между сторонниками централизованного государственного управления и приверженцами идеи независимых общин. Патриотические американские мотивы встречались даже в феерических пантомимах английских постановщиков. Но в пуританской стране серьезные общественные темы допускались в прессе, в научно-философской литературе, в религиозных проповедях, даже в духовных гимнах, но только не в театре. В конечном счете американский музыкальный театр удовлетворился ролью, которая перешла к нему по наследию от балладной оперы и концертной эстрады метрополии. Он оформился как искусство исключительно легкожанровое, рассчитанное лишь на бездумное развлечение. В последующую эпоху, характеризующуюся упадком общественных настроений, духовным оскудением пуритан и все возрастающим весом городской «коммерческой» культуры, эти черты в нем только усилились. Лишь во второй четверти нашего столетия прогрессивная интеллигенция Соединенных Штатов начала использовать национальную форму музыкального театра в качестве своего политического оружия.

### 3

Уже в начале XVIII века южные аристократы Вирджинии развлекались музыкальными спектаклями, завезенными гастролирующей английской труппой. Это были балладные оперы, состоящие из легкожанровых стихов, положенных на старинные напевы. Музыкальное оформление было еще более убогим, чем в самой Англии. Не только оркестр, но даже и клавесин не всегда сопровождал эти спектакли, осуществленные в условиях глубокой провинции.

Постепенно они распространились на север. В Новой Англии, очевидно в качестве уступки пуританским тре-

бованиям, театральные представления несколько видоизменились. На сцене появлялись артисты только одного пола, и исполнение целой «оперы» одним человеком стало обычным явлением. Характерна реклама в «Бостонской газете» от 2 октября 1762 г.:

«Сегодня вечером в большом помещении на улице Братль, бывшем магазине Грин и Уоркер, состоится чтение оперы под названием «Любовь в деревне» лицом, которое выступало в качестве чтеца в большинстве крупных городов Америки. Он исполнит все песни и будет играть роли всех действующих лиц...»<sup>11</sup>.

То ли в результате требований пуритан, то ли из-за недостатка материальных средств, необходимых для постановки целого театрального спектакля, в городах Новой Англии практиковалось не столько представление законченных драматических пьес, сколько исполнение отдельных эстрадных номеров, получивших даже название «зрелищ» («sights»). В крупных промышленных городах Севера успехом пользовались лондонские пышные спектакли и балладные оперы. В XVIII веке артисты и постановщики прибывали в Америку почти только из Англии, и музыкальный театр, привившийся в Новом Свете, был, вне всякого сомнения, театром английского типа. Французские комические оперы, пробившие себе путь в Новый Свет, были приспособлены к типичному стилю английской оперы. Так, например, французский режиссер Пласид ставил в Филадельфии балладные оперы на сюжеты из произведений Филидора, Дуни, Монсиньи. Под облик английской музыкальной комедии и музыкальной феерии маскировались в Нью-Йорке, Бостоне и Филадельфии «Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Дон Жуан» Глюка, оперы Госсека, Руссо и других. Между 1793 и 1800 годами в одном Нью-Йорке состоялось более ста двадцати музыкально-драматических спектаклей. В их числе были: «Ромео и Джульетта» Шекспира, поставленная в лондонском декоративном стиле — с гротескными танцами и заключительным массовым придворным менуэтом; комедия «Утомительная хозяйка, или Джэк в несчастье» — пантомима со множеством матросских песенок и танцев (1782—1783);



«Сапожник» — на сюжет оперы Филидора «Блэз-башмачник»; «Ведьмы» (1783) — типичное лондонское представление Реставрационного периода с «новой музыкой, новыми костюмами и декорациями», заканчивающееся «большим танцем пастухов и пастушек». Известны попытки ставить спектакли на патриотические или американские сюжеты\*.

Особенной популярностью пользовались «арлекинады» в лондонском стиле, в которых представление происходило в двух планах. Область «серьезного» составляли роскошные сценические трансформации, массовые сцены, танцы и т. п.; область «комического» выносилась в антрактные дивертисменты. Она была представлена гротескными вариантами темы любви Коломбины и Арлекина. Арлекинады неизменно заканчивались пышными финалами — танцами, в которых принимала участие вся труппа.

Наравне с декоративными спектаклями процветали балладные оперы: «Опера нищих», «Робин Гуд», «Севильский цирюльник» по Бомарше (1794), «Макбет» (1795), «Дезертир» (1795), очевидно, по Монсиньи, «Патриот» (1796) на сюжет легенды о Вильгельме Телле, «Дуэнья» по Шеридану и многие другие.

Как и в Англии, эти «оперы» рассматривались в качестве драматических произведений, где музыка была низведена до роли сугубо подчиненного элемента. Музыкальное оформление принадлежало сразу нескольким авторам, причем присочинение новых мелодий к ранее существовавшим музыкальным эпизодам не воспринималось как нечто предосудительное. Музыка к наиболее популярным «операм» постоянно обновлялась, как обновлялись костюмы, декорации, балетные фигуры, мизансцены. Так, например, в рекламе о новой постановке «Макбета» говорилось:

«Текст Шекспира, музыка Локка, с новыми декорациями Сисери и музыкой в шотландском стиле в антрактах в обработке м-ра Карра»<sup>12</sup>.

\* Таковы «Колумб» (1783), патриотическая пьеса «Американия и Элютерия» (1798), «Возвращение воина домой» (1796) и множество других

Опера английского композитора С. Арнольда «Дети в лесу» была поставлена с музыкальными добавлениями, принадлежащими двум композиторам (А. Райнаглю и Б. Карру). Английский вариант «Дезертира» ставился под музыку В. Пелисье (крупнейшего режиссера — постановщика гротескных спектаклей в Англии и Америке) и Б. Карра (одного из первых американских «оперных» композиторов). Музыка к американскому варианту «Севильского цирюльника» принадлежала также трем композиторам: Арнольду, Райнаглю и Карру. Новые добавления обычно представляли собой, как можно судить по газетным объявлениям, не более чем аранжировки популярных песенок, превращавшихся в арии, хоры и малые ансамбли. К сожалению, музыка всех американских спектаклей конца XVIII и начала XIX века ныне утеряна, за исключением отдельных отрывков из «оперы» Карра «Стрелки» (1796). Дошедшие до нас фрагменты подтверждают несомненное тождество ее музыкального стиля со стилем английской балладной оперы.

См., например, следующий отрывок:



Под знаком английской балладной оперы проходит музыкально-театральная жизнь Соединенных Штатов на протяжении и всего XIX века. Но если до революции это искусство было известно в более или менее ограниченных кругах, то теперь оно нашло массовую почву.

Эпоха революционного подъема осталась позади. В республиканской Америке к власти пришли люди без

высокой культуры, без развитых духовных потребностей. Жители новых городов центральных, а позднее и западных штатов (после победоносной революции начался усиленный приток европейских эмигрантов и массовое движение на запад), стыдясь своего провинциализма, требовали точного копирования культуры англичан. Новая промышленная аристократия (или, вернее, плутократия) «строила огромные безобразные дома и покупала мебель, единственным оправданием которой была ее высокая цена», заказывала «орнаменты и скульптурные изделия, чудовищные по своей безвкусице...»<sup>13</sup>. В истории живописи этот период знаменателен широкой добровольной «экспатриацией» американских художников, бежавших из своей страны в Европу в поисках соответствующей художественной среды (Уистлер, Инес и другие). Даже литература середины века характеризуется наплывом мещанской сентиментальности (Уорнер, Митчелл и другие). «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу — яркий пример того, как даже наиболее прогрессивные и благородные идеи того времени облеклись в форму чувствительного романа.

После Гражданской войны наступила эра лихорадочного обогащения. Соединенные Штаты начали превращаться в вотчину монополий и одну из крупнейших капиталистических держав. Этот процесс сопровождался катастрофическим идейным падением.

«Правящий класс предавался какой-то спекулятивной оргии. Его представители демонстрировали все черты разбогатевшего выскочки, они неуклюже обезьянничали, подражая высшему классу Англии. Их жены старались выказать необычайно высокую нравственность и пытались не отставать от нудной изысканности английской буржуазии времен королевы Виктории. То был тоскливый период господства буржуазии, господства бесцветной посредственности и скучного разврата.

...На востоке уже умерла старая культура периода Гражданской войны...»<sup>14</sup>.

В незаконченной рукописи Марка Твэна содержится потрясающая по своей безжалостной правдивости характеристика культуры капиталистической Америки тех лет:

«Эта цивилизация, которая уничтожила простоту и спокойствие жизни, заменила удовлетворенность, поэтичность, нежные романтические мечты и видения золотой лихорадкой, убогими идеалами, вульгарными устремлениями... она придумала тысячи ненужных предметов роскоши и превратила их в необходимость; она создала тысячи жадных желаний и не удовлетворила ни одного из них; она свергла бога с его престола и поставила на его место деньги»<sup>15</sup>.

Могло ли на этой основе сложиться серьезное театральное искусство?

«Американская театральная публика XIX века отличалась невежеством и консервативностью... Она пряталась за стеной ограниченного, мещанского довольства и была целиком поглощена борьбой за материальные интересы.

Ее вкусы в театре выразились в обильной сентиментальности и в экстравагантном смешении музыки, танца и драмы», — пишет историк американского театра<sup>16</sup>.

На концертной эстраде господствовали традиции лондонского легкого жанра. Выступали вундеркинды с именами, переделанными на французский или итальянский лад, с эксцентрическими музыкальными вставками, в программах, состоящих из популярных эстрадных номеров (пятилетняя Марианна де Хюард исполняла «Пражскую битву», «Увертюру к Ифигении» и много других пьес фаворитов последнего сезона<sup>17</sup>, двенадцатилетний Вилли Пэйн выступал в концерте Бруклинской филармонии, изумляя публику исполнением вариаций одновременно на три разные популярные песни, и т. д.).

На этом художественном фоне возникла в XIX веке американская разновидность музыкального театра — так называемое «представление менестрелей» («minstrel show»).

Менестрельный театр сложился всецело в рамках ограниченной эстетики американской легкожанровой эстрады. Тяготение к бездумному развлечению, к низкопробным обывательским вкусам определило его облик. В вековой истории менестрельного театра не обнаруживается стремления к серьезному воплощению художест-

венной темы. Выросшее из англо-американской балладной оперы, искусство менестрелей нисколько не поднялось и над ее примитивным профессиональным уровнем. И тем не менее этот «балаганный» жанр сумел породить нечто оригинальное, жизнеспособное и притом глубоко типичное для американской культуры прошлого века. Своим художественным своеобразием он был обязан влиянию негритянского фольклора.

#### 4

В начале 1843 года в одном из нью-йоркских театров выступала необычная труппа, именовавшая себя «Вирджинскими менестрелями». Ее четыре участника появлялись на сцене в гротескном гриме, воспроизводившем облик негра, с лицами, густо зачерненными жженой пробкой, в белых брюках, полосатых рубашках и длиннополых фраках из голубого коленкора. Став полукругом на эстраде, они исполняли комичнейший репертуар на исковерканном негритянском жаргоне. Первая часть представления состояла из обычных эстрадных песенок, анекдотов и шуточных диалогов. Вторая была чем-то вроде бурлескной «негроизированной» балладной оперы, заканчивающейся песенно-танцевальным финалом с участием всей труппы. Необычный облик спектакля, произведший на нью-йоркскую публику сенсационное впечатление, был связан с его особым южным афро-американским колоритом. Окарикатуренное негритянское проишошение, комичные жесты, копирующие танцевальные движения негров, музыка, исполняемая на банджо, скрипке, костяных кастаньетах и тамбурине, — все это было оригинально, экзотично, забавно. С исторического дебюта «Вирджинских менестрелей» и начинается эпоха менестрельной эстрады, закончившаяся только на рубеже нашего столетия.

Жители северных городов восприняли это искусство как нечто совсем новое. Однако, судя по рекламам «Вирджинских менестрелей», комические представления артистов, пародирующих облик негра, были известны

на Юге США значительно раньше. Современные исторические исследования подтверждают, что городская «коммерческая» эстрада также начала эксплуатировать негритянский фольклор еще в 20-х годах прошлого века. Провинциальные, полусамодельные формы менестрельного искусства, несомненно, имеют свою длительную предысторию. Заслуга актеров из Вирджинии заключается в том, что именно они придали менестрельной эстраде законченный «классический» облик. Созданный ими тип спектакля обобщил и объединил самые характерные черты англо-американского музыкального театра и афро-американского фольклора. Разработанные ими художественные приемы удерживались на менестрельной сцене на протяжении целого столетия. Костюмы из разноцветного коленкора, характерный грим, расположение по полукругу с конферансье в центре, разделение программы на два спектакля (один из которых восходит к эстрадно-концертным, другой — к оперно-пантомимным традициям), строго фиксированный инструментальный состав, определенный тип танцевальных движений и условная манера речи, воспроизводящая говор негров из южных штатов, — все эти приемы, найденные в 40-х годах артистом Дэном Эмметом и его труппой, стали неотъемлемыми признаками американского менестрельного искусства в целом. Они удержались даже тогда, когда состав участников разросся от четырех до ста человек, а представление обрело пышный облик, свойственный традиционным декоративным постановкам.

Менестрели — один из самых ярких элементов локального американского колорита XIX века. Популярность этих «опер», как их часто именовали в те годы и в прессе и в быту, превзошла все известное дотопе в театральной жизни США. В Нью-Йорке одновременно выступали по три, четыре менестрельные труппы, но и они не были способны удовлетворить спрос. Подобное положение сохранялось до конца века \*. Названия наи-

\* Некоторый упадок интереса к менестрелям наблюдается в 90-х годах прошлого века. Однако они продолжали выступать в



Афиша менестрельного представления

более известных трупп — Брайант, Кристи, Хули, Вуд, Кэмпбелл — стали домашними обиходными словами по всей территории Соединенных Штатов и даже приобрели нарицательный смысл.

«Сколько раз выдающиеся артисты трагедии или комедии демонстрировали тонкое искусство перед полупустым залом, а в эти же часы фантазии, исполненные на костяных кастаньетах или на банджо, вызывали бурю восторга у многотысячной массы слушателей!» — пишет историк музыки<sup>18</sup>.

В наши дни национальная сущность менестрельного искусства не является более предметом дискуссий.

крупных городах США и даже Европы (см. «Minstrels» Дебюсси) вплоть до 20-х годов нашего столетия. В провинциальных городах Юга они сохранились и по сей день. В качестве любопытной детали добавим, что создатель «Вирджинских менестрелей» Дэн Эммет выступал на сцене вплоть до 1896 года.

Новейшие исследования, относящиеся и к американскому фольклору европейского происхождения, и к музыке Западной Африки, и к истории английского музыкального театра, положили конец многим недоразумениям. Но в середине прошлого столетия, когда экзотический театр менестрелей начал привлекать всеобщее внимание, само собой предполагалось, что на американской эстраде господствует африканское искусство. Ведущая северная пресса, ясно отдававшая себе отчет в «чисто американском, локальном» облике менестрелей, тем не менее именовала их «африканской» или «эфиопской» оперой. Напомним, что в годы распространения менестрельной эстрады (период, непосредственно предшествовавший Гражданской войне) культурный городской мир еще не был знаком не только с подлинным африканским фольклором, но даже и со спиричуэлс. Кроме того, вековому заблуждению относительно национального происхождения менестрелей содействовало появление негритянских менестрельных трупп, которые и как актеры, и как музыканты намного превзошли своих «белокожих» коллег.

Как это ни парадоксально, но американский негр впервые выступил на сцене, подделываясь под белого актера, загримированного негром. Он выступал в амплу клоуна, шута, балаганщика, созданном перекрасившимися белыми комедиантами, столь непохожем на образ, который раскрыли миру негритянские спиричуэлс. Чернокожие артисты были вынуждены показывать на сцене свой народ в соответствии с представлениями и требованиями забавляющегося посетителя мюзик-холла. Первые театральные труппы негров-рабов возникли только для того, чтобы под покровительством аболиционистски настроенных северян собирать деньги для своего собственного выкупа. Негритянское население США никогда не рассматривало менестрельную комедию как область своей духовной деятельности наравне со спиричуэлс. До недавнего времени трагедия негритянского художника на американской сцене заключалась в его бессилии сломить унижительные традиции менестрелей и показать себя на сцене человеком, а не



шутом. Даже крупнейшим цветным артистам, имена которых блистали на Бродвее и в Европе, — Берту Вильямсу, Сиссю и Блэйку, Флоренс Миллс и другим — не удавалось, несмотря на все их стремления, перешагнуть черту, отделяющую комедиантов от серьезных драматических артистов. Только в 20-х годах нашего века, в период так называемого «Негритянского возрождения», да и то не без влияния европейской публики, в негритянской среде впервые появились одиночки-артисты серьезного направления (Поль Робсон, Джулиус Бледсо и другие) и театральные организации, свободные от шутовских пережитков менестрелей. Если спиричуэлс символизировали для негритянского народа его самые благородные и возвышенные духовные стремления, то менестрели олицетворяли для них психологию рабской зависимости.

«Я знаю, что было в прежнее время, — говорит один из героев Лэнгстона Хьюза, уговаривающий своих более робких и запуганных собратьев-актеров начать забастовку в знак протеста против расовой дискриминации. — Черные певцы красились черной краской, чтобы стать еще чернее, и паясничали на потеху белым. Тебе хочется, чтобы опять было, как в прежнее время?»<sup>19</sup>.

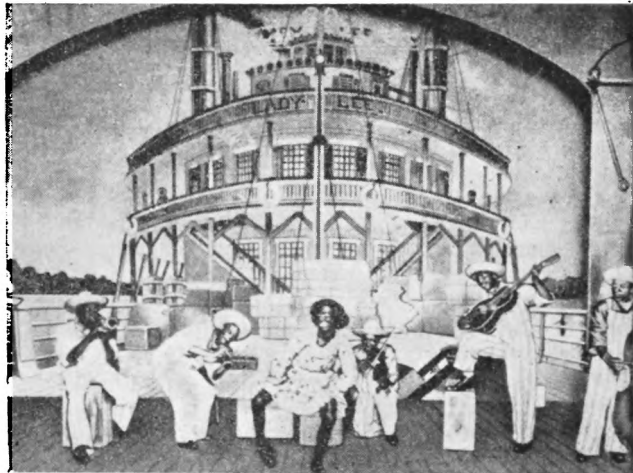
Над менестрельным искусством господствовала условная гримасничающая маска перекрасившегося белого комедианта. Это в огромной степени предопределило эстетику менестрелей, ограничило ее возможности. И все же благодаря тому, что обязательной предпосылкой и неизменным фоном менестрельного искусства было живое современное народное творчество, его чисто балаганские формы сумели породить нечто оригинальное и жизнеспособное.

Появление первых «черномазых» артистов в Нью-Йорке знаменовало собой не только начало расцвета менестрельной эстрады. Оно одновременно завершало длительный этап развития раннего народно-национального театра. Этот процесс, о котором мы можем только догадываться, происходил где-то в глуши далекого Юга. Небезынтересно уже самое название «менестрели», гаящее столько ассоциаций со средневековой культурой.

Оно, безусловно, родственно лексикону южного белого «плебса», сохранившего архаичные обороты речи до-шекспировской эпохи.

Благодаря многочисленным литературным и мемуарным материалам известно, что в южных барских поместьях невольники издавна приобщались к светскому искусству и иногда составляли отдельные оркестры и театральные труппы наподобие европейских помещичьих капелл. На связь с далеким Югом указывают и привившийся в менестрельных представлениях танец «juba», широко распространенный среди негров на Вест-Индских островах, и костяные кастаньеты в духе кубинских афро-испанских *claves*, и термин явно испанского происхождения — *olio*, которым называлась вторая, оперная часть спектакля. Наконец, нельзя недооценивать роль американского «плавучего театра».

«Плавучий театр» («*showboat*») — один из самых характерных элементов местного колорита американских поселений прошлого века, в особенности тех, которые расположены вдоль реки Миссисипи. Это был настоящий бродячий театр, подлинный потомок средневековых менестрельных представлений. Но странствовал он не по суше, а по реке, главной артерии, соединяющей сельские районы Юга. Подобно бродячим актерам, артисты «плавучего театра» были проводниками светского театрального и музыкального искусства среди сельского населения. Как бывало и в средневековой Европе, прибытие «плавучего театра» воспринималось как радостное известие из большого мира. Его представления неизбежно носили тот смешанный характер, которым отличаются все программы бродячих артистов. Трудно, если не невозможно, восстановить в точности, что представляли собою артисты «плавучего театра» (но, по-видимому, по уровню они были близки к народным балаганным артистам всех стран). Ни развитой драмы, ни даже комедии законченного типа среди их представлений встретить было нельзя. Нередко пароход останавливался у пристани на час-два, чтобы потом следовать дальше. За это время надо было показать побольше разнообразных номеров. Здесь были танцы, акробатические номера, песни, фарсы, комические сценки, диалоги, хо-



Сцена из современной пьесы, изображающая постановку «плавучего театра»

ровое пение и т. п. Намек на эту своеобразную форму американского театра есть у Марка Твена в «Приключениях Гекльберри Финна». Эпизод, в котором герои повести, плывущие на плоту по Миссисипи, попадают во власть «короля» и «герцога» и помогают этим бродяжничающим авантюристам организовать театральный спектакль, воссоздает в комическом аспекте типы «плавающих» актеров. Традиция «плавучих театров» сохранилась в несколько преобразенной форме и в наш век: важным средством распространения ранней джазовой музыки были пароходы, курсирующие по реке Миссисипи до Нового Орлеана.

Не исключено, что именно в среде «плавающих» балаганных артистов и зародился менестрельный театр. Во всяком случае их роль в формировании репертуара менестрельной эстрады не должна быть недооценена. Путешествуя по далеким южным провинциям, они непосредственно знакомились с местным фольклором и за-

тем использовали его иногда в подлинном, а большей частью в искаженном виде в своем репертуаре. С другой стороны, в крупных городах они узнавали программы и исполнительские приемы эстрады английского типа. Это взаимовлияние и привело в 40-х годах прошлого века к установлению законченного «классического» менестрельного стиля\*.

Естественно, возникает вопрос: почему же действующими лицами менестрельной оперы были только негры, или, вернее, «псевдонегры»?

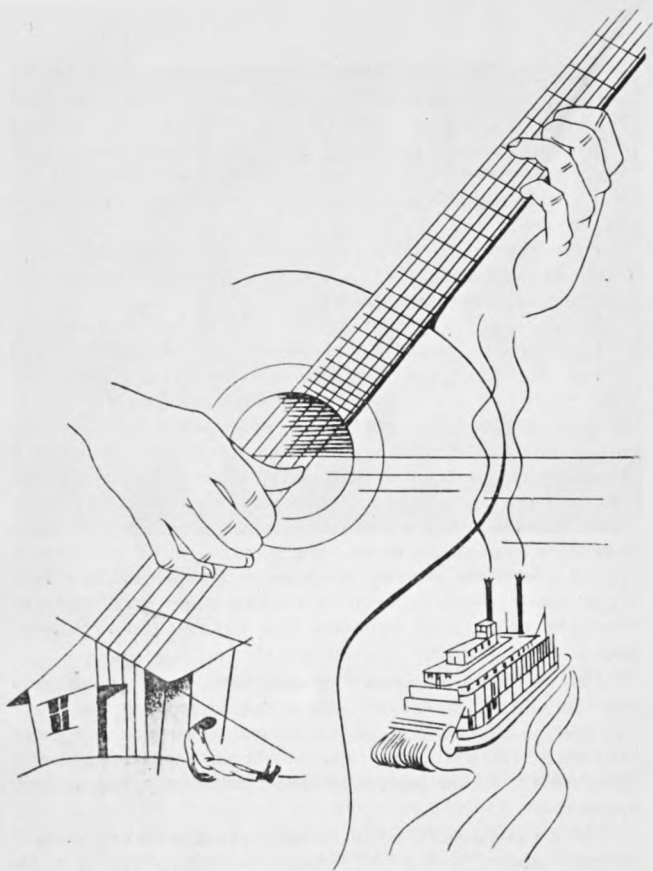
Вопрос этот не столь прост, как может показаться.

Несомненно, непосредственная и очевидная причина успеха негритянских актеров заключалась в том, что менестрельный театр был в основном выразителем психологии мещанского обывателя, который в поисках легкого развлечения обнаружил великолепную мишень в непривычном и непонятном для него облике негра с южной плантации. Психология, манера поведения, привычки и речь негров очень сильно отличались от привившихся городских норм. Это давало пищу зубоскальству и осмеянию. К тому же полная безответность и беззащитность негритянского населения позволяла эксплуатировать его с этой стороны без каких-либо ограничений.

Но все же проблема сложнее, чем кажется на первый взгляд. Если образ «менестрельного негра» витал над американской сценой на протяжении почти целого столетия, то, очевидно, он затрагивал к тому же и какие-то глубокие эмоциональные струны у городского зрителя.

И в самом деле, один из американских историков<sup>20</sup> устанавливает, что в XIX веке в литературе и теат-

\* Практика обновления эстрадного репертуара через заимствования из южного фольклора сохранилась в американском музыкальном театре даже тогда, когда сами менестрели отошли в область прошлого. Так, например, уже после первой мировой войны музыкальная комедия Бродвея, по существу поглотившая менестрелей, в процессе поисков новых, «свежих» номеров обнаружила в районе Антильских островов ранние джазовые танцы. Первые джаз-банды также проникли на эстраду Чикаго и Нью-Йорка непосредственно из Нового Орлеана и т. п. См. пятую и шестую главы.



Заставка Веры Бок из книги народных блюзов

ре США в целом господствовали три типа: странствующий купец из Новой Англии, пионер, пробивающий себе путь через глухие леса, и больше всего негр с южной плантации. Причины пристрастия к пионеру достаточ-

но ясны. Он воплощал идеал смелости, романтику приключений. Купец-янки олицетворял характерный тип гражданина нового американского общества. Но почему же рядом с ними очутился и южный невольник? Что общего между этими тремя типами американцев прошлого века?

Среди жителей Америки издавна живет протест против коммерческого уклада жизни крупных капиталистических городов США, против его иссушающего душу поактицизма, его поверхностной стандартной культуры. Начиная с Марка Твена, Уолта Уитмена, Брет Гарта, Джека Лондона, демократическая литература США неизменно проникнута мечтой об освобождении человека от удушающих норм американской коммерческой жизни, от ее ханжеской морали, давящих общественных условностей. Из всех разнообразных прослоек американского населения негры, живущие на далеких плантациях Юга, в наименьшей степени поддались мертвящему воздействию американского городского быта. Они сохраняли силу, свежесть и остроту чувства, близость к природе и большую человечность. Их жизнь всегда озарена внутренним огнем, полна красок; это страстные, сильные, цельные характеры, с одинаковой остротой воспринимающие и трагическую, и комическую стороны жизни. Даже их неправильная английская речь сверкает богатыми выразительными оттенками. Окружающая их стихия моря, поля и леса так же противостоит серым каменным глыбам небоскребов Нью-Йорка или Чикаго, как их свободные человеческие отношения — капиталистической морали больших городов. Менестрельный негр воплощал тот цельный и сильный образ неистраченных и неисковерканных эмоций, по которому неизменно тоскует «индустриальный раб» американских промышленных городов\*.

\* Теоретики американского искусства неоднократно приписывали негритянским влияниям господствующее положение в американской поэзии, литературе, музыке. Так, например, широко известно утверждение писателя Уолдо Франка, что, хотя негр экономически подчинился белым, в эмоциональном отношении он подчинил себе белокожих американцев.

Мы оставляем сейчас в стороне вопрос о том, насколько условный менестрельный образ соответствовал действительному облику южного негра XIX века. Не приходится ожидать от менестрельного искусства подлинного реализма. Наоборот, «темнокожие» комедианты изображали не столько реальный жизненный тип невольника-негра, сколько одновременно и идеализированное, и окарикатуренное представление о нем. Больше того. Возможно, что негритянское население США относится к менестрелям с нескрываемым презрением и враждебностью не только из-за того, что они подвергали осмеянию многие сокровенные стороны его жизни. Острый протест должна была вызвать у негров и ясно проявившаяся в этих комедиях тенденция к идеализации жизни рабов. Менестрельный негр жил в выдуманной стране Дикси \* (Dixieland), служившей символом рабовладельческих штатов. Он находился в идиллических патриархальных отношениях со своим хозяином, а бежав в свободные штаты, часто сожалел об этом, отказываясь принять вольную от рабовладельца, тосковал о счастливой жизни на сахарных плантациях и т. п. Фальшивость этих образов, пронизывающих песенный репертуар менестрелей, вряд ли может вызвать сомнения.

И все же при всей идейной низкопробности и реакционности подобных сюжетов в менестрельном искусстве звучала какая-то подлинно художественная нотка. Через все его кривляния и условную эстрадную сентиментальность сквозила мечта о внутренней свободе, утраченной жителями американского «цивилизованного» мира. Именно этот скрытый, но неизменно присутствующий «органный пункт» возвысил менестрелей над уровнем балагана и открыл путь для подлинного исполнительского мастерства. Менестрельный театр не только породил прекрасных актеров. Ему, как мы увидим даль-

\* Дикси — очевидно, исковерканное ласкательное от Диксон. Граница между свободными и рабовладельческими штатами называлась линией Мэйсона — Диксона, по именам сенаторов, предложивших такое деление страны. Точное происхождение этого слова до сих пор не выяснено.

ше, американская музыка всецело обязана и творчеством Стивена Фостера.

Сильное впечатление произвел театр менестрелей на Теккеря:

«...Бродяга с лицом, зачерненным жженой пробкой, и с банджо в руках поет простенькую песенку, берет какую-то дикую ноту, и сердце начинает трепетать от радости и жалости...» — писал знаменитый романист<sup>21</sup>.

Английский театральный критик отмечал в исполнении менестрельных артистов одухотворенность, которая придавала их изображению характер не только гротескный, но и поэтический.

Выдающийся актер Форрест говорил, что в пустынной менестрельной комедии ему пришлось увидеть комедийный образ голодающего негра, который потряс его трагической глубиной и выдающимся актерским мастерством.

«Радость и жалость», трагедия и шутка — именно эти две эмоциональные сферы с особой остротой и в неразрывном переплетении были по-новому разработаны в искусстве менестрелей. В известном смысле в них можно видеть запоздалое «американизированное» отражение «парных образов» — комического и сентиментального, — типичных для английской балладной оперы и для комического музыкального театра XVIII века в целом. Но из недр подлинной негритянской жизни менестрели заимствовали небывалое эмоциональное качество и трагедийного, и юмористического. Вспомним «Хижину дяди Тома». При всей психологической условности и сентиментальности этого типичного американского романа XIX века в нем правдиво обобщены две характернейшие эмоциональные сферы рабовладельческой Америки: дядя Том как персонификация страданий негритянского народа и Топси — воплощение его неиссякаемого юмора и оптимизма. Эти две стороны негритянского характера неоднократно встречались в американской литературе.

Сошлемся на рассказ Марка Твена «Правдивая история», где в образе старой негритянки, лишившейся по воле рабовладельца всех своих детей и спустя много лет нашедшей лишь одного из них, сосредоточены и



нечеловеческие мучения, и беспредельная радость жизни. Достаточно выразителен в этом смысле и всем знакомый образ негра Джима из «Приключений Гекльберри Финна». И в пьесе Дю боза Хейварда, послужившей основой для оперы «Порги и Бесс» Гершвина, переплетение трагического и комического также образует господствующий эмоциональный фон.

В годы, предшествовавшие Гражданской войне, когда к негритянскому вопросу относились с глубокой серьезностью и освещали его с гуманистических и нравственных позиций, в американском искусстве господствовал «дядя Том». Но в эпоху бурного расцвета менестрелей (60—80-е годы), характеризуемую упадком общественных настроений и расцветом буржуазной обывательщины, «дядя Том» был вытеснен комедийным образом «Топси». Ее бесчисленные буфонные «потомки» заполнили американскую эстраду.

«С рождением Топси, — пишет негритянский автор, — массовый интерес к негру переключился из области серьезной морализации в сферу комического. До сих пор вкус масс еще не преодолел этот переход от сентиментализма к гротескной комедии, а от нее — к фарсу и обнаженному бурлеску»<sup>22</sup>.

Псевдонегритянская буфонная направленность определила характер художественных приемов, господствовавших в менестрельных представлениях.

Так, тексты менестрельных песен безусловно опирались на традиции английской легкожанровой поэзии. Но гротескное подражание английской речи невольников-негров и некоторым оборотам, якобы принятым в народной негритянской среде, породило особенный менестрельный поэтический стиль. Без характерно комических оборотов речи и стереотипных выражений, к тому же утрирующих манеру негритянского произношения\*, не обходилась ни одна модная менестрельная песенка.

\* Например, такие, как «Dat's what's de matter» (исковерканное «That's what's the matter» дословно: вот в чем дело) или «pir up de dooden doo» (малоосмысленный набор слов).

Некоторые из них, такие, как, например, популярнейшая песня Эммета «Дикси», пародировали поэтический слог негритянских спиричуэлс \*. Даже в тексте

военно-патриотической песни Фостера, направленной против восставшего рабовладельческого Юга, также встречаются жаргонные менестрельные обороты \*\*.

Менестрельная хореография в таком же плане использовала особенности и европейских, и афро-американских танцев. На первый взгляд может сложиться впечатление, что здесь всецело господствуют традиции английской пантомимы. Жиги, матросские танцы (hog-pipes), ирландские и шотландские хороводы (reels), тамбурины, танцы жнецов (haumakers) — эти национальные английские танцы в равной степени оживляют и партитуры опер Перселла, и любую программу менестрелей. Но при анализе названий ясно проступает экзотическая, псевдонегритянская струя. Наряду с простыми английскими, шотландскими и ирландскими жи-

\* Dis worl' was made in jiss six days  
And finished up in various ways;  
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.  
Dey den made Dixie trim and nice  
But Adam call'd it «Paradise»  
Look away! Look away! Look away! Dixie Land.

(«Этот свет был сотворен как раз в шесть дней, и разными способами отделан. Оглянитесь! Оглянитесь! Оглянитесь! Страна Дикси!

Дикси сделали аккуратной и красивой, а Адам назвал ее Раем. Оглянитесь! Оглянитесь! Оглянитесь! Страна Дикси!»).

\*\* That's what's the matter,  
The rebels have to scatter,  
We'll make them flee  
By land and sea,  
That's what's the matter.

(Вот в чем дело,  
Мятежники должны рассеяться,  
Мы заставим их бежать на  
суше и на море,  
И вот в чем дело).

гами, «рилами», «хорнпайпами» появляются «Рил — Сахарный Тростник», «Танец Кокосового Ореха из Конго», «Африканская полька-бурлеск», «Полька-juba», «Эфиопская пляска», «Пляска Миссисипи». Тип танцевальных движений в менестрельных комедиях тоже сочетал танцевальные фигуры европейского склада с утрировкой движений, свойственных негру, причем не столько во время танца, сколько при работе и ходьбе. Хотя негры в Америке, не имея общественных предпосылок, времени и сил, необходимых для сохранения своего родного искусства — африканского танца, утратили виртуозность, свойственную африканским неграм, у них осталось особенное мышечное состояние. Свобода движений их рук, ног, плеч, ступней, гибкость и координация этих движений обладают завидной для европейца красотой. Однако при некоторой утрировке и пародировании и эта особенность, как и всякая другая, может дать сильнейший комический эффект. Посредством таких приемов традиционные ирландские жиги преобразовывались в новые виды американского танца, вроде «shuffle» — движения ступни, как бы скользящей по полу, или «clog» — быстрые ритмические удары ступни по полу при неподвижности всего корпуса.

В последних часто усматривают далекое ответвление африканских барабанных ритмов. Более непосредственно они могли быть заимствованы также из танцев zapateado, распространенных в латиноамериканских районах. Музыкальная комедия Бродвея впоследствии целиком переняла и узаконила эти движения, а в настоящее время они знакомы в виде популярного танца четка любому посетителю мюзик-холла и эстрады легкого жанра в Советском Союзе.

В «Американских заметках» Чарльз Диккенс описал виденный им в Нью-Йорке эстрадный негритянский танец, по предположению американских музыковедов, менестрельную «juba»:

«Глиссад, двойной глиссад, шассе и круазе; он щелкает пальцами, вращает глазами, выбрасывает колени, вывертывает ноги, кружится на носках и пятках в манере, которая больше всего напоминает, как пальцы отбивают ритм на тамбурине; он танцует, словно у него

две левые ноги, две правые ноги, две деревянные ноги, две проволочные ноги, две пружинные ноги, — всякие ноги и никаких ног, — все ему нипочем»<sup>23</sup>.

Писатель уловил наиболее характерную черту негритянских эстрадных танцев — их обостренную стучащую ритмику, напоминающую выстукивание пальцами на барабане.

В качестве примера ритмического обострения менестрельных танцев приведем мелодию танца «juba» в том виде, как она записана в Западной Африке, и в ее менестрельных вариантах.

24.



Долгое время в Америке господствовало ошибочное мнение, будто музыка в менестрельных представлениях взята целиком из негритянского фольклора. Весьма показательны, что еще в 20-х и 30-х годах нашего века музыканты-негры включали в сборники народной негритянской музыки обработки менестрельных мелодий наравне со спиричуэлс, блюзами и т. п. Первые научные работы, исправляющие эту ошибку, относятся лишь к 30-м годам. Действительно, стоит только сопоставить менестрельные песни с популярными англокельтскими мелодиями, чтобы обнаружить их поразительное родство, а в некоторых случаях почти тождество.

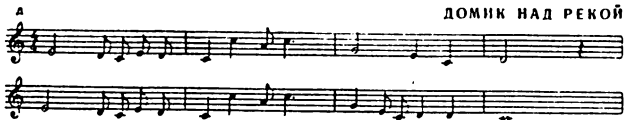
Сравним в качестве примера широко известную менестрельную песню «*Old Zip Coon*» («Старый негр Зип») с мелодией старинной английской деревенской жиги «*Turkey in the Straw*» («Индюшка в соломе»)



## NOW ARE YOU GREENBACKS



## ДОМИК НАД РЕКОЙ



## ANNIE LAURIE



Подобные примеры можно было бы умножить.

По существу, любая из вышеприведенных американских мелодий могла бы появиться в английской балладной опере. Некоторые песни из первого варианта «Оперы нищих» и по интонационному складу, и по метроритмической структуре, и по форме несколько от них не отличаются.

Откуда же черпали менестрели свой песенный репертуар?

Потребность в новых легкожанровых песенках была так велика, что ни один «штатный» композитор при труппе не был бы в состоянии удовлетворить спрос. С развитием менестрельного «бизнеса» в Соединенных



Картина негритянского художника Р. Лой «Дуэт»

Штатах установилась своеобразная практика, напоминающая стихийные массовые конкурсы. Владельцы менестрельных предприятий давали объявления в газетах, приглашая всех желающих присылать им мелодии. Подходящие напевы отбирались и профессионально обрабатывались для менестрельных представлений. Наиболее удачные из них впоследствии неоднократно перепечатывались. Именно так в США зародился тот единствен-

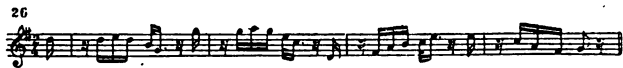
ный вид композиторской деятельности, который может обеспечить композитору устойчивый заработок и даже богатство. К легкожанровому музыкальному театру прошлого века восходят коммерческие издательские фирмы Америки и наших дней\*.

Но если мелодии менестрельных песен очень мало отличались от обычных англокельтских бытовых песен (а это, по-видимому, бесспорно), то зато в их обработке проявлялись черты, и в самом деле заимствованные из негритянского фольклора. Наиболее экзотические черты менестрельной оперы проявлялись в ее инструментальных партиях.

Приблизительно в 30-х годах прошлого столетия народный негритянский инструмент *bonja* был преобразован одним из первых «черномазых» артистов в современное пятиструнное банджо\*\*. Этот инструмент прежде всего придал менестрельной музыке ее специфический колорит. Исполнитель на банджо варьировал в инструментальных прелюдиях, интерлюдиях и постлюдиях англокельтский песенный репертуар в стиле народных негритянских импровизаций.

Однако именно потому, что банджо неразрывно связывается с менестрельными традициями, столь унижительными для негритянского народа, в наши дни темнокожие жители США объявили «бойкот» этому инструменту. В то время как у белокожих американцев он пользуется популярностью, негритянская среда сознательно изгнала его, заменив гитарой.

Приводим пример инструментального отыгрыша менестрельной песни:



Синкопирование, «остинатная» последовательность кратких, часто пентатонических мотивов, нисходящее

\* См. девятую главу.

\*\* Эта реформа приписывается Дж. Суини.

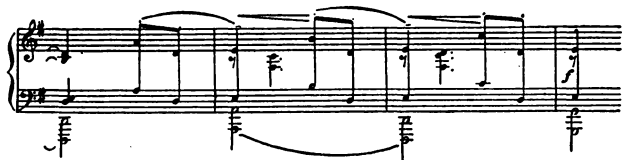
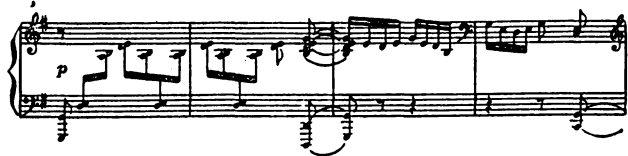


движение мелодии — все это и в самом деле встречается не только в негритянском фольклоре США, но и в музыке Западной Африки. Характерное аккордовое сопровождение, связанное с аппликатурой банджо, — последование параллельных септаккордов — отличалось яркой оригинальностью. Гармонический стиль менестрельных исполнителей на банджо, получивший впоследствии название «парикмахерских гармоний», встречается даже в спиричуэлс. В данном случае не исключено влияние менестрельного театра на афро-американский фольклор. Обязательное использование ударных инструментов — тамбурина и костей в еиде кастаньет — также придавало музыке неподражаемый колорит. Только один инструмент из обязательного менестрельного состава был связан с европейскими традициями. Это была скрипка, игравшая роль фольклорного инструмента у белокожих жителей американского Юга.

В высшей степени интересно, что Дебюсси в своей фортепианной прелюдии «Minstrels»\*, написанной под впечатлением от спектаклей труппы негритянских менестрелей, гастролировавшей в Париже, претворил именно инструментальный стиль этой музыки: игру на банджо, кастаньетно-тамбуринные звучания, синкопированные ритмы и пентатонические обороты, «парикмахерские гармонии» с мелодическими подголосками:



\* У нас без всяких пояснений переводят название этой прелюдии словом «Менестрели», вызывая тем самым ложные программные ассоциации со средневековыми бродячими музыкантами.



Он как бы отобрал из менестрельной музыки негритянские фольклорные элементы, оставив в стороне при-  
сущие ей черты англокельтской мелодики легкого жанра.

Помимо инструментальных партий, негритянские влияния проявляются в нарочитом обыгрывании анти-  
фонных приемов. Здесь речь идет не об обычном в евро-  
пейской народной музыке противопоставлении партии  
запевалы хоровому рефрену. В менестрельной музыке  
сопоставления хора, солиста и инструментов даны в го-  
раздо более мелких масштабах, как нарочитый эффект,  
нарушающий мелодическую плавность. В этом нельзя



торжественные воскресные шествия белокожих «аристократов», и появилась впервые инструментальная музыка, напоминающая быстрый синкопированный марш. И танец, и музыка, сопровождающие эти гротескные сцены, приобрели громадную популярность на рубеже нашего столетия. Стпчковавшись от менестрельной «оперы», они начали самостоятельную салонную и эстрадную жизнь — первый под названием «кекуок», второй под именем «рэг-тайм». Рэг-тайм, перенесенный на фортепиано, — первый составной элемент зрелого джазового стиля.

Но не рэг-тайм олицетворяет менестрельное искусство. Он появился на рубеже новой эстетической эпохи, когда «классические» менестрели уже перерождались в пышное джазовое ревю. Лучшее, что таил в себе американский музыкальный театр XIX века, сохранилось за пределами театральной эстрады, в песенном творчестве Стивена Фостера (1826—1864), первого подлинно народного «светского» композитора США.

## 5

В главном парке города Питтсбурга высится памятник, увенчанный скульптурной группой. На переднем плане изображен композитор, согнувшийся над нотными листами. За ним стоит негр, перебирающий струны банджо. Этот монумент, воздвигнутый на родине Стивена Фостера, олицетворяет огромную вдохновляющую роль негритянских влияний в его творчестве.

Немногие люди нашего поколения знают о том, что песни Фостера были созданы для театра менестрелей. Они распространялись по Америке с такой быстротой и их популярность оказалась такой прочной, что еще при жизни автора их стали отождествлять с народным искусством. Сам Фостер долгое время не подписывался под своими песнями. Даже такой его шедевр, как «Домик над рекой» («Swanee river»), приписывали Кристи, известному руководителю менестрельного предприятия. «купившему» эту мелодию за пятнадцать долларов!

Только много лет спустя после смерти композитора, в 1879 году, «Домик над рекой» был впервые опубликован под его именем. Причина такой личной безвестности при феноменальной популярности творчества заключается не только в обычаях менестрельной эстрады. Сам Фостер только лет за десять до смерти решился порвать с предрассудками «респектабельности» и связать свое имя с музыкальным театром. Вся его жизнь прошла под знаком борьбы с самим собой. Художник и почтенный гражданин в нем враждовали непрерывно.

«...Я решился, наконец, печатать свои песни под собственной фамилией и заняться «эфиопским» делом без страха»<sup>24</sup>, — писал он в 1852 году, мотивируя свой шаг тем, что уже много сделал для возвышения менестрельных песен, «облагораживания» их в глазах «респектабельной» части американского общества.

Биография Фостера с предельной ясностью отражает художественную ограниченность американского общества прошлого столетия. Родись Фостер в Европе, он несомненно сделался бы композитором значительно более крупного масштаба. По своей одаренности он мог бы выдержать сравнение со многими выдающимися композиторами Европы. Глубокое проникновение в дух национального фольклора, способность поэтизировать бытовое лирическое искусство, богатство настроений — все это говорит о том, что в Фостере жил подлинный художник-романтик. Но он не владел даже самой элементарной профессиональной техникой. Фостер не создал ни одного произведения, возвышающегося над уровнем бытового искусства. Более того, он не умел даже гармонизовать свои напевы, так как не получил никакого музыкального образования. На полвека раньше его музыкальная одаренность вообще не нашла бы поддержки. Но в середине XIX века, в связи с расцветом менестрельной эстрады, Фостер нашел практическое, хотя и ограниченное применение своему таланту.

В среде американских «деловых людей» композитор никогда не мог добиться сочувственного отношения к музыкальной деятельности, да и вообще к художественному образу мышления. Хотя он в очень раннем детстве научился играть на разных «домашних инструментах»



Стивен Фостер

(флажолете, гитаре и банджо), а в тринадцать лет уже сочинял, его музыкальные способности не получали поощрения и развития. Наоборот, из семейной переписки явствует, как серьезно тревожила родных его непригодность к практической деятельности, как их пугали его «странный талант к музыке» и «бездельный, мечтательный образ жизни»<sup>25</sup>. Его безуспешно пытались пристроить то в кадетский корпус, то в университет, то на выучку к бухгалтеру, то в качестве компаньона в коммерческое предприятие родственника. Все это время

Фостер усиленно сочинял песни, предлагая их менестрельным труппам. Эти песни, исполнявшиеся с успехом, в конце концов стали приносить некоторые доходы, частично оправдавшие в глазах родных отказ Фостера от коммерческой деятельности. Но вынужденный жить на грошовые гонорары, композитор все же окончил свою жизнь в нищете; он был разбит в неравной борьбе с американским деловым миром.

Фостер оставил около двухсот песен. Большая часть из них относится вовсе не к менестрельному жанру, а к салонным сентиментальным «романсам». Как и окружающая его среда, композитор был склонен считать, что «музыка белого человека» (так назвал ее музыкальный критик, сожалевавший о том, что Фостер отдает свой талант менестрельному театру) неизмеримо благороднее и солиднее эстрадных мелодий. Но ни одна из салонных песен Фостера не пережила своего времени. Своей славой он обязан десятку менестрельных номеров. Наиболее известны среди них «Домик над рекой» («Swanee river»), «Мой старый дом в Кентукки» («My old Kentucky Home»), «Хозяин лежит в холодной земле» («Massa's in the cold, cold ground») — все написаны в 1852 году — и «Старый черный Джо» («Old Black Joe» — 1860). Громадной популярностью пользовалась также его комическая песенка «О Сусанна» (1847). (См. приложение, стр. 503).

В музыке Фостера есть то сочетание типичного с индивидуальным, которое придает художественному произведению одновременно доходчивость и оригинальность. Истоки мелодического стиля Фостера очевидны: напевы балладной оперы, англокельтские народные песни, менестрельные негритянские приемы. Но музыка Фостера неизмеримо выше общего «менестрельного фона». В своих песнях Фостер рисует негра не эстрадным клоуном, а в мягком, серьезном, лирическом стиле. Характерно, что Фостер намеренно отбросил псевдонегритянский жаргон (как большинство композиторов балладных опер, он сочинял не только мелодии, но и тексты своих песен), и это придало его песням общечеловеческую силу воздействия. Полное отсутствие клоунады, поэтическое преломление образа южного негра, оче-

видно, и привели современников Фостера к убеждению, что его музыка была непосредственно вдохновлена подлинным южным афро-американским фольклором. На самом деле Фостер провел свою жизнь на северо-востоке и свое единственное путешествие в южные районы совершил уже после того, как была написана его лучшая, «эфиопская» баллада. И если нельзя присоединиться целиком к взгляду, согласно которому Фостер обязан всем только лишь англокельтской песне и ничем — неграм<sup>26</sup>, то столь же односторонне было бы трактовать его музыку как стилизацию негритянского фольклора. Особенность музыки Фостера заключалась в поэтическом обобщении черт и англокельтского, и негритянского фольклора внутри типичных форм американского музыкального театра, но без его банальности. Будучи гораздо выше своей менестрельной основы, песни Фостера продолжают жить и распространяться, сохраняя и в наше время свою эмоциональную силу.

\*

Вплоть до наших дней балладная, легкожанровая опера безраздельно господствует в музыкальном театре США. Даже немногочисленные оперные произведения, созданные в последние годы композиторами-американцами\* и пользующиеся определенным успехом у широкой публики, тяготеют к драматургическим принципам балладной оперы. В этой же области профессиональные композиторы США достигали прежде всего мирового признания. Американские баллады и песни, порожденные музыкальной эстрадой США, пользуются успехом далеко за пределами Бродвея.

На рубеже нашего века в Соединенных Штатах привилась европейская оперетта и выдвинулся ряд композиторов, завоевавших успех в этом жанре (Реджиналд де Ковен, Виктор Герберт, Рудолф Фримл, Зигмунд Ромберг и другие). Постепенно оперетта слилась с английской балладной оперой. Когда же она дополни-

\* См. девятую главу.



тельно скрестилась с менестрелями, то Бродвей\* обогатился новым эстрадным видом — «музыкальной комедией», ставшей в наш век наиболее популярной разновидностью музыкального театра США. Как и в балладной опере и в театре менестрелей, музыка в комедии Бродвея не является основной сферой драматического развития, а играет лишь интермедийную роль, подчиненную другим обязательным элементам спектакля, а именно: комическим поэтическим текстам, роскошным декорациям и костюмам и, наконец, танцам «герлс». Наиболее яркие представители этого современного американского театра — Джордж Гершвин, Джером Керн, Коул Портер, Ричард Роджерс, Эрвинг Берлин.

С расцветом музыкальной комедии Бродвея театр менестрелей приходит к концу. С новым эстрадным жанром XX века неразрывно связано рождение городского коммерческого джаза — одного из самых характерных элементов буржуазной культуры Запада наших дней.

\* Бродвей — улица в Нью-Йорке, где сосредоточены ведущие театры страны. Слово Бродвей употребляется здесь как имя нарицательное, для обозначения коммерческой легкожанровой эстрады в США в целом.

РОЖДЕНИЕ ЭСТРАДНОГО ДЖАЗА

Джордж Гершвин

1

Джаз распространился по Америке и Западной Европе сразу после первой мировой войны. Его предвестники появились в эстрадной музыке США значительно раньше — в 70—90-х годах прошлого столетия, а истоки (как будет показано ниже) уходят далеко в глубь истории. И тем не менее джаз — всецело детище современной Америки.

«Эпоха джаза» — так впервые окрестил 20-е годы американский писатель того времени \*, и это крылатое выражение удержалось вплоть до наших дней. И в самом деле, в джазе воплотился тот дух нарочитого вызова, брошенного респектабельности, тот бурный и болезненный переворот в оценке идейных ценностей, то горькое и саркастическое осмеяние утраченных идеалов, которые особенно типичны для настроений 20-х годов на Западе. Джаз приобрел свой законченный художественный облик и пробил себе путь в мировую культуру как ярчайший выразитель эстетики «послевоенного поколения».

Духовная жизнь США в период, непосредственно последовавший за первой мировой войной, была поражена страшной болезнью скепсиса и безверия. Евро-

\* Ф. Скотт Фитцджералд.

пейская война, в которой впервые непосредственно участвовали Соединенные Штаты, повлекла за собой массовое крушение идеалов — демократии, пуританской этики, гражданского оптимизма, которые играли столь существенную роль в жизни страны на протяжении трех столетий. Рабочее движение, с конца XIX века привлекавшее к себе наиболее передовых деятелей и мыслителей Америки, было на время задавлено мощным натиском реакции. Безверие пронизывает все формы духовной деятельности молодежи 20-х годов; безверие было ее лозунгом и идейной платформой. Это была не поза, а массовое настроение.

«Для поколения, сознательная жизнь которого началась после крушения идеализма\* в конце войны, характерно не столько то, что оно восставало против религии и морального кодекса отцов, сколько разочарованность в собственном протесте. Молодежь восставала всегда. Однако было ново то, что она восставала меланхолически, без веры в свое дело и относилась к новой свободе не лучше, чем к старому порядку вещей...»<sup>1</sup> — пишет американский публицист.

Тема крушения идеалов становится господствующей в американской литературе послевоенных лет. Окрашенная в тона то безнадежности, то кажущегося безразличия, она определяет собой содержание множества нашумевших в те годы литературных и публицистических произведений. Среди них «Темный смех» Андерсона, «Теперь об этом можно говорить» Гиббса, «По эту сторону рая» Фитцджералда, «Странная интермедия» О'Нейля, «Американа» Менкена и множество других. В литературе была открыта новая тема — тема трагедии материального обогащения и духовного опустошения Америки 20-х годов.

Утратив демократические иллюзии предшественников, отбросив пуританские предрассудки и романтизированную сентиментальность, столь типичные для общественной жизни США довоенного периода, новый

\* Слово «идеализм» здесь нужно понимать, разумеется, не в философском смысле. — В. К.

американец стремился, с одной стороны, к наживе, с другой — к бездумным развлечениям. Жажда зрелищ, чувственных наслаждений, атмосфера пьяного угара пронизывают жизнь страны в этот период крушения всех иллюзий, кроме иллюзии вечного материального процветания.

«Страна имела хлеб, но она жаждала зрелищ»<sup>2</sup>.

Столичные бизнесмены и маленькие клерки, интеллигенты и политические боссы, женщины, только что получившие гражданские права и наводнившие деловой мир, и самодовольные домохозяйки провинциальных городков, ремесленники и художественная богема, студенты и школьники — все эти разнообразные «маленькие» герои американского романа послевоенного десятилетия тянулись к развлечениям. Материальное благополучие при «эмоциональном и эстетическом голодании» представлялось мыслящим современникам самой характерной чертой общественной жизни страны\*. Никто не хотел думать. Все стремились забыться.

Последующее десятилетие показало, что за дешевым блеском культуры послевоенных нуворишей скрывались и подлинные жизненные силы. В 30-х годах, под воздействием крупных социальных потрясений внутри страны и под непрекращавшимся влиянием победившей революции в СССР, воспрянуло и прогрессивное движение США. Литература «потерянного поколения» была вытеснена блестящей плеядой передовых писателей, публицистов, художников, драматургов. Молодежь, которая в начале 20-х годов молилась на Гертруду Стайн и стремилась в Париж, в космополитический центр «послевоенных» настроений, уже через десятилетие обнаружила, что в самой Америке имеется множество еще не открытых художественных тем, более вдохновляющих и более значительных, чем декадентское искусство Западной Европы. Паломничество писателей в Париж

\* В антологии «Цивилизация США», вышедшей в 1922 году, редактор сборника пишет в предисловии: «Самый забавный и трогательный факт в общественной жизни сегодняшней Америки — это ее эмоциональный и эстетический голод»<sup>3</sup>.

уступило место в 30-х годах массовому интересу к неоткрытым, незатронутым пластам американского общества: к промышленным рабочим, к «белой бедноте» Юга, к неграм, к «рядовому американцу» и т. п. В 30-е годы с Парижем начала соперничать Москва как центр притяжения симпатий молодой американской интеллигенции.

Но все это произошло впоследствии. А в послевоенные годы, в период массового разочарования и разгула, страна была охвачена ложным весельем опьянения, маскирующим внутреннюю тоску.

В этой атмосфере родился эстрадный джаз — первое явление в американской музыке, оказавшее бесспорное влияние на искусство Европы. Джаз утвердился в мировой культуре как своеобразный манифест музыкальной самостоятельности США. Он был детищем Америки, приближающейся к своей художественной зрелости, но в то же время скованной и изуродованной духовной опустошенностью послевоенных лет.

## 2

Утверждение джаза как господствующей формы бытовой музыки Америки наших дней было неразрывно связано с музыкальной эстрадой Бродвея.

Бродвей не был создателем джаза, но он его «открыл», узаконил и в большой степени определил его дальнейшую судьбу. Бродвей придал джазу его неизменные «фамильные черты». Наконец, связь джаза с эстетикой американской легкожанровой эстрады — связь тесная, а быть может, и неразрывная — в большой мере тормозит в наши дни его превращение в самостоятельное и оригинальное искусство.

В годы, когда «страна, имеющая хлеб, жаждала зрелищ», расцвела музыкальная комедия Бродвея. Тысячи ее маленьких «филиалов» были рассеяны по крупным и маленьким городам Соединенных Штатов, «от океана до океана». Блистательное послевоенное ревю оказалось новейшим этапом развития менестрельной эстрады. Бывшие представления менестрелей, слившись с балладной

оперой и опереттой Бродвея, переродились в роскошные ваханалии. Комические тексты окрасились в циничные тона. Они пестрели грубыми, порою нецензурными выражениями, шокировавшими представителей «старомодной» довоенной морали. Традиционные танцы растворились в новых, откровенно эротических телодвижениях. Раскачивание бедер, плеч и всего корпуса в необычном ритмическом движении радикально преобразило характер всех прежних эстрадных танцев. Старое поколение возмущалось, но «дети своего века» требовали все более и более острых ощущений. Короли Бродвея в поисках новых развлекательных номеров рассылали своих артистов и агентов по всей стране, вплоть до Нового Орлеана и Антильских островов. Их находки повторялись в тысячах мюзик-холлов, кабаре, клубов, водевилей, танцевальных залов. Песенки и популярные инструментальные номера этой музыкальной эстрады издавались миллионными тиражами и записывались на миллионы пластинок. Кинофильмы воспроизводили эстетику Бродвея в еще более массовых масштабах. С внедрением в быт радиовещания к прежней армии пропагандистов легкожанрового искусства примкнули новые крупные силы. Вся страна, от юных школьников до почтенных бизнесменов, дома под звуки радио и патефона или в ночном клубе под аккомпанемент оркестра воспроизводила эротические телодвижения новых ревю. С этими танцами была неразрывно связана сопровождающая их музыка, в высшей степени своеобразная, «необузданная», отличающаяся огромной силой и эмоционального, и физиологического воздействия. Она распространялась по всей стране с изумительной быстротой под странно звучащим, не известным дотоле названием «джаз» \*.

До сих пор еще не разработано исчерпывающее определение понятия «джаз». Одной из причин этого можно

\* Сначала она называлась *jas* или *jass*, потом *jazz* или *jazz band*. Кстати, единственный сборник, посвященный вопросам джаза на русском языке, назывался «Джаз-банд и современная музыка» (см. библиографию). Термин «джаз-банд» означает джазовый духовой оркестр.

считать бесконечное количество существующих джазовых ответвлений. Джаз 20-х годов бесспорно отличается от джаза следующего десятилетия или наших дней. Даже в одно и то же время в разных городах возникали самостоятельные «школы» со своими тонкими, но отчетливо выраженными отличительными чертами. Уже в 20-х годах ясно обозначились «видовые» особенности новоорлеанского, чикагского или нью-йоркского джаза. Каждый крупный джазовый исполнитель разрабатывал какую-то новую сторону джазового стиля, часто «открывая» этим еще одну ветвь. Явление «джаз» объединяет столь разных и даже творчески антагонистичных композиторов, как Джордж Гершвин, крупнейший представитель симфонического «европеизированного» джаза, и Дюк Эллингтон — вдохновенный художник, творящий главным образом в импровизационных формах, уводящих к народно-негритянским истокам.

В наше время создано много монографий о джазе, в которых десятки и сотни страниц посвящены отдельным выдающимся «школам». И все же как в период первой, так и в годы второй мировой войны американская и европейская публика, независимо от своего отношения к джазу, сходилась в одном: трудно дать этому искусству обобщающее определение. Но не узнать на слух джазовый стиль в музыке невозможно. Его воздействие неповторимо и мгновенно. Его возбуждающая сила огромна. Одних он приводит в экстаз, у других вызывает отвращение. Однако людей, «глухих» или равнодушных к джазу, — мало. В этом своеобразном искусстве, вынырнувшем из глубинных, подпочвенных слоев американской культуры и появившемся на столичной эстраде 20-х годов, была заложена громадная сила. От джаза нельзя было отмахнуться, как от простой легкомысленной музыки, которая, начиная с эпохи романтизма, занимает второстепенное положение в музыкальном искусстве Европы. Черты легкого жанра, органически присущие джазу, не могут замаскировать ни его огромную художественную самобытность, ни его значение как выразителя художественной психологии, резко и принципиально антагонистичной романтической эстетике XIX века.

Эстрадный джазовый стиль формировался постепенно. Городская публика американского северо-востока поочередно знакомилась с предвестниками (или истоками) этого искусства. Только в начале 20-х годов «составные элементы» зрелого джаза слились в единый стиль.

Самым ранним предвестником джаза был так называемый «рэг-тайм» (буквально «рваный ритм»). Этот жанр, получивший распространение через менестрельную эстраду, первоначально отождествлялся с кекуоком\*. Период массового увлечения рэг-таймом начинается в 90-х годах и приходит к концу во время первой мировой войны, когда рэг-тайм вливается в джаз и растворяется в нем.

Наиболее выдающимся композитором и исполнителем рэг-таймов был негр Скотт Джоулен. Тем не менее рэг-тайм ни в какой мере не является народным негритянским жанром. Это чистейший образец менестрельного искусства, созданный главным образом белыми музыкантами. По традиции менестрельного театра черты негритянской музыки были претворены здесь в комически-заостренном и фривольном духе.

В рэг-тайме полностью сложились некоторые из тех характерных черт зрелого джаза, в которых так много общего с типичными выразительными приемами модернистской музыки XX века.

Рэг-тайм — исключительно фортепианный жанр. Но трактовка фортепиано в этом эстрадном жанре не имела ничего общего ни с романтическим пианизмом конца XIX века, ни с новым фортепианным стилем импрессионистов. Эта музыка была лишена также каких бы то ни было ассоциаций с вокальной или европейской оркестровой музыкой. Фортепиано в рэг-тайме трактовалось как инструмент не мелодический или гармониче-

\* Слово рэг-тайм привилось с появления в 1893 году «менестрельной» песенки композитора Ф. Стона под названием «Ma Ragtime Baby».

Однако, несмотря на близость к кекуоку, рэг-тайм в своей позднейшей форме отличается большей ритмической сложностью. (См. четвертую главу.)



ский, а ударный. Менестрельный пианист переносил на фортепиано принципы ансамблевой игры на банджо, подчеркивая и утрируя их. Техника рэг-тайма основывалась на стаккатных звучаниях, на аккордовых кляксах, на жестких и необычайно заостренных ритмических акцентах. В этой «фортепианности» заключается основное отличие рэг-тайма от зрелого джаза, который характеризуется своеобразным оркестровым звучанием и интонированием.

Ничего нового с точки зрения мелодии или гармонии рэг-тайм не дал. Но зато его ритмические особенности в полной мере подготовили сложную полиритмию зрелого джазового стиля. Художественный центр тяжести этого пианистического искусства приходился на его необычные прихотливые ритмы. Ритмический принцип рэг-тайма основывался на противопоставлении в быстром темпе остигатного маршеобразного ритма в левой руке и синкопирующего по отношению к басу самостоятельного ритмического плана в правой руке, который отличался вдвое большей подвижностью.

Схематически это можно изобразить так:



Основные ритмические признаки рэг-тайма были уловлены и с замечательным лаконизмом воспроизведены в «Кукольном кекуке» Дебюсси\*.



\* Дебюсси назвал свою пьесу не «Кукольный кекуок», как у нас переводят, а «Кекуок Голливога» («Golliwog's cakewalk»). Голливог — одно из прозвищ комедийного «негра» в менестрельных представлениях.

Более поздним отпрыском рэг-тайма можно считать «буги-вуги». Это импровизационная форма; ее законы — остигатный рисунок в левой руке с ударами на первой и четвертой долях\*, а в правой — импровизация мелодии в нотах очень мелких длительностей при непрерывной смене ритмических узоров.

Рэг-тайм привнес в зрелый джаз свойственную ему ритмическую дуплановость и жесткий «ударный» инструментальный облик. Тесная связь джазовой музыки с танцевальными движениями также роднит ее с менестрельным рэг-таймом.

В военные годы, когда мода на кекуок и рэг-тайм начала отступать, в города северо-востока пришел издалека второй предвестник джаза — так называемые блюзы («blues»).

Блюзы (от английского слова «blue» — синоним грустного настроения) — название светских лирических песен негров, живших вдоль реки Миссисипи. Ввиду полного отсутствия материалов по истории культуры негров американского Юга невозможно даже приблизительно установить, где, когда и как формировалось это самобытное искусство. Первые достоверные сведения о существовании блюзов относятся к последней четверти XIX века, хотя некоторые старожилы, опрошенные фольклористами, вспоминали, что песни типа блюзов распевались еще до Гражданской войны. На рубеже 20-х годов нашего столетия блюзы предстали перед городской аудиторией в виде сложившегося музыкально-поэтического жанра.

Было бы ошибочным отождествлять эстрадные джазовые блюзы с теми блюзами, которые послужили им основой и которые по сей день продолжают рождаться в негритянской народной среде. Подобно тому, как в прошлом столетии менестрельный театр отбирал, обрабатывал и искажал негритянский фольклор в соответствии со своими «артистическими» критериями, так и в эстрадных блюзах джазовой эпохи утрированы те чер-

\* В соответствии с джазовым ритмическим стилем, четвертая доля приходится на какую-то долю секунды раньше европейской четвертой доли. См. стр. 242.

ты народных блюзов, которые отвечали, настроениям «послевоенного поколения». В эволюции этого жанра обозначаются по крайней мере три ясные стадии: фольклорные блюзы, затем «урбанизированные» образцы, культивируемые в негритянском мире развлечений, и, наконец, блюзы джазовой эстрады Бродвея. Но в первооснове своей блюзы — подлинно народное искусство, с отстоявшимися и завершенными выразительными средствами, проникнутое характерным настроением. В наше время они соперничают со спиричуэлс по широте и силе своего воздействия\*.

Особенности тембрации, вокального интонирования, в известной мере — и мелодического строя, импровизационная исполнительская манера сближают блюзы со спиричуэлс. Однако по существу эти два вида афро-американского фольклора представляют собой не только самостоятельные, но диаметрально противоположные эстетические явления, и вовсе не потому лишь, что блюзы, в отличие от хоровых спиричуэлс, являются сольными песнями в сопровождении банджо или гитары\*\*. Весь их художественный облик далек от серьезного трагического настроения, от образов народной веры, страдания и протеста, которые определяют содержание спиричуэлс. Блюзы сложились как выражение безверия и тоски, безнадежности и одиночества. Это — вопль несчастливца, затерянного в чуждом и враждебном мире. Выдающийся негритянский писатель Ричард Райт выдвинул интересную гипотезу происхождения блюзов. Райт предполагает, что истоки блюзов зародились в той невольничьей среде, которая была полностью оторвана от какого-либо подобия оседлой жизни, которая не имела ни дома, ни религии, ни семьи, участью

\* Позднее, ближе к нашему времени, сложилась разновидность так называемых «белых» блюзов. Это — гибрид негритянских блюзов, горных англокельтских баллад и ковбойских песен.

О ковбойских песнях см. восьмую главу.

\*\* В наши дни, как указывалось выше (см. четвертую главу), негры изгнали из своего обихода банджо и даже в блюзах заменили его гитарой.

которой было работать, размножаться и служить «живым товаром». В жизни этих невольников не было места ни дружбе, ни вере. Она была заполнена одним лишь чувством отчаяния, отдушиной в котором служили моменты чувственных наслаждений. Из песен этих рабов и выросли современные народные блюзы — искусство «бродяг и заключенных... чернорабочих и бедняков... проституток и воришек... и всякого рода выброшенных за борт неудачников»<sup>4</sup>.

«Все блюзы пронизаны одним психологическим мотивом — чувством вины. Не могло ли оно быть вызвано горьким сознанием невысказанного протеста?»<sup>5</sup> — пишет Ричард Райт, отмечая характерное для блюзов «настроение пассивности почти мазохистского характера».

И в самом деле, в блюзах нет и намек на одухотворенные, возвышенные мотивы. Их предельно «мирские» тексты насыщены «богохульными», «греховными» образами. Кажущаяся наивность текста обманчива, всегда он пронизан глубоким, всеобъемлющим скептицизмом — своеобразным «юмором висельника». «Я смеюсь лишь для того, чтобы удержаться от слез», — говорится в одном из наиболее популярных блюзов. Варианты этого мотива образуют самый характерный элемент блюзовой поэзии, которая в целом свидетельствует о богатой игре воображения, о широком круге ассоциаций из современной жизни.

«Сценический фон» блюзов — рабочие лагеря и хлопковые поля, болота и проселочные дороги, фабрики и тюрьмы и т. п. Сюжеты вращаются вокруг мотивов одиночества и заброшенности, болезней и насилия, безденежья и безработицы и, разумеется, несчастливой любви. Настроение глубокой и мрачной тоски, приправленное циничными и чувственными тонами, — неотъемлемая черта искусства блюзов.

Однако блюзы впервые привлекли к себе внимание не в гуще низов, где они зарождались, а в совсем другой среде, там, где спиричуэлс — целомудренное и одухотворенное искусство сельского Юга — никогда не звучали. Блюзы получили широкое распространение в негритянских городских кварталах, негритянских кабачках, цирках и других увеселительных местах, к кото-

рым негры с плантациями относились с нескрываемой враждебностью. В этой «кабацкой» среде особенно акцентировались эротические, чувственные, фривольные мотивы, которые и привлекли внимание Бродвея в период первой мировой войны. Подобно тому как духовные сюжеты типичны для спиричуэлс (несмотря на то, что их тексты часто выходят за пределы религиозной и вообще духовной тематики), так эротическая тема неразрывно связывалась с эстрадными блюзами 10—20-х годов. Именно эта их разновидность привлекла внимание в период зарождения эстрадного джаза и оказала громадное влияние на формирование его эстетики.

Вот тексты блюзов, записанных в 20-х годах.

Oh, de Mississippi river is so deep and wide,  
Oh, de Mississippi river is so deep and wide,  
An' my gal lives on de odder side.

(«Река Миссисипи так глубока и широка, а  
моя девушка живет на том берегу»)

Oh, God, I am feeling bad,  
Oh, God, I am feeling bad,  
I ain't got the man I thought I had.

(«Господи, как мне тяжело: нет у  
меня мужчины, которого я раньше  
считала своим»)

The man I love he has done lef' this town,  
The man I love he has done lef' this town,  
An' if he keeps on goin' I'll be Gulf Coast boun'.

(«Тот, кого я люблю, покинул этот город. И если  
он не вернется, я направлюсь к заливу»)

I ain't got not a friend' in dis town,  
I ain't got not a friend' in dis town,  
Cause my New Orleans pardner done turned me down.

(«Нет у меня ни одного друга в этом городе: мой  
товарищ из Нового Орлеана бросил меня»)

I went to the gypsy's to get mah fortune tol'  
I went to the gypsy's to get mah fortune tol'  
Gypsy done tol' me, Goddam youre un-hard-luky soul.

(«Я пошел к цыганке погадать. Она мне сказала:  
«Черт побери, тебе не везет»).



Заставка Веры Бок из книги народных блюзов

И все же даже в музыке «кабацких» блюзов не было дешевой поверхностной развлекательности, обычной для аналогичных форм современного легкого жанра. Веселье и здесь сочеталось с неподдельной тоской, с искренней и глубокой печалью. Даже самым чувственным и оживленным песням этого рода был свойствен налет грусти.

«Блюзы на меня всегда производили впечатление беспредельно грустной музыки, гораздо более грустной, чем спиричуэлс, — пишет негритянский поэт Лэнгстон Хьюз<sup>6</sup>. — Это потому, что в блюзах горечь не смягчена слезами, а, наоборот, ожесточена смехом — абсурдным, противоречивым смехом горя, который рождается, когда нет веры, на которую можно опереться».

По-видимому, эта нотка тоски и безверия, замаскированная весельем, и нашла отклик в опустошенных людях послевоенного поколения. Она оставила глубокий след в зрелом джазе 20-х годов.

«...Мне кажется ошибочным считать джаз веселой музыкой, — писал в свое время Поль Уайтмэн, один из самых выдающихся представителей раннего симфонического джаза. — Оптимизм джаза — оптимизм пессимиста, который проповедует безудержное наслаждение, потому что завтра наступит конец. В Америке очень сильно «веселье отчаяния». Мы вовсе не являемся той по-детски ликующей страной, за которую нас многие принимают. За всеми нашими темпами и достижениями чувствуется тревога и недовольство, смутная тоска по чему-то неопределенному, недоступному... Вот это ощущение и находит выражение в завывающем джазе, с его грустью и томлением, которые скрываются под его шумом, напором и ритмической энергией...»<sup>7</sup>.

Эра господства блюзов как формы городской бытовой музыки начинается с песни «*St. Louis Blues*», сочиненной в 1914 году прославленным негритянским музыкантом Вильямом Хэнди (См. приложение, стр. 512).

Ни один предвестник джаза не оказал такого глубокого и устойчивого влияния на формирование его эстетики, как блюзы. Зрелый джаз воспринял от негритянских блюзов не только настроение тоски, «приправленной» смехом, но и их самые характерные выразительные особенности: интонационный строй, манеру вокального исполнения, типичные ритмические «формулы» и особенности формы.

В «детские годы» эстрадного джаза некоторые самобытные черты негритянских блюзов получили оригинальное преломление в знаменитой рапсодии Гершви-

на \* — этом прекрасном памятнике эры надежд и упований джазофилов 20-х годов. Но и в наше время выразительные приемы блюзов нисколько не исчерпали себя. В частности, к приемам формообразования блюзов восходит сложная канва почти всех крупных композиций Дюка Эллингтона.

Наконец, третьим составным элементом джаза является музыка для духового ансамбля под названием «джаз-банд», которая и дала джазу его название. В литературе имеются указания на то, что ансамбль подобного рода появился в Нью-Йорке еще в 1910 году. Но в то время он не произвел на публику никакого впечатления. Несколько лет спустя, в самый разгар первой мировой войны, в одном из нью-йоркских кабаре слышались «варварские» звуки странного духового состава, прибывшего из Нового Орлеана \*. Эффект был в полном смысле слова потрясающим. Ошеломленные слушатели вскоре полностью подпали под гипноз нового искусства. Этот момент ознаменовал собой рождение «эпохи джаза».

Один за другим в Чикаго, Нью-Йорк, Канзас-Сити, Сент-Луи, а затем и в другие города прибывали джаз-банды с далекого Юга, изошряясь перед публикой в своих художественных находках и вызывая безудержный восторг не только поклонников легкожанровой эстрады, но и представителей радикально настроенной интеллигенции.

Что же оказывало такое властное подчиняющее воздействие на молодежь послевоенного поколения? Была ли это резкая диссонантность звучаний при крайне повышенной динамике, отвечающей нервозности нового

\* См. стр. 270—271.

\* В 1915 году в Чикаго прибыл первый джаз-банд, состоявший из белых музыкантов. Однако особенно большой резонанс получил аналогичный ансамбль под названием «*Original Dixieland Jass Band*», впервые выступивший 26 января 1917 года в кабаре Райзенвебера в Нью-Йорке. Название «Диксиланд» указывает на менестрельные традиции.

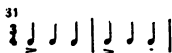


времени? Оглушали ли и опьяняли ударные инструменты, преобладавшие над всем звучанием и придававшие ему тревожные и волнующие тона? Привлекала ли характерная манера исполнения, где непринужденность граничила с развязностью, а импровизационная свобода с хаосом? Бесспорно одно: джаз-банд стал ярчайшим выразителем новых эстетических тенденций послевоенного поколения в США. Он поглотил и вытеснил на время все другие формы городской бытовой музыки. Он перенял и преобразовал наиболее характерные «современнические» черты рэг-тайма и блюзов. Именно в репертуаре для джаз-банды окончательно сложился современный джазовый стиль в музыке.

### 3

Одним из важнейших, определяющих и наиболее оригинальных элементов джаза является его ритм.

Трудно объяснить причину новизны ритмического ощущения джаза, исходя только из аналитических данных. Ведь сущность ритмического стиля вальса тоже нельзя передать при помощи одних формальных признаков (метроритмическая схема



и указание темпа сами по себе передают очень немногое).

Американские музыковеды неоднократно пытались вскрыть фундаментальные психологические закономерности, заложенные в новых ритмических схемах джаза. Однако, как бы верны ни оказывались их наблюдения в деталях, тем не менее они не в состоянии, взятые изолированно, помочь исполнителю, не чувствующему ритма джаза, постичь его. Ритм джаза — новое ощущение. Он знаменует собой особый «строй чувствований», порожденный империалистической эпохой.

В музыке начала XIX века как выражение эмоционального восприятия полереволюционного поколения утвердился ритм вальса, вытеснивший менуэт\*. Столетием раньше менуэт, танец эпохи Просвещения, начал преобладать над ритмами балетной сюиты, характерной для придворной культуры. Так и джаз воплотил переворот в ритмическом мышлении западного капиталистического мира. Его ритм является как бы «пластически-моторным выражением» художественной психологии нового века.

В джазе ритм — не просто один из элементов выразительности, но основной, почти самодовлеющий элемент. В 20-х годах было принято считать, что «эпоха джаза» начинается с момента господства ритмического начала в музыке. Напряженнейшая ритмическая пульсация джаза в самом деле не имела себе подобных в танцевальной музыке Европы\*\*.

Но и в целом ритм джаза — явление новое. Его самая характерная черта — непрерывное чередование ощущений устойчивости и неразрешающейся неустойчивости. «Синкопирование», которым в 20-х годах обычно характеризовали ритмический стиль джаза, на самом деле ни в какой мере не определяет его сущность. По отношению к джазу синкопирование — понятие слишком элементарное, одностороннее и недостаточно конкрети-

\* «...Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала. Ритм вальса был порожден оживляющейся и более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города и противопоставлял себя как условностям ритмики «высших сфер», так и застылой в силу своей замкнутости и обусловленности обрядовостью — ритмике деревенской. Ритм вальса — обогащение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований, а тем самым и движений бурно растущей городской жизни...» (Асафьев) <sup>8</sup>.

\*\* В Европе долгое время искажали джазовый стиль именно потому, что исполнители, воспитанные в иных «ритмических условиях», воспроизводили его с гораздо менее напряженной ритмической пульсацией.

зорованное. Джаз отличается сложной многоплановой ритмической структурой.

Ее формально-композиционные элементы можно свести к трем основным принципам:

двудольность особого типа;

полиритмия;

сложная система синкопирования, при которой происходит не только непрерывное смещение акцента с сильной доли на слабую, но также и смещение его на какую-то долю самой акцентируемой единицы — эффект, который невозможно зарегистрировать на бумаге при помощи современной европейской нотации.

Двудольность (или четырехдольность) образует основу ритмического биения джаза. Эта двудольность, представленная в схематическом виде как две акцентируемые единицы, пронизывает все джазовое исполнение. Она ни на одно мгновение не исчезает из восприятия слушателя. Ее можно назвать фундаментом джазового ритма, так как сложные и меняющиеся полиритмические узоры возникают на этом ни на миг не прерывающемся, неизменно пульсирующем фоне. Однако запись даже этой простейшей схемы не передает специфики «биения» джазовой двудольности. В период господства рэг-тайма (т. е. пианистического, а не оркестрового джаза) уловить эту особенность было труднее, чем в джаз-банде, где особенности оркестровки утрировали внутренний ритмический эффект. Двудольность джаза не тождественна европейской схеме, где чередуются слабая и сильная доли. В джазе каждая доля равноправна, специфична и собственно «ударна», так как акцент, ассоциирующийся со вступлением ударного инструмента, падает на вторую, а не на первую долю. Первая доля исполняется инструментами, обладающими протяженностью звука, но без ударных свойств (скрипки, духовые и т. д.), вторая доля, наоборот, исполняется инструментами, лишенными протяженности звука, но с большими возможностями ударного акцента (барабан, рояль, банджо и т. д.).

Ударные инструменты могут держать и всю ритмическую основу.



Именно в связи с этими особенностями ударные инструменты и фортепиано, трактуемое в качестве ударного инструмента, получили широкое распространение в джазе.

Двудольность как основа ритмической пульсации с течением времени так глубоко внедрилась в сознание, что впоследствии, в образцах позднего джаза, она уже не присутствует постоянно в виде реального звучания ударных инструментов. Но ее внутреннее биение ни на момент не исчезает и не смягчается. На «равноправной двудольности», слышимой внутренним слухом, воздвигается вся сложная ритмическая надстройка современного джаза.

В качестве примера двудольности раннего джаза сошлемся на «Кукольный кекуок» Дебюсси (см. прим. 30) или «Рапсодию в блюзовых тонах» Гершвина.



Полиритмия — другой важнейший элемент джазового стиля. Неизменно и напряженно пульсирующей двудольной основе противопоставляется другой, самостоятельный узор, назначение которого — вызвать смещение акцентов и создать впечатление второго параллельного ритмического центра. Ритмическая структура джаза никогда не бывает одноплановой. Синкопирование в музыке джаза (в противоположность европейским синкопам) чаще всего является лишь побочным эффектом сложной системы перекрестных ударений. То, что часто воспринимается как «синкопа» (т. е. временное смещение акцента), в действительности является средством нарушения единого ритмического плана. Она начинается с собой новую ритмическую «плоскость», движущуюся одновременно с первой, но независимо от нее. По мере развития джаза от раннего рэг-тайма к более сложным ритмическим вариантам, например к «буги-вуги», многоплановая, полиритмическая основа очень усложнилась. Все это говорит о виртуозно развитом ритмическом чутье не только исполнителя, но и слушателя, который должен воспринимать столь сложную полиритмию. Эта способность появилась у массового американского слушателя только после длительного периода существования нового ритмического стиля. Главная заслуга здесь принадлежит рэг-тайму, который в течение десятилетия, предшествовавшего первой мировой войне, воспитывал у американских слушателей многоплановость ритмического ощущения\*.

Основным приемом джазовой полиритмии является «сдвиг» мелодического плана по сравнению с нижними голосами, т. е. мелодия и так называемый аккомпане-

\* Далькроз уже в 1920 г. отмечал обогащенное ритмическое восприятие у молодого поколения американцев: «Двадцать лет назад наши дети не умели исполнять с точностью синкопированные ритмы. Джаз с его поразительным разнообразием и... богатством ритмических акцентов и с его своеобразной полифонией влил новую оживляющую струю в наше ритмическое мышление...»<sup>9</sup>.

мент \* не «синхронизируют». Каждая «плоскость» имеет свой ритмический центр. При этом в сознании слушателя возникает характерное для джаза «баланси-рование», или «качание» между акцентами верхнего и нижнего плана (отсюда и ведет свое происхождение сло-во «суинг» \*\*, принятое для обозначения джаза в 30-х годах).

84»

ФОРТЕПИАНОМ КОНЦЕРТ ГЕРШВИНА



РАПСОДИЯ В БЛЮЗОВЫХ ТОНАХ



\* Для джаза термин «аккомпанемент» имеет весьма условный характер. Понятие «аккомпанемент», т. е. сопровождение, возникло в европейской музыке, когда безусловно господствовала мелодия, а гармония могла быть «сопровождающим» элементом. В джазе главенствует ритмическая структура. То, что в соответствии с принятой системой нотной записи воспринимается на глаз как аккомпанемент, в действительности играет роль, равноправную с верхним голосом.

\*\* Swing буквально означает «качание».

ТЕМА РЭГ-ТАЙМА ИЗ КОНЦЕРТИНО ОНЕГГЕРА



Типичным полиритмическим приемом в джазе является также система последовательных «перекрестных» ударений: двудольной ритмической основе противопоставляется серия трехдольных мотивов (часто секвенций) в других голосах. Например:

РАПСОДИЯ В БЛЮЗОВЫХ ТОНАХ



РЭГ-ТАЙМ 3 КОНФРИ «КОТЕНОК НА КЛАВИШАХ»





ФУГА НА ДЖАЗОВУЮ ТЕМУ МИЙО



В высшей степени характерно беспрестанное, но неожиданное нарушение периодичности акцентов, установившейся в сознании слушателя. В этом заключается джазовое синкопирование, вызывающее эффект неустойчивости. Слушатель охвачен ощущением, что в музыке джаза все время преобладает стремление разрушить неизменно пульсирующую основу. Это достигается посредством смещения акцентов в повторяющихся оборотах (под последними имеются в виду и мелодические образования, и украшения, и даже тембры).

В более или менее крупных построениях такое непрерывное смещение акцентов уничтожает ритмическую текучесть, типичную для европейской музыки танцевального происхождения. Например:





37a



38



39]



Последний прием перешел в зрелый джаз из блюзов. Острый эффект синкопирования достигается также посредством неожиданного смещения тембров, чаще всего ударных.



К-бас барабан К-бас барабан К-бас барабан барабан

Особой формой джазового синкопирования является также еле заметное задержание или, наоборот, предвосхищение «слабой» (т. е. второй или четвертой) доли. Как говорилось выше, в джазовой музыке нет слабых или сильных долей. Музыканты, воспитанные в европейских традициях, при исполнении отмечают «слабую» долю только тем, что акцентируют ее. В действительности же своеобразие этой доли, помимо ее ударных свойств, заключается еще в еле заметном расхождении с биением «европейского» ритма. Этот эффект, не поддающийся существующей системе записи, был назван американскими музыковедами ритмическим «*moments*»\*.

Самобытность подлинно джазового исполнительского стиля (который редко удавалось воспроизвести музыкантам, играющим в европейских традициях) связана в большей степени с этими тончайшими колебаниями ритмических акцентов.

Невозможно ни в какой степени исчерпать или перечислить типичные ритмические приемы джазовой музыки. Сложнейшее сочетание виртуозной точности и непрерывных отклонений от нее, жестких акцентов и тончайших колебаний биения придает многоплановой полиритмической структуре джаза необычайно острую выразительность, основанную на непрерывном взаимопроникновении эффектов устойчивости и неразрешающейся неустойчивости.

Когда в крупных американских городах впервые зазвучали блюзы и джаз-банд, публика была настолько ошеломлена интонационным строем этой музыки, что не разглядела за этим ее традиционных черт. И в самом деле, быть может, необычайная температура и придает джазу его особую оригинальность. (Вспомним, что ритмические особенности джаза были уже подготовлены рэг-таймом.)

Неповторимый интонационный строй джазовой музыки основан не на равномерно-темперированной системе, которая утвердилась в Европе несколько веков

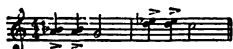
\* Этот термин был впервые предложен В. Гобсоном.

назад. Джаз воспринял свой звукоряд из негритянских блюзов. А блюзы, так же как спиричуэлс и другие афро-американские песни, строятся на «скользящей» темперации, допускающей и большие и меньшие интервалы между звуками, чем европейские полутона.

В блюзах и соответственно в зрелом джазе обычному мажорному ладу противопоставляется особый звукоряд, который можно представить себе как мажорную гамму с пониженной терцией и септимой. В нотированном джазе или в джазовой музыке, исполняемой на фортепиано, это означает, что в музыке одновременно встречаются и большая и малая терции. Но в подлинном джазе, т. е. оркестровом или вокальном с участием банджо или оркестра, пониженные терция и септима не только ниже соответствующих европейских альтерированных звуков, но вообще не являются фиксированными тонами. Они непрерывно чуть-чуть детонируют и исполняются в характерном негритянском вокальном стиле *vibrato*.

Иногда встречаются и соответственно детонирующие пониженные сексты, но для того, чтобы придать любому музыкальному произведению джазовый колорит, достаточно ввести в него так называемые «блюзовые терции» или «блюзовые септимы».

В фортепианном джазе они исполняются так:



Соответственно в блюзовой мажоро-минорной гамме нет вводного тона (в заключительных кадансах к тонике переходят от «блюзовой терции», от секунды или от нижней сексты).

Рапсодия Гершвина с первых звуков окрашена так называемой «блюзовой» тональностью, и это, быть может, в большей степени, чем игра ритмов, роднит ее с эстрадным джазом 20-х годов.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

Third system of musical notation, starting with a measure number '6'. The right hand has trills and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

Fourth system of musical notation. The right hand features a rapid sixteenth-note scale. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

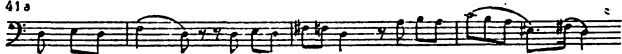
Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines. A dynamic marking *fp* is present in the left hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

На блюзовых интонациях построил свою джазовую фугу Мийо — один из первых композиторов, увлекшихся ранним американским джазом. Сравним с интонациями подлинных (записанных) блюзов того времени.

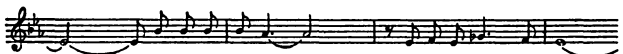
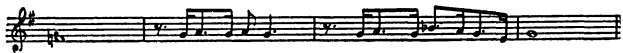
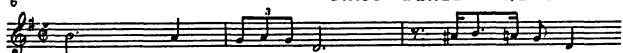
41a

ТЕМА МИЙО



6

БЛЮЗ «BEALE STREET МАМА»



БЛЮЗ «СЕН-ЛУИ»

Мийо восхищался выразительной силой блюзовых интонаций.

«Эта уникальная гамма, — писал он<sup>9a</sup>, — сливается с диатонической гаммой, подобно европейским хроматическим звукам, фигурирующим в качестве проходящих нот. Здесь нет ничего общего с четвертитонной системой Центральной Европы, которая основывается на удвоении двенадцати тонов гаммы и связана с атональной гармонизацией...»

Если отнять у джаза блюзовую тональность, то он сразу утратит все обаяние своей мелодии и гармонии.

Мелодия вообще является наименее оригинальным и наименее интересным элементом в эстрадной джазовой музыке. Подобно менестрельной песне, она обычно близка бытовым напевам своего времени. Своеобразие джаза заключается отнюдь не в его мелодическом содержании, а в ритмической новизне, оркестровке, температуре, стиле исполнения. Именно поэтому среди джазовых

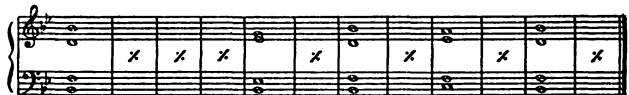
музыкантов 20-х годов такое широкое распространение и получила практика использования известных европейских мелодий в качестве канвы для джазовых номеров\*.

Блюзовые интонации слегка «деформируют» традиционную мелодию, не нарушая ее основных контуров. Разрыв с европейской мелодикой и появление самобытных джазовых интонаций ощущается только в своеобразной импровизационной каденции, носящей название «брэйк» («break», т. е. прорыв). О ней речь будет впереди.

Гармоническая основа джаза предельно проста и традиционна, но благодаря отсутствию вводного тона в этом стиле преобладают плагальные обороты. Доминантовые гармонии, в особенности доминантсептаккорды, встречаются редко, в то время как субдоминантовые септаккорды — типичная гармоническая формула раннего джаза. Весьма характерны параллельные септаккорды в хроматическом последовании (очевидно, воспринятые через аппликатуру банджо).

Вот типичные гармонические формулы блюзов и соответственно раннего джаза:

42a



\* Известно многократное использование в качестве джазовых мелодий тем из произведений классиков, в том числе Баха и Генделя. Джазовой обработке неоднократно подвергалась и до-диез-минорная прелюдия Рахманинова<sup>10</sup>.

Еще раз сошлемся на Дебюсси. Нельзя не восхищаться его удивительным постижением основных выразительных приемов негроизированной американской музыки. В прелюдии «Minstrels», где воплощен музыкальный стиль американской эстрады на пороге «джазовой эпохи», композитор отразил и типичнейшие гармонические обороты раннего джаза (см. пример 27).

«Детонированная» температура блюзов и их глиссандирующие вокальные эффекты сказались не только в мелодике и гармонии джаза, но и в его необычном оркестровом звучании.

Музыка самых ранних джаз-бандов, прибывавших из Нового Орлеана, производила впечатление варварски неорганизованного шума. В них практически отсутствовали струнные инструменты европейского симфонического оркестра. Огромную роль играл барабан. Банджо и рояль тоже трактовались как ударные инструменты. Тромбоны, трубы исполняли роль мелодических и контрапунктирующих инструментов и воспроизводили завывающие и глиссандирующие звуки — эффекты негритянского вокального исполнения.

Невероятно повышенная динамика, полифонический хаос благодаря свободно импровизирующим духовым инструментам и почти физическое воздействие ритма — все это было бесконечно далеко не только от европейского симфонического оркестра, но и от легкожанровых ансамблей, имевших распространение в больших городах США. В процессе усиленного культивирования джаз-банда в 20-х годах его оркестровый стиль начал приобретать несколько более упорядоченный, «цивилизованный» характер. В конце концов в эстрадном джазе выработались свои устойчивые принципы.

Оркестр джаза состоит из трех групп: ударной, деревянной духовой и медной духовой; при этом инструментальный состав этих групп вовсе не соответствует составам европейского симфонического оркестра.

Благодаря главенствующей роли ритма в музыке джаза ударная группа играет чрезвычайно значительную роль. Основные инструменты ударной группы — барабаны, фортепиано, банджо, гитары и контрабасы.



За исключением барабанов, все остальные инструменты в европейском оркестре применялись бы в качестве мелодических и гармонических инструментов, но джаз использует преимущественно их ударные свойства. Встречаются крохотные джазовые ансамбли, в которых фортепиано или банджо служит единственным ударным инструментом.

Деревянная духовая группа, состоящая из саксофонов и кларнетов, и медная духовая, представленная трубами, тромбонами и корнетами, исполняют роль мелодических и гармонических инструментов. Ни флейты, ни скрипки не привились в качестве мелодических инструментов джаза. Скрипки оказались слишком камерными; флейтам и другим деревянным духовым (за исключением кларнета) не хватало чувственной окраски. Важнейшими мелодическими инструментами стали саксофоны и тромбоны. В джазовом оркестре впервые обнаружили их виртуозные и выразительные возможности. Не лишена правдоподобия широко распространенная гипотеза, что эти инструменты внедрились в джаз благодаря своей тембровой окраске, почти в точности воспроизводящей вокальный стиль негритянских светских блюзов. В руках первоклассных виртуозов тромбоны воспроизводят не только вокальные «глиссандированные» эффекты блюзов, но и страстную напряженность голоса негритянских певцов.

Саксофон — европейский инструмент, получивший впервые широкие гражданские права в американском джазе, — тоже великолепно передает тоскливые «завывающие» нотки, свойственные и негритянским блюзам, и всему послевоенному джазу. Характерно, что в американском джазе саксофоны появились только в 20-х годах. Новоорлеанский джаз-банд не использовал их. Что-то в звучании этого инструмента соответствовало духу «послевоенного поколения» — «звуки бесконечно грустные и в то же время не сентиментальные, без прошлого и будущего, без воспоминаний и надежд»<sup>11</sup>. Но звучание саксофона обладало и другими свойствами, не менее характерными для настроений 20-х годов, — свойствами гротеска. Джаз был не только выражением чувственного наслаждения или тоски, за-

маскированной весельем: он был одновременно и некоей комической гримасой, саркастической усмешкой, глумлением над утраченными идеалами. Никогда до появления джаза, даже в комической опере, оперетте или самой комедии менестрелей, музыкальная речь не была так насыщена натуралистическими комическими оборотами. Никогда европейский оркестр не достигал подобных эффектов грубой чувственности или грубого юмора. Эти эффекты создавались в основном звучностью труб, саксофонов и тромбонов, отчасти кларнетов. Вообще оркестровое звучание джаза отличается от инструментального звучания симфонического оркестра широким использованием эффектов *glissando*, *portamento*, засурдиненных звуков у медных и выдержанного *vibrato*, более «открытыми», более отрывистыми, резкими, «квакающими» звучаниями. Все инструменты джаз-оркестра отличаются способностью к повышенной динамике; джаз-оркестр никогда не достигает *pianissimo* европейского оркестра и лишь в редких случаях *piano*, обычно только в засурдиненных, так называемых эпизодах «сгоо́пiнг», где саксофон подражает пению вполголоса (специфическому средству эротической выразительности, получившему распространение главным образом благодаря радио и звуковому кино). *Fortissimo* является средней динамикой джаза. Его «динамический фон» более или менее статичен. Динамическая экспрессивность, важнейший выразительный элемент европейского оркестра, начиная с середины XVIII века, в джазе не играет первостепенной роли.

Этот вопрос подводит нас к проблеме музыкальной формы джаза. В динамической статичности джаза отражается элементарность его формообразующих принципов.

Наиболее типичная, если не единственная, форма джазовой инструментальной музыки — тема с вариациями. Разумеется, здесь нет ничего общего с развитой симфонизированной вариационностью, присущей оркестровым произведениям европейской профессиональной музыки.

В джазе тема представляет собой нечто вроде «песни» с рефреном — обычная форма менестрельных номе-

ров. Варьированию может подвергаться либо «песня», либо рефрен. В нескольких начальных вариациях играет совместно ряд инструментов. Затем поочередно выступают исполнители в сольных вариациях. Кульминация и завершающий момент пьесы — последнее появление рефрена с участием всего состава. Это было излюбленным эффектом финалов в менестрельных комедиях.

И, однако, в джазовых вариациях установились свои отличительные черты, привнесенные туда негритянскими блюзами.

В блюзах сложилась особенная форма, происхождение которой до сих пор не выяснено. В отличие от англо-кельтской баллады, креольской песни или спиричуэлс (с которыми блюзы косвенно связаны) тексты блюзов всегда трехстрочные, по схеме ААВ (см. стр. 236).

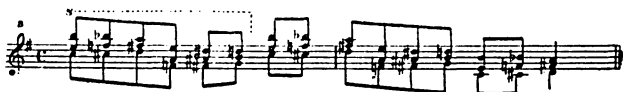
Но окончание поэтического текста, как правило, не совпадает с завершением музыкальной структуры. Такты, оставшиеся свободными, заполняются импровизацией на банджо (или на других инструментах, в частности на фортепиано), которая часто сопровождается вокальными интонациями — всегда бестекстовыми и наполовину омузыкаленными, наполовину речевыми. Этот блюзовый прием нашел отражение в джазе в виде своеобразной оркестровой каденции, которая носит название «брэйк» («break»).

В эстрадном джазе «брэйк» (часто у нас понимаемый как соло ударных) представляет собой краткую виртуозно-импровизационную вставку, изобилующую сложной и капризной ритмикой (которая совершенно не зависит от метрической структуры мелодии) и подчеркнутой ролью ударных звучаний. Интонации «брэйка», напоминающие скорее выкрики, чем пение, бесспорно близки интонациям негритянского экстатического пения — «шаутс». Отличие «брэйка» от европейской каденции заключается в его краткости (не больше полутора-двух тактов) и в органической связи с формой. Он появляется регулярно по окончании куплета-рефрена, который в эстрадном джазе 20-х годов состоял из четырех строк (а не трех, как бывает в подлинных блюзах). Ни один «брэйк» не повторяет другого. Обычно

он исполняется духовыми инструментами (хотя может встретиться и в фортепианном джазе).

Вот образцы «брэйков» в том виде, как они преподносились в 20-х годах новичкам, желавшим научиться играть на фортепиано в джазе.

43а



Уже в 20-х годах внутри формирующегося джазового стиля отчетливо наметились два течения.

Одно из них получило название «hot jazz», т. е. «горячий джаз» \*. Это — импровизационный джаз, связанный в своих истоках с искусством блюзов и новоорлеанских джаз-бандов. В 20-х годах он создавался исключительно неграми и почти всегда музыкантами, незнакомыми с нотной грамотой. «Горячие» исполнители привнесли в джаз блюзовые интонации и необычные оркестровые эффекты.

Присущий их игре элемент импровизации придает музыке огромную внутреннюю напряженность, которая компенсирует статичность вариационной формы. Именно в «горячем» джазе сложилась удивительная полифонизированная фактура, значительно обогатившая современный арсенал музыкальных созвучий. Чем ближе джазовое исполнение к импровизационному стилю, тем сильнее в нем элементы свободной полифонии и слабее традиционная аккордовая гармония \*\*.

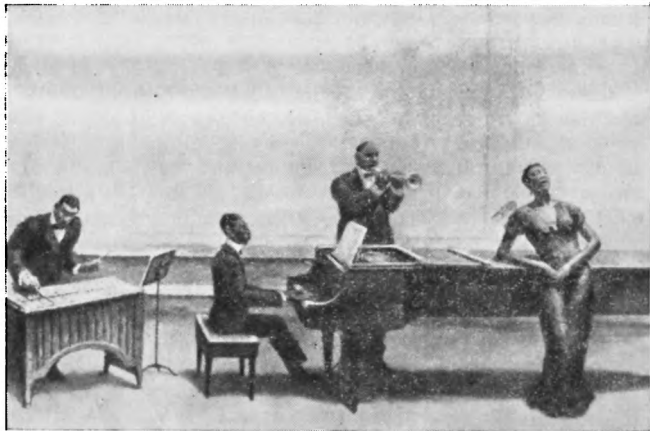
Другая разновидность джаза называлась в 20-х годах «sweet jazz» \*\*\*, т. е. «приятный джаз». Это — вариант, отработанный профессионалами Бродвея и предназначенный для легкожанровой эстрады. Подобная музыка печатается и издается в миллионах экземпляров. Соответственно все импровизационные элементы, все неподдающиеся записи особенности джазового музыкального языка неизбежно выпадают из образцов «приятного», или коммерческого, джаза.

Вне всякого сомнения, коммерческий джаз уже в 20-х годах представлял собой гораздо менее творческий вид искусства, чем его «горячая» разновидность. Он стандартизирует и упрощает творческие находки импровизационного джаза, придавая ему шаблонный эстрадный облик. Но все же в период «детства» джаза он сыграл определенную плодотворную роль в распространении этого нового вида искусства. С молниеносной бы-

\* Любопытно, что на одном из современных африканских наречий слово, соответствующее понятию «горячо», одновременно выражает состояние вдохновенного экстаза.

\*\* См. седьмую главу.

\*\*\* Существовал для него и термин «straight jazz» (т. е. прямой, или упорядоченный, джаз).



Картина художника Дж. Чэйпин «Концерт блюзов»

стротой, через десятки тысяч мюзик-холлов, кабаре, танцзалов, посредством миллионов грампластинок, в виде популярных песенок через радио и кино, «приятный» джаз распространился по городам всего капиталистического мира и, скрещиваясь дополнительно с национальными формами музыки легкого жанра в разных странах, породил множество джазовых разновидностей. Именно «приятный» джаз придал «выходцам из Нового Орлеана» тот цивилизованный облик, который сделал возможным его повсеместное распространение в 20-х годах.

Аналогичное изменение произошло и в танце. Откровенно эротические телодвижения ранних танцев смягчились, упорядочились и получили доступ в респектабельные салоны.

В те дни между импровизационной и коммерческой разновидностью джаза еще не было непроходимой пропасти. Нередко коммерческие эстрадные ансамбли

использовали «горячих» исполнителей для импровизационных вставок. Приверженцы джаза тешили себя иллюзиями относительно возможности постепенного врастания импровизационного джаза в искусство Бродвея. Однако последующие десятилетия показали, что слияние двух джазовых стилей — задача принципиально неразрешимая. Раздираемый все более внутренними противоречиями, джаз постепенно раскололся на две самостоятельные разновидности. Но речь об этом впереди\*.

#### 4

Своеобразие музыкального языка, сила и экспрессивность джаза произвели глубокое впечатление на многих художников послевоенного поколения. Влияние этого нового американского искусства давало себя знать далеко за пределами легкожанровой эстрады. Некоторые композиторы (в их числе был Рахманинов) почувствовали в джазе самобытную силу, исходящую из его фольклорных негритянских истоков<sup>10</sup>.

Другие были покорены его внешней оригинальностью, обещающей обогатить выразительность современного музыкального языка. Третьих привлекала законченная эстетика джаза, отвечавшая послевоенным западным настроениям. Не только среди самих американцев, но и среди композиторов Франции, Германии, Австрии наблюдался обостренный интерес к джазу. Его следы в композиторском творчестве того времени настолько ясны, что, возможно, для исследователей далекого будущего одним из признаков принадлежности того или иного произведения к 20-м годам нашего столетия бу-

\* См. седьмую главу.

Вряд ли нужно особо подчеркивать, что здесь, как и повсюду в этой книге, речь идет об американском джазе. Советский джаз развивается в совершенно иных условиях, на основе иных традиций, иных тенденций. Поэтому к нему неприменимы те критерии, которые побуждают в американском джазе противопоставлять друг другу коммерческую и импровизационную ветви.

дет наличие в нем ритмов, интонаций и оркестровых эффектов раннего американского джаза.

Вера в джаз как в новое явление, способное омолодить дряхлеющее искусство Европы, объединяла многих западных художников. Тогда еще царило мнение, что будущее этого своеобразного искусства связано с профессиональной европейской школой. Подобно тому как некогда «плебейские» танцы вроде мюзетта, менуэта, лендлера, польки постепенно завоевывали себе путь в сферу высокой музыки и тем самым обогащали ее, так, думали они, и джазу предстояло влиться в декадентскую музыку Европы и этим придать ей новые жизненные силы. В те годы джаз еще всецело отождествляли с негритянским фольклором.

Обостренный интерес к новой американской музыке весьма симптоматичен. Модернистский век в музыке знаменуется усиленными поисками новых средств выразительности. Казалось, что классические и романтические темы исчерпали себя. В поисках новой гармонии, новой интонационно-выразительной системы западные композиторы 10—20-х годов заинтересовались музыкой, сформировавшейся за пределами европейской культуры. Этим стремлениям отвечал экзотический джаз, открывающий громадные перспективы обогащения музыкальной выразительности. Возможно, что интерес к нему усилился благодаря недавнему опыту изобразительных искусств, когда открытая впервые пластика африканцев вдохнула новые силы в новейшую западную живопись и скульптуру\*.

Вместе с тем в оригинальности джаза не было ничего от умозрительных отвлеченных исканий новизны.

Нельзя было считать его и экзотичным в полном смысле слова. В джазовой музыке многое в самом деле соответствовало эстетике западного искусства XX века. Знаменательно, что Дебюсси, этот музыкальный вождь Западной Европы «конца века», почувствовал актуальность языка джаза еще до того, как джаз стал модой и лозунгом дня. Его «Golliwog's cakewalk», «Minst-

\* См. вторую главу.



rels» и «General Lavine Eccentrique» — самый ранний отклик Европы на американский джаз. Можно ли считать случайностью, что жесткой, ритмической музыкой джаза заинтересовался именно Дебюсси, композитор, который «расшатал» до предела акцентированную периодичность классиков? Вслед за Дебюсси Эрик Сати в 1916 году включил джазовые номера в свой балет «Парад». Когда же в 1918 году в Париже состоялось первое выступление джаз-банда, увлечение джазом и как формой бытовой легкой музыки, и как новой областью выразительности в серьезных жанрах вступило в фазу подъема, длившегося более десяти лет. О джазе писались исследования, и крупнейшие музыканты Европы давали свою оценку этому новому необычному явлению, так быстро завоевавшему западный мир.

«Джаз нельзя игнорировать. Джаз есть жизнь... это опьянение звуком... Это чувственная радость от физических движений. Это меланхолия страсти. Это мы и наше время...»

Так заканчивалась фундаментальная работа о джазе, изданная в Париже в 20-х годах<sup>12</sup>.

«...Джаз является звуковым отображением эпохи реализма, эпохи грубой простоты, отрицающей романтическую сентиментальность...» — писал президент французского музыковедческого общества<sup>13</sup>. Композитор Альбер Руссель предсказывал влияние джаза на музыкальную эстетику в целом и указывал, что в качестве бытовой музыки джаз, благодаря своей смелости и новизне, преодолет косность обывателей, невосприимчивых к новой гармонии и новым средствам выразительности XX века.

В джазе находили простоту и непосредственность, которая отвечала господствующему стремлению к примитиву, явившемуся реакцией на чрезмерно усложнившееся искусство предшествующего периода, а связь джаза с легкожанровой эстрадой отвечала устремлениям французской композиторской молодежи, провозгласившей мюзик-холльное искусство новым словом в музыкальной эстетике послевоенных лет.

Музыкальные произведения французских композиторов 20-х годов пронизаны джазовыми влияниями. Мож-

но указать на «Негритянскую рапсодию» Пуленка, «Фокстрот для двух фортепиано» Орика, «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Фугу на джазовую тему» Мийо, «Концертино», «Прелюдию и Блюз» Онеггера, «Блюзовую сонату» и «Концерт для левой руки» Равеля, «Рэг-тайм для фортепиано», «Историю солдата» Стравинского и т. д. В Германии в числе других «Сюита 1922 год» и «Новости дня» Хиндемита, «Опера нищих» Курта Вейля также несут в себе ясные следы джазового стиля. Но, быть может, ярче всего *specto* 20-х годов выражено в опере Кшенека «Джонни наигрывает». Ее заключительная сцена — негр на вращающемся глобусе — символизировала веру в победу джаза во всем мире.

Для европейской музыки это увлечение оказалось замкнутым эпизодом. Оно не имело значительных художественных последствий\*. Уже в 30-х годах интерес европейских композиторов к так называемой «негритянской» музыке начал угасать. Однако на родине джаза движение за слияние джаза с музыкой европейской традиции породило замечательное явление — творчество Джорджа Гершвина (1898—1937).

На первый взгляд может показаться, что Гершвин следовал по пути европейских композиторов. Его искусство вовсе не совпадает с основным руслом развития американского джаза. Подлинные «джазисты» наших дней не причисляют Гершвина к своему лагерю, имея на то достаточно веские основания. И в самом деле, Гершвин лишь использовал отдельные черты джаза в музыкальных жанрах и формах европейской традиции. Более того, он был глубоко убежден в том, что произведение, написанное всецело в джазовом стиле, не может претендовать на непреходящее значение.

Но в отличие от своих европейских собратьев Гершвин пришел к джазу не через симфоническую культуру и не через стремление «интеллектуализировать явление чувственного порядка»<sup>14</sup>. Он отталкивался от совсем

\* «Черный концерт» Стравинского (1945) является своего рода исключением.

инных эстетических принципов. Путь Гершвина к искусству лежал через американскую легкожанровую эстраду. Даже как композитор симфонической и оперной музыки Гершвин неразрывно связан с Бродвеем. Он вошел в историю музыки как талантливейший представитель так называемого симфонического джаза.

Сама эта школа оказалась недолговечной и бесперспективной. Созданная в 20-х годах, она очень скоро деградировала в шаблонно-коммерческий вид искусства. Уже начиная с «Рапсодии в блюзовых тонах» произведения Гершвина неизмеримо шире легкожанровой основы и бесспорно возвышаются над всем, что было создано другими композиторами симфонического джаза. И все же его творчество неразрывно связано с Бродвеем 20-х годов. Через ранний джаз и американскую комедийную эстраду Гершвин пришел к постижению подлинного духа и стиля афро-американского фольклора. Поэтому именно в эпоху рождения эстрадного джаза органически «вписывается» биография этого оригинального и талантливого художника.

## 5

Путь Гершвина в искусстве был очень необычен.

Юноша из нью-йоркского Истсайда — бурлящей, многонациональной трущобы гигантского города, — он не был связан ни с академическими консерваториями, ни с университетскими кафедрами, где по традиции воспитывались американские композиторы. Его художественной школой была музыка нью-йоркского быта — песни, звучащие на улицах, духовые оркестры в парках, музыка танцевальных залов, клубов, кино, комедийная эстрада Бродвея. Тяготение к искусству американских демократических кругов пронизывает всю творческую жизнь Гершвина. В четырнадцать лет он впервые начал брать уроки музыки у профессионального педагога, при этом ни на минуту не теряя из виду свою основную цель — сочинять легкую музыку. Мальчик горячо и убежденно доказывал своему преподавателю, что изучение Баха, Бетховена, Шопена и других классиков не-

обходимо не только для музыкантов академической школы, но и для тех, кто хочет писать на высоком уровне в общедоступном легком жанре. До конца жизни Гершвин оставался верен своему первому увлечению в искусстве. И наравне с симфоническими произведениями, оперой, фортепианными прелюдиями продолжал писать легкую музыку для эстрады Бродвея. Однако в отличие от своих братьев, творивших в той же области, Гершвин стремился очистить музыку легкого жанра от ходульности, безвкусицы и примитива. Он привнес в нее искреннее веселье и тонкость и обогатил ее выразительность приемами классической музыки. С другой стороны, именно черты бытовой музыки легкого жанра, положенные в основу крупных симфонических и оперных произведений Гершвина, и придают им их неподражаемое своеобразие.

В пятнадцать лет будущий композитор выдержал отчаянную борьбу с матерью, несколько не сочувствовавшей художественным стремлениям юноши. Его предназначали для деятельности бизнесмена. Но победа осталась за сыном. Он бросил коммерческую школу и поступил на работу в музыкальное издательство, на специфически американскую должность «рекламиста». Приходилось разъезжать по нотным магазинам, клубам, ресторанам, демонстрируя на фортепиано последние новинки легкой музыки. Это была первая профессиональная школа будущего композитора.

Но Гершвин не ограничивался исполнением чужих произведений. Он обычно часами импровизировал за роялем, собирая вокруг себя восхищенную толпу слушателей. Импровизирование было его излюбленным времяпрепровождением до конца жизни. Он обладал замечательным исполнительским даром, буквально гипнотизировавшим аудиторию, и главное — неисчерпаемым художественным воображением. Рассказывают, что когда впоследствии он однажды потерял тетрадь с записями более чем сорока песен, то утешал своих огорченных друзей тем, что у него в голове еще имеется огромный нерастраченный запас — «больше, чем можно записать за сто лет». Гершвин сочинил за свою жизнь свыше трехсот песен.



### Джордж Гершвин

Необычный и яркий талант Гершвина сразу привлек внимание деятелей музыкальной эстрады. В восемнадцать лет Гершвин впервые выступил на Бродвее в роли автора вставной песенки к одной из популярных театральных постановок. С этого момента началось его триумфальное шествие по Бродвею. На протяжении только последующих восьми лет он создал музыку более чем к сорока театральным произведениям, из которых шестнадцать были полновесными музыкальными комедиями. Без протекции, без связей, Гершвин одной только силой своего творческого обаяния очень скоро покори́л Нью-Йорк. Его имя заблистало разноцветными электрическими огнями на Бродвее, и над улицами его родного города постоянно носились звуки его песенных мелодий. Уже в начале 20-х годов он был одной из популярнейших фигур театрального мира Нью-Йорка, а затем и Лондона и Парижа.

Перечитывая сегодня тексты пьес, которые Гершвин переключал на музыку, мы не можем не поражаться банальности их сюжетов, вялости интриги, шаблонному юмору. Нет ничего удивительного в том, что большинство этих пьес не пережило своего времени. Но музыка Гершвина бесконечно возвышалась по своим художественным достоинствам над «позолоченной сверкающей пустотой» Бродвея. Она покоряла своей бьющей через край талантливостью, редким мелодическим обаянием. Тонкая передача настроения, реалистическая выразительность песен Гершвина говорят о том, что этот «легкожанровый» композитор овладел поистине мастерством классиков.

Его отношение к аккомпанементу как к психологическому подтексту песни, умение индивидуализировать при помощи гармонии отдельные поэтические обороты напоминает о традициях Шуберта и Шумана. А использование красочных диссонансов и смелых сопоставлений роднит музыку Гершвина с новейшими течениями. Доступность гершвинских мелодий сочеталась с ярко выраженным чувством современности.

Знаменательно, что в начале 20-х годов известная французская камерная певица Ева Готье включала в свои концертные программы песни из музыкальных комедий Гершвина.

Десятки молодых американцев, вступивших на тот же путь, что и Гершвин, навсегда застревают на Бродвее, отравленные его атмосферой «золотой лихорадки». Но громадный талант Гершвина открыл перед ним другие перспективы. Из автора популярных песен Гершвин превратился в композитора-симфониста общенационального значения. Этот перелом связывается с появлением знаменитой «Рапсодии в блюзовых тонах».

Годы формирования стиля Гершвина совпали с «ранним детством» джаза, когда он еще не переродился в салонный «суинг» и его народно-импровизационные черты были выражены гораздо более непосредственно, чем в позднем коммерческом джазе.

Одному из наиболее известных музыкантов легкого жанра, Полю Уайтмэну, прозванному в 20-х годах «королем джаза», пришла мысль перенести выразительные

элементы джаза в область симфонических звучаний. Он решил организовать концерт под названием «эксперимент в современной музыке», составленный из произведений, раскрывающих выразительные возможности этого своеобразного искусства. Идея «симфонизации джаза» заинтересовала многих выдающихся музыкантов, проживавших в те годы в Нью-Йорке. Среди лиц, финансировавших концерт Уайтмена, были Рахманинов, Хейфец, Крейслер и другие. Гершвину было поручено создать крупное произведение для фортепиано и симфонического оркестра, основанное на джазовых темах.

Гершвин горячо увлекся своей задачей. Чутьем подлинного художника он понял двойственную природу джаза. Отдавая себе отчет в его эстетической ограниченности, он, однако, сознавал, как тесно джаз был связан с подлинным фольклором.

«Произведение, написанное всецело в джазовом стиле, жить не будет, — писал впоследствии Гершвин. — Живет только такая музыка, которая обладает либо свойствами фольклора, либо свойствами общечеловеческого искусства, выраженного в прекрасной форме. Несомненно, во многих народных песнях содержатся элементы джаза. Но лишь элементы его, а не весь джаз»<sup>15</sup>.

И в то же время он называл джаз «самобытным национальным достижением, которое в той или иной форме оставит след в музыке будущего»<sup>16</sup>. Джаз «в большей мере в крови американского народа, чем любая другая разновидность музыкального фольклора. Я верю, что джаз может служить основой серьезных симфонических произведений, обладающих непреходящей ценностью»<sup>17</sup>.

Гершвин принялся за работу с подлинным вдохновением. В феврале 1924 года родилась знаменитая «Рапсодия в блюзовых тонах».

Рапсодия Гершвина вовсе не написана в стиле блюзов. Это симфоническое произведение в европейских традициях, в частности во многом близкое стилю Листа и Рахманинова. Но Гершвин воплотил в нем самобытную, «неприглаженную» красоту раннего джаза — его бьющую через край темпераментность, облик свободной импровизации, яркие «варварские» краски. Он уловил

захватывающие, энергичные, синкопирующие ритмы джаза, необычную темперацию блюзов, воспроизводящую вокальный стиль негритянских певцов, богатые красочные созвучия. Образы и интонации, сложившиеся вдали и независимо от академической музыкальной среды, он воплотил в звуки европейского симфонического оркестра, соединил их с художественными приемами классической музыки.

Это и подчеркнул композитор, назвав свое произведение рапсодией «в блюзовых тонах» \*.

Первая рапсодия Гершвина не вполне убедительна по форме, автор не овладел здесь еще необходимым симфоническим мастерством. И тем не менее музыка этого произведения обладает неувядающей прелестью. Недостатки формы отступают далеко на задний план по сравнению с обаянием и силой таланта, брызжущего из каждого такта партитуры.

17 После рапсодии Гершвин, уже прославленный и процветающий композитор, повернул на путь, с которого обычно начинали американские композиторы серьезного направления. Он поехал в Париж — «Мекку» нового искусства 20-х годов, куда совершали паломничество почти все крупные американские писатели и художники «последованного поколения». Он обратился к Равелю с просьбой заняться с ним композицией, но французский композитор, почувствовав его яркую самобытность, посоветовал ему «оставаться первосортным Гершвином, а не превращаться во второсортного Равеля». Прокофьев сказал ему, что если он забудет доллары и светскую жизнь, то из него может выйти настоящий композитор. И кумир Бродвея не побоялся сесть на ученическую

\* Принятый у нас перевод «Рапсодия в стиле блюз» неточен. Сам Дж. Гершвин долгое время не мог найти для нее подходящего названия. За несколько дней до концерта брат композитора Айра Гершвин посетил художественную выставку, где демонстрировались этюды «в серых тонах», «в зеленых тонах» и т. д. Под этим впечатлением он предложил назвать пьесу «Рапсодией в блюзовых тонах». Композитору понравилась игра слов: по-английски, «в блюзовых тонах» означает одновременно в «голубых тонах». Отсюда «*Rhapsody in blue*». Иногда ее называют «Голубой рапсодией».



скамью и углубиться в изучение контрапункта и теории. Со свойственным ему юмором он иронизировал над собой: «Подумайте только, Джордж пишет фуги. Что скажут ребята?»

Из-под пера композитора появился ряд произведений в традициях крупных классических жанров. В их числе — фортепианный концерт на джазовые темы (1925), впервые исполненный с огромным успехом оркестром Нью-Йоркской филармонии и с тех пор вошедший в постоянный концертный репертуар на Западе. Овеянный глубокой поэтичностью и одновременно пронизанный интенсивной ритмической энергией, он знаменует значительные достижения Гершвина в композиторском мастерстве. В самобытной манере композитор объединяет здесь две современные тенденции пианистического искусства: французский импрессионизм и концертный стиль Рахманинова. Джазовые элементы ощутимы здесь в прихотливой и виртуозной игре ритмов, отчасти в смелых диссонансах, новых для того времени.

Затем последовало оркестровое программное произведение «Американец в Париже» (1928), навеянное впечатлениями французской столицы. Тема этого произведения перекликается с бесчисленным количеством произведений американских писателей того периода (Шервуда Андерсона, Луи Бромфилда, Лэнгстона Хьюза и других). Проникнутое характерным гершвинским юмором, оно отличается почти осязаемой рельефностью образов, доступным музыкальным языком, близким интонациям джаза.

«Американец в Париже» был исполнен на одном из фестивалей современной музыки в Европе и шокировал «избранную аудиторию» подчеркнутой демократичностью своего стиля.

В 1931 году появилась Вторая рапсодия, по-своему оригинальная и интересная, хотя и лишенная непосредственной эмоциональной силы Первой. Ее высоко оценил дирижер Бостонского симфонического оркестра Сергей Кусевицкий.

Поездка Гершвина на Кубу дала в 1932 году «Кубинскую увертюру», основанную на афро-испанской народной музыке. К этому периоду увлечения инструмен-

тальной музыкой европейских традиций относится и ряд камерных произведений для фортепиано: три прелюдии (1926) и восемнадцать транскрипций собственных песен (1932).

В первой половине 30-х годов Гершвин создал два произведения для театра, в которых свойственная ему тенденция к взаимопроникновению легкожанровых и академических черт достигла небывалого в его творчестве художественного совершенства. Первым из них была музыка к сатирической пьесе «О тебе я пою», вторым — «лебединая песнь» композитора — опера «Порги и Бесс».

Пьеса «О тебе я пою» \* (1931, текст М. Рискинда и Дж. Кауфмана) представляла собой политическую сатиру на американскую демократию. Остроумно и безжалостно в ней высмеивались система продажных выборов в США, безнадежная отсталость законодательства от задач современности, ничтожность личностей кандидатов на высокие политические посты и т. п. Острая, талантливая, идейная — это по существу была первая пьеса, достойная Гершвина, из всех, к которым он писал музыку. И в ней композитор превзошел самого себя, открыв новые сферы острых реалистических характеристик.

И, наконец, в 1935 году, за два года до смерти, композитор закончил оперу «Порги и Бесс».

Уже задолго до того Гершвин получил предложение от нью-йоркского театра Метрополитен-опера написать оперу. Но композитор ясно отдавал себе отчет в том, что для широких кругов американского народа опера в европейском плане — явление чуждое. К сочинению подобной оперы он так и не приступил. В конце 20-х годов его внимание, однако, привлекла пьеса из жизни негритянской бедноты, в которой чрезвычайно большую роль играло пение негритянских спиричуэлс. По своей реалистической направленности эта пьеса («Порги» Дюбоза Хейварда) отличалась в равной степени как от

\* «О тебе я пою» — строка из патриотического гимна «Америка»: «My country, 'tis of thee, sweet land of liberty, of thee I sing» («Моя родина, страна свободы, о тебе я пою»).

модернистского искусства, так и от эстетики Бродвея.

У композитора сразу возникла мысль создать на основе этой пьесы подлинно американскую музыкальную драму в традициях национального театра. Совместно с автором пьесы Дюбозом Хейвардом и своим братом Айрой Гершвином, известным либреттистом музыкальных комедий, он принялся за работу. Чтобы проверить свой замысел, композитор отправился в южные районы страны и несколько месяцев провел среди героев своей будущей музыкальной драмы, в самой гуще негритянских низов, изучая особенности их музыки, речи, быта, психологии. Он участвовал в пении спиричуэлс, иногда даже в качестве запевалы — небывалый почет для белокожего, факт, свидетельствующий о том, как глубоко проник Гершвин в строй негритянской музыкальной речи. Так родилась опера «Порги и Бесс», сыгравшая исключительную роль в истории американской культуры: премьера ее, которая состоялась в Бостоне в 1935 году, ознаменовала рождение национальной оперы США.

Как каждое оригинальное и значительное произведение, «Порги и Бесс» возбуждает ряд творческих проблем. Но прежде всего встает вопрос о том, почему музыкальная драма Гершвина в большей степени, чем любая другая, созданная на американской земле, является национальной оперой.

В каждой стране формирование национально-музыкальной школы протекает по-разному. Так, в Германии первая национальная опера воплотила «лесную романтику» немецкого сказочного фольклора. Французский музыкальный театр эпохи романтизма сложился на основе традиции гражданской драмы и декоративного спектакля. Бытовая реалистическая комедия оказалась самым ярким явлением чешского музыкального театра. История национальной оперы в России открывается народной трагедией.

Единого «рецепта» в истории искусства не бывает. И все же разные по стилю и художественному значению национальные оперы отвечают одному общему условию: они воплощают передовые народно-национальные идеалы посредством художественных образов и



Сцена из первой постановки оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина

приемов, органично присущих культуре данного народа. Открывая новые пути, они одновременно опираются на традиции ряда поколений.

«Порги и Бесс» — первое музыкально-драматическое произведение, созданное американским композитором, которое ответило на эти требования в высокохудожественной и ярко самобытной форме.

Почему же сюжет из негритянской жизни, из жизни отдаленного уголка захолустной провинции, стал темой современной общеамериканской национальной оперы?

Прежде всего потому, что гуманистическая идея, которой проникнуто произведение Гершвина, неразрывно

связана именно с героями данной драмы, с их психологией, переживаниями и чаяниями. Мечта об эмоциональной свободе, о нерастраченном цельном внутреннем мире, утерянном жителями индустриальных городов, лежала, как мы видели выше, в основе национального американского театра «черномазых» менестрелей. Гершвин сумел поднять эту традиционную тему над легкожанровой эстетикой менестрелей, придать ей черты подлинно реалистического искусства. Конфликт, вокруг которого развивается действие оперы (душевная борьба негритянки Бесс между любовью к Порги, возвышающей ее в ее собственных глазах, и влечением к низменным чувственным наслаждениям), по существу, олицетворяет столкновение двух миров. Не случайно главный отрицательный персонаж пьесы — Спартин-Лайф — пришелец из гарлемских кабаков Нью-Йорка. И подобно тому как щегольская «лакированная» внешность горожанина Спартин-Лайфа отличается от деревенской одежды Порги, так и его циничная городская мораль резко контрастирует с детским по своей чистоте и цельности духовным обликом калек-негра Порги. Красота его внутреннего мира раскрывается в каждой ситуации, даже если она порой и замаскирована комическими тонами. Когда в конце оперы Порги с наивной серьезностью осведомляется о том, где находится Нью-Йорк, и выражает немедленную готовность проползти на своей тележке тысячу километров, отделяющих его от Бесс, то зритель поражен не юмористической стороной положения, а беспредельностью человеческой любви и веры.

Именно эту гуманистическую сторону сюжета подчеркнул своей музыкой Гершвин\*.

\* Я полемизирую здесь с теми американскими деятелями, которые отказывают опере Гершвина в воплощении передовых народных идеалов на том основании, что в ее либретто не нашел непосредственного выражения дух протеста против расовой дискриминации. Но если требовать от оперного искусства столь прямолинейного отражения общественных проблем своего времени, то тогда ни «Волшебный стрелок», ни «Проданная невеста», ни «Руслан и Людмила», ни «Евгений Онегин», ни множество других национальных опер не могут претендовать на роль передового народного искусства.

Но есть и другая причина, по которой национальная опера США должна была быть связана с образами негритянского народа. Создавая произведение, основанное на национальном музыкальном языке, Гершвин не мог не опереться на афро-американский фольклор, который, как мы видели выше, еще в прошлом веке возвысился до уровня общеамериканского искусства.

Музыкальный язык оперы отличается большой тонкостью и детализованностью. В частности, «переливчатые» оркестровые краски, острые «хрустящие» диссонансы напоминают о французском импрессионизме. При необычайной тонкости и новизне музыкальный язык Гершвина отличается самой непосредственной выразительностью. Его темы, богатые мелодической мыслью, предельно рельефны и характеристичны. Многие сценические образы оперы, достаточно традиционные с точки зрения театра, музыкально трактованы совсем по-новому. Замечательная сцена причитания над телом убитого, оригинальнейший эпизод, построенный на «омузыкаливании» выкриков уличных торговцев, юмористическая ансамблевая сценка издевательства над полицейским — эти и многие другие эпизоды оперы не имеют музыкальных прототипов. И партия Спортин-Лайфа, насыщенная «обольстительными» и саркастическими интонациями, и наивно-одухотворенная речь Порги, и трудовая песнь рыбаков — все открывает в музыке новые выразительные сферы.

Здесь мы подходим к одному из центральных вопросов, связанных с музыкальным стилем оперы. Яркая новизна, неподражаемый национальный колорит музыки обусловлены широким проникновением в нее элементов афро-американского фольклора.

Композитор пришел к ним через народные элементы джаза. Но при этом произведение чрезвычайно далеко от эстрадной музыки Бродвея. Шумные, «наглые» интонации эстрадного джаза звучат в опере буквально один момент, в качестве характеристичного психологического приема — в зловеще-гротескной сцене, где Бесс, рука об руку со Спортин-Лайфом, отправляется в мир гарлемских кабаков.

Гершвин владеет афро-американским фольклором с

такой свободой, что его музыка вовсе лишена каких-либо черт этнографичности. В известном смысле «Порги и Бесс» — произведение менее экзотическое, чем даже «Рапсодия в блюзовых тонах», поскольку черты афроамериканского фольклора здесь органически слились с музыкой европейского склада.

Фольклорные элементы нигде не выпячены и не подчеркнуты \*, но многие смелые новаторские и индивидуальные приемы претворяют выразительные черты афроамериканского искусства. Так, например, потрясающий трагический эффект похоронной сцены достигается посредством свободного преломления выразительного стиля спиричуэлс (восходящее хоровое глissандо на фоне нисходящих хроматических аккордов, пентатонические обороты в мелодии причитания и т. п.).

44

The musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each beginning with a piano (*p*) dynamic and a glissando (*gliss*) marking. The dynamics progress from *p* to *poco cresc* and then to *mf*, ending with a *rit* (ritardando) marking. The bottom staff is piano accompaniment, starting with mezzo-piano (*mp*) and featuring a melodic line with triplets and dynamics moving from *meno* to *poco cresc* and then to *mf*.

\* Только в одном эпизоде — в начале сцены пикника — автор нарочито обыгрывает «языческую», «варварскую» музыку с участием африканского барабана. Но языческий эпизод пикника, по замыслу авторов, образует контрастирующее «экзотическое пятно» по отношению ко всей пьесе. А во всех других психологических и жанровых сценах оперы господствует музыка, отмеченная острой эмоциональной выразительностью. В спектакле «*Everyman's opera*», который мы видели в Москве в 1956 году, этот музыкальный контраст был подчеркнут и художественным оформлением. Сцена пикника резко выделялась на фоне реалистического стиля остальных декораций.

## Serenade

rit

Musical score for the "Serenade" section. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked "rit" (ritardando). Dynamics include "f" (forte) and "sp" (sforzando).

## Allegretto ben ritmato

Musical score for the "Allegretto ben ritmato" section. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked "Allegretto ben ritmato". Dynamics include "mp" (mezzo-piano), "sp" (sforzando), and "sempre ritmato".

Музыка картины бури также поднимает на огромную художественную высоту хоровой стиль негритянских пе-



сен (характерная подголосочная полифония, звучание а саррелла, ритмическая структура протестантского хора и т. п.).

В музыке колыбельной песни Клары содержатся черты блюзов, придающие песне характер одновременно и меланхолический, и чувственный. В игривом, полном юмора «марше» перед выходом на пикник слышатся ритмы и интонации рэг-тайма.

### КОЛЫБЕЛЬНАЯ КЛАРЫ

45

*rit. p* *Moderato*

*pp espress.*

*poco rit. a tempo*

6 *Tempo di marcia giocoso* **ВЫХОД НА ПИКНИК**

*mf*

Песенка Спортин-Лайфа непосредственно связана с образами и интонациями джаза, подобно тому как его драматургический антипод Порги характеризуется оборотами негритянских спиричуэлс.

46 Moderato con gioia

ПЕСНЯ ПОРГИ

The image shows a musical score for a piece titled "ПЕСНЯ ПОРГИ" (Song of Porgy). The score is in G major and 4/4 time, marked "Moderato con gioia". It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords. The vocal line has a melodic line with some syncopation. The second system includes the instruction "p leggiero" (piano, light). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Своеобразное «детонирование», встречающееся в разговорных сценах, так же как и переход от собственно пения к «певучей речи», воспроизводит стиль речи и вокального интонирования американских негров.

«Жесткие» параллельные гармонии, часто звучащие в партитуре, тоже связаны со специфическими гармониями спиричуэлс, отчасти сохранившими кварто-квинтовую полифонию африканского пения. Ошеломляю-

щий ритмический стиль оперы с его бесконечно разнообразным синкопированием, острой пульсацией, стремительным темпом имеет своим истоком народные негритянские танцы.

Подобные интонационные связи с афро-американским фольклором можно обнаружить еще во многих других эпизодах. Бесспорно одно: с небывалой дотоле степенью художественного совершенства Гершвин претворил и опозитизировал в своей опере общеамериканский музыкальный фольклор, открыв при этом в музыке новые образно-выразительные сферы.

С национальными традициями связана и оригинальная драматургия оперы.

Она прежде всего привлекает своей великолепной театральностью, полной «освобожденностью» от условностей оперного жанра. Создается впечатление, что мы слушаем не оперу, сочиненную на основе либретто, а театральную пьесу, воплощенную в музыкальные звуки. Заметим, что сам замысел оперы — показ сложных человеческих взаимоотношений на неизменном фоне уличной жизни — содержит нечто весьма характерное для реалистического драматического театра США 30-х годов. Он напоминает, в частности, одну из наиболее выдающихся пьес того периода — «Уличную сцену» Элмера Райса \*, раскрывающую душевный мир жителей нью-йоркских трущоб.

В опере сохранены самые характерные черты драматического театра: динамика и целеустремленность в развитии сюжета, сценичность ситуаций и прежде всего — огромная роль диалогов в раскрытии образов. Омузыкаленная разговорная речь образует один из самых важных элементов музыкальной драмы Гершвина. Автор либретто тонко использовал своеобразие негритянской народной речи, а мастерство, с которым композитор перевел разговорные интонации в музыкальный план, вызывает восхищение.

\* На этот сюжет впоследствии сочинил оперу Курт Вейль. См. девятую главу.

Где же искать истоки гершвинской драматургии?

Театральность «Порги и Бесс» и ее характерная композиция бесспорно восходят к драматургическим приемам балладной оперы. Опера «Порги и Бесс» ни в какой мере не принадлежит к искусству легкого жанра. Громадный разрыв между музыкальными комедиями Гершвина 20-х годов и его оперой, созданной незадолго до смерти, можно сопоставить с пропастью, отделяющей юношеские фарсы Россини от его героического «Вильгельма Телля» или юмористические рассказы Антоши Чехонте от произведений А. П. Чехова.

Но многообразный опыт знакомства с психологией массовой американской аудитории, приобретенный Гершвином во время работы для Бродвея, нашел здесь интересное преломление: композитор перевел театральную динамику и «балладную» композицию американской музыкальной комедии в план серьезной, «музыкально-сквозной» оперы. Связь с национальной «балладной оперой» ощутима и в преобладании «речевых» сцен (у Гершвина они почти сплошь омузыкалены), и в наличии якобы «вставных» песен и ансамблей бытового характера (например, песенка Порги в третьей сцене, песенка Спортин-Лайфа на пикнике и т. д.), и в характере симфонического сопровождения. Оркестровая партия не содержит сквозного симфонического развития, а как бы членится на отдельные сцены.

С балладной оперой связан и комедийный облик многих эпизодов «Порги и Бесс». Подобно тому как в «Приключениях Гекльберри Финна» протест против жестокости рабства и общего духовного упадка, который оно несет с собою, выражен в столь занимательной форме, что неискушенный читатель может отнести эту книгу в область детской литературы, так и в музыкальной драме Гершвина гуманистическая идея часто воплощается во внешнекомических положениях. В духе американского фольклора, в частности в традициях менестрелей, трагедия и фарс здесь переплелись неразрывно.

Но правдивое изображение человеческих страстей, сверкающее разнообразие жизненных явлений, раскрытых в драме, новизна выразительных приемов этого произведения Гершвина противостоят идейной и эмо-

циональной примитивности, художественному штампу «коммерческой» сцены в США. Опираясь на устойчивые традиции в литературе, театре и музыке американского народа, композитор создал произведение почти марктовской человечности, юмора и теплоты. Его музыкальная драма воспринимается как вызов Бродвею и Голливуду. В то же время она отодвигает далеко на второй план недолговечную оперную продукцию «академической школы» американских композиторов. «Порги и Бесс» — первая и пока единственная национальная опера США — стоит вдали и от коммерческой, и от академической ветви в современной американской музыке. Но ее образы вошли в жизнь американского народа и сделались национальным достоянием, подобно героям Бичер-Стоу, Марка Твена или О. Генри. Гершвин сумел приблизить произведение американского музыкального театра к уровню классических образцов реалистической литературы США.

Драматургия Гершвина предъявляет новые требования к исполнителям. Ни средствами традиционной оперы, ни тем более приемами американской музыкальной комедии раскрыть ее образы не удастся. Быть может, этим и объясняется сложная сценическая судьба «Порги и Бесс». Первая постановка оперы, восторженно встреченная передовыми общественными кругами, не сделала больших сборов на Бродвее. На протяжении ряда лет опера Гершвина давалась на американской сцене в искаженном виде, замаскированная под балладную оперу, с огромными купюрами, резко нарушавшими художественный замысел композитора. И только в наше время (в 1952 году) была заново создана постановка, восстановившая партитуру Гершвина в подлиннике и завоевавшая ей мировое признание.

Гершвин умер неожиданно, в 1937 году, в самом расцвете своего таланта. Смерть тридцативосьмилетнего композитора была отмечена в стране национальным трауром.

\*

В процессе формирования эстрадного джаза Бродвей сыграл роль завершающего этапа. Он лишь «узаконил»

нил» вид искусства, сложившийся задолго до 20-х годов где-то на далекой музыкальной периферии Америки.

На протяжении нескольких десятилетий джаз как социальное и художественное явление находится в центре внимания американской общественности. И все же до недавнего времени вопросы, связанные с его истоками, принадлежали к наименее разработанным проблемам в истории всей американской культуры. Где родился джаз? С какими национальными и социальными сферами он связан? В какой мере обосновано некогда распространенное мнение, что джаз представляет собой разновидность африканского фольклора?

Вокруг подобных вопросов на протяжении многих лет нагромождались всяческие предположения, домыслы, догадки и легенды. И только в самое последнее время были проведены исследования (антропологические, этнографические и музыкальные), которые, наконец, пролили свет на загадочную предысторию этого своеобразного американского искусства.

РОЛЬ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
В ФОРМИРОВАНИИ ДЖАЗА

1

Первыми музыкантами джаза были негры далекого Юга.

Задолго до того, как артисты джаз-банда в накрахмаленных манишках и смокингах, сверкая «менестрельной» улыбкой, начали развлекать с эстрады публику Чикаго или Нью-Йорка, в негритянских районах страны, в уличных балаганах, цирках-шапито или просто на открытых сборищах чернокожие певицы в ярких одеждах, с ожерельем из золотых монет вокруг шеи, распевали блюзы с серьезностью и патетичностью, свойственными народным исполнителям. Задолго до того, как культурный «белый» мир начал танцевать фокстроты, в кабаках и кабаре Нового Орлеана, Сен-Луи и городов тихоокеанского побережья негры, не обученные нотной грамоте, импровизировали на рояле сложнейшие рэг-таймы. В первые годы распространения джазовой музыки белые американцы учились у негров воспроизводить сложную полиритмию и другие тонкости джазового исполнительского стиля. Казалось очевидным, что ранний джаз является чисто негритянским искусством.

И в самом деле, джаз имеет много точек соприкосновения с африканской музыкой. Связь с Африкой в данном случае ощутима более непосредственно, чем в спиричуэлс. Уже сам инструментальный характер джаза восходит к африканским традициям.

Состав раннего джаз-банда напоминает инструмен-

тарий африканских ансамблей. Так, например, ударные в обоих случаях играют роль ведущих инструментов. Ксилофон соответствует по способу звукоизвлечения африканской маримбе. Тромбон выполняет функцию африканских глиссандирующих духовых инструментов и т. д. Даже в современном эстрадном джаз-оркестре сохранен основной принцип африканской музыки — сочетание ударных звучаний и тех духовых инструментов, которые способны воспроизвести негритянский вокальный стиль.

Вне всякого сомнения, и полиритмия джаза имеет прототип в танцевальных ритмах африканцев. Сам факт, что негры являются лучшими танцорами в Соединенных Штатах и лучшими интерпретаторами джазовых танцев, связан с их наследственной ритмической и «мускульной» виртуозностью. Ни в одном известном нам виде музыки нет столь развитой полиритмии, как в африканской музыке, с одной стороны, и в американском джазе — с другой.

Типичные интонации джаза, связанные с блюзовой температурой, являются отголоском африканского мелодического строя с его характерными «детонирующими» звуками.

Широко обыгрываемый в джазе прием переключек, несомненно, связан с африканским антифонным (или, как его обычно называют, респонзорным) пением.

Можно также отметить общность нисходящих окончаний, каденций на слабой доле такта, остигательной танцевальной структуры.

И тем не менее, несмотря на множество явных точек соприкосновения, родство между африканской музыкой и джазом представляется сходством скорее формальных, чем выразительных приемов. Эротичность джаза, нервозность темпов, его сравнительно развитая мелодика европейского типа не имеют связи с африканской культурой. Оставим даже в стороне налет «менестрельности», органически присущий сложившемуся эстраднему джазу. Но и в ранних народных образцах, предшествовавших эстраднему джазу, черты африканской музыки явно видоизменились под влиянием иной музыкальной среды и иного типа эстетического мышления.



Вплоть до самого последнего времени существует мнение, что основным источником джаза являются спиричуэлс. Общность музыкальных приемов блюзов и так называемых «шаутс» (свободные, экстатические элементы, прорывающиеся во время пения спиричуэлс) навела на мысль, что именно здесь и зародился джаз. К этой гипотезе присоединились в свое время и авторы советских трудов, затрагивающих вопрос о происхождении джазовой музыки<sup>18</sup>. Некоторые европейские музыковеды, безоговорочно принимая эту точку зрения, даже выражали восхищение тем, что протестантский хорал оказался способным породить как музыку Баха, так и джаз<sup>19</sup>.

Схема эволюции джазового стиля из музыки спиричуэлс ясно изложена в приводимом ниже отрывке, заимствованном из книги, относящейся уже к 40-м годам<sup>20</sup>.

«Протестантский хорал в церкви начал подвергаться ладовым изменениям. Прихожане-негры детонировали, и это привело к установлению «блюзовой терции» и «блюзовой септимы»... Распространенный среди негров обычай сопровождать пение гимнов отбиванием такта посредством хлопков или даже барабанов сказался в своеобразном акценте на слабых долях, в то время как гармоническая опора совпадала с сильной долей. Таким образом, стиль видоизменился в сторону большей светскости. Затем, при светском музицировании, новые глубоко светские тексты стали вытеснять тексты спиричуэлс без изменения музыкального материала. А это уже есть блюзы, хотя пока чисто вокальные, без инструментального сопровождения. Затем какой-нибудь инструменталист, вероятно кларнетист или тромбонист, начал вставлять небольшие «каденции» в подражание негритянскому вокальному стилю. Это сближение инструментальной музыки с негритянским вокальным стилем оказалось важнейшим фактором в формировании джаза. В Новом Орлеане этот прием получил распространение в духовых оркестрах, которые импровизировали во время исполнения танцевальной музыки...»

Мы приводим эту схему потому, что умозрительный характер доводов, на которые опираются сторонники

сохранившейся гипотезы о происхождении джаза от спиричуэлс, доведен здесь до предела.

Основные положения этой теории сводятся к следующему:

а) Спиричуэлс и джаз обнаруживают много точек соприкосновения. (Таковы детонирующие блюзовые интонации, синкопы, последование субдоминантовых септаккордов, подголосочная полифония, импровизационность, антифонные переключки.)

б) Джаз появился после спиричуэлс; таким образом очевидно, что общие средства выразительности заимствованы джазом от спиричуэлс.

в) Джаз неразрывно ассоциируется с танцевальными движениями. В спиричуэлс также присутствовали элементы танца во время «шаутс».

Аргумент об исторически возникшей преемственной связи между спиричуэлс и джазом представляется в высшей степени уязвимым. В любом случае «post hoc non est propter hoc» («после — не означает вследствие»). Здесь же само утверждение о том, что джаз зародился после спиричуэлс, исторически не обосновано. Мы можем с достоверностью установить лишь, что культурные круги белых американцев обнаружили спиричуэлс на несколько десятилетий раньше, чем джаз. Однако этот факт имеет отношение лишь к эволюции художественных вкусов и интересов культурной «белой» Америки, но отнюдь не к формированию самой музыки. В середине XIX века обостренный интерес к проблеме рабства повлек за собой «открытие» духовной музыки южных негров. В начале XX века, в поисках более острых развлекательных средств, театр Бродвея натолкнулся на джаз. Ничто в этих двух обстоятельствах не дает нам основания предполагать, что исторически, как форма негритянского фольклора, спиричуэлс и джаз формировались в той же последовательности. Имеется множество указаний на то, что джаз как характерный музыкальный стиль существовал в кругах, оставшихся за пределами «респектабельного» общества, задолго до того, как его узаконила эстрада Бродвея.

Таким образом, аргумент об исторической последо-

вательности спиричуэлс и джаза заслуживает более внимательного рассмотрения.

Общность музыкально-стилистических элементов в спиричуэлс и джазе и связи обоих этих видов музыки с танцевальными телодвижениями не вызывают сомнений. Но не логичнее ли было бы предположить, что спиричуэлс и джаз имеют какие-то единые истоки? Ведь несмотря на родство некоторых музыкально-выразительных элементов, по своему эстетическому содержанию спиричуэлс и джаз резко отличны. Спиричуэлс — музыка одухотворенного и трагического характера, связанная с протестантским гимном. Джаз является выражением чувственного светского начала. Основное средство выразительности в спиричуэлс — хоровое пение *a cappella*, в то время как джаз немыслим вне его специфического инструментального звучания. В спиричуэлс ритм неизмеримо менее «разорван», менее акцентуруем, является лишь одним из соподчиненных элементов выразительности наряду с мелодией и гармонией, в то время как многообразный, пульсирующий ритм образует основу джаза. Совершенно так же танцевальные телодвижения, неразрывно ассоциирующиеся с джазом, для спиричуэлс не являются органичным элементом.

Этим двум музыкальным жанрам, несомненно, присущи единые «родовые признаки». Но «видовые» особенности у них иные. Африканская музыка вступила в Новом Свете в соприкосновение с самыми разными музыкальными стилями. В одном случае подобное «скрещивание» породило спиричуэлс, в другом — джаз. Джаз и спиричуэлс — не последовательные, а скорее параллельные явления в искусстве (хотя взаимовлияния между ними в высшей степени вероятны, в особенности на более поздних, современных стадиях их развития).

Отвлечемся от узко музыковедческих позиций и включим в наш кругозор более широкие общекультурные вопросы. Одна ли и та же среда породила и спиричуэлс, и джаз? На первый взгляд кажется, что на этот вопрос можно ответить утвердительно. И спиричуэлс, и джаз зародились в среде негритянских фольклорных импровизаторов. Но ведь негритянская среда

сама по себе не едина. Всякий, кто знаком с бытом негров или хотя бы с литературой, правдиво изображающей негритянскую среду, знает, с какой нескрываемой враждебностью и презрением относятся негры сельских районов, где рождаются спиричуэлс, к музыке и танцам городских негров, развращенных соприкосновением с миром развлечений белых. В отличие от белых американцев цветное население США всегда проводит резкую грань между одухотворенным искусством спиричуэлс и развлекательной сферой, породившей джаз. Эта пограничная черта пронизывает все без исключения труды, созданные «цветными» писателями и исследователями негритянской культуры.

В высшей степени существенно и географическое расположение районов, где зародились эти два вида национальной музыки. Так, классические спиричуэлс развились в сельских штатах Вирджиния, Западная Вирджиния, Северная Каролина, Кентукки, а место рождения джаза — Новый Орлеан, Калифорния или южные города, которые соединяются с Новым Орлеаном через Миссисипи.

По всей территории Соединенных Штатов в настоящее время господствует культура английских традиций (язык, литература, формы быта и индустриальной жизни почти всюду восходят к Новой Англии и северо-восточным городам). Музыковеды по инерции долгое время предполагали, что и истоки музыки, распространенной в Соединенных Штатах, следует искать только в сфере господства английских традиций. Между тем стоит лишь бросить взгляд на карту, и станет очевидным, что джаз зародился в районах, которые до середины XIX века почти не соприкасались с англокельтской Америкой. Ведь только в XIX столетии (и в основном во второй его половине) эти уже заселенные земли — Луизиана, Калифорния, Куба, Гаити — были захвачены Соединенными Штатами. Области эти миновали двухсотлетний период формирования североамериканской (и соответственно «англо-негритянской») культуры. Спиричуэлс зародились в сфере господства английских традиций; джаз же был обнаружен в районах, исторически связанных с иной национальной и культурной средой.

До сих пор в Соединенных Штатах вдоль Мексиканского залива и тихоокеанского побережья испанская речь звучит наравне с английской; до сих пор древние испанские баллады и «кансьоны» сочиняются и распеваются сохранившимися «травоторами» в этом уголке современной индустриальной Америки, и более миллиона американских граждан, родным языком которых является английский, французский или индейский, поют многие песни только на испанском языке; до сих пор испанская архитектура жилищ с ее внутренними двориками, железными решетками, фонтанами и характерной барочной орнаментикой сохранилась в Калифорнии, Новой Мексике, Луизиане, Флориде, придавая некоторым поселениям в Соединенных Штатах вид старинных южноевропейских городов. До сих пор в этих местностях пульс жизни не таков, как в индустриальных городах севера и северо-запада. И сейчас еще в быте и психологии коренных жителей этих местностей можно обнаружить следы иного исторического прошлого, чем прошлое бывших английских колоний. Не на этой ли культурно-национальной почве зародился если не сам джаз, то во всяком случае ближайший непосредственный предшественник раннего эстрадного джаза?

Если соприкосновение африканского фольклора с пуританским гимном и англокельтской балладой породило спиричуэлс, то не является ли джаз результатом скрещивания афро-американской и какой-то иной, местной культуры, связанной с латинскими истоками? Случайно ли родиной джаза оказался Новый Орлеан, старинный латинский город с огромным негритянским населением, крупнейший «межамериканский» порт, который на протяжении нескольких столетий играл роль связующего звена между Северной и Южной Америкой (через Миссисипи, с одной стороны, и Мексиканский залив с другой)?

В самом деле, не только общая картина быта и художественных традиций, но и конкретные образцы музыкального фольклора бывших испанских колоний Нового Света заставляют думать, что именно в музыке Латинской Америки, в частности Вест-Индских островов, и следует искать некоторые важнейшие истоки джаза.

Латинская культура в Новом Свете опередила английскую на целое столетие.

В противоположность колонизации на севере, начавшейся в период упадка «доброй старой Англии», заселение Америки испанцами совпало с моментом подъема всех национальных сил. Открытие Америки испанцами и падение Гренады совершились в один и тот же год\*. На пороге XVI века Испания была самым мощным и процветающим государством Европы, оплотом феодализма и католичества и одновременно носителем высоких ценностей восточной культуры, которыми она обогатилась в результате восьмивекового общения с маврами.

Начиная колонизацию Нового Света, Испания стремилась к полному господству испанцев над индейцами. В результате жестокой трехвековой диктатуры она осуществила эту цель с полным успехом. В самых ранних латинских колониях старинная культура индейцев исчезла почти без следа. В современной Латинской Америке господствует не только быт, религия и язык Иберийского полуострова, но даже и физический тип испанца и португальца.

На протяжении XVI века основную группу европейского населения в Америке составляли конквистадоры и духовенство. Краеугольным камнем испанской культуры было католичество. Миссионеры следовали по пятам за первыми завоевателями, часто выступая в качестве исследователей неизведанного Нового Света. В этот ранний период колонизации монастыри, разбросанные по всей завоеванной территории, были единственными устойчивыми центрами испанской культуры. Конквистадоры, отправляясь за золотом и пряными кореньями, «покидали берег тотчас же, как находили что́ им было нужно... Оставалось общество монахов для обучения индейцев и отряд солдат для охраны страны; остальные

\* 1492. Падение Гренады ознаменовало окончательное освобождение Испании от мавров.

возвращались. Женщины обычно не приезжали сюда из Испании...»<sup>21</sup>.

Католичество в Новом Свете воспринималось не только как пропаганда христианского учения. Монастыри одновременно были и первыми производственными ячейками в стране: эксплуатируя труд индейцев, они при этом внедряли в их быт уровень производства, характерный для Испании XVI века. О поразительном успехе колонизаторов в выполнении этой задачи красноречиво говорит тот факт, что уже в 1539 году, т. е. через двадцать пять лет после завоевания испанцами Нового Света, на территории колоний печатались книги, а с 1556 года — книги с нотными текстами.

Первыми нотными изданиями в Новом Свете были два сборника католических церковных песнопений на латинском языке с большим количеством нотных примеров\*.

Внимание, уделяемое в Америке музыке, объясняется очень просто. В первый период колонизации музыка была основным средством распространения католичества. К началу XVII века на территории Новой Испании существовало при монастырях двадцать пять музыкальных школ, в которых индейцы обучались не только пению и исполнению на европейских музыкальных инструментах, но и производству этих инструментов. К середине XVI века всюду в монастырях и церквях Новой Испании были органы, а многочисленные местные цехи инструментальщиков изготавливали также арфы, ребебы, гитары, лютни и другие инструменты. В монастыри принимали девушек предпочтительно с хорошими голосами и с музыкальными способностями, так как монастыри постоянно соперничали в области музыкального и драматического искусств. Один из самых старинных документов периода колонизации\*\* содержит

\* Первый том, вышедший в 1556 году с заглавием на титульном листе «*Ordinarium sacri ordinis...*», находится в Нью-Йоркской публичной библиотеке; второй том, 1560 года, с заглавием «*Manuale sacramentorum secundum usum ecclesie Mexicanae*» — в Британском музее.

\*\* Проект колонизации Калифорнии, составленный в 1602 году миссионером *Fray Antonio de la Ascension*.

параграф, специально посвященный обучению коренных жителей музыке. Из него явствует, что в 1602 году в Мексике уже были свои местные «кадры» музыкантов, которые можно было использовать для церковной службы на вновь открываемых землях.

«...Следовало бы привезти из Новой Испании (в Калифорнию. — В. К.) индейских музыкантов с инструментами, чтобы придать священной службе торжественность и пышность и научить индейцев новой страны петь и исполнять на инструментах. Следовало бы также избрать из числа местных молодых индейцев наиболее музыкальных и способных к образованию... и обучить их письму, пению и игре на всех музыкальных инструментах...»<sup>22</sup>.

Одной лишь «доктрине» уступала место в монастырской программе музыка. Поскольку местный фольклор был, как правило, связан с языческими культовыми обрядами, воинствующее испанское духовенство поставило перед собой цель искоренить его без остатка. Для этого, помимо обычной церковной службы (которая в основном не отличалась от европейской музыки подобного типа), миссионеры создавали в колониях «полудуховные» бытовые жанры. Они предназначались для исполнения во время работы, по окончании трудового дня, до утренней молитвы и т. п. и должны были вытеснить традиционные индейские песни. Некоторые из них, например так называемые «alboradas», или гимны утренней зари, сохранились в испанских поселениях Нового Света до нашего времени.

При всех огромных специфических трудностях музыкальное просвещение индейцев дало блестящие результаты. Путешественники, приезжавшие из Европы в середине XVII века, описывали великолепное музыкальное исполнение в церквях Новой Испании (во время службы и при представлении мистерий), отмечая даже, что население посещает церкви скорее ради музыки, чем ради веры.

И в самом деле, миссионерам удалось почти полностью искоренить древний музыкальный фольклор индейцев. На территории бывших английских колоний, где поселенцы не вступали в бытовое общение с индей-



скими племенами, а лишь вели с ними войну на истребление, подлинная индейская музыка сохранилась почти в неприкосновенном виде там, где остались и сами индейцы. Но в испанских колониях, где высокий уровень индейской цивилизации допускал ассимиляцию и где колонизаторы сознательно стремились подчинить себе коренное население, местная культура подверглась радикальным изменениям. Так, например, в наше время в индейских поселениях Мексики редко удастся услышать напев, текст которого не исполнялся бы на испанском языке, а мелодия не обнаруживала бы явных признаков европейского происхождения. Народные песни индейцев племени Оттоми удивительно близки по интонации и структуре ариеттам из комических опер XVIII века, а народным инструментом этого племени является скрипка. Индейцы племени Тигуа в штате Техас до сих пор расппевают песни с текстами и мелодиями, которым испанские миссионеры обучали индейцев более трехсот лет назад.

Внедряя в туземный быт профессиональную европейскую музыку, католические миссионеры подготовили почву для господства испанского светского фольклора, который, начиная с XVII века, заполнил Новую Испанию.

Постепенно в результате широкой колонизации Новая Испания из страны духовенства и солдат превратилась в процветающую страну южноевропейского типа. Уже в XVII веке путешественники с изумлением описывали города Новой Испании, быт которых полностью воспроизводил быт старой Испании, с той лишь разницей, что он отличался большей роскошью и показным блеском. Так, город Мехико (который к концу этого времени насчитывал 100 000 жителей) поражал своими «широкими улицами... множеством церквей, монастырей, богатых домов... красотой женщин и их одежды... великолепием лошадей и особенно выездов, стоимость которых намного превышает стоимость карет мадридского двора и других городов христианского мира. Здешние жители не жалеют ни серебра, ни золота, ни драгоценных камней, ни золотой парчи, ни китайского шелка...»<sup>23</sup>.

Европейцы, приезжавшие в Мексику, отмечали, что религиозные процессии и представления на Страстной неделе по роскоши оформления и по богатству театральных эффектов превосходили все, что им приходилось видеть в Европе. Они перечисляли костюмы, украшенные золотом, серебром и белыми перьями, ожерелья и диадемы из драгоценных камней, обувь из белого шелка с золотой вышивкой, костюмы Мадонны, Христа и ангелов с крыльями, каскады фейерверка и т. п. Очень много времени и средств затрачивалось на развлечения: балы, пикники, ночные прогулки, театры. Зажиточные испанцы не работали сами, а использовали труд ассимилировавшихся индейцев и негров-рабов. Как быт, так и внешнее оформление города (планировка, архитектура, строительные материалы) настолько точно воспроизводили стиль городов метрополии, что даже в XIX веке, когда Калифорния, Луизиана и Новая Мексика были уже частью территории Соединенных Штатов, европейцы, посещавшие эти местности, не могли отделаться от ощущения, что они находятся в Испании.

«...Главная улица... извивается среди вилл, танцевальных площадок, цирюлен и бильярдных залов. Кучка бородатых людей курит под тенью стены. Священник скромно пробирается через площадь. Девицы в черных вуалях и красных платьях торопятся домой после полуденной службы... Не фланируем ли мы по какому-нибудь городу на юге Испании?» — пишет путешественник в 1876 году после посещения города Монтерей в штате Калифорния<sup>24</sup>.

Совершенно такое же впечатление производил на путешественников Новый Орлеан, быт и внешний вид которого создавали полную иллюзию провинциального южного города Франции. Тип наружности, наряды, манера поведения женщин, обилие увеселительных учреждений (театры, опера, танцевальные залы и т. д.), любовь к роскоши и помпезности (традиционные новоорлеанские карнавалы, Mardi Gras и Lundi Gras, до сих пор славятся своей роскошью) — все это в чрезвычайной степени напоминало быт южноевропейских католических стран. Характерное переплетение религиозности со свободой нравов (так, в городе на каждом шагу

встречались монастыри и публичные дома, а на улицах шла одновременно бойкая торговля изображениями богоматери и Христа и порнографическими открытками), не в меньшей мере, чем французская и испанская речь, резко отличало крайний юго-запад Соединенных Штатов от той территории страны, где на протяжении трех столетий господствовала пуританская психология.

На этом красочном латинском фоне расцвела светская народная музыка.

Это была единственная область духовной деятельности народа, которая оставалась свободной от надзора церкви\*. Характерно, что, несмотря на широчайшее внедрение католицизма, несмотря на то, что население этих районов до сих пор повсеместно соблюдает церковные музыкальные обряды, культовая музыка Южной Америки не породила ни одного значительного явления. И литература Нового Света долгое время пребывала в духовной зависимости от метрополии (формирование национальных литературных школ Латинской Америки относится уже к нашему веку). Существует точка зрения, что до недавнего времени именно музыкальный фольклор отражал наиболее чутко и непосредственно национальные черты психологии народов Латинской Америки. В их богатом песенно-танцевальном творчестве не только сохранился иберийский фольклор Старого Света, но сформировались также и новые, чисто американские образцы. Знаменательно, что среди национальных школ современной латиноамериканской поэзии существует течение, опирающееся на ритмы местных песен и танцев\*\*, так как именно эта область искусства раньше и ярче, чем любая другая, отразила особенности культуры Латинской Америки (отличающие ее от латинской Европы); бесспорно, ни одна

\* С 1571 года инквизиция строжайшим образом контролировала всю жизнь в испанской колонии.

\*\* Так, например, Николас Гильен и Хосе Захария Талет писали стихи под названием «румба»; Луи Палес Матос озаглавил одно из своих стихотворений «Негритянский танец» («Danza Negra»), а Перес Вальдес — «Кандомбе» (негритянские танцы и игры) и т. д.

сфера духовной жизни Новой Испании не была столь же доступна новым веяниям, как музыкальное народное творчество. В то время как ее литература вплоть до XIX века посвящала себя эпике завоеваний или возвышенно духовным сюжетам, ее музыкальный фольклор отражал чисто земные черты современности.

### 3

Народная музыка Центральной Америки сформировалась как результат взаимодействия трех национальных культур: индейской, латинской и африканской.

Наиболее древняя из них — индейская — была, как мы видели выше, в большой степени поглощена музыкой Иберийского полуострова. По меткому определению одного американского музыковеда<sup>25</sup>, современный фольклор Центральной Америки представляет собой результат не столько испанских влияний на индейскую культуру, сколько воздействия некоторых индейских традиций на испанскую основу. Черты музыки индейцев ощутимы главным образом в исполнительской манере латиноамериканских музыкантов. В некоторых местностях она отличается большей мягкостью и меланхоличностью, чем это свойственно испанской музыке Европы. Пережитком древних индейских обрядов можно считать и употребление барабанов. Не исключено, что ритмическое своеобразие некоторых жанров латиноамериканской музыки также отчасти обусловлено слиянием испанских «ударных» ритмов с «просодическими» ритмами индейских напевов\*, хотя в формировании характерного ритма латиноамериканского фольклора ведущая роль бесспорно принадлежит африканским влияниям.

Главное место в фольклоре Центральной Америки принадлежит испанскому фольклору, причем почти исключительно андалузскому. В ранний период коло-

\* Эта гипотеза о влиянии индейских ритмов «просодического» типа принадлежит Марио де Андраде<sup>26</sup>.

низации из южной Европы прибывали преимущественно жители Андалузии, и их психологический склад и художественные традиции оказали доминирующее и наиболее устойчивое влияние на музыкальное искусство новой страны.

В период колонизации Америки светская музыка Андалузии уже впитала в себя влияние цыганского фольклора (первая партия цыган прибыла в Испанию в 1447 году). Необузданный темперамент, теснейшее слияние музыки с танцем, своеобразная перекрестная ритмика — все эти особенности цыганского искусства отразились на той ветви испанского фольклора, которая в XVI веке была перенесена в Новый Свет.

В отличие от пуритан, колонизаторы Латинской Америки, внедряя католичество и церковную музыку, несколько не противодействовали нормальному развитию светского искусства. Уже в самых ранних документах, относящихся к колонизации, имеется множество ссылок на поощрение светской музыки. Так, спустя двадцать лет после того как Колумб открыл Вест-Индию, на остров Куба были присланы из Испании два музыканта «для развлечения населения»<sup>27</sup>. Кортес взял с собой солдата, который «играл на лютне и обучал танцам»<sup>28</sup>. В 1525 году в городе Мехико некий европеец, желая «облагородить город»<sup>29</sup>, при всеобщем поощрении открыл школу танцев.

Южноевропейский быт латинских колоний создавал в высшей степени благоприятные условия для сохранения и развития фольклора: с одной стороны, деревенский уклад жизни на огромных изолированных пространствах («*ranchos*»), с другой — города с их бесчисленными фестивалями («*fiestas*»), карнавалами и танцевальными залами. Существенно, что в течение трех столетий (до XIX века) доступ в Южную Америку был закрыт всем европейцам, за исключением жителей Иберийского полуострова. Характерной чертой латиноамериканской культуры нашего века является широчайшее распространение иберийского, и главным образом испанского фольклора.

Поздний Ренессанс ознаменовался огромным распространением светской бытовой музыки по всей Европе,

но именно в Испании развитие бытовых полуфольклорных жанров достигло особенного расцвета. В отличие от Италии, Англии и Нидерландов, в Испании не было мелких дворов и соответственно не было сколько-нибудь значительной прослойки утонченных любителей музыки. Мадригальное искусство там и не укоренилось. Но зато бытовые полународные жанры — баллады и романсерос — были в полном смысле слова массовым искусством Испании XVI века.

Об исключительной популярности баллады свидетельствует дневник одного из первых конквистадоров, содержащий любопытную деталь: солдаты одного отряда, странствуя в лесах Нового Света, ради развлечения вели между собой долгую беседу, пользуясь исключительно цитатами из популярных баллад. Некоторые из этих баллад сохранились на бывшей испанской территории США вплоть до нашего века.

Еще большее распространение в Новом Свете получили романсерос (*romances*), некогда возникшие в среде жонглеров. В отличие от баллад их исполнение сопровождалось не только игрой на лютне, но в нем обязательно участвовал и жонглер, танцующий с кастаньетами. Именно романсерос с характерным слиянием танца и песни и акцентированным «кастаньетным» ритмом стали массовым видом искусства в Новой Испании.

В некоторых районах Мексики, Калифорнии и в других местах, где негры не образуют сколько-нибудь значительной части населения, андалузская линия осталась более или менее неприкосновенной. При этом сохранились не столько сами образцы старинного фольклора \*, сколько его сложившиеся стилистические черты. Однако на большей части территории Латинской Америки — в Бразилии, Колумбии и в особенности на Антильских островах — Кубе, Гаити, Пуэрто-Рико, которые для рассматриваемой проблемы представляют глав-

\* Наоборот, некоторые исследователи склонны считать, что ни одна народная песня Латинской Америки не живет более 80—100 лет<sup>30</sup>.

ный интерес, — испанский фольклор испытал сильнейшее воздействие музыки и танцев Африки.

Привоз негров-рабов на испанскую территорию Нового Света начался также в XVI веке. Таким образом, развитие испанского и негритянского фольклора происходило там одновременно, при неизбежных и непрерывных взаимовлияниях. Не следует игнорировать и столь существенное обстоятельство, как значительное преобладание негритянского населения над европейским на протяжении длительного времени. Отсюда и большие возможности сохранения элементов африканской культуры, во всяком случае гораздо более значительные, чем среди невольников Северной Америки. Они живут по сей день и в бытовом лексиконе, и в фольклоре, и в верованиях негров латиноамериканских стран. Так, например, вплоть до наших дней среди негритянского населения на Кубе распространена языческая религия Vodun (или Voodoo), восходящая к древним африканским верованиям. Она существует наряду с католичеством и включает в свои сложные языческие обряды некоторые внешние черты христианского богослужения. Благодаря этим широко распространенным языческим ритуалам африканские танцы и связанная с ними музыка уцелели спустя четыре столетия. И даже в наш век исследователи и путешественники отмечают если не тождество, то поразительную общность между некоторыми танцами негров Антильских островов и жителей Восточной Африки (таких танцев, как, например, калинда, конго, вуду, ката и многих других). Все они связаны с африканскими ударными и звучаниями (наряду с барабанами используются всякого рода погремушки и другие немзыкальные средства, вроде хлопков, шлепков и т. д.) и отличаются ярко чувственным характером. Свадебные и похоронные ритуалы, сложившиеся в древние времена на африканской почве и исчезнувшие в англокельтской Америке, также живут среди негров Антильских островов как элемент современного быта.

Таким образом, традиционные африканские танцы и сопутствующая им музыка сохранились на испанской территории Нового Света в неизмеримо больших мас-

штабах, чем на севере. То, что у североамериканских негров имеет характер отдельных достаточно редких пережитков, на Антильских островах воспринимается как форма современного фольклора. Но еще более существенно другое. Испанская музыка, с которой негры столкнулись в Латинской Америке, была гораздо ближе им по духу и по формальным средствам выражения, чем фольклор северных колоний. Те элементы африканской музыки, которые в англокельтской музыкальной среде либо атрофировались, либо застыли в своем развитии, либо растворились в новых афро-американских видах, здесь обнаружили способность к скрещиванию с европейской разновидностью местного фольклора. Взаимно оплодотворяя друг друга, испанская и африканская культуры породили своеобразный гибрид, который и является новым самобытным видом латиноамериканского фольклора.

Исследователи этой музыки единодушно отмечают одну ее особенность — особенное тяготение к любовной теме. Ни застольные, ни солдатские, ни рабочие, тюремные или патриотические песни, которыми пестрит фольклор всех стран, не занимают в народной музыке Латинской Америки такого места, как фольклор любовного содержания. Это тем более удивительно, что новые песни появляются там ежедневно, что они охватывают огромный диапазон настроений — от шуточных, эпиграмматических «dichos» до трагических песен об отвергнутой любви (так называемые песни «el abandono»).

Возможно, что подобная направленность явилась реакцией на крайне «возвышенный характер» официальной музыки и официальной литературы, которые находились постоянно под строжайшим наблюдением инквизиции, католической церкви и иезуитских учреждений.

Другим важнейшим отличительным признаком латиноамериканского фольклора является неразрывная связь песни с танцем. Латинамериканская песня предназначена для исполнения одновременно с танцем и часто является лишь вокальным аккомпанементом к нему. Самый распространенный музыкальный жанр Центральной





Народный оркестр Гаити

Америки носит название «данса» (*danza*). Под словом «данса» обычно подразумеваются хабанера или танго\* (латиноамериканские танцы, получившие широкую известность в Европе). Однако и другие «песни-танцы» — конга на Кубе и в Бразилии, пена — в Пуэрто-Рико, тамборито — в Панаме, румба — на Антильских островах и другие примыкают к этой же ветви песенно-танцевальных жанров. Подобное слияние музыки с танцем, несомненно, связано с испанскими традициями. В самой Испании песня почти неотделима от танца, что,

\* Небезынтересно само происхождение названия «хабанера». Английский деревенский танец «кэнтридэнс» («country dance»), проникший в салоны Франции, был переименован в «контраданс» («contradance»). Оттуда он перекочевал в Испанию под названием «контраданса» («contradanza»). Позднее его привезли на Кубу, где название сократили, отбросив его первую половину. Там танец (теперь уже «danza») видоизменился под воздействием местного кубинского фольклора и был переименован в «данса хабанера» («danza habanera»), т. е. дословно «гаванский танец». Наконец, и здесь первое слово отпало, и осталось только второе — «habanera» (хабанера).

в свою очередь, восходит к цыганским истокам светской музыки Андалузии. (Глинка во время своего пребывания в Испании обратил внимание на то, что недостаточно знать мелодии испанских песен, а необходимо представлять и движения танцоров. Для этого он специально обучался пляске, потому что «здесь музыка и пляска неразлучны»<sup>31.</sup>)

В то же время свойства испанского фольклора, как мы видели выше, полностью соответствуют и характеру африканского музицирования. Подобное совпадение «наследственных признаков»\* проявилось в огромном усилении танцевального и инструментального начала в новом латиноамериканском фольклоре.

В иберийском фольклоре издавна господствовали щипковые и ударные инструменты. В эпоху позднего Ренессанса, совпавшую с начальным периодом колонизации Америки, народная инструментальная культура Испании достигла очень высокого уровня. Испания — родина лютни, и испанская лютневая школа занимала если не первое, то одно из первых мест в Европе\*\*. Лютня, ребеб, арфа, гитара — все эти бытовые инструменты Испании уже в XVI веке стали бытовыми инструментами и в колониях Нового Света.

На протяжении последующих двух столетий лютня породила множество других щипковых народных инструментов, которые впоследствии окончательно вытеснили ее. В Испании и в испанских колониях Америки место лютни постепенно заняла гитара. В Португалии сформировалась своеобразная ее разновидность, так называемая «португальская гитара», близкая по типу мандолине или банджо. Народным инструментом на латинских землях стала также и арфа. Таким образом, массовыми инструментами испанских колоний оказались именно щипковые. Вне сомнения, под их влиянием ли-

\* Не исключено, что это совпадение обусловлено далекими африканскими влияниями на испанскую музыку.

\*\* В самых первых печатных нотных изданиях в Европе (издательство Петруччио) испанская лютневая музыка занимала очень большое место. Так, между 1536 и 1576 годами вышли в свет восемь сборников лютневой музыки Испании.

бо сохранилось, либо полностью сложилось и негритянское банджо \*. В литературе XVIII века упоминания об этом инструменте в латинских колониях встречались неоднократно и задолго до того, как его популяризировали североамериканские менестрели. Да и близость банджо к гитаре или мандолине (по конструкции, способу звукоизвлечения, технике игры, тембру и т. п.) указывает на родство с иберийскими щипковыми инструментами.

Однако особенное развитие в латинских колониях Нового Света получили ударные инструменты.

И в музыке самой Испании ударные инструменты играют весьма значительную роль — гораздо более заметную, чем в фольклоре Центральной Европы \*\*. Кастаньеты — не менее характерный элемент национального колорита, чем бой быков (дети в Испании с малых лет упражняются в ритмической игре на кастаньетах). Распространены, кроме того, самые разнообразные виды ударных инструментов, от барабанов до обыкновенных палок, которыми ударяют по земле, чтобы заменить кастаньеты или каблуки отсутствующего танцора. Интересно, что щипковые инструменты также издавна использовались в Испании как ударные. В одном из самых ранних испанских трактатов об инструментах \*\*\*, относящемся к XVI столетию, автор рассматривает гитару и арфу именно с этой стороны. Он классифицирует инструменты по следующей схеме:

- а) естественные — вокальное пение, мелодия,
- б) ритмические — гитара, арфа,
- в) духовые — орган, флейта «douçaine» (ранняя разновидность гобоя).

\* Относительно происхождения банджо существуют разные точки зрения. Хорнбостель <sup>32</sup> утверждает, что банджо является португальским инструментом. В противоположность ему Энгель <sup>33</sup>, приписывает создание первых образцов банджо жителям Восточной Африки.

\*\* Это также связано с африканскими, скорее всего мавританскими, влияниями.

\*\*\* *Declaracion de Instrumentos*, 1548, автор — священник Бермудо <sup>34</sup>.

Старинная испанская традиция использования щипковых инструментов в качестве ритмических ударных сохранилась в Новом Свете не только в музыке для гитары, лютни и арфы, но и для негритянского банджо.

В Латинской Америке пристрастие к ударным свойствам инструментов достигло крайнего выражения. Здесь произошло своеобразное совпадение характерных особенностей иберийского фольклора, индейских религиозных ритуалов и африканского музыкального стиля. Во всех трех случаях, в особенности в музыке негров, ударные звучания используются в качестве важнейшего выразительного приема. В латинских землях Америки получили права гражданства не только узаконенные инструменты европейского оркестра, но и множество «сымпровизированных», самодельных инструментов; некоторые из них не обладают ни определенной звуковысотностью, ни приятным качеством звука, а лишь шумовым, ударным эффектом\*. Во многих местностях Латинской Америки, в том числе и на Антильских островах, популярна разновидность маримбы.

Национальный инструмент Кубы, звук которого, по мнению писателя Фердинанда Ортиса, является «самым глубоким и эмоциональным выражением души кубинского народа»<sup>35</sup>, — так называемые *claves* — представляют собой ударный инструмент, близкий одновременно и кастаньетам, и ксилофону. Барабаны во многих разновидностях также чрезвычайно широко представлены в кубинской народной музыке (конга, бамбула и т. д.).

Фольклор Северной Америки не воспринял ритмических особенностей африканской музыки. Инструментальная культура африканских негров в целом атрофировалась в этой атмосфере. Фольклор же латинских районов обладал свойствами, которые делали взаимовлияния не только возможными, но, быть может, даже и неизбежными.

Мавританская орнаментальная мелодика, цыганские перекрестные ритмы (связанные с кастаньетами, гитар-

\* Например, так называемые *gesso-seco*, *xucallo*, *puita*, *saxambo*, *vialo* и др.



Гватемальская игрушка  
(исполнитель на маримбе)

ным сопровождением, хлопками и т. п.) внесли в испанские ритмы своеобразные черты, не известные фольклору Центральной Европы. Характернейшая черта андалузского фольклора — постоянная смена метра, т. е. непрерывное передвижение акцентов с двудольности к грехдольности.

Южноиспанскому фольклору свойственна также своеобразная полиритмия, которая не встречается в народных песнях и танцах средневропейских стран. Чувство полиритмии в испанском фольклоре возникает от противопоставления нескольких самостоятельных ритмических планов. Импровизатор-гитарист, играющий аккомпанемент, певец, исполняющий мелодию, танцор, отбивающий ритм каблуками и кастаньетами, непрерывно

синкопируют друг с другом. Обычно танцор выполняет, кроме того, сложные перекрестные ударения между тонкими и причудливыми акцентами кастаньет и незамолкающими ударами каблуков по земле — картина, знакомая всякому, кто хоть раз наблюдал исполнение народных испанских «песен-танцев». На испанскую народную полиритмную обратил, в частности, внимание Глинка:

«...Казалось, что слышишь три разных ритма, — писал он, — пение шло само по себе; гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладоши и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки...»<sup>36</sup>. Благодаря наличию «неевропейских» элементов (тенденция к синкопированию и полиритмии, смена метра, отсутствие европейской квадратности, преувеличенная акцентировка, связанная с танцевальными ритмами) испанский фольклор оказался способным к взаимодействию с музыкой негров. При этом африканские влияния на новый латиноамериканский фольклор сказываются почти исключительно в ритмической сфере.

Новый фольклор Центральной Америки характеризуется подчеркнутым двудольным размером. Сравнение испанского фольклора в Европе и Америке показало, что в тех районах, где африканские влияния особенно значительны, метр традиционных образцов подвергся изменению. Девяносто процентов европейских испанских песен обладают трехдольным размером; среди вест-индских образцов трехдольный метр встречается гораздо реже. Любопытно, что даже болеро на острове Куба превратилось из трехдольного танца в двудольный (причем с характерной синкопой в басах)\*.

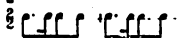
С другой стороны, типичный двудольный метр «danza» встречается в европейском испанском фольклоре не чаще, чем в соотношении 1 к 15, в испанском фольклоре Америки — в соотношении 1 к 5, а в новом «афро-кубинском» фольклоре он господствует без исключения. Тяготение к двудольности несомненно является результатом африканских влияний.

\* Из 90 испано-американских песен, просмотренных автором, более 60 выдержаны в двудольном размере.

Особенно ясно эти влияния сказываются в том, как усложнилась и видоизменилась простейшая ритмическая схема хабанеры.

В народной музыке Латинской Америки, и в частности на Кубе, синкопы, неожиданные акценты и полиригмические эффекты обогатили ее однообразную двудольность. Приводим несколько образцов.

47. РИТМИЧЕСКАЯ СХЕМА ХАБАНЕРЫ



ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ХАБАНЕРА



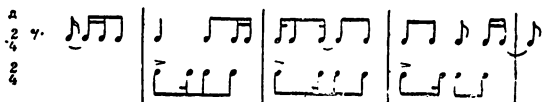
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ХАБАНЕРА



КАССАДОС «ХАБАНЕРА»



РИТМИЧЕСКАЯ СХЕМА КУБИНСКОЙ РУМБЫ



Здесь верхний голос синкопирует на фоне равномерного аккомпанемента.

Часто и сам аккомпанемент подвергается синкопированию. Это характерно, например, для кубинской «конга», для кубинского «сон», для некоторых форм «румбы».

49a

6

7

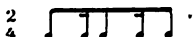
Нередко эффект синкопирования достигается без изменения нотных длительностей, посредством перенесения ударного акцента с сильной доли на слабую. Так, например, в Бразилии народные исполнители именно в такой манере чередуют акценты *pizzicato* и чисто ударные эффекты (исполнитель ударяет рукой по дереву). Нечто сходное мы наблюдаем в ритмической схеме распространенного на Кубе «танго конга». Иногда этот прием используется для усиления эффекта синкопы.

49a canto





Самым распространенным ритмом кубинских песен-танцев является синкопированная фигурка, известная под названием «синкильо» (cinquillo).



Прием перенесения акцента на слабую долю лежит в основе музыки кубинских синкильо даже в трехдольных мотивах. Сложная система акцентов часто создает эффект полиритмии.

Приводим примеры:



Что же касается мелодий, то в преобладающем большинстве случаев они близки традиционным испанским напевам. На Кубе негритянские влияния проявляются лишь в окончаниях на слабой доле и тенденции к синкопированию. Ниже приводится испанская мелодия в европеизированном и в негроизированном вариантах.



Достаточно только бросить взгляд на приводимые выше отрывки латиноамериканских *danza*, чтобы убедиться в их поразительной близости к ритмическому стилю раннего джаза.

И в *danza*, и в джазе музыка неразрывно связана с танцевальными движениями, вызывая ясные моторные и физиологические ассоциации. Как и в джазе, в латиноамериканских жанрах ясно выявлены и характерная неизменная двудольность, и ударный эффект на слабой доле, и полиритмическая структура. Характерно и преобладание определенной синкопированной фигуры:



Она в такой же мере типична для вест-индского фольклора, как, например, гитарный аккомпанемент для испанского, увеличенная секунда для условно ориентального или ритм чардasha и стиль «вербункош» для венгерского. А между тем именно эта ритмическая схема господствовала в раннем рэг-тайме.



(Из руководства по обучению исполнению рэг-тайма)

Первые печатные блюзы основывались на ритмическом рисунке, который, по признанию самого В. Хэнди, «отца» джазовых блюзов, является синкопированным вариантом ритма хабанеры или танго:

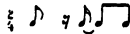
РИТМ ХАБАНЕРЫ

55

$\frac{2}{4}$



РИТМ РАННИХ БЛЮЗОВ



Этот ритм характерен и для кубинской конга.

Ранний джаз напоминают и некоторые инструментальные приемы. Так, пианистический стиль рэг-тайма, с его аккордовыми «кляксами» и ударными эффектами, сложился как результат перенесения на клавиатуру современного фортепиано принципов игры на банджо или гитаре. Очевидно, под влиянием латиноамериканских щипковых инструментов фортепиано в американском джазе превратилось в ударный инструмент.

И, наконец, нельзя не заметить общности между манерой танцев, распространенных на Антильских островах, и теми телодвижениями, с которыми неразрывно была связана музыка раннего джаза\*.

На островах Куба, Пуэрто-Рико, Гаити народный танец вобрал в себя особенности и латинских, и африканских плясок.

\* Еще в 1913 году, когда джаз только зарождался, исследователь латиноамериканского фольклора Фриденталь<sup>30</sup> высказал предположение, что модные европейские танцы, которые в то время проникали в мюзик-холлы Европы из Соединенных Штатов, заимствованы Северной Америкой из бывших испанских владений — Кубы или Пуэрто-Рико.

Общеизвестно, что андалузские танцы настолько отличаются от среднеевропейских, что жители Центральной Европы воспринимают их как экзотику. «Ориентальный» стиль цыган оставил здесь глубокий след. Чувственный характер, конвульсивные движения, импровизирование во время исполнения, общий характер крайней возбужденности, полиритмические эффекты, создаваемые одновременным движением разных частей тела, участие наблюдающей толпы в отбивании ритма и т. п. — все это восходит к «цыганским» традициям. Именно испанские танцы более поздней эпохи, в которых живут наследственные связи с цыганским искусством (болеро, фанданго, сапатеадо), получили наибольшее распространение в Новом Свете \*. Они имели множество точек соприкосновения с африканской «хореографией», и их неизбежное взаимовлияние породило новый вид латиноамериканских танцев, с резко усиленными «ориентальными» чертами. Эротический облик, конвульсивные движения мышц, сложный и резко акцентированный ритм характеризуют афро-испанские танцы Антильских островов. А ведь эпоха джазовых танцев и начинается с перехода от движений, близких по типу европейскому балету, к свободному раскачиванию плеч, бедер и всего корпуса. При этом сопровождающая музыка обладает преимущественно свойствами ритмической пульсации и не отличается мелодичностью, необходимой для европейских танцев. Любопытно, что еще в XIX веке негритянские танцы Нового Орлеана — родины джаза — обратили на себя внимание близостью к пляскам испанских цыган, и бытописатели той эпохи объясняли это родство территориальными связями с Антильскими островами<sup>37</sup>. В высшей степени знаменателен и следующий факт из истории музыкальной эстрады Бродвея: джазовые танцы под новую музыку, впервые показанные на сцене в сезон 1915—1916 годов в музыкальном ревю «*Midnight frolic*», по признанию постановщика, были заимствованы непосредственно из Кубы, куда в

\* Гальярда, фолья, гавот, сарабанда и др. также привились в испанских колониях.

поисках художественных новинок он посылал своих агентов и артистов. Там эти агенты изучали местные танцы и записывали на пластинки сопровождающую их музыку.

В одном из первых трудов о джазе<sup>6</sup>, опубликованном в 20-х годах, когда американская интеллигенция ломала голову над проблемой происхождения этого странного жанра, автор как о само собой разумеющейся истине писал о том, что танцы, близкие джазовым, издавна существовали на Гаити и в Сан-Доминго.

«Джазовый стиль немыслим без испанского колорита», — высказался один из крупнейших джазистов Нового Орлеана Джелли Ролл Мортон.

Именно к афро-испанской среде восходят многие характерные стилистические черты музыки и танцев раннего джаза.

#### 4

Теперь можно более или менее полно представить себе предысторию джаза.

Джаз не был непосредственно порожден афро-испанским фольклором. Художественные деятели Латинской Америки часто отреклись от него. И в самом деле, «нервозность» джаза, его стандартный эстрадный облик ни в какой мере не свойственны жизнерадостному наивному латиноамериканскому фольклору. Джаз слишком явно принадлежит к урбанистической культуре современных североамериканских городов.

И все же, как ни далек афро-испанский фольклор по стилю и духу от эстрады Бродвея, тем не менее он сыграл роль важнейшего связующего звена между музыкой Африки и ранним джазом. Именно чувственные, любовно-лирические «песни-танцы» Южной Америки подготовили расцвет этого своеобразного искусства, которое в 20-х годах нашего столетия откристаллизовалось в виде джаза. Однако последняя, решающая стадия формирования джазового стиля связана уже не с Антильскими островами, а с Новым Орлеаном. Нет ничего слу-

чайного в том, что именно из Нового Орлеана прибывали в крупные города Северной Америки первые мастера джаза «послевоенного периода». На культурной почве этого единственного в своем роде города произошло слияние афро-латинских и афро-английских музыкальных традиций, которое и породило жанр, завоевавший в XX веке весь капиталистический мир.

Новый Орлеан — самый экзотический из всех городов, расположенных на территории Соединенных Штатов. Ни в одном другом месте не найти такого смешения разнообразных национальных культур, как в столице Луизианы. Основанный в начале XVIII века французскими колонистами-аристократами, он на протяжении последующего столетия переходил от французов к испанцам и обратно. Обе нации оставили в культуре этого города очень значительный след. Присоединение Луизианы к Соединенным Штатам (в 1803 году) долгое время не оказывало никакого воздействия на общий стиль его жизни. Так, например, если на севере Америки опера и по сей день является чужеземным «искусством для избранных», то в Новом Орлеане французский оперный театр издавна процветал как вид массового искусства. Ни в одном городе Соединенных Штатов невозможно то обилие увеселительных учреждений, какое характеризует Новый Орлеан. Бесчисленные танцевальные залы, казино, частные театры, кабаре, публичные дома создавали типичный местный колорит этого «франко-испано-американского» города. Непрерывный поток эмигрантов с Антильских островов поддерживал сходство новоорлеанского быта с красочной, экзотической жизнью испанских районов. До самого недавнего времени Новый Орлеан казался не столько южной границей северной культуры, сколько северной границей южной культуры.

Огромное скопление негров в Луизиане\* усиливало ярко экзотический облик этого далекого южного уголка Соединенных Штатов. Одной из достопримечательно-

\* Так, в период первой мировой войны негры составляли более 60% населения всей Луизианы.

стей Нового Орлеана, неизменно обращавшей на себя внимание тех, кто когда-либо писал о нем, была так называемая площадь Конго\*. Она получила это название в связи с тем, что каждое воскресенье много часов подряд здесь танцевали и музицировали негры-невольники или свободные негры из низшей социальной прослойки\*\*, привлекая толпы зрителей. За исключением раннего периода торговли рабами, когда негров привозили в Луизиану непосредственно из Африки, в XVIII и XIX веках цветное население Нового Орлеана пополнялось почти исключительно жителями Вест-Индских островов, в частности Гаити и Кубы.

«Репертуаром» площади Конго были африканские и афро-испанские песни и танцы. Путевые записки и книги северных путешественников прошлого столетия пронизаны описаниями странной, «варварской», чувственно-необузданной музыки площади Конго и ее «непристойных» (с точки зрения пуританской нравственности) экзотических танцев-игр.

На протяжении длительного периода площадь Конго играла роль резервуара местного народного творчества. Здесь зарождались и отстаивались типичные «классические» формы новоорлеанского фольклора. Существенным дополнением к афро-испанским традициям оказались влияния креольских (франко-американских) песен и в особенности французских духовых оркестров. Роль последних в формировании джаза особенно интересна и необычна.

Во время революции 1789 года во Франции сложился новый тип духового оркестра, предназначенный для выступлений на открытых площадях. В годы Консульства и Империи эти оркестры переродились в военные духовые ансамбли. Их торжественная, холодно-блестящая музыка получила огромное распространение во Франции в первое десятилетие XIX века, а из метрополии она перекочевала и в далекие колониальные земли. Несмот-

\* Подлинное название площади *Place de Beauregard*.

\*\* В отличие от англокельтских районов США в латинских колониях негры легко ассимилировались с европейцами. Среди них многие занимали высокое общественное положение.

ря на то, что Луизиана была продана Соединенным Штатам именно в эти годы, тем не менее влияние французской культуры продолжало господствовать в старых латинских кварталах Нового Орлеана вплоть до конца XIX века. (На протяжении многих лет после присоединения Луизианы к Соединенным Штатам англокельтское и латинское население Нового Орлеана продолжало жить обособленно друг от друга.)

«Наполеоновскую» традицию духовых оркестров по своему восприняли и развили музыканты площади Конго.

Наряду с афро-испанскими инструментами — гитарой, банджо, барабанами, импровизированными ударно-шумовыми приспособлениями, маримбой, примитивными духовыми инструментами, которые издавна звучали в этих прославленных уличных «концертах», в негритянскую музыку Нового Орлеана вторглись и медные духовые. Ни один вид европейской музыки, воспринятый неграми, не оставался в их руках без изменения. В старинных европейских инструментах они тоже открыли новые звучания, соответствующие негритянским вокальным тембрам. Трактовка медных в соответствии с африканской ансамблевой манерой, где сольные и хоровые голоса противопоставляются ударным звучаниям, станет позднее самой характерной чертой инструментального стиля джаза. Когда с внедрением англо-американских нравов в быт Нового Орлеана концерты на площади Конго прекратились, негритянская музыка для медных духовых расцвела уже как самостоятельная ветвь искусства. Она сложилась в широко распространенных в Новом Орлеане негритянских похоронных и религиозных церемониях, частично имеющих языческое происхождение.

С музыкой площади Конго связаны самые оригинальные черты творчества Луи Моро Готтшалка (1829—1869), одного из наиболее интересных американских композиторов XIX века.

Уроженец французского квартала Нового Орлеана, Готтшалк получил образование в Париже, где его учителем и другом был Берлиоз. Как пианист-виртуоз он заслужил похвалу Шопена. За исключением эпизодиче-



ских концертных турне по Северной Америке (в сезонах 1855/56 и 1862/63 годов) творческая жизнь Готтшалка протекала всецело либо в латинских странах Европы, либо в Латинской Америке.

Многое в искусстве Готтшалка роднит его с представителями демократических национальных школ XIX века. Музыкальный язык его произведений, его строй мышления в целом примыкают к эстетике европейского романтизма. Излюбленный жанр Готтшалка — фортепианная миниатюра, выдержанная в блестящем концертном стиле середины века. Но его самая яркая, характерная, значительная черта — непосредственная связь с испанским и в особенности афро-латинским фольклором. Мотивы, которые в детстве доносились до него с площади Конго, песни и танцы, услышанные им в годы пребывания в Испании, наконец, афро-испанский фольклор Антильских островов, где он провел много лет в добровольном изгнании из городской цивилизации, — все это образует основной «тон» его музыки. Готтшалк первый открыл для профессионального музыкального мира замечательное богатство ритмов афро-испанского фольклора, его необычный тембровый колорит. Сегодня, когда благодаря джазу ритмоинтонации афро-испанского фольклора давно стали всеобщим достоянием, его музыка кажется совсем обычной. Многие латиноамериканские композиторы наших дней идут по пути, проложенному Готтшалком. Но в 40-х годах прошлого века, когда он сочинил свою первую пьесу «La bambula» (название афро-испанского барабана, широко используемого на площади Конго), в основе которой лежал ритм danza (простой и синкопированный), —





Кубинский музыкант

по существу он открыл в профессиональной музыке новую «национальную сферу». В его «Кубинском танце» («Ojos Criollos») встречается интереснейшее сочетание ритмов кекуока и синкопированной хабанеры. В другой пьесе, также названной им кубинским танцем («Di que sí»), ритм рэг-тайма накладывается на выдержанную «джазовую» двудольность (т. е. двудольность с акцентированной «слабой» долей). Большинство его пьес имеет программные названия, обычно связанные с

образами испанской Америки. Среди них — симфония, одна из частей которой озаглавлена «Деревенские сцены Кубы», «Память о Гаване», «Память о Кубе», ряд кубинских танцев и другие.

По существу, еще до Дворжака Готтшалк наметил пути к созданию национальной американской музыки на основе местного фольклора. Однако, будучи жителем Соединенных Штатов, он по своим творческим и духовным связям принадлежал всецело Латинской Америке. В середине XIX века новоорлеанский и кубинский фольклор не обладал свойствами общеамериканского искусства. То, что в музыке Гершвина \*, созданной чуть ли не сто лет спустя, прозвучало как свое — национальное и современное, во времена Готтшалка было воспринято лишь как колоритная экзотика. Почти полвека спустя Дворжак провозгласил тезис о возможности создания американской школы на основе негритянских спиричуэлс, но этот музыкальный жанр и в самом деле обладал свойствами общеамериканского искусства. А Готтшалк, творивший в эпоху далекой предыстории джаза, для США появился слишком рано. В те годы у него не могло быть преемников на североамериканской культурной почве \*\*. Сегодня же его музыка, понятная, общедоступная и ничуть не экзотическая, воспринимается как прошедший этап.

## 5

Скачок от музыки площади Конго к джазу 20-х годов всецело связан с проникновением в жизнь Нового Орлеана общественных и культурных нравов северных американцев.

Вследствие постепенного наплыва в Луизиану жите-

\* В частности, в его «Кубинской увертюре».

\*\* Но от его творчества тянутся пути ко многим композиторам Латинской Америки, где при жизни он пользовался большим успехом.

лей из северных штатов, в том числе и цветных, местный афро-латинский фольклор вступил в соприкосновение с музыкальными жанрами негров англокельтской Америки. Это был процесс сложный и взаимный. В частности, в этой среде негритянские духовные песни могли приобрести несколько иной облик, чем в южных сельских штатах — на родине «классических» протестантских спиричуэлс. Под воздействием полуязыческого восприятия христианской религии, характерного для негров латинских земель, в спиричуэлс могли усилиться черты, выражающие земную чувственную радость, а возвышенно-одухотворенное начало отступило на задний план.

Интонации и температура вокальных спиричуэлс и блюзов заметно отразились в оркестровой музыке новоорлеанцев. Но, в свою очередь, и афро-испанские традиции сказались на облике северных жанров. В частности, блюзы, столь близкие песенному стилю спиричуэлс, обнаруживают родовую связь с афро-испанским фольклором (сольное пение в сопровождении щипкового инструмента, синкопированные танцевальные ритмы, меланхолические любовные тексты, близкие испанским песням типа «el abandonado»). Вспомним, что Хэнди, создатель профессиональных блюзов, указывал на ритм танго как на источник ритма чарльстона. Не случайно в текстах блюзов, как можно судить даже по вышеприведенным примерам (см. стр. 236), постоянно упоминаются Миссисипи, Новый Орлеан и Мексиканский залив.

Однако главные силы, содействовавшие рождению джаза, лежали за пределами узко музыкальных явлений.

Пришельцы из северных штатов принесли с собой свои законы расовой сегрегации, которые к концу XIX века совершили полный переворот в судьбе негритянского населения города. Цветные граждане, которые прежде пользовались относительной свободой, легко смешивались с креолами и во многих случаях достигали заметного общественного положения, постепенно обречались на позорную и тяжелую жизнь своих соплеменников на Севере. Многие сферы деятельности отныне были для них закрыты. Одной из немногих профессий,

к которым теперь допускались негры, было музыкальное ремесло, но только в границах увеселительных заведений.

Кадры негров-музыкантов формировались в Новом Орлеане на протяжении многих поколений. В этом «веселящемся городе», прославившемся своим оперным театром, частными «аристократическими» ансамблями, общественными балами, негры-музыканты издавна занимали видное место. В частности, задолго до появления североамериканских менестрелей в Новом Орлеане существовали негритянские труппы музыкантов-актеров\*. Музыка была одной из самых распространенных профессий среди лиц цветного населения Нового Орлеана. Негры-музыканты исчислялись сотнями, когда власти города в последней четверти XIX века издали закон, запрещающий им заниматься своей профессией где-либо, помимо притонов и публичных домов.

Этот шаг предопределил судьбу негритянской музыки Нового Орлеана. Ее «творческой лабораторией» стал знаменитый «район красных фонарей» — Сторивиль, открытый городскими властями в 1890 году для белокожих американцев. «Янки», приезжавшие на бывшие латинские земли, оставляли на родине всю свою респектабельность, свое пуританское ханжество и суровые нормы поведения. Притоны Сторивили привлекали авантюристов, преступников со всех концов страны. На обслуживание этого «общества» и были обречены талантливые негритянские музыканты, спасавшиеся от безработицы и голода.

Много лет спустя американские исследователи собрали богатейший материал, неопровержимо доказывающий, что все без исключения музыканты раннего новоорлеанского джаза играли в Сторивиле и что именно в его атмосфере местный негритянский фольклор приобретал цинический характер.

\* Существует точка зрения, что североамериканские менестрели вообще возникли под влиянием негритянских трупп Нового Орлеана. Во всяком случае, название «olio» (см. четвертую главу) говорит о латинских истоках. Негритянская труппа в Новом Орлеане существовала уже в 1791 году.

«Ранний джаз» начиная с 1890 года) считался недопустимым не только в среде белых американцев, но и во многих негритянских кругах Нового Орлеана»<sup>38</sup>, — пишут крупнейшие специалисты по истории раннего джаза.

«Джаз исполнялся преимущественно в районе публичных домов... где собиралось мужское население всего города. Неизбежная атмосфера притона определяла характер работы музыканта и создавала ему аудиторию. Подобное обстоятельство не следует игнорировать, так как эта публика собиралась в местах, находящихся за пределами приличного общества...

В этих танцевальных залах мужчины не снимали своих шляп из опасения, чтобы их не украли... а оплата музыкантов зависела от того, сколько можно было вытянуть из «девушек» и их кавалеров... Район Сторивиль, щеголявший в свое время тем, что среди его населения насчитывалось от пятисот до тысячи «девушек», имел свои традиции, стимулировавшие распушенность, что означало и распушенность в музыке... В период между 1890 и 1917 годами в Сторивиле переиграло около двухсот музыкантов, завоевавших впоследствии широкую славу в качестве исполнителей джаза...»

«...Если бы все знали правду о происхождении слова «джаз», то оно никогда не произносилось бы в приличном обществе», — читаем мы в другом месте<sup>39</sup>.

«Это слово зародилось... в танцевальных притонах, открытых для всего города. Они назывались «hopky-topk» — название, которое само по себе намекает на некоторые ритмы джаза... Слово «джаз» было широко известно в этих залах лет тридцать и более тому назад (т. е. в 90-х годах и ранее. — В. К.)... Вульгарные телодвижения, сопровождающие наш современный джаз, часто напоминают о непристойной обстановке, где зародилось его название...»

Было бы ошибочно предполагать, что работа за плату была основной формой музицирования в Сторивиле. Наоборот, собранные в наши годы воспоминания участников и современников этой «культурной эпохи», длившейся четверть столетия, упорно возвращаются к любопытному факту: самое интересное и самое творческое

музицирование в Сторивиле происходило глубокой ночью и на рассвете, когда гости расходились по домам, красные огни гасли, а помещение и инструменты были свободны. Тогда в задних комнатах притонов собирались негры-музыканты Нового Орлеана и импровизировали и играли ради собственного удовольствия. В этих «предрассветных» импровизациях негритянских музыкантов оживали лучшие черты народной афро-латинской музыки, кристаллизовались многие острообразительные и самобытные приемы джаза. Это-то и придало ему жизнеспособность и художественный интерес, привлекая внимание стольких передовых музыкантов 20-х годов.

До 1917 года джаз оставался исключительной принадлежностью новоорлеанской культуры. Разумеется, североамериканские менестрели, «охотясь» в далеких южных землях за новым репертуаром, находили и «подбирали» отдельные золотые песчинки афро-латинского фольклора. Именно таким путем — из Нового Орлеана и Кубы — могли проникнуть кекуок и рэг-тайм в городской быт североамериканцев. Однако превращение джаза в господствующую форму бытовой музыки Северной Америки произошло лишь в «эпоху нравственного переворота», последовавшую за первой мировой войной.

В 1917 году правительство Соединенных Штатов, нарушая автономию Луизианы, решило покончить с новоорлеанскими притонами. Население их было разогнано и рассеялось по всей территории страны. Негры-музыканты, материально зависимые от ночной жизни города, оказались без работы и без перспектив устройства в родных местах. Тогда-то в поисках возможностей применить свое искусство они потекли на север, организуя и демонстрируя свои ансамбли, получившие известность под названием «джаз-бандов».

Можно с уверенностью сказать, что десятью или двадцатью годами ранее новоорлеанский джаз встретился бы в северных городах Америки с безразличием или резким осуждением. Музыканты джаза были бы обречены на безвестность и безработицу. Но в период всеобщего «опьянения», последовавшего за первой мировой войной, джаз попал на подготовленную почву. «Послевоенное поколение» помогло ему вынырнуть на поверх-

ность, на большую эстраду Бродвея. Из провинциальной, «подвальной», экзотической формы музыкального искусства джаз превратился в общеевропейский культурный жанр. С того момента, как Бродвей узаконил джаз, его предыстория, связанная с афро-латинской средой, пришла к концу.

\*

Эволюция негритянского фольклора от религиозных танцев Африки к коммерческому джазу Бродвея 20-х годов — сложный процесс, длившийся не одно столетие. Первым звеном в этой исторической цепи был афро-испанский фольклор Вест-Индских островов. Перекочевав в Луизиану, он дал новые гибриды в виде креольских баллад, музыки площади Конго и новоорлеанских духовых оркестров. Дальнейшее сближение с северной, англо-кельтской культурой привнесло с собой ряд новых наслоений и ответвлений. Свободные экзотические элементы спиричуэлс и блюзы влились в афро-латинский фольклор. Менестрельная эстрада придала этому оригинальному фольклорному гибриду характерный легко-жанровый облик, а сторивильские притоны наделили его чувственно-эротическими тонами. Завершающим этапом были джаз-банды белых музыкантов в традициях менестрелей, вынесшие на эстрады Бродвея имитации этого сложного вида народного музыкального творчества и пародии на него.

Весь этот длительный процесс совершался в среде, которая до недавнего времени находилась вне поля зрения культурного музыкального мира. Но со второй четверти нашего века развитие джаза происходит всецело на урбанистической почве североамериканских городов. Отныне история джаза становится всеобщим достоянием.



ПУТИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ В США

1

Развитие раннего эстрадного джаза было неожиданно пресечено тяжелым экономическим кризисом, наступившим в США в конце 20-х годов. С момента злополучного биржевого краха в Нью-Йорке рассеялся угар «просперити». Миллионы американцев были разорены и потеряли средства к существованию. «Ночная жизнь», столь характерная для периода процветания, сразу утратила свое значение. «Лопнули» сотни ночных клубов. Джазовые музыканты, профессиональная судьба которых всецело держалась на атмосфере лихорадочного веселья послевоенных лет, утратили в годы кризиса свою точку опоры в жизни. Оторванные от профессиональной деятельности и своей среды, они разбрелись по обширной стране в поисках средств к существованию. Много лет спустя энтузиастам джазовой музыки приходилось разыскивать и вылавливать знаменитых музыкантов 20-х годов из далеких закоулков, куда их занесла нужда кризисных лет. На рубеже 30-х годов казалось, что «эпоха джаза» пришла к концу\*.

И в самом деле, джаз увядал в той городской среде,

\* Известно, например, что ансамбли знаменитых джазистов Луи Армстронга и Дюка Эллингтона на время «скрылись» в Европе. Некоторые белые джазисты (например, Джин Круппа или Бенни Гудмен) примкнули к «приятным» коммерческим оркест-

которая в свое время впервые привлекла к нему внимание мира. И в дальнейшем, когда коммерческая музыкальная эстрада вновь обрела былую силу, она уже не вернулась к прежнему творческому состоянию. Отныне Бродвей только «паразитировал» на находках импровизационного некоммерческого джаза. А эта разновидность джаза имела и продолжает иметь свою собственную судьбу.

Еще в 20-е годы параллельно эстрадным джазбандам, рэг-таймам и блюзам, пользовавшимся такой популярностью у посетителей театров и ночных клубов, далеко «за кулисами», в негритянской среде рождалось другое джазовое искусство. Это уже не был «варварский» джаз новоорлеанских притонов. Его нельзя, однако, отождествлять и с коммерческой разновидностью, развивавшейся на Бродвее под непрерывным воздействием легкожанровой эстрады. (Заметим попутно, что начиная с 20-х годов в создании музыкального стиля Бродвея широкое участие принимали музыканты, эмигрировавшие из России.) В городских негритянских кругах складывался особый вид джаза, близкий и по духу, и по формам выражения светскому афро-американскому, отчасти и африканскому фольклору. Интонации трудовых выкриков, старых народных блюзов, музыки экстатических «шаутс», светских танцев — вот откуда черпал этот джаз свои выразительные приемы. В нем оживали радостные тона, юношеские эмоции, жизнеутверждающие мотивы, свойственные народному творчеству. Многие чуткие музыканты уловили в негритянском джазе то упоение радостью бытия, которое в коммерческом эстрадном варианте было запрятано за крикливой и циничной внешней оболочкой.

Американский композитор Дж. Антейль писал о «первобытной радости и силе» негритянского джаза, которых так не хватало капиталистическому обществу в послевоенный период «крушения всех иллюзий».

рам. Негритянских музыкантов постигла особенно тяжелая судьба. Так, один известный джазист стал чистильщиком обуви на улице, другой занялся мелким портняжничеством, третий умер от дистрофии, в буквальном смысле слова под забором. Подобные примеры можно было бы умножить.



Распространение негритянского джаза

«Музыка негров появилась неожиданно после... войны... в мире, находящемся в состоянии духовного банкротства... Нам нужен был рёв льва, чтоб напомнить о том, что жизнь еще не кончилась... нужно было, чтобы нас поддержали мощные плечи юного народа. Негры помогли нам вернуться к элементарным законам самосохранения...»<sup>40</sup>

Главной сферой распространения негритянского джаза были граммофонные пластинки, выпускаемые специально для так называемого «цветного рынка». В этих записях, которые частью сохранились и в наши дни, запечатлено творчество «горячих» исполнителей раннего

джаза — выдающейся певицы (а быть может, и создательницы) блюзового стиля Ма Рэйни, ее знаменитой последовательницы Бесси Смит, вокалиста и гитариста Хедди Ледбелли, высокоталантливого трубача, певца и импровизатора Луи Армстронга, инструменталиста и вокалиста Фердинанда (по прозвищу Джелли Ролл) Мортон, который соединял качества первоклассного импровизатора рэг-таймов и сочинителя блюзов, и множества других.

В годы кризиса, когда сами музыканты часто оказывались вне музыки и своей среды, а иногда даже поддавались развращающему влиянию коммерческого рынка (как это произошло, например, с Бесси Смит), записи их старых исполнений жили своей самостоятельной жизнью. Они продолжали звучать в быту и порождать образцы нового джазового фольклора. На этой музыке воспитывались вкусы нового поколения. Роль граммофона в сохранении и развитии джазовой музыки вряд ли может быть переоценена.

Другой сферой зарождения и распространения «горячего» джаза были частные дома и маленькие интимные клубы в негритянских районах американских городов, в особенности в Гарлеме — этой «столице негритянской культуры», лежащей внутри крупнейшего города США. В связи с усиленной миграцией чернокожего населения на Север после первой мировой войны этот район обогатился множеством народных музыкантов-импровизаторов. В вечерние часы, после рабочего дня, жители Гарлема собирались в частных домах, импровизируя на рояле или в маленьких джазовых ансамблях. Оригинальная неприглаженная красота негритянского искусства, на которую южане взирали с равнодушием, поразила воображение северной интеллигенции. Многие из них начали совершать систематические «экскурсии» в Гарлем, восхищаясь негритянской манерой танца, пения, инструментального исполнительства. Поэзия американских негров, их театральное искусство и в особенности джазовая музыка стали модой и лозунгом дня для американской артистической среды. Влияние Гарлема ощутимо и в живописи, и в поэзии, и в профессиональном композиторском творчестве американцев послевоен-



Картина художника М. Коваррубиас  
«Рапсодия в блюзовых тонах»

ного поколения. Карл Ван Вехтен в литературе и живописи, Вэйчел Линдси в поэзии, Аарон Копленд и Марк Блицштейн в музыке — вот типичные представители «гарлемских тенденций» в американском искусстве 20-х годов. Уже в те годы приверженцы джаза разделились на два ясно обозначившихся лагеря. Обыватели упивались разновидностью, преподносимой им с эстрады и коммерческими издателями. Молодые радикалы боготворили «горячих» импровизаторов Гарлема.

Но даже в наиболее счастливые времена коммерческим успехом пользовались не маленькие ансамбли в гарлемском стиле, а большие коллективы, приспособ-

ленные для сопровождения танцев. «Мы могли играть только в наших собственных комнатах и по нашему собственному заказу»<sup>41</sup>, — говорил с горькой иронией один из исполнителей импровизационного джаза, намекая на конкуренцию со стороны стандартизованных джаз-бандов, процветавших в танцзалах. В тяжелые годы кризиса это положение еще более усугубилось. Одни лишь крупные ансамбли, исполнявшие записанную и предварительно разученную музыку, находили практическое поле деятельности. Маленькие же импровизационные группы, игравшие ради самой музыки, а не для сопровождения к танцам, потеряли аудиторию, которая могла бы материально поддерживать их творческие эксперименты. С коммерческой точки зрения они оказались полностью несостоятельными и сошли со сцены.

Поэтому, когда несколько лет спустя, в период «рузвельтовского благополучия», джаз в США возродился вновь, то уже и его импровизационные формы начали развиваться на основе крупных инструментальных составов. С ними связано джазовое движение, известное под названием «суинг».

## 2

Границы второго этапа в развитии джазовой музыки охватывают также десятилетний период — с середины 30-х годов до конца второй мировой войны. В эти годы слово «джаз» исчезает из американского обихода. Новая джазовая музыка, отличающаяся от более раннего варианта особыми стилистическими признаками, обозначается термином «суинг»\*.

\* Принято считать, что термин «суинг» (swing) был придуман английской радиовещательной фирмой, которой не понравилось слово «джаз». Поскольку слово «качание» и в самом деле выражает особенность джазового ритма и движения, то оно очень скоро и прочно привилось и на родине джазовой музыки.

Никогда прежде импровизационная джазовая музыка не имела такого массового распространения, как в десятилетие начиная с середины 30-х годов. Теперь уже не только «цветной рынок» поставлял на нее заказы и не одна лишь университетская молодежь увлекалась ею. В изысканных клубах и в демократических кинотеатрах, в учебных заведениях и на ресторанных площадках, на Бродвее и в Карнеги-Холл \* — всюду можно было услышать звуки модного импровизационного суинга.

В создании этого искусства участвовали в равной мере и негры, и белые американцы, причем смешанные по составу ансамбли стали в те годы нередким явлением \*\*.

Безмерно умножилось число джазовых исполнителей, и «старая гвардия», прозябавшая в бесславном бездействии не один год, была призвана опять занять свое место в борьбе за новый расцвет джазового искусства.

Суинг по существу представляет собой логическое развитие тенденций, наметившихся в тех джазовых ансамблях 20-х годов, которые сочетали черты и «приятного» и «горячего» джаза: «горячий» исполнитель импровизировал сольные партии, чередующиеся с выписанным и разученным ансамблевым рефреном. Но все же суинг привнес в музыку свои собственные стилистические приемы. По сравнению с «горячим» послевоенным джазом их можно усмотреть в следующем.

Во-первых, в увеличении состава ансамбля. Вместо четырех-пяти человек, составлявших ранние импровизационные джазовые группы, число исполнителей суинга достигало пятнадцати. Звучание приобрело массивность, полноту и, как это ни парадоксально на первый взгляд,

\* Карнеги-Холл — знаменитый концертный зал в Нью-Йорке, цитадель классической музыки.

\*\* Бенни Гудмен первый пригласил в свой ансамбль исполнителей-негров. За ним последовали и некоторые другие руководители «белых» джаз-ансамблей. Однако в целом практика смешанных ансамблей не получила широкого распространения из-за расовой дискриминации.

большую простоту благодаря усилению вертикального многоголосия.

Большой состав исполнителей предъявил иные требования к импровизации. Почти никто из «горячих» джазистов 20-х годов не был знаком с нотной грамотой. Они играли и импровизировали, следуя своему музыкальному инстинкту. Но если это было возможно в игре одного артиста, чередующего свое соло с ансамблевым рефреном, то в групповой импровизации потребовалась большая упорядоченность и формы произведения, и замыслов импровизаторов-исполнителей. Музыканты суинга выработали определенную схему «равновесия» между предварительно разработанным планом и импровизационным элементом.

Типичная форма суинга опиралась на характерные для него инструментальные звучания. В джазовых коллективах, созданных по образцу ансамбля прославленного в свое время Бенни Гудмена \*, ударная или ритмическая группа из четырех исполнителей составляла, как и в раннем джазе, тяжелую, утрированно-подчеркнутую, пульсирующую основу. Четыре саксофона играли мелодию, а медные исполняли функцию второго голоса, за исключением тех случаев, когда три трубы и два тромбона контрапунктировали друг другу. На этой основе постепенно выработались типичные для суинга приемы, обыгрывающие африканскую антифонную переключку (их «изобретение» приписывается Флетчеру Гендерсону и Дону Редмену). Деревянная и медная группы как бы непрерывно «перебрасывались» одними и теми же музыкальными фразами, импровизируя бесконечные вариации на них приблизительно в духе испанского болеро \*\*. Встречались и сольные вариации. Как и в раннем джазе, гармония была простейшей, заимствованной из европейской музыки. Преобладали четырех- и пятиго-

\* Разумеется, не все новые приемы, узаконенные Гудменом, были его собственной находкой. Как часто бывает в подобных случаях, Гудмен обобщал также искания ряда других джазистов, в некоторых отношениях опередивших его ансамбль.

\*\* Этот прием получил название «рифф» (riff).



лосные звучания, которые, однако, всегда были окрашены в «блюзовый» колорит.

В отличие от «горячего» джаза 20-х годов суинг был в большой мере созданием белых американцев, воспитанных не только на джазовых, но и на европейских музыкальных традициях. В частности, и сам «король суинга» Бенни Гудмен пользуется репутацией выдающегося исполнителя классической музыки на кларнете. Все это не могло не иметь последствий для формирования стиля суинга. В большей мере, чем это было свойственно импровизационному джазу новоорлеанского и гарлемского стилей, музыка суинга тяготела к Temperированной системе, к мелодически упорядоченным интонациям и по-европейски оформленным гармониям.

Каждый известный ансамбль вводил свои новшества, открывал какие-то новые выразительные возможности джазовой музыки. Особенно прославились в период господства суинга джазисты Каунт Бэйзи, Джинн Круппа, Гленн Миллер, Арти Шоу и другие.

И все же именно благодаря своей огромной популярности суинг был обречен. Эксплуатируя массовый интерес американской публики к джазовым импровизациям, коммерческая эстрада начала немедленно создавать свои варианты, копирующие и безмерно упрощающие находки джазовых артистов. Для некоторых музыкантов денежная приманка оказалась слишком соблазнительной. Не один «экспериментальный» импровизационный ансамбль продался Бродвею или переродился в танцевальный джаз-оркестр. Постепенно суинг перенял от американской коммерческой эстрады присущий ей пошлый, вульгарный облик. Налет дешевой легкожанровости — не худшее, что характеризует современный суинг. Всю меру падения искусства, выросшего из народных негритянских импровизаций, можно оценить по грубой разнузданности популярных «буги-вуги» и «рок-ролла».

В годы расцвета суинга в США выдвинулся негритянский джазовый музыкант — композитор и пианист Дюк Эллингтон (род. 1899). Его творчество привлекло внимание широких кругов любителей джаза во всем мире, и даже музыканты классического направления от-



Дюк Эллингтон

дают дань этому крупному и оригинальному таланту. Яркая художественная индивидуальность его не укладывается в рамки какого-либо одного джазового стиля. Уже на рубеже 20—30-х годов он создал ряд произведений, которые и в наши дни ни в какой мере не утратили художественной ценности. Эллингтона можно условно отнести к эпохе суинга и потому, что широкое признание его творчества хронологически совпадает с периодом расцвета суинга, и по той причине, что в его музыке есть упорядоченность «режиссерского» плана,

равновесие между импровизационными и предварительно подготовленными моментами и, наконец, чистота звучания в пределах блюзовых тональностей, которые характерны для суинга. По существу же искусство Эллингтона возвышается над всей современной культурой джаза, подобно тому как возвышался в свое время Фостер над породившей его творчество музыкой менестрельного театра или Гершвин над ранним эстрадным джазом Бродвея. Импровизациям Эллингтона свойственна подлинная вдохновенность. Его неисчерпаемое воображение порождает бесчисленные звуковые находки. Богатство и новизна тембровых звучаний, необычные гармонические и полифонические сочетания, бесподобная игра ритмов способны сами по себе производить ошеломляющий эффект. И все же обаяние его музыки не только во внешней чувственной красоте. Ее сила в глубине выражения, в богатстве настроений. Эллингтон сочиняет и в стиле ритмически подчеркнутого танцевального джаза, и в свободной «отвлеченно-инструментальной» манере, в том числе в традициях программных сюит или симфонических поэм (например, сюита в четырех частях «Черное, коричневое и беж», «Шекспировская сюита» «Либерийская сюита» и другие). Быть может, именно Эллингтон своими импровизациями в форме блюзов и наметит путь к слиянию симфонических и джазовых традиций.

К его лучшим и наиболее известным произведениям относятся «Одиночество», «Темно-синее (мрачное) настроение» \*, «Портрет Берта Вильямса», «Черная и коричневая фантазия», «Эхо джунглей», «Жалоба кларнета», «Гарлемское эхо», «Искушенная дама» и ряд других. Однако многие из них известны широкой, в осо-

\* Здесь содержится игра слов. На английском языке «мрачное» и «голубое» обозначаются одним словом. Поэтому «мрачное настроение» — одновременно «голубое настроение» («blue» по-английски синий или голубой). Эллингтон назвал свою пьесу «Темно-синим настроением», очевидно имея в виду особенно глубокое чувство тоски.

бенности европейской, публике лишь в переложении для коммерческого джаза, вульгаризирующего и искажающего их подлинный облик.

### 3

Реакция на стандартный шумный суинг, повсеместно господствующий на американской коммерческой эстраде, породила в середине 40-х годов ряд новых течений. Их общая тенденция — стремление возродить подлинный негритянский джаз и освободить джазовую музыку от сковывающих требований танцзалов. Приверженцы этих новых течений возродили маленькие камерные ансамбли и вновь вернулись к «старинному» термину «джаз», нарочито противопоставляя его коммерческому суингу.

В начале 40-х годов наблюдается неожиданное возвращение к раннему новоорлеанскому джазу. В отличие от своего прототипа этот «возрожденный» джаз исполнялся главным образом белыми музыкантами, но образцом для них служили сохранившиеся записи импровизаций новоорлеанских, негров-музыкантов предшествующего поколения — Кинга Оливера, Джелли Ролл Мортон, Кида Ори и других. Некоторые из «старых» новоорлеанцев вновь включились в джазовую концертную деятельность. Возрожденные джаз-банды вернулись к банджо, которое было вытеснено в 30-х годах гитарой, к тубе вместо привившегося в годы суинга контрабаса и даже к корнетам, столь распространенным в далекие годы в ансамблях новоорлеанских негров. Мелодический стиль опять культивирует хаотические экзотические «выкрики», типичные для «шаутс».

«Новый новоорлеанский джаз» почти всецело опирался на старинные образцы. Он не открыл новых путей в джазовом искусстве. Но этот «ренессанс» приобщил широкую американскую публику к выразительным средствам подлинного (так называемого «классического») негритянского джаза, который в 20-х годах оставался для нее скрытым.

Приблизительно в эти же годы большую и устойчи-

вую популярность приобрело течение, известное вначале под названием «рибап»\*, а впоследствии переименованное в «биап» или «бап» («bop»). Из него в свою очередь выросло новое ответвление, распространившееся под названием «холодного» джаза. Выразительные приемы этой разновидности резко и нарочито противопоставлялись традиционному джазу. Луи Армстронг, представитель новоорлеанских традиций, восстал против нарочитых новшеств «холодного» джаза, сетуя на отсутствие в нем запоминающихся напевов и танцевальных ритмов. Некоторые европейские исследователи джаза склонны рассматривать «бап» и «холодный» джаз вовсе не как джазовое искусство, а как некую новую самостоятельную область музыкального творчества, выросшую из джаза.

И в самом деле, в «холодном джазе» нет того подчеркнутого пульсирующего ритма, который являлся самой характерной чертой джазовой музыки с момента ее зарождения. Ритмическая пульсация здесь не слышится, а подразумевается, и на этой психологической основе джазовый музыкант импровизирует сложные и тонкие полиритмические сочетания. В то время как традиционный джаз характеризовался повышенной динамикой и массивной звучностью, современный джаз отличается легкими, суховатыми, прозрачными тонами. Примитивные гармонии раннего джаза и суинга уступили место сложным красочным диссонансам (излюбленными созвучиями стали ноны и увеличенные кварты). Свой гармонический стиль «холодный» джаз черпает не из афро-американского фольклора, а из современной европейской музыки, акцентируя именно эту сторону музыкального языка. Закругленная песенная мелодика совершенно отсутствует в «холодном» джазе. В целом современные течения совершили радикальный переворот в стиле и направленности джазовой музыки. Они

\* Предполагают, что это слово происходит от испанского *giba*, что буквально означает «вверх», но употребляется афро-кубинскими музыкантами как знак к началу исполнения. Подобная лексическая связь лишний раз подтверждает значение вест-индской музыки для американского джаза.



Заставка Веры Бок из книги народных блюзов

сгладили ее моторно-физиологическую и жанровую основу и сблизили с музыкой созерцательной и лирической.

Но в противовес «холодному» джазу в конце 40-х годов в американской джазовой музыке появилось еще

одно новое модное веяние — афро-кубинское. Фольклор вест-индских негров непосредственно волился в городской американский джаз и привнес сюда свои подчеркнутые синкопированные и ударные ритмы.

Джазовая культура США наших дней охватывает ряд направлений. Здесь и коммерческая музыка, и «классический» новоорлеанский джаз, и джаз в стиле суинга, и экспериментальная «холодная» разновидность, и неоафро-кубинский вариант и другие. В последнее время наметилось совсем новое направление, именующее себя «third stream» (т. е. третье течение), ведущее к слиянию симфонических и джазовых традиций. Все они непрерывно развиваются, порождая множество видов и вступая во взаимодействие друг с другом. Это пестрая, широко разветвленная область, которую любители джаза не стесняются противопоставлять многовековым традициям европейского композиторского творчества.

#### 4

Что же такое джаз? К какой известной нам области музыкальной культуры можно его отнести? Каково его эстетическое содержание?

Сегодня, почти полвека спустя после зарождения джазового искусства, на эти вопросы ответить не легче, чем в те далекие годы, когда джаз только начинал свое наступление на городской цивилизованный мир.

Если новоорлеанский джаз являлся видом афро-американского фольклора, а ранний эстрадный джаз можно было отнести к легкожанровому искусству Бродвея, то в наше время понятие «джазовая музыка» выходит далеко за пределы и того, и другого. Сейчас это самостоятельная художественная сфера, в достаточной мере развитая и устойчивая и все же эстетически глубоко противоречивая.

В искусстве джаза нет единой эстетики и нет единой школы. Есть два полюса джазовой музыки. На одном сосредоточен импровизационный негритянский

джаз, создаваемый художниками, на другом — коммерческий вариант, паразитирующий на исканиях подлинных музыкантов и неуклонно деградирующий к такому уровню пошлости и вульгарности, который выводит джаз за пределы искусства. Между этими двумя полюсами существует множество градаций. Соответственно джазовая музыка имеет самую разнообразную аудиторию. Как и сорок лет назад, в наши дни джаз символизирует невысказанный и, быть может, неосознанный протест против устоев и мертвых условностей капиталистического общества. Ненависть к скучной обывательщине, буржуазной респектабельности, ко всему привычному, стабильному, но эмоционально исчерпанному себя, является двигательной пружиной джазового искусства. Но одна часть любителей джаза ищет такое его направление, которое удовлетворяет их потребность в необычных звучаниях, волнующих и щекочущих нервы. Другой части слушателей это искусство помогает отвлечься от скучной прозаической повседневности. Третья рассматривает джаз только как прикладную танцевальную музыку. Американская «индустрия развлечений», всячески эксплуатируя интерес молодежи к джазу, создает свои виды джазовой музыки, ориентирующейся на нездоровые инстинкты, на чувственно-эротическое восприятие. В частности, в результате коммерческой джазовой пропаганды в американском обществе наших дней наблюдается болезнь социального происхождения — «трясучка» у подростков на почве увлечения джазом. Подобные явления лежат за пределами вопросов искусства, и, разумеется, не о коммерческой разновидности идет речь, когда любители джаза поднимают вопрос о художественных перспективах этого жанра.

Только в связи с творческим импровизационным джазом можно говорить о новых художественных приемах и технических приемах, обогащающих современное музыкальное искусство.

Новые или, точнее, новаторские приемы джазового стиля проявляются в ряде моментов.

Прежде всего — в импровизационной основе джазовой музыки. В отличие от статической, примитивной и



стандартной формы эстрадного коммерческого джаза музыка «творческого» джаза всегда внутренне динамична благодаря напряженности, создаваемой импровизацией. Хотя сам принцип ансамблевой импровизации заимствован из народной негритянской музыки, тем не менее современный джаз использует вовсе не только простейшие музыкальные формы.

Импровизационный джаз возникает на основе предварительно созданного музыкального «сценария». Более всего здесь уместна аналогия с импровизационной «комедией масок». Это искусство, требующее большой предварительной практики, развитого воображения и творческой исполнительской техники. Импровизационное начало непрерывно стимулирует фантазию и порождает множество новых оттенков и в форме, и в инструментальном звучании, и в исполнительских приемах. Но все эти свободные творческие находки укладываются в рамки определенной формы (многообразное преломление вариационных и рондообразных приемов). Так, Дюк Эллингтон работает со своим оркестром над ансамблевой импровизацией ежедневно по несколько часов.

Далее, сложнейшая многоплановая полиритмия джаза также не имеет прототипов в европейской профессиональной музыке. В отличие от монотонного механического ритма коммерческого джаза ритм современного импровизационного джаза поразительно разнообразен. Возникая на основе подразумеваемой джазовой двудольности, он предполагает не только у исполнителя, но и у слушателя виртуозно развитое ритмическое мышление. Остро выразительные ритмические эффекты современного джаза ушли бесконечно далеко от ударных танцевальных ритмов раннего эстрадного варианта\*.

Своеобразная температура, восходящая к народному негритянскому «глиссандированию», оригинальные приемы интонирования, также связанные с африканским во-

\* Американские музыковеды, занимавшиеся вопросами джазового ритма, неоднократно обращали внимание на то, что многоплановостью своей структуры ритм этот близок европейской полифонической музыке предклассической эпохи<sup>42</sup>.

кальным стилем, придают джазовой музыке ярко оригинальный облик.

Наконец, сложная красочная полифония, выросшая отчасти из народного негритянского многоголосия, отчасти из джазовой ансамблевой игры, открывает новые перспективы в развитии гармонии.

«Негритянские (джазовые) музыканты... благодаря своим новым идеям, своим непрерывным творческим исканиям, вливают свежую кровь в музыкальный организм, — пишет Леопольд Стоковский, — исполнители джаза извлекают из своих инструментов небывалые звучания... Они прокладывают пути в новые художественные сферы»<sup>43</sup>.

«Джаз представляет собой крупный вклад в современную музыкальную литературу, — говорил выдающийся дирижер Сергей Кусевицкий. — Он имеет эпохальное значение — это не поверхностное, а фундаментально важное явление. Джаз вырос из народной почвы, где начинается вся музыка...»<sup>44</sup>

Американские джазofilы продолжают надеяться, что импровизационный джаз может развиваться в подлинное, большое искусство. И, однако, нельзя не видеть, что с самого начала у него на пути встали серьезные препятствия. В то время как композитор, работающий на эстраду Бродвея, имеет материальную поддержку, музыкант импровизационного джаза оказывается не в лучшем положении, чем любой художник США, работающий в сфере серьезного искусства. Он лишен прочного заработка, который дал бы ему возможность углубиться в творческие искания.

Серьезно тревожит американских энтузиастов джаза и вопрос, не слишком ли тесно сросся импровизационный джаз с эстетикой Бродвея. Рожденный в атмосфере менестрельной комедии, новоорлеанских притонов, ночных клубов капиталистических городов, он неизбежно унаследовал многие родовые черты американского «подвального» мира. Ведь даже Дюк Эллингтон начинал свой творческий путь с пресловутого клуба гангстеров в Нью-Йорке, и многие его произведения носят заливчатские, броские, типично джазовые названия, резко рас-

ходящиеся с углубленным настроением самой музыки. Найдет ли джаз в себе силы вырваться из плена американской легкожанровой эстетики, остается проблематичным.

С момента рождения и до наших дней джаз скован своей двойственной природой. Народные и «эстрадные» элементы переплелись в нем в неразрывном сочетании.

Потому-то джаз породил как «музыку толстых», так и прекрасные блюзы Уильяма Хэнди или Луи Армстронга, как разнузданный рок-н-ролл, так и вдохновенные произведения Джорджа Гершвина и Дюка Эллингтона.

Потому-то джазовые мелодии звучат и в ночном кабаке Бродвея, и в концерте Поля Робсона.

Вопрос о том, какие из взаимно противоречивых элементов возьмут верх в этом сложном художественном организме, всецело связан с общей судьбой передового искусства в Соединенных Штатах.

ПЕСНИ ПРОТЕСТА

1

В период между первой и второй мировыми войнами для европейцев музыкальное лицо Америки исчерпывалось джазом; сила воздействия этого искусства и его широкая популярность способствовали мнению о безраздельном господстве джаза в музыке американского быта.

Вспомним, как в советских театральных постановках тех лет образы американцев на сцене почти неизменно сопровождались интонациями рэг-тайма или блюзов!

Но в действительности далеко не вся популярная музыка США была поглощена джазом. Споры нет, коммерческая сфера всецело поддалась его усиливающемуся воздействию. Но одновременно с эстетикой Бродвея в передовых кругах страны оформлялось свое независимое направление общедоступной музыки, опирающееся на национальные традиции вековой давности. В наши дни это демократическое музыкальное движение достигло значительного размаха. Его можно было бы назвать «фольклорным движением»\*, так как оно кристаллизуется на основе многонациональной народно-песенной культуры, распространенной по всей территории страны, «от океана до океана». И все же содержание и харак-

\* Участники этого движения в наши дни даже называют себя «фолкниками» (словообразование, получившее распространение в США после запуска первого советского спутника Земли).

терные признаки этой ветви американской музыки ни в какой мере не исчерпываются этнографией. Ее главная определяющая черта — связь с передовыми социальными движениями американской истории. Образы протеста, борьбы за гражданские свободы определяют идейное содержание этого искусства, объединяя между собой песни, отдаленные друг от друга по своим национальным и этнографическим истокам. На эту ветвь современной американской музыки, которую условно можно называть «песнями протеста», в большой мере опирается хорошо известный нам репертуар Поля Робсона.

К самым ранним образцам американских песен протеста относится трудовой фольклор середины прошлого века — рабочие, фермерские, ковбойские песни. В силу своеобразных общественных условий в Соединенных Штатах, как известно, вплоть до эпохи империализма не было сколько-нибудь значительного организованного рабочего движения\*. Но это нисколько не исключало наличия многочисленной трудовой прослойки. Мощным толчком к развитию собственно рабочих кадров послужило интенсивное строительство железных дорог, начавшееся со второй четверти XIX века. Для Нового Света этот процесс был тесно связан с покорением дикой природы на необъятных пространствах. Именно в таких условиях\*\* и сложился новый американский рабочий фольклор, в котором тема труда, тема социального протеста и народных чаяний преломлялась в виде богатырского, полуфантастического эпоса. Классическим образцом трудового эпического фольклора США является знаменитая баллада «Джон Генри», известная в наше

\* В стране существовали громадные пространства невозделанных земель, и каждый гражданин имел возможность за бесценок приобрести земельную собственность. В результате в Соединенных Штатах не создалось сколько-нибудь устойчивой пролетарской прослойки, и отдельные рабочие организации, возникавшие там на протяжении XIX века, не имели массового характера и очень скоро распадались.

\*\* Образы, связанные с железной дорогой, в высшей степени характерны для американского рабочего фольклора. Они сохранились и по сей день в негритянских народных блюзах.



Заставка Веры Бок из книги народных блюзов

время в сотнях вариантов. Ее герой — рабочий гигантской силы — покоряет стихию одной только своей фантастически неограниченной способностью к труду и, вступая в соревнование с машинами, побеждает их, хотя сам при этом гибнет. В легендарно обобщенном

образе Джона Генри отражен ряд социальных мотивов современности. Тут и ощущение грандиозности задачи покорения природы, и восхищение героическим трудом, и протест против машин, вытеснивших живую рабочую силу, и оплакивание трагической судьбы рабочих, гибнувших от непосильного труда. Реальные мотивы современности замаскированы здесь гиперболическими образами сказки.

Наряду с фантастическим эпосом до нас дошли и другие народные песни, где тема социальной несправедливости и тяжелой судьбы получает более прямое и реалистическое воплощение. Известны, в частности, песни, выражающие протест против дискриминации ирландских иммигрантов, которые, спасаясь от голода и национального гнета у себя на родине, массами направлялись в Америку на строительство железных дорог. Несколько позднее, уже после Гражданской войны, та же тема, но еще более обостренно зазвучит в многочисленных негритянских песнях протеста, созданных бывшими невольниками.

Почти каждая прослойка трудового населения породила свой фольклор: известны песни фермеров, находящихся на пороге разорения, лесорубов, проводящих свою жизнь в суровой борьбе с дикой природой, первых западных поселенцев, пролагающих путь в неизведанные земли. Значительную ветвь трудового фольклора прошлого века образуют песни ковбоев, которые вели одинокую, оторванную от цивилизации жизнь на степных пространствах.

Тема социального бедствия чаще всего приобретает своеобразную юмористическую окраску — черта, в высшей степени характерная для американского литературного фольклора в целом.

В середине XIX века, когда вопрос о черном рабстве стал центральным вопросом дня, в Соединенных Штатах развернулось мощное движение, привлечшее внимание всех передовых людей современности. Деятельность так называемых «аболиционистов», т. е. активных сторонников искоренения рабства, образует, быть может, самую замечательную страницу в граждан-

ской истории США. И их борьба за освобождение негритянского народа нашла многогранное отражение в песнях того периода, возникавших как среди белых, так и среди чернокожих жителей Америки. Намеки на «подпольную железную дорогу» \* содержатся во многих негритянских спиричуэлс, записанных уже после войны. Но самым ярким воплощением гражданской совести американского народа служит гимн памяти Джона Брауна, воинственного и непримиримого врага рабства, пожертвовавшего своей жизнью во имя идеи. Его имя стало символом борьбы за свободную Америку; с гимном «Джон Браун» на устах шли в бой солдаты-северяне во времена Гражданской войны. Вплоть до наших дней этот гимн продолжает оставаться одной из самых любимых песен американского народа.

В последней четверти XIX века в социальном развитии страны наступил новый этап, когда классовые противоречия, дотоле остававшиеся более или менее замаскированными, обострились и обнажились до небывалой степени. Образование крупных монополий и трестов, скандальная коррупция государственно-политического аппарата, беззастенчивое попрание прав трудящихся, разжигание расовой ненависти — этими признаками общественной деградации знаменуется период, последовавший за Гражданской войной. На глазах у всех первая в мире буржуазно-демократическая республика, некогда провозгласившая принципы «свободы и равенства для всех», переродилась в империалистическую державу.

Как реакция на обнажившиеся пороки капиталистического общества в американской литературе появились ярко выраженные обличительные тенденции. Они дают себя чувствовать уже в юморе позднего Марка Твена. На рубеже XX века в США сложилась даже целая

\* «Подпольной железной дорогой» называлась сложно организованная система связей, при помощи которой аболиционисты помогали рабам бежать из южных районов на север США или в Канаду. Это название также свидетельствует о том, какое сильное впечатление произвело строительство железных дорог на умы американских граждан прошлого века.



школа разоблачителей общественного зла — «разгребателей грязи», как они себя называли (представленная творчеством С. Крейна, Ф. Норриса, Дж. Л. Стиффенса и других). Гражданско-обличительные черты американской литературы достигли гиперболического выражения в «Железной пяте» Джека Лондона — романе, выражающем страстный протест против капиталистического строя. С этими же традициями преемственно связано творчество и раннего Эптона Синклера, и Теодора Драйзера, и отчасти Синклера Льюиса и других передовых современных писателей США.

В зловещей атмосфере, когда утверждался американский империализм и демократические традиции страны отходили в область прошлого, в рабочей среде США впервые появились боевые революционные организации. В частности, с борьбой американских рабочих за восьмичасовой рабочий день связано возникновение традиции празднования дня Первого мая — дня международной солидарности пролетариата\*. Идеалы и задачи американского рабочего движения, его трудности и победы нашли разностороннее выражение в многочисленных балладах, дошедших до наших дней и составляющих важный элемент современного репертуара американских песен протеста.

В недрах рабочего движения родилась культура американских гражданских песен наших дней. Центральной темой американского рабочего фольклора неизменно являлась проблема организации рабочего класса и пролетарской солидарности. Она преломилась во множестве

\* Первого мая 1886 года по всем штатам прокатилась волна стачек и демонстраций. Демонстранты требовали установления восьмичасового рабочего дня. В Чикаго, где стачка была почти всеобщей, демонстрация рабочих подверглась нападению полиции. С целью усиления антирабочих репрессий провокаторы бросили бомбу, взрывом которой было убито несколько человек. На основе ложных показаний провокаторов организаторы демонстрации были казнены и многие ее участники осуждены на длительное тюремное заключение. На 1-м конгрессе II Интернационала в Париже (1889) в память этого события день Первого мая был объявлен днем международной солидарности рабочих во всем мире.

разнообразных по стилю произведений: от торжественных гимнов до сентиментальных баллад, от кратких лозунговых призывов до комических куплетов, от текстов подлинных исторических документов, положенных на музыку, до наивных деревенских хороводов. Мы встречаем среди них и песни стачечников, и песни безработных, и песни рабочих у конвейера, и даже песни так называемых «*hobo*» (бродяг). Эти «*hobo*» составляли очень характерный элемент американского рабочего быта начала нашего века. Образ *hobo* — мальчика-рабочего, осознавшего весь ужас капиталистической эксплуатации и променявшего фабрику на вольную жизнь бродяги, обрисован Джеком Лондоном в рассказе «Отступник».

Круг тем в этих песнях последовательно расширялся. Так, сатиры на политическую коррупцию известны еще с конца прошлого столетия. Огромное количество песен рождается как ответ на расовую дискриминацию, до сих пор позорящую общественную жизнь Соединенных Штатов. Почти каждое значительное событие 30-х, 40-х и 50-х годов нашего века находило отражение в гражданском фольклоре США. Страшные годы кризиса породили песни «голодных походов» и «очереди за супом». Массовая миграция рабочих с севера в южные районы в поисках работы, жилища и тепла — картина, увековеченная Дж. Стейнбеком в «Гроздьях гнева», — также породила свой фольклор. События гражданской войны в Испании оставили глубокий след в жизни прогрессивных американских кругов. «Пятая колонна» и «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя запечатлели для всего мира участие американцев в этой первой крупной схватке демократических сил с фашизмом. И мотивы из жизни испанских партизан 30-х годов также стали органической частью американских песен протеста. Война породила солдатские баллады, борьба за мир принесла свой «урожай» антивоенных песен, а в наши дни гражданское движение против сегрегации обросло своим песенным репертуаром.

В 30-х годах в литературных и музыкальных кругах Соединенных Штатов наметился повышенный интерес к национальному фольклору — явление, в известной

мере связанное с усилившимся влиянием русской революционной идеологии. За последние двадцать лет американцы записали огромное количество народных песен: трудовых, тюремных, матросских, застольных и т. п. \* Это движение влило свежую и плодотворную струю в репертуар песен протеста. Но только после второй мировой войны произошел радикальный поворот в отношении американской публики к фольклору США. Крупнейший собиратель американских народных песен Алан Ломакс объясняет это тем, что борьба против фашизма пробудила в народе острую потребность в демократической культуре в целом, тягу к искусству, правдиво выражающему психологию народных низов. И в самом деле, в прошлом веке наполеоновские нашествия вызвали новый интерес у многих европейских народов к своей национальной культуре, ради спасения которой они поднялись на войну. Так и в наше время, после второй мировой войны, прошедшей под знаменем борьбы против фашизма, в искусстве разных стран наметилось своеобразное возрождение гуманизма — воспевание «маленького человека».

Никогда история американского общества не знала столь широкого и глубокого интереса к народной музыке, как в наше время. По существу, в этом проявляется та же гуманистическая тенденция, которая характеризует многие неореалистические итальянские и французские послевоенные кинофильмы. Здесь героем является не победитель судеб — традиционный Герой с большой буквы, а маленький человек, придавленный трудностями жизни, но сохранивший высокие душевные и моральные качества. По существу, эта же идея лежит в основе повести Хемингуэя «Старик и море», получившей столь широкое распространение в наши дни.

Коммерческие издательства и эстрада, в полной мере отдавая себе отчет в массовом увлечении американцев фольклором, уже начали эксплуатировать его, тем самым, ставя под угрозу весь его смысл и содержание.

\* В библиотеке «Народные художники» хранятся записи двадцати тысяч народных песен США.

Что касается подлинно народного фольклорного движения, то оно кристаллизуется сейчас вокруг журнала «*Sing out*» (это название не поддается буквальному переводу и точнее всего может быть передано фразой: «Выскажись полным голосом в песне»). Журнал имеет ярко выраженную гражданскую направленность. Он не преследует академических или этнографических целей, а собирает и публикует песни, играющие определенную роль в общественной и художественной жизни народных кругов. Он с успехом содействует формированию нового вида американской общедоступной музыки, которая сознательно противопоставляет себя вульгарной продукции коммерческих легкожанровых издательств и эстрады Бродвея. Художественные перспективы этого передового музыкального движения не вызывают сомнений. Более того, его воздействие на вкусы широкой американской публики уже проявилось в наши дни, сказываясь, в частности, в громадной популярности, которой пользуется в США композитор и исполнитель народных баллад Пит Сигер.

## 2

Что же представляет собой музыка американских песен протеста? Внесла ли она новое слово в искусство нашего времени?

Насколько можно судить по современным данным, этот фольклор представляет значительно больший интерес для литературоведов, чем для музыковедов. В самом деле, поэтические тексты американских песен протеста отличаются художественным своеобразием. В них много нового, чисто американского по сравнению с балладной поэзией Англии. И остро актуальные сюжеты, подсказанные жизнью в Новом Свете, и характерно американская юмористическая трактовка темы, и американизированные обороты речи — все это не имеет прототипов в народной поэзии Европы. Стихотворная основа песен протеста — вполне самобытная область поэтического фольклора.

Но если отвлечься от текстов, то создается впечат-

ление, что в музыке песен протеста мало нового. В основном она опирается на уже сложившиеся традиции и даже на отдельные давно сформировавшиеся и хорошо известные образцы \*. Музыка таких песен в целом гораздо более консервативна, чем поэзия, которую она призвана оформлять. Ярким доказательством этого может служить сам национальный гимн Соединенных Штатов. Он возник в свое время как своеобразная песня протеста, направленная против Англии, и в его поэтическом тексте отражены героика, волнение, гражданский пафос тревожных дней, решавших судьбу молодой республики \*\*. А музыка заимствована из старинной английской застольной песни. Профессиональная обработка придала мелодии торжественную «менуэтность», которая также ни в какой мере не передает романтически взволнованный характер поэтического текста.

Сошлемся и на другой пример — ковбойский фольклор. Эти песни, рисующие одинокую жизнь героев далеких прерий, обычно создавались во время верховой езды. Как указывают американские исследователи, в их темпах и ритмах отражен характерный ритм топота лошадиных копыт. И тем не менее мелодии ковбойских песен, все без исключения, заимствованы из других давно сложившихся музыкальных напевов — английских, ирландских, шотландских, французских, немецких, испанских и негритянских.

И все же, с известной точки зрения, музыка песен протеста обладает бесспорными достоинствами. Из всей пестроты фольклорных, эстрадных, духовных, джазовых,

\* Разумеется, мы здесь не говорим о спиричуэлс или блюзах, которые с известной точки зрения могут быть рассматриваемы как песни протеста.

\*\* Во время войны с Англией в начале XIX века вражеские войска достигли столицы США и бомбили Капитолий. Заключенный в тюрьму солдат-патриот из окна темницы пытался разглядеть, развевается ли еще американский флаг над зданием Капитолия, и таким путем узнать, держится ли еще республиканская армия. Свои чувства он выразил в пламенных красочных стихах, которые впоследствии стали текстом национального американского гимна.

симфонических, оперных мелодий, бытующих в США, песни протеста отобрали и узаконили только несколько типов, ставших традиционными. Здесь как бы произошел отбор наиболее типичного и художественно-актуального. Таким образом, по этой области музыкально-поэтического творчества США мы можем судить, какие из многообразных видов музыки, распространенных на американской земле, на самом деле обладают свойствами национального искусства.

В музыке американских песен протеста господствуют три ярко выраженных типа.

Преобладающая роль принадлежит английским и ирландским (т. е. англокельтским) мелодиям. Многие из них буквально повторяют напевы фольклора Старого Света, другие созданы заново на основе сложившихся традиций и по существу не выходят за рамки стиля старинных баллад\*.

Широко представлены гимны, получившие громадное распространение в Соединенных Штатах в начале и середине XIX века в связи с так называемым «религиозным возрождением» (не следует отождествлять их с хоровым гимном в старинных пуританских традициях, который, как указывалось выше\*\*, уже в конце XVIII века исчез из городского обихода). Эти гимны близки немецким народным песням и протестантским хоралам. Своим появлением в американской культуре они отчасти обязаны выходцам из Германии. Но, кроме того, определенную роль во внедрении подобной музыки сыграл процесс «сознательной модернизации» американской религиозной музыки, которым ознаменовано начало XIX века в США.

Музыка гимнов отмечена чертами марша, лапидарностью мелодического языка, внутренней оживленностью. Ничто не связывает их с духовными образами, так как современные жители США о религиозном происхождении этих мелодий давно забыли. Некоторые гимны

\* См. третью главу.

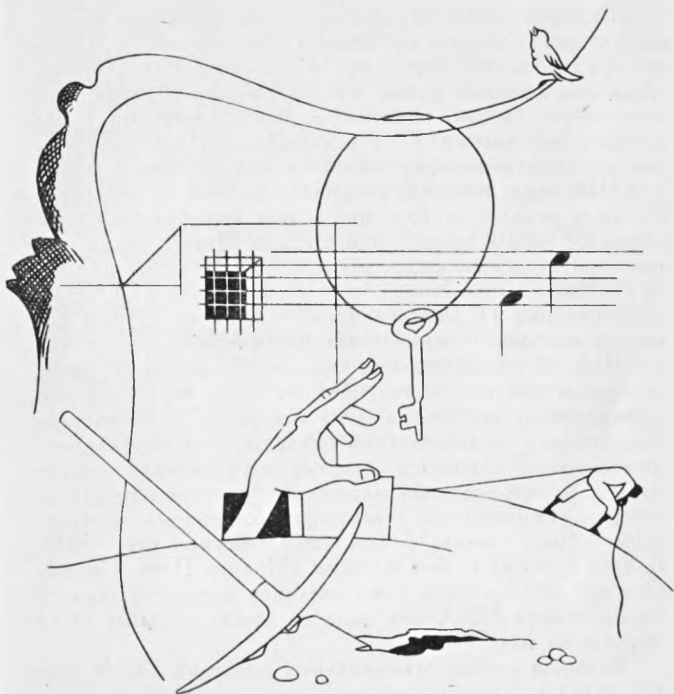
\*\* См. первую главу.

переходили из поколения в поколение с новыми гражданскими текстами. Классическим типом подобного «вечного» гимна является упомянутая выше песня «Джон Браун». Впервые она появилась в Новой Англии в виде религиозного гимна. Через некоторое время была использована в качестве предвыборной политической песни, а во время Гражданской войны зазвучала в войсках северян с текстом, посвященным герою освободительного движения Джону Брауну. Под непосредственным впечатлением от пения солдат на эту же музыку был сочинен другой, ныне широко известный, гимн под названием «Военный гимн республики». Еще позднее он неоднократно перевоплощался в другие разновидности гражданских песен. В начале XX века один из деятелей американского рабочего движения, Ральф Чаплин, написал на эту мелодию текст, призывающий американских трудящихся к организации. В этом виде, под названием «Солидарность», он известен в наше время как неофициальный гимн американского рабочего движения (см. приложение, стр. 523).

И, наконец, большой удельный вес в современных американских песнях протеста принадлежит спиричуэлс и рабочим песням того же стиля. Поэтические тексты, как правило, остаются здесь неприкосновенными, так как характерные для них образы протеста против рабства и стремления к свободе обладают благодаря своей символичности широким общечеловеческим смыслом и не исчерпали себя и по сей день.

По сравнению с народными импровизационными вариантами, черты спиричуэлс в гражданском фольклоре США неизбежно упрощены и несколько нивелированы. Подобно тому как в камерной обработке этих хоровых песен для голоса и фортепиано происходило сближение со стилем романса, так, став песнями протеста, спиричуэлс приобретают некоторые черты обычной городской музыки. Более подчеркнуто, чем в негритянском фольклоре, здесь проступает связь с англокельтскими истоками.

В качестве образца приводим негритянскую трудовую песню «Джон Генри» (см. приложение, стр. 521), существующую и в негритянском, и в англокельтском



Заставка Веры Бок из книги народных блюзов

вариантах. Приводимая обработка близка стилю спиричуэлс, но особенности строения и фактуры придают ей сходство с бытовой европейской песней.

В сферу современного гражданского фольклора США вошли и некоторые менестрельные баллады, и народные блюзы, и песни еврейских трудящихся (сыгравших в свое время заметную роль в рабочем движении промыш-



ленных северных районов \*), мексиканские, немецкие, русские, вест-индские песни и другие.

В американском народно-песенном движении наших дней широкое участие принимают профессионалы. В пределах сложившихся традиций и в рамках фольклорных форм они создают новые «фольклорные» образцы или аранжируют песни, записанные непосредственно с народного исполнения. Есть все основания предполагать, что если фольклорно-гражданское направление в музыке США будет и впредь развиваться столь же интенсивно, то в недалеком будущем в нем выработается своя «школа», свой установившийся стиль. Пути к этому уже намечаются, в частности, в песне Э. Робинсона на слова А. Хейса «Джо Хилл», широко известной в СССР по выступлениям П. Робсона. Это — один из лучших образцов массового музыкально-поэтического творчества в США. В художественно-лаконичной форме в песне обобщены три господствующих течения американского гражданского фольклора. Она построена на типичнейших приемах англокельтской баллады, но в интонационных оборотах слышатся попевки негритянских спиричуэлс, а в «квадратной» маршевой структуре ощущается оттенок гимничности, отвечающий основному поэтическому образу песни \*\* (см. приложение, стр. 522). Близка к этому стилю и песня «Молот» Пита Сигера. Она получила в наши дни громадное распространение и за пределами США как одна из самых сильных песен борьбы за мир.

Большая группа музыкальных деятелей США вносит вклад в развитие американского гражданского фоль-

\* Следует особенно упомянуть в этой связи деятельность в 20—30-х годах Дж. Шейфера, организатора еврейских певческих ферейнов и автора массовых песен, вошедших в современный общеамериканский репертуар.

\*\* Джо Хилл был известным деятелем американского пролетарского движения и поэтом — сочинителем рабочих баллад. По ложному обвинению в убийстве он был приговорен к смертной казни и расстрелян в 1915 году. Его последними словами была обращенная к американским рабочим фраза, ставшая бессмертной: «Не оплакивайте меня — организуйтесь!»

клора. Кроме упомянутых Эрла Робинсона, создателя многих удачных песен в массово-гражданском стиле, и Пита Сигера, назовем выдающегося собирателя фольклора Алана Ломакса, исполнителя народных песен Гая Каравана, народного певца и сочинителя Вуди Гатри, фольклористов и музыковедов Эрвина Силбера, Джерри Сильвермена, Нормана Касдена, Джозефа Либлинга, Вальдемара Хилла и других. Родоначальником этого движения следует считать Джона Ломакса, опубликовавшего еще в 10-х годах первые записи народных песен США.

Для многих европейцев символом США XX века служат денежный мешок, эстрадный джаз или голливудский фильм. Но в песнях протеста перед нами предстает совсем другое лицо Америки. В нем отражена та гуманистическая струя национальной культуры, которая дала миру Томаса Джефферсона и Авраама Линкольна, Джона Брауна и Юджина Дебса, Джека Лондона и Карла Сэндберга и многих других передовых деятелей США прошлого и нашего времени.

## Глава девятая

### ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Эдвард Мак Доуэлл

#### 1

«В настоящее время в США чувствуется огромная жажда создать свою американскую музыку, я бы сказал, тоска по композитору», — писал С. Прокофьев в конце 30-х годов<sup>1</sup>.

Сегодня, более чем четверть века спустя, в Соединенных Штатах есть многочисленные композиторские силы, множество разнообразных школ. В большей мере, чем когда-либо на протяжении трехвековой истории страны, профессиональное композиторское творчество находится в центре внимания широкой общественности США. И однако вопрос о том, привел ли этот профессиональный расцвет к рождению национальной школы общенародного значения, все еще далек от разрешения и не перестает тревожить американскую общественность.

«Если музыка — роскошь, то она у нас есть и достигла высокого технического уровня, — писал американский музыковед в 1959 году. — Если музыка — необходимость, то мы пока еще не имеем подлинно национальной музыки»<sup>2</sup>.

И в самом деле, хотя профессиональная музыка европейских традиций развивается на американской почве со второй четверти XVIII века, тем не менее удельный вес композиторского творчества в американской культуре все еще несоизмерим не только с ролью аналогичного явления в европейской цивилизации, но и со значением полупрофессиональных национальных жан-

ров в музыке США. Более того, в истории американской профессиональной музыки почти нет имен, творчество которых пережило бы одно поколение. Каждые двадцать—тридцать лет выдвигаются деятели, творчество которых уходит вместе с его создателями. На протяжении XVIII, XIX и первой половины XX века американская композиторская школа не создала ни одного устойчивого национального явления, которое могло бы соперничать по своему значению и резонансу с творчеством Гершвина, Фостера или школы Биллингса.

По этой причине настоящее исследование, посвященное народным национальным жанрам американской музыки, не должно было бы, строго говоря, касаться профессионального композиторского творчества. И все же, рискуя нарушить целостность изложения, мы включаем сюда краткий обзор развития профессиональной музыки США, главным образом справочного характера. Без знакомства с этим материалом кардинальная проблема всей работы, а именно проблема формирования национальной музыкальной школы США, не может быть поставлена\*.

До недавнего времени композиторское творчество в Соединенных Штатах представляло собой как бы «провинциальный филиал» европейских музыкальных школ. Его история разделена на несколько ясно обозначенных этапов.

Первый характеризуется подчиненностью английскому искусству. В середине XIX века наблюдается переориентация в сторону Германии. Немецкая школа господствовала в академической музыкальной среде США до начала нашего века, когда на молодых американских композиторов стало оказывать сильное влияние искусство «столицы модернизма» — Парижа.

К 30—40-м годам XVIII века относятся первые све-

\* Кроме того, при немногочисленности литературы на русском языке по данному вопросу даже материал справочного характера может представить для советского читателя познавательный интерес.

дения о концертах профессиональной музыки в Нью-Йорке и Бостоне. Инициаторами и покровителями концертов с европейскими академическими программами были аристократические круги тори: чиновники военно-административного аппарата, приехавшие из метрополии, южные помещики-аристократы, светское общество крупных городов, тяготевшее к английским кругам, и т. п. Аристократический салонный отпечаток лежит на всех концертах такого типа, особенно в пору их возникновения. Билеты распространялись в обычных местах собраний светских английских кругов; в Бостоне это было «Английское кафе», в Нью-Йорке — помещение «Дворянского собрания» и т. д. Вплоть до конца XVIII века за концертами следовали танцы или другие светские развлечения.

Среди дошедших до нас программ встречается только одна, где наравне с европейской музыкой исполнялось и произведение представителя американского «движения певческих школ». Но этот уникальный случай объясняется особыми обстоятельствами: концерт не был обычным светским концертом. Он был организован с благотворительной целью: требовалось собрать деньги для восстановления сгоревшего концертного зала. Видимо, только поэтому организаторы концерта, желая привлечь широкие круги американцев, наряду с симфонией Фильца, органным концертом и хором «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя включили в программу два пуританских хоровых гимна Биллингса.

Самой характерной чертой концертной жизни Америки XVIII века была ее обособленность от музыкального движения широких масс. «Движение певческих школ» и концертная академическая деятельность протекали параллельно и независимо друг от друга. В то время как «движение певческих школ», приобретая все более массовый характер, распространялось по всей территории английских колоний, концертная академическая жизнь оставалась достоянием немногочисленных избранных кругов в нескольких крупных городах, где было сосредоточено аристократическое общество.

Первыми исполнителями салонных концертов были артисты, приезжавшие из Англии, и светские дилетан-

ты. По дошедшим до нас газетным объявлениям мы можем установить, что, например, в одном из нью-йоркских концертов 1736 года («клавесиниста Карла Теодора Пахельбеля, приехавшего из Англии») исполнялись не только клавесинные пьесы, но и «кантаты» с участием любителей: скрипачей, флейтистов и вокалистов. В другом, более позднем концерте, в Филадельфии, наряду с исполнителями-профессионалами (Карром, Грэттоном и другими) выступали также «молодые леди» (так значилось в программе) из аристократического общества. В этих ранних программах мы не встретим имен крупных художников. Состав исполнителей, приехавших в Новый Свет, был в достаточной мере случайным. Многие из них были просто иммигрантами, другие гастролировали вместе с труппой балладной оперы, некоторые были присланы в Америку для выполнения какого-нибудь делового поручения и заодно пробовали свои силы в концертной деятельности (так, например, Пахельбель приехал для установки одного из первых в английских колониях органов). В программах концертов XVIII века видна сильнейшая зависимость от музыкальных вкусов англичан. Чувствуется связь не столько с новейшей европейской музыкой эпохи Просвещения, сколько с отголосками этого искусства, дошедшими до Лондона. Оперная музыка не культивировалась ни в метрополии, ни в колониях, но зато популярные песни из «Оперы нищих» и других балладных опер были представлены в американских концертах достаточно широко.

Среди серьезных композиторов в Америке XVIII века безусловным предпочтением пользовался Гендель, признанный в Англии национальным художником. Хоры, арии и даже инструментальные номера из его ораторий, чаще всего из «Мессии», концерты для органа и клавесинные пьесы заполняют американские программы. Тяготение англичан к ораториальному жанру оставило глубокий след на всем дальнейшем развитии академической музыки в Соединенных Штатах. Кроме того, хорошей стиль Генделя, естественно, был гораздо ближе вкусам американских пуритан, их собственным традициям хоровой музыки и библейской поэзии, чем оперная или симфоническая музыка континентальной Европы. До

середины XIX века в американской музыке профессионального направления господствовали хоровые жанры. Характерно, что первой американской (т. е. уже не аристократической английской) музыкальной организацией в молодой республике было «Общество Генделя и Гайдна». В Новой Англии «Сотворение мира» Гайдна и «Христос на Масличной горе» Бетховена были известны раньше, чем их симфонии или квартеты. «Мессия» Генделя исполняется постоянно, начиная с 1815 года и до наших дней. Это пристрастие к библейски-ораториальному стилю было особенно ярко выражено в Бостоне — центре Новой Англии, но оно сказалось также и во всех других культурных центрах Соединенных Штатов, где в XVIII веке господствовали английские традиции.

Из произведений инструментальной музыки большое место во второй половине XVIII века занимали сочинения Иоганна Христиана Баха. Его популярность в Новом Свете шла из Лондона, где он поселился в 1762 году и провел большую часть жизни. Английский подданный, королевский музыкант, он пользовался и в Англии, и в ее колониях широкой известностью. Клавесинные сонаты и «периодические симфонии» «лондонского Баха» неоднократно исполнялись в Америке.

В программах американских концертов встречаются также имена композиторов мангеймской школы, с которыми Иоганн Христиан Бах был творчески связан. Ни Иоганн Себастьян Бах, ни Филипп Эммануил, «великий Бах XVIII века», не занимали сколько-нибудь значительного места в концертной жизни Нового Света.

Моцарта знали больше по его клавесинным сонатам, чем по симфониям или операм.

Корелли, любимец просвещенной английской публики с догенделевских времен, и в колониях пользовался некоторой популярностью.

Приток эмигрантов в конце XVIII века заметно расширил концертную аудиторию в Америке. После революции и завоевания независимости в крупных городах северо-востока появились группы граждан, покровительствовавшие распространению серьезной профессиональной музыки. Это движение носило характер протеста

против провинциализма и отсталости пуританской хоровой культуры, а часто даже бывало сознательно направлено против них. Уже в конце XVIII века в Бостоне и некоторых других городах начали регулярно выходить музыкально-публицистические издания, ставившие своей целью пропаганду серьезной музыки академического и церковного направления\*. Создание «Общества Генделя и Гайдна» в Бостоне (1815) и «Общества Музыкального Фонда» в Филадельфии (1820) было результатом музыкально-просветительской деятельности двух поколений. Эти организации, несомненно, дали большой толчок развитию серьезной профессиональной музыки в Соединенных Штатах. Стало возможным исполнение крупных ораториальных и симфонических произведений. Тем не менее отставание от Европы было еще велико.

Несколько большей широтой и разнообразием, чем в Бостоне или Нью-Йорке, отличалась концертная жизнь в Филадельфии.

В XVIII веке Филадельфия, крупнейший торговый город английских колоний, выделялась высоким уровнем культуры. Кроме того, на ее музыкальную жизнь оказывала влияние сложившаяся в штате Пенсильвания большая немецкая колония, в которой культивировались музыкальные традиции Германии. Уже в XVIII веке эта колония дала стране ряд музыкальных деятелей и композиторов: К. Байсселя, Д. Майкла, Дж. Питера и других. Дж. Питеру принадлежит заслуга первого исполнения некоторых выдающихся произведений немецкой школы. В их числе были ми-бемоль-мажорная симфония Моцарта, ранние квартеты и симфонии Гайдна, кантата «Бог — наш оплот» Баха, оратория «Сотворе-

\* «*Musical Magazine*» («Музыкальный журнал») в конце XVIII века; «*Massachusetts Magazine*» («Массачусетский журнал») с 1791 года; «*Monthly anthologies*» («Ежемесячные антологии») с 1803 по 1811 год; «*Musical Almanac*» («Музыкальный альманах») с 1811 года и многие другие. До второй половины XIX века эта публицистика имела ясно выраженный англо-фильский характер.



ние мира» Гайдна. Однако и в Филадельфии почти безраздельно господствовали библейский ораториальный стиль и камерная инструментальная музыка в духе английских традиций. Континентальная опера в американских городах не имела никакого распространения вплоть до второй четверти XIX века. Даже городские круги, тяготевшие к европейской культуре и покровительствовавшие концертам серьезной музыки, относились к музыкальному театру с пренебрежением.

На рубеже XVIII и XIX веков в Соединенных Штатах образовалась первая группа отечественных музыкальных деятелей светского направления. В их числе были композиторы, исполнители, критики, музыкальные редакторы и издатели. Первым из этой группы назовем Фрэнсиса Хопкинсона (1737—1791) — современника Биллингса. Хопкинсона в Соединенных Штатах часто называют «первым американским композитором». Он в гораздо меньшей степени, чем Биллингс, был музыкантом-профессионалом. Черты его творческого облика также выражены гораздо слабее, а его аудитория была неизмеримо более ограничена, чем у Биллингса. Но благодаря тому, что Биллингс олицетворял обособленное американское направление полубытовой музыки (завершение эпохи пуританского гимна), а Хопкинсон заложил основу «американского филиала» европейской школы, звание «первого композитора Соединенных Штатов» в профессиональных кругах оставалось до недавнего времени за Хопкинсоном. Хопкинсон принадлежал к блестящему поколению первых революционных деятелей Америки. Типичный «филадельфиец», он отличался широтой кругозора и разносторонностью культуры, которых не было у композиторов, связанных с «движением певческих школ». Филадельфийский университет, где Хопкинсон получил юридическое образование, присвоил ему ученые степени бакалавра искусств, а затем магистра искусств. В историю Соединенных Штатов Хопкинсон вошел не только как первый американский композитор, но и как революционный политический деятель (он был одним из тех, кто подписал Декларацию независимости и являлся членом первого республиканского конгресса). В области науки и искусства это был

разносторонний просвещенный дилетант, занимавшийся математикой, физикой, химией, механикой, живописью, поэзией и музыкой и отличавшийся выдающимся сатирическим дарованием. Как композитор он прославился главным образом своими революционными и сатирическими песнями, стиль которых очень далек от пуританского хорового гимна. В песнях Хопкинсона ясно чувствуется связь с английскими сольными песнями той эпохи. Хопкинсону принадлежат также кантата и даже опера, которые, по-видимому, представляют собой некое дилетантское подражание европейским образцам\*. Большая заслуга Хопкинсона заключается в том, что он активно поддерживал организации, содействовавшие развитию светской музыкальной культуры в новой республике.

Заметную роль в музыкальной жизни молодой страны играли еще несколько музыкантов, среди них — Б. Карр, А. Райнагель, Дж. Хюит, В. Пелисье. За исключением француза Пелисье, все они были по рождению англичанами. Деятельность этих композиторов была связана не только с музыкой профессионального европейского направления, но и с балладными операми — единственной сферой музыкальной жизни, которая могла обеспечить композитору материальную поддержку, несмотря на то, что представители и узко пуританских, и просвещенных городских кругов одинаково недоброжелательно относились к этому виду искусства. Так, например, Райнагель, видный пианист и автор фортепианных сонат, поклонник творчества Филиппа Эммануила Баха, Гайдна и Моцарта, произведения которых он пропагандировал в своих концертах, одновременно состоял музыкальным директором труппы балладной оперы. Райнагель оставил фортепианные произведения, по облику которых можно установить принадлежность автора к европейской школе начала XVIII века. Старинная сонатная форма, двучастный цикл, фортепианная фактура, не свободная от традиций клавесина, часто встречающееся скрипичное сопровождение, танцевальные, симметрично построенные

\* Эти произведения не дошли до нас.

темы, «эхообразные» повторения фраз — все это роднит фортепианные произведения Райнагля с европейской клавирной музыкой «предклассического» периода.

Хюит, получивший широкую известность как организатор концертов академического направления и автор симфонической «Увертюры» в 9 частях, является также автором первой американской балладной оперы на патристический сюжет («Таммани»).

Подобно ему, Карр, концертирующий пианист, вокалист и нотный издатель «солидного» академического направления, много работал в качестве «компилятора» и сочинителя песенок и инструментальных номеров к балладным операм. Пелисье, автор своеобразной «оперы» «Эдвин и Анджелина», также был постоянно связан с легкожанровыми труппами. В историю американской музыки эти композиторы вошли как первые пропагандисты европейского профессионального творчества.

## 2

Новый период в музыкальной жизни страны начинается со второй четверти XIX века. В трудах по истории американской музыки принято даже точно называть год, который положил конец «английской эре».

Начало XIX века действительно ознаменовало новый этап в развитии страны. Несмотря на то, что колониальный период — период революционного пуританства, восставшего против английской метрополии, — закончился в 80-х годах XVIII века, многие черты его культуры сохранялись и в первые годы республиканского периода. Но с первой четверти XIX века, в особенности после войны с Англией в 1812 году, молодая республика вступила в новую фазу, характеризуемую стремительным территориальным расширением и массовой эмиграцией из континентальных стран Европы. В XIX веке культурный облик страны утратил единство уровня, более или менее свойственное ему в ранний республиканский период. Массовое движение на Запад, первобытные условия существования, борьба с природой, войны с индейцами — все это снова в неизмеримо более широ-

ких масштабах повторило раннюю историю пуритан, однако с той существенной разницей, что пионеры XIX века были лишены религиозной идейности и интеллектуальной культуры пуританских колонизаторов.

Эти годы завоевания Запада — годы знаменитых «закрытых фургонов», в которых целые семьи пионеров пускались в путь к неосвоенным пространствам далекого Запада, — обладали своей романтикой. Впоследствии эта романтика широко отразилась и в фольклоре, и в литературе Америки. Но в самый разгар пионерского движения на новых западных территориях шла только элементарная борьба за существование. С этого времени в стране образовался огромный разрыв между культурой «старого» промышленного северо-востока и нового, сельскохозяйственного Запада. И если и в ранний республиканский период академическая концертная жизнь играла не очень заметную роль в общей культуре страны, то с начала экспансии на Запад ее удельный вес стал ничтожным. С первой четверти XIX века история профессиональной музыки США сводится в основном лишь к истории музыкальной жизни в нескольких культурных городах.

Но и на северо-востоке в музыкальной жизни произошли резкие перемены. 1825 год считается рубежной датой — именно в эту пору английские вкусы и традиции утратили монополию в среде американских меломанов.

Непосредственным поводом к этому послужил первый приезд в Северную Америку европейской оперной труппы \*. Это была труппа Гарсиа, выступившая в Нью-Йорке с итальянским репертуаром. Ее успех был сенсационным. В течение одного сезона Гарсиа дал 80 представлений, включивших девять опер: «Севильский

\* Французская опера из Нового Орлеана, существовавшая там с 1808 года, предпринимала турне по Соединенным Штатам и до 1825 года, но ее постановки не вызывали заметного интереса в «англокельтских» районах.

цирюльник» Россини (которым труппа открыла свой сезон) и его же «Танкред», «Отелло», «Золушка» и «Турок в Италии»; «Дон Жуан» Моцарта и «Джульетта и Ромео» Цингарелли; две оперы, принадлежавшие, по видимому, самому Гарсиа: «Хитрый любовник» и «Семирамида» (последняя, возможно, была переработкой «Семирамиды» Россини). Лишь с этого момента начинается история собственно оперы на территории англо-кельтской Америки. Благодаря, главным образом, усилиям Малибран (оставшейся в Нью-Йорке после того, как вся труппа уехала дальше, в Латинскую Америку) и престарелого Да-Понте (бывшего либреттиста Моцарта, задолго до труппы Гарсиа приехавшего в Нью-Йорк и сделавшегося американским подданным) в Соединенных Штатах был построен первый оперный театр. Отныне в Нью-Йорке, который в XIX веке затмил и Бостон, и Филадельфию как музыкальный и театральный центр, начала свою жизнь и европейская опера.

Однако интерес американцев к континентальной опере не привел ни к одной сколько-нибудь значительной попытке создать национальную оперу подобного стиля. Известны только две оперы в европейской манере, принадлежащие перу американских композиторов: «Леонора» Вильяма Фрай (1845) и «Рип Ван Винкль» Джорджа Бристоу (1855). Обе оперы — сугубо эклектичны. В них не чувствуется ни авторская индивидуальность, ни подлинная профессиональная школа.

Увлечение американцев итальянской оперой носило весьма поверхностный и ограниченный характер. Оно не могло выдержать никакого сравнения с поистине массовой популярностью национальной «африканской» оперы — комедии менестрелей, сложившейся как раз к этому времени. Появление оперного театра в Нью-Йорке знаменовало собой лишь начало того космополитического беспристрастия во вкусах американской оперной аудитории, которое свидетельствует об отсутствии национальной творческой школы. И действительно, хотя на протяжении всего XIX века в крупных городах Америки — в том числе в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне, Кливленде — исполнялись европей-

ские оперы (Россини, Вебера, Гуно, Верди, Вагнера, Мейербера, Бизе и других), несмотря на то, что в 30-х годах в США появилась и своя школа оперных исполнителей \*, а в 1880 году в Нью-Йорке был выстроен огромный оперный театр «Метрополитен-опера», — несмотря на все это, опера в Соединенных Штатах продолжала оставаться «импортным» искусством для избранных. Вплоть до недавнего времени оно стояло вдали от господствующих художественных интересов американской публики.

Девятнадцатое столетие было эпохой застоя для американского искусства в целом. В стране пришел к власти новый американец, совершенно непохожий по своей психологии на просвещенного покровителя искусств. Отсутствие артистической среды высокого уровня, развитой системы общего и профессионального художественного воспитания, материальной базы для творческих экспериментов — все это губительно действовало на формирование американского художника. По существу, вплоть до конца века музыкальная жизнь Соединенных Штатов проходила в атмосфере глубокого провинциализма. И все же благодаря упорной и самоотверженной деятельности нескольких горячих приверженцев музыкального искусства именно в это время в Соединенных Штатах были созданы предпосылки для широкого развития классической музыки. Сначала была подготовлена основа для исполнительской культуры, затем постепенно возникло искусство первых национальных композиторов.

«Космополитические» веяния, привнесенные европейской оперой, значительно расширили кругозор жителей северо-восточных городов. Музыкально-просветительская деятельность приняла неведомые дотоле масштабы

\* Начиная с 1834 года, когда американская певица Джулия Уитли впервые выступила в итальянской опере в Нью-Йорке, множество других американских певиц и певцов стали успешно выступать на оперной сцене. В их числе были Шарлотта Кушман, Элиза Бискачянанти, Минни Хок, Жюневьева Геррабелла, Чарльз Адамс, Джулиус Перкинс, Майрон Уитни и другие.

и формы. В создании основы для светской профессиональной музыки ведущая роль принадлежит композитору, критику и педагогу Лоуэлли Мэйсону (1792—1872). Благодаря его усилиям в Новой Англии и центральных штатах был проведен закон об обязательном музыкальном обучении в государственных школах. В области церковного пения тоже произошли радикальные реформы, и колониальный пуританский гимн уступил место «европеизированной» церковной службе, более или менее близкой по стилю духовной музыке Перселла и немецкой школы. Появилась большая прослойка церковных органистов. По всей территории Новой Англии возникли любительские хоровые кружки и ораториальные общества по образцу бостонского «Общества Генделя и Гайдна». Начали выходить в свет музыкально-публицистические издания для просвещенных любителей, вроде бостонского «Музыкального журнала» («*The Musical Magazine*»), где перепечатывались европейские музыкальные новинки («Крейслериана» Шумана, «Песни без слов» Мендельсона, сонаты Бетховена, ноктюрны Шопена и т. п.).

В начале столетия в Бостоне был организован полублюбовительский симфонический оркестр — «Филармоническое общество оркестровых исполнителей», а в 1842 году в Нью-Йорке — первый профессиональный симфонический оркестр в США — Нью-Йоркское Филармоническое общество. Во второй половине века в Соединенных Штатах уже появились немецкие оркестры и немецкие дирижеры. С этого момента инструментальная и в особенности симфоническая музыка безраздельно завоевала симпатии американцев. В концертах 70—80-х годов были заложены основы высокой симфонической культуры, характерной для Соединенных Штатов наших дней. Несмотря на то, что жители северо-востока слышали оперы Россини и Вебера раньше, чем симфонии Моцарта и Бетховена, именно инструментальная музыка венских классиков господствовала в американской музыкальной жизни прошлого века. В отличие от оперы, так и не завоевавшей широких симпатий американцев, симфонические концерты постепенно приняли в США форму подлинно массового искусства. В высшей степе-

ни характерно, что вовсе не учебные заведения (которые только в самое последнее время удалось приблизиться к уровню и значению европейских консерваторий) сыграли наиболее заметную роль в развитии музыкальной культуры американцев. Главными центрами музыкального просвещения в США были два оркестра: упоминавшееся уже Нью-Йоркское Филармоническое общество и Бостонский симфонический оркестр (1881).

Благодаря высокой культуре, энергии и инициативе их художественных руководителей и дирижеров, почти без исключения выходцев из Германии (Теодора Томаса, Леопольда и Вальтера Дамроша, Вильгельма Герике, Артура Никиша и других), в крупных городах США к концу столетия появилась широкая музыкальная аудитория, восприимчивая к классической и современной музыке Европы. Томас и Дамрош искали и находили особые пути пропаганды серьезной музыки, которые действовали на воображение американской публики. Томас, например, устраивал в разных городах народные музыкальные фестивали с участием огромных хоровых коллективов. Здесь исполнялись Третья и Девятая симфонии Бетховена, отрывки из «Альцесты» Глюка, «Мессия» Генделя, «Гранская месса» Листа, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, отрывки из «Кольца Нибелунга» Вагнера, Первая и Вторая симфонии Брамса, симфонии Раффа, Рубинштейна и другие. Дамрош на массовых фестивалях исполнял «Фантастическую симфонию», «Осуждение Фауста» и «Детство Христа» Берлиоза, «Немецкий реквием» Брамса, «Христос» Листа и множество симфонических и ораториальных произведений Баха, Генделя, Гайдна, Шуберта, Шумана, Мендельсона и т. д. В специальных концертах легкой музыки исполнялись наряду с вальсами Штрауса (который сам дирижировал своими произведениями) увертюры к «Оберону», «Лоэнгрину», «Тангейзеру», «Вильгельму Теллю», рапсодии Листа, «Славянские танцы» Дворжака и многое другое. Теперь не только американцы ездили в Европу, чтобы получить музыкальное образование, но и европейские музыканты с мировой известностью потянулись в Америку, чтобы выступать там перед



новой аудиторией. Дворжак, Штраус, Бюлов, Рубинштейн, Чайковский, Малер и многие другие европейские композиторы приезжали в Америку либо на гастроли, либо для работы в качестве педагогов и дирижеров. Чайковский в своем дневнике и в письмах, посвященных американским впечатлениям, выражал изумление не только по поводу широкого интереса американцев к серьезной музыке, но и в связи с удивительной осведомленностью и теоретической образованностью местных музыкантов. Задолго до приезда Чайковского в Америку они печатали серьезные аналитические статьи о его новейших произведениях.

«...Оказывается, что я в Америке вдесятеро известнее, чем в Европе. Сначала, когда мне это говорили, я думал, что это преувеличенная любезность. Теперь я вижу, что это правда. Есть мои вещи, которых в Москве еще не знают, а здесь их по несколько раз в сезон исполняют и пишут целые статьи и комментарии к ним (например, «Гамлет»)»...» — сообщает композитор в письме из США<sup>3</sup>. «Американской музыки не имеется вовсе. Но любовь и потребность к хорошей чужой музыке громадная», — пишет он в другом месте<sup>4</sup>.

Он отмечает также «отличное исполнение» ораторий «Израиль в Египте» Генделя, «Илия» Мендельсона и других произведений.

Начиная с последней четверти XIX века концерты в Америке навсегда утратили свой некогда салонный характер. С опозданием на целое столетие Новая Англия поняла, что серьезная музыка философско-этического содержания не ограничивается библейскими ораториями. В операх Вебера, Россини, Мейербера и других европейских композиторов американцы не усмотрели ничего, кроме обычного развлекательного представления. Но симфоническая музыка с ее тяготением к философской углубленности нашла отклик в душе типичного уроженца Новой Англии.

Нет нужды доказывать положительное значение американских симфонических концертов (которые постепенно распространялись и на другие города — Филадельфию, Кливленд, Чикаго и т. д.). Важно отметить, что и в этой области музыкальной деятельности наблю-

дается характерная ограниченность. Пропагандировались и получали распространение только произведения, близкие стилю классической инструментальной или ораториальной школы. Как это ни невероятно, но культурная американская публика, которая превосходно знала большинство симфонических произведений Чайковского, не имела понятия ни об «Евгении Онегине», ни о «Пиковой даме». Творчество композиторов «Могучей кучки» было представлено в концертах слабо и случайно. Американцы слышали Рубинштейна чаще, чем Мусоргского, Бородина или Балакирева.

Вследствие известной консервативности американской публики новой, только зарождавшейся национальной школе композиторов было очень трудно пробить себе путь на концертную эстраду. Правда, оба главных оркестра, так же как и нью-йоркская опера, поощряя отечественную музыку, исполняли время от времени произведения американцев. Но на практике это оказалось не столько поощрением, сколько помехой. Каждое выступление Бостонского или Нью-Йоркского оркестра было крупным художественным событием. Естественно, что в тщательно отобранных программах их концертов произведения еще неоперившейся молодой американской школы сильно проигрывали по сравнению с шедеврами мирового искусства. Отечественным композиторам были нужны систематические показы, экспериментальная творческая среда, где они не чувствовали бы себя скованными классическими критериями. Но Бостонский и Нью-Йоркский оркестры, эти солидные академические организации, занимавшиеся лишь пропагандой европейской музыки, не были в состоянии выполнить эту функцию. В результате американская публика, преклонявшаяся перед европейской музыкой, оставалась безразличной к произведениям отечественных художников. Представители молодой композиторской школы неоднократно поднимали голоса протеста против пренебрежения к их творчеству. Но это не могло ничего изменить. Более того, как показывает статья С. С. Прокофьева, написанная почти через сто лет после организации первого симфонического оркестра США, такое положение вещей стало укоренившейся традицией.

«У американского любителя музыки создалась психология, несколько отличающаяся от нашей, — писал он в 1939 году. — В то время как мы в течение последних ста лет имеем непрерывную цепь крупнейших творцов музыки, ставящих задачи слушателям в смысле понимания их идей, в Америку приходили с некоторым запозданием лишь композиторы, патентованные в Европе.

У нас, во Франции, в Центральной Европе публика привыкла разбираться в качестве музыки, подносимой ей новым композитором. Я бы сказал, публика даже полюбила это занятие: люди с интересом идут на исполнение новой вещи, о ней спорят, ее хвалят или ругают. Правда, часто ругают вещи хорошие или бурно хвалят негодные. Однако недоразумение рано или поздно выясняется, «настоящие» сочинения торжествуют, пусть не всегда сразу, но в конце концов в этом есть пульсация подлинной музыкальной жизни.

В Америке такой практики у публики нет или очень мало... Я уже двадцать лет езжу концерттировать в США и вижу, насколько суждение американцев об исполнителе и исполнении острее и тоньше, чем о новом языке нового композитора. Это не значит, что у американцев нет в конечном счете любви и внимания к композиторам. Так, теперь там в большой чести Брамс, композитор, лишенный внешних эффектов и насыщенный богатой внутренней жизнью. Любовь к нему свидетельствует о высоком уровне американской музыкальной культуры. Но поняли его и полюбили американцы лишь через много лет после его смерти...»<sup>5</sup>

Быть может, именно это увлечение классическими апробированными произведениями в ущерб интересам молодой отечественной школы и привело к «академизированному» характеру американской профессиональной школы. Американские композиторы считали наивысшим достижением удачное подражание классическим европейским образцам. Все они, почти без исключения, отправлялись на выучку в Германию. У себя же дома они «оседали» при университетских кафедрах композиции, занимаясь почти исключительно педагогической работой и не рассчитывая на публичное исполнение

своих произведений. Так композиторское творчество в Америке приняло отвлеченный академический характер, и в композиторской среде сложилось прочное убеждение в неизбежности разрыва между художественными исканиями профессионалов и вкусами широкой публики.

Отдельные симфонические произведения американских композиторов начали появляться уже в середине XIX века. Их авторами были Вильям Мэйсон (ученик Листа), Джордж Бристоу, Додворт, Вильям Фрай. Единичные и разрозненные, их творческие усилия не оставили заметного следа в музыкальной культуре страны. Лишь в последней четверти века в стране образовалась композиторская школа. Как и следовало ожидать, она возникла в Новой Англии, где еще сохранялись традиции интеллектуальной жизни пуритан.

«Отцом» «школы Новой Англии» считается Джон Пейн (1839—1906), профессор музыки при Гарвардском университете, получивший музыкальное образование в Берлине. Он был автором двух симфоний, нескольких симфонических поэм, монументальных хоровых произведений и оперы «Азара». К его последователям относятся: Джордж Чадвик (1854—1931), учившийся в Мюнхене и Лейпциге, автор крупных хоровых и оркестровых произведений; Дедли Бак (1839—1909) — также воспитанник Лейпцига, органист, автор ораторий, органных произведений, церковной музыки и песен; Артур Фут (1853—1937), Горацио Паркер (1863—1919). Уаллис Гилкрист (1846—1916), Фредерик Глизон (1848—1903), Сайлас Пратт (1846—1916) и другие.

Самой характерной чертой композиторов Новой Англии была ориентация на Германию и стремление подчинить развитие американской профессиональной музыки немецкой симфонической школе. Все приверженцы этой группы выказывали полное пренебрежение к народно-национальным течениям в отечественной музыке. Ослепленные достижениями Европы, они не замечали народного искусства своей страны. Ничто из творческой продукции «школы Новой Англии» не пережило своего

времени, оставаясь типично эпигонским, дилетантским по уровню техники искусством провинциального масштаба.

Только один из представителей «филиала немецкой школы» оставил свой след в истории музыки. Владелец незаурядного музыкального таланта, получивший признание и в Европе, он в самом деле значительно возвышался над своей средой. Это был Эдвард Мак Доуэлл (1861—1908), считающийся основоположником профессиональной композиторской школы США\*.

### 3

При жизни Мак Доуэлл пользовался на родине большой популярностью.

Критики сравнивали его творчество с поэзией Уитмена, усматривали в нем достойного преемника Бетховена. Даже Бостонский оркестр, этот оплот музыкальной классики, исполнял новые произведения молодого композитора, а в городском быту широко звучали его романсы и камерные фортепианные пьесы. Когда Колумбийский университет учредил первую в истории Соединенных Штатов кафедру музыки, то в качестве ее руководителя был приглашен Эдвард Мак Доуэлл — «величайший музыкальный гений Америки»<sup>6</sup>, как записали в протоколе ученые мужи. На рубеже нашего века американская интеллигенция воспринимала музыку Мак Доуэлла не только как начало и основу композиторской школы в США, но и как одно из самых крупных художественных явлений своего времени в «общеевропейском» масштабе.

\* Формально первым американским композитором с европейским именем был не Мак Доуэлл, а Луи Готтшалк. Однако Готтшалк, родившийся в Новом Орлеане и с детства воспитывавшийся в Париже, был всецело связан с латинской культурой. В англокельтскую Америку он приезжал лишь в качестве концертирующего пианиста. См. шестую главу.



Эдвард Мак Доуэлл

Однако не прошло и четверти века со дня смерти композитора, как его музыка оказалась «списанной в архив» представителями так называемого «послевоенного поколения» музыкантов\*. Композитора, которого еще совсем недавно сопоставляли с Шопеном, Брамсом, Григом и Дебюсси, теперь называли творцом без индивидуальности, лишенным и значительных идей, и самобытных форм выражения. В стремлении Мак Доуэлла к ро-

\* Речь идет о первой мировой войне 1914—1918 годов. Подробнее об этом см. дальше.

мантическим идеалам молодые американцы не усматривали ничего, кроме ретроградных тенденций, а его близость к традициям европейского музыкального классицизма была воспринята ими только как признак эпигонства. Ни один из ведущих американских композиторов наших дней не пошел по пути, проложенному «основоположником национальной композиторской школы».

Как объяснить столь крайние оценки со стороны двух примыкающих друг к другу художественных поколений?

Несомненно, при жизни Мак Доуэлла значение его деятельности было сильно преувеличено. Ни по глубине содержания, ни по размаху и смелости новаторства американского композитора нельзя сравнить с его великими соотечественниками и современниками, творившими в других областях искусства, — с Уолтом Уитменом, Джеймсом Уистлером или Марком Твенном.

Творчеству Мак Доуэлла, бесспорно, присуща известная идейная и эмоциональная ограниченность. И все же трудно оправдать пренебрежение, высказываемое по отношению к нему в наше время. Мак Доуэлл сейчас забыт не столько из-за особенностей своего дарования, сколько из-за того, что склад его художественного мышления, круг образов уже не соответствовали модернистским течениям, возглавившим развитие американской профессиональной музыки послевоенного времени.

Когда Дебюсси публично признался в том, что песни Шуберта напоминают ему «засохшие цветы на дне комодов старых дев»<sup>7</sup>, то в глазах своих американских последователей, которые были «больше роялистами, чем сам король», он осудил на смерть все явления в современном искусстве, тяготевшие к романтическим идеалам. Судьбу Шуберта в США разделили и Рахманинов, и Григ, и Мак Доуэлл, и многие другие композиторы, примыкавшие к этой же «эстетической ветви». В отличие от Рахманинова и Грига американский композитор не часто «дотягивает» до классических вершин, но каждый, кто знаком с его лучшими произведениями, не может не поддаться обаянию его художественной инди-

видуальности. Мак Доуэлл — подлинный поэт. Многие из его творений могут и в наше время вызвать живой эмоциональный отклик, доставить непосредственное наслаждение. Американцы слишком легко «отдали» Мак Доуэлла прошлому. И музыка этого композитора, и вся его разносторонняя деятельность во многом созвучны исканиям передовых художников наших дней.

Пятнадцатилетним мальчиком, в 1876 году, Мак Доуэлл был привезен из Нью-Йорка в Париж. Он поступил в Парижскую консерваторию, где его соучеником был Клод Дебюсси.

Впоследствии музыкальные критики указывали на последовательную музыкальную «франкофобию» американского композитора, которая, зародившись еще в совсем юные годы, усилилась к концу его творческого пути. На самом же деле речь идет об антипатиях не к национальной музыке, а к определенной творческой школе. Молодому Мак Доуэллу, который в те годы готовил себя в основном к карьере пианиста, была чужда утонченность французской исполнительской культуры. Неудовлетворенный своими занятиями и лишь смутно осознавая свои внутренние стремления, он пребывал (как выразался впоследствии) в состоянии длительного музыкального голодания. Переворот в его судьбе совершил Николай Рубинштейн.

Летом 1878 года выдающийся русский виртуоз выступал в Париже. Его игра потрясла шестнадцатилетнего ученика консерватории. В Рубинштейне воплотился для Мак Доуэлла идеал великого музыканта. Юноша пришел к мысли, что, воспитываясь в духе новейшей французской музыки, «никогда не научится так играть»<sup>8</sup>. Порвав с Парижской консерваторией, он направился в Германию в поисках иной художественной среды.

В стране Гете и Гейне, Бетховена и Шумана сформировался идейный и художественный облик Мак Доуэлла. Выражаясь фигурально, молодой американец «перешел в немецкое музыкальное подданство». В Германии он получил образование и там же обосновался в качестве музыканта-профессионала. Но и вернувшись впоследствии на родину, он, по меткому определению одного аме-



риканского музыкального критика, «не расстался с Германией, а привез ее с собой»<sup>9</sup>.

В самом деле, вся творческая деятельность Мак Доуэлла до конца жизни была проникнута идеями, которые он воспринял в молодые годы в немецкой художественной среде.

Разумеется, и в данном случае речь идет не о национальном пристрастии. Далеко не все явления в музыке Германии 70—80-х годов вызывали у Мак Доуэлла интерес. Его сочувствие было устремлено на художественную атмосферу страны в целом, на те ее богатые культурные традиции, которые связывались с замечательным расцветом музыкального искусства классиков.

В годы, знаменательные появлением модернистских тенденций, Мак Доуэлл был увлечен эстетикой немецкого романтизма. Он погрузился в лирическую поэзию, оказавшую такое плодотворное влияние на творчество великих музыкальных романтиков. Он приобщился к искусству крупных симфонических жанров, камерной фортепианной и вокальной миниатюры. Особенное восхищение вызвал у него Шуман, импонировавший американскому композитору и своими творческими особенностями, и всем своим обликом передового музыканта-просветителя.

Наконец, огромной притягательной силой обладал для Мак Доуэлла Лист. Личное общение с «последним великим романтиком» было для американского композитора источником творческого вдохновения. Некоторые биографы даже склонны считать, что в решении Мак Доуэлла вернуться на родину немаловажную роль сыграла смерть Листа.

Гениальный пианист проявлял искренний интерес к фортепианной музыке молодого композитора и оказывал ему всяческую поддержку. Именно Листу Мак Доуэлл обязан появлением в печати своих первых зрелых произведений\*.

Огромное влияние Листа ощутимо во всем облике

\* *Erste Moderne Suite* и *Zweite Moderne Suite* для фортепиано. Изд. Брейткопф и Гертель.

американского музыканта. Широта умственных интересов, отношение к искусству как к области самых высоких проявлений духовной жизни, убежденность в прогрессивном значении синтеза музыки и поэзии — эти характерные черты художественного мировоззрения Мак Доуэлла, бесспорно, сложились под воздействием эстетических взглядов главы «веймарской школы». По-видимому, как дань гражданским просветительским взглядам Листа созревало и решение Мак Доуэлла вернуться в «глубокую провинцию», какой в музыкальном отношении была в 80-х годах Северная Америка.

Мак Доуэлл не легко расстался с Германией, где он успешно концерттировал, занимался педагогической деятельностью (одно время он даже руководил фортепианным отделом в Дармштадтской консерватории) и много сочинял. Свою родину он знал очень мало. Но именно в 80—90-х годах прошлого века в Соединенных Штатах началось движение передовой интеллигенции за внедрение серьезной музыки. Один за другим молодые американцы совершали паломничество в Висбаден, где жил Мак Доуэлл — первый отечественный композитор, удостоенный чести печататься в солидных издательских фирмах Старого Света, убеждая его принять участие в развитии музыкальной культуры своей страны. И Мак Доуэлл решился.

Так началась новая страница в его творческой деятельности, обеспечившая ему видное место в истории американского искусства. Но этот шаг повлек за собой и трагические события, приведшие его к душевной катастрофе и смерти.

В конце 1888 года двадцатисемилетний Мак Доуэлл вернулся на родину, которую покинул подростком, и поселился в столице Новой Англии — Бостоне.

Восемь лет, проведенных Мак Доуэллом в Бостоне, образуют самый интенсивный творческий период в жизни композитора. Концертные выступления и педагогическая деятельность не отвлекали его от сочинения. К наиболее значительным произведениям, созданным Мак Доуэллом в «ранний американский период», относятся в числе других Вторая («Индийская») сюита, известный сборник фортепианных пьес «Лесные эски-

зы», сонаты «Егоїса» и «Tragica», ряд концертных этюдов, десятки песен на собственные тексты, симфоническая поэма «Ланселот и Элэйн» по Теннисону. Первая симфоническая поэма Мак Доуэлла «Гамлет и Офелия» по Шекспиру, законченная еще в Германии, была сыграна впервые Бостонским симфоническим оркестром. Огромный успех имел его Второй фортепианный концерт (Первый, получивший горячее одобрение Листа, исполнялся в Веймаре в 1882 году).

Мак Доуэлла переживал счастливую пору: творческое вдохновение и интенсивная работа сопровождались широким и восторженным признанием. Впервые в истории профессиональной музыки США американский композитор занял такое высокое место в оценке своих соотечественников.

Но раньше или позже этот «европейский интеллигент», так плохо знавший общественную атмосферу капиталистической Америки, должен был столкнуться с действительностью. Непосредственным поводом к такому столкновению послужила связь Мак Доуэлла с Колумбийским университетом.

Когда совет этого высокоавторитетного учебного заведения, находившегося в Нью-Йорке, главном городе страны, предложил Мак Доуэлла возглавить новую кафедру музыки, то композитор, воодушевленный чувством долга, не решился отказаться. Он ясно отдавал себе отчет в том, что должность университетского профессора будет серьезной помехой для творчества, он долго размышлял и колебался, прежде чем согласиться. Однако работа в университете, притягивающем множество молодежи не только из культурных северо-восточных штатов, но и с далекого «дикого Запада» и сельскохозяйственного Юга, открывала широчайший простор для просветительской деятельности.

В 1896 году композитор переехал в Нью-Йорк и взялся за свои новые обязанности с пылом, размахом и бескорыстием, достойными наследника Шумана и Листа.

Мак Доуэлла принадлежит интереснейший проект пятилетнего обучения композиторов; широкое общеэстетическое образование было в глазах Мак Доуэлла

обязательной предпосылкой формирования музыканта.

В свою программу Мак Доуэлл включил, с одной стороны, музыкально-теоретические дисциплины, необходимые будущим композиторам или педагогам для приобретения профессиональной техники. Одновременно он ввел курсы по эстетике и истории музыки, подчеркивая, что студент должен научиться воспринимать музыку как элемент общей гуманитарной культуры наравне с литературой, живописью, скульптурой и архитектурой.

В разработку своего лекционного курса композитор вложил колоссальный труд\*. Темы курса охватывали широчайший исторический диапазон, включая не только традиционные разделы по западноевропейской музыке, но и музыку первобытных народов, народов Востока и античного периода. Большой интерес вызвали у него некоторые современные творческие школы, в частности русская, к которой он относился с большой симпатией. Так, Мак Доуэлл сам перекладывал для фортепиано некоторые оркестровые произведения Бородина и Римского-Корсакова. Особенно высоко ценил он Грига и Чайковского.

В центре освещаемых им эстетических вопросов стояла проблема национального в музыке. Над ней композитор много и глубоко размышлял. «Индийская» сюита, темы которой были заимствованы из подлинных записей американского этнографа, отражает длительный интерес Мак Доуэлла к этой проблеме. Однако чутьем большого музыканта Мак Доуэлл понял, что национальная американская школа в музыке не может быть создана на основе индейского фольклора, сформировавшегося в изоляции от американской жизни в целом. В своих лекциях он выражал убеждение, что только музыка, способная воплотить характерные черты психического склада народа и его культуры в широком плане, может претендовать на роль национального искусства.

\* Лекции, прочитанные композитором, вышли в свет после его смерти в виде сборника под названием «Критические и исторические этюды» (*Critical and Historical Etudes*, 1911).

Неоднократно в разнообразных формах он проводил мысль об идейной природе музыки, полемизируя с точкой зрения, согласно которой ее истоком и конечной целью являются чувственная прелесть звука и архитектурные пропорции.

Но именно то, что сегодня нас восхищает в системе музыкального образования, разработанной Мак Доуэллом, — высокий научный уровень, широта и глубина охватываемого материала, — вызвало неудовольствие дирекции университета. Создавая кафедру музыки, она преследовала гораздо более узкую цель. Мак Доуэллу предложили ограничиться неким дешевым «суррогатом» художественного образования — курсом практического руководства по композиции в духе распространенных американских коммерческих курсов по всем отраслям науки и техники.

Мак Доуэлл отказался идти на компромисс и подал заявление об уходе. Ректор сообщил в прессу, что эта мера была вызвана желанием Мак Доуэлла всецело посвятить себя творчеству. Но композитор публично, в центральной прессе опроверг заявление ректора, разъяснив, что бросил дело, которому посвятил восемь лет своей жизни, только потому, что коммерческий дух, господствующий в американской университетской среде, несовместим с идейным служением искусству.

И тогда произошел тот страшный и постыдный эпизод, о котором не любят вспоминать американские биографы Мак Доуэлла. Опекунский совет университета, состоящий из финансовых тузов, был возмущен независимым поведением своего «служащего», даже если этим «служащим» и был «величайший музыкальный гений Америки». Пользуясь методами беспринципной политической борьбы, они начали травлю композитора. Ошеломленный и потрясенный живыми обвинениями, выдвинутыми против него, Мак Доуэлл до такой степени утратил душевное равновесие, что его пришлось поместить в больницу для нервных больных. Там три года спустя окончил свою жизнь основоположник профессиональной композиторской школы США.

Среди шестидесяти с лишним опусов, образующих наследие Мак Доуэлла, встречается немало произведений крупной формы\*. Сам композитор склонен был оценивать эту сферу как наиболее значительную в своем творчестве и огорчался тем, что американские издатели предпочитали печатать его романсы и мелкие фортепианные пьесы, находившие широкий спрос в культурных городских кругах американского населения. Но именно в лирических миниатюрах проявилась ярче всего индивидуальность Мак Доуэлла, и даже его произведения в крупной форме сильны главным образом своими лирическими эпизодами.

Мак Доуэлла не без основания называют «американским Григом». Известно, что американский композитор испытывал большую симпатию к своему норвежскому коллеге и посвятил ему свои две последние фортепианные сонаты: «Норвежскую» и «Кельтскую». У Мак Доуэлла, как и у Грига, очень выражена шумановская «наследственная линия». Психологические зарисовки, образы природы и быта, фантастические картинки, навеянные литературой, образуют основное содержание музыки американского композитора, всегда проникнутой тонким поэтическим настроением.

Сами названия его произведений вызывают ассоциации с музыкальным романтизмом середины XIX века. Излюбленная форма Мак Доуэлла — сборник или цикл фортепианных программных миниатюр («Две фантастические пьесы», «Лесные идиллии», «Шесть идиллий по Гете», «Шесть поэм по Гейне», «Ориентали по Гюго», «Лесные эскизы», «Рассказы у камина», «Идиллии Новой Англии», «Морские пьесы» и другие). Среди этих пьес встречаются «Новеллетта», «Экспромт», «Импровизация», «Полонез», «Грезы», «Танец эльфов», «Легенда», «*Valse Triste*» и т. д.

Американский композитор, живший на родине кекука и рэг-тайма, не обратил внимания на эти новые

\* Три симфонические поэмы, две оркестровые сюиты, два фортепианных концерта, четыре большие фортепианные сонаты и др.

ритмоинтонации, привлечшие внимание Дебюсси; в большей мере он тяготел в своей музыке к вальсовости, опозитизированной романтиками.

Программные названия фортепианных миниатюр Мак Доуэлла, созданных в американский период, обнаруживают связи с романтическими новеллами и лирическими стихами Ирвинга, Готорна, Лонгфелло, Лоуэлла и других американских писателей («Заброшенная ферма», «Рассказы при заходе солнца», «Из сказок дяди Ремуса» и т. п.). В общности с образами и настроениями американской литературы проявился национальный склад творчества Мак Доуэлла.

В его музыке господствуют романтическая мечтательность, склонность к изображению «уютных», идиллических сторон жизни. Ей присуща спокойная, почти детская целомудренность. Но в своих наиболее выдающихся произведениях, таких, как, например, Второй фортепианный концерт или «Индийская» оркестровая сюита, Мак Доуэлл достигает и пафоса, и внутреннего темперамента, и глубины. В частности, замечательная «Похоронная песня» из «Индийской сюиты» (тема которой основана на мотиве причитания из подлинного индийского похоронного ритуала) принадлежит к выдающимся образцам трагической инструментальной лирики.

Композитор не сочувствовал «предимпрессионистским» и импрессионистским течениям, олицетворявшим в глазах многих его современников наиболее передовые искания в музыке на рубеже XIX—XX столетий. Мак Доуэлл по природе своей мелодист, со склонностью к структурно законченным формам выражения. Его фортепианный стиль примыкает в основном к той же ветви романтического пианизма, что и музыка Шумана и Грига. Тем не менее американский композитор тяготел к новому для своего времени гармоническому языку — к хрупким и красочным гармониям, которые напоминают не только стиль Грига, но и раннего Дебюсси, а в некоторых случаях предвосхищают Рахманинова. Полифоническое письмо ему мало свойственно, и, быть может, в этом кроется одна из причин «разрыва» между его наследием и музыкой современных американских композиторов.

Приводим два отрывка, которые могут дать представление о музыкальном языке Мак Доуэлла.

КЕЛЬТСКАЯ СОНАТА

57a

ТРЕТЬЯ СОНАТА

6 Very dreamily, almost vague

Ни трагическое завершение творческого пути, ни неудачная судьба наследия не могут заслонить историче-



скую заслугу Мак Доуэлла. Он первый внушил американскому народу веру в то, что профессиональное музыкальное творчество в США может приблизиться по своему общественному и художественному значению к национальной поэзии и литературе.

#### 4

На рубеже XX века в американской профессиональной музыке появились новые веяния, которые привели ее к «эмансипации» от немецких традиций.

Первое из них можно назвать «фольклоризацией». Предпосылкой этого движения было появление в Европе ряда крупных национально-демократических школ — в России, Польше, Чехии, Венгрии, Норвегии, — которые несколько затмили в глазах американцев достижения немецкой школы, до сих пор безраздельно господствовавшей в их вкусах.

Значительная роль в американском «фольклористском» движении принадлежит Антонину Дворжаку, который провел в Соединенных Штатах несколько лет (1892—1895) как профессор композиции в незадолго до того открытой Национальной консерватории музыки в Нью-Йорке. Спиричуэлс уже лет за двадцать до того обратили на себя внимание культурных городских кругов американского Севера и Европы, и уже в конце 80-х годов появились отдельные произведения американцев, основывающиеся на материале негритянских песен. Но только огромный авторитет Дворжака и его острый интерес к афро-американскому фольклору помогли направить эти попытки в сторону осознанного эстетического движения.

«Эти прекрасные и разнообразные темы выросли на народной почве, — говорил он по поводу негритянских песен. — Они — американский продукт. Это фольклор Америки, и ваши композиторы должны обратиться к ним. В негритянских мелодиях Америки я нахожу все, что только требуется в качестве основы для великой... музыкальной школы»<sup>10</sup>.

И он сам, как известно, преломил интонации негритянских спиричуэлс не только в своей знаменитой симфонии «Из Нового Света», но и в струнном квартете и квинтете.

В начале века в Соединенных Штатах появилась группа композиторов, черпающая творческое вдохновение не в немецких симфонических произведениях, как это делали почти все приверженцы школы Новой Англии, а в американском фольклоре. Разумеется, господствующее место здесь принадлежало афро-американским песням.

Причиной этого был не только пример Дворжака, но и выдающаяся красота, оригинальность и законченность стиля спиричуэлс, бесспорно возвышающихся над другими народными песнями Америки. Однако выступление Дворжака имело более широкий резонанс. Американские композиторы восприняли его как призыв «оглядеться вокруг себя» и поискать на своей родной почве не только негритянский, но и другие виды национального фольклора. С этого времени в американской профессиональной музыке начинает ясно проступать «фольклорная струя». Многие симфонические, а в редких случаях и оперные произведения конца XIX — начала XX века основываются на афро-американских, индейских и англокельтских темах. Среди композиторов этого направления выделяется Г. Гилберт (1868—1928), автор симфонической поэмы «Танцы на площади Конго», «Комедийной увертюры на негритянские темы», «Негритянской рапсодии», «Индийских сцен» для фортепиано, «Кельтских этюдов» для голоса и фортепиано и множества других произведений, в том числе даже песен не существующих в природе «южноамериканских цыган».

Сложилась целая школа «индианистов», убежденных в том, что привлечение в качестве тематического материала индейских напевов придаст их творчеству национальный американский характер. Среди «индианистов» особенное внимание привлек Чарльз Кадман (1881—1946), автор широко известной песни «Страна небесно-голубой воды», двух опер («Шаневис» и «По пути заходящего солнца»), сюиты «Громовая птица» и других

произведений в ложноэтнографическом стиле. Индейским фольклором увлекались также Чарльз Скилтон (1868—1941), Артур Невин (1871—1943), Артур Фарвелл (1872—1951), Торлоу Люранс (1878) и многие другие. Среди приверженцев англокельтского фольклора выделяется Джон Поуэлл (1882).

Главным теоретиком «фольклористского движения» был Артур Фарвелл. Композитор, этнограф, критик, историк и общественный деятель, он основал издательство под индейским названием «Ва-Ван» (Wa-Wan), вокруг которого группировалась музыкальная молодежь, принявшая установки Дворжака как отправную точку для своих творческих исканий. В частности, Фарвелл первый осмелился провозгласить свободу от «немецкого засилья» в музыке и призывал обратить взоры в сторону Франции и России.

«Франция и Россия играют сегодня роль музыкальных лидеров, — писал он в 1903 году. — Нам следует глубоко познакомиться с русской и французской музыкой наших дней и не только позволять России и Франции изредка вставлять слово, но занять в нашей музыкальной жизни такое же видное место, какое занимает Германия...»<sup>11</sup>

На рубеже двух столетий «фольклористское» направление было новым словом в американской музыке. Его отдельные ответвления сохранились и до наших дней. И все же расцвет этого движения, конец которого можно отнести приблизительно к эпохе первой мировой войны, не повлек за собой ожидаемого формирования национальной американской школы. Причину этого следует прежде всего видеть в его несколько умозрительном характере. В то время как национально-демократические музыкальные школы в Европе — в России, Польше, Чехии, Венгрии — формировались в неразрывной связи с широчайшими народно-освободительными движениями и на основе старинных традиций национальной культуры, американские композиторы лишь формально, с наивным ученическим подражанием, следовали по пути, проложенному композиторами-европейцами. Их музыка, оставшаяся достоянием ограниченных просвещенных кругов, ничем не была связана с общественной жизнью, бы-

том, художественными традициями своей страны. Фольклорные темы привлекали этих композиторов главным образом своими колоритными экзотическими чертами. Характерно, что от их внимания совершенно ускользнул духовный хоровой гимн, имевший подлинно массовое распространение в демократических кругах американского населения. Показательно и то, что англокельтский фольклор интересовал этих американских композиторов гораздо меньше, чем индейский, не имеющий никаких точек соприкосновения с современной американской культурой. Ни один из них не заметил менестрельных песен, не почувствовал приближения джазовой эпохи. Даже в период рождения джаза, когда многие выдающиеся европейские музыканты заинтересовались его самобытными народными элементами, американские композиторы-«фольклористы» выражали по отношению к нему «высоколюбое» пренебрежение.

В 20-х годах «фольклористские» тенденции в американской музыке были вытеснены и поглощены новым, гораздо более мощным веянием. Если Мак Доуэлл сознательно бежал от Франции в «романтическую» Германию, то непосредственно следующее за ним поколение американских музыкантов, наоборот, резко переориентировалось в сторону современной французской музыки. Модернистский Париж полностью подчинил себе развитие американской профессиональной школы XX века.

Связи американцев с французской культурой были обусловлены переменами, которые произошли в развитии самой французской музыки. На протяжении двух столетий Франция привлекала к себе внимание в основном как страна музыкального театра. В XIX веке, когда Америка впервые приобщилась к профессиональной европейской культуре, Франция переживала блестящий период кристаллизации романтической оперы. (Единственный симфонист своего поколения, Берлиоз, шел наперекор господствующему направлению.) Однако на пороге XX века во Франции появилась яркая и разнообразная инструментальная музыка: интересная школа органистов (Франк, Гийман, Боннэ и другие), богатая скрипичная литература (Франк, Шоссон, Сен-Санс),

симфоническое творчество (Франк, Д'Энди, Дюка и т. д.) и, наконец, импрессионисты (Дебюсси, Равель).

Американцы, воспитанные на инструментальной культуре, заинтересовались раньше всего органной музыкой французов. В связи с «модернизацией» церковной службы в США появились многочисленные органисты, выступавшие не только в церквах, но и в публичных концертах в светской обстановке. В репертуаре американских органистов безусловное предпочтение отдавалось Генделю и Баху, но и новая музыка также начала постепенно привлекать их внимание. С появлением современной школы французской органной музыки многие американские музыканты устремились в Париж. Вскоре столица Франции начала привлекать их и как общеевропейский центр модернистского искусства. Новейшая французская поэзия, живопись, музыка стали оказывать сильнейшее воздействие на композиторов США. Сближение между американской и французской интеллигенцией дополнительно усилилось в результате первой мировой войны. Военные события, происходившие во Франции в 1917 году, стали в равной мере принадлежностью и американской истории. Сколько американских романистов 20-х годов избирали в качестве места действия своих произведений военный или послевоенный Париж! Хемингуэй, Шервуд Андерсон, Дос Пассос, Лэнгстон Хьюз, Луи Бромфилд и многие другие отразили типичное для тех лет веяние — интерес и близость американской интеллигенции к французской культуре.

Подобно тому как приверженцы «школы Новой Англии» не считали возможным получить музыкальное образование вне Германии, так поколение 20-х годов устремляло свои взоры только на Париж. Вплоть до нашего времени в американской профессиональной музыке ощутима огромная зависимость от французских модернистских течений.

Самым видным деятелем раннего периода французских влияний является Чарльз Лефлер (1861—1935), эльзасец по рождению. Начиная с 80-х годов он жил и работал в Соединенных Штатах в качестве скрипача Бостонского симфонического оркестра. Музыкальное

образование Лефлер получил отчасти в России (в Киеве), где он жил в детстве, отчасти в Венгрии. Но наибольшее влияние на него оказал Париж. Произведения Лефлера носят явный отпечаток современной французской культуры. К числу их относятся: драматическая поэма для оркестра и виоль д'амур по пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля», симфоническая фантазия для оркестра и органа «Деревня дьявола» по поэме Роллина, симфоническая поэма «Воспоминания моего детства» (жизнь в русской деревне), сюита для скрипки и оркестра «Вечера на Украине» по Гоголю, одночастная симфония для оркестра и мужского хора «*Aora mystica*», песни на стихи Бодлера, Верлена, Йейтса и многое другое. Творчество Лефлера явилось реакцией на господство немецких инструментальных традиций, а его тяготение к французской музыке и русскому фольклору отражало общую направленность новейшей американской музыки XX столетия.

К поколению Лефлера относится также Чарльз Гриффес (1884—1920), автор фортепианных миниатюр и оркестровых песен в стиле французских импрессионистов.

Париж был притягательным центром для американских модернистских кругов вплоть до второй мировой войны. В литературе эта связь с Парижем была особенно заметна. Вокруг журнала «*transition*», издававшегося в Париже, сгруппировались законодатели новых литературных мод (во главе с Гертрудой Стайн, вернувшейся в США только в конце 30-х годов). С Парижем связаны годы учения\* и творческая деятельность большинства американских композиторов и наших дней: А. Копленда, Р. Гарриса, В. Томпсона и других.

Большое значение для развития американской музыки имело появление множества первоклассных европейских музыкантов, устремившихся в Америку после первой мировой войны. Многие ведущие европейские виртуозы 20—40-х годов нашего века, в том числе Гоф-

\* Почти все американские композиторы в Париже проходили курс композиции под руководством одного и того же педагога — Нади Буланже.

ман, Паперевский, Рахманинов, Тосканини, Менгельберг, Крейслер, Хейфец, Клемперер, Годовский, Бруно Вальтер и другие, постоянно жили или регулярно работали в США. Благодаря их концертной, педагогической и музыкально-просветительной деятельности в Соединенных Штатах очень расширился круг культурных дилетантов, повысился уровень профессионалов. Концерты классической музыки распространились с северо-востока на далекий Запад. Еще недавно «дикая» Калифорния в 20-х годах имела первоклассные симфонические оркестры и даже виртуоза с мировой славой — скрипача Иегуди Менухина. Один из ведущих современных американских симфонистов, Рой Гаррис, является выходцем с Запада. Рост экономики Соединенных Штатов в конце XIX и начале XX века несколько уравнивал культурные различия между старым Востоком и новым Западом. Вскоре после первой мировой войны Соединенные Штаты стали благодатной почвой для деятельности музыкантов-исполнителей.

Сошлемся еще раз на впечатления С. С. Прокофьева о музыкальной Америке 20—30-х годов:

«Вопреки утверждению некоторых недостаточно сведущих европейцев, американцы совершенно искренне интересуются музыкой, и среди них немало по-настоящему любят ее. Желание познать музыку и сделать ее своим достоянием в Америке очень велико. Знаменитый американский лозунг — иметь во что бы то ни стало все лучшее — заставляет их тратить большие деньги для привлечения того, что успело зарекомендовать себя в Европе. Таким образом, в США стекаются все наиболее талантливые из исполнителей и организуются превосходные оркестры, которые вербуются из музыкантов разных стран. Франция дает дерево, немцы — медь и т. д. Такие оркестры, как Бостонский симфонический оркестр, являются безусловно лучшими в мире.

Концертная жизнь США — настоящий праздник для приезжающего туда европейца, который может слышать всех знаменитых солистов и наслаждаться замечательными ансамблями.

Что касается американцев, то они научились ценить и требовать хорошее исполнение, и я заметил, что мно-

гим артистам, приезжающим из Европы, приходится подтягиваться, не то им сразу поставят на вид их недостатки...»<sup>12</sup>

Общеизвестна высокая оценка, которую дал американским симфоническим оркестрам Рахманинов.

Интенсивная концертная жизнь, ее высокий художественный уровень значительно расширили музыкальный кругозор американской публики. Тем не менее даже в 20—30-х годах она предпочитала всему европейскую музыку классического и романтического стиля. Профессиональное композиторское творчество в США продолжало развиваться в отрыве от концертной жизни. Влияние французского модернизма усиливало в композиторской среде убеждение в принципиальной несовместимости серьезных творческих исканий с общедоступностью\*.

## 5

Картина несколько изменилась только в конце 20-х годов.

События, не имеющие непосредственного отношения к академическим композиторским кругам, влили свежую струю в американскую музыкальную жизнь и пробудили у многих художников нового поколения интерес к общедоступной музыке высокого профессионального уровня.

Сначала общественное мнение было взбудоражено джазом. Этот новый, сугубо американский, в высшей степени современный вид искусства, покоривший всю страну, заострил вопрос о национальной американской музыке. Консервативные академические круги относились к джазу либо с презрительным пренебрежением, либо с воинствующей враждебностью. Не только связь

\* Очень показательна с этой точки зрения судьба творчества Рахманинова в США. В то время как профессиональные круги встретили его недоброжелательно, широкая публика, посещающая симфонические концерты, подняла его на щит.



джаза с эстетикой легкого жанра отталкивала представителей серьезной «академической» музыки. Они были шокированы и дерзким нарушением законов гармонии, ритма, формы, исполнительского стиля. Однако, вопреки отношению пуристов-профессионалов, передовая американская интеллигенция возлагала на джаз надежды как на основу национальной музыкальной школы, надежды, особенно укрепившиеся после появления первых симфонических произведений Гершвина. Сам Гершвин не имел никакого отношения к кругам профессиональных композиторов и так и не был признан ими в качестве достойного представителя американского искусства. Но у композиторской молодежи нового поколения также появился интерес к джазу. Некоторые воспитанники французской модернистской школы (Копленд, Блицштейн и другие) пытались использовать в своих произведениях новые выразительные элементы джазовой музыки. Это увлечение не приобрело, однако, сколько-нибудь широкого размаха и вскоре совсем угасло.

Значительным эпизодом в развитии американского профессионального творчества была связь ряда композиторов с революционным рабочим движением 30-х годов.

В истории американской общественной мысли 30-е годы открывают новую страницу — десятилетие «массового протрезвления» американского народа. Период послевоенного ложного «процветания» завершился в конце 20-х годов страшным экономическим кризисом. В стране, насыщенной материальными благами, миллионы безработных и разорившихся мелких собственников погибали от голода, истощения и бродяжничества. Иллюзии об особом внеклассовом развитии Соединенных Штатов, которыми так долго тешились жители Нового Света, развеялись без следа.

За этим первым мощным отрезвляющим «шоком» последовало другое грозное событие — наступление немецкого фашизма. Как известно, оно привело во всем мире к поляризации и борьбе враждующих социальных сил — фашизма и гуманизма. Веяния фашистской идеологии усилили реакционные элементы и в американском обществе. Но передовые круги, борющиеся за спасение

демократических традиций, также активизировались. Эти силы, естественно, группировались вокруг рабочего движения, и победившая социалистическая революция в СССР стала точкой опоры для передовых американских кругов. Подобно русской разночинной интеллигенции, писатели, публицисты, композиторы США «пошли в народ». Именно тогда было обнаружено и записано много образцов американского фольклора (как литературного, так и музыкального). В эти годы развеялся миф о немзыкальности американцев. Помимо уже известных и всячески обыгранных индейских, негритянских и псевдонегритянских песен, фольклористы обнаружили тысячи образцов англокельтских баллад, хоровых гимнов, морских напевов (так называемых «shanties»), песен лесорубов и ковбоев, множество вариантов негритянских и «белых» блюзов, креольских и испанских песен и танцев и т. п. Интеллигенция северо-востока впервые так широко и непосредственно знакомилась с искусством своего народа и с его «неписаной» историей. Самое здоровое и жизненное явление в музыке и литературе 30-х годов — реакция на отвлеченное искусство «высоколобых». В литературе она выразилась в появлении своеобразной реалистической школы (Стейнбек, Колдуэлл, Фолкнер, Э. Шоу, Голд и другие). Она нашла также отражение и в композиторской среде. К 30-м годам относится организация Рабочей музыкальной лиги и Клуба им. Дегейтера. В отличие от множества «маленьких» композиторских кружков, возникавших на протяжении 20-х годов в разных городах страны\*, эти две организации не ставили перед собой академических целей. Их задачей было сочинять музыку, которая служила бы проводником революционных идей. Впервые в стране появилась группа композиторов-профессионалов, тесно связанная с народными массами.

\* Лига композиторов, Новое музыкальное общество современной музыки, Современное музыкальное общество в Филадельфии, Новое музыкальное общество в Калифорнии, Общество «Pro musica» в Нью-Йорке и Лос-Анжелосе и другие.

К концу 30-х годов к рабочим организациям примкнули многие американские композиторы. Бывшие эсты парижской выучки начали нащупывать пути к созданию демократической музыки. Их массовые песни, хоры, музыкальные спектакли, симфонические произведения исполнялись для широкой народной аудитории.

В поисках нового музыкального языка американские композиторы отказались от консервативности, свойственной вкусам буржуазной публики. Наоборот, чрезмерная боязнь буржуазного консерватизма заставляла их чуждаться романтических или классических оборотов и предпочитать ультрамодернистские или предклассические выразительные средства. Так, они проявляли повышенный интерес к музыке эпохи «агс нова» и добаховских полифонистов. При всем этом в массовой музыке американских композиторов ощущалось также влияние революционного стиля Ганса Эйслера, который жил в те годы в США. Характерен для этой группы и большой интерес к народно-национальным течениям американской музыки, которых их предшественники не знали или игнорировали.

К народному музыкальному движению 30-х годов восходят некоторые особенности творчества и двух выдающихся композиторов Америки наших дней — Роя Гарриса и Аарона Копленда.

Рой Гаррис (1898), выходец из демократической среды нового Запада, пришел в музыку уже в зрелом возрасте и сразу обнаружил тяготение к симфоническим жанрам. Его перу принадлежит ряд симфоний, одна из которых (Пятая, сочиненная в 1942 году) посвящена «героическому народу СССР»; американская увертюра на тему народной песни «Когда Джонни вернется из похода», много оркестровых сюит, камерных произведений, песен и т. д. Некоторые из его вокально-инструментальных произведений, например «Песня профессий» на текст Уитмена (1934), были задуманы как произведения для массовой рабочей аудитории. Здесь использован старинный американский хоровой стиль.

Гаррис, в творчестве которого очень сильны связи с народной музыкой, тяготеет преимущественно к англо-кельтскому американскому фольклору.

Аарон Копленд (1900) — один из наиболее известных современных композиторов Соединенных Штатов, в 30-х годах также примкнул к народному музыкальному движению. Еще в 20-х годах он обратил на себя внимание как представитель рафинированного искусства, вполне во вкусе современного Парижа. Национальные американские черты его музыки проявлялись в использовании средств джаза. В те годы его творческий стиль был близок исканиям парижской «шестерки». В 1934 году Копленд стал членом Клуба им. Дегейтера. Его массовые песни, в том числе «Песня Первого мая», и революционная балладная опера «Второй ураган» были сочинены непосредственно для рабочей аудитории. Сочинения Копленда 30-х годов (фортепианные вариации, струнный квартет, симфонические произведения и другие) обнаруживают иные — неоклассические черты. Несколько позднее Копленд увлекся разными видами фольклора, существующего на территории США, — от англокельтского до мексиканского. Это увлечение отразилось в его программном произведении «*El salon de Mexico*», в музыке к балетам «Парень Билли», «Родео», «Аппалачская весна», в опере «Ласковая земля» и других. Копленд много писал для кино, радио, для школьной самодеятельности, в разных современных бытовых жанрах. Вплоть до последнего времени Копленд посвящает свое творчество поискам национального стиля.

Рабочее музыкальное движение выдвинуло много интересных деятелей. Назовем в их числе Марка Блицштейна (1905—1964), который, подобно Копленду, обратил на себя внимание в 20-х годах ультрамодернистскими, абстрактными произведениями, а в 30-х годах резко изменил свой стиль. Его перу принадлежит ряд произведений для музыкального театра на революционные темы: «Приговоренные» (о казни Сакко и Ванцетти), «Колыбель будет качаться», «Я нашел мелодию», «Отказ вместо ответа» и другие. Музыкально-драматические произведения Блицштейна отличаются остроумным слиянием джаза с современным французским стилем, при сохранении черт национально-американского музыкального театра (менестрелей и джазового ревю).

Эли Сигмейстер (1909), также получивший образование в Париже, после знакомства с Эйслером стал активным деятелем народного музыкального движения. Ему принадлежат много песен в стиле традиционных английских хоровых канонов, транскрипции негритянских песен, «Первомайская симфония», две музыкальные драмы: «Рождаются равными» на сюжет из американской революции и «Девушка в Японии» на социально-обличительный сюжет, вокальное произведение на революционный текст М. Голда «Странные похороны в Брэддоке» и другие.

К этой плеяде деятелей искусства принадлежат также Гаролд Ром, автор популярнейших джазовых ревю на сюжеты из истории революционной борьбы: «Иголки и булавки», «Один союз для двух» и другие; Джэкоб Шейфер, руководитель хоровых рабочих кружков, автор хоровых произведений на революционные сюжеты: «Ленин — наш вождь», «Голодный поход» и др.; Норман Касден — автор хоровой симфонии «СССР», оркестрового произведения «Голодный танец» и др.; Чарльз Сигер — видный музыковед, выходец из академических кругов, который сыграл значительную роль в организации рабочего музыкального движения. Особое место принадлежит Эрлу Робинсону, создателю массовых джазовых песен, баллад и хоров на революционные тексты, получивших широкое распространение по всей стране. В их числе — знаменитая баллада «Джо Хилл». Робинсон также автор народной оперы «Кроты» (1954) на сюжет из жизни ирландских рабочих, заимствованный у Драйзера.

Даже в более узкой академической среде в те годы наблюдались поиски подлинно национальных средств выразительности. Влияния англокельтской баллады и пуританского хорового гимна ощутимы в музыке Чарльза Айвза (1874—1954), одного из наиболее оригинальных и авторитетных американских композиторов, автора симфоний, оркестровых сюит, фортепианных сонат, квартетов, хоров и т. д. Луи Грюнберг (1884) обращался к джазу и сельской негритянской музыке. Джордж Антейл (1900—1959), привлекая к себе внимание своей экспериментальной «механической» музыкой, — пред-

ставитель «изысканного» джаза. Генри Коуэлл (1897), приверженец крайнего модернистического направления, который отождествлял «революционную» музыку с ультра-«левыми» экспериментами в области гармонии, вел большую работу по собиранию и изучению американского фольклора. Джон Карпентер (1876—1951), автор балетов, поставленных в Метрополитен-опера, проявил тяготение к национальной тематике в выборе специфически американских, чисто индустриальных сюжетов и образов (таковы произведения «Небоскребы» и «*Krazy kat*» — последнее на материале газетных карикатур) и в использовании, подобно Антейлу, механических инструментов (автомобильных гудков, молотков, гонгов, аэропланых пропеллеров и т. д.). Верджил Томпсон (1896), который в 20-х годах сочинил сюрреалистическую оперу на либретто Гертруды Стайн «Четверо святых в трех действиях», в 30-е годы писал музыку к кинофильмам на революционные сюжеты и т. д.

Свежие веяния 30-х годов отразились даже на искусстве Бродвея. Ведь именно в этот период увидели свет опера «Порги и Бесс» Гершвина и некоторые музыкальные комедии, затрагивающие актуальные общественные идеи современности, — «О тебе я пою» Гершвина, «Колыбель будет качаться» Блицштейна. Позднее, уже в 40-х годах, как продолжение этих же традиций, появились другие балладные оперы на социальные темы (например, «Уличные сцены» Курта Вейля).

Сдвиг в развитии профессиональной композиторской музыки США наметился в 30-х годах еще и потому, что в «рузвельтовскую эпоху» государство впервые за всю историю страны оказало помощь отечественным музыкантам: на протяжении пяти-шести лет были организованы 225 000 концертов, из них 20 000 симфонических и 10 000 из произведений камерной инструментальной музыки, охвативших стопятидесятиmillionную аудиторию. В этих программах было представлено более 6 000 произведений американских композиторов. Кроме того, государство поддерживало Композиторскую экспериментальную трибуну (*Composers' laboratory forum*), где исполнялись новые произведения отечественных музыкантов. Несомненную положительную роль в разви-

тии американской профессиональной музыки наших дней сыграло и то обстоятельство, что вследствие широкой эмиграции из фашистских стран многие лучшие композиторские, исполнительские и музыковедческие силы Западной Европы оказались сосредоточенными в США. Ганс Эйслер, Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит, Бела Барток, Ян Сибелиус, Эрнест Кшенек, Курт Вейль, Дариус Мийо, Эрнест Тох, Альфред Эйнштейн, Курт Закс, немного позднее Игорь Стравинский — вот некоторые виднейшие представители европейского искусства, обосновавшиеся в Соединенных Штатах. Музыкальная педагогика, исполнительство и творчество достигли небывалого для Америки высокого уровня. Если до 30-х годов американские музыкальные учебные заведения безнадежно отставали от европейских, то в наши дни в США существуют по крайней мере две консерватории, объединяющие первоклассные музыкальные силы: школа Джульярда в Нью-Йорке (воспитанником которой является Вэн Клайберн, получивший первую премию на Международном конкурсе им. Чайковского в Москве в 1958 году) и Институт Кёртис в Филадельфии (среди учеников которого можно назвать композиторов Барбера, Менотти и Бернштейна). Во многих университетах, не только на северо-востоке, но и в западных штатах, существуют кафедры музыки, где квалифицированные специалисты (композиторы и исполнители) ведут педагогическую работу. Наличие в стране более чем четырехсот симфонических оркестров, в том числе двух десятков первоклассных, и, сверх того, множества любительских, говорит о том, что симфоническая и камерная музыка стала в современной Америке подлинно массовой формой искусства. Многие симфонические оркестры систематически исполняют произведения американских композиторов, и даже практикуется сочинение новых произведений по заказам исполнительских коллективов.

В настоящее время оркестр Нью-Йоркской филармонии почти в каждую свою программу включает произведения отечественных композиторов. Таким образом, в наши дни профессиональное композиторское творчество американцев находится в гораздо большей степени



Рой Гаррис

в поле зрения общественности, чем когда-либо на протяжении трехвековой истории страны. Сегодня количество квалифицированных композиторов в США насчитывается сотнями\*.

Некоторые авторы нашли признание и за пределами родины. Помимо упомянутых выше Гарриса и Копленда, назовем Сэмюэла Барбера (1910), одного из самых известных американских композиторов, автора струнных квартетов (вторая часть одного из них — «Adagio»

\* Американский музыковед Дж. Говард<sup>13</sup> еще в 40-х годах перечислил имена примерно пятисот американских композиторов серьезного профессионального направления. Правда, очень немногие из них могут считать композиторскую деятельность своей основной профессией и мало кто из них слышал свои произведения в публичном исполнении.





Сэмюэл Барбер

известна в переложении для оркестра), увертюра к «Школе злословия», оркестровой «Музыки к сцене из Шелли», концерта для скрипки, балетной сюиты «Медея», оперы «Ванесса», «Молитвы Киерегаард» для хора, солистов и оркестра, фортепианных пьес. Произведения Барбера неоднократно исполнялись ведущими солистами и исполнительскими коллективами США в Америке и за границей.

В наши дни широкое внимание и за пределами США привлекает творчество Уильяма Шумена (1910), автора семи симфоний, балетов и оперы.

Известностью пользуется Уолтер Пистон (1894), получивший образование в США и в Париже, автор бале-



Вильям Грант Стил

та «Фантастический флейтист» и множества симфонических и камерных произведений.

Заметное место в американской музыкальной жизни принадлежит композитору-негру Вильяму Грант Стил (1895). Стил пришел к профессиональной школе из легкожанрового театра в менестрельных традициях. Ему принадлежат крупные симфонические сочинения: «Афро-американская симфония», симфонии «Африка» и «Темнокожая Америка» симфония *g-moll*, кантата «И его линчевали», две оперы, одна из которых, «Беспокойный остров», написана на либретто Лэнгстона Хьюза, три балета и т.д. Его стиль основывается на интонациях афро-американского фольклора.

К видным композиторам США наших дней относятся также Джанкарло Менотти (1911), Леонард Бернстайн



Аарон Копленд

(1918), Поль Крестон (1906), Роджер Сешенс (1896), Говард Хансон (1896) и другие.

В последние годы в США намечается тенденция к созданию национальной оперы. До 30-х годов ни одно произведение американского композитора не удерживалось на сцене. Сейчас положение несколько изменилось. Хотя одна только музыкальная драма Гершвина может быть безоговорочно названа выдающимся американским произведением для музыкального театра, тем не менее еще несколько опер пользовались в США в последнее время известным успехом. В их числе оперы Менотти: музыкальная трагедия «Медиум», музыкальная драма «Консул», камерная опера для телевидения «Амал и ночные визитеры». Популярны также произведения Бернштейна «Беспорядки на Таити» и «Вестсайдская история» и одноактная

опера Шумена «Мощный Кэйси», объединяющая особенности балладной и большой европейской оперы. К жизнеспособным произведениям для сцены можно причислить оперы «Дьявол и Дэниэл Вебстер» и «Баллада о малютке Доу» Дугласа Мура, «Ванесса» Барбера, «Кроты» Робинсона. Интерес вызывают также оперы Блицштейна, в частности «Лисички» по пьесе Лиан Хелман. Значительный вклад в развитие современного американского музыкального театра внес Курт Вейль, поселившийся в США в 1935 году. Его музыкальные драмы — «Уличная сцена» по пьесе Элмера Райса, «Затерянный в звездах», «Плачь, любимая родина», «Внизу в долине» — хотя и написаны в стиле популярной балладной оперы, выходят за рамки развлекательного искусства.

В американских произведениях для музыкального театра ясно проступают две общие характерные тенденции.

Первая из них — стремление к театральности в духе балладной оперы.

Вторая — ориентация не на «аристократическую» европеизированную Метрополитен-оперу, а на широкие слушательские массы. Многие из опер американских композиторов были предназначены для телевидения, радио, для школьных или студенческих коллективов, рабочих кружков самодеятельности и т. п.

Оживление американского музыкального творчества налицо. Его высокий профессиональный уровень не вызывает сомнений. Можно понять, почему в некоторых кругах США еще в начале 40-х годов сложилось убеждение, что американская музыка «достигла совершеннолетия». Однако вопрос о том, привел ли этот профессиональный расцвет к рождению национальной школы общенационального значения, все еще далек от решения\*.

\* Один из ведущих историков музыки и критиков США, Г. Чэйз, в книге, изданной в 1955 году, пишет, что в США имеется множество разнообразных «академических» школ, но нет еще единой национальной школы.

Он классифицирует творчество американских композиторов по следующей схеме:

К группе «американистов», т. е. композиторов, опирающихся

В противовес серьезной профессиональной музыке в Соединенных Штатах сформировалась характерная область музыкального профессионализма, образовавшая грандиозную ветвь американской промышленности и коммерции наших дней. Легкожанровые издательства, легкожанровый театр и группирующиеся вокруг них кадры композиторов и исполнителей — вот коммерческая сфера американской музыки, принципиально антагонистичная подлинному искусству. Она имеет в Новом Свете давние традиции.

Начало расцвета американской коммерческой музыки относится еще к прошлому веку. Уже тогда возникли издательства, потакавшие вульгарным вкусам и печатавшие пошлейшие сентиментальные романы, широко распространенные в мелкобуржуазных салонах. Популярность театра менестрелей расширила сферу их деятельности и сделала возможным извлечение крупных доходов из издания эстрадных песен. В наши дни эти издательства эксплуатируют любой материал, который может привлечь внимание «рынка». И блюзы, и рэг-таймы,

на национально-американские бытовые жанры, он относит Гершвина, Копленда, Гарриса, Карпентера, Ферда Грофе, Сигмейстера и Вильяма Грант Стила. К «американистам» причислен и Эрнест Блок, швейцарец по рождению, автор симфонической рапсодии «Америка», где широко использован фольклор и бытовые песни США.

К группе «эклектиков», т. е. композиторов без ясно выраженной направленности и с изменчивым творческим почерком, причисляются Роджер Сешенс, Вирджил Томпсон, Шумен, Крестон, Рандал Томпсон, Бернштейн, Алан Хованесс, Лукас Фосс, Роберт Старер и другие.

Школа «традиционалистов» представлена именами «романтика» Говарда Хансона, «классициста» Бернарда Роджерса, «неоромантика» Барбера, Дэвида Даймонда, Питера Меннина, Улисса Кэй, Пистона и других.

«Эксперименталистами» названы композиторы, занятые поисками новых «ультрасовременных» выразительных средств. Яркими представителями этого течения являются Антейл, Коуэлл, Карл Регглас, Эдгар Варез, Лу Харрисон и другие. Определенная группа композиторов-американцев примыкает к атоналистам и следует за Шенбергом. Это — Уаллингфорд Риггер, Курт Лист, Джордж Перле и другие. Особняком стоит Айвз, не связанный ни с какой школой.

и буги-вуги, и рок-н-роллы, и народные баллады, и песни из кинофильмов и музыкальных комедий, — по существу, нет ни одной разновидности общедоступной музыки США, которую не подхватил бы в свое время американский издатель-бизнесмен. Он создал при этом свою «эстетику» — сложившуюся и устойчивую, — которая по отношению к подлинному искусству является чем-то вроде «кривого зеркала» или уродливого гротеска.

Законы эстетики «Тин Пэн Алли»\* (такое прозвище коммерческой издательской промышленности прочно вошло в обиход в наши дни) сводятся к следующему. Эстетика эта не допускает серьезного отношения к какой-либо теме. Все здесь трактуется только в развлекательном плане. Самостоятельные художественные искания в этой сфере также невозможны. Коммерческая ветвь американской музыки всегда паразитирует на уже сложившихся видах профессионального и бытового искусства, неизменно придавая им утрированно-комедийный или сентиментальный облик. Под этот прочно установившийся трафарет ходового музыкального товара подделывается всякая музыка, ориентирующаяся на коммерческий успех. И англокельтские баллады, и негритянские блюзы, и импровизационный джаз были в свое время втиснуты в гримасничающую условную маску Тин Пэн Алли и в этом обезображенном и опошленном виде впервые предстали перед широкой городской аудиторией. Близкими предвестниками этого «искусства» были менестрельные пародии, высмеивающие негритянские спиричуэлс. В отличие от классической европейской музыки, внедрявшей в жизнь народа высокие художественные критерии, коммерческая ветвь американской музыки воспитывает в массах вкус к примитивному, вульгарному, безыдейному.

В соответствии с эстетикой Тин Пэн Алли, в американском обществе сформировался и особый тип профессионала, работающего в области развлекательной коммерции. Это — сочинитель-делец, совершенный антипод

\* Буквально — аллея оловянных горшков («Tin Pan Alley»).

композитору-художнику. Цель его творчества — материальный успех. Ориентация на требования «широкого рынка» и острая конкуренция с соперниками выработали в нем определенные черты, убийственные для подлинного художника. Композиторская техника ему ни в какой мере не требуется. Сколько-нибудь серьезное творческое экспериментирование — абсолютно противопоказано. Его качества — ощущение требуемого трафарета, умение улавливать «моду дня», исключительная быстрота темпов работы. Важнейшее условие успеха на поприще Тин Пэн Алли — способность отречься от художественных идеалов и потакать пошлым вкусам. Но американские коммерческие сочинители «продают свою душу дьяволу» не зря, а по дорогой цене. Процветающие песенники извлекают из своего «творчества» действительно огромные деньги\*.

Другую ветвь американской коммерческой музыки образует легкожанровый театр. Это понятие охватывает и многочисленные комедии Бродвея, и кинофильмы Голливуда, и бесчисленные эстрады ночных клубов, ресторанов, кабаре, радио- и телевизионных станций и т. п. Художественный уровень преобладающего большинства этих варьете, бурлесков, фарсов, комедий ниже уровня серьезной критики. Наиболее полноценное ответвление американской легкожанровой эстрады представляет собой музыкальная комедия Бродвея. Благодаря, главным образом, творчеству Джорджа Гершвина, а также и некоторых других композиторов (Керна, Роджерса) уровень музыкальной комедии Бродвея за последние десятилетия несколько возвысился над примитивным профессиональным уровнем господствующей продукции в этом жанре. И все же даже лучшим образцам комедии Бродвея присуща удручающая ограниченность, неизбежная в условиях американской легкожанровой эстрады.

\* Согласно данным Американского общества композиторов и поэтов, ежегодный доход наиболее популярных легкожанровиков в США приближается к полмиллиону долларов.

Не всегда возможно дать исчерпывающую оценку явлениям, находящимся в периоде формирования, непрерывных изменений и роста. Ближайшее будущее покажет, как сложится дальнейший путь композиторского творчества в США. Бесспорно, однако, одно: перспективы развития национальной американской музыки зависят не только от того, в какой степени отечественные композиторы овладели профессиональным мастерством. С этой проблемой связаны более широкие вопросы — исторические, общекультурные, социальные. Предугадать судьбу национальной музыки США можно, только поняв причины ее своеобразного пути в прошлом. Описанная выше картина развития американской музыкальной культуры на протяжении трех столетий подводит нас к этому кардинальному вопросу.



## Глава десятая

### ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

#### 1

Почему же в течение XVII, XVIII и XIX веков американская цивилизация не породила своей национальной школы в музыке?

Этот вопрос не может быть рассмотрен вне связи со своеобразной судьбой музыкальной культуры Англии, которая некогда была одной из ведущих музыкальных стран Европы, а затем с конца XVIII века неожиданно сошла со «столбовой дороги» музыки. На протяжении последующих двух столетий она не выдвинула ни одного крупного имени, которое можно было бы поставить рядом с блестящими именами английской национальной литературы и живописи.

И в музыковедческой литературе, и в трудах историков культуры, и в быту встречаются разные точки зрения на эту «загадочную» проблему. Но, несмотря на распространенность, ни одна из них не оказывается полностью состоятельной.

Опровергнем прежде всего обывательское мнение, согласно которому весь английский народ обвиняется в отсутствии музыкальности. Антинаучность подобной точки зрения настолько очевидна, что ее можно было бы игнорировать, если бы она не имела столь прочного хождения в быту и даже в музыкальных кругах.

По отношению к Соединенным Штатам подобная

постановка вопроса отпадает сама собой. Из-за работоговли, иммиграции и территориального роста удельный вес англокельтской прослойки в общей численности населения Соединенных Штатов в XVIII и XIX столетиях резко понизился. Негры на юге, испанцы и метисы на юго-западе, немцы в Пенсильвании, западных штатах и почти во всех крупных городах, скандинавы, евреи, итальянцы, русские и другие народности, заселявшие страну в течение прошлого столетия, ассимилировались с коренной прослойкой, радикально преобразив расово-национальный состав первоначального населения Северной Америки. Но и говоря об Англии, мы тоже сразу наталкиваемся на очевидное противоречие: ведь и до XVIII века Англия была населена англокельтами и тем не менее не только обладала своей музыкальной школой, но и неоднократно бывала лидером в общеевропейском музыкальном движении. Английское народное многоголосие в средние века оказало сильнейшее влияние на зарождение и развитие полифонической музыки в других странах. В период раннего Возрождения англичанин Джон Данстепль сыграл роль основоположника крупнейшей школы контрапунктистов. Первая школа клавесинистов сформировалась в Англии. Наконец, Перселл во многих отношениях опередил развитие современной ему общеевропейской музыки.

Упадок профессиональной музыки в Англии в XVIII—XIX веках вовсе не повлек за собой оскудения английского народного творчества. Красота и выразительность англокельтского фольклора вдохновляли не одного композитора континентальной Европы. И Гайдн, и Бетховен, и Брамс отдавали ему дань. Когда на рубеже нашего столетия новая музыкальная интеллигенция Англии заинтересовалась национальным фольклором, то были обнаружены и записаны десятки тысяч прекраснейших народных мелодий. Все эти века они жили в народном быту. В Соединенных Штатах раскрывается не менее парадоксальная картина. Как мы видели выше, уже в XVIII веке здесь началось формирование самобытных национальных жанров полупрофессионального полупрофессионального характера. Не привлекая внимания «культурных» городских кругов, они неизменно вы-

зывали широчайший резонанс в народной внегородской среде.

Более того, английская аудитория вовсе не утратила восприимчивости к серьезной профессиональной музыке. Она даже оказывала плодотворное влияние на творчество многих крупнейших композиторов Западной Европы. На английской почве родились гениальные оратории Генделя. Вершина творческого пути Гайдна (мы имеем в виду его последние симфонии и оратории) была связана с английской концертной жизнью. В Лондоне творил и младший сын Баха, Иоганн Христиан Вебер создал своего «Оберона» по заказу Лондонского театра, а Мендельсон, посетивший Англию десять раз, написал знаменитую ораторию «Илия» для английского хорового фестиваля. И в отсталой в художественном отношении Америке видна сходная картина: концерты серьезной симфонической музыки привились там уже во второй половине XIX века. В наше время они носят характер массового искусства. Наконец, и в Англии, и в Америке широчайшее распространение имеет музыка «легких жанров» и самодеятельная хоровая музыка. Таким образом, нет никаких оснований говорить, что англичане и американцы лишены природной музыкальной одаренности или что они вообще не восприимчивы к музыке. Уровень музыкальной жизни Англии и Соединенных Штатов свидетельствует об обратном.

Главная научная гипотеза, на которую опираются исследователи в поисках причин «музыкального бесплодия» Англии и Соединенных Штатов, — это пагубное воздействие пуританской психологии и идеологии в широком смысле на искусство.

Действительно, фанатическая, непримиримая ненависть пуритан к светским «суетным» формам художественной деятельности общеизвестна. Ее влияние на музыкальную жизнь Англии XVII века и ранней колониальной Америки рассматривалось нами в другом разделе книги \*. И тем не менее, нисколько не умаляя роли пуританства в формировании психологии и быта англи-

\* См. первую главу.

чан и американцев, нельзя не обратить внимание на некоторые другие существенные обстоятельства, которые снимают с пуритан главную ответственность за состояние музыкального творчества в Англии и Соединенных Штатах.

Если, как принято считать, пуритане еще в XVII веке подорвали основы музыкального развития страны, то почему же творчество Перселла, самого крупного английского композитора, — явление, сложившееся после периода кромвелловской диктатуры? Почему в пуританской Англии и в пуританской Америке расцветает именно комический легкожанровый театр, т. е. театр такого направления, которое было наиболее враждебно пуританству? Если можно объяснить возникновение подобного театра психологической реакцией «реставрационного поколения», то уже никак нельзя усмотреть в этом причину его дальнейшего развития на протяжении трех последующих столетий. В колониальной Америке проблемы «реставрационной психологии» не было вообще. И тем не менее путь развития ее музыкального искусства повторяет английский. Заокеанская пуританская страна выдвинулась как родина легкожанровой профессиональной музыки.

Деспотизм пуритан не помешал и расцвету комедийного направления в сфере драматического театра Англии (Шеридан, Голдсмит и другие). Не удивительно ли при этом, что ни на родине Шекспира, ни среди американцев, воспитанных на языке Шекспира и рассматривающих драматургию английского Ренессанса как органический элемент своего культурного наследия, не удивительно ли, что ни в одной из этих стран на протяжении XVII, XVIII и почти всего XIX века не появилось ни одной значительной школы, ни одной выдающейся индивидуальности в области серьезного реалистического театра? Одновременно с национальной музыкой в состоянии глубокого кризиса вступила и английская серьезная драма.

Наконец, как согласовать с приведенной гипотезой существование в пуританской Англии чувственной, «языческой» поэзии Китса, Вордсворта, Колриджа и других поэтов-романтиков?

Пуританство, бесспорно, сыграло свою отрицательную роль в духовном развитии Англии и Америки колониального периода. И тем не менее очевидно, что причины упадка английской музыки, имевшей блестящее прошлое, как и причины замедленного формирования профессиональной композиторской школы в Соединенных Штатах надо искать не в этом.

Часто фигурирует еще одна, не лишняя на первый взгляд правдоподобная, гипотеза, касающаяся Соединенных Штатов. Указывают, что только сравнительно недавно там закончился процесс освоения диких невозделанных пространств. Историю американского общества XVIII и XIX веков пронизывает элементарная борьба за существование. Первобытные условия жизни на большей части территории страны, недостаточное развитие городской культуры европейского типа — все это должно было тормозить профессиональное композиторское творчество. И тем не менее, хотя в этом замечании и есть доля справедливости, его тоже можно опровергнуть без труда. Ведь отсутствие европейской цивилизации в Новой Англии не помешало ей еще в XVII веке опередить многие европейские страны в деле народного просвещения или достигнуть их уровня в развитии литературы и публицистики. А в XIX веке, когда на западе Америки еще шла борьба с первобытной природой, северо-восточные районы страны достигли высокой степени благосостояния и создали свою городскую культуру. Уже в начале XIX века профессиональная музыка получила в городских кругах США известное распространение. Орган, фортепиано, инструменты симфонического оркестра — неотъемлемый элемент американского городского быта того времени. Домашнее салонное музицирование занимало там не меньше места, чем в Европе. Вокруг музыкальной жизни страны выросла целая промышленность, процветали музыкальные издательства. Можно ли при этом говорить о «дикости» или отсталости американских культурных условий в целом?

Причины музыкального отставания Англии и Соединенных Штатов будет легче всего установить путем «доказательства от противного». Попытаемся выяснить

закономерности развития музыкального искусства в тех странах, которые на протяжении XVII, XVIII и XIX веков создали национальные школы мирового значения.

## 2

Каким-то образом всегда само собой подразумевалось, что Англия и Соединенные Штаты занимают исключительное положение в мировой музыкальной культуре. Однако эту проблему можно поставить и по-другому. По существу, только четыре страны — Италия, Франция, австро-немецкие государства\*, Россия создали замечательную симфоническую и оперную культуру, которая подняла мировое музыкальное искусство на уровень высших достижений человечества. Португалия, Бельгия, Нидерланды, отчасти Испания разделяют судьбу Англии. Латинская Америка, как и Соединенные Штаты, Канада и Австралия, до второй четверти XX века не дала в музыке ни одного сколько-нибудь значительного явления. Дания и Швеция все еще продолжают оставаться в стороне от мирового музыкального движения, а в Норвегии и в Финляндии музыкальные школы зародились только на рубеже нашего века.

Испания, которая, как и Англия, вплоть до конца XVI века активно участвовала в развитии профессиональной общеевропейской музыки, впоследствии практически устранилась и только на рубеже нашего столетия вновь включилась в развитие мирового музыкального искусства\*\*. Заметим, что и в Англии на пороге XX

\* Мы рассматриваем здесь Германию и Австрию неразрывно, потому что разделение на самостоятельные государства произошло фактически только в XIX веке, в то время как формирование их музыкальных школ, начавшееся на пороге XVII века, протекало в условиях единого общества.

\*\* Творчество Антонио Солера — единственное исключение в общей картине глубокого застоя испанской музыки в XVIII и первой половине XIX века.

века наблюдается оживление музыкально-творческой жизни, известное под названием «музыкального возрождения». Бельгия и Голландия, блиставшие в эпоху Ренессанса своей мировой контрапунктической школой, уже в начале XVII века сошли со «столбовой дороги» европейской музыки и долгое время пребывали в состоянии творческого бесплодия.

Для каждой из этих стран можно было бы выдвинуть гипотезы, исходящие из особенностей их культуры. Но нам представляется более целесообразным сосредоточить свое внимание на тех общих условиях, которые лежат в основе формирования всех крупных национальных школ.

Таким бесспорным всеобъединяющим условием было широкое и непрерывное развитие оперного искусства. Не хоровая музыка, насчитывающая много веков высокого профессионального развития, не симфоническая культура, в которой обобщены художественные достижения всех других музыкальных жанров, и не какие-нибудь иные области музыкального творчества, а именно опера, родившаяся на рубеже XVII века, имела столь важное значение для развития всех национальных школ. Длительное культивирование музыкального театра было обязательной стадией формирования каждой национальной школы даже в тех случаях, когда музыкальный гений народа проявлялся в инструментальном творчестве, в ораториальном искусстве, в вокальной лирике раньше и ярче, чем в опере (как было, например, в Австрии или немецких княжествах).

В чем же заключается столь всеобъемлющее значение оперы?

В поисках ответа на этот вопрос вернемся к периоду зарождения оперного жанра — концу XVI — началу XVII века.

Это был самый резкий переломный момент во всей известной нам истории музыкального искусства Европы.

Сравним судьбу художественного творчества в литературе, изобразительных искусствах и музыке Ренессанса, — и громадный перелом, происшедший в музыкаль-

ном искусстве на рубеже XVII века, предстанет перед нами со всей наглядностью.

Не только Шекспир и Сервантес, но и Данте, и Петрарка, и Чосер органически вошли в современную культуру. Их творчество сохранило всю силу интеллектуального и эмоционального воздействия. Рафаэль, Донателло, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Брейгель, Рубенс, Веласкес, Ван-Дейк — по существу все крупные живописцы и скульпторы прошлого, начиная с раннего Ренессанса, живут по сей день. Их искусство не исчерпало себя на протяжении многих столетий. Но знает ли кто-нибудь, кроме специалистов по истории музыки, композиторов ренессансной эпохи? Где музыкальные мадригалы, повсеместно звучавшие в эпоху Данте и Рафаэля? Куда исчезли многоголосные хоровые жанры фламандских контрапунктистов, пользовавшиеся мировой популярностью в эпоху расцвета фламандской школы живописцев? Одновременно с Шекспиром при дворе королевы Елизаветы блистала группа английских клавесинистов и мадригалистов, но музыка этих прославленных в свое время композиторов не пережила своего века. Мы и сегодня восхищаемся Ронсаром, а его коллеги-музыканты, создавшие утонченные многоголосные песни на тексты французских поэтов, живут только в книгах по истории музыки.

Даже творчество Люлли, современника и «соавтора» Мольера, воспринимается нами сегодня в известной степени как архаизм, в то время как драматургия Мольера, Корнеля, Расина обладает неувядающими свойствами классически законченного искусства. В отличие от литературы, изобразительных искусств, даже театра, музыкальное творчество многовековой ренессансной эпохи во многом утратило для нас свое художественное значение. Произошло это потому, что перелом, свершившийся в музыкальном искусстве на рубеже XVI—XVII веков, ознаменовал рождение новой художественной «формации» в музыке. Почти все XVII столетие проходило под знаком исканий и установления нового музыкального стиля, а его первые классические образцы появились лишь в эпоху Генделя и Баха. С них и ведет начало современная музыкальная культура.



Основным признаком новой музыкальной «формации» была полная эмансипация музыкального искусства от католической церкви. Впервые за тысячу лет профессиональная ветвь музыкального творчества разошлась с культом, с идеологией католицизма и, что не менее существенно, с организационными формами церковного искусства в целом. Начиная со средних веков жизненными центрами музыкального профессионализма были церкви и монастыри. Именно здесь зародились первые профессиональные школы в музыке. Вокруг культовой музыки формировались на протяжении многих веков кадры композиторов и исполнителей. Даже в эпоху Возрождения католическая церковь продолжала сохранять в этом смысле господствующее положение в искусстве. Почти все художники Возрождения, писавшие в светских жанрах, одновременно работали в церкви. Вплоть до XVII века ни одна область светского музицирования — ни народно-бытовая музыка, ни придворная среда, ни круги теоретиков-гуманистов — не могла соперничать с католической церковью как с центром музыкального профессионализма. И только в конце XVI века, в результате окончательной победы гуманистического ренессансного мировоззрения, католическая церковь навсегда утратила былое значение для развития профессионального музыкального творчества.

Отныне музыка утвердилась как искусство светское и гуманистическое. Ее развитие перенеслось из области культа в «мирскую сферу». Главной темой музыкального творчества стали внутренний мир человека и реальная жизнь. Отвлеченная мистика, к которой, как к идеалу, стремилась церковная католическая музыка, уступила место лирической выразительности. Драматизм вытеснил статичную созерцательность, красочность — спокойную однотонность.

Переворот в содержании музыкального искусства повлек за собой радикальное обновление выразительных средств. Резкий разрыв с музыкальным языком и типичными жанрами ренессансной культуры характеризует творчество этой переломной эпохи.

Всеобъединяющим началом и главным проводником новых идей в музыке стала опера, родившаяся на ру-

беже XVI и XVII веков. Ее великая роль в формировании современного нам музыкального искусства заключалась в том, что она соединила судьбы музыки с театром — наиболее демократическим видом искусства, который уже в средние века был выразителем народной антицерковной эстетики, а в эпоху позднего Ренессанса и в век Просвещения приобрел значение широкой общественной трибуны. Отныне профессиональная музыка начала интенсивно развиваться в рамках театрального круга образов или под его сильным влиянием. Именно музыкальному театру, последовательно опиравшемуся на светскую гуманистическую эстетику, было суждено стать главной «творческой лабораторией» современного музыкального искусства. Все основные устойчивые средства музыкальной выразительности нашей «формации» зарождались и развивались на «лирико-драматическом» фоне оперы, в неразрывной связи с ее конкретной образностью.

Современный гомофонно-гармонический стиль почти всецело обязан опере и своим возникновением, и своим дальнейшим развитием\*.

Вместо хоровой полифонии, безраздельно господствовавшей в позднесредневековой и ренессансной музыке, в опере было провозглашено господство мелодического начала. Именно здесь утвердился примат мелодии с гармоническим сопровождением. Здесь прежде всего сложился современный мелодический стиль и новый, по сравнению с ренессансной эпохой, круг интонаций. В опере же были заложены основы гармонического мышления и современных принципов формообразования. Опера последовательно отражала все новейшие искания в музыке, придавала им обобщенный, классически-

\* Создатели музыкальной драмы в полной мере отдавали себе отчет в историческом значении ее новаторского музыкального языка. Они называли первые оперные арии «новой музыкой», сознательно противопоставляя ее церковному многоголосию.

завершенный облик. Колоссальный путь, пройденный музыкальным искусством на протяжении XVII столетия, можно легко оценить при сравнении образцов оперной музыки начала и конца века. Кажется, что между ними пролегает не столетний период, а громадная историческая эпоха. Музыкальное оформление первых произведений для театра было мелодически маловыразительным, примитивным по форме, хаотичным в отношении гармонии. А в опере конца века уже были полностью разработаны основы музыкального языка классицизма. Образы музыкального театра этого времени предвосхитили творчество не только Генделя или Баха, но и Глюка, и Моцарта, и даже Бетховена.

Под непосредственным воздействием оперной эстетики сложились и почти все остальные современные нам музыкальные жанры. Так, кантата развивалась как «камерный филиал» оперы. Даже оратория, опирающаяся на древние хоровые традиции, радикально преобразилась, впитала в себя светские драматические образы оперы, опираясь при этом на ее новый музыкальный язык.

Совершенно так же и органная музыка, имеющая почти тысячелетнюю историю, начала в XVII веке новую жизнь под воздействием гомофонно-гармонических принципов. На тональной основе возникла и новая полифоническая школа, достигшая небывалых высот в многоголосных произведениях Генделя и Баха. В тесной связи с музыкальным театром развилась и новая скрипично-оркестровая школа XVII века. Она восприняла интонационную выразительность оперы, ее кантиленный стиль, гармонический язык и весь ее блестящий эстрадный облик. Клавесинная литература досонатного периода менее непосредственно связана с мелодическим стилем итальянской оперы, повсеместно господствовавшей в XVII веке. Но зато в ней ясно ощущаются связи с французским «балетным» музыкальным театром. Наконец, классический симфонизм — величайшее достижение музыки века Просвещения — возник под сильнейшим воздействием оперного искусства. Первые симфонии обобщили типичные образы музыкального театра — героические, лирические, комические, — его дра-

матургию, основанную на принципе контрастных противопоставлений, характерный круг интонаций. Вплоть до Бетховена сохраняется ощущение близких «родственных связей» между оперной музыкой XVII—XVIII веков и инструментальной литературой классицизма.

Своим быстрым прогрессом музыка этого периода всецело обязана массовому характеру оперного искусства. В Италии, где в XVII веке опера развивалась особенно интенсивно, ни один музыкальный жанр не мог соперничать с ней по своей популярности. Ее место в жизни итальянского народа той эпохи сопоставимо со значением киноискусства в наше время. Количество оперных постановок в Италии конца XVII века исчислялось сотнями в год. Через несколько десятилетий после зарождения опера распространилась и в других странах Европы, и хотя и в австро-немецких княжествах, и во Франции, и в России она культивировалась почти исключительно в аристократической обстановке, — тем не менее и там ее развитие было в высшей степени интенсивным. Достаточно вспомнить, что А. Скарлатти сочинил более ста опер, Гассе — восемьдесят, Люлли — около двадцати и т. д. и т. п. Творческие искания внутри музыкального театра проходили в широчайшем масштабе и проверялись на восприятии громадной аудитории.

И все же одна лишь массовость оперы сама по себе не могла бы дать тех грандиозных сдвигов в музыкальном искусстве, которые характерны для XVII века. Ведь широкое развитие бытовой лютневой музыки в эпоху позднего Ренессанса, при всех его плодотворных последствиях, не дало аналогичных результатов. В оперной культуре XVII и XVIII веков замечательно неразрывное сочетание массовости с высоким и непрерывно развивающимся профессионализмом. Популярность музыкального театра рождала необходимость в композиторских и исполнительских силах, а последние, в свою очередь, непрерывно способствовали развитию музыкального искусства в целом. Его громадный прогресс в ту эпоху был бы невысказан без сотен «экспериментов», без тысяч профессионалов. Речь идет не только о композиторском, но и об ис-

полнительском искусстве. Ведь именно в опере сложилась и расцвела первая крупнейшая вокальная школа. С развитием оперного оркестра неразрывно связан и громадный прогресс инструментального искусства XVII века. Даже балет, имевший свои самостоятельные давние истоки, влился в музыкальный театр. В высшей степени характерно, что первые европейские консерватории возникли в XVII веке в Италии в ответ на широчайшую потребность общества в профессионально образованных музыкантах для театра. Композиторы, вокалисты, оркестровые исполнители, дирижеры, танцоры, педагоги всевозможных музыкальных дисциплин — всю эту многочисленную прослойку художественных деятелей рождала и группировала вокруг себя опера. Во всех тех странах, где она привилась, музыкальный театр стал мощным центром развития высокой, широко разветвленной и распространенной профессиональной культуры. А это, в свою очередь, непосредственно сказывалось на уровне художественных требований народа. Опера воспитывала вкусы публики в духе современности, прививала интерес к новейшим музыкальным достижениям, вырабатывала высокие эстетические критерии. Более того, она никогда не теряла контакта с художественной психологией своей аудитории, опираясь в огромной степени на народно-бытовое искусство, но при этом и сама оказывала сильнейшее влияние на характер нового городского фольклора. Так создавались предпосылки для возникновения крупных национальных школ в Италии, Франции, Австрии, Германии, России.

Разумеется, не оперный жанр в узком смысле, а вся культура, порожденная музыкальным театром, имела жизненно важное значение для развития музыкального искусства в стране. Классическим примером может служить австро-немецкая музыка XVII и первой половины XVIII века. По существу, до Моцарта ни австрийская, ни немецкая музыка не дала ни одного значительного национального произведения в оперном жанре. Но чужеземная оперная музыка издавна имела в этих странах очень широкое распространение, и на основе созданной ею профессиональной культуры, под огромным и

непосредственным воздействием ее новейших музыкальных направлений формировались замечательные национальные школы инструментальной и вокально-драматической (неоперной) музыки. Вне современной им оперы немислимо творчество не только Баха и Генделя, но и всех их многочисленных предшественников.

Ни в Англии, ни в Соединенных Штатах оперное искусство не привилось. И это обстоятельство имело губительные последствия для судьбы национальной музыки этих стран.

### 3

Не следует думать, что единственной причиной неприятия англичанами оперного искусства была высокая культура слова шекспировского театра\*. Несомненно, английскую аудиторию не удовлетворяла примитивная драматургия новорожденной музыкальной драмы. Это обстоятельство и в самом деле задержало распространение оперного жанра в английской народной среде (в аристократической обстановке итальянская опера эпизодически, ограничено культивировалась в Англии вплоть до Генделя), но оно вовсе не должно было навсегда закрыть доступ серьезному музыкальному театру на острова Великобритании. Ведь и во Франции в период становления оперного жанра были свои развитые сценические традиции, и подобно англичанам французы также не захотели всецело перенять художественный стиль и драматургические условности итальянской музыкальной драмы. Однако Франция уже во второй половине XVII века создала свою разновидность оперы — лирическую трагедию, — в которой ясно отразились черты и национального драматического театра, и придворного балета. Англия же такого жанра создать не смогла.

\* См. четвертую главу.

Безусловно, не в отсутствии художественных предпосылок заключается причина того, что Англия не имеет своей национальной разновидности серьезного музыкального театра. Мы можем исходить здесь не только из абстрактных соображений, но и опираться на опыт Перселла. Младший современник Люлли, он мог бы стать для английской оперы тем, чем был Люлли для музыкального театра Франции. В его произведениях для сцены ясно наметились пути, по которым могло идти формирование национальной оперной школы. В своем искусстве он опирался на старинный придворный театр масок, который, объединяя поэзию, музыку, балет и живопись — декорацию, был замечательно приспособлен к восприятию новейших достижений французской и итальянской оперы. Перселл использовал установившуюся в английских литературных кругах практику декламации стихов под речитатив в итальянском стиле. Наконец, он широко разработал особый тип драматического произведения, в котором разговорные сцены перемежались с развитыми музыкальными интермедиями в духе шекспировского театра. Перселл преломлял в своих операх достижения и мадригального искусства, и старинных бытовых хоров, и национальной инструментальной школы. В Англии XVII века еще были живы богатейшие традиции национальной музыкальной культуры прошлой эпохи. Но, в отличие от Люлли, английскому композитору так и не удалось создать самостоятельное оперное направление. Ни при жизни, ни после смерти у него не оказалось последователей. История поставила его в парадоксальное положение основоположника несостоявшейся национальной оперной школы.

Серьезно размышляя о судьбе национального музыкального театра. Перселл почти триста лет тому назад приблизился к пониманию препятствий, стоявших на его пути. За три года до смерти, в 1692 году, он написал предисловие к своей последней опере. Этот литературный документ, резко отличающийся от обычных авторских посвящений эпохи, заслуживает пристального внимания.

Перселл обращался к широкому кругу лондонских любителей музыки с призывом оказать поддержку за-

рождающейся музыкальной драме. Он подчеркивал, что создание национальной оперы не может быть делом только художника и частного предпринимателя, что при широкой общественной поддержке и в Англии может возникнуть оперная школа высокого профессионального уровня.

«Всякий, кто побывал в Италии или Франции, — писал Перселл, — знает, как высоко там ценятся оперы... Широко известно, какое содействие получает сеньор Батист Люлли от царствующего короля Франции... Все декорации и украшения для развлечения народа дает сам король. В Италии, особенно в Венеции, где оперы пользуются большой славой и ставятся на каждом карнавале, благородные венецианцы берут на себя расходы по постановке.

Тот факт, что несколько частных лиц решились предпринять постановку такого дорогостоящего произведения, как опера, в то время как за границей этим занимаются только князья или государство, я надеюсь, не будет расцениваться, как бесчестие для нашей нации. И я смею утверждать, что если бы мы в Англии имели подобие той поддержки, которую получает опера в других странах, то очень скоро и у нас в Англии был бы такой же хороший балет, как во Франции... Мы надеемся, что англичане покажут себя достаточно щедрыми для того, чтобы оказать поддержку такому начинанию»<sup>1</sup>.

Но надежды Перселла не оправдались. В Англии так и не нашлось сколько-нибудь влиятельной прослойки, которая была бы в состоянии вынести на своих плечах всю тяжесть выращивания оперы до ее «совершеннолетия».

В чем же причина такого исключительного положения оперы в Англии?

Причина одна. Рождение и формирование оперного искусства совпало по времени с английской революцией XVII века, закончившейся установлением буржуазного строя в стране. Аристократическая культура утратила в Англии свою идейную актуальность, а в XVIII веке и совсем сошла со сцены как сколько-нибудь значительный фактор в развитии театрального и музыкального искусства. Отныне судьба национальной му-



зыка оказалась всецело в руках частных предпринимателей. А коммерческие принципы, определившие направление театральной жизни Англии, не допускали ни длительных периодов творческого экспериментирования, ни отношения к искусству, как к средству художественного просвещения народа. Поддерживать огромный штат певцов, композиторов, танцоров, содержать симфонические оркестры, капеллы и оперные труппы, давать концерты и театральные представления, рискуя натолкнуться на неразвитую в художественном отношении и потому маловосприимчивую аудиторию и соответственно терпеть материальный ущерб — все это оказалось не по силам частным лицам в Англии, заинтересованным в судьбе национальной оперы. Поэтому английский музыкальный театр так и не пережил своего «раннего детства». Он был задавлен коммерцией\* раньше, чем успел развиться в зрелую профессиональную форму, раньше, чем успел вызвать интерес у массового слушателя.

Выдающийся английский писатель XVIII века Оливер Голдсмит, размышлявший над многими актуальными общественными проблемами своего дня, включил в сферу своих интересов и вопрос о положении оперы в Англии. Его наблюдения над состоянием музыкального театра в Лондоне в эпоху Генделя, Гассе, Глюка полностью подтверждают сказанное выше.

«В других странах, — пишет Голдсмит, — декорации великолепны, певцы превосходны... слова сочиняют лучшие поэты, музыку — лучшие мастера... Но у нас картина иная: художественное оформление примитивное и дешевое, певцы... весьма посредственные... музыка яв-

\* В связи с этим уместно вспомнить следующее замечание Ленина по поводу оперного искусства.

Луначарский в разговоре с Лениным указал на несомненное культурное значение Большого театра.

«...Тогда Владимир Ильич лукаво прищурил глаза и сказал: «А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры, и против этого никто спорить не сможет»<sup>2</sup>.

ляют собой не более, чем смесь старых итальянских арий... При таком положении не приходится удивляться тому, что оперой у нас пренебрегают. Простой народ не выработал вкуса к такого рода развлечению и не имеет для него средств. «Ростбиф старой Англии» \* доставляет ему гораздо больше удовлетворения, чем самые изысканные рулады кастратов; речитативы кажутся ему убийственно скучными и наводят на него сон. С другой стороны, просвещенные люди из обеспеченных кругов не могут получать удовольствия от спектаклей при подобном убожестве художественного оформления и полнейшем отсутствии вкуса у создателей самого произведения...»<sup>3</sup>

«...Не знаю, сможет ли опера когда-нибудь привиться в Англии, — заключает он. — Она требует весьма тонкого и квалифицированного руководства. Вместо этого ее судьба доверена людям, плохо знающим художественные традиции и вкусы своей аудитории и действующим исключительно в целях непосредственной материальной выгоды...»<sup>4\*\*</sup>

Большая «континентальная» опера, хиревшая в Англии на протяжении столетия после Перселла, так и не пустила там прочных корней. Но и новая, чисто английская балладная опера, опиравшаяся на народные музыкальные традиции, не сумела выполнить историческую миссию национального музыкального театра. Произошло это вовсе не потому, что театральный элемент в балладной опере превалировал над музыкой. Достаточно вспомнить, что народный музыкальный театр в Германии и Австрии, возникший под непосредственным влиянием английской балладной оперы, скоро достиг замечательных художественных высот в зингшпилях Моцарта или Вебера. Губительным свойством балладной оперы с точки зрения развития музыкального искусства было отсутствие в ней художественных исканий. Так как ни один частный предприниматель не мог идти

\* Здесь Голдсмит, очевидно, имеет в виду популярные баллады.

\*\* Разрядка моя. — В. К.

на риск творческих экспериментов, то в балладной опере поощрялись и использовались только давно сложившиеся «апробированные» формы. Поскольку творческое движение прекратилось, профессиональная деградация стала неминуемой.

В то время как внутри оперного искусства континентальной Европы происходило бурное творческое брожение, вырабатывались новые средства выразительности, рождались новые жанры, формировались национальные кадры композиторов, исполнителей и слушателей, английский музыкальный театр не возвысился над уровнем бытового искусства.

«Музыку создает народ, мы только аранжируем», — говорил Глинка. Скромность художника заставила его умалить свою роль профессионала. Но когда мы судим в исторической перспективе о путях развития различных национальных музыкальных школ, то неизбежно приходим к выводу, что в словах Глинки заложено неразрывное двуединство. Профессиональная музыка, оторванная от народного творчества, не станет жизненным искусством. Но в свою очередь и фольклор без участия композитора и развитой профессиональной культуры не вырастет в национальную школу.

Это нерушимое двуединство — закон развития музыкального искусства. Пусть в Англии и сохранялся на протяжении трех столетий ее богатый музыкальный фольклор, но поскольку опера в Англии не привилась, эта страна лишилась той центральной «творческой лаборатории», которая в Италии, Франции, австро-немецких княжествах и России осуществляла «сплав» народных и профессиональных традиций в музыке. Соответственно в Англии не развились и новые художественные кадры, не внедрились органически в жизнь народа достижения нового «оперного века». С этого момента и наметился разрыв между национальной английской музыкой и музыкальной культурой «оперных» стран. Ни широчайшее развитие хоровой музыки в быту, ни интенсивная концертная жизнь, ни богатый и многообразный фольклор Англии ни в какой мере не спасли положения. На целых два столетия Англия стала в музыке «потребителем», но не «производителем». Поэтому

здесь так и не сформировалось музыкальное искусство, способное отразить пафос передовых общественных идей. Взгляды прогрессивных английских кругов находили выход в романе, поэзии, живописи, но только не в серьезной драме и не в музыке. В эпоху Просвещения и в век романтизма музыка Англии безнадежно отстала от высокого интеллектуального и художественного уровня других областей национального искусства.

#### 4

Сходная картина, но в еще более обнаженном виде вырисовывается в истории музыки США. Здесь перед нами классически чистый исторический «эксперимент», демонстрирующий, как должно развиваться музыкальное искусство в стране, чуждой оперной культуре.

Мы видели выше, что новое американское общество не было ни в какой мере приспособлено к развитию серьезной музыкальной драмы. До середины прошлого века опера была для американцев *terra incognita*. Но и сегодня, то есть сто лет спустя после организации первой американской оперной труппы, музыкальная драма все еще продолжает оставаться аристократическим искусством для избранных, дорогостоящей и ненужной народу «заморской игрушкой». Не достаточно ли красноречиво свидетельствует об этом тот факт, что в 1959 году оперный театр в Чикаго принял от правительства Италии денежную субсидию, без которой было немыслимо продолжение его деятельности<sup>5</sup>. В стране, гордящейся своими громадными материальными возможностями, лица, заинтересованные в развитии оперного искусства, вынуждены искать поддержки не в деловых или правительственных кругах своей родины, а за границей. Известно, что единственный постоянно действующий оперный театр в США — Метрополитен-опера — за все годы своего существования вплоть до второй мировой войны поставил шестнадцать (!) опер отечественных композиторов. Сопоставим эту цифру со многими сотнями опер, осуществленных на европейских сценах только на рубеже XVII и XVIII веков, и особый путь

развития американской музыки предстанет перед нами со всей ясностью. Ни наличие высококвалифицированных исполнительских сил в Метрополитен-опера, ни богатство постановок и разнообразие репертуара (неизменно европейского) не может замаскировать ту простую истину, которую американцы и не пытаются отрицать: в Соединенных Штатах опера является чужеродным телом, предметом роскоши для избранной аудитории, а не насущной потребностью духовной жизни народа\*.

Эта особенность американской художественной жизни оставила непосредственный и глубокий след во всей музыкальной культуре США, начиная с колониального периода.

Она сказала прежде всего в том, что новые художественные образы, возникавшие в опере на протяжении XVII и XVIII веков, не коснулись музыкального творчества Нового Света.

Народная и полупрофессиональная музыка США развивалась всецело вне сферы оперных влияний. Соответственно, устаревшая ренессансная эстетика продолжала сохранять там свою силу гораздо дольше, чем в странах континентальной Европы.

Только изолированностью от достижений современной оперы можно объяснить странную архаичность пуританского гимна. Ведь в те годы, когда бытовая и профессиональная музыка Европы под воздействием новой эстетики, воплощенной в оперном искусстве, повернула к выразительному мелодическому стилю, к развитому гармоническому письму, к современным пластически-завершенным формам, уровень музыки Америки колониального периода почти не продвинулся вперед по сравнению с дооперным мышлением. Ренессансная хоровая полифония продолжала оставаться в Америке выражением современности в период, когда в Старом Свете она уже была забытой реликвией. Отсюда и тяготение пуританского гимна к старинным формам многоголосия, к средневековым ладам, к диатонической мелодике и даже к сольмизационной нотации. Отсюда и прочие

\* См. об этом в первой, четвертой и девятой главах.

пережитки этого старинного строя в бытовой и народной музыке Америки XX века.

В прямой связи с отсутствием оперной культуры находится и полупрофессиональный облик всех национальных жанров американской музыки.

Ни в Америке колониального периода, ни в Соединенных Штатах не было массового музыкального театра высокого профессионального уровня. Поэтому в этой стране так и не были созданы предпосылки для сколь-нибудь широкой прослойки квалифицированных музыкантов и художественно развитых слушателей. На протяжении трехсот лет американский народ был полностью лишен той высокой и широко распространенной профессиональной культуры и образованной среды любителей, которая явилась неизбежным следствием длительного культивирования оперного искусства в ряде стран континентальной Европы. Как мы видели выше, американская композиторская школа, начавшая формироваться с громадным запозданием, долгое время не была связана с художественной жизнью американского народа. Это был наносный, поверхностный и чужеродный слой американской культуры, ограниченность которого не преодолена и по сей день. Немногочисленные композиторские круги, группировавшиеся вокруг университетских кафедр композиции, имели узкоакадемический характер. Ни по профессиональному мастерству, ни по значению в общественной и художественной жизни страны они не могли выдержать сравнения с многочисленными квалифицированными композиторскими кадрами континентальной Европы, участвующими в ее широко разветвленной оперно-театральной жизни. Американские композиторы-профессионалы не удостоивали своим вниманием массовые национальные жанры. Более того, о существовании многих из них они и не подозревали. Есть нечто глубоко знаменательное в том, что первым композитором, заинтересовавшимся новым американским фольклором, был европеец Антонин Дворжак. Как это ни парадоксально, но его последователи—американцы, использовавшие негритянские спиричуэлс, выступали не столько как представители национально-американских течений в музыке, сколько как провинци-

альные эпигоны чешской школы. А в сфере массовых американских жанров работали только композиторы-самоучки, для которых творчество было формой «самодетельности» в свободное от основной профессии время. Поэтому национальные формы американской музыки, выросшие из фольклора, почти не возвысились над его профессиональным уровнем и ни в какой мере не приблизились к художественному и общественному значению национально-демократических школ континентальной Европы.

Показателен в этом смысле путь развития театра менестрелей.

Американская разновидность балладной оперы обладала большими возможностями. В ней намечалась своя, типично национальная сфера образов. Она осуществляла слияние англокельтского, африканского и латинского фольклора, вырабатывая самобытные приемы выразительности. Но, как и английская балладная опера, этот театр существовал всецело на коммерческой основе. Он ориентировался на вкус развлекающегося обывателя. А этого слушателя примитивный художественный уровень, благодаря своей легкодоступности, удовлетворял не меньше, а больше, чем развитые и более сложные формы музыкальной драмы. Соответственно национальная разновидность оперы в США не могла стать, подобно европейскому музыкальному театру, центром творческого экспериментирования, не смогла породить новые, более высокие виды искусства. Его интереснейшие задатки так и не вышли за пределы «балаганной» легкожанровой сферы. Уместно здесь еще раз вспомнить о том, как бытовой немецкий зингшпиль перерос в зрелые музыкальные драмы Моцарта, а парижские ярмарочные комедии — в классические образцы французской комической оперы. Американские же менестрели после почти столетнего периода развития дали не оперу, не симфонию, а легковесную музыкальную комедию Бродвея и эстрадный джаз.

Ни один из видов американского музыкального театра — ни балладная опера, ни театр менестрелей, ни оперетта, ни комедия Бродвея (не говоря уже о совсем низкопробных коммерческих жанрах) не могли, подобно

европейской опере, стать «творческой лабораторией» для национальной американской музыки. В самых своих высоких достижениях балладный музыкальный театр США лишь приближается к уровню музыки классических традиций, лишь использует выразительные средства, уже сложившиеся в оперном или симфоническом искусстве. Прогресс в профессиональном уровне театра Бродвея, который слегка наметился после Гершвина, не вытекает из эстетики самого жанра, а лишь отражает с громадным запозданием достижения профессиональной европейской школы.

Показательны в этом отношении биографии Фостера и Гершвина.

Фостер — современник Шумана, Берлиоза, Вагнера — не обладал даже элементарной композиторской техникой и не шел дальше записывания сочиненных им мелодий. Требования менестрельного театра ни в какой мере не стимулировали его роста. А между тем выдающееся мелодическое дарование Фостера говорит о том, что в этом самодеятельном музыканте таились значительные творческие возможности. Гершвин жил на полвека позднее. В стране в те годы уже получила известное распространение европейская симфоническая музыка, и крупные города США после первой мировой войны обогатились большим числом квалифицированных европейских музыкантов. В этом и заключалось огромное преимущество Гершвина перед его предшественником. Он уже мог, работая на Бродвей, опираться на приемы современной и классической европейской музыки и даже имел возможность иногда выходить за пределы легкожанровой эстрады и сочинять в симфоническом и оперном жанрах. И все же даже Гершвин был в материальном отношении всецело зависим от Бродвея, который предопределил и эстетическую направленность, и профессиональный уровень его мастерства. Как автор серьезной музыки Гершвин не был достаточно плодovit и до конца жизни так и не преодолел разрыва между своим техническим мастерством и современным уровнем европейской музыки.

О том, насколько коммерческий уклад жизни враждебен развитию серьезного музыкального искусства, мы



можем судить не только по судьбе американской музыки, но и по тем громадным препятствиям, которые стали на пути всех крупных композиторов Западной Европы в XIX веке.

Противоречие между смелыми исканиями передовых музыкантов и обывательскими требованиями мещанской аудитории, на вкусы которой ориентировались «торговцы от искусства», в огромной степени тормозило художественное новаторство после Французской революции 1789 года. В этом и заключалась типичная трагедия художника XIX века, породившая столь распространенный в западной литературе образ «непризнанного гения в мансарде». Она определила пламенный изобличительный пафос публицистических трудов Вагнера, едкую иронию статей Шумана, утопические мечтания Берлиоза об идеальном музыкальном государстве. Она же привела и к крайностям в высказываниях Листа, идеализировавшего положение средневекового музыканта, который якобы мог творить, не считаясь с требованиями отсталой части слушателей. Антагонизм между стремлениями передовых художественных кругов и интересами частного предпринимателя пронизывает художественную жизнь капиталистического общества.

Один из ведущих американских драматургов 30-х годов, Элмер Райс, предпослал сборнику своих пьес<sup>6</sup> «программную статью», в которой проанализировал причины кризиса серьезного реалистического театра в США. Основной тезис статьи сводится к следующему: в Америке прослойка населения, обладающая материальными средствами, не сочувствует передовым общественным идеям и не обладает развитыми художественными вкусами, а прогрессивные круги — художественная среда, передовая интеллигенция, рабочие — бессильны с материальной точки зрения и не могут оказать устойчивой поддержки драматургам при воплощении в жизнь их творческих исканий.

И по направленности мысли, и по своему бунтарскому духу этот документ созвучен критическим статьям композиторов-романтиков, осознавших свою трагическую зависимость от косных требований «мещан и торгашей».

Вместе с тем обращение Райса к американской публике поразительным образом переключается и с цитированным выше предисловием Перселла. Английский композитор обращался к буржуазной английской аудитории XVII века в надежде, что она окажет общественную поддержку новому театральному жанру и тем самым обеспечит высокий уровень национального искусства. А наш современник, американский драматург, уже лишен этих иллюзий и лишь констатирует трагический результат господства коммерческих законов в театре на протяжении трех столетий.

Две области искусства — серьезная драма и музыкальный театр, которые не могут существовать без щедрой и постоянной общественной помощи, на протяжении трех столетий находились и в Англии, и в Соединенных Штатах в состоянии глубочайшего кризиса.

К счастью для музыкантов «оперных стран», в результате двухвекового периода интенсивного развития оперной и симфонической культуры в Европе к началу XIX века уже накопились богатейшие музыкальные ценности и существовала значительная часть населения, для которой современное искусство высокого уровня было жизненно необходимо. Какова была бы судьба творчества Шуберта, если бы распространение его зависело не от передовых демократических кругов, а всецело от коммерческих издательств? Удалось ли бы Берлиозу услышать свои симфонические произведения, если бы он не обращался непосредственно к широкой публике, минуя посредничество антрепренеров? Судьба его «неудачливого» оперного творчества в этом смысле достаточно красноречива. Смог бы Вагнер осуществить в конце концов, после многих лет борьбы, постановки своих реформаторских драм, если бы за ним не стояли широкие и влиятельные круги просвещенных любителей музыки? В Новом же Свете такая аудитория не была создана. Возможностей исполнения новой музыки там практически не существовало. Американский композитор, стремившийся выйти за пределы развлекательного легкожанрового театра, был обречен и в XVIII и в XIX веке на неравное и заведомо безнадежное единоборство

с коммерческим миром. И в наши дни, несмотря на наличие в США множества симфонических оркестров и широко развитой исполнительской культуры, судьба американского композитора практически изменилась мало.

«...Положение большинства композиторов США весьма шатко: сочинение серьезной музыки может обеспечить композитору в лучшем случае лишь самое скромное существование, — пишет современный американский музыковед. — Денежное вознаграждение, которое получает автор симфонии или оперы, никак не соответствует затраченному им времени и труду. Чтобы добиться исполнения своей симфонии, композитор должен затратить солидную сумму на переписку оркестровых головок, а гонорар за исполнение он получает крайне мизерный...»

Конечно, есть и в США композиторы, которые зарабатывают большие деньги. Это — авторы популярных коммерческих песенок или музыкальных пьес для театров Бродвея... Но чаще всего это ловкие ремесленники, производящие огромное число партитур для голливудских фильмов, живущие за счет ограбления музыкального наследия последних двух столетий... Отдельные серьезные композиторы тоже кое-что получают из этого котла в случае, если какая-либо часть из их произведений используется в качестве музыкального фона для кинофильмов или телевизионных передач»<sup>7</sup>.

На протяжении многих лет американская музыкальная публицистика пронизана одним «лейтмотивом» — стоном о том, что серьезное творчество в классических традициях не может обеспечить большинству композиторов прожиточный минимум\*.

\* Американский композитор Артур Бергер в статье под названием «Музыка даром. Стоимость композиторского творчества» пишет: «У американского композитора после исполнения его симфонии обычно остается лишь приятное воспоминание об осуществленном замысле. За очень редким исключением он получает вдобавок неприятнейший сувенир в виде долгов... Новое произведение обречено на одно-единственное исполнение, за которое композитор получает смехотворную сумму в 25 долларов в качестве вознаграждения за многие месяцы труда и в возмещение расходов, составляющих свыше 500 долларов...»<sup>7</sup>

Как же решается проблема национальной музыкальной школы в Соединенных Штатах?

Было бы наивным предполагать, что американская музыка должна точно повторить ход развития, пройденный в свое время европейскими национальными школами. Это нереально уже хотя бы потому, что в наше время опера даже в Европе не является более тем безусловно ведущим творческим центром, каким она была в эпохи классицизма и романтизма. Кроме того, в современной Америке, где в силу исторически сложившихся традиций художественные вкусы народа тяготеют к балладной опере, нарочитое культивирование континентального оперного жанра было бы искусственным и, вероятно, безрезультатным. Речь идет, разумеется, не об определенном жанре, а о массовом виде музыкального искусства, который объединил бы художественные интересы широкой аудитории с серьезными творческими исканиями и развивающимся профессионализмом. В американских условиях таким центром могла бы стать музыкальная драма, где принципы балладной оперы или драматического театра слились с современным оперным и симфоническим искусством. Именно по этому пути и следуют те композиторы-американцы, которые внесли определенный вклад в развитие национальных форм музыкального театра США (Джордж Гершвин и его «Порги и Бесс», Курт Вейль со своими «Уличными сценами», Леонард Бернстайн — «Вестсайдская история», Эрл Робинсон — «Кроты», Марк Блицштейн — «Лисички» и другие).

На протяжении XVII, XVIII, XIX и начала XX века национальные традиции в американской музыке развивались замедленно лишь потому, что в Америке, как и в Англии, общественные условия мешали кристаллизации музыкального творческого центра такого же высокого художественного и профессионального уровня, каким была в свое время континентальная опера.

Успехи, наметившиеся в профессиональной музыке США начиная со второй четверти нашего столетия, обещают дальнейшее поступательное движение, но только при условии, что судьбу музыкального творчества

США не будут определять коммерческие законы. В Соединенных Штатах есть богатый и разнообразный фольклор, есть свои самобытные национальные жанры. В этой стране сложились уже и свои традиции исполнения классической инструментальной и хоровой музыки. Она имеет и многочисленные возросшие силы композиторов и исполнителей, и достаточно широкие круги любителей серьезной музыки. Музыкальные предпосылки налицо. Однако какими будут облик и дальнейшее движение американского искусства — вопрос не только художественного, но и общественного развития страны.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

## Общая

- Ape l P. Music of the Americas North and South. N. Y. 1958.  
 Barzun A. Music in American life. N. Y. 1956.  
 Belden H. Ballads and songs. Wisconsin. 1940.  
 Brawley B. The negro genius. N. Y. 1937.  
 Butcher M. The negro in American culture. N. Y. 1956.  
 Chase G. America's music. N. Y. 1955.  
 Copland A. Our new music. N. Y. 1941.  
 Cowell H. a. Cowell S. The country music. Modern Music.  
 May—June 1943.  
 Despard M. Music of the United States. N. Y. 1936.  
 Downes O. a. Siegmeister E. A Treasury of American  
 Song. N. Y. 1940, 1943.  
 Elson L. The history of American music. N. Y. 1904; 1925.  
 Farwell A. Nationalism in music. International Encyclopaedia  
 of music and musicians. N. Y. 1956.  
 Ford I. Traditional music of America. N. Y. 1940.  
 Handy W. Negro authors and composers. N. Y. 1938.  
 Howard J. a. Bollens I. A short history of music in Ame-  
 rica. N. Y. 1957.  
 Howard J. Our America music. N. Y. 1939.  
 Howard J. Our contemporary composers. N. Y. 1943.  
 Lang P. One hundred years of music in America. N. Y. 1961.  
 Lomax J. American ballads and folksongs. N. Y. 1934.  
 Nettl B. An introduction to folk music in the United States.  
 Detroit 1960.  
 Rich A. American folk musik. Music and Letters. Oct. 1938.  
 Sandburg C. America's songbag. N. Y. 1927.  
 Slonimsky N. Music since 1900. N. Y. 1949.  
 Stearns M. The story of jazz. N. Y. 1956.  
 Thompson O. American music. International Cyclopedia  
 of music and musicians. N. Y. 1956.  
 Шнеерсон Г. Современная американская музыка. М., 1945.  
 Шнеерсон Г. Английские и американские песни. М., 1944.  
 Шнеерсон Г. Американские песни. М., 1956.

## К главе I

- Barbour G. The church music of William Billings. Michigan 1960.
- Buchanan A. American folk hymnody. International Cyclopaedia of Music and Musicians. N. Y. 1956.
- Chase G. America's music. N. Y. 1955, chapters 1, 2, 3, 10, 11.
- Crawford M. Social life in old New England. N. Y. 1914.
- Goldman F. a. Smith R. Landmarks of early American music. N. Y. 1943.
- Gladding B. Music in England during Commonwealth and Restoration. Musical Quarterly. October 1929.
- Jackson G. Spiritual Folksongs of early America. N. Y. 1937.
- Linscott E. Folksongs of old New England. N. Y. 1939.
- Metcalf F. The Easy Instructor. a bibliographical study. Musical Quarterly. Jan. 1937.
- Parry H. English music after Commonwealth. Oxford History of Music.
- Pierce E. Gospel hymns and their tunes. Musical Quarterly. July 1940.
- Pierce F. The rise and fall of the fugue—tune in America. Musical Quarterly. April 1930.
- Scholes P. The truth about New England puritans and music. Musical Quarterly. January 1938.
- Seeger C. Contrapuntal style in the three-voiced shape note hymns. Musical Quarterly. Oct. 1940.

## К главе II

- Brandel R. The music of Central Africa. Hague 1961.
- Calame-Griaule G. et Calame B. Introduction a l'étude de la musique Africaine. Paris 1957. La Revue musicale, Numero special. N. 238.
- Cuney-Hare M. Negro musicians and their music. Washington 1936.
- Дюбуа В. Африка. М., 1960, стр. 104.
- Furness C. Communal music among Arabians and Negroes. Musical Quarterly. Jan. 1930.
- Giorgetti P. Musica africana. Bologna 1951.
- Jones A. African music. Northern Rhodesia 1943.
- Jones A. Studies in African music, vol. I, II. London 1961.
- Kirby P. Musical instruments of the native races of South Africa. London 1934.
- Kirby P. A study in negro harmony. Musical Quarterly. July 1930.
- Kyagambiddwa J. African music from the source of the Nile. N. Y. 1955.



- Nketia J. H. Development of Instrumental African music in Ghana. Proceedings of the First Conference of the Ghana Music Society. May 1958.
- Nketia J. H. African music in Ghana. Accra 1962.
- Переверзев Л. Музыка народов Африки. Энциклопедич. справочник «Африка». М. 1963.
- Speight W. Notes on South African native music. Musical Quarterly. July 1934.
- Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1963, стр. 180—181.
- Tracey H. Ngoma (an Introduction to music for southern Africans). London—Capetown—New York 1948.
- Weman H. African music and the church in Africa. Uppsala 1960.

### К главе III

- Allen W. F. a. others. Slave songs of the United States N. Y. 1867, 1929.
- Bavard S. Hill country tunes. Philadelphia 1944.
- Belden H. Ballads and songs. Wisconsin 1940.
- Brawley B. The negro genius. N. Y. 1937.
- Burleigh H. Negro spirituals. N. Y. 1917—1924.
- Burlin N. Negro folk songs. N. Y. 1918—1919.
- Chase G. America's music. N. Y. 1955, chapters 4, 12.
- Child Prof. English and Scottish popular ballads. Boston 1898, 1956.
- Cuney-Harc M. Negro musicians and their music. Washington 1936.
- Davies A. Some problems of ballad publication. Musical Quarterly. April 1928.
- Fisher M. Negro slave songs in the United States. Ithaca 1953.
- Furness C. Communal music among Arabians and Negroes. Musical Quarterly. Jan. 1930.
- Gordon R. Negro spirituals. Carolina Low Country. N. Y. 1932.
- Henebry R. A Handbook of Irish music. Dublin 1928.
- Herskovitz M. S. Trinidad village. N. Y. 1947.
- Hughes Langston. Famous Negro music makers. N. Y. 1955.
- Hudson A. Folk songs of Mississippi. North Carolina 1936.
- Jackson G. P. White Spirituals in the Southern Uplands. North Carolina 1933.
- Jackson G. P. Spiritual Folksongs of early America. N. Y. 1937.
- Jackson G. P. White and negro spirituals. N. Y. 1943.
- Jackson G. P. Buckwheat Notes. Musical Quarterly. October 1933.

- Johnson J. W. The book of American negro spirituals. N. Y. 1925.
- Johnson J. Rolling along in song. N. Y. 1937.
- Kirby P. A study in Negro harmony. Musical Quarterly. July 1930.
- Krehbiel H. Afro-American songs. N. Y. 1914.
- Landeck B. Echoes of Africa in Folksongs of the Americas. N. Y. 1961.
- Laubenstein P. Race values in Aframerican music. Musical Quarterly. July 1930.
- Locke A. Negro spiritual. New Negro N. Y. 1925.
- Lomax J. American ballads and folksongs. N. Y. 1934.
- Lomax J. „Sinful songs” of the southern negro. Musical Quarterly. April 1934.
- McGill A. Irish characteristics in our old song survivals. Musical Quarterly. Jan. 1932.
- Niles J. N. Ballad book. Boston 1961.
- Niles J. N. White pioneers and black. Musical Quarterly. Jan. 1932.
- Niles J. Shout, coon, shout. Musical Quarterly. Oct. 1930.
- Ritson. Scottish songs. London 1794.
- Roberts H. Possible survivals of African song in Jamaica. Musical Quarterly. July 1926.
- Scarterough D. Songcatcher of the southern mountains. N. Y. 1938.
- Sharp C. English Folksongs. London 1907.
- Turner L. Negro spirituals in the making. Musical Quarterly. Oct. 1931.
- White C. Forty negro spirituals. Philadelphia 1927.
- Word J. Plantation meistersingers. Musical Quarterly. Jan. 1941.
- Work J. American negro songs. N. Y. 1940.

#### К главе IV

- Chase G. America's music. N. Y. 1955. Chapters 13, 14.
- Dent E. Foundations of English opera. Cambridge 1928.
- Ewen D. American musical theater. N. Y. 1958.
- Green S. The world of musical comedy. N. Y. 1960.
- Gombosi O. Stephen Foster and «Gregory Walker». Musical Quarterly. April 1944.
- Heaps W. P. The Singing Sixties. Oklahoma 1960.
- Howard J. Stephen Foster, America's troubadour. N. Y. 1945.
- Howard J. Newly discovered Fosteriana. Musical Quarterly. Jan. 1935.
- Jackson G. Stephen Foster's debt to American Folksong. Musical Quarterly. April 1936.

- Mac Kinley S. Origin and development of light opera. London 1927.
- Mates J. The American Musical Stage before 1800. New Jersey 1962.
- McGill A. Irish characteristics in our old song survivals. *Musical Quarterly*. Jan. 1932.
- Nathan H. Two inflation songs of the Civil War., April 1943.
- Redway V. The Carrs, American music publishers. *Musical Quarterly*. Jan. 1932.
- Scott H. London concerts from 1700 to 1750. *Musical Quarterly*. Oct. 1936, April 1938.
- Spaeth C. Barbershop ballads. N. Y. 1940.
- Westrup J. Purcell. London 1937.
- Wilson A. Music and the poets. *Music and Letters*. June 1939.
- Winter M. American theatrical dancing from 1750 to 1800. *Musical Quarterly*. Jan. 1938.
- Wittke C. Tambo and Bones (a History of the American Minstrel Stage). North Carolina 1930.
- Шнеерсон Г. Стивен Фостер. Избранные песни. М., 1956.

### К главам V, VI, VII

- Armitage M. George Gershwin. N. Y. 1955.
- Armstrong L. Swing that music. London 1936.
- Bartsch E. Neger, jazz und tiefer Süden. Leipzig 1956.
- Bauer M. La musique americaine. *La revue musicale*. Juillet-Aout 1931.
- Berendt J. E. Das Jazzbuch. Hamburg 1956.
- Blesh R. Shining trumpets. London 1955.
- Blesh R. a Janis H. They all played ragtime. N. Y. 1950.
- Bowles P. Anatomy of jazz. *Modern music*. May—June 1939.
- Bowles P. Once again „Le jazz Hot”. *Modern music*. Jan.—Feb. 1943.
- Campa A. The Spanish Folksong in the Southwest. New Mexico, 1933.
- Campos R. El Folklore y la musica Mexicana. Mexico, 1928.
- Chase G. America's music. N. Y. 1955, chapters 15, 21, 22, 23, 29.
- Chase G. A guide to Latin—American music. Washington 1943.
- Charters S. The country blues. New York—Toronto 1959.
- Chavarri F. Musica populara espanola. Barcelona 1927.
- Copland A. Jazz structure and influence. *Modern music*. Jan.—Feb. 1927.
- Coeuroy A. et Schaeffner A. Le jazz. Paris 1926.
- Cuney-Hare M. Six Creole Folk songs. N. Y. 1921.
- Cuney-Hare M. Negro musicians and their music. Washington 1936.

- Correa de Azevedo L. La musique en Amerique Latine. Paris 1957.
- Cossio S. La musica en la America latina. Bolelino latinoamericano. April 1936.
- Elliott P. That crazy music. London 1957.
- Estudios afrocubanos. Habana 1940—1946.
- Ewen D. A journey to greatness. N. Y. 1956.
- Feather L. Encyclopaedia of jazz. N. Y. 1956.
- Friedenthal A. Music, Jazz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin—Wilmerdorf 1913.
- Goldberg S. George Gershwin. N. Y. 1931, 1958.
- Gollop R. Ottomi Indian music from Mexico. Musical Quarterly. Jan. 1940.
- Gollop R. The music of Indian Mexico. Musical Quarterly. April 1939.
- Гинзбург С. Вступительная статья к сборнику «Джаз-банд и современная музыка». Л., 1926.
- Grainger P. Jazz. Musikblätter des Anbruch. April—Heft 1925.
- Григорьев Л. и Платек Я. Джордж Гершвин. М., 1956.
- Grossman W. a. Farrell I. The heart of jazz. N. Y. 1956.
- Hague E. Latin American music, past and present. California 1934.
- Hague E. Spanish American folksongs. N. Y. 1917.
- Handy W. Father of the blues. N. Y. 1944.
- Harap L. The case for hot jazz. Musical Quarterly. Jan. 1941.
- Harris R. Jazz. London 1957.
- Hobson W. American Jazz music. N. Y. 1939.
- Howard S. Louis Moreau Gottschalk as portrayed by himself. Musical Quarterly. Jan. 1932.
- Hornbostel E. Ethnologisches zu Jazz, Melos. 1927, Heft. 12.
- Hughes Langston. Famous negro music makers. N. Y. 1955.
- Ives J. Father of the Blues. Crisis. August 1941.
- Jablonski E. a. Stewart L. Gershwin years. N. Y. 1958.
- Карпентье А. Музыка Кубы. М., 1962.
- Kaufman H. From Jehovah to jazz. N. Y. 1937.
- Конен В. Легенда и правда о джазе. Советская музыка, 1955, № 9.
- Конен В. Джордж Гершвин и его опера. Советская музыка, 1959, № 3.
- Lange F. Americanismo musicale. Uruguay 1934.
- Laubenstein P. Race values in aframerican music. Musical Quarterly. July 1930.
- Laubenstein P. Jazz, debit and credit. Musical Quarterly. Oct. 1929.

- Levin A. Swing glories in its humble origin. Musician. April 1939.
- Levin A. Four-four time in the high C's. Musician. March 1939.
- Lindstrom C. The American quality in the music of L. M. Gottschalk. Musical Quarterly. July 1945.
- Loggins V. Where the word ends (L. M. Gottschalk). Louisiana 1958.
- Lomax A. Mister Jelly Roll. N. Y. 1956.
- Mack M. Louis Armstrong, Sweet and Hot. New Masses. Aug. 1941.
- Mc Gill A. Old mission music. Musical Quarterly. April 1938.
- Milhand D. Jazz. Musikblätter des Anbruch. April-Heft 1925.
- Milliams M. Essays on the nature and development of jazz. N. Y. 1959.
- Oliver P. Blues fell this morning. London 1960.
- Ortiz F. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Habana 1951.
- Osgood H. So this is jazz! Boston 1926.
- Panaissié H. Histoire du vrai jazz. Paris 1959.
- Panaissié H. Hot Jazz: the guide to swing music. N. Y. 1936.
- Panaissié H. The real jazz. N. Y. 1942, 1946.
- Panaissié H. La vraie physiognomie de la musique de jazz. La revue musicale. Mai 1924.
- Panaissié H. Le jazz hot. La revue musicale. Juin 1930.
- Payne R. Gershwin. London 1960.
- Pesquinne B. De l'improvisation dans le jazz. La revue musicale. Sept.—Oct. 1934.
- Pesquinne B. Le blues, la musique negre des villes, naissance et avenir du jazz. La revue musicale. Nov. 1934.
- Ramsay F. a. Smith C. Jazzmen. London 1957.
- Rogers W. R. Jazz at home. New Negro. N. Y. 1925.
- Rogers W. R. Jazz influence on French music. Musical Quarterly. July 1935.
- Sanjuan P. Cuba's popular music. Modern music. May—June 1942.
- Sargeant W. Jazz, hot and hybrid. N. Y. 1938.
- Saussine R. Rythmes et figures de Brazil. La revue musicale. Juillet—Aout 1931.
- Schwinger W. Er komponiert America (George Gershwin). Berlin 1960.
- Silverman J. Folk blues. N. Y. 1958.
- Slonimsky N. Caturra of Cuba. Modern music. Jan.—Feb. 1940.
- Slonimsky N. Music of Latin America. N. Y. 1946.
- Smith C. a. Russell W. New Orleans style. Modern music. April 1941.

- Spell L. First music books printed in America. Musical Quarterly. Jan. 1929.
- Stearns M. The story of jazz. N. Y. 1956.
- Stringham E. Jazz, an educational problem. Musical Quarterly. April 1926.
- Sabira S. Historia de la musica espanole y hispano-america. Barcelona 1953.
- Thompson V. Swing again. Modern music. March—April 1938.
- Tiersot J. Chansons nègres d'Amerique. Paris 1933.
- Traill S. Concerning jazz. London 1957.
- Trend G. Music of Spanish history. Oxford university press. 1926.
- Ulanov B. A history of jazz in America. N. Y. 1952.
- Ulanov B. Duke Ellington. Creative Age Press. 1940.
- Van Vechten C. The music of Spain. London 1920.
- Williams M. The art of Jazz. N. Y. 1960.
- Шнеерсон Г. Дж. Гершвин. Избранные вокальные произведения. М., 1956.
- Шнеерсон Г. «Порги и Бесс». Советская музыка, 1946, № 5—6.

### К главе VIII

- Casden N. The Abelard Folk Song Book. N. Y. 1959.
- Emurian E. Stories of Civil War Songs. Mass. 1960.
- Gellert L. Negro songs of protest. New Masses. Nov. 1930, Jan. 1931, May 1932.
- Русское издание под редакцией Г. Шнеерсона. М., 1939.
- Greenway J. American folksongs of protest. Philadelphia 1953.
- Hill Joe. Songs of Joe Hill. N. Y. 1955.
- Korson G. Minstrels of the Mine Patch. Philadelphia 1938.
- Korson G. Pennsylvania Songs and Legends. Baltimore 1949.
- Lawless R. Folksingers and folksongs in America. N. Y. 1960.
- Lomax J. American ballads and folksongs. N. Y. 1934.
- Silber J. Songs of the civil war. N. Y. 1960.
- Сильверман Дж. Песенное движение в США. Советская музыка, 1950, № 10.
- Шнеерсон Г. Поэт Поль Робсон. М., 1957.

### К главе IX

- Browder N. American music and American orchestras. Musical Quarterly. Oct. 1942.
- Chase G. America's music. N. Y. 1955, chapters 16—19, 24—31.

- Dichter H. a. Shapiro E. Early American sheet music. N. Y. 1941.
- Erskine S. The Philharmonic society of New York. N. Y. 1943.
- Erskine S. Mac Dowell at Columbia. Musical Quarterly. Oct. 1942.
- Ewen D. Panorama of American popular music. N. Y. 1957.
- Финклястайн С. Композиторы США сегодня. Советская музыка, 1959, № 10.
- Foote A. A Bostonian remembers. Musical Quarterly. Jan. 1937.
- Graf H. Producing opera for America. Zurich—New York 1961.
- Harris R. Folksong—American big business. Modern Music. Nov.—Dec. 1940.
- Howard J. Our contemporary composers. N. Y. 1943.
- Howard J. Hewitt family in American music. Musical Quarterly. Jan. 1931.
- Johnson H. Early New England periodicals devoted to music. Musical Quarterly. April 1940.
- Конен В. О «совершеннолети» американской музыки. Советская музыка, 1941, № 1.
- Конен В. Эдвард Мак Доуэлл. Советская музыка, 1959, № 9.
- Krohn E. Alexander Reinagle as sonatist. Musical Quarterly. Jan. 1932.
- Langley A. Chadwick and the New England Conservatory of Music. Musical Quarterly. Jan. 1935.
- Meyer H. The gold in Tin Pan Alley. Philadelphia—N. Y., 1958.
- Norton M. Haydn in America. Musical Quarterly. Oct. 1930.
- Pettis A. The WPA and the American composer. Musical Quarterly. Jan. 1940.
- Прокофьев С. Музыкальная Америка. Интернациональная литература, 1939, № 7—8.
- Redway V. A. New York concert in 1736. Musical Quarterly. April 1936.
- Redway V. Handel in colonial and post-colonial times. Musical Quarterly. April 1933.
- Redway V. The Carrs, American music publishers. Musical Quarterly. 1932.
- Reis C. Composers in America. N. Y. 1947.
- Rice E. Thomas and Central Park Garden. Musical Quarterly. April 1940.
- Schickel R. The world of Carnegie Hall. N. Y. 1960.
- Sessions R. Reflections on the music life in the United States. N. Y.
- Sabin R. Early American composers and critics. Musical Quarterly. April 1938.
- Spaeth S. A history of popular music in America. N. Y. 1948.

- Stevens D. A History of Song, глава «United States». N. Y., 1960.
- Walters N. Bach at Bethlehem, Pennsylvania. Musical Quarterly. April 1933.

## ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ

### К главе I

- <sup>1</sup> Гольд М. Литература современной Америки. «Литература и революция», 1931, № 1.
- <sup>2</sup> Scholes P. The truth about New England Puritans and music. Musical Quarterly. January 1933.
- <sup>3</sup> Crawford M. Social life in old New England. N. Y. 1914, 350—351.
- <sup>4</sup> Crawford, 350.
- <sup>5</sup> «Материалы и документы по истории музыки». Том второй. Под редакцией М. В. Иванова-Борецкого. ОГИЗ, Государственное музыкальное издательство, М., 1934, 390—391, документ № 692.
- <sup>6</sup> Goldman F. a. Smith R. Landmarks of early American music. N. Y. 1943. Предисловие.
- <sup>7</sup> Dent E. Foundations of English opera. Cambridge 1928.
- <sup>8</sup> Лонгфелло Г. Избранные произведения. ГИХЛ, М., 1958, 3.
- <sup>9</sup> Thompson O. American music. International Encyclopedia of music and musicians. N. Y. 1956.
- <sup>10</sup> Rourke C. The roots of American culture. N. Y. 1942, 182.
- <sup>11</sup> Chase G. America's music. N. Y. 1955, 142—143.
- <sup>12</sup> Seeger C. Contrapuntal style in three-voice shape note hymns. Musical Quarterly. Oct. 1940.
- <sup>13</sup> Paoli D. Orpheus and Pelleas. Musical Quarterly. January 1940.

### К главе II

- <sup>1</sup> Sweeney J. African negro art. N. Y. 1935.
- <sup>2</sup> Gorer G. Africa dances. N. Y. 1935, 289.
- <sup>3</sup> Jones M. African music. Northern Rhodesia 1943, 18.
- <sup>4</sup> Kirby P. Musical instruments of the native races of South Africa. London 1934, 17.
- <sup>5</sup> Coeuroy A. et Schaeffner, A. Le jazz. Paris 1926, 28.
- <sup>6</sup> Coeuroy et Schaeffner, 28—29.
- <sup>7</sup> Цит. по Jones M. Studies in African music, vol. 1. London 1961, 202.
- <sup>8</sup> Coeuroy et Schaeffner, 32.
- <sup>9</sup> Coeuroy et Schaeffner, 28—29.



<sup>10</sup> Vasco da Gama. «Rotario», W. L. Speight. Notes on South African music. Musical Quarterly. July 1934.

<sup>11</sup> Nketia J. Development of Instrumental African music in Ghana. Proceedings of the First Conference of the Ghana Music Society. May 1958.

<sup>12</sup> Nketia J. African music in Ghana. Accra 1962.

<sup>13</sup> Bowdich, см. Nketia, 11.

<sup>14</sup> Jones, Studies in African music. I.

<sup>15</sup> Jones, African music, 16.

<sup>16</sup> Jones, African music, 20.

<sup>17</sup> Jones, African music, 23.

<sup>18</sup> Kirby, 14.

<sup>19</sup> Kirby, 15.

<sup>20</sup> Primus P. African dance, в сборнике «African seen by American Negroes», 172.

<sup>21</sup> Coeuroy et Schaeffner, 83.

<sup>22</sup> Coeuroy et Schaeffner, 83.

<sup>23</sup> Coeuroy et Schaeffner, 78.

### К главе III

<sup>1</sup> «Slave songs of the United States» by William Francis Allen, Charles Pickard Ware, Lucy Mc Kim Garrison. USA 1867.

<sup>2</sup> Wallaschek R. Primitive music. N. Y. 1893, 60.

<sup>3</sup> Krehbiel H. Afro-American folk songs. N. Y. 1914.

<sup>4</sup> Hornbostel E., von. American Negro songs. International Review of Missions, vol. XV. 1926, 748—753.

<sup>5</sup> Kirby P. A study in negro harmony. Musical Quarterly. July 1930.

Laubenstein F. Race values in Aframerican music. Musical Quarterly. July 1930 и др.

<sup>6</sup> Jackson G. P. White spirituals in southern uplands. North Carolina 1933.

Jackson G. P. Stephen Foster's debt to American folk-song. Musical Quarterly. April 1936.

Jackson G. P. Spiritual folksongs of early American. N. Y. 1937.

Johnson G. P. Folk culture of St. Helena Island. South Carolina, North Carolina, 1930.

<sup>7</sup> Cuney-Hare M. Negro musicians and their music. Washington 1936, 118.

<sup>8</sup> Dvořák A. Negro songs. Century magazine. February 1895.

<sup>9</sup> Kolinski M. La Musica del Oeste Africano Revista de Estudios musicales. 1, 2 (December 1949).

Herskovitz M. S. Suriname folklore. N. Y. 1936. Kolinski M. Die Musik Westaficas (рукопись), цит. по

Chase. См. также: M. S. Herskovitz. Trinidad village. N. Y. 1947.

<sup>10</sup> Заславский Д. Очерки истории США XVIII и XIX веков. М., 1931, 14.

<sup>11</sup> Hudson A. P. Folk songs of Mississipi. North Carolina 1936, 29.

<sup>12</sup> Lomax J. American ballads and songs. N. Y. 1936.

<sup>13</sup> Hudson. 22.

<sup>14</sup> Niles J. N. White pioneers and black. Musical Quarterly. January 1932.

<sup>15</sup> Sandburg C. American songbag. N. Y. 1927.

<sup>16</sup> Wyma n L. a. Brockway H. Lonesome tunes: folk songs from the Kentucky mountains. N. Y. 1916.

<sup>17</sup> Despard M. Music of the United States. N. Y. 1936, 63.

<sup>18</sup> Morley. Plaine and easie introduction to practical musicke.

<sup>19</sup> Davies J. Some problems of ballad publication. Musical Quarterly. April 1928.

<sup>20</sup> Life and times of Frederik Douglas. Boston 1883.

<sup>21</sup> Chase. 80.

<sup>22</sup> Kemble F. A. Journal of a Residence in a Georgia Plantation in 1838—1839. Chase, 232—233.

<sup>23</sup> Chase, 388.

<sup>24</sup> Allen. Предисловие.

<sup>25</sup> Locke A. Negro spirituals, New Negro. N. Y. 1925.

См. также Dett N. Negro music. International Cyclopedia of music and musicians. 1929, 1952: Гогер. Ук. ист.; Claude McKay. Far away from home.

<sup>26</sup> Kirby P. A study in negro harmony. Musical Quarterly. July 1930.

<sup>27</sup> Stearns M. The story of jazz. N. Y. 1956, 139.

#### К главе IV

<sup>1</sup> Mac Kinley S. Origin and development of light opera. London 1927, 198.

<sup>2</sup> Mac Kinley, 196.

<sup>3</sup> Grove dictionary «Gluck». 1927.

<sup>4</sup> Scott H. London concerts from 1700 to 1750. Musical Quarterly. Oct. 1936, April 1938.

<sup>5</sup> Continental Congress, Resolution of October 24, 1774.

<sup>6</sup> Chase, 111.

<sup>7</sup> Sabin R. Early American composers and critics. Musical Quarterly. April 1938.

<sup>8</sup> Despard, 77.

<sup>9</sup> Nathan H. Two inflation songs of the Civil war. Musical Quarterly. April 1943.

- <sup>10</sup> Sabin.  
<sup>11</sup> Crawford, 446.  
<sup>12</sup> Redway V. The Carrs, American music publishers. Musical Quarterly. Jan. 1932.  
<sup>13</sup> Cahill H. Art in America 1859—1934. Anthology «Art in America». N. Y. 1936.  
<sup>14</sup> Гольд М. Литература современной Америки. «Литература и революция», 1931, № 1.  
<sup>15</sup> Мендельсон М. «Марк Твен». Вступительная статья к собранию сочинений Марка Твена. М., 1959, т. 1.  
<sup>16</sup> Sabin.  
<sup>17</sup> Despard.  
<sup>18</sup> Chase, 260.  
<sup>19</sup> Лэнгстон Хьюз. Неприятное происшествие с ангелами. М., 1955, 13.  
<sup>20</sup> Rourke C. Ук. ист.  
<sup>21</sup> Stearns M. The story of jazz. N. Y., 1956, 114.  
<sup>22</sup> Gregory M. The drama of negro life. New Negro N. Y. 1925.  
<sup>23</sup> Dickens. American Notes. Chapter 6.  
<sup>24</sup> Chase, 294.  
<sup>25</sup> Howard J. T. Newly discovered Fosteriana. Musical Quarterly. Jan. 1935.  
<sup>26</sup> Jackson G. P. Stephen Foster's debt to American Folksong. Musical Quarterly. April 1936.

#### К главам V, VI, VII

- <sup>1</sup> Аллен Ф. Только вчера. М., 1934, 155.  
<sup>2</sup> Аллен, 155.  
<sup>3</sup> Аллен, 182.  
<sup>4</sup> Предисловие к книге Oliver P. «Blues fell this morning». London 1960, X.  
<sup>5</sup> Там же, IX.  
<sup>6</sup> Osgood H. So this is jazz! Boston 1926, 16.  
<sup>7</sup> Rogers W. R. Jazz influence on French music. Musical Quarterly. July 1935.  
<sup>8</sup> Игорь Глебов. «Чайковский», 1940, 16.  
<sup>9</sup> Cunev-Nare M. Negro musicians and their music. Washington 1936, 145.  
<sup>9a</sup> Milhaud D. Jazz. Musikblätter des Anbruch. April-Heft 1925.  
<sup>10</sup> Bertensson a. Leida. Rachmaninoff. N. Y. 1957.  
<sup>11</sup> Аллен, 22.  
<sup>12</sup> Coeuroy et Schaeffner, 145.  
<sup>13</sup> Coeuroy et Schaeffner, 119.  
<sup>14</sup> Chase, 489.  
<sup>15</sup> Там же.

- <sup>16</sup> Chase, 490.
- <sup>17</sup> Ewen D. A. Journey to greatness. N. Y., 1956, 20.
- <sup>18</sup> Гинзбург С. Предисловие к сборнику «Джазбанд и современная музыка». Ленинград, 1926.
- Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. Ленинград, 1936.
- <sup>19</sup> Coeuroy et Schaeffner.
- <sup>20</sup> Ranaissié H. The real jazz. N. Y. 1942.
- <sup>21</sup> Диксон Г. Борьба рас в Америке. СПб., 1876, 30.
- <sup>22</sup> McGill A. B. Old mission music. Musical Quarterly. April 1938.
- <sup>23</sup> Hague E. Latin American music. California 1934, 31.
- <sup>24</sup> Диксон, 16.
- <sup>25</sup> Gollop R. The music of Indian Mexico. Musical Quarterly. April 1939.
- <sup>26</sup> Saussine R. de. Rythmes et figures du Brasil. La Revue Musicale. Juillet—Aout, 1931.
- <sup>27</sup> Hague E. Spanish American folksongs. N. Y. 1917, 11.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Campos R. El folklore y la musica Mexicana. Mexico 1928.
- <sup>30</sup> Friedenthal A. Musik, Jazz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin-Wilmersdorf, 1913.
- <sup>31</sup> Глинка М. И. Литературное наследие, т. II. Ленинград, 1953, 340.
- <sup>32</sup> Ethnologisches zu jazz.
- <sup>33</sup> Grove dictionary, 1940. «Banjo».
- <sup>34</sup> Trend G. Music of Spanish history. Oxford 1926.
- <sup>35</sup> Estudios afrocubanos. Habana. 1940—1946.
- <sup>36</sup> Глинка М. И. Записки. Музгиз, 1953, 198, 375.
- <sup>37</sup> King G. New Orleans USA, 1895.
- <sup>38</sup> Smith a. Russell. New Orleans style. Modern Music. April 1941.
- <sup>39</sup> Osgood, 16—17.
- <sup>40</sup> Butcher M. The Negro in American culture. N. Y. 1956, 78.
- <sup>41</sup> Chase, 483.
- <sup>42</sup> Thompson V. Swing again. Modern music. March—April 1938.
- Harap L. The case for hot jazz. Musical Quarterly. Jan. 1941.
- Mack M. Louis Armstrong, Sweet and Hot. New Masses. Aug. 19, 1941 и др.
- <sup>43</sup> Butcher, 80.
- <sup>44</sup> Butcher, 79.

## К главе VIII

<sup>1</sup> «Sing out», 1959, т. 8, № 14, 14. Передовая статья.

## К главе IX

<sup>1</sup> Прокофьев С. Музыкальная Америка. Интернациональная литература, 1939, № 7—8, 289.

<sup>2</sup> Финклайн С. «Композиторы США сегодня». Советская музыка, 1959, № 10, 170.

<sup>3</sup> Письмо к В. Давыдову от 18 апреля 1891 г.

<sup>4</sup> Письмо к С. И. Танееву от 27 июня 1891 г.

<sup>5</sup> Прокофьев В. Указ. ист.

<sup>6</sup> Chase, 347.

<sup>7</sup> Альшванг А. Клод Дебюсси. М., 1935, 57.

<sup>8</sup> Chase, 348.

<sup>9</sup> Chase, 350.

<sup>10</sup> Chase, 391.

<sup>11</sup> Chase, 392.

<sup>12</sup> Прокофьев В. Указ. ист.

<sup>13</sup> Howard J. Our American composers. N. Y. 1943.

## К главе X

<sup>1</sup> Предисловие к «Королеве фей». Цит. по академическому изданию произведений Перселла (Novello).

<sup>2</sup> Луначарский А. В. «Воспоминания о Ленине». Сборник «Ленин о культуре и искусстве». Москва, 1956, 527.

<sup>3</sup> Works of Oliver Goldsmith. London 1854, vol. III, 134.

<sup>4</sup> Там же. London 1854, vol. III, 136.

<sup>5</sup> Rice E. Not for children. N. Y. 1936.

<sup>6</sup> «Sing out», 1959, т. 8, № 14, 14. Передовая статья.

<sup>7</sup> Финклайн, 168—169.

## УКАЗАТЕЛЬ И ТРАНСКРИПЦИЯ ИМЕН

- Аврелий Марк (Aurelius Marcus) — 22  
Адамс В. (Adams V.) — 144  
Адамс Чарльз (Adams Charles) — 373  
Адисон Джозеф (Addison Joseph) — 22, 117  
Айвз Чарльз (Ives Charles) — 47, 404, 412  
Андерсон Шервуд (Anderson Sherwood) — 226, 272, 396  
Андрате Марио (Andrade Mario de) — 299  
Антейл Джордж (Antheil George) — 329, 404, 405, 412  
Ариосто Лодовико (Ariosto Lodovico) — 17  
Армстронг Лун (Armstrong Louis) — 328, 331, 340, 346  
Арнольд Сэмюэль (Arnold Samuel) — 193  
Асафьев Борис Владимирович — 241  
Antonio de la Ascencion — 294
- Байрон Джордж Гордон (Byron George Gordon) — 117, 182  
Байссел Конрад (Beissel Conrad) — 367  
Бак Дедли (Buck Dudley) — 379  
Балакирев Миллий Алексеевич — 377  
Барбер Сэмюэл (Barber Samuel) — 406, 407, 408, 411, 412  
Барток Бела (Bartok Bela) — 406  
Бах Иоганн Себастьян (Bach Jochann Sebastian) — 26, 35, 43, 254, 266, 288, 366, 367, 375, 396, 423, 426, 429  
Бах Иоганн Христиан (Bach Jchann Christian) — 120, 366, 418  
Бах Филипп Эммануил (Bach Philipp Emmanuel) — 366, 369  
Бейзи Каунт (Basic Count) — 336  
Белчер Сапплай (Belcher Supply) — 36, 41, 42  
Беньян Джон (Bunyan John) — 22  
Бергер Артур (Berger Arthur) — 442  
Берли Генри (Burlleigh Henry) — 154, 170  
Берлин Эрвинг (Berlin Irvin) — 224  
Берлиоз Гектор (Berlioz Hector) — 319, 375, 395, 439, 440, 441  
Бермудо (Bermudo) — 306

- Бернштейн Леонард (Bernstein Leonard) — 406, 409, 410, 412, 443  
 Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) — 131, 266, 366, 374, 375, 380, 383, 417, 426, 427  
 Бизе Жорж (Bizet George) — 373  
 Биллингс Вильям (Billings William) — 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 57, 363, 364, 368  
 Бискацианти Элиза (Biscaccianti Elisa) — 373  
 Бичер-Стоу Гарриет (Beecher Stowe Harriet) — 44, 194, 284  
 Бишоп Генри (Bishop Henry) — 181  
 Бледсо Джулиус (Bledsoe Julius) — 200  
 Блицштейн Марк (Blitzstein Mark) — 332, 400, 403, 405, 411, 443  
 Блок Эрнест (Bloch Ernest) — 412  
 Блоу Джон (Blow John) — 179  
 Блейк (Blake) — 200  
 Бодлер Шарль (Baudelaire Charles) — 397  
 Бок Вера (Bock Vera) — 204, 237, 341, 349, 359  
 Бомарше П. О. Карон (Beaumarschais P. O. Caron) — 192  
 Бомонт Фрэнсис (Beaumont Francis) — 177  
 Боннэ Жозеф (Bonnet Joseph) — 395  
 Бородин Александр Порфирьевич — 377, 387  
 Брайант (Bryant) — 198  
 Брамс Иоганнес (Brahms Johannes) — 375, 378, 381, 417  
 Браун Джон (Brown John) — 16, 351, 358, 361  
 Бристоу Джордж (Bristow George) — 372, 379  
 Брейгель Питер (Brueghel Piter) — 423  
 Броквей Говард (Brockway Howard) — 121  
 Бромфилд Луи (Bromfield Louis) — 272, 396  
 Буланже Надя (Boulanger Nadia) — 397  
 Булл Джон (Bull John) — 34  
 Бунин Иван Алексеевич — 33  
 Бюлов Ганс фон (Bulow Hans von) — 376  
  
 Вагнер Рихард (Wagner Richard) — 105, 373, 375, 439, 440, 441  
 Васко да Гама (Vasco da Gama) — 72  
 Вальдес Перес (Valdes Peres) — 298  
 Вальтер Бруно (Walter Bruno) — 398  
 Ван Вехтен Карл (Van Vechten Carl) — 332  
 Ван Дейк Антонис (Van Dyke Antonis) — 423  
 Ванцетти Бартоломео (Vanzetti Bartolomeo) — 403  
 Вarez Эдгар (Varese Edgar) — 412  
 Вашингтон Джордж (Washington George) — 114  
 Вебер Карл Мария (Weber Carl Maria) — 373, 374, 376, 418, 433  
 Вейль Курт (Weill Kurt) — 423  
 Веласкес Диего де Сильва (Velasques Diego de Silva) — 265, 282, 405, 406, 411, 443  
 Вергилий (Vergilius) — 17  
 Верди Джузеппе (Verdi Giuseppe) — 373  
 Верлен Поль (Verlaine Paul) — 397  
 Весн Денмор (Vesey Dunmore) — 135  
 Вивальди Антонио (Vivaldi Antonio) — 26  
 Вильямс Берт (Williams Bert) — 200

Вичерли Вильям (Wycherley William) — 177  
Вордсворт Вильям (Wordsworth William) — 419  
Вуд (Wood) — 198

- Гайдн Франц Иосиф (Haydn Franz Joseph) — 26, 189, 366, 367, 368, 369, 375, 417, 418  
Гаррик Дэвид (Garrick David) — 120  
Гаррик Рой (Harris Roy) — 397, 398, 402, 407, 412  
Гарсиа Мануэль (García Manuel) — 371, 372  
Гарт Брет (Harte Brett) — 16, 55, 205  
Гассе Иоганн Адольф (Hasse Johann Adolph) — 427, 432  
Гатри Вуди (Guthrie Woodie) — 361  
Гейне Генрих (Heine Heinrich) — 383, 389  
Гендель Георг Фридрих (Händel Georg Friedrich) — 26, 35, 120, 176, 179, 254, 364, 365, 366, 367, 375, 376, 396, 418, 423, 426, 429, 432  
Гендерсон Флетчер (Henderson Fletcher) — 335  
Генри О. (Henry O.) — 284  
Генри Патрик (Henry Patrick) — 114, 118  
Герберт Виктор (Herbert Victor) — 223  
Гердер Иоганн (Herder Johann) — 123  
Герике Вильгельм (Gericke Wilhelm) — 375  
Герабелла Женеви́ева (Gerrabella Genevieve) — 373  
Гершвин Айра (Gershwin Ira) — 271, 274  
Гершвин Джордж (Gershwin George) — 4, 142, 154, 170, 208, 224, 225, 230, 238, 243, 245, 248, 249, 250, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 282, 283, 284, 322, 338, 346, 363, 400, 405, 410, 412, 414, 439, 443  
Гёте Вольфганг (Goethe Wolfgang) — 383, 389  
Гиббс (Gibbs) — 226  
Гийман Александр (Guillmant Alexandre) — 395  
Гилберт Вильям (Gilberth William) — 182  
Гилберт Генри (Gilbert Henry) — 393  
Гилкрис Уаллис (Gillchrist Wallis) — 379  
Гильен Николас (Guillen Nicholas) — 298  
Глизон Фредерик (Gleason Frederick) — 379  
Глинка Михаил Иванович — 305, 309, 434  
Глюк Христоф Виллибальд (Gluck Christophe Willibald) — 26, 179, 183, 186, 191, 375, 426, 432  
Гобсон Уальдер (Hobson Wilder) — 250  
Говард Джон (Howard John) — 407  
Гоголь Николай Васильевич — 397  
Годовский Леопольд (Godowsky Leopold) — 398  
Голд Майкл (Gold Michael) — 401, 404  
Голдмарк Рубен (Goldmark Rubin) — 170  
Голдсмит Оливер (Goldsmith Oliver) — 117, 419, 432, 433  
Готорн Натаниел (Hawthorne Nathaniel) — 55, 390  
Готтшальк Луи (Gottshalk Louis) — 319, 320, 322, 380  
Госсек Франсуа (Gossek François) — 191  
Готье Ева (Gautier Eva) — 269  
Гофман Иосиф (Hofman Joseph) — 397



- Грабу Луис (Grabu Lewis) — 179  
 Гриффс Чарльз (Griffes Charles) — 397  
 Гретри Андре (Gretry André) — 191  
 Григ Эдвард (Grieg Edvard) — 7, 381, 382, 387, 389, 390  
 Грофе Ферд (Grafé Ferd) — 412  
 Грюнберг Луи (Gruenberg Louis) — 404  
 Грэттон (Gratton) — 365  
 Гудмен Бенни (Goodman Benny) — 328, 334, 335, 336  
 Гуно Шарль (Gounod Charles) — 373  
 Гюго Виктор (Hugo Vnctor) — 389  
 Гэй Джон (Gay John) — 178
- Давидсон А. Б. — 14  
 Даймонд Дэвид (Diamond David) — 412  
 Далькроз Жак (Dalcrose Jacques) — 244  
 Дамрош Леопольд (Damrosh Leopold) — 375  
 Дамрош Вальтер (Damrosh Walter) — 375  
 Данстепль Джон (Dunstaple John) — 417  
 Данбар Поль (Dunbar Paul) — 136  
 Данте Алигьери (Dante Alighicri) — 75, 423  
 Да Понте Лоренцо (Da Ponte Lorenzo) — 372  
 Дворжак Антонин (Dvorák Antonin) — 7, 109, 153, 154, 170, 322, 375, 376, 392, 393, 394, 437  
 Джоселин Саймон (Gocelyn Symeon) — 39  
 Джотто (Giotto) — 75  
 Дебс Юджин (Debs Eugenc) — 361  
 Дебюсси Клод (Debussy Claude) — 165, 198, 216, 232, 243, 255, 263, 264, 381, 382, 383, 390, 396  
 Дегейтер Поль (Degcuter Paul) — 401, 403  
 Дент Эдвард (Dent Edvard) — 32  
 Дерен Андре (Derain André) — 61  
 Дефо Даниэл (Defoe Daniel) — 22  
 Джексон Джордж (Jackson George) — 155  
 Джефферсон Томас (Jefferson Thomas) — 25, 114, 118, 138, 139, 361  
 Джонсон Бен (Johnson Ben) — 173  
 Джоулен Скотт (Joplin Scott) — 231  
 Джульярд (Juillard) — 406  
 Дибден Томас (Dibdin Thomas) — 181  
 Диккенс Чарльз (Dickens Charles) — 210  
 Додсворт (Dodsworth) — 379  
 Донателло (Donatello) — 423  
 Дос Пассос Джон (Dos Passos John) — 396  
 Доуланд Джон (Dowland John) — 34  
 Драйден Джон (Dryden John) — 72  
 Драйзер Теодор (Dreiser Theodore) — 352, 404  
 Дулиттл Эмос (Doolittle Amos) — 36  
 Дуглас Фредерик (Douglas Frederick) — 136, 139  
 Дуни Эджидио (Duni Egidio) — 191  
 Дэвиссон Ананий (Davisson Ananias) — 46  
 Д'Энди Венсан (D'Indy Vincent) — 395  
 Дюка Поль (Dukas Paul) — 395

Закс Курт (Sachs Kurt) — 406

Иннес Джордж (Innes George) — 194

Ирвинг Вашингтон (Irvng Washington) — 55, 390

Йетс Вильям (Yeats William) — 397

Кадман Чарльз (Cadman Charles) — 393

Караван Гай (Caravan Guy) — 361

Карпелес Мод (Karpeles Maud) — 121

Карпенгер Джон (Carpenter John) — 405, 412

Карр Бенджамен (Carr Benjamin) — 192, 193, 365, 369, 370

Кассадос (Cassados) — 310

Касден Норман (Casden Norman) — 361, 404

Кауфман Джордж (Kaufman George) — 273

Керби Поль (Kirby Paul) — 167

Керн Джером (Kern Jerome) — 166, 224, 414

Кертис (Curtis) — 406

Кимбал Джэкоб младший (Kimbal Jacob jr.) — 36, 37, 41

Кинг Е. (King E.) — 46

Китс Джон (Keats John) — 419

Клайберн Вэн (Clyburn Van) — 406

Клемперер Отто (Klemperer Otto) — 398

Коваррубиас М. (Covarrubias M.) — 332

Ковен Реджинальд де (Koven Reginald de) — 223

Колдуэлл Эркин (Caldwell Erskine) — 46, 115, 401

Колридж Сэмюэл (Coleridge Samuel) — 419

Колумб Христофор (Columbus Christophore) — 60, 300

Конгрив Вильям (Congreve William) — 177

Конфри Зес (Confrey Zes) — 246

Копленд Аарон (Copland Aaron) — 332, 397, 400, 402, 403, 407, 410, 412

Корелли Арканджело (Corelli Archangelo) — 26, 366

Корнель Пьер (Corneille Pierre) — 423

Кортес Эрнандо (Cortes Hernando) — 300

Коттон Джон (Cotton John) — 29

Коуэлл Генри (Cowell Henry) — 47, 405, 412

Кребил Генри (Krehbiel Henry) — 106

Крейн Стивен (Crane Stephen) — 352

Крейслер Фриц (Kreisler Fritz) — 270, 398

Крестон Поль (Creston Paul) — 410, 412

Кристи Е. (Christie E.) — 198, 219

Кромвелл Оливер (Cromwell Oliver) — 111

Круппа Джин (Kruppa Gene) — 328, 336

Кук (Соок) — 179

Куперен Франсуа (Couperin Francois) — 26

Кусевицкий Сергей Александрович — 272, 345

Кушман Шарлотта (Cushman Charlotte) — 373

Кэй Улисс (Kay Ulysses) — 412

Кшенек Эрнест (Krenek Ernest) — 265, 406

Кэмпбелл (Campbell) — 198

Лайон Джемс (Lyon James) — 36, 37, 39

Ланьер Николас (Lanière Nicholas) — 179  
Легренци Джованни (Legrenzi Giovanni) — 26  
Ледбелли Хедди (Ledbelly Huddy) — 331  
Ленин Владимир Ильич — 19, 432  
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) — 75, 423  
Лефлер Чарльз (Loeffler Charles) — 396, 397  
Либлинг Джозеф (Liebling Joseph) — 361  
Линдси Вейчел (Lindsey Vachel) — 332  
Линкольн Авраам (Lincoln Abraham) — 361  
Липшиц Жак (Lipshitz Jacques) — 61  
Лист Курт (List Kurt) — 412  
Лист Ференц (Liszt Ferenc) — 7, 270, 375, 379, 384, 386, 440  
Литтл Вильям (Little William) — 49  
Локк Алэйн (Locke Alain) — 164  
Ломакс Алан (Lomax Alan) — 171, 192, 361  
Ломакс Джон (Lomax John) — 113, 354, 361  
Лонгфелло Генри (Longfellow Henry) — 33, 55, 390  
Лондон Джек (London Jack) — 205, 352, 353, 361  
Лой Р. (Loy R.) — 214  
Лоуэлл Джеймс (Lowell James) — 390  
Луначарский Анатолий Васильевич — 432  
Люранс Терлоу (Lieurance Thurlow) — 394  
Льюис Синклер (Lewis Sinclair) — 352  
Люлли Жан Батист ((Lully Jean Baptiste) — 25, 423, 427, 430, 431

Мадисон (Madison) — 112  
Майкл Дэвид (Michael David) — 367  
Мак Доуэлл Эдвард (Mac Dowell Edward) — 362, 380, 381, 382,  
383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 395  
Мак Керри Джон (Mac Curry John) — 46  
Малер Густав (Mahler Gustav) — 376  
Малибран Мария (Malibran Maria) — 372  
Марлоу Кристофор (Marlowe Christophore) — 17, 173  
Матисс Анри (Matisse Henri) — 61  
Матос Луи (Matos Luis) — 298  
Маттер Коттон (Matter Cotton) — 22  
Мейербер Джакомо (Meyerbeer Giacomo) — 373, 376  
Менгельберг Виллем (Mengelberg Willem) — 398  
Мендельсон Феликс (Mendelson Felix) — 132, 374, 375, 376, 418  
Менкен Генри (Mencken Henry) — 226  
Меннин Питер (Mennin Peter) — 412  
Менотти Джанкарло (Menotti Gian Carlo) — 406, 409, 410  
Менухин Иегуди (Menuhin Iehudi) — 398  
Метерлинк Морис (Maeterlink Maurice) — 397  
Мийо Дариус (Milhaud Darius) — 247, 253, 265, 406  
Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarotti) — 423  
Миллер Гленн (Miller Glenn) — 336  
Миллс Флоренс (Mills Florence) — 200  
Мильтон Джон (Milton John) — 17, 22  
Митчелл Доналд (Mitchell Donald) — 194  
Модильяни Амедео (Modigliani Amedeo) — 61

- Мольер Жан Батист (Moliere Jean Baptiste) — 423  
 Монроу (Monroe) — 112  
 Монсиньи Пьер (Monsigny Pierre) — 191, 192  
 Монтеверди Клаудио (Monteverdi Claudio) — 25  
 Морган Джестин (Morgan Justin) — 36, 39  
 Мортон Желли Ролл (Фердинанд) Morton Jelly Roll (Ferdinand) — 316, 331, 339  
 Мотли А. младший (Motly A. jr.) — 69  
 Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus) — 26, 43, 120, 179, 366, 367, 369, 372, 374, 426, 428, 433, 438  
 Мур Дуглас (Moore Douglas) — 170, 411  
 Мур Джордж (Moore George) — 182  
 Мусоргский Модест Петрович — 377  
 Мэйсон Вильям (Mason William) — 374, 379  
 Мэйсон Лоуэлл (Mason Lowell) — 45, 46  
  
 Невин Артур (Nevin Arthur) — 394  
 Никиш Артур (Nikisch Arthur) — 375  
 Нкетиа Дж. (Nketia J. H.) — 74  
 Норрис Франк (Norris Frank) — 352  
  
 Оливер Кинг (Oliver King) — 339  
 Онеггер Артур (Honegger Arthur) — 246, 265  
 О'Нейл Юджин (O'Neill Eugene) — 226  
 Ори Кид (Ory Kid) — 339  
 Орик Жорж (Auric George) — 265  
 Орtiz Фердинанд (Ortiz Ferdinand) — 307  
 Отис Джеймс (Otis James) — 55  
  
 Падеревский Игнацы (Paderewski Ignatz) — 398  
 Паркер Горацио (Parker Horatio) — 379  
 Пастернак Борис Леонидович — 182  
 Пachelbelle Карл (Pachelbell Karl) — 365  
 Пелисье Виктор (Pelicier Victor) — 193, 369, 370  
 Пепуш Иоганн (Pepush Johann) — 178  
 Перкинс Джулиус (Perkins Julius) — 373  
 Перле Джордж (Perlé George) — 412  
 Перселл Генри (Purcell Henry) — 17, 25, 32, 34, 174, 176, 179, 180, 209, 374, 417, 419, 430, 431, 433, 441  
 Перси (Percy) — 123  
 Петрарка Франческо (Petrarca Francesco) — 75, 423  
 Петруччо (Petruccio) — 305  
 Пикассо Пабло (Picasso Pablo) — 61  
 Пистон Уолтер (Piston Walter) — 408  
 Питер Джон (Peter John) — 367  
 Пласид (Placide) — 191  
 Платон — 22  
 Плэйфорд Джон (Playford John) — 35  
 Поп Александр (Pope Alexander) — 22  
 Портер Коул (Porter Cole) — 224  
 Поуэлл Джон (Powell John) — 170, 394  
 Прайт Сайлас (Pratt Silas) — 379

Прокофьев Сергей Сергеевич — 271, 362, 377, 398  
Пуленк Франсуа (Poulenc Francois) — 265  
Пэйн Вилли (Paine Willie) — 195  
Пэйн Джон (Paine John) — 379

Равель Морис (Ravel Maurice) — 265, 271, 396  
Равенскрофт Томас (Ravenscroft Thomas) — 29  
Райзенвебер (Reisenweber) — 239  
Райнагль Александр (Reinagle Alexander) — 193, 369, 370  
Райс Элмер (Rice Elmer) — 282, 411, 440, 441  
Райт Ричард (Wright Richard) — 234, 235  
Рамо Жан Филипп (Rameau Jean Philippe) — 26  
Рандолф (Randolph) — 112  
Расин Жан (Racine Jean) — 423  
Рафаэль (Rafael) — 75, 423  
Рафф Иоахим (Raff Joachim) — 375  
Рахманинов Сергей Васильевич — 254, 262, 270, 272, 382, 390, 398, 399  
Реглс Карл (Ruggles Carl) — 412  
Редман Дон (Redman Don) — 335  
Риггер Валлингфорд (Riegger Wallingford) — 412  
Рид Дэннел (Reed Daniel) — 36, 40  
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 387  
Рискинд М. (Riskind M.) — 273  
Ричардсон Сэмюэл (Richardson Samuel) — 22, 182  
Робинсон Эрл (Robinson Earl) — 360, 361, 404, 411, 443  
Робсон Поль (Robeson Paul) — 200, 346, 348, 360  
Роджерс Бернард (Rogers Bernard) — 412  
Роджерс Ричард (Rogers Richard) — 224, 414  
Роллина Морис (Rollinat Maurice) — 397  
Ром Гарольд (Rome Harold) — 404  
Ромберг Зигмунд (Romberg Sigmund) — 223  
Ронсар Пьер (Ronsard Pierre) — 75, 423  
Россини Джоакино (Rossini Gioachino) — 283, 372, 373, 374, 376  
Рубенс Петер (Rubens Peter) — 423  
Рубинштейн Антон Григорьевич — 375, 376, 377  
Рубинштейн Николай Григорьевич — 383  
Руссель Альбер (Roussel Albert) — 264  
Руссо Жан Жак (Rousseau Jean Jacques) — 189, 191  
Рэйни Ма Гертруда (Raineу Ma Gertrude) — 331

Сакко Никола (Socce Nicola) — 403  
Салливан Артур (Sullivan Arthur) — 182  
Сати Эрик (Satie Eric) — 264  
Сван Тимоти (Swan Timothy) — 40  
Свифт Джонатан (Swift Jonathan) — 22  
Сешенс Роджер (Sessions Roger) — 410, 412  
Сибелнус Ян (Sibelius Jean) — 406  
Сиволл Сэмюэл (Sewall Samuel) — 55  
Сигер Питер (Seeger Peter) — 355, 360, 361  
Сигер Чарльз (Seeger Charles) — 47, 404  
Сигмейстер Эли (Siegmeister Eli) — 404, 412

- Силбер Эрвин (Silber Irwin) — 361  
 Сильвермэн Джерри (Silverman Jerry) — 361  
 Симон ван дер Стаэль (Simon van der Stael) — 72  
 Синклер Эптон (Sinclair Upton) — 352  
 Сезанн Поль (Sezanne Paul) — 61  
 Сен-Санс Камиль (Saint-Saens Camille) — 395  
 Сервантес Мигель де (Cervantes Miguel de) — 177, 423  
 Сисери (Cicery) — 192  
 Сиссл (Sissle) — 200  
 Скарлатти Алессандро (Scarlati Alessandro) — 26, 427  
 Скилтон Чарльз (Skilton Charles) — 394  
 Скотт Вальтер (Scott Walter) — 117, 123, 182  
 Сметана Бедржих (Smetana Bedrich) — 7  
 Смит Бесси (Smith Bessie) — 331  
 Смит (Smith) — 49  
 Солер Антонио (Soler Antonio) — 421  
 Спенсер Эдмунд (Spencer Edmund) — 17  
 Сполдинг Альберт (Spalding Albert) — 170  
 Стайн Гертруда (Stein Gertrude) — 227, 397, 405  
 Старер Роберт (Starer Robert) — 412  
 Стаффорд Джоффри (Stafford Geoffrey) — 118  
 Стейнбек Джон (Steinbeck John) — 353, 401  
 Стернхолд Томас (Sternhold Thomas) — 34  
 Стилл Вильям Грант (Still William Grant) — 409, 412  
 Стиффенс Дж. Линкольн (Steffens J. Lincoln) — 352  
 Стоковский Леопольд (Stokowski Leopold) — 345  
 Стон Фред (Stone Fred) — 231  
 Стравинский Игорь Федорович — 265, 406  
 Суини Джоэл (Sweeney Joel) — 215  
 Сэндберг Карл (Standburg Carl) — 122, 361  
  
 Талет Хозе (Talet Hose) — 298  
 Тафт Джон (Tuft John) — 49  
 Твен Марк (Twain Mark) — 16, 55, 114, 194, 202, 205, 207, 284, 351, 382  
 Теки Вильям (Tuckey William) — 40  
 Тернер Нат (Turner Nat) — 135  
 Теннисон Альфред (Tennyson Alfred) — 386  
 Тиндал Вильям (Tindall William) — 17  
 Типпет Майкл (Tippet Michael) — 170  
 Томас Теодор (Thomas Theodore) — 375  
 Томпсон Вирджил (Thompson Virgil) — 47, 397, 405, 412  
 Томпсон Рандал (Thompson Randall) — 412  
 Торо Генри (Thoreau Henry) — 16  
 Тосканини Артуро (Toscanini Arturo) — 398  
 Тох Эрнест (Toch Ernest) — 406  
 Теккерей Вильям (Thackeray William) — 117, 207  
  
 Уайт Б. Ф. (White B. F.) — 46  
 Уайт Джордж (White George) — 103, 104  
 Уайтмен Поль (Whiteman Paul) — 238, 269, 270

- Уиггин Элла Мэй (Wiggin Ella May) — 125  
 Уильямс Ральф Воан (Williams Ralph Vaughan) — 56  
 Уистлер Джеймс (Whistler James) — 194, 382  
 Уитгорн Эмерсон (Whithorn Emerson) — 170  
 Уитли Джулиа (Wheatley Julia) — 373  
 Уитли Филлис (Wheatley Phyllis) — 136  
 Уитмен Уолт (Whitman Walt) — 55, 205, 380, 382, 402  
 Уитни Майрон (Whitney Myron) — 373  
 Уокер (Walker) — 46  
 Уолтер Томас (Walter Thomas) — 49  
 Уорнер Сусанна (Warner Susan) — 194
- Фарвелл Артур (Farwell Arthur) — 394  
 Фарнаби Гайлс (Farnaby Giles) — 34  
 Филдидор Франсуа (Philidor Francois) — 191, 192  
 Фильдинг Генри (Fielding Henry) — 177  
 Фильц Антон (Filtz Anton) — 364  
 Фитцджералд Скотт (Fitzgerald Scott) — 225, 226  
 Флетчер Джон (Fletcher John) — 177  
 Фолкнер Вильям (Folkner William) — 115, 401  
 Форрест Эдвин (Forrest Edwin) — 207  
 Фосс Люкас (Foss Lucas) — 412  
 Фостер Стивен (Foster Stephen) — 4, 207, 209, 212, 219, 220, 221,  
 222, 223, 338, 363, 439  
 Фрай Вильям (Fry William) — 372, 379  
 Франклин Бенъямин (Franklin Benjamin) — 23, 49, 55  
 Франк Уолдо (Frank Waldo) — 205  
 Франк Цезарь (Franck César) — 395  
 Фриденталь А. (Friedental A.) — 314  
 Фримль Рудольф (Friml Rudolph) — 223  
 Фут Артур (Foote Arthur) — 379
- Ханге Л. О. — 14  
 Хансон Говард (Hanson Howard) — 410, 412  
 Харрисон Лу (Harrison Lou) — 412  
 Хейвард Дюбоз (Heyward Du Bose) — 208, 273, 274  
 Хейс Ролланд (Hayes Roland) — 163  
 Хейс Альфред (Hayes Alfred) — 360  
 Хейстингс Томас (Hastings Thomas) — 189  
 Хейфец Яша (Heifetz Iasha) — 207, 398  
 Хеллман Лиллиан (Hullman Lillian) — 411  
 Хемингуэй Эрнест (Hemingway Ernest) — 353, 354, 396  
 Хилл Вальдемар (Hill Waldemar) — 361  
 Хиндемит Пауль (Hindemith Paul) — 265, 406  
 Хованесс Алан (Hovaness Alan) — 412  
 Хок Минни (Hawk Minnie) — 373  
 Холден Оливер (Holden Oliver) — 36  
 Хопкинс (Hopkins) — 34  
 Хопкинсон Фрэнсис (Hopkinson Francis) — 368, 369  
 Хорнбостель Эрик фон (Hornbostel Eric von) — 107, 306  
 Хьюз Лэнгстон (Hughes Langston) — 200, 238, 272, 396, 409

Хюард Марианна де (Heward Marianna de) — 195  
Хюитт Джемс (Hewitt James) — 190, 369, 370  
Хэмфри Пелхам (Humphrey Pelham) — 179  
Хэнди Вильям (Handy William) — 238, 323, 346  
Хули (Hooley) — 198

Цингарелли Никола (Zingarelli Nicola) — 372

Чадвик Джордж (Chadwick George) — 379  
Чайковский Петр Ильич — 7, 376, 377, 387  
Чаплин Ральф (Chaplin Ralph) — 358  
Чехов Антон Павлович — 283  
Чехонте Антоша — 283  
Чосер Джоффри (Chaucer Geoffrey) — 423  
Чэйз Гилберт (Chase Gilbert) — 44, 411  
Чэйпин Дж. (Chapin J.) — 261

Шаревская Б. М. — 14

Шарп Сесил (Sharp Cecil) — 121  
Шефер Джэкоб (Shafer Jacob) — 360, 404  
Шенберг Арнольд (Schönberg Arnold) — 406, 412  
Шекспир Вильям (Shakespeare William) — 17, 39, 173, 179, 182,  
191, 192, 386, 419, 423  
Шелли Перси (Shelley Persy) — 192, 419  
Шеридан Ричард (Sheridan Richard) — 181  
Шилд Вильям (Shield William) — 336  
Шоу Арти (Shaw Artie) — 401  
Шоу Эрвин (Shaw Irwin) — 395  
Шоссон Эрнест (Chausson Ernest) — 7, 266, 319, 374, 381  
Шопен Фредерик (Chopin Frederic) — 375, 376  
Штраус Иоганн (Strauss Johann) — 269, 375, 382, 441  
Шуберт Франц (Schubert Franz) — 269, 374, 375, 383, 384, 386, 390,  
Шуман Роберт (Schumann Robert) — 439, 440  
Шумэн Вильям (Schuman William) — 408, 411, 412

Эдвардс Джонатан (Edwards Jonathan) — 22, 55  
Эйнсворт Генри (Ainsworth Henry) — 29  
Эйнштейн Альфред (Einstein Alfred) — 406  
Эйслер Ганс (Eisler Hans) — 402, 404, 406  
Эллингтон Дюк (Ellington Duke) — 230, 239, 328, 336, 337, 338,  
344, 345, 346  
Эмерсон Ральф (Emerson Ralph) — 16  
Эммет Дэн (Emmet Dan) — 197, 198, 209, 212, 218  
Энгель Карл (Engel Carl) — 306  
Эпштейн Джекоб (Epstein Jacob) — 61



НОТНОЕ  
ПРИЛОЖЕНИЕ

# ДВА ГИМНА БИЛЛИНГСА

«THUS SAITH THE HIGH»

(1770)

Плавно  $\text{♩} = 116$

Sopr  
(or tenor)

Alto  
(or Bass)

Tenor  
(or Alto)

Bass  
(or Alto)

Piano  
Band  
or  
Orch.

*p*

Thus saith the high, the loft - y

One, I set up - on my ho - ly Throne. My

Thus saith the high, the loft - y One, I

*p*

Thus

name is God, I dwell on high Dwell  
 set up - on my ho - ly Throne.  
 saith the high,

*p*

*p*

Detailed description: This system contains the first two lines of the vocal melody and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "name is God, I dwell on high Dwell set up - on my ho - ly Throne. saith the high,". The piano accompaniment begins with a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano (*p*) dynamic marking.

in my own E - ter - ni - ty Thus saith the

*2* *f*

*rit.*

Detailed description: This system contains the second two lines of the vocal melody and the continuation of the piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "in my own E - ter - ni - ty Thus saith the". A second ending bracket is shown above the vocal line, starting with a "2" and a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking. The system concludes with a double bar line.

high, the loft - y One set up on my

This system contains the first four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with a second ending bracket. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part includes a first ending bracket and a second ending bracket.

ho ly Throne. My name is God, I

This system contains the next four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with a second ending bracket. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part includes a first ending bracket and a second ending bracket.

dwell on high Dwell in my own E.

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble clef, and the piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "dwell on high Dwell in my own E." The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature.

**Fine**

ter. ni. ty

Dwell in my own E.

This system continues the musical score. It begins with a double bar line and a sharp sign (C-clef sharp) above the first vocal staff, indicating a key change to C major. The word "Fine" is written above the first vocal staff. The lyrics "ter. ni. ty" are under the first vocal staff, and "Dwell in my own E." are under the second vocal staff. The piano accompaniment continues with the new key signature.

Fine

ter . ni . ty

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics underneath. The middle staff is a vocal line in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fine

This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a vocal line in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

«AMERIKA»  
(1770)

С воодушевлением ♩=126

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: "To Thee the tune ful An - them soars To". The next two staves are vocal parts (Tenor and Bass) with the same lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic and a tempo of 126 beats per minute.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "Thee Our Fa - ther's God and our's This". The next two staves are vocal parts with the same lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music continues in 3/4 time with a forte (f) dynamic.

Wil. der. ness we chose our seal: To

Wil. der. ness we chose our seal: To

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "Wil. der. ness we chose our seal: To".

Rights se cur'd by E. qual

Rights se cur'd by E. qual

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "Rights se cur'd by E. qual".



Laws, From Per. se. cu. tion's L. ron

Laws, From Per. se. cu. tion's L. ron

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features chords and moving lines in both hands.

claws, We here have sought our calm Re. reat.

claws, We here have sought our calm Re. reat.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part continues with chords and moving lines in both hands.

# НЕГРИТЯНСКИЕ СПИРИЧУЭЛС В ОБРАБОТКЕ НЕГРИТЯНСКОГО МУЗЫКАНТА К. УАЙТА

(C.C. White)

## «IT'S ME, O LORD»

Ben moderato м.м. ♩=84

*mp* *espressivo*

It's me, it's me, it's me, O Lord.

*mp* *mp*

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/2 time signature. It begins with a whole rest followed by the lyrics "It's me, it's me, it's me, O Lord." The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady, rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated at the beginning and in the middle of the system.

Stand in' in the need of prayer, It's me, it's me, it's

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the first two measures of the system. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. The lyrics "Stand in' in the need of prayer, It's me, it's me, it's" are written below the vocal line.

me, O Lord, Stand in' in the need of prayer. Tain't my

*p*

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the last two measures. The piano accompaniment features a dynamic marking *p* (piano) in the final measure. The lyrics "me, O Lord, Stand in' in the need of prayer. Tain't my" are written below the vocal line.

*mf*

sis - ter, or my broth - er, but it's me, O Lord, Stand.in' in the need of

*p*

prayer Taint my Dea.con, or my Eld - er but it's me, O Lord,

*p*

*poco rit.* *pp* *poco più lento*

Stand.in' in the need of prayer. Tain't my sis - ter or my sis - ter, or my brother but it's

*poco rit.* *poco marcato* *mp* *pp*

broth - er, me, O Lord, Stand.in' in the need of prayer. Taint my

Dea-con or my Eld-er, or my Eld-er  
 (orig) Dea-con or my Eld-er; But it's me, O Lord.

*p* Stand .in' in the need of prayer. *meno p* It's me, it's me, it's

*p*

**Tempo I**

me, O Lord, Stand.in' in the need of Prayer. It's

*p poco più lento rit.*  
 me, it's me, it's me, O Lord, Stand.in' in the need of prayer.

*p sub.* *p*

# «GO DOWN, MOSES»

Moderato giusto  $\text{♩} = 96$

1. When

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a double bar line and a fermata.

Is - rael was in E. gyp't's land, «Let My peo.ple go!» Op.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a double bar line and a fermata.

..press'd so hard they could not stand «Let My peo.ple go!»

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a double bar line and a fermata.

acceler.

Go down, Mo - ses, «Way down in E gyp't land; -

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a double bar line and a fermata.

*Più lento*

Tell ole Pha-raoh— To, let My peo-ple go!

*cresc.*

**Tempo I**

2«Thus saith the Lord»,bold Mo-ses said, «Let My peo-ple go!» Il

*p*

not, I'll smite your first-born dead, Let my peo-ple go

L.h. over

*acceler.* *a tempo*

«Go down, Mo-ses, Way down in E-gypt's land;

Piu lento

Tempo

Tell ole Pha-raoh To let My peo-ple go!»

*cresc.*

3. Oh,

*mf*

*cresc molto*

let us all from bond-age flee «Let My peo-ple go!» And

*mf*

let us all in Christ be free, «Let My peo-ple go!»

*cresc.*

acceler.

a tempo

Go down, Mo - ses, «Way down in

The first system of the musical score. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a fermata over the first two notes, followed by a melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The tempo marking 'a tempo' is positioned above the second measure.

E - gypt's land; Tell ole Pha - raoh To

The second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic line that includes a fermata. The piano accompaniment features a crescendo hairpin and various chordal textures. The tempo marking 'a tempo' from the previous system is still visible above the first measure.

rit. poco a poco

let my peo\_ple go!» Poco lento

The third system of the musical score. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment is marked 'Poco lento' and features a decrescendo hairpin. The tempo marking 'rit. poco a poco' is positioned above the first measure.

The fourth system of the musical score, which is a piano accompaniment. It features a decrescendo hairpin and ends with a piano dynamic marking 'p' and a fermata over the final notes.



# ТРИ НЕГРИТАНСКИЕ СПИРИТУАЛС, ЗАПИСАННЫЕ С НАРОДНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНЕНИЯ

1

## «TIS ME, O LORD»

Не спеша; с одухотворенной простотой (ММ ♩=72)

Тенор

Ведущий

Баритон

Бас

'Tis me, 'Tis me, O Lord. Stand. in' in de need of

'Tis me, 'Tis me, O Lord, Stand. in' in de need of

'Tis me, 'Tis me, O Lord, Stand. in' in de need of

'Tis me, 'Tis me, O Lord, Stand. in' in de need of

prayer, O Lord, Lord,

Prayer, 'Tis me, 'Tis me, O Lord,

prayer, 'Tis me; 'Tis me, O Lord,

prayer, 'Tis me, 'Tis me, O Lord,

Stand. in' in de need of prayer, 'Tis me, 'Tis

Stand. in' in de need of prayer. *portamento* 'Tis me, 'Tis

Stand. in' in de need of prayer, *portamento* Tis me, 'Tis

Stand. in' in de need of prayer, 'Tis me, 'Tis

me, O Lord, Stand.in' in de need of prayer, O Lord,

me, O Lord. Stand.in' in de need of prayer, 'Tis me, 'Tis

me, O Lord. Stand.in' in de need of prayer, 'Tis me, 'Tis

me O Lord. Stand.in' in de need of prayer, 'Tis me, 'Tis

Fine

Lord, Stand . in' in de need of prayer,

me, O Lord, Stand . in' in de need of prayer,

me, O Lord; Stand . in' in de need of prayer,

me. O Lord. Stand . in' in de need of prayer,

Verse I

*molto .egato*

Stand.in' in de need of prayer; 'Tis

Tis not me Mud.der, but it's me, O Lord, Stand.in' in de need of prayer; 'Tis

Stand.in' in de need of prayer; 'Tis

Stand.in' in de need of prayer; 'Tis

not ma Mud-der, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer;

not ma Mud-der, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer: 'Tis

not ma Mud-der, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer;

not ma Mud-der, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer;

Verse 2

Stand in' in de need of prayer; Tis

not ma sis-ter, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer; Tis decided

Stand in' in de need of prayer; Tis

Stand in' in de need of prayer; Tis

Stand in' in de need of prayer; Tis

Chorus D. C.

not ma sis-ter, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer

not ma sis-ter, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer 'Tis portamento

not ma sis-ter, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer

not ma sis-ter, but it's me, O Lord, Stand in' in de need of prayer

2  
 «GO DOWN, MOSES»

Широко, свободно и с трагическим пафосом (♩=48)

Chorus

very legato

in time

Tenor  
 Go down, Mo. ses, 'Way down E. gyp' Lan';

Ведущий  
 Go down, Mo. ses, Way down E. gyp' Lan';

Baritone  
 Go down, Mo. ses, 'Way down E. gyp' Lan';

Bass  
 Go down, Mo. ses, 'Way down E. gyp' Lan';

no pause long pause очень торжественно

Tell oi' Pha. raoh, Le' ma peo. ple go' no rit.

Tell oi' Pha. raoh, Le' ma peo. ple go' no rit.

Tell oi' Pha. raoh, Le' ma peo. ple go' no rit.

Tell oi' Pha. raoh, Le' ma peo. ple go' portamento

Go down, Mo - ses, 'Way down E - gyp' Lan'; задержать in time  
 Go down, Mo - ses, 'Way down E - gyp' Lan'; in time  
 Go down, Mo - ses, 'Way down E - gyp' Lan'; in time

Go down, Mo - ses, 'Way down E - gyp' Lan'; очень торжественно Fine  
 Tell ol' Pha - raoh, Le' ma peo - ple go'. no rit.  
 Tell ol' Pha - raoh, Le' ma peo - ple go'.  
 Tell ol' Pha - raoh, Le' ma peo - ple go'. portamento  
 Tell ol' Pha - raoh, Le' ma peo - ple go'.

Verse 1  
 Le, ma peo - ple gol  
 Le, ma peo - ple gol  
 Recit. Свободно в декламационной манере. Le, ma peo - ple gol  
 немного быстрее, чем хор  
 solo  
 When Is - rael was in E - gyp' Lan' Le, ma peo - ple. gol Op..

Le, ma peo.ple gol  
 Le, ma peo.ple gol  
 Le, ma peo.ple gol  
 Le, ma peo.ple gol  
 portamento  
 без паузы  
 press'so hard dey could not stan' Le, ma peo.ple gol

Verse 2

Le' ma peo.ple  
 Le' ma peo.ple  
 Le' ma peo.ple  
 Le' ma peo.ple  
 When dey had reached de od.der shore, Le' ma peo.ple

без паузы Chorus D.C.

gol  
 gol  
 gol  
 Le' ma peo.ple gol  
 Le' ma peo.ple gol  
 Le' ma peo.ple gol  
 portamento  
 Dey song a sang of tri.umph o'er Le' ma peo.ple gol

## «COULDN'T HEAR NOBODY PRAY»

*Очень медленно*  
*Chorus*

Tenor *espressivo*  
O Lord!

rather softly legato  
Lead  
An' I could.n't hear no.bod - y pray,

Baritone  
could.n't hear no.bod - y pray,

Bass  
could.n't hear no.bod - y pray.

with full voice  
O, 'way down yon - der

with full voice  
could.n't hear no.bod - y pray; O, 'way down yon - der

with full voice  
could.n't hear no.bod - y pray; O, 'way down yon - der

with full voice  
could.n't hear no.bod - y pray; O, 'way down yon - der

by my . self, could . n't hear no . bod . y

by my . self, I could . n't hear no . bod . y

by my . self, could . n't hear no . bod . y

by my . self, could . n't hear no . bod . y

pray, O Lord!

pray, could . n't hear no . bod . y pray,

pray, could . n't hear no . bod . y pray,

pray, could . n't hear no . bod . y pray,

with full voice

O, 'way down yon . der

with full voice

could . n't hear no . bod . y pray, O, 'way down yon . der

with full voice

could . n't hear no . bod . y pray, O, 'way down yon . der

with full voice

could . n't hear no . bod . y pray, O, 'way down yon . der



very slight rit.

by my - self, could.n't hear no - bod - y pray,

very slight rit.

by my - self, could.n't hear no - bod - y pray,

very slight rit.

by my - self, could.n't hear no - bod - y pray,

very slight rit.

by my - self, could.n't hear no - bod - y pray,  
*ad lib. espressivo*

In the val - ley,  
Chil - ly wa - ters,  
Hal - le - lu - jah!

*p* a tempo

could.n't hear no - bod - y pray,

could.n't hear no - bod - y pray,

*ad lib.* could.n't hear no - bod - y pray,

On me knees,  
In de Jer - dan,  
Trou - bles o - ver,

*p* a tempo

could.n't hear no - bod - y pray,

could.n't hear no - bod - y pray,

could.n't hear no - bod - y pray,

*ad lib.*

With ma bur - den,  
Cross - in o - ver,  
In de king - dom,

*p a tempo*

*p* could.n't hear no.bod - y pray,  
*p* could.n't hear no.bod - y pray,  
*p* could.n't hear no.bod - y pray,

*ad lib.*

An' ma Sav - iour.  
In - to Ca - naan.  
With ma Je - sus.

O Lord!

could.n't hear no.bod - y pray,  
could.n't hear no.bod - y pray,  
could.n't hear no.bod - y pray,

Chorus

*espress.*

O Lord!

O.

could.n't hear no.bod - y pray,      could.n't hear no.bod - y pray; O,  
could.n't hear no.bod - y pray,      could.n't hear no.bod - y pray; O,  
could.n't hear no.bod - y pray,      could.n't hear no.bod - y pray; O,

'way down yon - der by my - self, could n't hear no.bod y pray,  
 'way down yon - der by my - self, I could n't hear no.bod y pray, O Lord!  
 'way down yon - der by my - self, could n't hear no.bod y pray,  
 'wa down yon - der by my - self, could n't hear no.bod y pray,

O Lord! O,  
 could n't hear no.bod - y pray, could n't hear no.bod - y pray; O,  
 could n't hear no.bod - y pray, could n't hear no.bod - y pray; O,  
 could n't hear no.bod - y pray, could n't hear no.bod - y pray; O,

full voice  
 'way down yon.der by my - self, could.n't hear no.bod - y pray.  
 full voice  
 'way down yon.der by my - self, could.n't hear no.bod - y pray.  
 'way down yon.der by my - self, could.n't hear no.bod - y pray.  
 'way down yon.der by my - self, could.n't hear no.bod - y pray. (

# МЕНЕСТРЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ «ДИКСИ» Д. ЭММЕТА

## «AWAY DOWN SOUTH IN DIXIE»

Melody and words by DAN EMMETT

Arranged by J. ROSAMUND JOHNSON

*Allegro vivace*

I wish I was in de land ob cot.ton

Old times dar am not for.got.ten, Look a . way! Look a .

. way! Look a . way! Dix . ie Land. In Dix . ie Land whar

I was born in, Ear . ly on one fros . ty morn.in' Look a .

Chorus

way! Look a-way! Look a-way! Dix-ie Land. Den I wish I was in

*f* *mf*

Dix-ie. Hoo-ray! Hoo-ray! In Dix-ie Land, I'll take my stand to

lib an' die in Dix-ie, A-way, a-way, a-way down South in

Dix-ie, A-way, A-way, A-way down South in Dix-ie

ТРИ ПЕСНИ ФОСТЕРА  
В ОБРАБОТКЕ НЕГРИТЯНСКОГО МУЗЫКАНТА J. R. JOHNSON

I  
«OLD FOLKS AT HOME»

(Way down upon de Swanne ribber)

Con moto

subito rit.

Andante sostenuto—

Way down up - on de

*mf* *mp*

This system contains the first two systems of music. The first system shows the vocal line starting with a whole rest, followed by the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *mp*.

molto espressivo

Swa - nee Rib-ber Far, far a - way,

This system contains the third and fourth systems of music. The vocal line begins with the lyrics "Swa - nee Rib-ber Far, far a - way,". The piano accompaniment is marked *molto espressivo*.

Dere's wha my heart is turn- ing ob-ber, Dere's wha de old folks

This system contains the fifth and sixth systems of music. The vocal line continues with the lyrics "Dere's wha my heart is turn- ing ob-ber, Dere's wha de old folks".

stay. All up and down de whole cre - a - tion,

This system contains the seventh and eighth systems of music. The vocal line concludes with the lyrics "stay. All up and down de whole cre - a - tion,".

Sad - ly I roam, Still longing for de

old plan - ta - tion. And for de old folks at home.

*Chorus*  
*Con moto*

All de worldam sad and drear.y. Eb'ry where I roam.

*rall. espressivo*

Oh, dark.ies, how my heart grows wear.y, Far from de old folks at home.

2  
«MY OLD KENTUCKY HOME»

*Andante moderato* *espressivo*

The sun shines bright in the

*mf* *mp* *espress.*

old Ken-tuck-y home, 'Tis sum-mer, the dark-ies are gay: The

corn-top's rise And the mead-ow's in the bloom, While the



birds make mu-sic all the day. The young folks roll on the

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "birds make mu-sic all the day. The young folks roll on the". The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It features a steady bass line and chords in the right hand.

lit-tle ca-bon floor. All mer-ry, all hap-py and bright. By'n'.

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "lit-tle ca-bon floor. All mer-ry, all hap-py and bright. By'n'.". The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some chordal textures in the right hand.

by hard times comes a-knock-ing at the door. Then my

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "by hard times comes a-knock-ing at the door. Then my". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

old Ken-tuck-y home, good-night Weep no more, my

*Chorus*

The fourth system is the beginning of the chorus. The vocal line has the lyrics "old Ken-tuck-y home, good-night Weep no more, my". The piano accompaniment continues with similar harmonic support. The word "Chorus" is written above the vocal line.

la - dy, Oh, weep no more to - day! We will

The first system consists of a vocal line in G major and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line.

*molto espressivo*  
sing one song for the old Ken.tuck. y home, For the

*molto espressivo*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment is marked *molto espressivo* and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line.

old Ken.tuck.y home far a - way.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment is marked *molto espressivo* and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line.

## «OH. SUSANNA!»

Allegro vivace

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a quarter note G4 with a fermata. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes.

The second system of the musical score includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "came to Al - a - bam - a, Wid my ban - jo on my knee, I'm". The piano accompaniment continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a more complex rhythmic pattern with some triplets and slurs, while the left hand maintains a steady bass line.

The third system of the musical score includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics "gwan to Loui - si - an - a, My true love for to see. ||". The piano accompaniment continues with the same *mp* dynamic. The right hand has a similar rhythmic pattern to the previous system, and the left hand provides a consistent bass line.

rained all night de day I left, De weath.er it was dry, De

sun so hot I froze to death, Su - san-na don't you cry.

*Chorus*

Oh, Su - san - na, oh Don't you cry for mel I've

come from A - la - bam - a, Wit my ban - jo on my knee.

РАННИЙ РЭГ - ТАЙМ  
FLORIDA CAKEWALK

J. ROSAMUND JOHNSON

Moderato

*ff* *sf* *mf*

1. 2. *A*

*mp-mf* *A*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 7/8. The music begins with a series of chords and eighth notes in the bass, while the treble staff has chords and eighth notes with accents. A fermata is placed over a chord in the treble staff at the end of the system.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket labeled "1:" that spans across both staves. The notation includes various rhythmic patterns and chord changes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff has more complex rhythmic figures.

The third system contains a second ending bracket labeled "2:". This ending leads to a key change, indicated by a double bar line and a new key signature of one flat (F major). The music continues with similar rhythmic patterns in both staves.

The fourth system shows a continuation of the musical piece. It features a variety of chordal textures and rhythmic patterns. The bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment, while the treble staff has more melodic and harmonic interest.

The fifth system continues the piece with similar musical elements. The notation includes various notes, rests, and chordal structures. The overall feel is consistent with the previous systems, maintaining a steady rhythmic flow.

The sixth and final system on the page includes both a first ending bracket labeled "1:" and a second ending bracket labeled "2:". The first ending leads to a key change to one sharp (F# major), while the second ending leads to a key change to one flat (F major). The system concludes with a final chord and a fermata in the treble staff.

# ДВА РАННИХ ЭСТРАДНЫХ БЛЮЗА

1

## БЛЮЗ «СЕН-ЛУИ»

Blues «St. Louis»

Перевод Т. Сикорской

Музыка W. HANDY

**Moderato espressivo**

Я за-ри бо-юсь и про-кли-на-ю

*p*

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The first measure of the piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are written below the vocal line.

ночь. За-ри бо-юсь

This system contains the next two measures. The vocal line continues with a long note for the word 'ночь.' followed by the start of the next phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

и про-кли-на-ю ночь.

This system contains the final two measures of the piece. The vocal line concludes with the word 'ночь.' The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Ми-ло-го не - ту, он у - е - хал прочь...

*p*  
Горь-ка-я о-би-да в серд-це рас-тет мо-  
*p*

- ем. Тос-ка по ми-лом

в серд-це рас-тет мо - ем. 8.....



2  
«BEALE STREET BLUES»

Moderato espressivo

I'd rath\_er be here than an\_y place I

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato espressivo'. The lyrics are 'I'd rath\_er be here than an\_y place I'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

know I'd rath\_er be here,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'know I'd rath\_er be here,'. The piano accompaniment features some sustained chords in the right hand.

than an\_y place I know It's go\_in to

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'than an\_y place I know It's go\_in to'. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand.

take the ser.geant for to make me go.

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'take the ser.geant for to make me go.'. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand.

Going to the riv . er may be,bye and

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (top staff) begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, then a dotted quarter note C5, and a half note Bb4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, including a long-held chord in the second measure.

bye, Going to the riv . er

The second system continues the piece with three measures. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, then a dotted quarter note C5, and a half note Bb4. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and provides harmonic support with chords, including a long-held chord in the first measure.

and street's a rea . son why Be . cause the

The third system consists of three measures. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, then a dotted quarter note C5, and a half note Bb4. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords, featuring a long-held chord in the second measure.

ri . ver's wet, and Bealethere's done gone dry.

The fourth system concludes the piece with three measures. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, then a dotted quarter note C5, and a half note Bb4. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords, ending with a long-held chord in the final measure.

# ДВА НЕГРИТЯНСКИХ БЛЮЗА

## I

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. The middle and bottom staves are grand piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part includes complex rhythmic patterns and chordal textures.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. The top staff has a melodic line with a fermata over the first measure and a triplet of eighth notes in the third measure. The piano accompaniment in the middle and bottom staves features accented chords (marked with ^) and continues the rhythmic complexity.

The third system of musical notation concludes the piece with three staves. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The piano accompaniment in the middle and bottom staves includes a dense, sixteenth-note chordal texture in the right hand and continues the bass line.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The upper treble staff has a melodic line with some slurs and accents. The grand staff provides a complex accompaniment with many beamed notes.

Third system of the musical score. The upper treble staff is mostly empty, suggesting a rest or a change in the melodic line. The grand staff continues with its accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper treble staff has a melodic line with large slurs. The grand staff continues with its accompaniment, featuring some rests and beamed notes.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (^) and accents with a greater-than sign (>), and some slurs. The piece features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand of the third system.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 12/16 time, with a key signature of one flat. It contains a whole rest followed by a melodic phrase starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

речевые интонации

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 12/16 time, with a key signature of one flat. It contains a whole rest followed by a melodic phrase starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The piano accompaniment is shown in grand staff notation. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

речевые интонации

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 12/16 time, with a key signature of one flat. It contains a whole rest followed by a melodic phrase starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The piano accompaniment is shown in grand staff notation. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with a '2' and a fermata. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system. It features similar rhythmic patterns and melodic development.

Third system of the musical score. The melodic line continues with more complex rhythmic figures, and the piano accompaniment provides harmonic support with various chordal textures.

Fourth system of the musical score. This system includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The melodic line concludes with a fermata, and the piano accompaniment features sustained chords and a final cadence.

Piano introduction for 'John Henry' in G major, 2/4 time. The melody is in the right hand, featuring eighth-note patterns and a descending line. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Continuation of the piano introduction. The right hand features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

«JOHN HENRY»

Напряженно

When John Henry was a-bout three days old,

Sit-tin' on his pap-py's knee, He picked

up a ham-mer and a lit-tle piece of steel. Cried «Hammer'll be the death of

me, Lord, Lord. Cried «Hammer'll be the death of



«JOE HILL»

Музыка Эрла РОБИНСОНА

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'I dreamed I saw Joe Hill last night, A live as you and me, Says I «But Joe, you're ten years dead». «I nev - er died» says he. «I nev - er died» says he. «I nev - er died» says he. «I nev - er died» says he. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively. The piano part features various chords and melodic lines, while the vocal part consists of a single melodic line with lyrics. The score ends with a fermata over the final note of the piano part.

I dreamed I saw Joe Hill last night, A  
live as you and me, Says I «But Joe, you're  
ten years dead». «I nev - er died» says he. «I  
nev - er died» says he. «I  
nev - er died» says he. «I nev - er died» says he.

«JOHN BROWNS BODY»

Энергично

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The music is marked "Энергично" (Energetic).

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass staves.

Fine

Ah (or Hum)

Third system of musical notation, featuring a vocal line with a long note and a piano accompaniment.

Ah

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with a long note and a piano accompaniment.

Ah

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line with a long note and a piano accompaniment.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава первая. Хоровой гимн Новой Англии . . . . .	15
Глава вторая. Истоки негритянской музыки . . . . .	58
Глава третья. Спиричуэлс . . . . .	102
Глава четвертая. Менестрели . . . . .	172
Глава пятая. Рождение эстрадного джаза. Джордж Гершвин . . . . .	225
Глава шестая. Роль латиноамериканской культуры в формировании джаза . . . . .	286
Глава седьмая. Пути развития джазовой музыки в США	328
Глава восьмая. Песни протеста . . . . .	347
Глава девятая. Профессиональное композиторское творчество. Эдвард Мак Доуэлл . . . . .	362
Глава десятая. Проблема национальной школы . . . . .	416
Краткая библиография . . . . .	447
Ссылки на источники . . . . .	456
Указатель и транскрипция имен . . . . .	462
Нотное приложение . . . . .	473

КОПЕН ВАЛЕНТИНА ДЖОЗЕФОВНА  
*ПУТИ АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ*

Редактор А. Лахути  
Художник Ю. Боярский  
Технический редактор М. Корнеева  
Корректор М. Кроль

---

Подп. к печ. 9/IV—65 г. А 04725  
Форм. бум. 82×108/32 Печ. л. 16,5  
(Условные 27,7) Уч.-изд. л. 26,4  
Тираж 10 000 экз. Изд. № 1659  
Т. п. 65 г. № 1222 Зак. 2189

Цена 1 р. 47 к.

Издательство «Музыка»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

---

Московская типография № 6  
Главполиграфпрома  
Государственного комитета  
Совета Министров СССР  
по печати  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

## ОПЕЧАТКИ

стра- ница	строка	напечатано	следует читать
52 112	2 сверху 8 снизу	XVII века Америки*	XVI века сноску к этой строчке читать на странице 113
244 462 464 465 466 466 469 470	11 снизу 12 снизу 7 сверху 10 сверху 3 сверху 3 снизу 11 снизу 20 снизу	многоплавность Jochann Гаррик Vnctor (Irvng Vashington) Krenek Socce Standburg	многоплановость Johann Гаррис Victor (Irving Vashington) Krenek Sacco Sandburg

7.45 r.

