

ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства»

# ИСТОКИ ДЖАЗА (ЛЕКЦИИ)

Составитель: Е.В. Куркина, преподаватель  
ГПОУ ТО «Тульский областной колледж  
культуры и искусства»

2018 г.

## Содержание

Пояснительная записка .....	3
Лекция № 1. Трудовые песни.....	4
Лекция № 2. Культовая музыка американских негров.....	11
Лекция № 3. Блюз.....	25
Лекция № 4. Регтайм.....	51
Список использованной литература.....	75

## Пояснительная записка

Джаз – явление сложное, многогранное - результат ассимиляции и синтеза многих элементов, в том числе этнических. Важную роль в зарождении и появлении раннего джаза сыграли некоторые жанры афроамериканской музыки, рассматриваемые обычно в качестве его истоков. Среди них: трудовые песни, культовая музыка американских негров, блюз, регтайм.

Цель данной работы - познакомить слушателей с историей возникновения, развития, особенностями и модификациями этих вокальных и инструментальных жанров; сформировать представление о других не менее важных видах музыкального искусства афроамериканского типа: театре американских менестрелей, практике музицирования в кабачках (хонки-тонк, баррел-хаус), вокальном и инструментальном исполнении бродячих музыкантов и других формах.

Курс составлен на основе учебной, научно-популярной литературы и включает текстовый материал и презентации.

Материал рассчитан на аудиторию, имеющую представление об основных элементах музыкального языка, прежде всего о метроритмической организации музыки, о простых формах музыкальных произведений.

Курс лекций «Истоки джаза» был апробирован на курсах повышения квалификации для педагогов-хореографов системы дополнительного образования в рамках образовательной программы «Синтез искусств» под эгидой министерства культуры Российской Федерации.

Представленный материал может быть адресован учащимся и преподавателям организаций дополнительного образования детей и профессиональных образовательных организаций сферы культуры и искусства для подготовки к занятиям и внеклассным мероприятиям.

## Лекция № 1. Трудовые песни (презентация № 1)

**Трудовые песни (уорк-сонгс)** - наиболее древняя форма афроамериканского фольклора.

Особое место трудовой песни в музыке рабов объясняется тем, что именно труд занимал большую часть времени в их жизни.

### **Трудовые песни различаются:**

- по принадлежности к конкретной форме деятельности:
  - работа в сельском хозяйстве. Связаны с обработкой почвы, посевом, со сбором урожая, его сортировкой; в животноводстве (труд пастухов, стрижка скота);
  - на строительстве дорог, при прокладке первых железных дорог;
  - в каменоломнях или на лесоповале;
  - на морских и речных судах (песни гребцов); при выполнении разгрузок в порту;
- по способу изложения — коллективные, сольные, сочетающие то и другое, с сопровождением или без – него;
- облик, музыкальный язык и содержание уорк-сонгс во многом зависели от этнической чистоты:
  - песни сельской местности (образцы древнего фольклора);
  - песни городских профессий (молодые жанры, появившиеся с отменой рабства): угольщиков, разносчиков, старьевщиков, мелких уличных торговцев, портовых грузчиков, железнодорожных рабочих.

Развитию жанра уорк-сонгс в США способствовало более или менее нейтральное отношение к нему со стороны белых хозяев. Они считали, что во время пения труд становился производительнее. Пение и игра на инструментах, по мнению надсмотрщиков, должны были отвлечь внимание рабов от мыслей о побеге, лишали их возможности сговора.

(Влияние музыки и на физическое и на моральное состояние людей прекрасно осознавалось еще работоторговцами, перевозившими «живой товар» из Африки в Новый Свет. Они обычно разрешали рабам брать с собой музыкальные инструменты, поощряли пение и танцы во время длительного и изнуряющего путешествия).

**Основная функция уорк-сонгс** — ритмическая организация трудового процесса и некоторое его облегчение:

- песни служили для координации усилий работающих людей, что придавало их работе необходимую слаженность, большую четкость и в то же время отвлекало внимание на музыкальную или смысловую стороны песни.

(Во всех других странах и культурах имелись аналогичные песни для выполнения совместной работы. Вспомним Николая Некрасова «Размышление у парадного подъезда»:

Выдь на Волгу: чей стон раздается

Над великою русской рекой?

Этот стон у нас песней зовется –

То бурлаки идут бечевой!..)

**Слайд № 1. – бурлаки, аудио - р.н.п. «Эй, ухнем» в исполнении Ф. Шаляпина.**

**Слайд № 2. – репродукции картин: Рабы на сборе хлопка (Юг США, 1873 год); Рабы занимаются сбором хлопка (штат Джорджия, 1858 год); Рабы занимаются посадкой риса (Юг США, 1859 год).**

- при пении, во время трудового процесса возникал и игровой момент, повышающий производительность труда, помогающий на время забыть об усталости. Например, песни, звучавшие на массовых сборищах, когда «всем миром» лушили кукурузу, были просто развлечением, облегчавшим труд:

«Фермер привозит с поля кукурузные початки и ссыпает их в большую грудку. Обычно выбирается лунный вечер. Всем окрестным молодым дамам и джентльменам фермер рассылает „приглашения“, прося их прийти вместе со своими рабами — требуется немало людей, чтобы вылущить такую гору початков... Гости начинают собираться с наступлением сумерек, и вскоре их слышно со всех сторон — они идут, распевая негритянские песни. Когда все в сборе, хозяин предлагает: „Вы можете вместе лущить кукурузу до одиннадцати часов или же разделиться на группы и устроить соревнование“. Обычно принимается второй вариант. Каждая из соревнующихся сторон выбирает из рабов по два лучших певца, которые садятся на грудку и поют, а остальные подпевают им».<sup>1</sup>

### **Жанровые разновидности уорк-сонгс:**

- плантационная или полевая песня (**plantation или филд song**),
- песни, исполнявшиеся в кандалных командах (каторжных артелях портовых грузчиков и железнодорожных рабочих) — **чейн-гэнг-сонг (chain-gang-song)**;
- **холлерс** - трудовые песни-переклички, просто сольные или перекличка двух или более исполнителей - своеобразный выкрик, возглас, призванный обратить на себя внимание - довольно продолжительный, как бы нараспев, с подъемами и спадами и переходящий на фальцет (прием типа «йодль» - **тирольское пение**. Йодль — особая манера пения без слов, с характерным быстрым переключением голосовых регистров, то есть с чередованием грудных и фальцетных звуков. Такая вокальная техника встречается во многих культурах по всему миру).

### **Слайд № 2. - аудио – Йодль**

Холлер исполнялись во время полевых работ (**филд-холлер, или филд-край -полевые крики**), на лесоповале. Им близки уличные **песни-крики**:

---

<sup>1</sup> Коллиер, Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. / Дж.Л. Коллиер; общ. ред. Матвеева А. – М.: Радуга, 1984. – с.15.

**стрит-край (street cry)**, распевавшиеся разносчиками, паяльщиками, точильщиками, уличными торговцами, — своеобразные омузыкаленные выкрики.

Холлер выполнял различные функции:

- например, лесорубы предупреждали таким образом о падении спиленного или срубленного дерева;
- пастухи аналогичным способом подавали сигнал своему стаду;
- тот же выкрик мог служить сигналом об окончании работы;
- в бытовых ситуациях, например, негр таким криком возвещал о своем приближении к родному дому.

### **Слайд № 3. – Watermelon Slim.**

(Watermelon Slim (Арбузный Слим) - Билл Хоманс – талантливый клубный музыкант, известный узкому кругу любителей. Ветеран войны во Вьетнаме. Дебютировал в 1973 году с антивоенным альбомом. Обладатель нескольких университетских дипломов. Играет на гармонике и слайд-гитаре. Но главным его достоинством -вокал и стиль. Вокал - немного гортанный, скрипучий. Сиплый шепелявый голос рассказывает о трудных временах).

### **Слайд № 4. –видео - Watermelon Slim. Старые холлерс**

**Тексты уорк-сонгс** зачастую бывали вовсе **не безобидными**:

- рабы в новых, унижительных для них условиях существования часто вносили в трудовые песни определенный **сатирический** оттенок, иногда насмешливый или даже издевательский, что соответствовало африканской традиции.
- Например, молодой балтиморец, собиратель афроамериканского фольклора Джеймс Хангерфорд слышал, как гребцы в своей песне подтрунивали над семьей белых, которую они везли, дразнили молодых красоток, высмеивали их причуды);

- песни зачастую приобретали **политический смысл**, превращаясь в орудие **социального протеста**, направленного против ненавистных белых хозяев, надсмотрщиков, кому негры вынуждены были повиноваться под страхом жестокого наказания, а часто — и смерти.
- нередко в текстах отражалась **скрытая мечта о побеге, о свободной жизни**.
- содержание уорк-сонгс **отражало внутреннее мироощущение негра (безысходность бытия, его потерянные иллюзии и надежды)**. Они часто сетовали в своих песнях на отрыв от дома, от которого их отделяло огромное расстояние.

Например, уорк-сонг «**Sold Off to Georgy**» (Проданный в Джорджию) - типичная песня, приспособленная к ритму гребли, в котором ее «герой» сетует на свою судьбу, так как он перепродан своим хозяином.

Соло. Прощайте, друзья по неволе.

Хор. Охо, охо!

Соло. Я скоро расстанусь с вами.

Хор. Охо, охо!

Соло. Я скоро покину родимый край!

Хор. Охо, охо!

Соло. Я продан в Джорджию.

Хор. Охо, охо!

В жанре уорк-сонгс можно найти многие черты, типичные для афроамериканского фольклора:

- в хоровом пении респонсорная техника пения, которая осуществляется по принципу вопрос-ответ, т.е. переключка солиста-запевалы и хора, столь характерный и для культовой музыки негров, и для блюза, а впоследствии — для джаза;
- в манере исполнения вокальной партии налицо элементы стиля шаут (ШАУТ - англ. shout - кричать) — специфический «криковой» стиль пения, тесно связанный с архаической негритянской народной музыкой, с религиозными культами и обрядами. Встречается почти во всех

разновидностях афроамериканского фольклора (шаут-урксонг, шаут-баллада, шаут-блюз, шаут-спиричуэл, ринг-шаут); использование дёрти-тонов («грязных тонов», связанных с нечистым интонирование); глиссандирование при переходах от звука к звуку;

- в использовании блюзовых тонов;
- принцип импровизации, распространяющийся и на музыку, и на текст песни. Импровизационность — неотъемлемое свойство негритянского родного искусства, фольклора в целом.
- в сфере метроритма - синкопирование, оstinатное движение, повторность мотивов и фраз; в многоголосии - элементы полиритмии; присутствие офф-бита (отклонение от строгой метрической пульсации – перенесение акцента с сильной доли на слабую).

**Слайд № 5. – репродукции картин: Рабы разгружают баржу с рисом (штат Южная Каролина, 1870-е годы); Рабы на прополке риса (Юг США, 1880 год); Рабы на табачном производстве (штат Вирджиния, 1870-е годы); аудио - «Take This Hammer».**

**Уорк-сонг «Take This Hammer» (Возьми этот молот)**

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Скажите ему, что я ушел

Скажите ему, что я ушел

Если он спросит тебя, то я убежал

Скажите ему, что я улетел

Если он спросит тебя, то я смеялся,

Скажите ему, что я плакал,

Они хотят кормить меня кукурузным хлебом и черной патокой

Ну, я гордый.

Слушаем более аутентичный вариант.

**Слайд № 5. –аудио - «Take this Hammer» в исполнении Various Artists.**

Еще один вариант песни в исполнении Брауни Мак Ги и Сонни Терри.  
(Представляют поколение, проповедующее великий блюз. Brownie McGee

(1915-1996) - блюзовый гитарист и певец. **Sonny Terry** (1911-1986) - типичный игрок блюза на гармонике в старом стиле).

**Слайд № 6. – ноты «Take This Hammer»; Брауни Мак Ги и Сонни Терри; аудио «Take This Hammer» в исполнении Sonny Terry & Brownie McGee**

**Форма:** куплетная (период с варьированием). - **a+a<sup>1</sup>**  
**8+8**



Характерный штрих — как бы «кхаканье», образующееся из-за очень активного выдоха работающего в момент опускания молота, удара. В уорк-сонгс, особенно связанных с какой-либо тяжелой работой, человек просто не в состоянии полноценно проинтонировать мелодию. Он пропевает ее как бы сквозь напряженно сжатые зубы, словно не поет, а скорее ворчит, что-то бормочет в такт музыке.

Случалось, что песню исполняли специально выбранные лучшие певцы, а остальные лишь помогали им. Отсюда отклонения от точной высоты тона как в данном примере — хриплые, «грязные» звуки - это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа. Лидер запевал, остальные отвечали.

**Слайд № 6. - аудио - «Take This Hammer» в исполнении Брауни Мак Ги и Сонни Терри;**

**Слайд № 7. –видео - Рабочие песни тexasских лесорубов**

## Лекция № 2. Культурная музыка американских негров (презентация № 1)

Различные виды культурной музыки афроамериканского населения США – результат ассимиляции африканского и европейского искусства. Появлялись новые жанры, в которых соединились черты, характерные как для негритянской, так и для белой культуры.

В течение нескольких столетий христианская религия в Америке была представлена двумя основными разновидностями: католицизмом и протестантизмом (плюс всевозможные ответвления и секты). Протестантская церковь контролировала в основном северную часть страны, а католики – южные колонии.

Христианская церковь призвала рабов к покорности и смирению, стремясь любой ценой защитить устои жестокой эксплуатации — основы социального строя США. В целом, негры не сопротивлялись обращению их в новую веру:

- она давала им определенную, пусть иллюзорную, надежду на освобождение, на избавлении от всех невзгод;
- лишь в церкви рабы могли получить хоть какую-то возможность для краткого ухода от реальной, страшной жизни;
- в стенах церкви, они изливали вслух свои мысли и чувства, не боясь наказания.

Приобщение бывших африканцев к христианству приводило к слиянию в их сознании черт, идущих от языческих культов с элементами новой религии.

«Негры, склонные к изобразительной культурной символике, к костюмированной театрализации своих религиозных церемоний, идолопоклонничеству, негры именно в католической церкви, с ее богато украшенным ритуалом, иконами, статуями святых, различными торжественными шествиями с музыкой и пением, нашли аналогии своим представлениям о божестве».

Возник своеобразный дуализм святых, которые рассматривались неграми с точки зрения, как африканской, так и христианской религии».<sup>1</sup>

В последней четверти XVIII века негры стали организовывать собственные общины. Ведущими направлениями в негритянской церкви стали **баптизм и методизм**. (Баптизм и Методизм - протестантские течения, основаны в Англии в начале XVIII в. В основе методизма было требование последовательного и методичного соблюдения евангельских предписаний. Методисты проповедуют религиозное смирение и кротость. Основной акцент делался на развитие миссионерской и проповеднической деятельности, ориентацию на широкие народные массы. В основе баптистского вероучения лежал принцип добровольного и сознательного крещения по вере взрослых людей при наличии твёрдых христианских убеждений и отказа от греховного образа жизни).

Служба в негритянских общинах отличалась предельной скромностью атрибутов, что соответствовало социальному уровню неимущих рабов.

Со временем, стремясь избежать излишней опеки со стороны белых, обычно присутствовавших на негритянских службах, бывшие африканцы организовывали тайные религиозные секты, общества, на которых позволяли себе больше свободы как в идейном смысле, так и в форме выражения.

Собрания часто принимали характер обряда, тесно связанного с африканскими культовыми церемониями, на которые белые хозяева-католики, как правило, смотрели сквозь пальцы. Католицизм гораздо терпимее относился к языческой природе африканских культов.

Объединение религиозных представлений в сознании негров привело к смешению конкретных средств музыкальной выразительности, идущих от европейских и африканских традиций, в результате чего появились принципиально новые жанры культовой музыки негров США.

К наиболее древним слоям культовой музыки американских негров относится жанр **Ринг-шаут** (англ. ринг — круг; шаут — крик, кричать) -

---

<sup>1</sup> Овчинников, Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып.1 /Е.В. Овчинников. – М.: Музыка, 1994. –с.27.

негритянская религиозная песня-танец, являющаяся кульминацией молитвенного собрания негров.

«По окончании официальной церемонии скамьи отодвигаются к стенам, и все прихожане — старые и молодые — встают посредине помещения и с первыми звуками пения начинают двигаться вслед за ведущим по кругу. Исполнители двигаются по кругу друг за другом против часовой стрелки, не отрывая ног от пола, как бы шаркая. При этом плечи их согнуты, а руки расставлены, продвижение танцующих вперед происходит за счет быстрых, резких движений корпуса, что придает развитию интенсивность, динамику. Проповедник с периодичностью и регулярностью издает те или иные возгласы, молящиеся отвечают ему. В конце каждой строфы танцоры притопывают и делают остановку. Состояние возбуждения участников постепенно нарастает до такой степени, что вскоре по их телам бегут струйки пота. Исполнение ринг-шаут требует от прихожан значительного физического напряжения. Группа из лучших певцов и уставших танцоров чаще всего стоит в стороне. Они поют, хлопая в ладоши или ударяя руками по коленям. К кульминации танец достигает большого эмоционального накала, пляска прерывается, раздаются крики, начинается кружение участников, впадающих в экстатическое состояние».<sup>1</sup>

Черты ринг-шаут имеют африканскую фольклорную основу:

- большая роль ритма, образуемого хлопками в ладоши и ударами в барабан (эффект полиритмии). Хлопки в ладоши основаны на приеме офф-бит (падают на слабые доли такта -2-ю и 4-ю).
- Синкопированный ритм, значение которого усиливается к концу отрывка. Сложная полиритмия телодвижений, при которой каждый мускул, голова, руки, ноги танцующих подчиняются общему характеру танца;
- движение танцующих по кругу и против часовой стрелки имеют африканские корни;

---

<sup>1</sup> Овчинников, Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып.1 /Е.В. Овчинников. – М.: Музыка, 1994. –с.30.

- многократное повторение одних и тех же возгласов-мотивов по принципу вопрос — ответ (респонсорная техника). Причем явно преобладает ритмическая, а не мелодическая сторона исполнения;
- в вокальных партиях (солист и хор) используется скольжение типа глиссандо, «грязные» ноты, шаут; нет ясной мелодической линии, гармонии;
- к традициям Черного континента восходит и продолжительность танца с пением, длящегося по многу часов подряд, с постепенным ускорением темпа и с достижением своего рода гипнотического состояния всех участников церемонии.

**Слайд № 8. - фото, аудио «Run, Old Jeremiah» Ринг-шаут «Run, Old Jeremiah» (Беги, старый Иеремия) (Иеремия – один из еврейских пророков, бежавший в Египет от преследования вавилонян).**

**Слайд № 9. – видео - Ринг-шаут (штат Джорджия)**

Если ринг-шаутс отличались лаконизмом и скромностью в плане мелодического интонирования, то следующей ступенью к чисто вокальным формам афроамериканской музыки является жанр **Джюбили** (англ. jubilee — юбилей), негритянские «песни - славления». Здесь ощущается уже европейская основа, и, в частности, христианский гимн («юбилейное пение» в средневековой церковной музыке).

Джюбили основаны на длительном повторении темы гимна (вариационный принцип), постоянно расцвечиваемой импровизационными подголосками и мелизмами.

Для джюбили характерны жизнерадостный и энергичный характер, четкость ритма, оптимизм содержания.

**Слайд № 10. –Л. Армстронг**

**«When the Saints Go Marching In»** (Когда святые идут в марше).

О, когда все святые зашагают маршем,  
О, Боже, я хочу быть в их числе,  
Когда все святые зашагают маршем.

Некоторые говорят, что этот мир, полный бед,  
Но я жду того утра,  
Когда родится новый мир.

Когда наступит освобождение,  
В тот священный день,  
О, Боже, я хочу быть в их числе,  
Когда все святые зашагают маршем.

Эту песню темнокожие часто пели в размеренном ритме, когда несли умершего на кладбище, и в два раза быстрее пели её же, когда возвращались с кладбища - потому что на небо человек пошёл, так чего же грустить?

«Апостол Павел завещал нам не скорбеть об умерших во Христе - ведь мы встретимся с ними, когда Христос придёт».

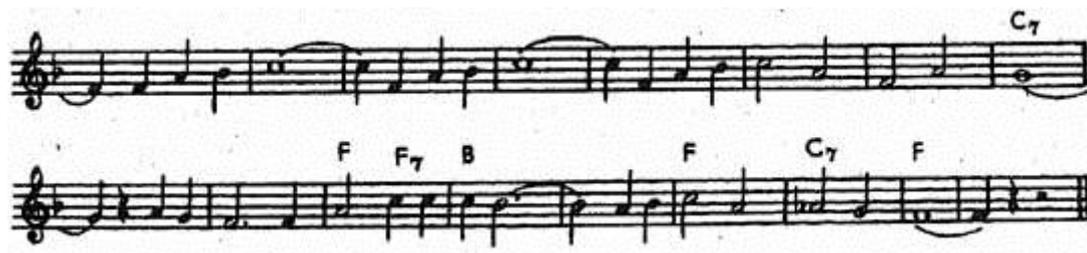
**Слайд № 11. –нотный пример, схема, аудио - «When the Saints Go Marching In» в исполнении Л. Армстронга**

Форма: куплетная вариационная. Подчеркнуто мажорная, фанфарная мелодия куплета - периода состоит из двух равных по величине предложений (последние два такта — повторение первого мотива темы). Масштабно-синтаксическая структура первого предложения (суммирование: 2+2+4) дает возможность для использования приема «вопрос-ответ».

I предл  
 $a+a^1+a^2$   
2+2+4

II предл  
 $v+a^3$   
4+4

**Играть:**



Лад: мажор - явно европейская природа данной темы.

**Слайд № 11. – аудио - «When the Saints Go Marching In»**

**Спиричуэлс** – негритянские церковные гимны, песнопения, максимально приближенные к европейским музыкальным культовым традициям.

**Основа спиричуэлс** - европейские жанры: духовный гимн, песнопения баптистов и методистов, католические псалмы с текстами из Ветхого Завета, светский и духовный англо-кельтский фольклор (англокельтская баллада).

Важная черта жанра — это его общественный характер. Как правило, это коллективная молитва с разделением функций проповедника и прихожан. Коллективное исполнение и коллективный характер обращения к высшим силам. Поющие спиричуэл поверяли Богу свои общинные, а не личные помыслы и страдания и просили о помощи всем прихожанам, а не одному человеку.

Как уже говорилось, на начальном этапе негры посещали церковь - церковь для белых. Музыка, исполнявшаяся там, была достаточно примитивной. Рядовой прихожанин XVII века почти не умел читать. Нотные записи отсутствовали, поэтому гимны пелись на те мелодии, которые были знакомы прихожанам. Священник выкрикивал собравшимся очередную строку гимна, пока паства допевала предыдущую строку. Такое исполнение не располагало к благозвучию, было фальшивым, монотонным и резким по звучанию. Но каким бы оно ни было, негры принимали в нем участие.

Тексты спиричуэлс обычно связаны с сюжетами из Библии, которые трактовались неграми в соответствии с их мироощущением. Многие легендарные герои или события из Старого Завета для невольников становились не просто мифическими персонажами, а вполне осязаемыми людьми и обыденными действиями, что приводило к исчезновению их преклонения перед высшими силами. Даже в Боге невольник видел своего собрата по многочисленным несчастьям и лишениям и обращался к нему как к равному.

По содержанию спиричуэлс отличались своей незамысловатостью, наивностью и простотой; своеобразной диалогичностью — распределением текста между рассказчиком и речью различных персонажей, с частой повторностью перечислений, для усиления эффекта:

«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».

### **Черты спиричуэлс:**

- преобладание музыки над стихом, ее импровизационная основа;
- ладовый строй – это пентатоника;
- типично негритянский способ интонирования: звуковые зоны, не подчиняющиеся законам темперации (грязные тоны), блюзовые ноты, глissандирование, специфичность тембров;
- респонсорная техника исполнения: вопрос — ответ;
- **но европейское начало в гармонии и форме (куплетная).**

Существуют несколько типов спиричуэла:

- **хот-спиричуэл** - спонтанно возникающий во время исполнения. Относится к числу наиболее ранних аутентичных жанров афроамериканской музыки;
- более изысканный тип **софистикейтед-спиричуэл** с характерными приемами из блюзовой и джазовой музыки.

- **концертный спиричуэл** (исполняющийся по нотам) и создаваемый профессионалами — аранжировщиками, композиторами (Поль Робсон, Мариан Андерсон, Барбара Хендрикс).

**Слайд № 12. – нотный пример, схема «Swing low», фото Б. Хендрикс, Би Би Кинга, аудио «Swing low» в исполнении Б. Хендрикс, Би Би Кинга**

**Спиричуэл «Swing low» (Раскачивайся медленно, прекрасная колесница) –**

Период: a+a<sup>1</sup>



Я взглянул на Иордан и что я увидел? -  
Идущих за мной, чтобы отвести меня домой.  
То были ангелы, идущие за мной,  
Идущие за мной, чтобы отвести меня домой  
Раскачивайся медленно, прекрасная колесница,  
Которая отвезет меня домой.

**Слайд № 12. - аудио - концертный тип «Swing low» в исполнении Барбары Хендрикс; софистикейтед-спиричуэл «Swing low» в исполнении Би Би Кинга**

(Барбара Хендрикс (род. 1948) окончила университет Небраски со степенью по математике и химии. Потом поступила в Джульярдскую школу. Посещала мастер-классы М. Каллас. Дебютировала на оперной сцене в 1974 году, первая запись — 1975 год (Клара в «Порги и Бесс» Д. Гершвина). С тех пор выступала на сцене крупнейших оперных театров мира. **Би Би Кинг** (1925-2015) - американский блюзовый гитарист, певец, джазмен).

Одной из модификаций спиричуэла является жанр **госсонг**, или просто **Госпел** - евангелические песни (от англ. Gospel — Евангелие – «добрая весть»).

Первоначально госпел - стиль, возникший в белых евангелических церквях около 1870 г. «Черная» же музыка госпел появляется в первой четверти XX века на Юге США, и стала пользоваться особой популярностью, начиная с 30-х годов XX века.

Основные отличия госпел от спиричуэлс:

- если спиричуэлс несут в себе выражение коллективного, «общинного» чувства», то в госпел преобладает индивидуальное начало, что сближает их с блюзом и балладой;
- это более эмоциональный, экспрессивный стиль афроамериканской музыки нежели спиричуэл. Предполагается, что в исполнителей вселяется Святой Дух и говорит их устами - отсюда впечатление одержимости и экстаза;
- здесь как раз африканские музыкальные традиции выражаются очень ярко: больше спонтанных реплик, больше импровизации, нагнетание темпа, повторяющиеся попевки.
- преобладают сольные образцы госпел, которые исполняются с аккомпанементом органа, фортепиано или ансамбля.

### **Слайд № 13. – Томас Эндрю Дорси**

Отцом госпела считается пианист и композитор **Томас Эндрю Дорси**. (Томас Эндрю Дорси (1899- 1993) - автор более тысячи песен госпел. В 40-е годы часто даже называли просто «дорси». Именно Дорси создал «Национальное собрание хоров и хоровых коллективов госпел», целью которого было организовать в каждой черной общине свой хор госпел. Многие будущие афроамериканские поп-звезды пели в таких хорах).

**Госпел «Precious Lord, Take My Hand»** (Господи, возьми меня за руку), написанная Томасом Дорси на мелодию церковного гимна 1844 года. Дорси написал её под впечатлением от смерти своей жены в августе 1932 года.

Драгоценный Господь, возьми меня за руку.  
Драгоценный Господь, возьми меня за руку.  
Продолжай вести меня, позволь мне встать.  
Я устал, я слаб, я одинок.  
Сквозь шторм, сквозь ночь  
Продолжай вести меня к свету.  
Возьми меня за руку, драгоценный Господь,  
приведи меня домой.  
Когда мой путь становится тоскливым  
драгоценный Господь задерживается рядом.  
Когда мой свет почти ушёл,  
Услышь мой плач, услышь мой зов,  
Возьми меня, чтобы я не упал,  
Возьми меня за руку, драгоценный Господь,  
приведи меня домой.

**Слайд № 14. –видео - Госпел «Precious Lord, Take My Hand» в исполнении Barrett Sisters (трио сестер, исполнительниц госпел)**

**Слайд № 15. –Мехелия Джексон, аудио № 1,2 госпел «Go Tell It On The Mountain» в исполнении М. Джексон**

(Мехелия Джексон (1911 - 1972) - королева госпела, американская певица, во многом определившая современное звучание госпел и спиричуэлс. Она была активисткой борьбы за гражданские права негров, соратницей Мартина Лютера Кинга - самого известного борца за равные с белыми гражданские права чернокожих).

Именно благодаря Дорси и Джексон после Второй мировой войны наступает «золотая эпоха госпел». Стиль вышел за рамки церковных общин и обрел мировую известность.

## **Госпел «Go Tell It on the Mountain» (С горы ты разнеси весть)**

Аллилуйя!  
С горы ты разнеси весть,  
Скажи холмам и всей земле,  
С горы ты разнеси весть,  
Иисус рождён  
Родился смиренный  
Христос в простых яслях,  
Бог послал спасенье  
Утру Рождества  
Посмотри, на небе  
Там свет святой разлит  
Аллилуйя!

### **Слайд № 15. –аудио № 1, 2 - Госпел «Go Tell It On The Mountain»**

Еще одно исполнение М. Джексон - Госпел «**Trouble of the World»**

(Скорбный путь мирской)

Скоро я пройду  
Скорбный путь мирской,  
В Божий край уйду домой  
Нет в нем плача, нет горя;  
В Божий край уйду домой я.  
Снова встречусь с мамой;  
В Божий край уйду домой. Скоро я пройду  
Скорбный путь мирской,  
И в Божий край уйду домой.

### **Слайд № 16. –видео - Госпел «Trouble of the World»**

Услышать песни госпел можно у многих исполнителей. От Луи Армстронга до Элвиса Пресли и Уитни Хьюстон. Влияние жанра госпел чувствуется во многих композициях джазменов XX века. Госпел становится естественным материалом для джазовых импровизаций.

### **Слайд № 17. –Д. Эллингтон, Э. Фитцджералд**

Дюк Эллингтон создает свои духовные концерты. Э. Фитцджералд была великолепной исполнительницей госпел, спиричуэлс. Л. Армстронг участвует в проповедях.

**Слайд № 18. –Л. Армстронг; аудио - Госпел «let my people go» (Отпусти мой народ).**

Господь повелел: "Ступай, Моисей,  
В землю Египетскую.  
Вели фараонам  
Отпустить мой народ!"

И пошел Моисей в землю Египетскую-  
И говорил фараону:  
Отпусти мой народ!

"Такова воля Господа, - сказал отважный  
Моисей -  
Если ты не слушаешь Его, он поразит  
первенца твоего.  
Отпусти мой народ!"

Вели фараонам  
Отпустить мой народ!

**Слайд № 18. –аудио - «let my people go» в исполнении Л. Армстронга.**

**Слайд № 19. –Элвис Пресли; аудио - госпел «How Great Thou Art».**

А так пел госпел король рок -энд -ролла Элвис Пресли.

**«How Great Thou Art» (Как Ты велик, Господи!).**

Господи, Боже мой, когда я в чудесном удивлении  
Рассматриваю все, что сотворено Твоими Руками,  
Я вижу звезды, я слышу раскаты грома,  
Твоя сила проявляется во всей Вселенной.  
И душа моя поет, Господь-Спаситель, Тебе,  
Как Ты велик,  
И когда я думаю, о том, что Господь, не жалея своего Сына  
Послал Его на смерть, я едва могу понять это.

Что на Кресте, с радостью взяв на Себя мое бремя,  
Он истек кровью и умер, чтобы смыть с меня грехи.  
Когда придет Христос,  
И заберет меня домой, какая радость наполнит мое сердце.  
Затем я склонюсь, в смиренном обожании,  
А потом провозглашу: " Господь, Как Ты велик ! "

**Слайд № 19. –аудио - «How Great Thou Art» в исполнении Э. Пресли.**

Жанры религиозной музыки американских негров, приемы исполнения имели большое значение для процесса зарождения, и развития джаза в США.

Взаимопроникновение элементов религии и джаза происходило довольно легко. Известную роль в этом процессе сыграло отношение негров к джазу не как к развлечению, но как к неизбежному отражению окружающей их действительности, которая полна несправедливости и страданий. Джаз являлся для негров как бы частицей их собственного «я», которое находило выход в музицировании. Таково их отношение к и духовным жанрам:

«Изучать негритянское музыкальное искусство можно и в бытовой среде, и в обстановке церкви, с чисто эстетической точки зрения здесь нет различий».

«Если кто попадет в любую церковь в Гарлеме, в Чикаго, не найдет большой разницы с экстатической атмосферой, которая господствует на джазовых концертах. Те же самые ритмы, тот же бит и тот же свинг в этой музыке... и люди, которые отбивают ритм руками, а зачастую танцуют». <sup>1</sup>

Одну из самых известных песен госпел - "О, Happy Day" мы послушаем в двух вариантах:

1. В исполнении гарлемского хора госпелов;
2. Тот же госпел из фильма "Действуй, сестра 2" с неподражаемой Вупи Голдберг.

О, славный день,  
Когда Иисус смыл  
мои грехи,

---

<sup>1</sup> Овчинников, Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып.1 /Е.В. Овчинников. – М.: Музыка, 1994. –с.53.

Он научил меня  
Надеяться  
Бороться и молиться  
(И Он научил меня жить и радоваться)  
Каждому дню.

**Слайд № 20. –видео – Госпел "O, Happy Day» в исполнении гарлемского хора госпелов.**

**Слайд № 21. –видео - фрагмент из к/ф «Действуй, сестра 2».**

### Лекция № 3. Блюз (презентация № 2)

Корни этого жанра уходят в глубь веков, к первоначальному периоду испанской колонизации Нового Света (конец XV в.). Но документированная история блюзового искусства ведет начало только с первых десятилетий XX века:

- афиши и программы менестрельных театров, цирковых представлений и легкожанровых «точек», функционировавших в городской негритянской среде;
- блюз звучит с грампластинок, выпускавшихся коммерческими фирмами тогда еще исключительно для цветного населения;
- появились первые печатные блюзы.

Значительную роль в развитии блюза сыграла мощная миграция черного населения после первой мировой войны в западные и северные города США, и, в частности, возникновение в Нью-Йорке Гарлема - крупнейшего негритянского района, из которого в это время и вышел блюз.

В блюзовом искусстве различаются три «школы»:

- ранняя, зародившаяся еще в 70-х годах 19 века, носит название **«сельских блюзов» («country blues»)** - «архаические» или «доклассические» блюзы, тесно связанные с фольклором. Они возникают в сельской среде и не имеют отношения к профессиональной музыке. Старые блюзы - длинные рассказы, мелодекламации под музыкальный аккомпанемент - исполнялись бродячими певцами, которых можно было встретить очень часто на Юге США;
- **«классические», или «городские блюзы» («city blues»)**. С начала 20 века (деятельность первой профессиональной исполнительницы блюзов Гертруды «Ма» Рэйни зафиксирована уже в афишах 1902 года) блюзы переносятся на городскую эстраду. Эталоном блюзового искусства считается стиль, созданный такими выдающимися исполнителями

первой четверти 20 века, как Бесси Смит (прозванная «королевой» блюзов), Луи Армстронг, Аида Кокс.

- «Урбанистический», или «изысканный блюз» («urban blues», «sophisticated blues») – разновидность городского блюза. На этой стадии блюз стал обще американским искусством. Урбанистический блюз характеризуется патологической неврастенией, обострением до предела настроения чувственности, безверия и тоски, которые вообще встречаются в определенных слоях урбанистической богемы США. «Урбанистический» блюз необычайно популярен в белой среде.

**Блюз** – это сольные песни, возникшие в негритянской среде Юга США (слово "blue" очень многозначно и расшифровывается, как "голубой", "грустный", "меланхоличный", "унылый" и др. "Blues" связано с английским "blue devils" - букв. "голубые дьяволы", иначе говоря, "когда на душе кошки скребут").

Блюзы отличаются от спиричуэлс. В спиричуэлс, тоже безраздельно господствовало настроение скорби. Но в этих христианских хоровых песнях страдание сливается с чувством всенародной веры. Блюз же диаметрально противоположен спиричуэлу по своему замыслу:

- это вопль одинокого страдальца, затерянного в равнодушном к нему мире;
- его «герой» —реален и осязаем, живет без иллюзий среди мелкого и бескрылого окружения. Он полон недостатков и прячет глубину и горечь своего разочарования за иронической гримасой.

«В блюзе образ страдания окрашен особым, небывалым колоритом. Мрачная тоска неизменно переплетается в нем с своеобразным «юмором висельника» и открытой чувственностью. Глубокий душевный надрыв неотделим от скептической усмешки; одиночество окрашено воспоминаниями о наслаждении; плач сливается с «абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться.

Но хотя мир, воплощенный в блюзе, не знает внутренней гармонии, он никогда не переходит в равнодушие или безволие, ибо чувство безнадежности смягчено даром его преодоления. Изливаясь в блюзах, певец переживает катарсис. Само высказывание влечет за собой облегчение».<sup>1</sup>

Тексты спиричуэлс почти без исключения связаны с библейской поэзией, а речь была очищена от «греховных выражений». Блюзовые же «сцены» разыгрываются на фоне хлопковых полей и болот, рабочих лагерей и тюрем, притонов и публичных домов.

Содержание блюзовой поэзии бесконечно разнообразно: погода, животные, болезни, безработица, неудачи во всех их разновидностях. Блюзовые тексты принципиально циничны и пестрят «богохульными» и сексуальными мотивами. Но над всем этим многообразием царит тема глубокого одиночества и неудовлетворенной любви.

«Мой парень из Нового Орлеана бросил меня.  
И если он не вернется, я направлюсь к заливу».

«Я пошел к цыганке погадать.  
Она мне сказала: «Ты чертовски невезуч».

«Всю ночь я искал свою девушку со своим револьвером 32-20 в  
руке,  
Ну, и я нашел ее с другим мужиком».

Этому способствовали определенные исторические события:

- победа северян над рабовладельческой армией Юга (1861-1865);
- отмена рабства в 1866 году;
- последовавший «Период Реконструкции»
- все это вселяло в негритянские массы небывалое чувство подъема и оптимизма. Перед ними, казалось, открывались громадные, неведомые дотоле перспективы.

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. – с.196.

Однако надежды и стремления «освобожденного народа» были очень скоро сметены мощным натиском расовой ненависти, которая веками господствовала на Юге США. Негры снова стали испытывать бесконечные унижения и преследования и жить в постоянном страхе перед белыми южанами, каждый из которых имел над ними практически неограниченную власть.

«Как ни велики были муки черных рабов, у них хотя бы оставалось утешение в виде «чувства коллектива» - раб всегда тесно общался с другими рабами. Они были связаны и общим трудовым процессом, и общим жильем, и общей судьбой, правда, совершенно не зависящей от их собственной воли». <sup>1</sup>

Но после «Реконструкции» негритянское население познало новую форму страданий— **чувство глубокого одиночества:**

«Каждый бывший невольник оказался всецело предоставленным самому себе. Абсолютно не имущий и ничему не обученный, не способный принимать самостоятельные решения, утративший африканскую культуру, но и не сумевший приобщиться ни к какой иной, кроме как к «задворкам» южного англо-кельтского быта». <sup>1</sup>

А неумелые попытки устроить свою судьбу дополнительно породили в его психологии «комплекс неудачника». Это новое душевное состояние вылилось в музыку. Так родились блюзы — искусство негритянских низов, «искусство выброшенных за борт неудачников».

«По сравнению с неграми, работавшими на плантациях, городской раб кажется был почти свободным человеком. Усталость и боль, отчаяние и безверие, чувство потери личности и «сознание вины за невысказанный протест», а наряду с этими моментами ощущение физической силы и радости — такой была духовная атмосфера, в которой после Гражданской войны вылились печальные и противоречивые песни освобожденных рабов». <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. -2 -е изд. - М.: Сов. композитор, 1990. - с.201,202.

<sup>2</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. -2 -е изд. - М.: Сов. композитор, 1990. - с.203.

### **Истоки блюза:**

- В своем становлении блюзы отталкивались не столько от спиричуэлс, сколько от **афроамериканского светского фольклора** - негритянских песен и танцев, культивируемых на площади Конго, на так называемых непристойных, откровенно эротических новоорлеанских «оргиях» (фестивалях афроамериканской музыки). Были в конце концов категорически запрещены властями).
- Одним из истоков блюза и сферой его дальнейшего развития стала **легкожанровая эстрада**: крохотные цирки, карнавалы, маленькие странствующие актерские труппы, эстрада кабаре, которые были доступны негритянским артистам.

«Соревнуясь с танцами «герлс», водевильно-фарсовыми сценами, демонстрацией уродов, выступлениями шарлатанов-лекарей и другими номерами сходного балаганного склада, вклинивались блюзовые исполнители и «распевали свои жалобные комментарии к историям безответной любви, преображая прозаическую повседневность в поэзию и музыку».<sup>1</sup>

Главным «идейным» и реальным центром развития блюзового стиля стали притоны и публичные дома. Значительную роль в этом процессе сыграли **«баррел-хаузы» («barrel-house»)** — **дешевые сельские «кабаки»**, широко распространенные в рабочих лагерях. Питейный бар, расположенный в нижнем этаже, совмещался с домом терпимости в комнатах наверху. В пьяной, вульгарной атмосфере «баррел-хауза» и происходило развитие блюзового искусства.

Но:

«Слышать в блюзах только грубую, дикую и распутную песню, только музыку нищеты, упадка, отчаяния и порока— значит судить о них очень поверхностно. Все это в них есть — и пьяное храпение в «баррел-хаузе»... и визгливый хохот проституток, и дрожь уличного певца в лохмотьях, зарабатывающего на холодном ветру свои жалкие гроши. Но за этим скрывается нечто гораздо

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. – с.207.

большее — душа потерянного народа, ищущего родину — пишет выдающийся историк джаза Блеш. — Щемящая тоска, разъедающее душу чувство отчужденности соединялись здесь с налетом цинизма и сливались с сексуальностью. Вековая боль заглушалась проявлениями физической силы; глубина разочарования разменивалась на насмешку над самим собой».

### **Музыкально-выразительная система блюза:**

1. Самая важная и воспринимаемая на слух особенность блюзовых песен — **импровизационное начало**. Ни одна мелодия не остается в исполнении негров в своем неизменном первоначальном виде, каждое новое исполнение привносит свои штрихи мелодического, ритмического, фактурного характера и новый тип вокальных «украшений».

(Нередко в практике «сельских блюзов» исполнение одной песни могло длиться несколько часов подряд. Конец наступает только по воле исполнителя-импровизатора).

2. Импровизации захватывает мелодику, способ интонирования, фактуру, но он, как правило, **не затрагивает структуру**.

**Слайд № 1. – структура, нотный пример и аудио блюза «Cold in Hand Blues» (Холодные руки).**

### **Структурная схема блюза**

Существовало три ее разновидности:

- 8-тактовая структура (ее принято считать самой ранней),
- 16-тактовая;
- 12-тактовая, - как типичная и классическая.

Музыкальная структура блюзов совершенно точно воспроизводит поэтическую структуру, которая не имеет аналогов в афроамериканском и европейском творчестве) - это **трехстрочная строфа**:

- первые 2 строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание слушателя просто за счет повторения;
- третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог всему сказанному.

Например,

О! Река Миссисипи так глубока и широка,  
 О! Река Миссисипи так глубока и широка,  
 А моя девушка живет на другом берегу.

Когда женщине плохо на душе, она опускает голову и плачет.  
 Когда женщине плохо на душе, она опускает голову и плачет.  
 Но когда мужчине плохо на душе, он вскакивает в поезд и исчезает.

Каждая из строк членится на четыре такта со строго выдержанными пропорциями вокального и инструментального элементов.

Поэтический текст	а		а		b	
Такты	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10	11, 12
	вокал	инстр	вокал	инстр	вокал	инстр

**Блюзы немислимы без инструментального сопровождения.** В блюзах инструмент выполняет двойную художественную функцию:

- с одной стороны, он аккомпанирует пению;
- но с другой, он вступает в диалог с голосом (прием респонсорной переключки - «зова и ответа»), где оба участника равноценны.

В блюзе инструмент воспринимается как органическая часть вокальной партии. Вокальная партия «говорит», а инструментальная продолжает ее мысль или отвечает ей.

Вокальная мелодия принадлежит Бесси Смит, ей отвечает труба Луи Армстронга.

Партия вокалиста захватывает немногим больше двух тактов. Свободное пространство в третьем такте, и весь четвертый такт «принадлежат» инструменту, «вступающему в разговор с певцом».

„Холодные руки“

19 Bessie  
I'm gonna find my - self an oth - er - man

Armstrong

I'm gonna find my - self an oth er - man

Because your wo - man

Слайд № 1 - аудио - Блюз “Cold in Hand Blues” (фрагмент).

3. Двенадцатитактовой структуре блюзов соответствует **определенный гармонический план**: 4 такта — тоника; 2 такта — субдоминанта; 2 такта — тоника; 2 такта — доминантсептаккорд; 2 такта — тоника.

Слайд № 2. –гармонич. схема, аудио Блюза «Who's been talking» (Кто говорил)

Поэт. текст	а		а		b	
Такты	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10	11, 12
Гармония	Тоника I		Субдоминанта IV	Тоника I	Доминанта V	Тоника I

Стандартный гармонический план блюза хорошо слышен в блюзе «Who's been talking» в исполнении Howlin' Wolf.

(Howlin' Wolf (Воющий Волк) – (1910 -1976) — американский блюзмен, гитарист, автор песен. Один из основателей Чикагской школы блюза).

Моя девушка уехала, оставив меня в полном одиночестве.  
Моя девушка уехала, ставив меня в полном одиночестве.  
Она знает, я люблю ее. Она сделала мне больно.

#### 4. Блюзовая ладовая система

Сегодня выражение «**блюзовые тона**» («blue notes») широко вошло в обиход. Что представляет собой блюзовая гамма?

#### Слайд № 3. - Блюзовая гамма

Это понижение на какую-то крохотную долю интервала (меньше полутона) некоторых ступеней мажорной гаммы (чаще всего терции и септимы, но также квинты, а иногда и сексты). Блюзовая терция в домажорной гамме слышится и как ми-бикар, и как ми-бемоль, блюзовая септима— и как си-бикар, и как си-бемоль и т. д.

**Но при анализе интонационной природы блюза нельзя ориентироваться на европейский гармонический строй.**

«Всякий, кто побывал в Африке, 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, а их инструменты... принадлежат к знакомым нам группам духовых, струнных или ударных. И тем не менее музыка, создаваемая африканцами, явно не та, к которой мы на Западе привыкли...».<sup>1</sup>

Блюзовая музыкально-выразительная система совсем не то же самое, что западноевропейская музыкально-выразительная система.

Гармония, основанная на терцовой структуре, создающей особенно мягкое благозвучие, напевная, закругленная мелодика, ласкающие слух тембры, — все это отвечало представлению о прекрасном, господствовало в европейской эстетике с XVII по XIX столетия.

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. –с.217.

Ни мелодия, ни гармония, ни ритм блюза не укладываются в систему европейского музыкального языка. Музыка здесь не только не благозвучная, прозрачная и красивая в европейском понимании, но, наоборот, — жесткая, крикливая, грубая и прежде всего «фальшивая».

Неотъемлемой принадлежностью обстановки «баррел-хауза» были гитара и фортепиано, на котором скорее, «колотили», чем играли. Инструменты в «баррел-хаузах» были неизменно полуразвалившимися и расстроенными: они всегда безжалостно фальшивили. И эта фальшь, как принято думать, и породила характерную звуковую грязь (dirt), без которой блюзовый стиль невыносим».

**5. Вокальная мелодика** в блюзе принадлежит не столько к сфере собственной музыки, сколько к сфере разговорной речи - «A song (сон) speech» («спетая речь»). Блюзовый исполнитель не просто поет; он, скорее, «омузыкаливает» словесный текст. Она не похожа на европейский вокальный стиль и охватывает широчайшую шкалу приемов звукоизвлечения:

- вокальное вибрато;
- скольжение голоса от звука к звуку;
- ритмические эффекты, лишённые словесного смысла (прием так называемого «scat-singing»);
- тремоло, фальцетто, стоны, рычание, нарочито хрипящие звуки, так называемое пение «wa-wa-wa» в духе хорошо известных нам джазовых духовых инструментов

— все это входит в арсенал выразительных приемов блюзового исполнителя, как стремление по-особому подчеркнуть эмоциональную выразительность слова.

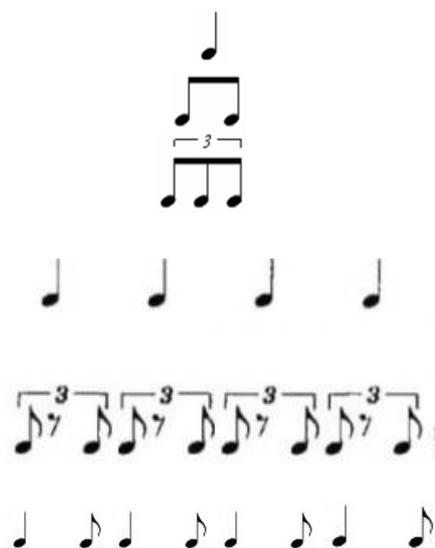
## **6. Ритм блюза**

Ритмический стиль блюза расходится с основами ритмического мышления европейца. В 20-х годах, когда блюз впервые появился на эстраде, его ритмика, настолько поразила городскую публику в северных районах США и в Европе, что джазовый стиль стали всецело отождествлять с ритмом.

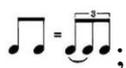
В блюзе, как и в джазе:

- метр - преимущественно двухдольный (обычно 4/4);
- в двухдольной структуре джаза и блюзов обе доли равноправны, причем собственно ударный акцент падает на вторую долю («слабую» с точки зрения европейской музыки). Эффект офф-бита (отклонение от строгой ритмической пульсации). Отсюда — дополнительный эффект синкопирования;
- полиритмия. В блюзах нет главных и подчиненных им ритмических плоскостей. Равноценные между собой, независимые ритмические голоса движут параллельно друг другу. Каждый сохраняет свои собственные ритмические центры. Отсюда возникают синкопы и характерное «качание» в сознании слушателя от одного ритмического центра к другому;
- восьмые ноты в блюзе не всегда равны между собой по длительности. В этом случае каждые две восьмые ноты исполняются «с оттяжкой» — когда первая нота несколько затягивается, а вторая берется в последний момент и получается короче. Такое качание от одной сильной доли до следующей называется «свингом» (качание, раскачивание).

#### Слайд № 4. – схема: блюзовая триольность



Чтобы приблизительно понять, как это звучит, попробуйте отстучать такой ритм, где в триоли не хватает второй ноты. Однако в нотной записи это отражено не будет. Для простоты пишут обычные восьмые ноты, а грамотные музыканты сами знают в каких случаях использовать блюзовую ритмику. В учебной музыкальной литературе используется подсказка — в начале произведения, слева над верхней строкой, можно увидеть такую надпись:



### Слайд № 5. - схема: блюзовая триольность

- прием многократного повторения (остинатного) проведения одного ритмического мотива. Длительная остинатная повторность усиливает состояние внутреннего возбуждения, что в конце концов заставляет перейти через границы сдержанности и самоконтроля, рождает экстаз.

**7. Вне личности исполнителя** рассмотренные выше музыкально-выразительные элементы — не более, чем «правила грамматики» языка. Они становятся элементами искусства только в реальном, индивидуальном звуковом исполнении. В зависимости от того, какие приемы интонирования избирает исполнитель для выражения поэтического слова, как варьирует ритмический рисунок, каков характер «детонирования» в отдельных звуках, какие тембры наиболее точно соответствуют настроению момента, насколько выразителен поэтический текст— в зависимости от всего этого и возникает художественный образ.

Интересно, **что сельский блюзы** в основном исполнялись мужчинами - выходцами главным образом из южных провинций США, из так называемой Дельты:

- в Лос-Анджелесе- Би Би Кинг;
- в Нью-Йорке – Луис Джорден и Джо Тернер;
- в Чикаго — Мадди Уотерс, Хаулин Вулф.

В классическом блюзе господствовали исполнительницы – женщины, такие как Бесси Смит, Ида Кокс, Ма Рэйни, в джазовом блюзе — блистательные Элла Фитцджеральд, Билли Холидэй.

### **Слайд № 6. –Бесси Смит, аудио «Black Mountain blues» (блюз черной горы)**

(Бесси Смит (1894-1937 - величайшая из исполнительниц блюза. Ее пение завораживало публику и вызывало благоговение коллег. Это глубокий, трагический, от природы поставленный голос, исключительный слух, виртуозное микроинтонирование, редкое чувство слова и бесподобная артикуляция.

«Когда она пела, в зале можно было услышать звук падающей булавки»).

Многие ее тексты («Никто с тобой не хочет знаться, когда ты в беде», «Беспечная любовь», «Блюз бедняка», «Блюз молодой женщины») имели автобиографическое происхождение, и, отражали собственные переживания этой высокоталантливой и несчастной артистки.

#### **«Black Mountain blues»**

Там в черных горах тебя запросто ударит ребенок,  
Там дети плачут за выпивкой, а птицы поют басом,  
А люди в черных горах круты, как ни где,  
И даже порох они используют чтобы подсластить себе чай.  
Зато в черных горах хороший человек не будет сидеть в тюрьме,  
Потому что даже если присяжные его осудят, судья сам внесет  
за него залог.

И у меня там был парень в Черных горах,  
Первый парень в городе, да потом он встретил другую, а меня  
выбросил.

И вот, Боже, я направляюсь к Черным горам.  
И у меня мой нож и мой пистолет,  
И я его подстрелю, ну а будет лежать - прирежу.

Но, Боже, теперь ты услышал мою историю

так что парень теперь может убираться,  
Потому что у меня есть Блюз Черной горы.

**Слайд № 6 - аудио – «Black Mountain blues» в исполнении Б. Смит.**

**Слайд № 7. – К. У. Хенди**

(Кристофер Уильям Хенди - (1873-1958 – исполнитель (трубач), руководитель ряда оркестров, собиратель народных песен американских негров, один из первых композиторов, сочинявших блюзы и издавших «Антологию блюзов»).

В 1914 году Хэнди написал, свой знаменитый **«St. Louis Blues» (Сент-Люис (St. Louis - город на Среднем Западе США, расположенный в штате Миссури (Missouri). Сент-Луис лежит на западных берегах реки Миссисипи немного южнее места впадения в нее реки Миссури.), имеющий расширенную трехчастную форму, которая непосредственно связана с содержанием:**

Ненавижу смотреть вечером, как солнце садится,  
Ненавижу вечерний закат солнца,  
Потому что моя любовь уехала из города.

Если буду чувствовать завтра так, как сегодня,  
Переживать то же самое, что и сегодня,  
Упакую вещи в машину и уеду прочь.

Женщина из St. Louis.  
с её кольцом с бриллиантом,  
Держит мужчину возле своего полосатого фартука.  
Если бы не эта пудра,  
и не эти купленные неестественные волосы,  
Тот мужчина, который стал бы моей любовью,  
Никогда не покинул бы меня.

Сейчас у меня Сент-Луисовская тоска,  
я - просто печаль в полной мере.  
Должно быть у него сердце,  
как брошенный в море камень.  
Иначе он бы не уехал от меня так далеко.

**Слайд № 8. – видео - «St. Louis Blues» в исполнении Б. Смит.**

**Ритм – энд – блюз** - модификация блюза современного типа.

Появился в конце 30-х годов, как результат урбанизации жизни «деревенских» американских негров, выходцев главным образом из южных провинций США, из так называемой Дельты.

Активное переселение сельских блюзменов в большие города стало возможным лишь при условии становления негритянских звукозаписывающих компаний. Для удовлетворения культурных потребностей цветного населения стали образовываться негритянские звукозаписывающие студии и радиостанции, производящие и пропагандирующие только негритянскую музыку и только для негров. Пластинки такого рода получили название рейс-рекордс или сепия-рекордс (расовые, коричневые), а музыка называлась «Race Music» (расовая музыка). Записавшись на пластинки, исполнители блюза оседали в черных гетто. В истории с ритм-энд-блюзом негритянские гетто сыграли важную роль. Их обитатели не только жили, но и развлекались обособленно от белых. Причиной было устойчивое нежелание коренного белого населения США пересекаться в жизни с людьми разных рас и наций. Помимо основной работы, многие из них стали выступать в качестве исполнителей в клубах, барах и дансингах.

К концу 30-х в США изменилась ситуация с развлекательной популярной музыкой. В быт простых людей вошел электропроигрыватель. Во всех закуточных, барах и даже аптеках появились так называемые “джук-боксы” (Juke Box) – пластиночные автоматы. Значительно расширилась индустрия производства пластинок.

Процесс приспособления «деревенского» блюза к городской культуре в 30-е годы был связан с появлением новой электрифицированной техники. Усиление звука стало необходимостью. Началось это в южном округе Чикаго, **в Сауд -Сайде**. Шумящей, подвыпившей публике, естественно, не было слышно, что там играл и пел на эстраде человек с акустической гитарой. Тогда - то и стали применять микрофоны и звукозаписыватели для гитары, а

также электроорган. Электрогитары появились приблизительно в 1939 году, а бас-гитары — несколько позднее.

**Электрификация и внедрение новой техники способствовали появлению нового вида блюза – ритм -энд -блюза.** Так группа из четырех человек получила возможность играть громче и мощнее, чем традиционный биг-бэнд из восемнадцати исполнителей. Электрифицированные ансамбли начали вытеснять из дансингов, клубов большие джазовые и танцевальные оркестры, которые оказались экономически невыгодными и немодными.

Но главное, ритм-энд-блюз прекрасно прижился в маленьких забегаловках, барах и кафе, где для традиционных бэндов просто не хватало места.

А сам термин **“Rhythm and Blues”** появился лишь в июне 1949 года в журнале “Billboard”, когда уже назрела необходимость назвать давно сформировавшееся новое явление.

**Но:**

- Ритм-энд-блюз, приобретя мощную аппаратуру, растерял ряд достоинств тихого сельского блюза, в первую очередь, его интимность и нюансы;
- ритм-энд-блюз стал музыкой танцевальной и развлекательной, громкой, моторной и куда более однообразной;
- ослабла индивидуализированность старого блюза, где каждый певец, был неповторим. Солист же сделался лишь ее частью ансамбля. Теперь группа стала определять свой стиль и саунд (свой неповторимый характер звучания);
- в ритм-энд-блюзе стала исчезать одна из основных блюзовых черт – грустное нытьё, жалость к себе, к своей судьбе. Изменился и упростился характер текстов;
- все больше появлялось обозленности и агрессивности, как следствие жесткости городской жизни и громкости аккомпанемента;

- Ритм-энд-блюз превратился в разновидность коммерческой музыки, ориентированной на рынок сбыта.

Его главной задачей стало незатейливое развлечение, снятие напряжения после тяжелого трудового дня у жителей негритянских гетто.

### **Музыкально-выразительные черты ритм-энд -блюза:**

- от блюза: двенадцати-тактовая структура и гармония;
- полностью сохранился и блюзовый лад;
- одной из важных особенностей ритм-энд-блюза является и его ритмическая основа - акцент на вторую и четвертую (слабые) четверти, подчеркиваемый ударными, гитарой. Позднее это стало ритмической основой рок-н-рольных танцев, и всех видов рок-музыки, базирующихся на ритм-энд-блюзе;
- чаще всего встречаются образцы, исполнявшиеся в триольном, свинговом ритме. Такое исполнение, как и в блюзе, придает музыке ощущение качания;
- характерный для ритм-энд-блюза стал прием “стоп-тайма”, когда весь оркестр, беря первую ноту или аккорд, делал двухтактовую паузу (поддерживаемую ритм-группой), во время которой возникал «брейк» (краткая мелодическая сольная вставка-импровизация). После нескольких таких остановок мелодия доигрывалась с обычным аккомпанементом.

Наиболее выдающимися исполнителями ритм-энд-блюза считаются Мадди Уотерс, Би Би Кинг, Альберт Коллинз, Дайна Вашингтон.

### **Слайд № 9. – Мадди Уотерс**

(Мадди Уотерс (1913-1983) - гитарист и певец, одним из пионеров ритм-энд-блюза, основоположник чикагской школы блюза. Его судьба может служить иллюстрацией к истории всего направления. В 30-е годы Мадди работал на плантациях хлопка в Дельте Миссисипи, исполняя в свободное время свои

песни. В 1943 году Уотерс переселяется в Чикаго и поступает работать на бумажную фабрику. Мадди пришлось в условиях города изменить свою манеру играть и петь. Лишь в 1944 году он берет в руки электрогитару и начинает выступать в барах Саут-Сайда в Чикаго, используя микрофон, чтобы перекрыть шум полупьяной толпы).

### **Блюз «Got my mojo working» (Заставлю своё заклинание сработать)**

Заставлю своё заклинание сработать, но оно не действует на тебя

Моё заклинание сработало, но оно не действует на тебя.

Я отправляюсь в Луизиану, чтобы научиться заговорам.

Я отправляюсь в Луизиану, чтобы выучить заклятие, которое сработает.

Я желаю завоевать тебя, детка, одним взмахом своей руки

Вот бы моё волшебство сработало!

Хотя оно вряд ли сумеет подействовать на тебя.

Уж лучше любить тебя также мучительно, до тех пор, пока я не узнаю, как заставить его работать правильно.

### **Слайд № 10. – видео – Блюз «Got my mojo working» в исполнении М. Уотерса**

К началу 50-х годов ритм-энд-блюз становится все более популярным. Он постепенно получает признание среди белых представителей нового поколения послевоенной молодежи, не обращавшего внимание на расовые предрассудки своих родителей.

В середине 50-х предприимчивый диск-жокей Алан Фрид придумал для белых свое название ритм-энд-блюза – «рок-энд-ролл» («качайся и катись»). Появились новые герои этого жанра – Билл Хэйли, Элвис Пресли, Карл Перкинс, Бадди Холи. Рок-н-ролл распространился среди «белых» подростков и стал стандартом популярной музыки как в США, так и в Европе.

### **Слайд № 11. - Фэтс Домино**

(Фэтс Домино (1928 -2017) — американский пианист и вокалист, один из родоначальников рок-н-ролла. Обладатель почётной награды «Грэмми»

(1987). Одна из первых рок-н-рольных записей Домино — «The Fat Man» - (Толстяк) —1949 г).

**Слайд № 12. –видео - «The Fat Man» в исполнении Ф. Домино.**

Я не буду останавливаться на особенностях рок-н-ролла, как танца. Вам это хорошо известно. Давайте просто послушаем и посмотрим.

**Слайд № 13. –видео - Рок-н-ролл**

Кроме того, (как небольшое отступление), в противовес акробатическому рок-н-роллу в 1959 году появился простенький танец под названием «твист», построенный на ровных восьмых, безо всякого свинга.

**Слайд № 14. - Чабби Чекер**

(Чабби Чекер (род. 1941) — американский певец и автор песен, популяризатор твиста в 1960-е годы. Одним из главных его хитов является кавер-версия песни Хэнка Ба<sup>1</sup>лларда «The Twist». Твистовый сингл певца, «Let's Twist Again», в 1961 году был отмечен премией «Грэмми»).

**«Let's Twist Again» (Станцуем снова твист)**

Эй, вы все!  
Хлопайте в ладоши!  
Вы хорошо выглядите!  
Я спою свою песню.  
Это не займет много времени!  
Мы будем танцевать твист.  
Вот так!  
Давай станцуем снова твист,  
Как мы танцевали прошлым летом.  
Ты помнишь время, когда  
Жизнь была ключом?  
Станцуем снова твист,  
Настало время для твиста!  
Крутимся и так и сяк,  
Мы танцуем снова!

## Слайд № 15. - видео - «Let's Twist Again» в исполнении Ч. Чекера.

Вернемся к ритм-энд-блюзу.

Приезд на гастроли в 50-е годы черных представителей ритм-энд-блюза в Англию, где у британской молодежи проблем с расизмом не было, произвел там истинную революцию, ставшую причиной возникновения таких направлений как “Британский блюз” и заложил основы рок-музыки.

В США ритм-энд-блюз дал основу для формирования многих коммерческих направлений, от «соул» и «фанки» до «стэкс» и «мотаун».

**Соул** (душа) - индивидуализированная, более эмоциональная манера исполнения ритм-энд-блюза, сформировавшаяся в середине 50-х годов. Стиль обрел свое название «**soul music**», причем помимо стандартного перевода «душа», слово «soul» на сленге чернокожих означает еще и «искренний», «честный».

Это название возникло на волне протеста чернокожего населения США, которое пыталось преодолеть расизм белых. Белые полагали, что негры – это всего лишь потомки рабов. Негры подобны животным. У них нет души, поэтому убить негра не грех.

Верующая часть темнокожего населения США поставило в основу борьбы за выживание идею о том, что у негров, как и у белых, есть душа. Негры стали объединяться в так называемые соул-братства. В среде верующих афроамериканцев **ритм-энд-блюз соединился со спиричуэллом и госпелом**. Из этой гремучей смеси и возник **соул**.

В музыке соул образовались два направления:

- социальное;
- развлекательное.

Родоначальниками развлекательного направления соул стали Сем Кук, Рэй Чарлз, Джеймс Браун.

## Слайд № 16. – Сем Кук

(Сем Кук (1931-1934) - легендарная фигура американской популярной музыки, новатор и одна из ярчайших звезд музыки соул. В 1957 году Кук записал сингл «**You Send Me**», который возглавил хит-парад США и разошелся тиражом почти 2 миллиона. К концу 50-х Сэм Кук полностью сменил имидж, превратившись в крупнейшего автора и исполнителя баллад и «легкой» эстрадной музыки).

О влиянии Кука на свое творчество говорят такие звезды рока, как Майкл Джексон, Род Стюарт, Отис Реддинг, Эл Грин, и многие другие.

**Слайд № 17. – видео - «You Send Me» (Ты придешь ко мне) в исполнении Сема Кука.**

**Слайд № 18. – Рей Чарльз**

Индивидуализированная, экспрессивная и импровизационная манера ритм-энд-блюза, обогащённая элементами госпела и джаза, стала визитной карточкой **Рея Чарльза**.

(Рей Чарльз - (род, в штате Джорджия, 1930-2004) - американский музыкант, автор более 70 студийных альбомов, один из известнейших в мире исполнителей музыки в стилях соул, джаз и ритм-энд-блюз. Был награждён 13 премиями «Грэмми», попал в залы славы рок-н-ролла, джаза, кантри и блюза, в зал славы штата Джорджия, его записи были включены в Библиотеку Конгресса США.

Рэй Чарльз являлся обладателем одного из самых узнаваемых голосов в мировой музыке: «Он делал эти импровизационные штучки, вроде легкого смешка или хмыканья. ... (Рэй) взял визг, крик, рычание, стоны, и сделал из них музыку. Это — и пение того, чей словарный запас далёк до того, чтобы передать что-то, находящееся в его сердце и мыслях, и того, чьи чувства слишком сильны для удовлетворительного словесного или обыкновенного музыкального выражения. Он не может вам это просто сказать. Не может даже

спеть. Ему нужно вам это прокричать, голосом, полным отчаяния или радости»).

**«Hit the road, Jack»** (Проваливай, Джек)

(Проваливай, Джек, и больше не возвращайся, не возвращайся, не возвращайся)

Что ты говоришь?

(Проваливай, Джек, и больше не возвращайся, не возвращайся, не возвращайся)

Уоу! Женщина, о, женщина, не будь ко мне так жестока!

Ты – самая жестокая женщина на свете.

Но, если ты так сказала,

То я соберу свои вещички и уйду. (И правильно сделаешь.)

А теперь, детка, послушай. Не поступай так со мной,

Потому что однажды я вновь встану на ноги.

(И так понятно, что это случится, но мне наплевать.)

(У тебя нет денег, и, к тому же, ты не так уж и хорош.)

Ну, если ты так говоришь,

То я соберу свои вещички и уйду. (И правильно сделаешь.)

Я не понял тебя.

(И больше не возвращайся)

Не может быть, чтобы ты говорила это всерьёз!

(И больше не возвращайся)

Ну, детка, пожалуйста!

(И больше не возвращайся)

Что ты пытаешься со мной сделать?

(И больше не возвращайся)

Ну, не поступай со мной так.

(И больше не возвращайся)

**Слайд № 19. - видео - «Hit the road, Jack» в исполнении Р. Чарльза.**

**«Georgia on My Mind» (Думаю о Джорджии)** – гимн американского штата Джорджия, автор - бродвейский композитор 30-60-х годов 20 века Ходжи Кармайл.

Джорджия...

Весь день напролет

Старая песенка

Заставляет меня думать о Джорджии,

Говорить о Джорджии.

Твоя песня так ясна,  
Как лунный свет сквозь сосны.  
Чужие руки касают меня.  
Чужие глаза нежно улыбаются.  
Во снах я всё ещё вижу  
Дорогу, которая ведет назад к тебе.

**Слайд № 20. –видео - «Georgia on My Mind» в исполнении Р. Чарльза**

**«Song For You»** (Песня для тебя)  
В свое время я побывал во многих местах  
Я пел много песен, сочинял незвучные стихи  
В своей жизни я и на сцене играл  
Перед десятками тысячами зрителей  
Но сейчас мы одни, и я пою эту песню для тебя

Я знаю, милая, что ты видишь меня таким, каким я хочу быть  
Я поступал с тобой нехорошо, но, милая, разве ты не видишь  
Для меня нет никого важнее тебя  
Сейчас мы одни, и я пою эту песню для тебя

Ты рассказывала мне все секреты, ничего не прося взамен  
Ты открылась передо мной, а я прятался,  
Но теперь я стал намного лучше, поэтому если мои слова  
сбивчивы  
Слушай мелодию, в ней прячется моя любовь

Я люблю тебя всегда  
Я любил тебя всю свою жизнь, ведь ты мой друг  
И когда моя жизнь закончится, помни, как мы были вместе  
Мы были наедине и я пел тебе эту песню, да.

**Слайд № 21. –видео - «Song For You» в исполнении Р. Чарльза**

Музыка соул постепенно стала коммерческой. Появилось огромное количество звукозаписывающих компаний, из которых особо следует выделить детройтскую «Motown», которая стала записывать музыкантов, работающих в развлекательном направлении соул, например, Дайану Росс.

Переломным моментом для музыки соул оказался 1968 год, когда был убит чернокожий лидер Мартин Лютер Кинг и в США начались политические волнения темнокожей части населения. Негры стали бороться за свои права.

Соул-исполнители не остались в стороне. Арета Франклин – соул-певица номер один – записала несколько композиций, где был открыто выражен протест против расовой дискриминации. **Джеймс Браун** исполнил хит **«Скажи это громко - я черный, и горжусь этим!»**. С этого момента принято говорить о появлении социального направления Соул – **«Фанк»**, отличающийся от музыки соул большей остротой и жесткостью (Фанк – это жаргонное слово - «запах сексуально возбужденного человеческого тела»).

Фанк отличается от соул:

- если «Соул» - это блюз, то «Фанк» - ритм;
- ритмическая структура Соул – это триоли, а у Фанк – это восемь восьмых, которые исполняются ровно, а музыка приобретает более моторный, утяжеленный танцевальный характер.

Первые записи в стиле Фанк принадлежат Джеймсу Брауну. Его музыка обращена к темнокожему населению США, к его проблемам и жизненной неустроенности.

## **Слайд № 22. – Джеймс Браун**

(Джеймс Браун - (1933 - 2006) — американский певец, признанный одной из самых влиятельных фигур в поп-музыке XX века. «Крестный отец соула», «мистер Please Please Please» и «мистер Динамит», как он сам себя называл.

Работал в жанрах: госпел, ритм-энд-блюз, фанк. В 2004 году журнал Rolling Stone поставил его на седьмое место в списке величайших музыкантов эпохи рок-н-ролла. Выпущенный Брауном в 1956 году сингл «Please Please Please» был первой ласточкой того эмоционального, глубоко прочувствованного исполнения, который впоследствии получил название «соул». Он же дал Джеймсу Брауну одно из его прозвищ).

### **«This is a man's world» (Это мужской мир)**

Это мужской мир, это мужской мир,  
Но он был бы бессмысленным без женщины.  
Ты знаешь, мужчина изобрел автомобили, чтобы мы могли  
ездить,  
Мужчина построил поезда для перевозки тяжелых грузов,  
Мужчина открыл электричество, чтобы вывести человечество из  
темноты,  
Мужчина спустил на воду лодку, как Ной сделал Ковчег.  
Мужчина заботится о детях,  
Мужчина приносит им радость, делая игрушки,  
И после того, как мужчина сделал всё, всё, что мог,  
Он придумал деньги, чтобы торговаться с другим мужчиной.  
Этот мир создан мужчиной,  
Но он был бы бессмысленным,  
Без одной маленькой детали -  
Без женщины...  
Он бы превратился в пустыню,  
Он бы погряз в несчастьях,  
Он был бы потерян, потерян где-нибудь...

**Слайды № 23, 24. - видео - «This is a man's world» (№ 23 - 1966 г., № 24 – концерт «Паваротти и друзья» 2002 г.) в исполнении Д. Брауна.**

### **«I feel good» (Мне хорошо)**

Вау! Мне так хорошо, как я сам не ожидал,  
Сейчас мне так хорошо, как я сам не ожидал.  
Сейчас так хорошо! Так хорошо! У меня есть ты!  
Вау! Мне хорошо, и это одновременно сладкое и жгучее  
чувство,  
Мне хорошо, и это одновременно сладкое и жгучее чувство,  
Так хорошо! Так хорошо! У меня есть ты!  
Когда ты в моих руках,  
Я знаю, что я все сделаю правильно.  
И когда ты в моих руках,  
Моя любовь не причинит тебе вреда.

**Слайд № 25. - видео - «I feel good» в исполнении Д. Брауна.**

80-е годы - обновлённый соул.

Самые коммерчески успешные ритм-энд-блюзовые исполнители середины 1980-х — Лайонел Ричи и Уитни Хьюстон — прославились благодаря романтическим балладам, записанным настолько продуманно и безупречно, что это производит впечатление некоторой эмоциональной выхолощенности. Несмотря на сильный и душевный вокал, в их записях происходит отказ от непосредственных переживаний, на которых была основана классическая школа соула, в пользу утонченной рафинированности.

Крупнейшим мастером обновлённого соула 1980-х, стал Принс, в творчестве которого уживаются экспериментальный подход с предельной эмоциональностью.

Представителями жесткой, агрессивной музыки фанк стали Ларри Грэм, братья Джонсон, Арчи Шепп, Альберт Айлер. Их музыка соответствовала духу борьбы с расовой ненавистью.

В это же время подъем испытывал и Blueeyed Soul («голубоглазый соул») – музыка которую играли белые музыканты Джо Кокер и Дженнис Джоплин.

Но политическая составляющая идеологии фанка постепенно сходила на нет. Фанк стал приближаться к популярной музыке. Стиви Уандер, Джордж Майкл делают ставку не столько на соул, сколько на довольно агрессивный коммерческий фанк.

В 70-е фанк стал «отцом» диско, которое отличалось от него несколько упрощенными ритмическими структурами. В 80-е годы фанк дал целую культуру хип-хоп, которая появилась в черных кварталах различных городов США.

Постепенно фанк перестал быть белым и черным. Фанк смешивался с различными музыкальными направлениями и жанрами (с хип-хопом и брейк-дансом). Фанк стали рассматривать как современный рок. Представитель такого фанка Питер Гэбриэл.

Отмечают особое влияние фанка на jazz-rock.

Сегодня фанк можно с уверенностью назвать «отцом» практически всех современных музыкальных стилей и жанров.

## Лекция № 4. Регтайм (презентация № 2)

### Американский менестрельный театр

**Менестрельный театр** - это широкий круг явлений, относящихся к области музыкального театра. Само слово «менестрель» в США обозначает тоже, что и в Европе – странствующий музыкант.

Исторически корни искусства американских менестрелей уходят еще в театрално-музыкальную культуру Европы. С XIV века во Франции, Англии *menestrier* (минстрел) называли музыкантов-профессионалов (представители разных сословий).

Наиболее популярными жанрами в арсенале странствующий музыкантов и в народной английской музыки были елизаветинская баллада и народная балладная опера, которая называлась *дроллс* (англ. «*droll*» означает «смешное»).

Черты балладной оперы первой четверти XVIII столетия:

- новый жанр был выразителем интересов английской буржуазии и носил определенно коммерческий характер;
- в балладной опере не было глубокого содержания. На первом плане была развлекательность, господствовал принцип упрощения идейного уровня. Сюжеты были элементарными, хотя и связанными с реальной действительностью. В основе развития лежали приемы сатиры, обличения, пародии, доходившие до откровенной буффонады;
- основным выразительным средством в балладной опере была не музыка, а разговорные эпизоды. Все действие перемежалось музыкальными номерами в жанре елизаветинской баллады с ее опорой на строй народной музыки.

К концу XVIII века в Англии «негритянская» тема приобрела особую популярность в спектаклях менестрелей. В английском театре ставились

пьесы, в которых отразилась негативная оценка передовой части общества к рабовладению и работорговле.

### **Сложились две трактовки образа негра:**

- образ несчастного чернокожего, который нес на себе печать слезливой сентиментальности, что нашло свое отражение в песнях того времени. В нем подчеркивалась «первозданность, органичная связь с окружающей его средой, из которой он был насильственным путем вырван, но не поддавался тлетворному влиянию европейской цивилизации, сохранил чистоту»;
- комедийный образ негра-слуги, преподносившийся с элементами юмора.

Английский музыкальный театр уже в XVIII веке оказал огромное влияние на формирование и развитие американского театра менестрелей. Уже тогда в США появились такого рода бродячие артисты, специальные песенные сборники под названием «Менестрели». Из отдельных номеров внутри какого-либо представления со временем выросли самостоятельные спектакли - «менестрел – шоу» с типичным содержанием, кругом образов, персонажами, со своей системой музыкальных и танцевальных средств.

Менестрельный театр послужил отправной точкой для возникновения американского профессионального музыкального театра и стал своеобразной лабораторией, где формировались характерные выразительные средства, жанры, которые оказали существенное влияние на зарождение джаза и его развитие.

Представления менестрелей в течение многих лет игрались в среде белых американцев. Более того, артисты, участвовавшие в этих представлениях, были белыми.

### **Слайд № 26. – афиши менестрел-шоу**

Они тщательно гримировались под негров и, надев на себя маску, изображали нравы, манеру поведения, танцы и пение негров с ярко выраженным элементом пародии, насмешки, гротеска.

Образ обычного «нормального» негра выступал здесь таким, каким его хотелось видеть белой публике — глуповатым, всегда и всем довольным, вечно ухмыляющимся, примитивным, влюбленным в своего угнетателя-хозяина.

Представления содержали нелепые ситуации, окарикатуренные танцевальные номера, смешные (до полной глупости) слова в песенках и куплетах, выдуманные шаржированные персонажи. И все это, видимо, нравилось зрителям.

Негритянское население относилось к представлениям менестрелей явно с осуждением, но во второй половине XIX века, после освобождения от рабства, стали появляться как смешанные, так и собственно негритянские труппы этого рода. Менестрельные труппы колесили по стране, выступая обычно в самых дешевых балаганах, где собиралась далекая от соблюдения элементарных правил и приличий публика.

В 1843 году в Нью-Йорке, в театре «**Bowery Amphitheatre**» (с англ. «квартал низкопробных кабаков и бездомных бродяг, ферма») появилась маленькая труппа из четырех человек. Каждый из них был одновременно и актером, и музыкантом. Именно они ознаменовали начало нового театрального жанра в его сложившемся виде.

#### **Типичное шоу состояло из трех частей:**

1. Первая часть посвящена образу «негра-денди». Актеры выстраивались на сцене полукругом и обменивались различными шутками и остротами. Во время финального прохода по сцене они, модно одетые, двигались парами и изображали манеры белых господ: чинно переставляли ноги, постоянно раскланивались, приподнимая шляпы и поигрывая тростями. Вся эта процессия (**Walk Around**) являлась вариантом танца кейкуок, о котором мы поговорим позже.
2. Во второй части представления — «олио» (**попурри**) - сольные номера завершались групповым быстрым, радостным танцем «брейкдауном»: актеры поочередно солировали в середине сцены,

демонстрируя свое мастерство. Остальные участники окружали танцующего и подбадривали его дружными хлопками в ладоши (негритянская традиция). В этом заключительном танце прослеживались и другие черты афроамериканских танцев: притопывание, движение по кругу, элементы шаутинг; сложные перекрестные ритмы, создаваемые игрой на банджо, тамбуринах и костяных кастаньетах.

3. Третья часть спектакля посвящена тоже негру, но оборванцу, воришке, выходцу с плантации. Разыгрывались **короткие комические пьески и скетчи** (исполнение мелодии без текста на какой-либо слог в духе импровизации), а музыка приобретала негритянский колорит. Со временем в этой части стали использовать совсем не менестрельные жанры (религиозных джюбили, уорк-сонгс, филд-холлерс). Спектакль завершался хоровой сценой с участием всех артистов.

Важное значение в менестрельных представлениях имела старинная **англо-кельтская баллада** - (фр. Ballade, от позднелат. Ballo— танцюю - массовая песня фольклорного происхождения, популярная в широких слоях английского, шотландского, ирландского населения ещё в XVI веке и не имеющая ничего общего с высоким жанром романтической баллады).

Типичные черты английской баллады, придававшие ей исключительную доступность:

- повествовательная песня на фантастический, легендарно-исторический, бытовой сюжет;
- краткость изложения событий и наличие драматической развязки;
- сочетание эпической повествовательности и лиризма;
- строфичность, предвосхищающая куплетную форму;
- медленный или умеренный темп;
- одноголосие;

- мелодические пентатонические обороты;
- танцевальные ритмы.

Сегодня современным вариантом старинной баллады является «кантри music». В области поп-музыки, среди исполнителей, работающих в жанре баллады можно выделить британских музыкантов Стинга, Рода Стюарта, Криса Ри, канадского рок-музыканта, гитариста, автора и исполнителя песен Брайана Адамса, ирландского рок-музыканта и композитора **Криса де Бурга**.

### Баллада «Роза Англии»

Куплет:

Слушайте, и я сейчас  
 Вам поведаю рассказ  
 Как любовь долг погубил  
 Как два верных сердца он разбил  
 Не было ее милей –  
 Девы голубых кровей  
 Он же был простолюдин  
 Но в ее сердце он царил один

Припев:

Словно роза, расцветай  
 Каждый день ты вновь  
 Роза Англии, лишь знай  
 Где шипы есть, там прольется кровь

В лета ласковые дни  
 Светило солнце лишь для них  
 А после в тишине ночной  
 Были поцелуи под луной  
 Но пришла черная пора –  
 Умерла ее сестра  
 Ее просили власть принять  
 Просили новой королевой стать

На престол она взошла  
 Грянули колокола  
 А ее мысли лишь о нем –  
 Он после свадьбы станет королем  
 Советники в ее покой  
 Явились гневною толпой  
 "Заморский принц тебя возьмет

Ведь этот брак стране мир принесет"  
"Властна я над всеми вами,"  
Молвила в ответ  
"Над землей и над морями,  
А над собою - нет?"

И был последний поцелуй  
Она молвила ему  
"Верна я буду лишь стране  
Раз ты не мой - никто не нужен мне"

### **Слайд № 27. – видео - «Роза Англии» в исполнении Криса де Бурга**

Музыкальный стиль **американских менестрельных баллад** мало отклонялся от первоисточника, за исключением двух пунктов:

- эффект театрализации - краткие хоровые (иногда инструментальные) рефрены вторгаются в мелодию, как бы окаймляя ее отдельные фрагменты;
- чисто европейские балладные мелодии расцвечивались афроамериканским колоритом.

По настроению менестрельные баллады разнообразны — и веселые, и грустно-сентиментальные, причем в тексты все более проникали фривольный дух американской эстрады, элементы афроамериканского народного музицирования.

### **Слайд № 28. – Стивен Фостер**

(Стивен Фостер (1826—1864) - американский композитор, поэт и певец. Писал лирические и романтические песни на свои тексты. Его мелодии использовали многие композиторы XX века.)

Все лучшее, что было представлено в жанре американской менестрельной баллады было сконцентрировано в музыке **известного композитора Стивена Фостера** - возвысившего данный жанр до подлинно художественного уровня. Его произведения для менестрельной эстрады имеют черты глубокого лирического чувства, богатые общечеловеческие

переживания, глубину, поэтичность, которые заставляют забыть об их гротесковом происхождении и которые можно сравнить лучшими образцами романсового творчества. В многих из его баллад обнаруживается мелодико-гармоническое сходство и с народными шотландскими песнями.

**Ст. Фостер. «Old Folks at home» (Домик над рекой)**

Домик над рекой  
Вниз по течению Суони  
Далеко, далеко отсюда —  
Туда смотрит моё сердце,  
Там остались мои старики.  
Весь мир печален и мрачен,  
Где бы я не был.  
О, темнота, как же мое сердце утомилось,  
Вдали от моих близких!

**Слайд № 29. –видео - Ст. Фостер. «Old Folks at home»**

Итак, в музыке менестрельного театра:

1. **Огромная роль танцевального начала.** Основой гротесково комедийных менестрельных танцев являются поразительная мышечная свобода, свойственная африканцам, точность и сложность их ритмических движений, и особая манера ходьбы.

Тело оставалось в строго контролируемом уравновешенном состоянии. Вся энергия танцора, все его мастерство и головокружительные темпы воплотились в движениях ног, в особенности ступней: точные синхронные акценты, производимые пяткой одной ноги и пальцами другой; бег вперед на одних пятках; вольное, как бы беспорядочное «шарканье» («shuffle»), создающее впечатление оторванности ноги от всего тела; иногда игра рук (хлопки по телу, ритмическое вращение) и даже использование шляпы - все эти приемы лежали в основе менестрельной хореографии.

**Слайд № 30. –видео - фрагмент менестрел-шоу**

2. Танец на менестрельной эстраде был **неотделим от звука банджо**.

**Слайд № 31. – репродукции картин: Вильям Сидней Маунт: «Играющий на банджо» (1856 г.); «Игрок на банджо» (1855); аудио (звучание банджо)**

Это был народный инструмент, вывезенный из Африки (или, во всяком случае, копирующий струнный инструмент подобного типа, распространенный на родине негров). Звук банджо - острый, резкий, с шуршащим оттенком, с его щипковое плекторным звукоизвлечением отвечал менестрельным требованиям. Не случайно, когда родился джаз-банд, банджо вошло в его главную, то есть ударную группу.

**Слайд № 31. –аудио - (звучание банджо)**

В партии банджо возникал и характерный синкопированный ритмический рисунок, ставший основой **кекуока** – обязательного танца менестрельных шоу и в дальнейшем регтайма.

**Слайд: № 32. –афишы театров менестрелей. Танец кекуок**

(Кейкуок (кекуок) – «шествование с пирогом» – первоначально - афроамериканский танец, родился из чернокожих танцев на плантациях, в которых рабы насмехались над манерами белых хозяев. Эти пародии, забавы ради, поощрялись рабовладельцами, а лучшие танцоры, по-видимому, получали награду от хозяев, и, возможно, даже в виде пирога. По крайней мере, фраза «Выиграть пирог» [англ. to take the cake] употреблялась в среде афроамериканцев в 1840-е годы. После отмены рабства танец продолжал исполняться чернокожими уже для собственного удовольствия и сопровождался состязаниями типа «кто кого перепляшет». Каждый стремился превзойти соперников в каскаде шагов, замахов, прыжков и поворотов).

**Слайд: № 33. – ритмическая схема и нотный пример кекуока**

играть кекуок:

12) Moderato

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked '12) Moderato' and includes dynamic markings 'ff', 'sf', and 'mf'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a cuckoo's call. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Практически неотделим от кекуока «Кукольный кекуок» Клода Дебюсси из фортепианной сюиты «Детский уголок».

Слайд: № 34. – Клод Дебюсси

Точно и лаконично композитор передает не только главные черты кекуока, но и его менестрельные истоки - импровизации менестрельных банджоистов.

Слайд № 35. – нотный пример и аудио К. Дебюсси. «Кукольный кекуок» (фрагмент)

играть:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass clef with dynamics *f*, *f*, *più f*, and *ff*. The second system includes dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *rit.*, *pp*, and *très net très sec*. The third system features dynamics *ff*, *p cresc.*, *f*, and *ff*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as accents and slurs.

**Главный синкопированный мотив кекуока:**

- ударные акценты на слабой доле (1-2т);
- паузы, вместо ожидаемых тонов (3-4т);
- аккорды, воспроизводящие звучания банджо (в левой руке).

**Слайд № 35. –аудио - К. Дебюсси. «Кукольный кекуок» (фрагмент)**

Дебюсси назвал свое произведение не «Кукольный кекуок», как у нас переводят, а «Кекуок Голливога» («Golliwog's S cakewalk»). Голливог — имя гротесковой черной куклы мужского пола. Такое прозвище носили и персонажи в спектаклях черных менестрелей.

А теперь посмотрим кекуок - танец-променад из менестрель-шоу на музыку Клода Дебюсси (сценка, в которой разряженные чернокожие кавалеры и дамы пародировали воскресное шествие белых леди и джентльменов).

**Слайд № 36. –видео - Танец кекуок**

В последние годы XIX столетия кекуок, отпочковался от менестрельной эстрады. Он распространился в виде салонного танца и в Европе и дал жизнь

ряду танцев, вытеснивших из обихода польку, кадрили, контраданс. Эти новейшие танцы отличались двухдольностью, неотделимой от кекуока, и его характерным эффектом «качания». Названия танцев связаны с движениями животных (или птиц):

- гриззли-бэр (Grizzli Bear) - «бурый медведь»,
- банни-хаг (Bunny Hug) - «заячье объятие»,
- тексас томми (Texas Tommy),
- тарки-трот (Turkey Trot) - «индюшачий шаг». и др.

Их эволюция завершилась всем известными тустепом (два шага) и фокс-тротом (foxtrot) – «лисий шаг».

Расцвет менестрел - шоу приходится на 1850—1870-е годы. Он сопровождался обновлением номеров, увеличением ансамбля. Есть сведения о том, что во время одного из спектаклей в Нью-Йорке в 90-х годах, только один хор состоял из 500 человек.

**Слайд № 37. – Джек «Папа» Лейн, Уильям Кристофер Хенди, Гертруда «Ма» Рейни, Джелли «Ролл» Мортон.**

Многие менестрели стали в последствие известными джазменами:

- известный пионер белого джаза в Новом Орлеане Джек «Папа» Лейн был одно время руководителем оркестра менестрелей;
- в менестрельном оркестре играл на корнете знаменитый композитор, автор бессмертных блюзов Уильям Кристофер Хенди;
- с менестрелями работал и известный пианист Джелли «Ролл» Мортон, саксофонист Лестер Янг, и др. музыканты джаза;
- знаменитая певица блюзов Гертруда «Ма» Рейни считалась звездой в одном из шоу.

В начале XX века представления менестрелей шли к упадку, не выдержав конкуренции со стороны разного рода мюзиклов, водевилей, с первыми кинофильмами, с джазом.

Значение менестрельных театров:

- Представления менестрелей были первыми театральными постановками в Америке;
- На их основе возникли интересные новые типы и виды развлекательных спектаклей;
- Пластика, танцевальные движения, музыкальные темы этих представлений стали использоваться в джазе.

**Регтайм** («рваный ритм», т.е. синкопированный ритм. Скорее всего, название «регтайм» родилось из слияния ассоциаций, связанных и с менестрельным танцем, и с насмешкой, и с синкопированием) – фортепианный жанр последней четверти XIX века, возникший под воздействием народной афроамериканской музыки. С его приходом открылся новый путь в американском искусстве рубежа XIX-XX веков, оказавший огромное влияние на джазовую культуру XX века.

Одна из главных черт регтайма — его мгновенное массовое распространение. В 90-х годах XIX века мир еще не знал ни радио, ни магнитофона, ни телевидения. Тем не менее буквально каждая появившаяся удачная пьеса в стиле регтайм уже на второй день звучала в другом городе страны, иногда даже на отдаленной территории.

**Регтайм был музыкой, всецело предназначенной для фортепиано.** Суть дела в том, что фортепиано было самым распространенным, самым «домашним», самым доступным инструментом Америки той эпохи. Музыкальная жизнь «одноэтажной Америки» была сосредоточена в гостиницах, небольших, уютных, мещанских салонах. В домах благополучных горожан орган и фортепиано издавна утвердились как бытовые инструменты.

**Могучим посредником между композитором и публикой стал «странствующий пианист»** («itinerant pianist») — явление столь же

характерное для Америки 90-х годов, каким был «бродячий театр» менестрелей для предшествующих поколений.

За несколько лет появился легион белых и черных исполнителей. Их мастерство исполнителей непрерывно совершенствовалось. На протяжении ряда лет проводились пышные публичные конкурсы, стимулировавшие развитие виртуозности.

Но возникли новые посредники между публикой и новорожденным искусством. Среди них значительную роль играло **механическое фортепиано (пианола)**.

### **Слайд № 38. – пианола, фонограф**

Пианоле отдавали предпочтение перед «живым» инструментом, так как она несла в домашний быт новую музыку не в любительском, **а в первоклассном исполнении**. В ее репертуаре регтайм занимал огромное место. Ритмическая точность и жесткость регтайма сравнивали с механической игрой пианола. Не случайно исполнительский стиль регтайма часто характеризовали как механический. Усовершенствованный фонограф также сразу включился в процесс распространения регтайма.

В какой среде сформировался регтайм?

Формирование страны закончилось. «Движение на Запад» уже отошло в прошлое. В 90-е годы дети отцов-пионеров стали процветающими дельцами. Их жизнь, подчиненная погоне за прибылью, была вместе с тем пронизана острой потребностью «веселиться».

Как ответ на эту потребность в юго-западных районах страны возникло множество заведений, готовых удовлетворить эту потребность нового обывателя. Юго-западные районы США запестрели десятками и сотнями домов терпимости и притонов, игорных клубов и дешевых баров, танцплощадок и бурлескных шоу. Этот своеобразный мир, известный в Америке под названием «спортинг» («sporting life»), или «ночной жизни» процветал здесь во всю силу. И именно здесь находили применение своему

искусству тысячи талантливых музыкантов. И видное место среди них занимали негры.

Музыканты не ограничивались обслуживанием клиентуры. После того как «гости» расходились и красные огни гасли, они собирались в задних комнатах и музицировали для себя. В этих предзвездных импровизациях, ставших постоянной практикой, шли интенсивные художественные искания, появлялись на свет новые музыкальные виды и жанры. Все крупные джазмены 20-х годов в тот или другой период своей карьеры играли в этих заведениях. Иначе говоря, для регтайма, блюза и джаза «подвальный мир» был музыкальной лабораторией творческих исканий, каким в Европе были соборы, аристократические дворцы, городские оперные театры.

На многие годы регтайм в сознании консервативно настроенных современников отождествляется с духом проституции и наркомании, разврата и хулиганства. В моральном отношении он был «вне закона». Однако в наши дни поклонники регтайма специально подчеркивают его целомудренный характер, ярко ощутимый на фоне блюза, новоорлеанский джаза, коммерческого эстрадного джаза, буги-вуги.

### **Слайд № 39. – Скотт Джоуплин.**

Создателем классического регтайма является **Скотт Джоуплин**. (Скотт Джоуплин (1868-1917) - афроамериканский композитор и пианист, автор 44 регтаймов, среди которых знаменитый «Регтайм Кленового листа». Регтаймы Джоуплина отличаются строгой упорядоченностью формы, целомудренным обликом. Джоуплин относился к регтайму не как к дивертисменту преходящего значения. Для него это было Искусство с большой буквы.

Жизнь и творчество Джоуплина являются иллюстрацией становления этого жанра. Джоуплин был связан с клубом, носящим название «Кленовый лист», в городе Седалия, штат Миссури (юго-восток). Улица, на которой он помещался, Ист Мэйн Стрит была главным «рассадником порока» в городе.

Днем в ней функционировали торговые предприятия. Когда же после захода солнца магазины закрывались, вступало в силу веселье «ночной жизни». В каждом из заведений обязательно было фортепиано, на котором играли и импровизировали музыканты. Нередко хозяин клуба и композитор-исполнитель совмещались в одном лице. Подобная ситуация стала в высшей степени характерной для американской предджазовой и джазовой культуры вообще.

Не один талантливый музыкант, связанный с Ист Мэйн Стрит превратился в алкоголика, распутника, наркомана, прежде чем успел реализовать свои творческие возможности.

Но Джоплин с самого начала возвышался над окружавшей его средой. У него были ясно осознанные идеалы и художественные цели, отличающие его от большинства его собратьев. Джоплин уникален уже в том, что успел в ранние годы получить некоторое подобие европейского музыкального образования и свободно мыслил в рамках европейского музыкального языка.

Мечтой его жизни было создание произведений в высоких «оперно-симфонических» жанрах, которые основывались бы на регтайме. Еще до знаменитого «Кленового листа» он сочинил миниатюрный балет на тему регтайма — «Ragtime Dance» («Танец в стиле регтайма») для камерного оркестра в духе раннего классицизма. Его постановку он осуществил в 1899 году на гонорар от своей знаменитой пьесы.

Некоторое время спустя появилась его первая опера «Почетный гость» («The Guest of Honour»), опубликованная в 1903 году. Последние десять лет своей жизни Джоплин посвятил своему главному творческому замыслу — опере «Treemonisha» («Тримониша»).

Трагедией жизни этого высокоталантливого черного композитора было несоответствие между его духовными устремлениями и пониманием обществом. При жизни его музыка воспринималась афроамериканской общиной как «слишком белая», а белыми — напротив, как «слишком чёрная». Джоплин получил признание лишь после смерти.

Джоплин и его последователи— Джемс Скотт и Джозеф Лэм вошли в историю регтайма как основатели его первой и самой значительной школы).

**Слайд № 40.** –видео - фрагмент из к/ф «Скотт Джоплин» (реж. Д. Каган, 1977 г.)

## **Музыкально-выразительная система регтайма**

**1. Первое место принадлежим ритмическому началу.** Все другие стороны выразительности регтайма ушли на второй план. Поколение, выросшее на рубеже двух веков, было ошеломлено им:

«Белому слушателю 90-х годов, воспитанному на ритмах европейской музыки... или популярных аранжировках народных мелодий, регтайм казался густо синкопированным, буквально шокирующим своими ломаными ритмами и сдвинутыми ударениями».<sup>1</sup>

Синхронность двух контрастных ритмических пластов - **эффект «качания»**, как бы балансирование сознания слушателя между двумя ритмическими плоскостями (что рождало сложный психологический эффект — целостности и раздвоенности), одна из которых **равномерная маршеобразная двухдольность** в басах на  $\frac{4}{8}$ , а другая в верхнем голосе основывалась на четко очерченных **кратких синкопированных мотивах** (знакомый нам мотив кекуока, который подвергался сложнейшему варьированию). Возникает ясная ассоциация с бесконечным варьированием па у менестрельных танцоров и ритмами в импровизациях банджоистов.

### **Новое в ритмической структуре регтайма:**

- ослабление сильной доли и сдвиг акцента к слабым долям («off beat»);
- разрыв ритмического узора посредством пауз («break»);
- неожиданная остановка в регулярном движении, в том числе и в басах («stoptime»);

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов, композитор, 1990. – с. 154.

- повторение одного и того же мелодического мотива на видоизмененном ритмическом мотиве.

## **2. Фортепианный стиль регтайма**

Регтайм неотделим от полутоновой темперации фортепиано; он задуман в ее рамках и не может отклоняться от нее. Этим подчеркивался разрыв с традицией афро-американского вольного («грязного») интонирования.

Пианизм регтайма тесно связан с духом и стилем менестрельного шоу: блестящая виртуозность, неотделимая от танцевальных и инструментальных номеров менестрельных комедий; господство юмора; объективность выражения, лишенная открытой эмоциональности; мелодии менестрельных банджоистов.

Приемы игры на банджо были перенесены в сферу фортепианных звучаний: громкое, грубоватое, динамичное, рассчитанное на мгновенное восприятие самой широкой аудиторией. Впервые в истории фортепиано трактовалось как инструмент, преимущественно ударный (перкуссивный).

**3. Форма «классического» регтайма** проста, элементарна и восходит к бытовой музыке США конца века: к маршу для духового оркестра, к польке, кадрили.

**Регтайм — не более чем попури - «медли»** - последование 4-5-и самостоятельных контрастируемых друг с другом тем, каждая из которых обязательно укладывается в 16-тактовое построение. Все вместе они организованы в два ясных раздела:

I раздел	II раздел (трио)
AA BB A	CC DD BB

**Слайд № 41. – титульный лист, схема и аудио - С. Джоуплин. «Регтайм Кленового листа»**

играть:

**Образцы тематизма и структуры ретайма**

(из «Кленового листа»)

Первый эпизод А

16

Второй эпизод А'

Третий эпизод В



**Первая тема А**, в манере двухдольного марша (или тустепа), даже содержится интонационный намек на фанфару.

**Вторая тема В** — сходного характера, но еще более подвижная, как бы парящая.

**Третья тема С** - контрастирует с музыкой первого раздела большей мелодичностью.

**Четвертая тема D** - как динамическая вершина пьесы.

Этот эффект нарастания к концу получил впоследствии у музыкантов джаза термин «возвращения домой» («**coming home**»).

Гармония в регтайме в целом простейшая, лежит в рамках гармонического стиля менестрельных банджоистов.

**Слайд № 41. - аудио - С. Джоуплин. «Регтайм Кленового листа»**

**Слайд № 42. –Джери Ролл Мортон, аудио – Дж. Р. Мортон «The Finger Breaker» («Виртуозная пьеса»)**

(Джелли Ролл Мортон (1885 – 1941) - один из самых выдающихся музыкантов регтайма и раннего джаза, американский джазовый пианист, певец, руководитель оркестра «Red Hot Peppers» (красные горячие перцы). С 1902

года выступал как пианист в увеселительных заведениях Нового Орлеана. Именно он осуществил переход от регтайма к джазовому стилю. Мортон создал высоко оригинальный стиль, в котором синтезировал фольклор чуть ли не всего мира (Африки, Вест-Индских островов, Португалии, Испании, Франции, Англии и др.) с ультрасовременными афроамериканскими жанрами регтайма и блюза. Его пьесы: «The Naked Dance» («Оголенный танец»), «Kansas City Stomp» («Пляска города Канзас»), «The Finger Breaker» («Виртуозная пьеса») и другие — кульминационная точка в эволюции регтайма предджазовой эпохи).

«Не жалоба и не оргия... Здесь нет ни следа печали, неистовства, экстаза... Перед нами замаскированная под невозмутимость ирония, которая исключает личные переживания. Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправимо веселая. В ее механическом облике есть даже нечто элегантно-заставляющее вспомнить негра-дэнди в кокетливо сдвинутом на бок канотье».<sup>1</sup>

#### **Слайд № 42. – аудио - Дж. Р. Мортон. «The Finger Breaker»**

Велико влияние регтайма на творчество композиторов XX века.

#### **Слайд № 43. – П. Хиндеминт; аудио - П. Хиндеминт. «Регтайм» из фортепианной сюиты «1922»**

(Пауль Хиндемит (1895— 1963) — немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижёр, педагог и музыкальный теоретик).

**Фортепианная сюита «1922»** - произведение саркастическое, полное ядовитой иронии, запечатлевшее жизнь большого города (в названии Хиндемит выносит год написания произведения, что делает его документальным).

---

<sup>1</sup> Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. – с.167.

Город 20-х годов - его улицы, утопающие в суете людей и машин, мир цирков, кабаре, мюзик-холлов, кружащийся в ритмах модных танцев. Хиндемит остро, точно и лаконично формулирует саму суть городской жизни: «где-то за фейерверком эксцентрики, гротеска, эпатажа (1.Марш, 2. Шимми, 5.Регтайм), под ворохом банальностей (4.Бостон), тихо звучит одинокий голос человека, потерянного в бурном потоке будней мегаполиса (5. Nachtst uck).».

Финальный Регтайм беспощадно сметает любые намеки на сентиментальность. Автор дает следующие пояснения к исполнению этой пьесы: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить dis. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом».

**Слайд № 43. –аудио - П. Хиндемит. «Регтайм» из фортепианной сюиты «1922»**

**Слайд № 44. – И.Ф. Стравинский; цимбалы; аудио - И. Стравинский. «Регтайм для 11 инструментов»**

(Игорь Федорович Стравинский – (1882- 1971) — русский композитор, дирижёр и пианист. Один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века).

«В 1918 г., вернувшись из гастрольного турне по Америке, Эрнест Ансерме привез мне связку нот регтаймов. С этими пьесами перед глазами я сочинил регтайм для «Истории солдата» и «Регтайм» для одиннадцати инструментов».

«Я начал «Регтайм» для одиннадцати инструментов в октябре 1918 г. и закончил в то утро, когда был заключен мир. Помню, сидя за цимбалами в моей мансарде в Морж, как Маргарита за прялкой, я стал замечать какое-то жужжание в ушах. Я спустился на улицу, и оказалось, что этот шум слышат

все – он был вызван пушечной стрельбой на французской границе, возвещавшей конец войны».

«Я сочинил Регтайм на цимбалах, и весь ансамбль группируется вокруг их звучания, напоминающего пианино в бардаке». <sup>1</sup>

Регтайм для 11 инструментов (1918 г) – для двух деревянных инструментов и трех медных духовых, четырех смычковых, комплекса ударных и цимбал.

**Слайд № 44. – аудио - И. Стравинский. «Регтайм для 11 инструментов».**

**Слайд № 45. – А. Светличный, аудио - А. Светличный. «Регтайм»**

(Антон Светличный (род.1982) - композитор из Ростова-на-Дону. Участник нескольких рок-, поп-, джазовых проектов местного значения. Член группы композиторов "Сопротивление материала" (СоМа). Преподаватель Ростовской консерватории и Ростовского колледжа искусств).

**Слайд № 45. – аудио - А. Светличный. «Регтайм»**

И, завершая наше общение, хочется предложить вашему вниманию еще один фортепианный стиль, появившийся в конце XIX века, как ответвление рэгтайма, но отличающийся от него техникой исполнения - **Буги – вуги** (англ. **Boogie Woogie** – подражание джазовым звукам).

Его представляли тысячи музыкантов-самоучек, нашедших свои способы извлекать музыку из «волшебного ящика». Первоначально это были афроамериканцы, игравшие вечерами для развлечения бедняков, обычно в большом амбаре (или под каким-нибудь навесом), превращённом в кабаре, куда приходили выпить и потанцевать после трудового дня. А также в недорогих кафе типа «хонки-тонк», в барах типа «barrel-house» и прочих местах, где развлекали публику на вечеринках и приёмах.

---

<sup>1</sup> Стравинский, И.Ф, Крафт, Р. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии /И.Ф. Стравинский, Р. Крафт, под ред. А.Н. Крюкова. – Л.: Музыка, 1971. - 186 с.

Как правило, игра пианистов не блистала совершенством, т.к. большинство из них впервые село за фортепиано случайно, на какой-нибудь вечеринке. Публика требовала от них подходящей для танцев чётко ритмичной музыки, которая брала начало в негритянской народной традиции. Пианисты играли преимущественно **блюз**. Причём пианисты играли блюз быстрее и ритмичнее, так как они аккомпанировали танцорам. В результате создали неповторимый колоритный **стиль буги-вуги**. В остальном блюз остался прежним:

- блюзовая форма (12-и тактовый период)
- блюзовая последовательность аккордов (чередование аккордов I, IV, V ступеней) с остинатным повторением.

Визитная карточка этого стиля – повторение ритмических фигураций в левой руке, которое создает пульс всей пьесы - восемь ударов в такте - «гуляющий бас». Левая рука пианиста постоянно находилась почти на одном месте клавиатуры. Для этого не требовалось никакой бриллиантовой пассажной техники — главное заключалось в безошибочном чувстве ритма и физической силе.

**Слайд № 46. – примеры ритмических рисунков для левой руки (играть).**



Правая рука музыканта не зависела от того, что играет левая. Она обыгрывала простые, но ритмизованные мотивы, либо энергично высекала аккорды. Лавина грохочущих звуков говорила о том, что никакой техникой классического типа добиться подобного эффекта невозможно.

К числу наиболее популярных джазовых исполнителей, сделавших наибольший вклад в развитие буги-вуги относятся: Джей Макшэнн, Пайнтоп Смит (В 1928 году вышла запись самой известной пьесы в этом стиле - «Pine Top's Boogie Woogie»), Альберт Аммонс, Джимми Янкей, Джо Салливан.

**Слайд № 47. – Дж. Макшэнн; аудио - Дж. Макшэнн. «Vine street Boogie»**

(Джей Макшэнн (1916 — 2006) — джазовый и блюзовый пианист, вокалист, композитор, руководитель оркестра).

**Слайд № 47. – аудио - Дж. Макшэнн. «Vine street Boogie»**

В середине 1930-х годов темп композиций всё время убыстрялся, и буги-вуги видоизменился в танец. А в 1938 – м его танцевали по всей Америке. В конце Второй Мировой войны американские солдаты привезли Буги-Вуги в Европу. Европейские танцмейстеры посчитали его дикарским: партнер то отбрасывает партнершу, то привлекает к себе, то заставляет проскользнуть по полу. Но танец имел успех у публики и после долгих споров был принят в европейских танцзалах.

Музыкальный размер – 4/4. Темп — от умеренно быстрого до быстрого. Для танца характерны переступания с ноги на ногу в, так называемом, двойном ритме (Дабл-Тайм) и элементы эксцентрики.

**Слайд № 48. – видео - танец «Буги-вуги».**

## Использованная литература

### Основная

1. Конен, В. Рождение джаза /В.Д. Конен. –2 –е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. – 320 с., нот., ил.;
2. Овчинников, Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып.1 /Е.В. Овчинников. – М.: Музыка, 1994. – 240 с., нот., ил.;

### Дополнительная

3. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. / Дж.Л. Коллиер; общ. ред. Матвеева А. – М.: Радуга, 1984. – 392 с.;
4. Мошков, К. Блюз. Введение в историю /К.В. Мошков. – 2-е изд., испр. – СПб: Планета музыки, 2014. - 384 с.;
5. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л.: Музыка, 1978. – 128 с.;
6. Стравинский, И.Ф, Крафт Р. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии /И.Ф. Стравинский, Р. Крафт, под ред. А.Н. Крюкова– Л.: Музыка, 1971. - 448 с.;
7. Интернет-ресурсы:
4. Маршалл Стернс - История джаза. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2981706-pall.html>. - (Дата обращения: 21.04.2018);
5. Музыка Соединенных штатов Америки [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/usamusic.html> - (Дата обращения: 23.04.2018);
6. онлайн - словари и энциклопедии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/>. – (Дата обращения: 27.04.2018).
7. Рабство в США на иллюстрациях американских художников: часть 4 - Рабы на сельскохозяйственных производствах (фото, репродукции

картин - Режим доступа: <http://tipolog.livejournal.com/223107.html> .- (Дата обращения: 05.05.2018).

8. Аудиоматериалы - Режим доступа: <http://vmuzice.me/>; <http://muz-color.ru/>. - (Дата обращения: 16.05.2018).

9. Видеоматериалы. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/>. - (Дата обращения: 19.05.2018).