

УДК 782/785

Толочик М.А. – магістрант фак-ту
музичного мистецтва РДГУ**БЛЮЗОВЕ ВИКОНАННЯ У СПЕКТРІ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ**

У сучасній музичній культурі поняття «блюз» належить до фундаментальних. Важко не назвати цей жанр серед популярних музичних напрямів, що посідає окрему ланку в джазовій музиці. Сьогодні, як і на початку століття, блюз, різновид джазу, викликає величезний ентузіазм одних і неприязнь інших, тому доцільно більш детально розкрити важливість блюзу як вокального жанру у джазовій музиці.

Мета статті – дослідити головні аспекти виконання блюзу з точки зору вокального мистецтва, як складової частини джазу.

До важливих джерел з проблем вивчення блюзу відносимо книги з історії джазу, оскільки на початку свого шляху джаз і блюз не тільки перетинались, але й частково мали тотожну історію. Джерела джазу завжди стикались (і продовжують стикатись) з тими ж проблемами, що й дослідники блюзу, – перш за все, це питання генези [9].

Фахової вітчизняної літератури та її репрезентантів небагато. До найбільш цікавих постатей належать В.Симоненко – автор статей, рецензій, анотацій, книг («Мелодії джазу. Антологія», «Про радянський джаз», «Лексикон джаза», «Українська енциклопедія джазу») і В.Дряпіка («Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики»).

У зарубіжному музикознавстві існує чимало фундаментальних робіт з історії та теорії джазового мистецтва. Серед найбільш цікавих назвемо збірник статей «Джаз-банд и современная музыка», цикл статей Л.Переверзева «Из истории джаза». Аналітичні спостереження про негритянський джаз бачимо в роботі В.Конен «Пути американской музыки», «Рождение джаза» (1984 р.) та інші її книги.

Щодо сучасних мистецтвознавців, то серед них помітне місце посідають А.Петров, С.Беліченко, Л.Мархасев, О.Медведев – автор першої роботи про радянський джаз. Достойне місце серед популярних робіт належить книзі французького музичного критика Ю.Панасье «История подлинного джаза». Тож вивчення історії джазу збагатить кожного, хто прагне зрозуміти і історію блюзу, і історію цього виду мистецтва загалом. І в цьому певним лоцманом стануть відомі книги Маршалла Стернса *The Story of Jazz*; Джеймса Коллієра – *The Making of Jazz i Louis Armstrong: An American Genius*; Ната Шапіро і Ната Хентоффа – *Hear Me Talkin To Ya*, що допоможуть нам, як допомогли вони наблизитися до джазу і блюзу в самій Америці і в тих країнах, де були в свій час перевидані.

Еволюція блюзу – питання до кінця не з'ясоване, оскільки перші звукозаписи блюзу були зроблені лише на початку 1920-х років. Де, як і коли він виник – встановити неможливо. Відомий музикант та історик Дж. Колієр допускає, що блюз з'явився в результаті еволюції трудової пісні і народився в районі дельти річки Міссісіпі в околицях Кларкс-дейла і почав свою подорож до Нового Орлеану, де його стали виконувати після 1900 року.

Частині робіт американських учених, які досліджують базис, походження і блюзові метаморфози, природно, немає рівних, і таких робіт безліч. Проте, фундаментальними стали монографії Г.Шуллера «Ранній джаз: його коріння та музична еволюція» (1968 р.); П.Олівера «Історія блюзу» (1969 р.); Х.Курлендера «Негритянська народна музика США» (1964 р.) та Л.Джонса «Народ блюзу: негритянська музика в білій Америці» (1963 р.) [1; 18].

Термін блюз має багато тлумачень. Він з'явився в 1912 році, після публікацій «Мемфіс Блюз» та «Даллас Блюз» композитора Уільяма Христора Хенді [1; 19]. Музичний словник Гроува вчить, що блюз, у перекладі з англійської означає «меланхолія» або «нудьга» і являє собою «жанр світської афро-американської музики ХХ століття, споріднений джазу».

Проаналізувавши чимало джерел, головним чином друкованих, відома дослідниця

джазового мистецтва В.Конен не заперечує того, що африканський слід в історії блюзу і джазу значний, коли незабаром чимало видатних музикантів – чорні, але слід цей скоріше антропологічний і фізіологічний, а музична структура блюзу і раннього джазу виникла завдяки синтезу двох культур – англо-кельтської і африканської. Так, про виникнення спірічуелс, попередників блюзу, Конен пише: «Тяжіння американських негрів до ладової структури шотландських та ірландських балад пояснюється не тільки тим, що в районах свого нового місця проживання їм найчастіше доводилося чути саме ці мелодії. Тут діяла інша причина. Ладовий лад англо-кельтських народних пісень мав спільні риси з африканським фольклором». Вже в наш час (мова йде про 40-50-ті рр. роках ХХ століття, коли Конен писала книгу) на узбережжі Західної Африки дослідники записали негритянські пісні, надзвичайно близькі за мелодійним зворотам деяким спірічуелс. У афро-американських піснях злилися риси африканської та англо-кельтської пентатоніки.

Є свідчення, що блюзи виспівували ще до Громадянської війни 60-х років ХІХ століття, але які це були блюзи – незрозуміло. Вважають, що вони вже існували в сільській місцевості наприкінці ХІХ ст., перш ніж влаштувалися у великих містах Півдня – Новому Орлеані, Мемфісі, Джексоні, Атланті, Шривпорт, Х'юстоні, Далласі. Фольклорист Чарльз Пібад, який в 1901-1902 роках вів розкопки в комуні Стовалл, неподалік від Кларкседейл. не відшукав доказів того, що проживавші тут індіанці співали блюзи в доколумбівські часи, але Пібаді звернув увагу на пісні, які співали у хвилини відпочинку найняті ним чорношкірі робітники. Як фольклорист, він записав фрагменти деяких з них і, як міг, передав мелодію.

Вже наступний аналіз показав, що це були блюзи. Першим дослідником, який кваліфіковано відобразив блюзи, був Ховард В.Одум. Він переписував фолк-пісні в Лафайет-Каунті, штат Міссісіпі, і в Ньютон-Каунті, штат Джорджія, в період 1905-1908 рр. і зробив перші публікації цих пісень у 1911 році для періодичного видання «Journal of American Folk-Loqe» [7; 61]. Потрапляючи в міське середовище, кантрі-блюз негайно ставав надбанням професійних виконавців і перестав бути тим, чим був колись.

Блюз нерозривно пов'язаний з новоорлеанським джазом. Банк Джонсон, Фредді Кеппард, Джо Кінг Олівер, Сідней Беше, Джеллі Ролл Мортон, Едвард «Кід» Орі, Матт Кері, Джордж Люїс, Луї Армстронг та інші піонери джазу вважалися (і вважаються) також і великими блюзменів, а всевітньо відомі «West End Blues», «Texas Moaner Blues» або «Burgundy Street Blues», зараховані до вершин джазу, – всього лише блюзи, виконані джазменами. Але коли згадані новоорлеанські майстри ще тільки опановували своє мистецтво, блюз вже панував в їх середовищі, і перший серед перших джазменів – легендарний трампетіст Бадді Болден грав не тільки регтайм, але і блюзи. Свого часу мандрівні музиканти наводнили собою Південь, виступаючи на вулицях або площах, на ринках. Вони співали і грали старовинні балади, пісні менестрелів, регтайм, релігійні гімни, танцювальні мелодії. Часто такі музиканти ставали учасниками Медичних шоу, коли вони своїми піснями чи розповідями під гітару, банджо або гармоніку залучали місцевих жителів, щоб ті купували різні мазі, порошки та інші цілющі зілля, ефективність яких була сумнівною, зате самі шоу перетворювалися на свято, – тому й увійшли в історію як музичне, а не медичне явище. Цих мандрівних музикантів-одинаків і стали називати сонгстерами. Завдяки їм, гітара, банджо, скрипка, флейта і гармоніка, а разом із ними і нові пісні дісталися до найвіддаленіших місць Міссісіпі, Алабами, Джорджії, Техасу, Луїзіани, Теннесі, обох Каролін, і тамтешня молодь змогла долучитися до нехитрого ремесла бродячих музикантів. Сонгстери таким чином підготували ґрунт і для пришестя блюзів, і для появи блюзменів; та якщо слух і музичний смак майбутніх блюзових Сінгер формувалися під час недільної літургії в церкві, то форма подачі пісні, гітара, світський репертуар, вільний дух, пристрасть до зміни місць – все це було запозичено ними у сонгстерів.

Одним з перших таких музикантів, записаних на звуковий носій, є Хенрі Томас, з містечка Біг Сенді в східному Техасі. Найперший блюз був записаний на звуковий носій 15 липня 1914. Це була інструментальна версія «Memphis Blues» Вільяма Хенді у виконанні

одного з перших джаз-бендів – Victor Military Band під управлінням Уолтера Роджерса.

У блюзовому мистецтві розрізняються три стадії чи три школи. Рання має назву «сільських блюзів». Ознакою цієї стадії є не тільки відсутність нотних записів чи імпровізаційності, а й те, що вони виникали у сільському середовищі і не пов'язаному з професійними інститутами. Інакше кажучи, «відхилення від канонів» тут зустрічаються частіше, ніж у блюзах більш пізньої формації.

Друга «школа» отримала популярність під іменем «класичних» чи «міських блюзів». Обидві назви глибоко обґрунтовані.

З початку ХХ століття блюзи переносяться на міську естраду: в обстановці негритянського «світу розваг» культивується подальший їх розвиток, а саме виразність досягає небувалої сили, виробляються стійкі класичні риси блюзового мистецтва. Високоекспресивний стиль, створений такими видатними виконавцями, як «Ма» Рейні, Бессі Сміт, Кінг Олівер, Луї Армстронг, Берта «Чіппі» Хілл, Айда Кокс, Лемон Джефферсон, Сіппі Уалас та ін., залишився еталоном блюзового мистецтва.

І третя «школа» блюзового мистецтва, що відокремилась від «city blues», стала відомою під назвою «урбаністичного» чи «вишуканого блюзу». Сутність її полягає у тому, що на цій стадії блюз вирвався за рамки свого первинного негритянського оточення і у всіх відношеннях став загальноамериканським мистецтвом, бо сьогодні білі американці – споживачі і творці блюзів, розглядають їх як повноцінний показ власного світовідчуття.

У виконанні блюзу основним його елементом є імпровізація. Основою імпровізації є повторення гармонічної послідовності об'ємом у 12 тактів (рідше 8 або 32 такти). Для мелодій характерне використання так званого блюзового ладу з мікрохроматичними зниженими III, VII і (меншою мірою) V ступенями («блюзовими тонами») [4; 22].

«Блюзові тони» – зони лабільної (нестійкої) інтонації окремих ступенів ладу, не співпадаючі з прийнятим в європейській практиці діленням октави на тони і півтони, типові як для джазу, так і для усієї музики загалом. Як вказує В.Конен, вираз «блюзові тони» широко увійшов до вжитку. Теоретики пояснюють цей термін як притаманне джазу пониження деяких ступенів мажорної гами (найчастіше терції і септими, а також квінти, але часом і сексти) на крихітну долю інтервалу (менше, ніж півтон). Це детонування сприймається на слух як щось середнє між великою і малою терцією (септимою, секстою і т.д.) чи як одночасне їх звучання. Неадекватність сприйняття «блюзових тонів» європейцями призвела до появи помилкового уявлення про негритянський блюз як про музику сумну, свого роду «омінований» мажор [5].

«Блюзовий звукоряд» – умовне поняття, в якому відбилосся європейське уявлення про звукорядну основу негритянської музики (в першу чергу, блюзу), обмежене рамками рівномірно темперованого ладу і пов'язаної з ним системи нотації. Відповідно до цього уявлення «блюзовий звукоряд» розглядається як семиступеневий натуральний мажор з додатковими «блюзовими тонами» – зниженими III і VII ступенями. Насправді ці «ступені» входять до складу особливих зон інтонації, що мають інший звуковисотний об'єм, аніж аналогічні ступені європейської гамми. Таким чином, можна сказати, що ні мелодія, ні гармонія, ні ритм блюзу не вкладається в систему європейської музичної мови. Музика тут не тільки не благозвучна, не красива, не прозора в європейському розумінні, але, навпаки, – жорстка, криклива, груба і, перш за все, «фальшива». Так званий «бруд» (в американському вжитку і в науковій літературі слово «dirty» глибоко вкоренилась у ставленні до блюзу) – невід'ємна частина цього афро-американського жанру [3; 226].

Дерті-тон (англ. dirty нечистий) – специфічний тип інтонації в афро-американській музиці і джазі, що відрізняється крайньою звуковисотною нестійкістю (лабільністю), широкою і частою вібрацією, граничною динамічністю і напруженістю, яскраво вираженим екстатичним характером. За походженням пов'язаний з негритянськими релігійними культурами, є невід'ємним компонентом шаут-співу. Часто застосовується в хот-джазі (як у вокальному, так і інструментальному) – нерідко у поєднанні з іншими спорідненими йому

виразними засобами (офф-пітч, «блюзові тони», граул-ефекти, скет тощо) [5].

Талант виконавця-імпровізатора великою мірою полягає в тому, які саме музичні мікротони він вибирає для досягнення найтоншого відтінку у виразності слова. З точки зору проблеми виконання блюзу розпізнаємо декілька положень.

По-перше, новий колорит у цю музику вносять детонуючі тони, що порушують почуття рівномірної темперації.

По-друге, мелодична структура блюзу обертається навколо двох самостійних тетраходів, в яких чітко позначені зони висхідного та нисхідного руху до центру.

По-третє, незвичне і «темброве оформлення» звичайних мелодичних оборотів. Правильне виконання блюзу передбачає особливі невідомі до певного часу європейцям прийоми звуковидобування. Вокальне вібрато, «ковзання» голосу від звуку до звуку, «вибухові» ритмічні ефекти, які копіюють звучання інструментів і позбавлені словесного змісту (прийом так званого «scat-singing»), тремоло, фальцет, стогони, гарчання, навмисно хриплячі звуки, так званий спів «wa-wa-wa», яке імітує звучання духових джазових інструментів і т.д і т.п. – все це входить до арсеналу засобів виразності вокального виконавця.

По-четверте, для вокальної мелодії блюзу постійне «зісковзування» музичних тонів у звичайне мовне інтонування – цей прийом, що є далеким від європейського вокального виконання (у всякому разі, до «sprechgesang» що в перекладі з німецької означає «скандувати», яке встановилося в атональній музиці).

І нарешті, по-п'яте, перетворення мелодичного першоджерела блюзу у значній мірі пов'язано з імпровізаційністю. Вже у першій праці про пісні чорних невольників [6] автори відмічали, що жодна мелодія не залишається у виконанні негрів у своєму незмінному первинному вигляді, що кожне нове виконання привносить свої штрихи мелодичного, ритмічного, фактурного характеру і новий тип вокальних «прикрас» [3; 229-231].

Фахівці, і зокрема історик джазу Джеймс Коллієр, вважають, що «склалася традиційна основа блюзу – послідовність тоніки, субдомінанти і доміанти, яка і залишається головною і в європейській гармонії: на ній побудовано безліч музичних творів. Три розділи блюзової форми можна співвіднести з трьома частинами класичної драми, тобто початком, серединою і кінцем, згідно з формулою Аристотеля» [2].

Першою серед виконавиць «класичного» або «водевільного» блюзу, яка носить титул «мати блюзу», у роботах про блюз значиться Гертруда «Ма» Рейні, (1886-1939 рр.) – темношкіра співачка одного з танцювальних шоу в Колумбусі, штат Джорджія. У 1902 році, під час одного з турів по містах і селах Півдня, вона вперше почула блюз і негайно включила його до свого репертуару. Хоча багато інших робили блюзові записи раніше, ніж вона, Рейні не вдавалася до практикуючому тоді згладжуванню блюзу, і зробила собі ім'я, зберігаючи його грубу прямоту. Її записи, на жаль, невисокої якості, представляють співачку, що мала потужний вокал і величну манеру співу, доступним небагатьом. Екстраординарна особистість, володарка голосу широкого і глибокого, в кращих своїх записах «Ма» Рейні створила ряд найяскравіших шедеврів жанру. Вона не володіла різнобічними вокальними здібностями, і записувала часто однотипні пісні. Проте всі недоліки стають незначними перед чудовою емоційною наповненістю її співу. Цілісність і сила природи уживалися з сарказмом і самоіронією у її творчості.

«Імператрицею» блюзів була Бессі Сміт. Перші платівки з її голосом, зроблені в середині 20-х років, отримали велику популярність. У творчому ж плані особливо виділяються записи, де Бессі акомпанував на корнеті Луї Армстронг: у першу чергу знаменитий St. Louis Blues, а також Reckless Blues, You've Been A Good Ole Wagon, Sobbin' Hearted Blues, Cold In Hand Blues, Careless Love Blues, Nashville Woman's Blues, I Ain't Gonna Play No Second Fiddle і J.C. Holmes Blues. Всі ці блюзи Бессі та Луїс записували в 1925 році. Серед інших знаменитих партнерів Бессі Сміт були Флетчер Хендерсон, Джеймс Пі Джонсон, Коулмен Хокінс і Дон Редмен. Від природи співачка володіла глибоким, сильним,

низького тембру голосом; з роками вона навчилася чудово підкреслювати всі інтонаційні відтінки блюзу, блискуче володіла артикуляцією. Слова пісень Бессі часто складала сама. На сцені трималась вільно, без жиманства. У співі брало участь все її тіло – виразною мімікою прекрасного, типово негритянського обличчя, рухами, наповненими енергійною грацією.

Майстерність кращих блюзменів виходить за рамки аматорського музикування. Наприклад, Бессі Сміт при бажанні співала абсолютно «правильно». Що ж стосується «неправильних», «блюзових» нот, то брала вона їх абсолютно свідомо і обдуманно, бо ноти ці, як продукт блюзової гами, надавали виконанню особливої гостроти і посилювали взаємозв'язок музики і тексту. Використовувала вона і інші найтонші відтінки (незалежно від того, було це заплановано чи спонтанно) – відхилення від висоти ноти і гліссандо, що нагадують розмовні модуляції.

Дослідниця американської музики В.Конен вважала, що «..імпровізації Бессі Сміт залишаються неперевершеним еталоном блюзового мистецтва». Луї Армстронг так говорив про її спів: «Щойно розпочавши співати, вона відразу торкала мене до глибини душі. В її голосі і в її техніці звучання було щось недосяжне для жодного іншого блюзового вокаліста. Музика була у неї в душі. Вона переживала те, про що співала. Щирість її музики породжена натхненням». При цьому треба додати, що Бессі сама вигадала чимало яскравих блюзів, продемонструвавши неабиякий і композиторський, і поетичний талант.

Відомою виконавицею блюзів була Етель Уотерс, яка володіла унікальним за чистотою тембру, гнучкості і широті дапазону голосом. Вона мала чітку дикцію і виконувала пісні з великим розмаїттям відтінків, цинічним гумором, і разом з тим м'яко.

Луї Армстронга вважають творцем в історії джазу. Він мав хриплий, глухий, проте красивий, типово негритянський голос з невеликим діапазоном, який потребував мікрофону. Його співу притаманна виразна сила та грандіозна інтонація, то драматична, то переможна. Він любив «жонглювати» словами і складами, продовжує одні склади, щоб підкреслити інші. Армстронг вплинув майже на всіх джазових співаків, при чому деякі навіть намагалися наслідувати тембр його голосу і незвичайне вібрато.

Як пише О.Калачов, світова естрада пережила як мінімум дві доленосні блюз-лихоманки – початку 60-х та поч. 90-х років. З першого буму в Британії вийшли всі ключові фігури класичного року – від Еріка Клептона, «Лед Зеппелін» «Ролінг Стоунз» до «Пінк Флойд» [8].

Джазова вокальна музика посідає важливе місце у культурно-мистецькому середовищі, оскільки є одним з важливих елементів формування естрадної вокальної школи у світі. Становлення та розвиток блюзу на світовому музичному просторі дав змогу сформуванню своєрідну манеру виконання, що вплинула на формування відомих світових зірок естради. Не випадково сучасні методи викладання естрадного вокалу побудовані на засадах джазової вокальної музики у комплексі з вітчизняною вокальною школою.

Список використаної літератури

1. **Беличенко С.А.** Введение в историю джаза / С.А. Беличенко // Музыка в школе. – 2007. – № 6. – С. 13-27.
2. **Коллиер Дж. Л.** Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер. – М.: Радуга, 1984.
3. **Конен В.Д.** Рождение джаза / В.Д. Конен. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с., ил.
4. **Музыкальный словарь Гроува.** – М.: Практика, 2001. – 122 с.
5. **Омельченко В.** Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В.Омельченко. – Х.: ХДУМ, 2003.
6. **Allen W.F., Ware C.P., Garrison L.M. Op. cit.**
7. **Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes», in Journal of American Folk-Lore, vol.24, July-September 1911.**
8. **<http://www.blues.ru>**

9. <http://www.collectable-records.ru>.

10. *Звучание джаза // Джаз – народная музыка.* – Ч. 1: Глава из книги Сиднея ФИНКЕЛЬСТАЙНА, изданной в Нью-Йорке в 1948 году и переизданной в Лондоне в 1964 году / Пер. осуществлен в Минском джаз-клубе в 1978 году / Пер. О.Баршая / Ред. Я.Басина.

Резюме

Розглядаються проблеми джазового виконавства на прикладі світової практики.

Ключові слова: музика, джазова музика, мистецтво, блюз.

Summary

Tolochik M. Blues implementation is in the spectrum of jazz music

The problems of jazz performance are examined on the example of world practice.

Key words: music, jazz music, art, blues.

Надійшла до редакції 22.10.2012 р.