

РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА У 20-Х РР. ХХ СТ.

У статті автор розглядає історико-соціокультурний фон розвитку джазового мистецтва в Чикаго 20-х років ХХ століття. Досліджені процеси розвитку стилістико-жанрової специфіки виконання, розвиток ансамблів, оркестрів та вокалістів Чиказького періоду.

Ключові слова: Чикаго. Джаз, стиль, жанр, ансамблі, оркестри.

В статье автор рассматривает историко-социокультурный фон развития джазового искусства в Чикаго 20-х годов ХХ века. Исследованы процессы развития стилистико-жанровой специфики исполнения, развитие ансамблей, оркестров и вокалистов Чикагского периода.

Ключевые слова: Чикаго, джаз, стиль, жанр, ансамбли, оркестры.

In the article an author examines historical social-cultural background of the development of jazz art in Chicago in the 20-s of the 20-th century. The processes of development of stylistically were investigational genre specific of implementation, development of bands, orchestras and vocalists of Chicago of period.

Key words: Chicago, jazz, style, genre, bands, orchestras.

У світлі глобалізаційних та модернізаційних змін у культурі спостерігається посилений інтерес до джазового мистецтва, що привертає увагу новим різновидом інструментальної та вокальної музики. Еволюція джазового напрямку від його зародження у первинному середовищі до професійного виконання відбувається і сьогодні. Модернізаційні зміни джазового мистецтва і процес інтеграції сформувалися завдяки деяким чинникам: по-перше, розвиток виконавства у джазовій сфері; по-друге, вражаючими темпами модернізується світова конкурсна система, де поряд з академічною та народною музикою значна роль належить і джазу; по-третє, склалася нова виконавсько-композиторська майстерність, що отримала міжнародне визнання на європейському рівні: Андре Астьер (Франція), Карін Фонте (Франція), Марсель Азолла (Франція), Рішар Гальяно (Франція), Арт Ван Дамм (США-Чикаго), Біллі Стрейхорн (США), Джером Керн (США), Уно Найссоо (Естонія), Ернст Кшенек (Австрія), А. П'яццолла (Аргентина), Ю. Дранга (Росія), В. Ковтун (Росія), В. Власов (Україна), В. Зубицький (Україна), Б. Мирончук (Україна), І. Єргієв (Україна), В. Журавицький (Україна), К. Віленський (Україна), В. Волков (Україна), В. Іванов (Україна) та інші; і нарешті, всеохоплюючим стає джазово-фестивальний рух: у Вінниці з 1967 року, Горлівці («Весняні дні джазу»), Дніпропетровську («Джаз на Дніпрі»), Донецьку, Києві («Джем сешн-67», «Осінній джазовий марафон», «Метаморфози джазу»), Кривому Розі («Горизонти джазу»), Львові, Нікополі, Одесі («Одеський фестиваль джазової музики», Міжнародний фестиваль джазової музики, присвячений 100-річчю від дня народження Л.О. Утьосова), Сумах («Jazz Fest») та інших містах.

Метою статті є визначення і дослідження особливостей історичного та соціокультурного розвитку джазового мистецтва, виявлення стилістично-жанрової специфіки виконання 20-х рр. ХХ ст. у Чикаго.

У період між 1890–1917 рр. у легендарному місті Сторівіллі (Storyville) – квартал Нового Орлеану, що вважався вертепом розпусти [14], був відкритий у 1897 році і названий на честь мера міста Сіднея Сторі (Sidney Story) [12; 59] – були відомі світові джазові музиканти. У праці «Джазмени» (1910 р.) зазначено, що в Новому Орлеані існувало близько двохсот розважальних закладів і «будинків задоволення» – це дев'ять крупних кабаре, багато «танцювальних шкіл», велика кількість салунів, притонів, гральних будинків, «хонкі-тонксів» та «баррел-хаусів» [13]. Район Сторівілль сформувався після розподілу Нового Орлеану на дві частини. Сідней Сторі і запропонував законопроект, що зосереджував всі будинки розпусти й розважальні заклади в одному районі – це було одне з найвеличніших місць проституції у світі [10; 68], де працювало майже двісті музикантів, які виконували джазову музику. Згодом вони зазнали величезної слави як виконавці джазового мистецтва. Саме творче музикування відбувалося у Сторівіллі з ранку до ночі в розважальних приміщеннях, коли відвідувачі розходилися на відпочинок, червоні ліхтарі згасали, а приміщення та інструменти були вільними. Тоді у кімнатах притонів збиралися негри-музиканти та імпровізували заради власного задоволення. У цих імпровізаціях негритянських музикантів з'являлися кращі риси народної афро-американської музики, кристалізувались гостро-виражальні засоби джазу [3; 324]. До 1917 року джазове мистецтво залишається виключно новоорлеанською музикою. Північноамериканські менестрелі «полювали» за новим репертуаром, знаходили та «підбирали» окремі золоті піщинки афро-американського фольклору. З Нового Орлеану та Куби могли проникнути кейкуок (англ. Cakewalk) та регтайм (англ. Ragtime) у місцевий побут американців Півночі, але перетворення джазу у форму побутової музики Північної Америки відбулося лише в «*епоху морального перевороту*», після Першої світової війни (1914–1918) [3; 326]. Однією з професій, до яких допускалися темношкірі виконавці – було музичне мистецтво, але тільки в розважальних приміщеннях. Протягом багатьох поколінь негри-музиканти формувалися у Новому Орлеані, де музика була однією з найпоширеніших професій. Доля негритянської музики та його «творчою лабораторією» став славетний «район червоних ліхтарів» – Сторівілль (Storyville).

На думку Валентини Конен у праці «Шляхи американської музики. Нариси з історії музичної культури США» (1965), «янки», які приїздили на колишні латинські землі, залишали на батьківщині всю свою респектабельність, своє пуританське ханжество та погані норми поведінки. Притони Сторівілля приваблювали авантюристів, злочинців з усієї країни. На обслуговування цього «суспільства» і були приречені талановиті негритянські музиканти, які рятувалися від безробіття та голоду [3; 324].

Духовне життя Сполучених Штатів Америки в період Першої світової війни було уражене страшною хворобою скепсису та невірою. Європейська війна, де вперше брали участь Сполучені Штати, призвела масову катастрофу ідеалів-демократії, пуританської етики, громадянського оптимізму, яке відіграло важливу роль у житті країни протягом трьох століть. Втративши демократичні ілюзії попередників, відкинувши пуританський

глузд та романтизовану сентиментальність, що було типовим для суспільного життя США довоєнного періоду, новий американець прагнув, з одного боку, до наживи, з іншого – до розваг. Спрага видовиська, чуттєвих насолод пронизує життя країни в цей період катастрофою усіх сподівань, крім ілюзій вічного матеріального процвітання [3; 225–227].

Боротьба негрів за своє звільнення в період Першої світової війни зіграла важливу роль у популяризації джазу серед американців. У мистецтві настає період експериментування та відмовлення від старих форм. Новий Орлеан отримує статус військового порту. У жовтні 1917 року війська Сполучених Штатів Америки прибули у місто та оголосили про закриття усіх розважальних приміщень Сторивіл्ला, мотивуючи тим, що афро-американські музиканти своєю музикою деморалізують військових моряків [1; 34]. «Нічне життя», характерне для періоду процвітання, втратило своє значення [3; 328].

Отже, прозвучав похоронний марш відомому округу «червоних ліхтарів», що зіграли з наказу секретаря військово-морських сил Даніелса. Колишні «мадам» і «королеви» Сторивіл्ला під акомпанемент кращих джазменів з «червоноліхтарних» дансінгів й холів рушили на Північ, Захід і Схід. Деякий час там ще залишались відомі салуни і старі знайомі вагони, що торгували шніцелями й гарячими сосисками, але потім і вони зникли. Місцеві музиканти залишилися без роботи і старий новоорлеанський «Округ» перетворився на історію [10; 90–91]. Квартал знесли, а пізніше там був розташований парк імені Луїса Армстронга. Коли місцева влада міста наприкінці ХІХ ст. видала закон, що забороняв їм займатися своєю працею де-небудь, крім притонів та публічних будинків [3; 323–324], величезна маса негритянського населення вирушила в промислові міста Півночі: до Детройта (DETROIT), Чикаго (CHICAGO), Філадельфії (PHILADELPHIA), Клівленда (CLEVELAND), Канзас-Сіті (KANSAS-CITY), Мемфісу (MEMPHIS), Нью-Йорка (NEW YORK). В одному із районі Чикаго у Саут-Сайд (SOUTH SIDE) опинилося понад п'ятдесят тисяч негрів. Для цих людей приїзд на Північ означав не тільки зміну місця проживання, але і нове культурне середовище, відмінне від того, яке вони знали раніше. Негри їхали на Північ, сподіваючись знайти там нове життя, нові можливості. Багато з них були спокушені казками про гарний заробіток і розкішне життя, але їх чекало розчарування, самота, туга за залишеним будинком, тому вони і тягнулися до всього, що хоч трохи нагадувало про минуле: до рідних або знайомих, до релігії та музики. Південні музиканти також залишали рідні місця і відправлялися на Північ, де їх слухали не тільки афро-американці, але і білі з Гарлему або Саут-Сайд. Біла публіка складалася, в основному, з молодих музикантів, які із зацікавленням ставилися до нової для них музики. Але широка публіка тоді ще нічого не знала про справжню негритянську музику і знайомство з нею йшло через музику танцювальну, яку виконавці збагачували елементами джазу, про що зазначав американський музикознавець Дж.Л. Колліер [2; 73].

Музиканти рознесли музику новоорлеанського стилю по всій східній частині країни, у тому числі і Чикаго [1; 34]. Саме тоді розпочалося справжнє переселення музикантів до Чикаго. Почався новий етап у розвитку традиційного джазу, що характеризувався, передусім, продовженням на новому ґрунті традицій Нового Орлеана,

а також подальшою еволюцією стилістики і появою нових форм [10; 90–91]. Блюзові співаки, піаністи бугі-вугі, виконавці регтайму, скіффл-ансамблі та джазові оркестри приїхали до Чикаго. Все це сприяло виникненню «ЧИКАЗЬКОГО ДЖАЗУ» (CHICAGO JAZZ) – це початок 20-х рр. ХХ ст. [6]. Саме в цей період, стверджував Дж.Л. Колліер [2], у джазі починає зароджуватися традиція вільного імпровізування, експерименту під час виконання, на прикладі «The Snake Rag», але також розповсюджується усім знайоме «*джер-сешн*» (англ. Jam session – несподівана зустріч), коли музиканти імпровізують усю ніч, постійно змінюючись та спонтанно підхоплюючи мелодію [1; 6].

Чиказький джаз займає проміжне положення між новоорлеанським джазом та свінгом. Він утворився в практиці музикування білих музикантів на основі традицій новоорлеанського стилю та диксиленду. У чиказький період джаз зазнає певних змін: європеїзована манера виконання, заміна колективної імпровізації серією соло аранжированими епізодами, індивідуалізація ведучого мелодійного голосу, часткова відмова від традиційної для негритянського джазу респонсорної (питально-відповідної) техніки (Responsorial principle), перевага фігураційної варіаційної мелодики над прохідною імпровізацією, опора на остинатно повторювану гармонійну модель (квадрат) [2; 375], відбувається зміна музичного інструментарію, збільшується склад оркестру, варіюється загальне число учасників. Поряд з ансамблями з п'яти членів існували і розширені склади, де число музикантів доходило до 8–9 [10; 104], – корнетисти частіше стали грати на трубі, замість туби ввели технічно рухомий інструмент – контрабас, а замість банджо – гітару. З часом в оркестрі з'явилися фортепіано та саксофони [12; 102]. Для 20-х рр. ХХ ст. важливою тенденцією є розширення чисельного складу ансамблів і, що найголовніше, виникнення перших негритянських «*біг-бендів*»; відбулися зміни і у ритміці – замість 1-ої та 3-ої долі такту, стали акцентувати 2-гу та 4-ту долі такту; набуває широкого поширення стилістика, що позначена узагальнено поняттям «*світ*» і пов'язана з діяльністю «*білих*» оркестрів; збагачується і репертуар музикантів за рахунок номерів з ревію, оперет та мюзиклів [12; 102]. Суттєві зміни відбувалися і в ударних інструментах – барабанщик у стаціонарних умовах може на самоті впоратись з великим набором інструментів, можливості його поширюються, а техніка прогресує. Ударні поступово стають схожими на знайому нам ударну установку сьогодення [5; 7].

Перший джазовий оркестр білих (диксиленд) з'явився у Чикаго 1915 року. Після масової еміграції з Півдня чорних музикантів на естрадних майданчиках міста вибухнула джазова лихоманка. Найвідоміші диригенти цього періоду виступали тут з менш славетними новоорлеанськими оркестрами: у Чикаго Луїс Армстронг створив свій оркестр «Hot Five» (квінтет), а потім «Hot Seven» (септет), Джеллі-Ролл Мортон – «Red Hot Peppers», Джонні Доддс – «New Orleans Wanderers» [1; 38].

Іншим видатним бендом чиказької школи був «Wolverine Orchestra», в якому грав видатний трубач Бікс Бейдербек. Він започаткував свій індивідуальний виконавський стиль, для якого характерна особлива чистота і «*золотистість*» тембральної фарби, стриманість та елегантність. Пі-Ві Рассел («Pee Wee» Russell) згадує: «*Бікс відполірував джаз і зробив його більш музикальним. Його техніка була пречудовою,*

інтонація – незрівнянною. Таким же видатним було його гармонійне чуття й застосування його щодо фортепіано чи корнета. Він почав використовувати цілі тони та збільшену гаму» [10; 102–103]. У виконанні цього ансамблю виявлялися риси, типові для диксиленду, тобто у метро-ритмічному відношенні була тенденція до постійного синкопування, що йшло від регтайму; фразування «офф-біт» – відсутнє, виконання «на біті» робило загальний характер звучання млявим. В інтонуванні відсутні блюзові забарвлення, але у деяких місцях важливу роль набуває гармонія, яка походила від романтиків та імпресіоністів, іноді помітна тенденція до хроматизації [10; 103].

У праці «Історія джазу» (2001) музикознавець Г.Б. Зайцев повідомляє, що у Чикаго існувала ще і система «house rent party» (оренда приміщення для вечірок та розпродаж білетів на неї), куди часто запрошували негритянські оркестри, які отримували повну свободу до імпровізації у «нон-стоп» (англ. Non-stop – музика без зупинки) танців [1; 38, 109].

Важливу роль у формуванні та розвитку чиказького джазу відіграв організований у 1922 році ансамбль «Austin High School Gang», основу якого склали учні чиказької середньої школи ім. Остіна – корнетист Джиммі Мак-Партленд (Jimmy McPartland), кларнетист і альт-саксофоніст Френк Тешмейкер, тенор-саксофоніст «Бад» Фрімен Лоренс («Bud» Freeman Lawrence: 1906–1991), контрабасист Джим Леніген, банджист та гітарист Дік Мак-Партленд (Dick McPartland). З часом цей ансамбль, який спочатку грав на студентських вечірках та місцевих танцювальних залах, став професійним і перетворився у творчу лабораторію для багатьох музикантів чиказького джазу [12; 102]. Саме у цьому ансамблі експериментували трубач Біке Бейдербек («Vix» Beiderbecke: 1903–1931), кларнетист Бенні Гудмен (Benny Goodman: 1905–1986), ударник Джин Крупа (Gene Krupa) та інші. Виникають оркестри чиказького стилю: «Vix Beiderbeck and his Gang», «Chicagians», «Chicago Rhythm Kings», які з часом здобули велику популярність [1; 39]. Стиль ансамблю «Austin High School Gang» застосовував елементи регтайму, традиційних європейських танців і лише дуже незначною мірою містив елементи власне джазу, але більш близького до стилю «світ». Особливо захоплювала виконавців можливість синкопування, крім того, музиканти використовували спосіб стакато в імпровізаціях, яка будувалась переважно на послідовностях з довгих пасажів. За звичаєм, ближче до кінця п'єси імпровізація ставала колективною. Настрій музики включав досить широкий спектр відтінків – від похмурих тонів до нестримної, майже істеричної веселості [10; 102]. З цим ансамблем також виступали трубач Магсі Спанієр (Muggsy Spanier: 1906–1967), кларнетисти «Мезз» Мільтон Меззроу («Mezz» Milton Mezzrow: 1899–1972), Пі Ві Расселл («Pee Wee» Russell), тромбоніст Флойд О'Брайєн, піаністи Джо Саллівен, Джес Стесі, банджист та гітарист Едді Кондон (Eddie Condon: 1905–1973), ударник Дейв Таф [12; 102]. Термін «світ» (англ. «sweet») – солодкий, приємний, милий, благозвучний) має відношення до музики танцювального характеру і виконується у помірному темпі. Розповсюдження «світ» музики сприяло виходу наприкінці 20-х рр. ХХ ст. перших звукових фільмів – «THE JAZZ SINGER», в якому співав Ел Джолсон і «THE KING OF JAZZ», за участю оркестру Поль Уайтмена. Серед колективів, які виконували таку музику, були також оркестри Гая Ломбарде, англійця Джека Хілтона, Бенні Поллака, Жана Голдкета.

Репертуар цих оркестрів складала обробка популярних пісень Ірвіна Берліна, Дж. Гершвіна, Джерома Керна, Коула Портера та інших композиторів. На сьогодні цей термін не використовують, але оркестри, які виконують таку музику, існують (наприклад, Нелсона Рідла) [12; 70].

На розвиток ансамблів чиказького періоду вплинула виконавська діяльність Джозефа Кінга Олівера (Joseph King Oliver: 1885–1938), його прізвисько – «Король» (King) [7], він виконував у свінговій манері і рідкісною мелодійною винахідливістю, більш ніж хто-небудь сприяв формуванню новоорлеанського стилю, використовував найрізноманітні предмети, такі як склянки, відра, кадки для піску, гумові шнури тощо, щоб «*витягнути*» різносортні звуки зі своєї труби [11; 3]. Стиль оркестру «King Oliver's Creole Jazz Band» є останнім великим розвитком класичного новоорлеанського стилю, але він також виявився провісником зародження стилю свінгу і орієнтувався на ансамблевому виконанні та колективній імпрровізації. Гра у цьому стилі будувалася на мелодіях, яку розпочинали трубачі, а потім підхоплювали тромбоністи або кларнетисти. Секція ритму сформувалася у складі банджо, туби, контрабаса та фортепіано [6]. Діяльність Луїса Армстронга (Louis Armstrong: 1901–1971) також мала вплив на розвиток чиказького періоду, він створив ряд ансамблів, серед яких найяскравішими були «Hot Five» та «Hot Seven» (1925–1927 рр.). В них брали участь такі музиканти: Д. Додс, Кід Орі, Е. Гайнс [10; 99]. Свій перший оркестр Луїс Армстронг створив, коли йому було чотирнадцять років [4; 135]. Виступаючи в ансамблі Кінга Олівера, Луїс Армстронг запровадив революційні зміни у концепцію джазової імпрровізації, перейшов від традиційних схем колективної імпрровізації до виконання індивідуальних сольних партій. Термін «Hot» спочатку був синонімом джазової сольної імпрровізації для підкреслювання різниці до підходу виконання соло, але пізніше це поняття стали пов'язувати зі способом виконання джазового матеріалу, визначеним інструментальним та вокальним стилем виконання, так званого «*хот-інтонації*»: сукупність особливих способів ритмізації та специфічних інтонаційних особливостей [6; 10].

12 листопада 1925 року вийшли перші три п'єси із серії «Louis Armstrong Hot Five» – «Gut Bucket blues», «My Heart» та «Yes I'm in the barrel». Записи 1925–1927 рр., «Heebies Jeebies», «Cornet Shop Fuey», «Muskrat Ramble», «Savoy Blues», «Wild Man Blues» та інші увійшли в золотий фонд джазу і виявилися класичними зразками того неповторного стилю, котрий заслуговує на назву «Гарячий джаз» [6; 10].

Як зазначав Лев Мархасєв у своїй праці «У легкому жанрі» (1984), Луїс Армстронг виконував різноманітні твори від старих блюзів, спіричуелів до музики з кінофільмів та мюзиклів, популярних пісень американських і європейських композиторів. Співати з ним вважали за честь видатні співаки Америки – від Бессі Сміт до Еллі Фіцджеральд та Барбари Стрейзанд. Виконувати разом з ним означало – «*пройти академію Армстронга*». Він перевершив народну негритянську манеру, наслідуючи у співі інструментам, тобто дріботіння, шерпаві «*коми звуків*», клопочуще вібрато, сумуючи, радісні викрики, або його «*o, yes*», зітхання, бормотання, сміх. У його виконанні джаз придбав дволикий «*інструмент джазу*», де труба і голос нероздільні. Трубу він сприймав як живу, рідну істоту, виконуючи, Луїс Армстронг неначе радився з інструментом, нібито розмовляв з ним [4; 133–134]. Ось як говорить ведучий критик

джазового мистецтва, музикознавець Гері Гіддінс в одному з фільмі режисера Кена Бернса «Джаз. Вся історія з 1917 року», що Луїс Армстронг це «... втілення джазової музики. Це Бах Американської музики, Шекспір Американської музики. Він віха в історії джазової музики і завдяки йому ця музика стала мистецтвом. Він з'єднав усе, що відбувалося до нього і показав, у якому напрямі все буде розвиватися. Луї Армстронга безперечно можна назвати Генієм. Він чув те, що не чув ніхто інший: ритми, мелодії, звук. Він міг виконувати на трубі, ніби своїм голосом і все це вимислив він. Це виходило настільки натхненно, що музика могла навіть ангелів примусити плакати», а трубач Уінтон Марсаліс (Wynton Marsalis: 18.10.1961р.) зазначав, що «... він з тих людей, у яких є природжене почуття та розуміння від Бога. Коли ми говоримо про Луїса Армстронга, ми говоримо про людину величезної духовної глибини, про високий рівень музичного удосконалення і це винятковий випадок в історії музики. Він був обраний, щоб показати усім відчуття, розуміння джазу і все це донести до усіх музикантів усього світу. Луїс Армстронг – винахідник нового стилю виконання, вимислив сумісний соло, об'єднав блюзове звучання з американськими народними піснями, розширив діапазон труби, створив мелодійну, ритмічну мову, за допомогою якої усі біг-бенди почали писати музику», а на думку письменника Стенлі Крауч «... труба – інструмент священний, це найскладніший з усіх духових інструментів, який вимагав найбільших зусиль, а Луїс Армстронг грав на ній з такою могутністю, якої не було при ньому та після нього. Ніхто не міг повторити цього. Він був єдиним» [14].

Особливе місце серед чиказьких ансамблів займали також колективи Маггеї Спанієр та Уінджі Манона. Вони були представниками чиказького стилю, що наближався до автентичного джазу. Всі інші чиказькі групи орієнтувалися на диксиленд подібного «New Orleans's Rhythm Kings» [10; 103] з солістом кларнетистом Леоном Рапполо (Leon Rappolo). Цей бенд грав істотно більш складну музику, ніж старий Dixieland Jazz Band. Техніка виконання чиказьких джазових ансамблів вплинула на розвиток оркестрів другої половини 20-х рр. ХХ ст., що і дало початок виникненню розвитку свінгу.

Дж.Л. Коллієр у своїй праці «Становлення джазу. Популярний історичний нарис» (1984) стверджує, що наприкінці 20-х рр. ХХ ст. група білих музикантів (Джек Тігарден, Пі Ві Рассел, Бенні Гудмен, Бікс Бейдербек) вперше в історії джазу змогла на рівних умовах змагатися з найкращими негритянськими джазменами. Творчість білих музикантів вплинула на діяльність негритянських виконавців таким чином: по-перше, знаходячись під враженням віртуозного виконання білих інструменталістів з джазових та танцювальних оркестрів, афро-американські виконавці почали працювати над удосконаленням своєї техніки; по-друге, увагу негрів привернули нові принципи аранжування, їх ускладнені джазові гармонії. Деякі негритянські виконавці (Коулман Хоукінс, Дон Редлін з оркестру Флетчера Хендерсона), наприкінці 20-х років вже експериментували з новими гармоніями, але пріоритет у цій галузі залишався за білими музикантами [2; 116].

Джазу, який вийшов з негритянських кварталів Нового Орлеану, сприяла ще одна обставина – це розповсюдження фонографічного запису, але звукозапис не був першим, що зробив вплив на розвиток джазового мистецтва. Зі всіх технічних засобів (фонограф,

радіо, мікрофон, звукові фільми, «джук-бокси» і телебачення), які прискорювали розповсюдження джазу, фонограф є найбільш важливим чинником. Розвиток джазу в певних областях США і навіть в таких місцях, як Південна сторона до Чикаго і Гарлем у Нью-Йорку, можна прослідкувати за типом і доступністю музики, записаної на грамплатівках. За допомогою записів джазові музиканти проходили гарну школу [13]. Важливу роль у популяризації регтайму зіграло механічне фортепіано, що дозволяло тим, хто погано володів інструментом, почути його у себе вдома (п'єси С. Джоппіна, Меттьюза, Терпіна, Лемба). Воно сприяло важливому засобу навчання молодих виконавців джазу, а пізніше і стилю «*страйд*» («*крокуюча*» техніка), що розвинувся від регтайму та мав безліч різноманітних способів акомпанементу і у своїй комбінації давав витончену фактуру. Цей стиль виробляв свою техніку, стежив за клавішами, що приводило в рух вмонтованим у механічне фортепіано спеціальним пристроєм – одним з таких піаністів був Едвард Кеннеді «Дюк» Еллінгтон (Edward Kennedy «Duke» Ellington: 1899–1974). Проте фонограф був більш універсальним, кожне нове покоління джазменів знайомилося з джазом і освоювало його, перш за все, завдяки записам [2; 74]. Насправді велика частина того, що слухали – це була танцювальна музика, або обробки популярних мелодій з мінімальними елементами джазу. Таку музику виконували як і афро-американські музиканти, так і білі виконавці. Що було характерним для цього виконання, так це нерівна метрична пульсація – за допомогою сурдин музиканти витягували з інструментів незвичайні звуки (growls), що «*гарчать*», нібито властиві джазу; плавний гліссандуючий спад з одного звуку на інший, який повинен був передавати блюзові тони. Найвідомішим з них був диригент, скрипаль Поль Уайтмен (Paul Whiteman: 1890–1967) [2; 74]. Його бенди грали не джаз, а музику з елементами джазу – це танцювальна музика, яка була професійно аранжирована і виконувалася кращими білими музикантами [12]. Поль Уайтмен намагався прибрати «*варварське*» звучання раннього джазу. Своїми виступами він хотів привернути увагу до джазового мистецтва діячів культури та мистецтв. До числа таких виступів був славетний концерт 1924 року, в якому прозвучала композиція Дж. Гершвіна «Rhapsody In Blue» [5; 8], але відразу після цього концерту П. Уайтмена почали називати «*Королем джазу*».

Як зазначає музикознавець джазового мистецтва Гері Гіддіне у фільмі «Джаз. Вся історія з 1917 року» режисера Кена Бернса, у Нью-Йорку було два короля джазу: першим був білий король – Поль Уайтмен, в оркестрі якого виконували найкращі білі музиканти; другим королем джазу вважали Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson: 1897–1952), в оркестрі якого виконували найкращі чорні музиканти світу. Вони спілкувалися між собою та обмінювалися аранжировками. Флетчер Хендерсон не хотів зупинятися на правильній, ввічливій, танцювальній музиці, яку він виконував, а прагнув створити свій власний стиль, поєднати елегантність класичних аранжировок з більш захоплюючим, спонтанним, рвучким виконанням [14].

У 20-ті рр. ХХ ст. у джазовому мистецтві відбувається відродження нової хвилі традиційного блюзу, який породив когорту видатних виконавців. На перший план виходять вокалісти. Блюзова структура – це свого роду оболонка засобу спілкування, призначеного для живого контакту з аудиторією. Дата народження блюзу ніколи не була визначеною, але як говорить джазовий критик, музикознавець

Гері Гіддінс у фільмі режисера Кена Бернса «Джаз. Вся історія з 1917 року», блюз, який вигадали колись бідні з Півдня, бродячі чорні музиканти, створив зараз у джазі єдиний сплав і перетворився в індустрію [14]. У своїй праці «Історія американської народної пісні» (1955) Рассел Еймс зазнає, що «... африканські пісні дотепності і осміяння можуть вважатися одним з перших правдоподібних джерел блюзу, тоді як африканські пісні скарги і скорботи – іншими» [13]. У цей період з'являються платівки першої вокалістки блюзів Мемі Сміт (Mamie Smith), що мали назву «божжевільний блюз» [4; 115]. Відомий професор Говардського університету згадує, як він купив екземпляр цієї платівки і програв її вночі за опущеними завісами. Його необізнані білі колеги визнали її грубою та вульгарною. Крім того, у 20-ті роки спеціально для негритянської публіки випускалася особлива категорія платівок під назвою «Race Records» («расові записи»). З настанням депресії цей ринок збуту значно скоротився, і це продовжилося аж до 1945 року [13], але через три роки з'являється вокалістка Гертруда «Ма» Рейні (Gertruda «Ma» Rainey), яка розповідала професору Джону Уорку, що вперше вона почула блюзи у 1902 р. і з того часу завжди співає їх. Трубоч У.К. Хенді (W.C. Handy: 1873–1958) повідомляв, що справжні блюзи він чув ще в 1903 р., тоді як новоорлеанський піаніст, композитор та аранжувальник Джеллі-Ролл Мортон (Jelly-Roll Morton: 1890–1914) стверджував, що майже кожен, у кого в Новому Орлеані було під рукою фортепіано, розробляв свою власну версію блюзу в «баррел-хаус» – стилі, який пізніше став відомий як «бугі-вугі». Серед музикантів використання слова «блюз» по відношенню до специфічної 12-тактової форми з'явилося значно пізніше [13]. Каунт Бейсі, який виконував на фортепіано у Нью-Йорку ще у 1925 р., розповідав, що він ніколи не чув такого вживання цього слова до тих пір, поки не перебрався в Оклахома Сіті у 1926 р., де і зустрів вокаліста Джиммі Рашинга, якого у 1915 р. його дядько з Півдня навчив істині, що «блюз означає 12 тактів». Ринок популярної музики був переповнений віддаленими імітаціями блюзу аж до 20-х рр., справжній блюз залишався більш-менш невідомим для широкої публіки, і розповсюдження будь-якого блюзу було дуже повільним. Автори багатьох старих блюзів теж виявилися анонімними, але пізніше з'являються грамотні музиканти, які почали збирати та записувати на ноти фольклорний блюзовий матеріал, що перетворювався в класику народної творчості. Видатним негритянським композитором і музикантом був Уільям Кристофер Хенді. Він славився як документатор традиційного блюзу та оригінальний автор, який отримав прізвисько «Батько блюзу». Вже у 1912 р. він видає перший нотний збірник блюзів, у 1914 р. склав свій видатний «Сен-Луї блюз», а у 1926 р. Хенді випускає у Нью-Йорку авторитетну працю «Антологію блюзів» [5; 4]. В основному, блюз розповсюджувався серед афро-американського населення і однією з систем була «ТОВА» (Theatre Owners and Bookers Association – ряд видовищних підприємств під одним загальним управлінням), яка об'єднувала цілу мережу негритянських театрів на Півдні країни і керувала гастролями негритянських артистів [13].

У цей час виникає феномен «Імператриці блюзів» Бессі Сміт (Bessie Smith: 1894–1937). У 1923 році було продано майже 750 тисяч платівок з її виконанням. Співачки Мемі Сміт, Гертруда «Ма» Рейні та Бессі Сміт виступають у супроводі з джазовими

колективами, створюють власні бенди. В їх репертуар входять не тільки блюзи, але й естрадні пісні. Цей час виявився характерним для співу «скет» (англ. Scate), який використовував Луїс Армстронг – спів, яким він імітував своє соло на трубі [5; 8], тобто нісенітні звукопоеднування, замінюючи слова: «Він не співає, а хрипить, давиться» [4; 133]. Але трон «імператриці блюзів» потім зайняла «леді Дей» – Біллі Холідей (Billie Holiday: 1915–1959). Критики та історики джазу повідомляли, що вона з'єднала живий природний дар з витонченістю великого мистецтва, мала низький, «трубний» голос, не виконувала «скетом» (тобто вокальна імпровізація, коли голос імітує інструмент). Її ритмічна вільність та особливості фразування, коли соліст відстає від біту (що пізніше стало загальною стандартною технікою свінгування на всіх інструментах), зробило її впливовим музикантом [4; 117; 11; 12].

У Чикаго розвивалася і школа фортепіанної гри, що мала назву «бугі-вугі» (англ. Boogie-woogie) – спочатку примітивна негритянська манера інтерпретації блюзу на фортепіано, тобто йшла ілюзія гітарного акомпанементу на фортепіано – після появи найбільш популярної композиції відомого піаніста Пайнтон Сміта (Pinetop Smith: 1904–1929). За допомогою фортепіано виконавці якомога більше прагнули зберегти у своєму виконанні елементи польових криків, робочих пісень і «рінг-шаутс», тому ефект, що створювався їхньою грою, був виключно перкуссивним. Гармонія могла не існувати, мелодія втрачалася, але ритм, зазвичай, був дивом сили, що хвилює, був дивно складним та витонченим [13]. Принцип акомпанементу в ній будувався на повторюваних остинатних (тобто незмінних і повторюваних) фігурах у лівій руці. У партії правої руки зустрічаються досить складні, часто поліритмічні (тобто з накладенням одного ритму на інший) остинатні конфігурації, кластерні (дуже складні) гармонії з блюзовими нотами. Характерними рисами бугі-вугі є насиченість брейками (зупинка супроводу лівої руки для виходу на наступну імпровізацію правої) та рифами (короткі мелодійні фрази, повторення яких раз за разом нагнітає напруга). Ці засоби відображуються в оркестровому звучанні стилю свінг і стануть першою сходинкою для рок-н-ролу [9; 93]. Теми бугі-вугі відрізняються насиченими пасажами, арпеджіо, тремоло, тріолями, октавними подвоєннями, офф-бітами (відхилення від метричної пульсації) [1; 48]. Ще одна характерна риса бугі-вугі – на струни фортепіано клали спеціально картон, папір та пивні кухлі. У результаті звук був вібруючим і цим нагадував звучання африканських інструментів. Щоб бути почутими у кабаках, виконували голосно. Став переважати ритм, а не гармонія. Як правило, у басовій партії виконували певну повторювану фігуру, легко відтворювану з одного відрізка клавіатури на іншу [1; 47]. Це музикування було популярним на вечірках у Windy City. Представниками цієї школи були Альберт Аммонс (Albert Ammons), Піт Джонсон (Pete Johnson) та Мід Лакс Льюїс (Meade Lux Lewis), які виступали з концертом у Карнегі-Холлі [11; 10]. Г.Б. Зайцев у своїй праці «Історія джазу» (2001) зазначає, що в антологію бугі-вугі у фірмі «Giants of Jazz» увійшли такі шедеври як «Honky Tonk Train», «VIP Boogie», «Jam with Sam», «Benny's Boogie», «One O'clock Boogie», «Hamp's Boogie», «St. Louis Boogie» та інші [1; 48].

Джазове мистецтво у 20-х рр. ХХ ст., крім Чикаго, стало розвиватися і у Гарлемі – негритянському районі Нью-Йорка. Це місто було насичене культурним життям, виконавцями регтайму, також влаштовувались танцювальні вечірки, постановки

менестрельних спектаклів та шоу. У Гарлемі виникла та розвинулась фортепіанна школа страйд-піано, яка сформувала гарлемський фортепіанний стиль. Цей стиль продовжив розвиток виконання регтайму та баррел-хауз. Мелодія чередувала бас на 1 та 3 долю з акордом на парні долі. Акорд виконувався у середньому регістрі, бас у низькому, у результаті ліва рука виконувала своєрідний хід, що дав назву стилю (*stride* – «великий хід»). Основоположником гарлемської школи був піаніст, який мав академічну освіту – Джеймс Пі Джонсон (James P. Johnson) та Уїллі «Лайон» (Лев) Сміт (Willie «The Lion» Smith), який, не дивлячись на прізвисько, одержане в Першу світову війну, виконував лагідніше та ліричніше [5; 8]. Шанувальники цього стилю називали себе «пустунами», але прізвиська, якими вони нагороджували один одного – «ведмідь», «жук», «чудовисько», «жорстокий» – були войовничими і цілком доречні у постійних фортепіанних війнах під назвою «музичні дуети», які вони увесь час вели між собою [14].

Характерною особливістю музичного Гарлему були так звані «рент-парті» – вечірки з метою збирання грошей для орендної сплати. На такі вечірки запрошувався піаніст, який розважав публіку. Поступово на ці вечірки стали збиратися багато майстрів фортепіано та їх учні. Цей розважальний захід перетворився у школу «передового досвіду» [5; 8].

Чиказький стиль, що виник у 20-х рр. ХХ ст., приводить джазове мистецтво до «епохи великих оркестрів» – періоду свінгу, доби професіоналізації джазу, виходу його на офіційну естраду (у США – концерти біг-бендів Д. Еллінгтона та Б. Гудмена у Карнегі-Холлі). На відміну від музичних творів, що виконувались у Новому Орлеані, музичні композиції в Чикаго перетворювалися у серію сольних імпровізацій, обрамованих на початку і в кінці виконанням основної теми; побудова п'єси на так званій «квадрат»; акцентування другої та четвертої долі чотиридольного такту; відокремлення голосу, що веде мелодію [8; 13]. Для цього періоду характерна поступова зміна інструментарію, а саме: стаціонарні (на відміну від Нового Орлеану) виступи, а також рівень музичної підготовки учасників дозволили використовувати фортепіано, яке стало обов'язковим інструментом в ансамблі. Духовий бас поступово витісняє контрабас, банджо замінюється гітарою, а труба – корнетом. Рівень підготовки музикантів дозволяє їм створювати сольні номери, послідовність яких після спільного проведення теми визначає форму конструкції джазових композицій на багато десятиліть уперед. Багато з молодих музикантів вже мали музичну освіту, легко читали з листа та володіли ремеслом аранжування, таким чином виник шлях молодих, в основному, білих музикантів, які не були знайомі з сучасним новоорлеанським звучанням та дізнавалися про нього на прикладах темношкірих музикантів, переїхавши до Чикаго.

Таким чином, розкривши основні тенденції джазового мистецтва у 20-х рр. ХХ ст., можна констатувати, що цей період вважається важливим, плідним у своєму розвитку. Він має три істотні моменти – це великий період новоорлеанської музики, класичний (або місцевий) блюз та стиль Чикаго. Звичайно, пісні блюзу існували набагато раніше (від середини ХІХ ст.), тоді вони виконувались у сільських районах Півдня без постійного джазового ритму та без стандартного дванадцятитактового візерунку, характерного для сучасного блюзу. Щодо чиказького стилю взагалі, то він породив велику плеяду видатних світових джазових виконавців та композиторів, а саме: Луїса

Армстонга, Бікс Бейдербека, Бенні Гудмена, Дж.Кінга Олівера, Дюка Еллінгтона, Мемі Сміт, Бессі Сміт, Біллі Холідей, Гертруди «Ма» Рейні та ін. Їхні напрями лягли в основу розвитку джазового мистецтва в цей період.

Література

- 1.** Зайцев Г. Б. История джаза : [учеб. пособие] / Г. Б. Зайцев. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 120;
- 2.** Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер; [пер. с англ.; предисл. и общ. ред. А. Медведева]. – М. : Радуга, 1984. – С. 390;
- 3.** Конен В. Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1965. – С. 527;
- 4.** Мархасев Л. В легком жанре : очерки и заметки / Л. Мархасев. – Л. : Сов. композитор, 1984. – С. 280;
- 5.** Митропольский М. Краткая история джаза для начинающих / М. Митропольский [Электронный ресурс] Портал «Джаз. Ру» Библиотека. – М., 2004. – С. 25. – Источник – <http://www.jazz.ru/book/history/4.htm>;
- 6.** Новоорлеанский или традиционный джаз. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Источник – <http://ru.wikipedia.org/wiki/>;
- 7.** Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л. : Музыка, 1979. – С. 128;
- 8.** Пашинський В. І. Диксиленд. Децо з історії джазу / В. Пашинський. – К., 2000. – С. 156;
- 9.** Переверзев Л. От джаза к рок-музыке / Л. Переверзев. – М. – СПб : Мастер, 2002. – С. 388;
- 10.** Полянський В. Стилістика раннього джазу / В. Полянський. – К., 2004. – С. 116;
- 11.** Сандалов И. Краткая история джаза / И.Сандалов [Электронный ресурс]. – М. – С. 20. Источник – <http://www.jazz.ru/images/history/>;
- 12.** Симоненко В. С. Лексикон джазу / В. С. Симоненко. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 111;
- 13.** Stearns M. W. The story of jazz / M. W. Stearns. – Oxford. University Press, Inc. Third printing, 1963;
- 14.** Бернс К. Джаз. Вся история с 1917 года // Фильм. – США, Великобритания, 2001. – DVD.